



INTENSIDADES 2019

taller vertical de arquitectura 7

pablo szelagowski - pablo remes lenicov - carlos díaz de la sota

Facultad de arquitectura y urbanismo - universidad nacional de la plata

INTENSIDADES 2019

producción del taller vertical de arquitectura 7

facultad de arquitectura y urbanismo
universidad nacional de la plata
2019

Remes Lenicov, Pablo

Intensidades 2019 : taller vertical de arquitectura 7 FAU-UNLP / Pablo Remes Lenicov ; Pablo E.M. Szlagowski ; Díaz de la Sota, Carlos ; coordinación general de Pablo Remes Lenicov. - 1a ed. - Gonet : Pablo Remes Lenicov, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: online
ISBN 978-987-86-4030-3

1. Arquitectura . I. Szlagowski, Pablo E.M. II. Díaz de la Sota, Carlos, III. Remes Lenicov, Pablo, coord.
IV. Título.

CDD 720

Autores, y compiladores

Pablo E.M. Szlagowski, Pablo Remes Lenicov, Carlos J. Díaz de la Sota

Edición y Diseño

Pablo Remes Lenicov

Mesa editorial

Arteca, Raúl, Pérez Álvarez, María Florencia; Da Conceição Ferrero, Emiliano;Rodríguez Das Neves, Marina; Casero, Gustavo; Casas, Remedios; Agustín Prieto; Fiorella Bacchiarello; Felipe Moscoloni; Mariano Constanzo; Maria Eugenia Winschu

dibujo de tapa: fazzina maria agustina, gonzalez rinaldi florencia (nivel 05 tp02)

talleryproyecto.blogspot.com

thatfau.blogspot.com

facebook Szlagowski-RL-Sa-DdIs-Gz

instagram that_fau_unlp

talleryproyecto@gmail.com

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

calle 47 nro.162 - La Plata (1900) - Argentina

ISBN 978-987-86-4030-3

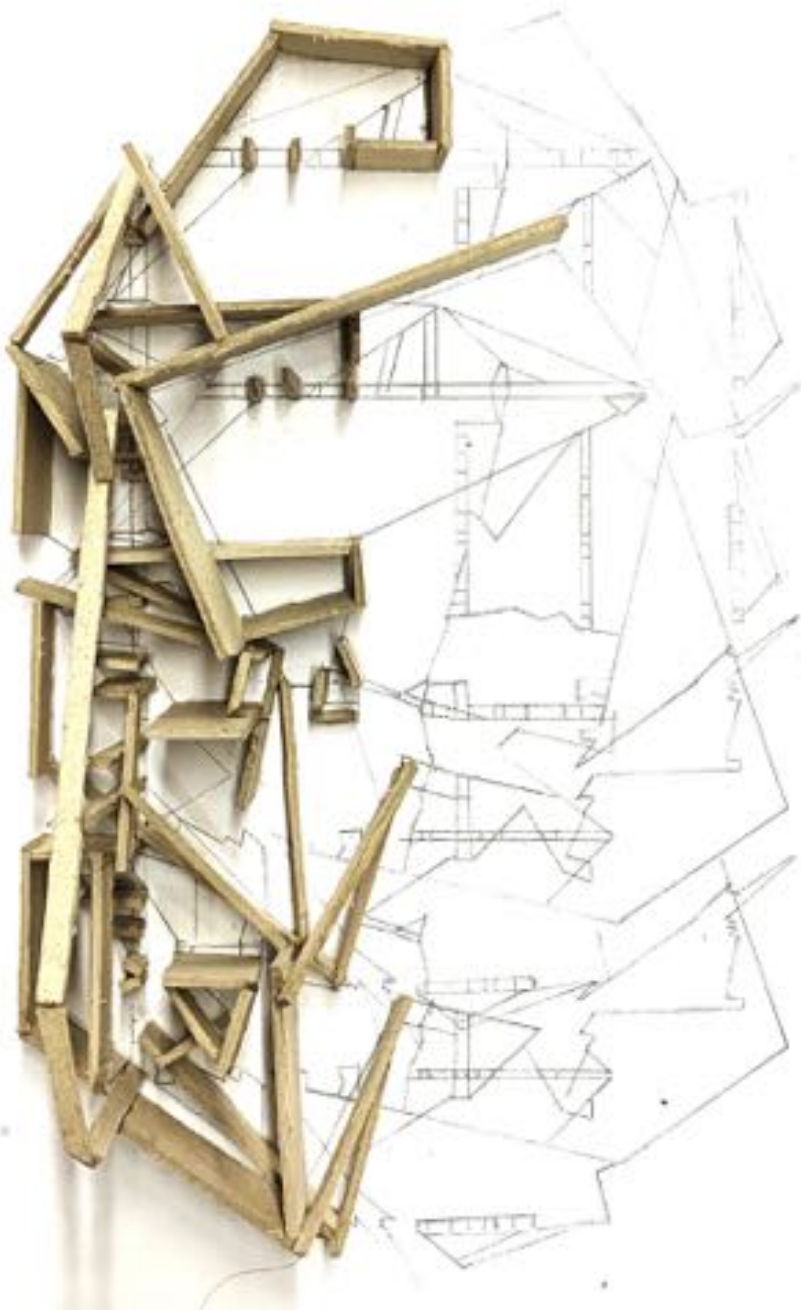


taller 7
cuerpo docente 2019

profesores titulares
Pablo E.M. Szelagowski, Pablo Remes Lenicov
profesor adjunto
Carlos Javier Díaz de la Sota

jefe de trabajos prácticos
Arteca, Raúl W.

docentes
Pérez Álvarez, María Florencia; Da Conceição Ferrero, Emiliano
Rodríguez Das Neves, Marina; Casero, Gustavo
Durante, Eugenia; Casas, Remedios
Fiorella Bacchiarello; Felipe Moscoloni (aca)
Mariano Constanzo (aca); Winschu, María Eugenia (aca)



estudiantes

senise, teresita; llanos, cristian damian; maseri calvio, carla nicole; franco giribaldi, rodolfo waldemar; aquino, luz esmeralda; barrera vila, maria luz nahir; cohene, tania; azcarate, gustavo tomas; gomez, iván emmanuel; rocha, abril; fuggini, carlos esteban; gamaler, nahia; barrionuevo, micaela; levato decima, aixa ayelen; demarco, maría florencia; uyuquipa vedia, franco ariel; velázquez, malena; duràn, alan alcides; monroy, santiago; sanabria luizaga, rocio; coman, juan pablo ezequiel; llanos, evelyn belen; de araquistain, fausto; aguirre, aldana agustina; pereira garcia, jehison; cannata barrera, ezequiel; godoy rodriguez,; juan leonardo ezequiel; gamarra, nicolas rito hernan; echevarria carrilao, maximiliano; martini vivas, joaquin adolfo; barisano, taina varela gonzalez, thais; romero, mauricio sebastian; abeldaño, isaías jesus; miranda figueroa, emanuel agustin; lezcano, milagros melany; lastra, nahuel ezequiel; cortés, luisa estefanía; centurion, karen sofia; gosende, lucrecia maria; pego, maribel angela; violini, victoria; barreto martínez, brahiana; martínez, melina aldana; morales, juan daniel; krassevich, natasha belén; rodriguez,; patricio daniel; sanchez, benjamin; bouzali, alan; candal, leonel matías; noblia, evelyn; garcía, matías; guanzetti, lucia; centurion, leonel luciano; yucra alvarez, luis fernando; gonzalez ortiz, milton; jara gamarra, yahanna lilia; cafiel, guido; tito chucusea, kaiane; morán, maria florencia ailen; torres ruiz, vanessa lisset giordano, agustin javier; bessuejouis, agustín Ulises; damiani, matías sebastian; forni, lucas javier; iaconis, agustina; obando garcia, carlos; d'ássaro, giannina; flores, iván Ezequiel; veron, eliana Beatriz; farias, enrique damian; alegre, sofia yenisei; morano, ariela gisel; marquez, gustavo esteban; lascano patane, candela; laredo, sheila Elizabeth; pulgar peña, paula sofia; srebeniche, lucrecia soledad; bernal cielo; gianfranco kana zapata, oceana melcy; thea, paula elena ; hurtado villa, mariana; neyra, aldana lorena moreno, daniel ernesto; gestoso, santiago luis; beltran herrera, yul erik; sosa, malena rayen; langer enriquez, cristian dario; bacigaluppo, facundo emanuel; burghi, leonardo ezequiel; caraffa, sol; bustos, daniela alicia; mio correa, jenny Darwin; fernandez, maria antonella del Carmen; salim, sofia; korecka, polina; lampugano, maría Florencia; occhi sansimoni, rodrigo; amoroso, federico; benac, maria carlota; metzler, diego leonel; vilte, juan simón; colantuono, francisco manuel; unzalo, federico; spedaletti, floriana zein, clementina; pindur, martin Alejandro; arias velazquez, sergio Roberto; lujan cortina, florencia gisella; nicoliello, melisa aylen; coccaro, bianca antonella; palmero, hanna evelin; merdek, vera; pesce, agustina; caraffini, victoria lujan; deya, matias nehuen; goñi, maite Anahí; gonzález rinaldi, florencia natalia meza yubero, nelson jameil nico; velazquez, vanesa soledad

ejercicios realizados 2019

intensidad del nivel 01

ejercitación 1
ejercitación 2
ejercitación 3a
ejercitación 3b
ejercitación 4

intensidad del nivel 02

ejercitación 1
ejercitación 2
ejercitación 3
ejercitación 4

intensidad del nivel 03

ejercitación 1

ejercitación 2
ejercitación 3

intensidad del nivel 04

ejercitación 1
ejercitación 2
ejercitación 3

intensidad del nivel 05

ejercitación 1
ejercitación 2
ejercitación 3

intensidad del nivel 06

ejercitación 1

proyecto final de carrera

geometría y materia

referencias activas
geometrías arqueológicas
gráficas espaciales
5 medios cubos para max bill
decisiones monomateriales

acontecimiento y creatividad

multiplicidades funcionales
revisitando a josef albers
bidimensional: jeckyll y hyde
espacio multidimensional

procesos de archivo

operaciones referenciales.
humanoides
isometrías bauhaus
operaciones tipológicas
jack the ripper & frankenstein

contexto y concepto

contextos activos. registros
contexto novel
concepto cinéfilo

rebelión!

posiciones
el cliché de las constricciones
sistemas generativos 1 y 2

campos de consistencia

actualización genealógica

terminal aeroportuaria la plata

otros ejercicios de duración corta fueron realizados en diversas oportunidades como complemento y profundización de temas específicos.



lezcano, milagros, nivel 02, tp espacio multidimensional

entre lo anormal y lo extraño

cinco años del taller 7

Pablo Remes Lenicov

Pasados cinco años de producción del taller7 de arquitectura, podemos mirar sobre lo realizado y construir un discurso no solo con las expectativas de lo que haremos, sino sobre la producción misma a partir de los objetivos que nos propusimos en el inicio y los resultados visibles.

Es interesante la distinción que provoca A. Zaera Polo en su discurso inaugural como decano de Steadelschule Frankfurt donde distingue dos polos opuestos para la enseñanza de la arquitectura. Por un lado el modelo politécnico, establecido como un modelo eficiente entre la educación y la práctica, que genera estudiantes con conocimientos técnicos para trabajar en solo un ámbito específico, pero falla notoriamente en la producción de espacios de profundización, investigación y estudio disciplinar. No produce una base teórica que permita a los estudiantes un progreso a futuro, negando una enseñanza que facilite el trabajo en condiciones diversas e inestables, tal como la realidad actúa. Es un modelo que se basa en la no crítica, no cuestiona nada, solo produce una técnica específica sin producir alternativas en la práctica arquitectónica.

En el polo opuesto se encuentra el modelo artístico liberal, cuya orientación está basada en la investigación generando estudiantes con una estructura crítica potente que habilita al estudiante a investigar, preguntar, seleccionar, con una gran capacidad de pensamiento independiente. Por otro lado se ven encerrados en un proceso de internalización donde el éxito del proyecto se encuentra sólo en su excentricidad pero por momentos bastante fuera de la disciplina. El contenido disciplinar se focaliza en una posición ideológica por fuera del desarrollo de las técnicas de producción arquitectónica. Este tipo de prácticas alivia a los conservadores extremos ya que con los estudiantes formados en este modo, nunca tendrán competencia.

Sería muy sencillo pensar que el taller7 debería encontrarse entre medio de ambos modos, pero analicemos cómo trabajamos en estos cinco años que llevamos trabajando sobre la base de la propuesta de trabajo presentada al inicio. Buscamos un estudiante capaz de estar al mando del proyecto, toman-

do las decisiones necesarias para producir y avanzar, capaz de construir un pensamiento crítico independiente con un fuerte arraigo en la práctica proyectual arquitectónica. Esto es, todo lo que se piense en el ámbito del taller es un pos de un proyecto arquitectónico posible de ser desarrollado en nuestro medio. En el camino del proyecto podemos encontrarnos con constricciones, operaciones específicas dadas, películas, materiales, un texto. literario, obras referentes y todo aquello que sea capaz de motivar un proyecto profundo, con grados altos de investigación particular y un estudiante decidido a estar al frente del mismo. El resultado de esto está a la vista en el aula, donde no existen proyectos repetidos con mínimas variaciones entre unos y otros, sino una explosión de posibilidades donde cada estudiante se muestra según sus propias posibilidades.

Para los docentes esta tarea es mucho mas compleja ya que no tienen familias de objetos, sino individualidades de temas no repetidos sobre los cuales se construye un trabajo específico propio de cada autor.

Por otro lado, esto posibilita que en un mismo nivel con su intensidad específica¹, podamos estudiar desde distintos proyectos construyendo así un aprendizaje en la temática bien profundo que el estudiante ensayó tanto en su propio hacer como en la crítica sobre sus compañeros. Finalizado el semestre sobre la intensidad, no solo hicieron un proyecto sino que estudiaron la temática desde diversos puntos de vista, construyendo una matriz de posibilidades válidas.

Trabajamos sobre el conocimiento arquitectónico, entendiendo a la arquitectura como una disciplina de organización material, donde nos interesa la posibilidad de llevar adelante hechos construidos. Este conocimiento se funda en hechos conocidos, desde los cuales buscaremos formas de hacer proliferar hacia otro tipo de organizaciones diferentes, pero no por eso menos reconocibles. Si el taller 7 pusiera el foco solo en un programa funcional específico (vivienda, hospital, centro cultural, etc.) estaríamos estudiando aquello que Zaera establece como un conocimiento técnico para trabajar en un ámbito específico, con condiciones cerradas, donde el estudiante se forma en una posición estable y controlada sin posibilidad de cuestionar ni producir nuevas miradas donde la referencia conocida por el docente valida o invalida el procedimiento. En este campo, jamás podría haber existido el convento de La Tourette, la Ville Savoye, el Kursaal o el Kunsthal, todos proyectos cuyo desarrollo excede su programa funcional, para establecer su intensidad en otros campos.

El desafío del taller 7 es generar un espacio académico que sea capaz de construir una posibilidad real de transformación de la arquitectura a partir de un rigor técnico radical y un pensamiento liberal, que aporte a la construcción del pensamiento disciplinar para provocar evoluciones.

La producción del taller 7 no decanta directamente sobre lo que el mercado reclama ya que estaríamos trabajando sin posiciones críticas sobre lo que su-

nivel 01: geometría y materia. nivel 02: acontecimiento y creatividad. nivel 03: tipología y referentes. nivel 04: contexto y concepto. nivel 05: rebelión!. nivel 06: procesos genealógicos

cede, repitiendo modelos conocidos y establecidos. Lo diferente molesta, es una condición histórica, todo cambio en sus inicios es resistido y el mercado no tiene ni tiempo ni espacio para lo desconocido (cabe aclarar que cuando decimos mercado nos referimos tanto al inmobiliario como a las modas disciplinares).

La pregunta hoy es cómo construir argumentos desde la operatividad y la técnica, una especie de pragmatismo teórico productivo que genere formas alternativas de prácticas. El retorno a los problemas propios de la disciplina es hoy aquello que construye innovación. Por eso la idea de construcción de un laboratorio, donde cada uno de los que formamos parte del taller, posee una investigación específica dentro de un marco más extenso que oficia de marco general. Es cuando establecemos la diferencia entre clase magistral (uno sabe, el resto escucha) y un espacio colectivo de construcción de conocimiento. En la clase magistral el profesor dice y los estudiantes copian y obran en función de lo escuchado; el espacio colectivo se establece una demarcación del marco de investigación y colaboración entre estudiantes y docentes para construir una agenda propia.

En este modo laboratorio, interesa la pregunta, su sostenibilidad y sus métodos. La problemática aquí es el modo de aproximación a los problemas y el camino de su resolución. Comprender los procedimientos disciplinares es la única forma de llevar a la arquitectura a nivel más profundo, como pasa en otras disciplinas un músico, un piloto, un tenista necesitan conocer la técnica, su procedimiento, para no pensar en ellos y poder así actuar.

Esta agenda personal, propia, necesita profundizar y tener cierta fricción con la institución académica y con lo que podemos construir en la profesión, pensando temas posibles aunque no imaginados, que no estén en línea con lo que está sucediendo pero que sean probables. En el taller no buscamos visionarios, buscamos nuevas miradas del presente, nuevas perspectivas.

La arquitectura es un constructo social, nuestra producción es para la sociedad, para los individuos que habiten nuestros espacios. Pero pensar solo con una mirada asistencialista de la disciplina hace que nunca podamos construir nuevas formas de aproximación a los temas, repitiendo políticas públicas pésimas que resuelven el problema a corto plazo pero lo empeoran en el transcurso del tiempo. Quizás como reacción a este tipo de discurso populista, simplista y falsamente social ponemos el énfasis en una práctica de organizaciones materiales: geometría, constricciones, organización, materialidad, técnicas, procedimientos pragmáticos. Este pragmatismo del que hablamos se produce a partir de un discurso consistente, propio del taller que buscamos. Como decimos habitualmente, todo aquel que no pueda construir una base de pensamiento para su trabajo lo único que hace es copiar, y eso no sirve para

el ámbito académico, volviendo al politécnico inmobiliario. Pensar la disciplina hace que nuestro aporte a la sociedad sea desde un contexto más amplio, profundo y consistente.

Vivimos un momento donde la sentencia corta, un tweet, basta para expresar una idea, un concepto, siendo la superficialidad el medio natural del discurso. El problema no es que el aforismo sea irrelevante sino la necesidad expresa de evadir la profundidad del pensamiento. Existe una enseñanza de la arquitectura que preocupa por su liviandad y falta de motivación, donde se trabaja repitiendo hasta el cansancio modelos conocidos una y otra vez, entendiendo que la arquitectura es un juego de formas que encajan. En el taller 7 buscamos problemas, o proyectos que generen nuevas problemáticas en la práctica. Una práctica productivamente crítica.

En este sentido, para explicar el espacio de trabajo del taller7 dentro de la FAU tomemos el concepto de normalidad en M. Foucault. ¿Qué es ser normal en la FAU hoy? normal es *el deber ser*, aquello que se considera como propio y no se pone en discusión. Pero puede pasar que aquello que es normal en un lugar es anormal en otro, o lo que antes era normal ya no lo sea.

Foucault establece una diferencia entre aquello que es normal y aquello que es correcto y se pregunta, ¿quién pone el límite entre normal y anormal? Todos los discursos establecidos como verdaderos, operan y circulan como tales y nadie se cuestiona su legitimidad, repitiendo verdades naturalizadas sin discusión, eliminando las diferencias. La idea de hacer dentro del campo normado, hace que no puedan existir pensamientos distintos ya que serían anormales. La diferencia en lugar de ser un valor, pasa a ser una etiqueta que marca lo diferente a la norma.

El pasado está construido a base de poder, saber y verdad; nosotros y el otro. No es motivo de profundizar en este campo, pero sí entender que como muchas instituciones la FAU (docentes, estudiantes) se ordena según relaciones de poder establecidas, estableciendo una relación de poder que ordena, jerarquiza, clasifica, quien se salga de esta corrección se escapa de lo normal y produce extrañeza.

Entendemos que una institución de enseñanza pública en estos tiempos contemporáneos debe fomentar las diferencias, los caminos diversos, heterogéneos que en su conjunto construyen una disciplina compleja y ágil. Malo sería que una escuela pública de arquitectura construya un único discurso y borre lo diferente.

Es en este sentido es que buscamos que taller 7 ponga en duda aquellos dogmas establecidos, construidos por el paso del tiempo sin ser cuestionados en un bucle continuo retroalimentado que no puede ni quiere salirse de sí mismo. Y para esta actualidad, ser anormales y extraños.

nivel 01

intensidad geometría y materia

cuerpo docente

Remedios Casas
Eugenia Winschu
(semestre 01)

Gustavo Casero
Agustín Prieto
Eugenia Winschu
(semestre 02)

estudiantes

senise, teresita; llanos, cristian damian; maseri calvio, carla nicole; franco giribaldi, rodolfo waldemar; aquino, luz esmeralda; barrera vila, maria luz nahir; cohene, tania; azcarate, gustavo tomas; gomez, iván emmanuel; rocha, abril; fuggini, carlos esteban; gamaler, nahia; barrionuevo, micaela; levato décima, aixa ayelen; demarco, maría florencia; uyuquipa vedia, franco ariel; velázquez, malena; duràn,

alan alcides; monroy, santiago; sanabria luizaga, rocio; coman, juan pablo ezequiel; llanos, evelyn belen; de araquistain, fausto; aguirre, aldana agustina; pereira garcia, jehison; cannata barrera, ezequiel; godoy rodriguez,; juan leonardo ezequiel; gamarra, nicolas rito hernan; echevarria carrilao, maximiliano; martini vivas, joaquin adolfo; barisano, taina



Barrera Vila, Maria Luz Nahir

nivel 01
ejercicio 01

referencias activas

al momento del proyecto de arquitectura la mirada hacia adelante puede surgir a partir de una crítica a lo realizado buscando discontinuidades y acontecimientos, lo singular y los azares, con un enfoque que no pretenda reducir la diversidad, sino que busque su eco. El acontecimiento como una idea de una historia menor hecha de infinidad de huellas silenciosas, relatos minúsculos, fragmentos de existencias como material de trabajo, como mecanismo de generación de ideas a partir de pequeños sucesos ya realizados. El pasado se construye con discontinuidades, con acontecimientos que en realidad de otra forma no hubieran existido.

de esta manera el pasado ya no es solo memoria, lo podemos llamar genealogía, el análisis del pasado es simplemente una construcción crítica del presente, ya que la búsqueda his-

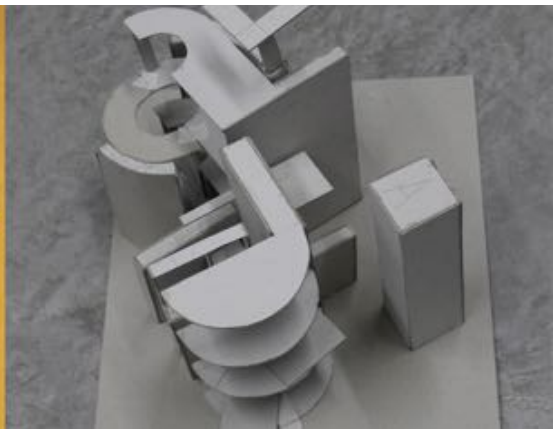
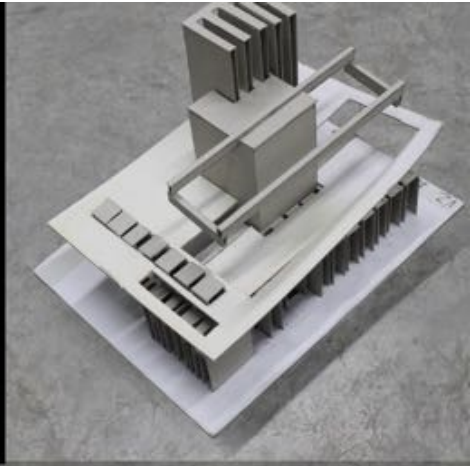
tórica aparece muchas veces como una búsqueda del modelo a seguir, una historización de nuestra propia mirada a partir de lo que ya no somos y que nos inmoviliza. Podemos pensar la historia como una genealogía la cual debe protegernos de la búsqueda en el pasado para resolver problemas del presente, genealogía no es la búsqueda del origen ya que buscar el origen sería una cuestión metafísica. El genealogista en cambio va a la dirección opuesta, va hacia lo externo, lo accidental, hacia las diferencias. el presente trabajo de reflexión lo realizaremos a partir de la búsqueda sobre diversos autores de proyectos, buscando aquellas diferencias o accidentes que tanto movilizaron nuestra arquitectura.

técnica

a cada estudiante deberá buscar dentro de la obra completa del arquitecto, una obra con las siguientes características particulares:

Le Corbusier: buscar una obra que posea una relación particular con el territorio; **Mies van der Rohe:** buscar una obra donde el o los patios sean relevantes; **Alvar Aalto:** buscar una obra donde el estudio sobre el material sea central; **Rem Koolhaas:** buscar una obra que interese por su representación gráfica, por cómo está mostrada o dibujada; **Enric Miralles:** buscar una obra que interese por sus tipos de espacio

de cada autor encontrarán mas de una obra con las características asignadas, será tarea de cada estudiante elegir una de las obras y explicar los motivos que lo llevaron a seleccionar la misma.



nivel 01
ejercicio 02

geometrías arqueológicas

La geometría es la base de regulación para cualquier tipo de conformación arquitectónica. Mas allá de las diversas técnicas de proyecto, la geometría es el instrumento básico para determinar el óptimo posicionamiento de los elementos componentes del espacio, trabajando con leyes que la regulan, que la despliegan en el espacio. Cada forma de usar la geometría produce un espacio diferente, una concepción diferente del mismo definiendo el modo en que el hombre se inserte en el espacio y su forma de percibirlo. El observador - espectador recibe las sensaciones que el criterio de regulación geométrica de un espacio le impone.

La geometría regulará posicionamiento, dimensión, proporción, relación, escala estableciendo así un orden para el espacio.

El estudio de estos modos de regulación geométrica puede estar tanto en el espacio como en los elementos componentes del mismo. Planos, vectores, puntos, volúmenes y todas las operaciones básicas posibles de ser realizadas sobre y entre los mismos que los programas digitales hacen por nosotros pero que estamos obligados a conocer: cortar, rotar, copiar, mover, multiplicar, etc.

Es importante comprender que en todas estas operaciones estamos disponiendo materia en el espacio. Cada materia regulará los elementos y sus operaciones de manera particular, agotando sus posibilidades, maximizando las mismas. La materia, con sus técnicas específicas será el soporte de transformación del espacio. La regulación geométrica será la que guíe a la materia con sus técnicas, será la encargada de establecer los principios de la materiales del espacio.

Para regular y disponer esa materia, el dibujo será nuestra herramienta de trabajo. Dibujando iremos estableciendo los principios de orden de la materia, transformando al dibujo en un conjunto de instrucciones para materializar el espacio.

Esa materialización será una geometría distinta a la del papel, ya que la construcción misma producirá una nueva geometría, distinta. Casi como la ejecución de una partitura, depende quien la lleve adelante el resultado final cambiará con pequeñas variaciones cada vez. La geometría así es un conjunto de instrucciones que irán guiando el proceso de diseño donde cada paso tiene una decisión geométrica que la acompañe.

bibliografía general

G. Deleuze F. Guattari, Rizoma
H. Bergson, La evolución creadora,
(cap. I y II)
J.L. Borges, Así escribo mis cuentos
Reiser+Umemoto: Atlas of novel tec-
tonics
Carlos Díaz de la Sota: pensar geomé-
trico (intensidades 2016)

bibliografía operativa

M. Spina, Después de Yokohama
R. Serra, Elipses torcidas
Borie, Micheloni, Pinon, Forma y de-
formación (cap. I y II)
Ch. Alexander, Sistemas que gene-
ran sistemas

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

El objetivo central del ejercicio es intensificar el conocimiento sobre la geometría para el proyecto a partir de la experimentación propia con el dibujo y el modelo tridimensional. Durante el transcurso del trabajo se evaluarán los siguientes puntos: comprensión del dibujo en términos operativos, donde la construcción del dibujo define el proyecto construcción del dibujo a partir de reglas geométricas auto-impuestas conocer y experimentar un método analítico de proyecto experimentar diversas operaciones geométricas básicas de proyecto experimentar el espacio tridimensional sobre un modelo de estudio a partir de decisiones propias.

metodología del trabajo

Fase 01_ reconocer y dibujar la planta de Serpentine Gallery Pavillion (Londres, 2012), de Herzog & de Meuron. El estudiante deberá dibujarla extrayendo las leyes geométricas necesarias para su generación, evitando la simplificación del calçado. (hoja A3 blanca)

Una vez realizada esa planta de generación, se construirá la planta construida del pabellón. (hoja A3 calco) Se trabajará en lápiz negro H y HB, usando lápiz H para líneas de generación y el HB para consolidar las líneas necesarias. Se trabajará sobre los tableros portátiles de dibujo que llevará cada estudiante, escuadras a 30o y a 60 o, y compás.

Fase 02_ el segundo paso será la construcción de dibujos separados según las capas posibles de materiales de proyecto. Junto con el docente identificarán capas posibles de trabajo, el alumno deberá construir cada capa en papel calco, utilizando la planta construida como base. Cada lámina deberá llevar un nombre que la identifique

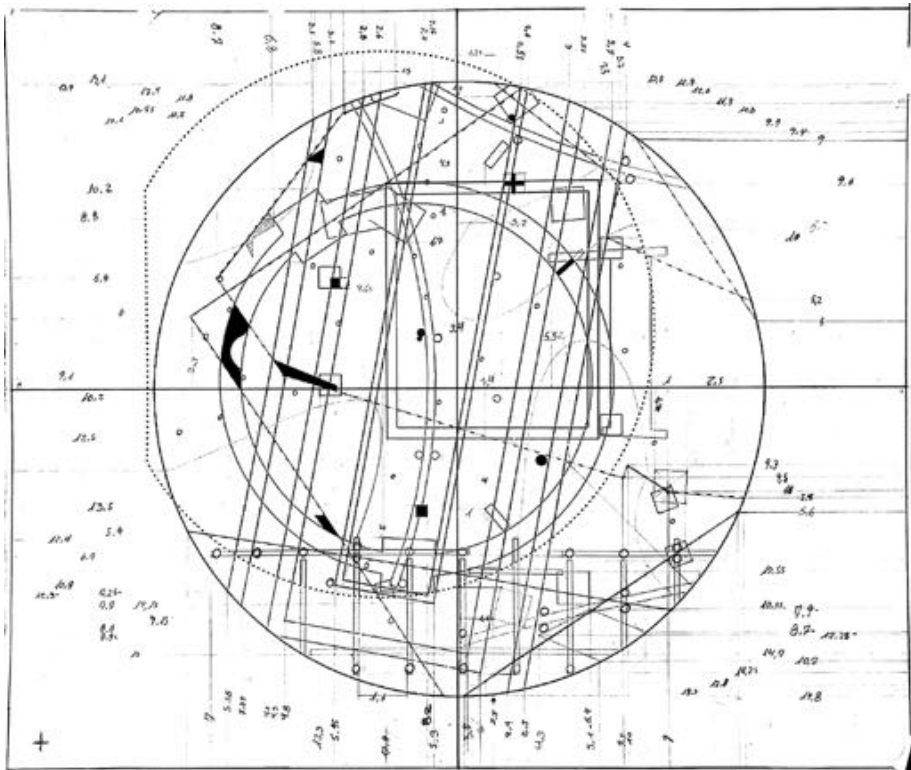
Fase 03_ en esta fase comienza la etapa de proyecto donde cada alumno trabajará a partir de operaciones asignadas por el docente, produciendo una serie de dibujos iterativos, donde cada nuevo dibujo será una variación del anterior. Se podrá trabajar sobre uno o varios de los dibujos realizados con anterioridad. Los pares de operaciones a trabajar serán: repetición-variación; repetición-escala; repetición- rotación; repetición-sustracción; repetición-adición.

Fase 04_ según las operaciones realizadas anteriormente se elegirán 4 de los dibujos realizados y se realizará un modelo tridimensional. Para realizar esta fase se tomarán decisiones de proyecto según las operaciones realizadas. Se utilizará madera balsa o pino en varillas y planos.

Fase 05_ en la etapa final asignaremos una ubicación y un destino funcional que terminará de consolidar el proyecto. Se trabajará con dibujos en planta y maqueta de estudio.

localización y destino funcional

se trabajará en el predio de la UNLP, entre el jardín de la escuela Anexa, el gimnasio de la UNLP y la calle 50, realizando una biblioteca infantil que contará de un espacio de lectura conjunta, donde se ubicarán los libros al alcance de los niños, sanitarios y un espacio exterior de actividades.





1
Footprints as topography



2
Traces of previous Pavilions



3
Excavated foundations



4
Topography and foundations



5
Cuts for circulation



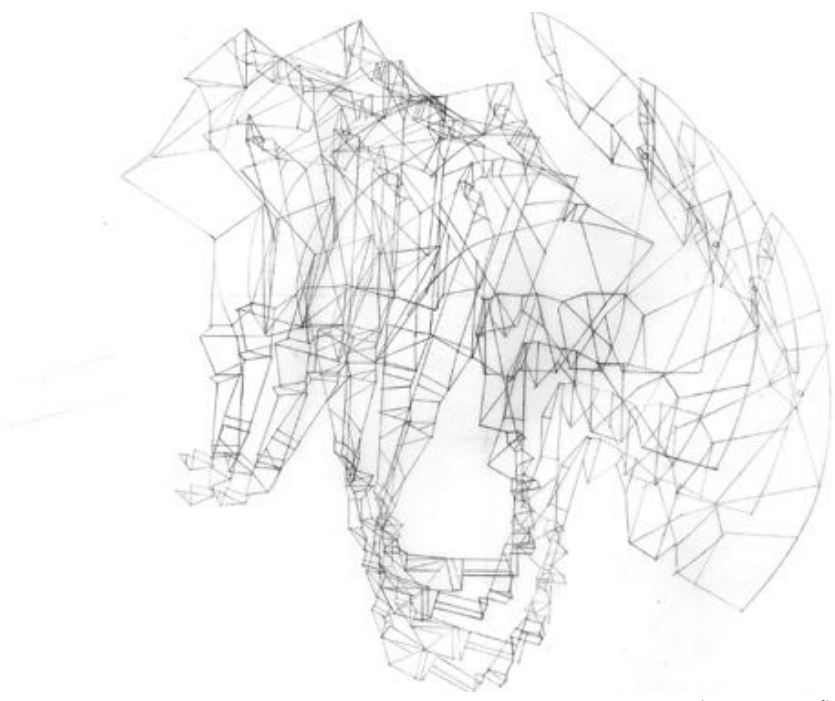
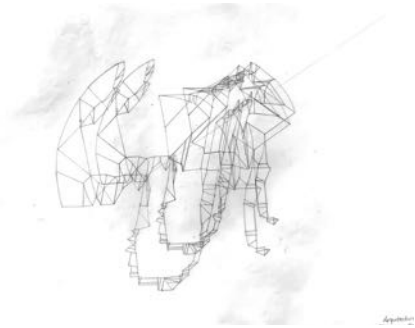
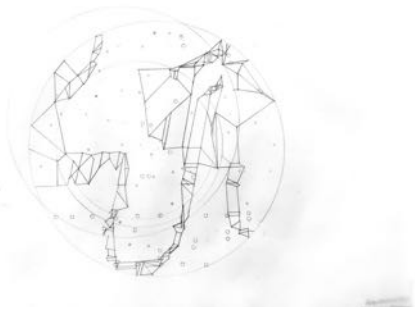
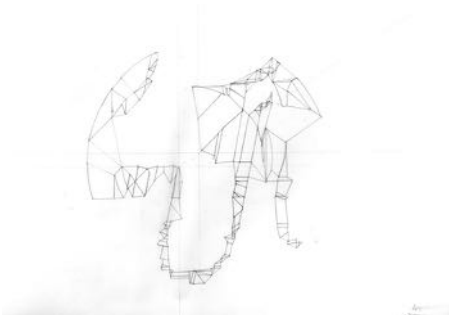
6
Extrusion of fragments

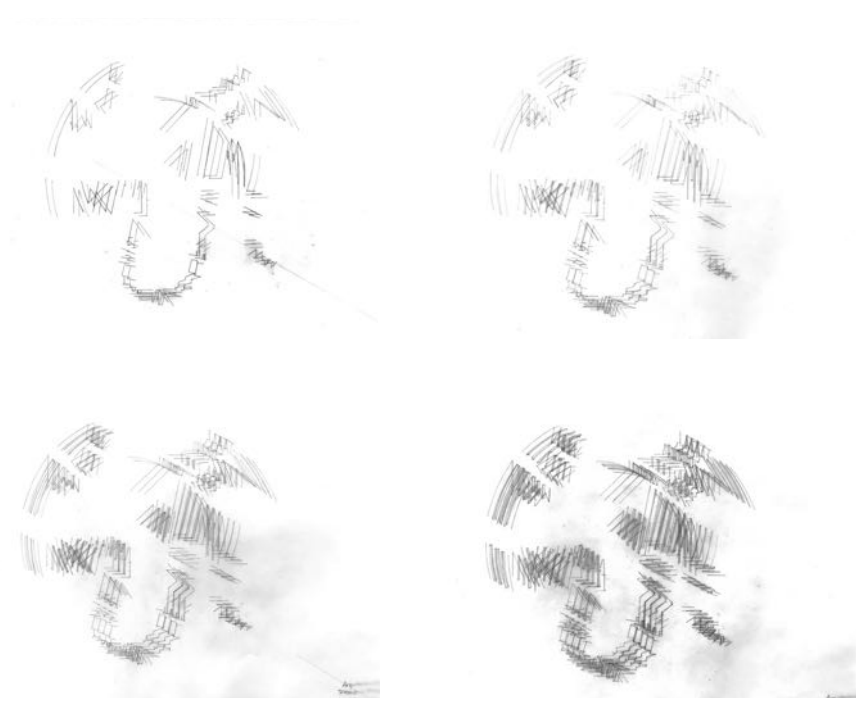


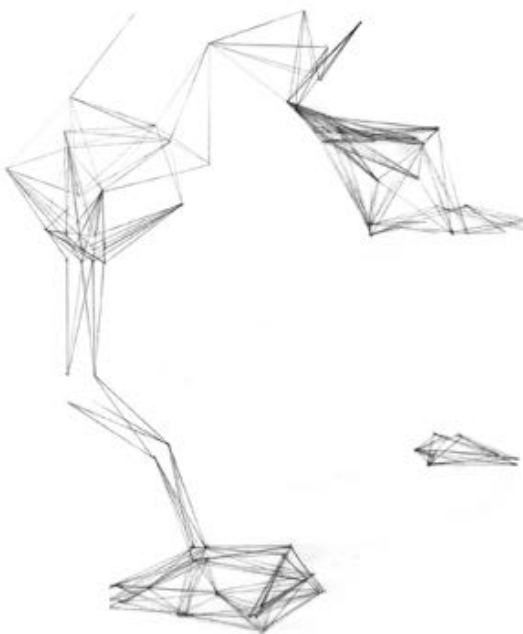
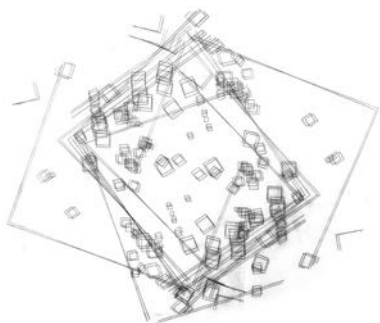
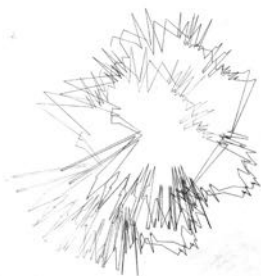
7
Twelve specific columns

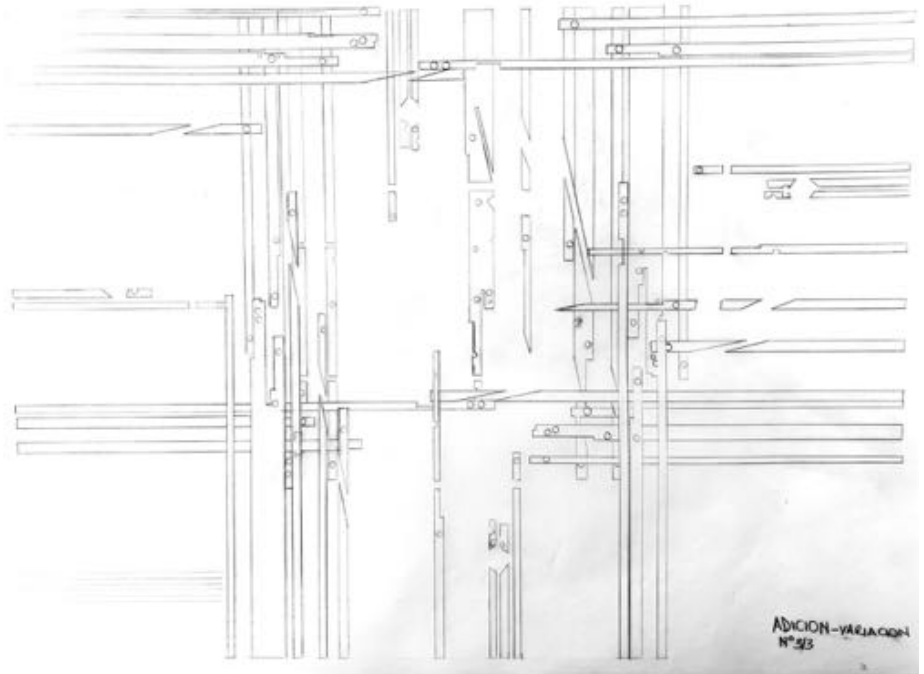
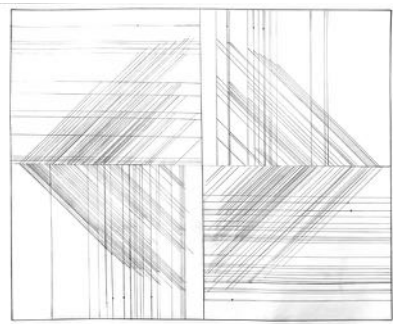
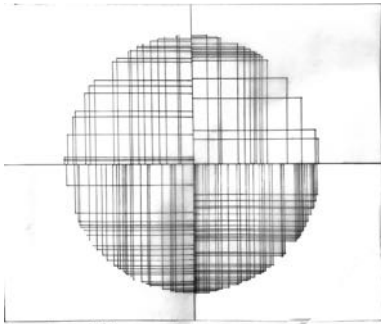
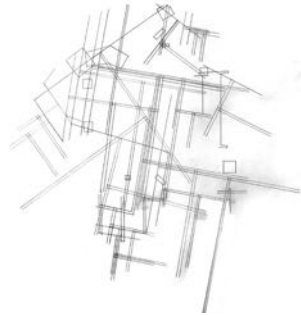
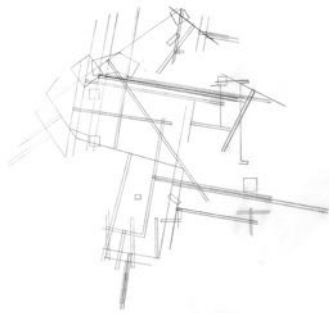


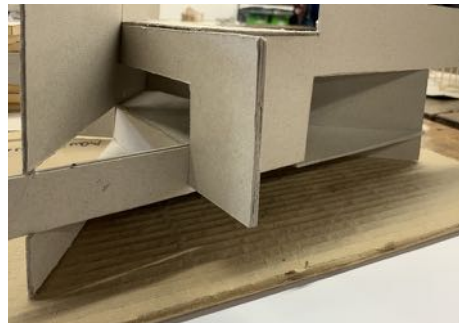
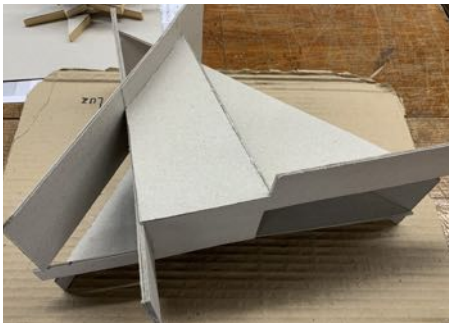
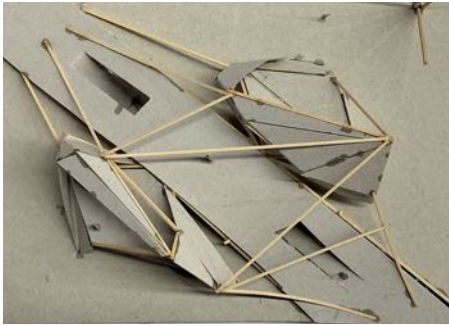
8
Landscape





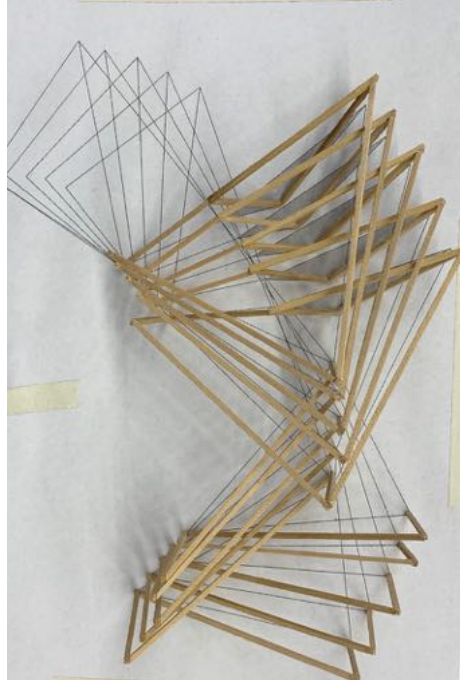
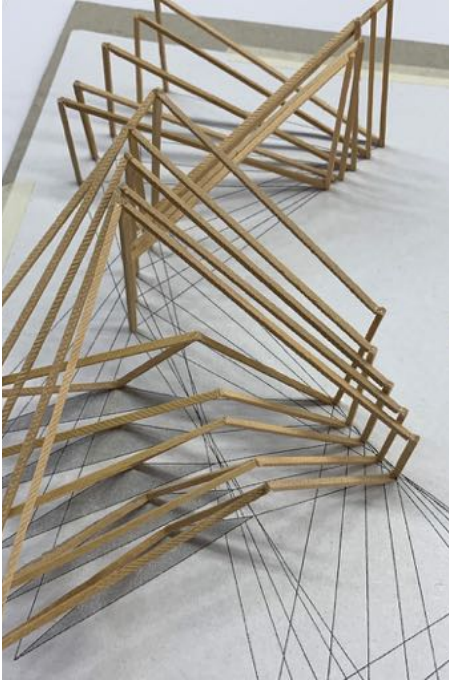






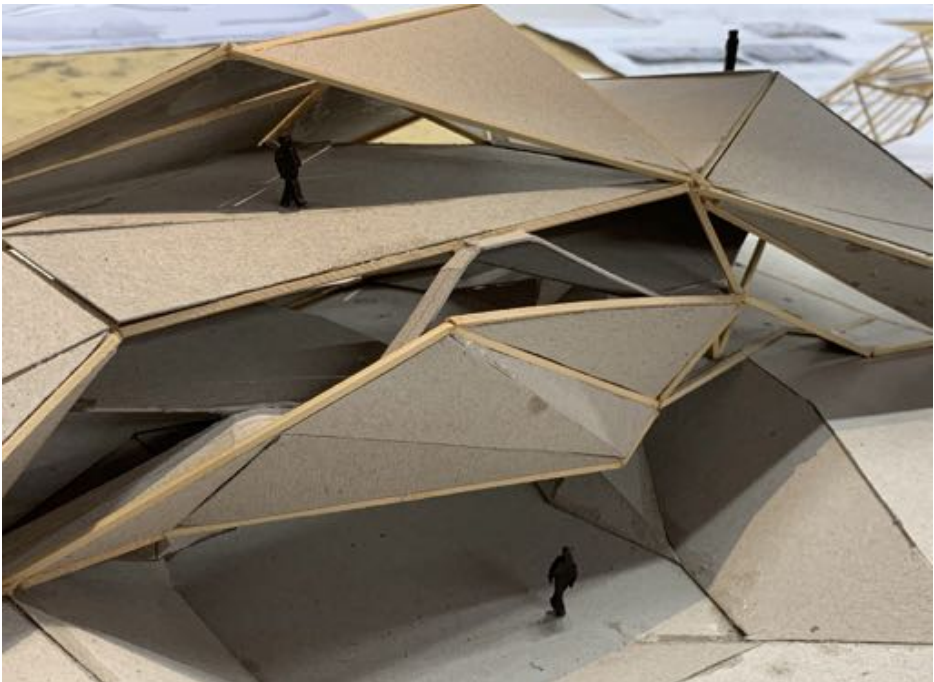
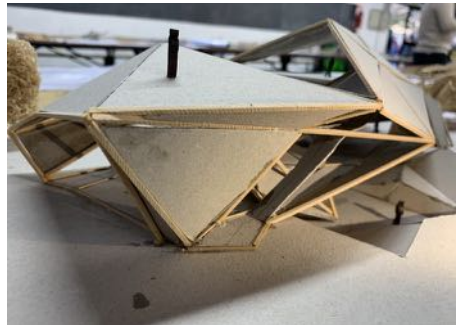
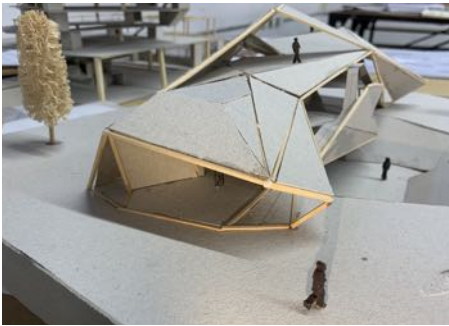
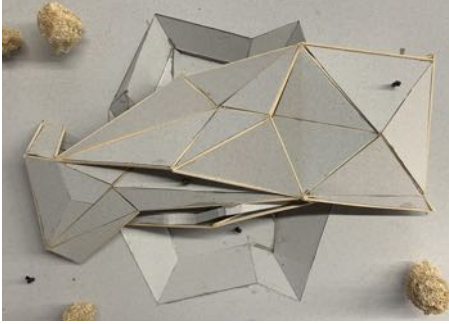






uyuquipa vedia, franco; demarco, m. florencia





nivel 01
ejercicio 04

decisiones monomateriales

“... hay algo en la atención a la materia que tiene que ver con la dosis de realidad de la arquitectura. Sin embargo, no se puede decir dogmáticamente que la arquitectura debe nacer de la construcción. Este tipo de afirmaciones no se sostienen. Hay una dimensión óptica y una háptica de la arquitectura, la dimensión de la vista y del tacto. Más allá que un asunto de sensaciones o de percepciones, más allá de un asunto de psicología de la percepción que acaba banalizando el asunto, siendo la vista el más fundamental de los sentidos, hay un chequeo del tacto que es muy fundamental.

Un saber construir da a las obras, no necesariamente una belleza, pero sí una decencia, una especie de aplomo. La materia y la construcción pueden ser entendidas como restricciones que generan unas ciertas reglas que hacen a un juego posible. La arquitectura tiende más a parecerse más a un juego de reglas que a un juego de improvisación, ahí adquiere una cierta intensidad y consistencia.”

Fernando Pérez Oyarzun

bibliografía general

A. Aravena: Material de Arquitectura
C. Arcila: Tríptico Rojo, conversaciones con Rogelio Salmona
R. Casas: geometrías arqueológicas. intensidades 2016

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

introducir el conocimiento sobre la materia a partir de las restricciones y las condiciones propias del material. durante el transcurso del trabajo se evaluarán los siguientes puntos:

- comprensión de la materia en términos operativos
- conocer y experimentar un método analítico de proyecto
- experimentar diversas operaciones materiales básicas de proyecto
- experimentar el espacio tridimensional sobre un modelo de estudio a partir de decisiones propias

etapa 01

programa funcional y territorio se realizará una vivienda para el cuidador del bosque de la ciudad de la plata, en el lugar que los estudiantes elijan.

la vivienda contará con espacios para: cocinar, dormir, comer, estar, observar el bosque, guardar herramientas, recibir o atender visitantes, sanitario privado.

metodología del trabajo

a cada alumno se asignará uno de los siguientes materiales:

- ladrillo común
- maderas en todas sus medidas y variantes
- metal en todas sus medidas y variantes
- hormigón

cada estudiante realizará su proyecto utilizando solo el material asignado, experimentando sobre las posibilidades del mismo. se busca que el estudiante investigue las posibilidades del material a partir de ejemplos construidos con problemáticas similares

etapa 02

a la vivienda monomaterial realizada se le incorporará otro material, reemplazando algunos componentes por otro material asignado. buscaremos así una repensar la relación con el espacio material, considerando las diferentes posibilidades y situaciones que generan la incorporación de nuevas problemáticas.

los materiales serán asignados de la siguiente forma: quien utilizó ladrillo, incorporará metal; quien utilizó madera, incorporará ladrillo; quien utilizó metal, incorporará hormigón; quien utilizó hormigón, incorporará madera

ejemplos

ladrillo

Casa en Muuratsalo, Finlandia. Alvar Aalto; Casa de ladrillos. Rosario, Argentina. Diego Arraigada; Capilla San Bernardo. Nicolás Campodónico; Casa Fanego. Asunción, Paraguay. Sergio Fanego+Solano Benitez; Casa Josef Esters. Krefeld, Alemania. Mies van der Rohe

madera

Nest we grow. Hokkaido, Japón. Kengo Kuma+UC Berkley Segunda Residencia en Usui-gun. Ryue Nishizawa Pabellón Suiza. Hannover, Alemania. Peter Zumthor; Sillas y mesas varias. Gery Rietveld

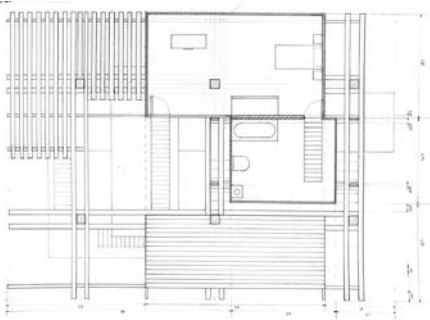
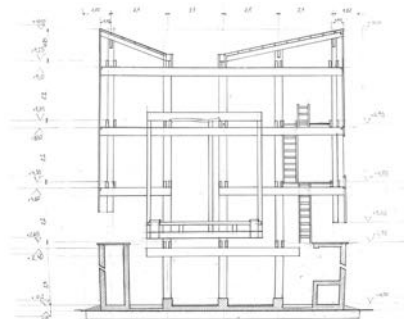
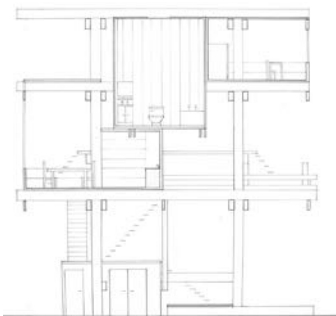
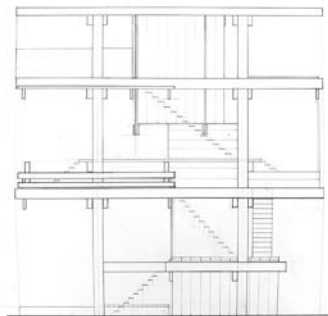
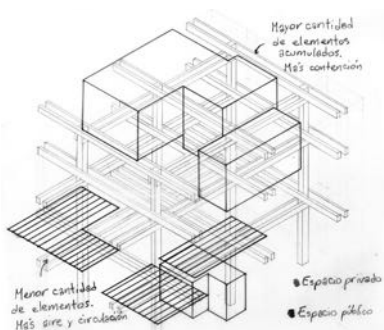
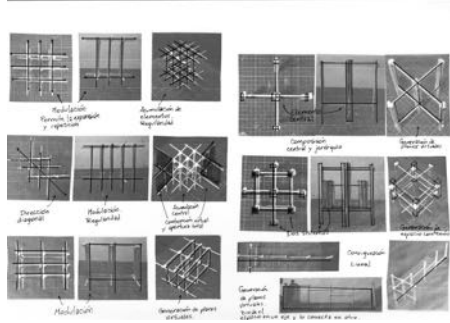
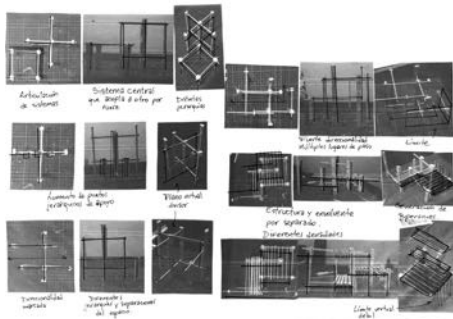
metal

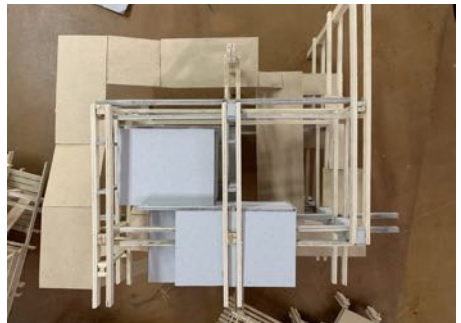
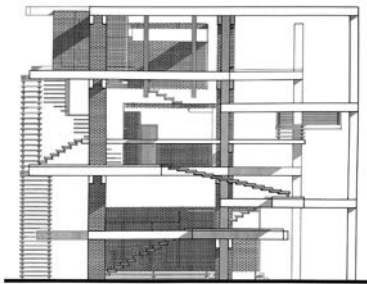
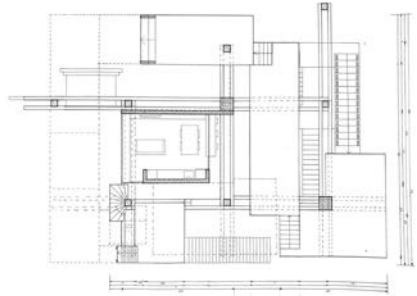
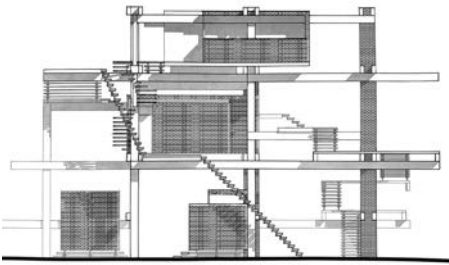
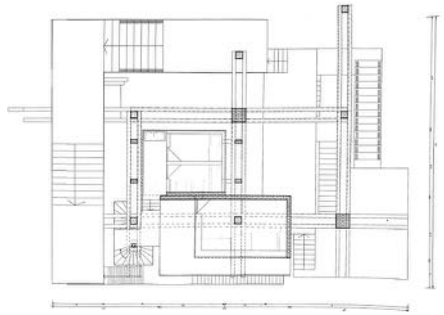
Casa Oks. Martinez, Buenos Aires. Antonio Bonet; Case Study House #21. The Bailey House. Pierre Koenig Casa Zack. Los Angeles, USA. Craig Elwood; Centro Pompidou. Paris, Francia. Richard Rogers, Renzo Piano

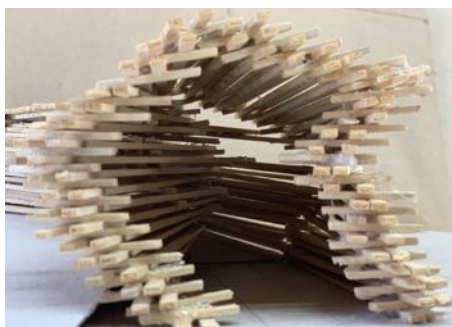
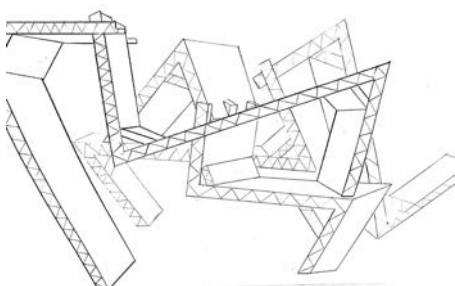
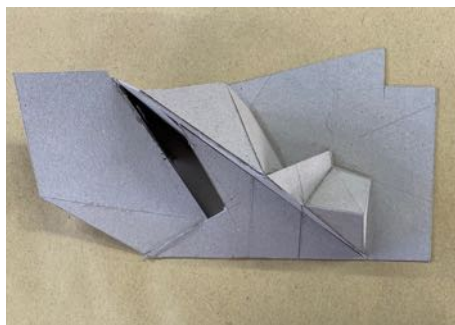
hormigón

Casa sobre el arroyo. Mar del Plata, Argentina. Amancio Williams Casa en Curapicuíba, Brasil. Angelo Bucci; Capilla en Valleaceron, España. Madrilejos Osinaga; Villa VPRO. Hilversum, Holanda. MVRDV; Atelier Bardill. Scharans, Suiza. Valerio Olgiati Museo Xul Solar, Pablo Beitía

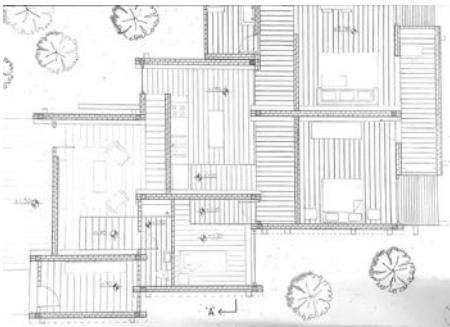
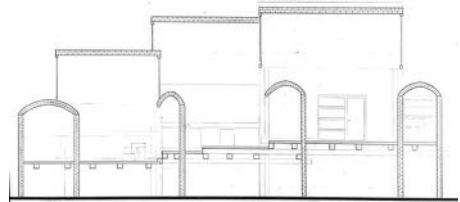
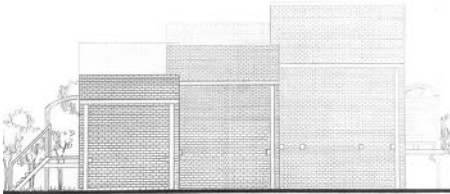






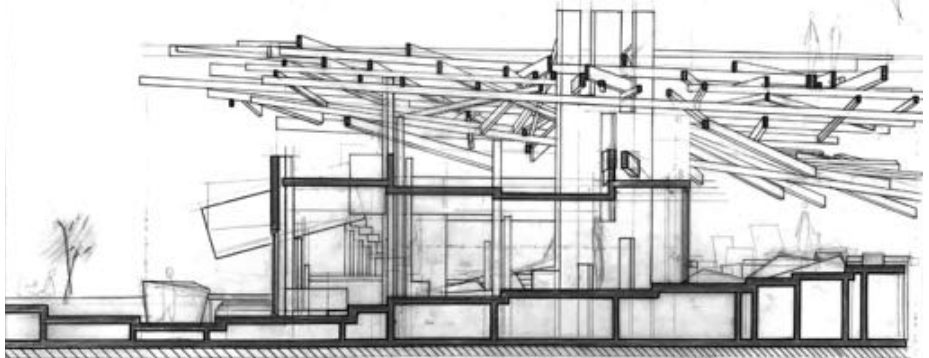
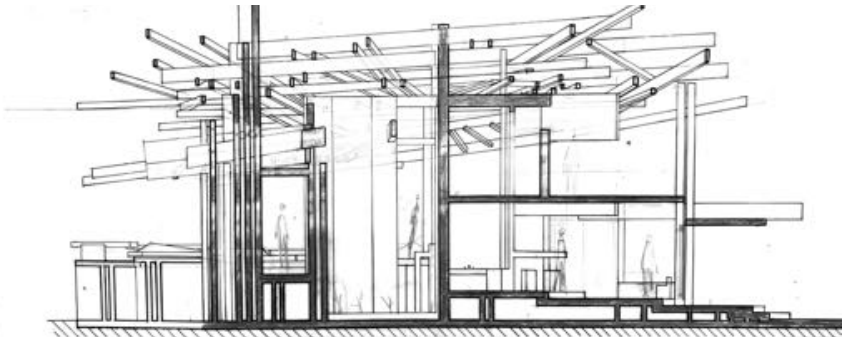
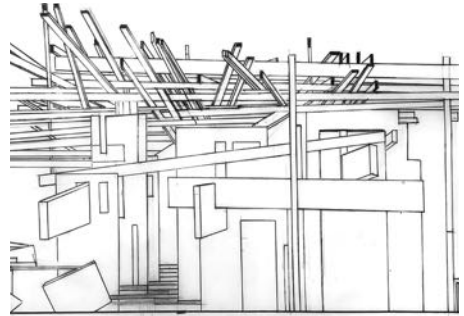
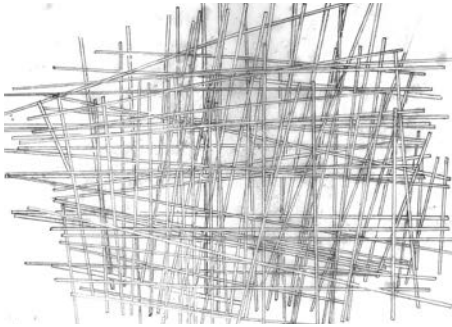


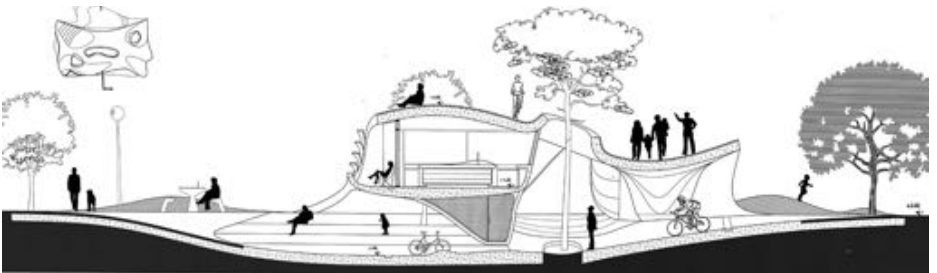
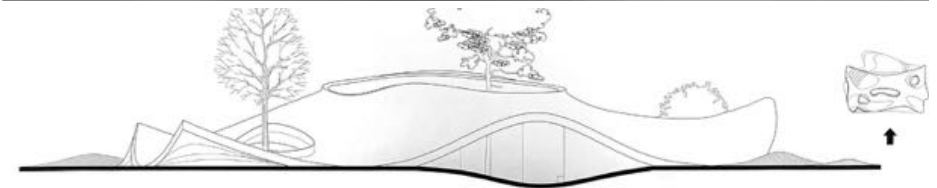
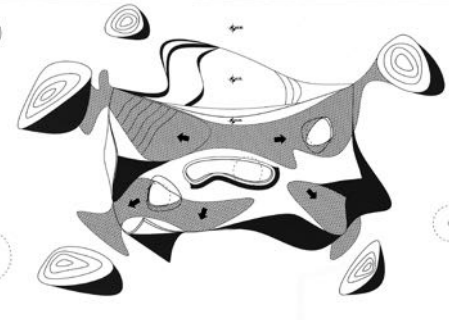
coman jm.; velazquez m...; barisano t. (etapa I)
taller de arquitectura 7 fau unlp

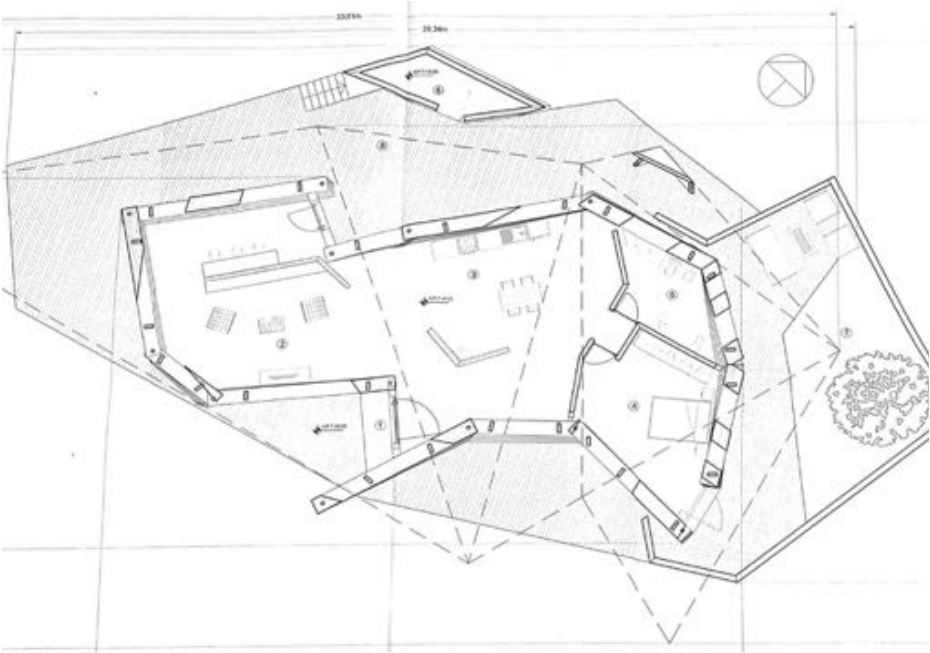
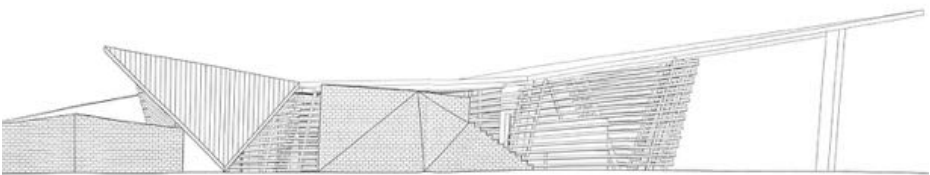


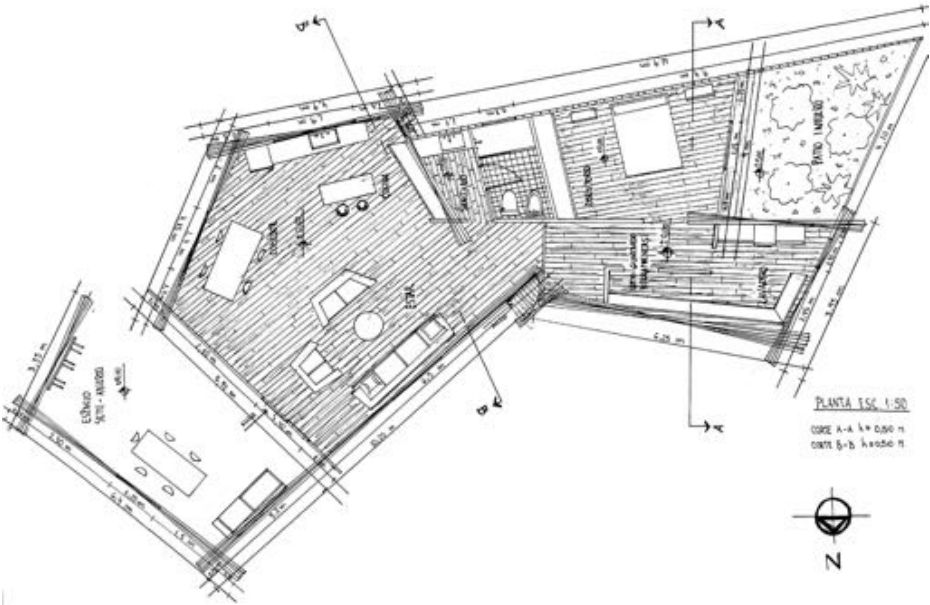
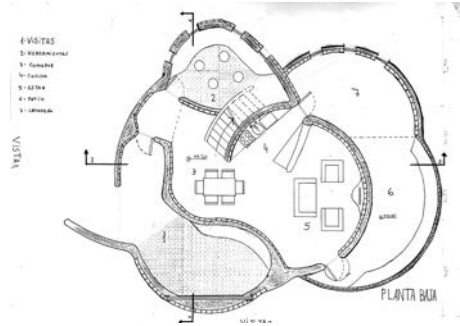


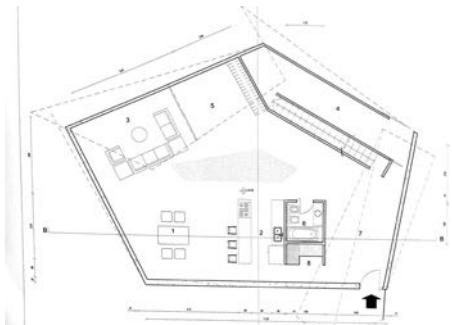
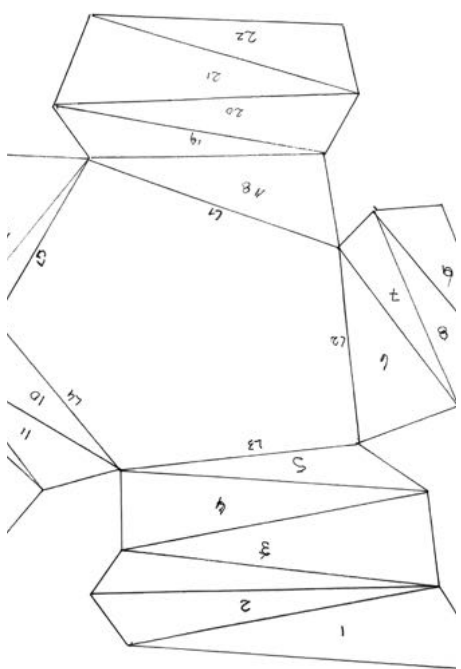
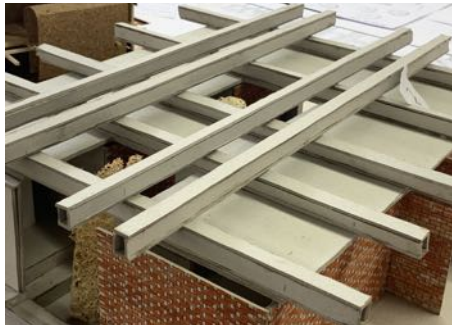
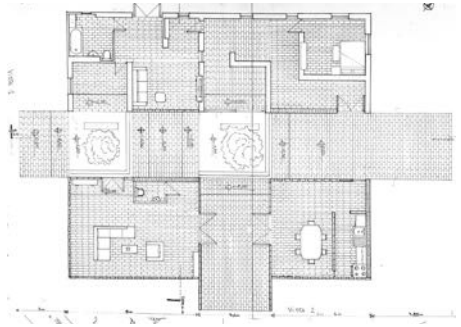
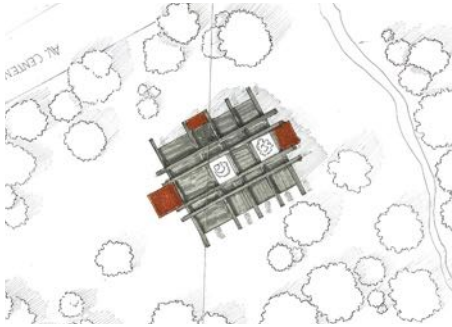
Barrera Vila, María Luz Nahir
taller de arquitectura 7 fau unlp



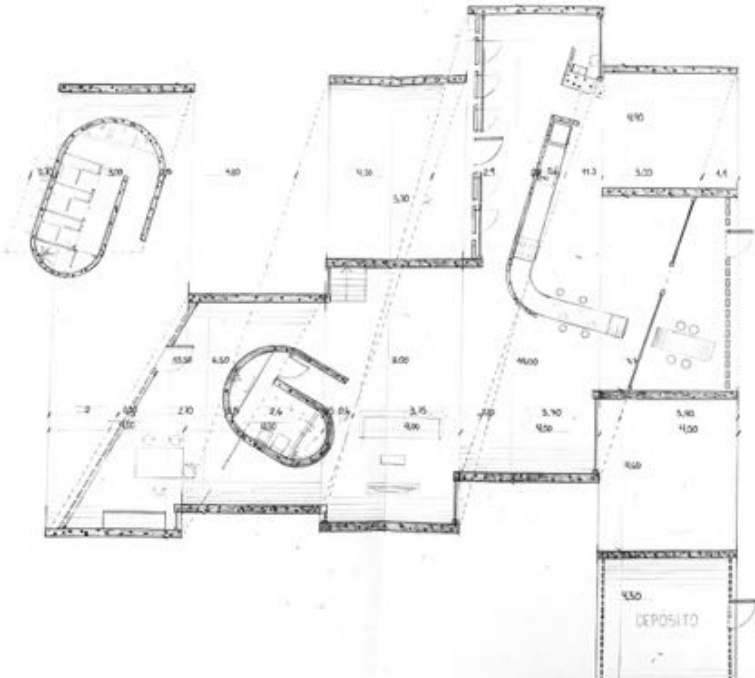
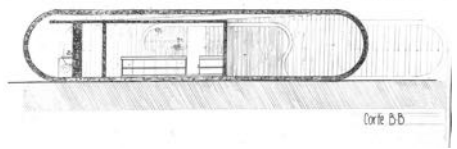
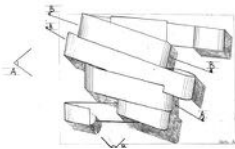
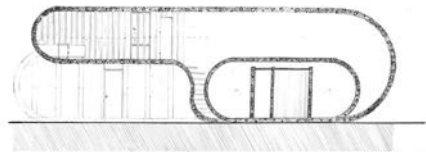
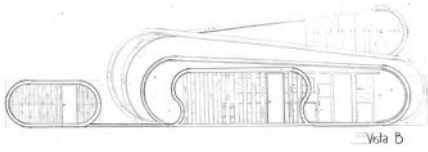
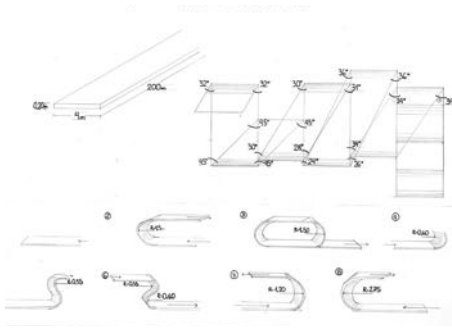


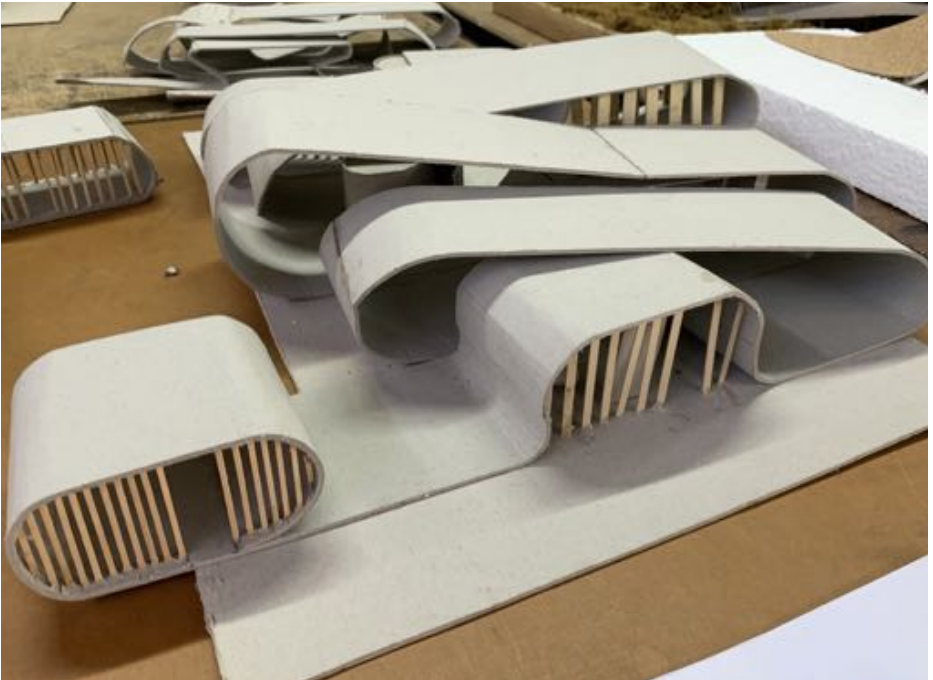
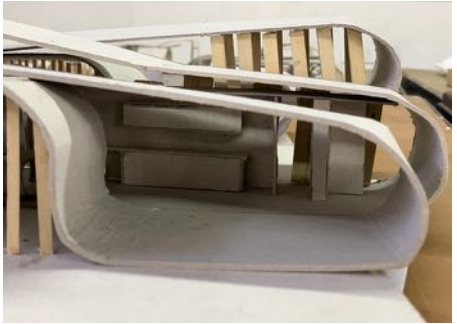
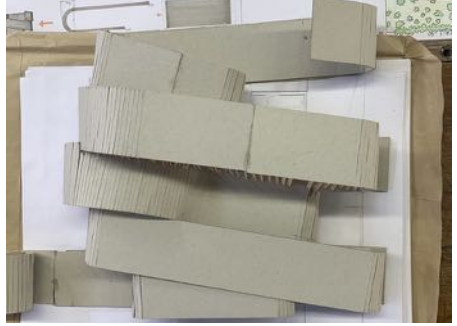






maseri, carla; fuggini, carlos





nivel 01
ejercicio 03a

bauhaus 100

gráficas espaciales

este año se cumple el centenario del inicio de una de las más importantes experiencias educativas y productivas de la historia del diseño. En 1919 Walter Gropius junto a una serie de artistas y arquitectos funda bauhaus. Una escuela dedicada a trabajar en base a los principios de renovación de las artes y el diseño en relación con el desarrollo de la producción industrial de principios del siglo XX. Gropius, Meyer y Van der Rohe cuentan entre los directores de la escuela, mientras que Klee, Itten, Kandinsky, Albers, Breuer, Schlemmer, van Doesburg, Moholy-Nagy, Feininger, Schmidt, Brandt, Bill y Bayer, cuentan entre otros como artistas, educadores y alumnos de la escuela.

la escuela se instaló en la ciudad de Weimar en 1919 para pasar luego a Dessau en 1925 y a Berlín en 1930.

en 1933 se cierra la escuela luego de grandes períodos de persecuciones y el consecuente exilio de varios de sus integrantes a partir del ascenso del Nacional Socialismo al poder en Alemania..

planteo del problema

para trabajar con material bauhaus, el taller propone realizar unas estructuras tridimensionales a partir de transformar los productos gráficos de bauhaus (naturalmente en 2D) en piezas espaciales tridimensionales que aporten un valor agregado a dichos objetos de inicio.

para comenzar a trabajar, cada estudiante o grupo de ellos, deberá establecer estrategias de trabajo, analizando alternativas, de las posibilidades de asignar espesores, posicionamientos, y jerarquías a cada elemento de la composición original, para así llegar a obtener un objeto en 3 dimensiones. Es posible trabajar tanto la idea de bajorrelieve como la de las capas desplazadas en el espacio, de manera de obtener soluciones distintas para cada afiche o gráfica.

piezas gráficas trabajadas

Joost Schmidt. cartel para la exposición de 1923 en Weimar

Rudolph Baschant . exposición Weimar 1923

Herbert Bayer. afiche bauhaus 50 años

Kurt Schmidt Afiche. expo Weimar

Ruth Hollos Consemüller. pieza textil

bibliografía general

Droste, Magdalena: bauhaus 1919-1933 Bauhaus 50 años, catálogo exposición. Argan, Giulio: Walter Gropius y el bauhaus www.bauhaus-dessau.de www.bauhaus.de

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender los criterios compositivos de la gráfica bauhaus.

indagar sobre los elementos y componentes potenciales de ser transformados en tridimensión de una obra gráfica dada

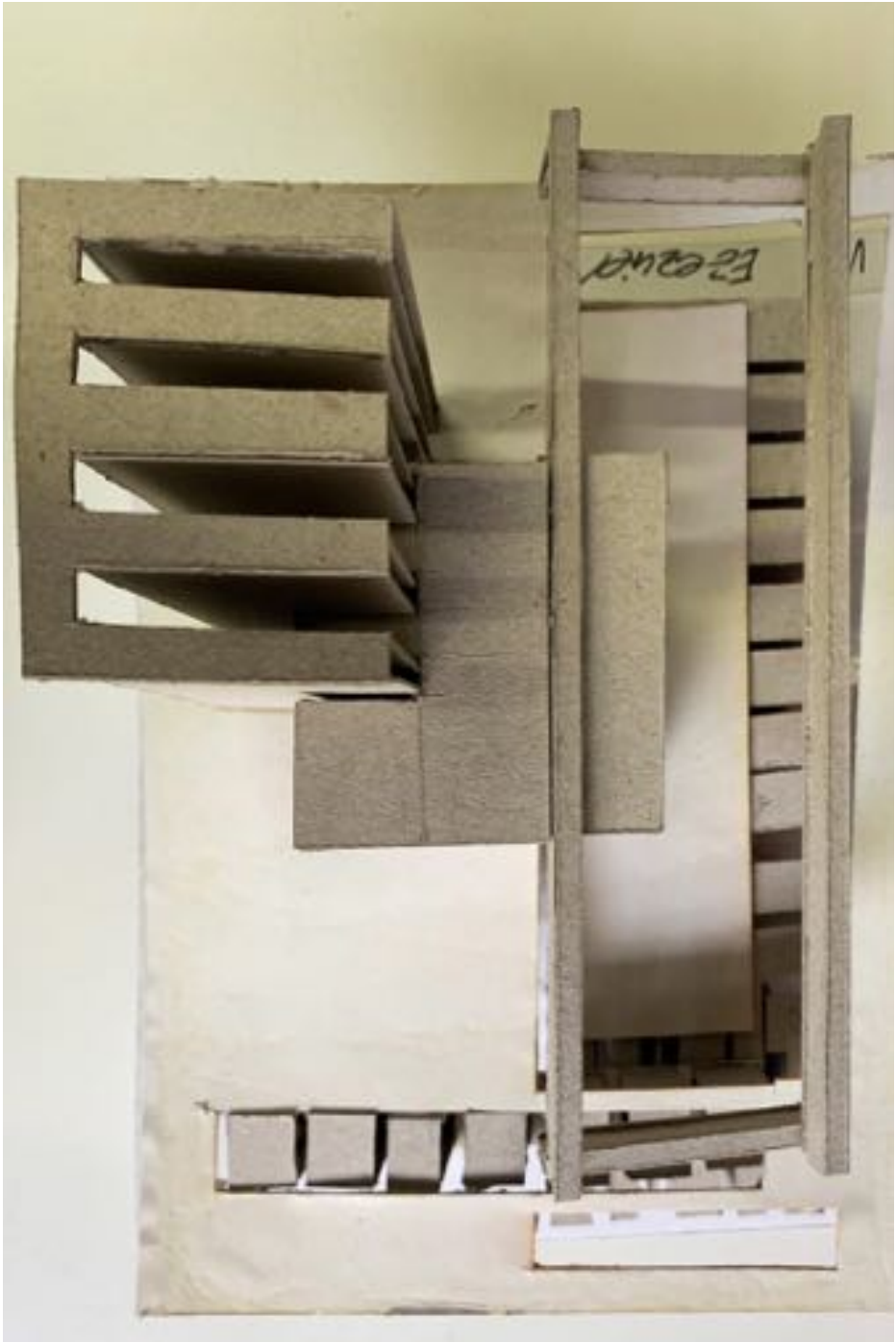
capacidad de aprender técnicas y alternativas de trabajo en tridimensión y en el espacio.

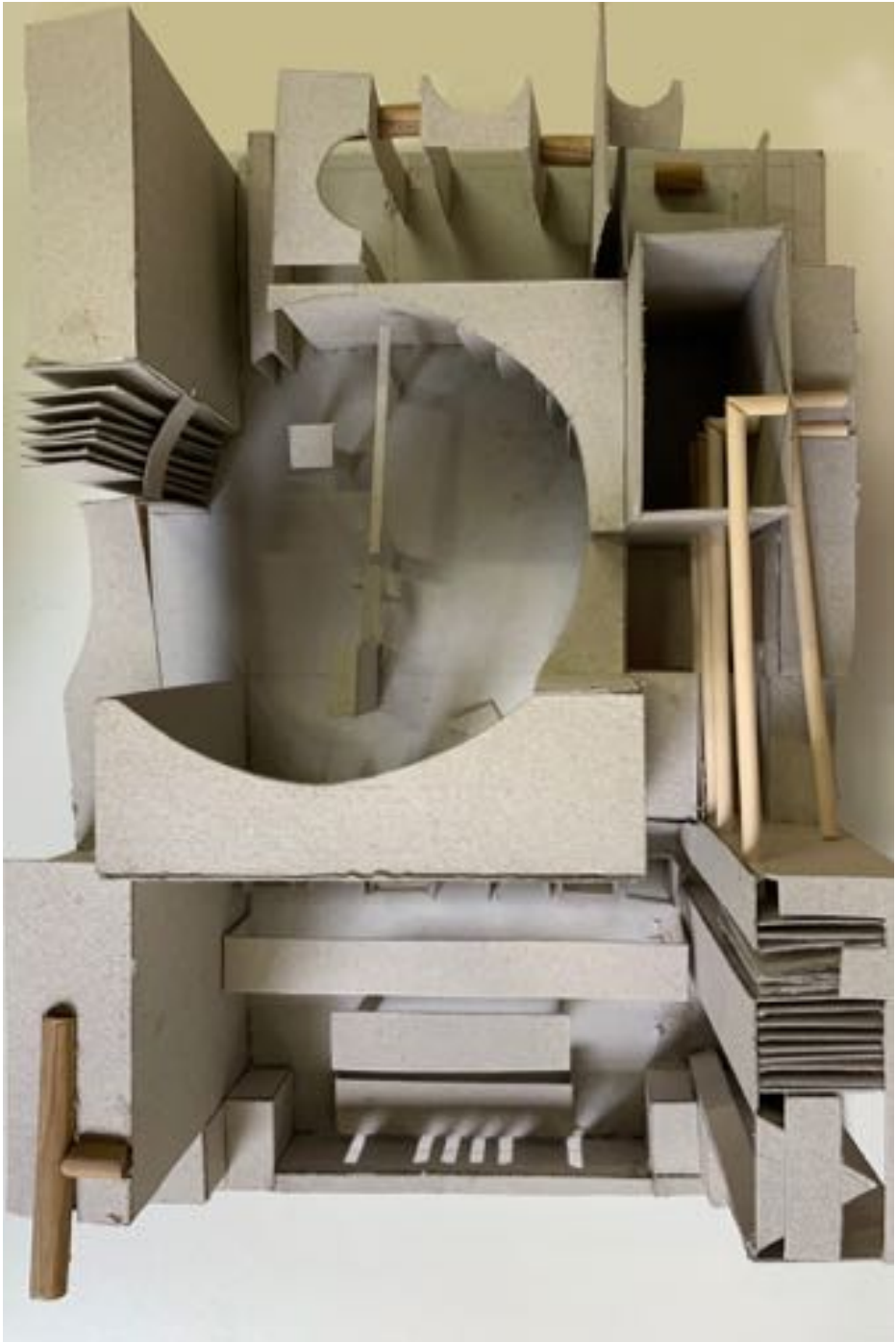
El trabajo se compuso en dos fases:
primera fase: la elaboración de esquemas y bocetos de las alternativas posibles de tridimensionalización del gráfico asignado.

segunda fase: construcción del modelo 3D, primero en maqueta de estudio de cartón corrugado plano y luego la maqueta final en limpio

el trabajo se desarrolló a lo largo de 4 clases







nivel 01
ejercicio 03b

bauhaus 100

5 medios cubos para max bill

para trabajar con material relacionado con el tema, el taller propone realizar un ejercicio de construcción de una serie o familia de objetos bajo los mismos criterios y procedimientos que aportó Max Bill a su serie de las 5 medias esferas. estas variaciones sobre un tema, fueron realizadas bajo la consigna de mantener siempre la mitad de material construido sin escapar del volumen virtual que la forma genérica (en su caso la esfera) posee buscando agotar todas las posibilidades geométricas del control de esa cantidad de material. en nuestro ejercicio, trabajaremos con las mismas consignas cambiando la forma genérica de la esfera por la de un cubo.

piezas a trabajar

se trabajarán 5 medios cubos de 20 cms de lado, incluyendo el medio cubo regular, del mismo modo en que Max Bill incorpora en la serie la media esfera regular. Se buscarán todas las posibilidades de medio cubo para luego seleccionar las 4 mejores

variantes que acompañen al medio cubo regular.

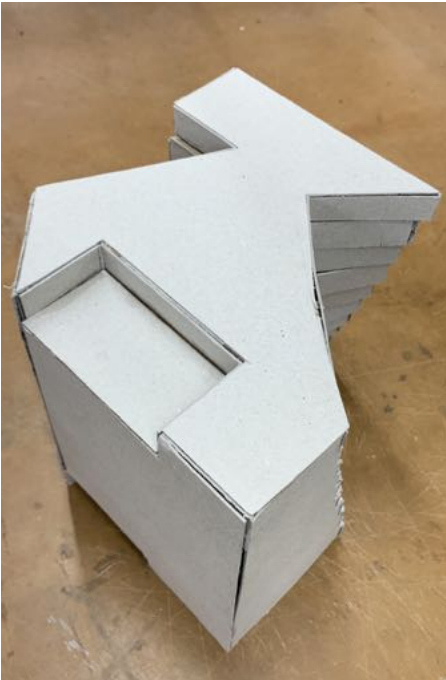
bibliografía general

Maldonado, Tomás: Max Bill Revista 2G no 29/30. Max Bill www.maxbill.ch

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender la relación entre geometría y plan material.
indagar sobre los elementos componentes de una forma genérica y sus posibilidades
explorar las posibilidades tridimensionales de un material desde la forma simple.

El trabajo se compone de dos fases:
primera fase: la elaboración de esquemas y bocetos de las alternativas posibles de la construcción de los objetos de la serie
segunda fase: construcción de los modelos de estudio en cartón y luego los modelos definitivos con acabados superficiales.



materia crítica.

prácticas críticas en el proyecto: capacidad y posibilidad.

Remedios Casas

El proyecto resiste de manera permanente a su propia reiteración, como lógica de desarrollo disciplinar y como técnica proyectual.

Las razones por las que ello sucede a lo largo de la historia, pueden deberse a la validación de la práctica por medio de la semejanza, o la correspondencia formal que garantiza la pertenencia a ciertos estándares, al menos en apariencia.

Sin embargo, en la distancia entre la reiteración y la iteración en el proyecto se ubican sus capacidades operativas y el posicionamiento crítico no sólo como aquello que las diferencia sino como lo que hace posible la proliferación como un modo alternativo a la extensión de la arquitectura a través de la copia.

La crítica no siempre se constituye como actividad paralela al campo proyectual. Un modo crítico alternativo, planteado desde el interior de la disciplina, atraviesa sus procesos perforando al campo de consistencia del proyecto y sus procedimientos siendo menos descriptivo y más operativo. Se considera que el desplazamiento desde los objetos hacia los procedimientos y las capacidades latentes en ellos permiten explorar sus lógicas de auto-organización como puntos de partida.

Así como el estudio de la Historia en la Arquitectura recae siempre sobre la revisión del pasado desde la autonomía disciplinar, con la Crítica y la Teoría sucede algo similar cuando se posicionan en el plano de las conceptualizaciones y los sistemas de significación, en lugar de ocuparse de su materia crítica como campos de acción, más acotados pero intensos.

Si para la Historia el plano efectivo¹ supone un vínculo de menor pasividad con el pasado y restituye acciones genealógicas que determinan su propio sistema de orden por fuera del sentido cronológico, para la Teoría y específicamente la Crítica, la idea de efecto supone el reconocimiento de un accionar mucho más dinámico en términos de relaciones entre componentes y factores. En tanto efectiva la crítica, o los procesos críticos, trabajan como lectura y desarticulan los sentidos comunes y los acuerdos observados o descritos sobre los objetos arquitectónicos. Cuando esto sucede la crítica consolida un

1.Historia Efectiva. Nietzsche taller de arquitectura 7 fau unlp

modo de leer, como desacople de lecturas unificadas sobre las cosas, como múltiples modos de leer a un mismo objeto comprendiéndolo desde sus capacidades hacia sus posibilidades.

A diferencia de la descripta no-efectiva, las Lecturas críticas estructuran a la práctica proyectual a partir de una aproximación activa hacia el pasado y presente de la arquitectura constituyendo campos de consistencia actualizables y transformables, porque la lectura desarticula sentidos y transforma lo dado. En aquellas prácticas arquitectónicas donde no se reconoce una preexistencia o un sistema referencial como objetivo de desacople, la crítica ve relativizado su campo de acción pero sin suprimirlo del todo.

Para Greg Lynn la disciplina se organiza a partir del modo crítico y el modo experimental², como dos prácticas extremas. En el primer grupo se ubica aquella que opera desde un corpus existente mediado por operaciones de actualización y reorganización. Por diferenciación e intensificación se establece una relación activa con el pasado en la que se reconoce la preexistencia pero se despliega una activación de potencialidades que lo transformarán, donde esta operación anacrónica³ despliega las posibilidades de lo dado, abarcando desde lo referencial hasta lo tipológico.

El modo experimental caracteriza el otro extremo conceptual distanciándose de la dependencia material y el modo representacional del modelo crítico. En su condición autónoma, no parte de lo dado para proponer sino que genera sus propias determinaciones mediante un proceso interno. La informática como posibilidad de reformulación de procesos y sistemas generativos, influyó de manera estratégica en la caracterización de este modo suprimiendo a la subjetividad y constituyendo una nueva objetividad.

La autonomía de las prácticas experimentales de toda referencia histórica, contextual o simbólica no exime a sus procesos de las subjetivaciones de quien los administra. El control sobre los modos operativos analógicos o digitales y, en este último caso, también a las inteligencias que surgieran de su proceso, siguen estando en manos del proyectista. En tanto esto suceda, el nivel de autonomía o experimentación tenderá a cero más nunca será absoluto; y la crítica como lectura de una materia proyectual no se ubicaría en las capacidades de los objetos sino que pasaría a ocuparse de las posibilidades estratificadas en sus procesos.

La actividad proyectual contemporánea denominada sobremoderna o hipermoderna, se posiciona en un extremo disciplinar que se ocupa de lo virtual. En tanto potencialidad e indeterminación, este factor de distinción entre una y otra, es central en la caracterización de la práctica experimental y la reestructuración de la crítica como propia.

2. Forma Animada. 2000; 3. Arqueología del Saber. Foucault 1969.

Para Deleuze la teoría de las multiplicidades supone un montaje de actuales y virtuales dentro de un mismo objeto. No existe ningún objeto que pueda definirse sólo mediante lo actual, ya que se encuentra permanentemente rodeado de virtuales⁴ en constantes procesos de actualización, y donde estos últimos se desarrollan en una unidad de tiempo tan ínfima que su brevedad los mantiene permanentemente en un estado de incertidumbre e indeterminación.

Más allá de las precisiones conceptuales, esta propiedad constituye un sistema abstracto que tiene la posibilidad de actualizarse, transformarse y desplazarse. Cuando la anterioridad⁵ de los procesos críticos se suprime como dispositivo de activación del proyecto, el modo autónomo opera sobre virtuales y se desliga del compromiso referencial.

En estos casos la crítica puede constituirse también en un rol operativo, reintroduciéndose mediante un desplazamiento crítico por medio de la constitución de un nuevo determinismo no maquínico, sino como nuevas formas de inteligencia autoconscientes.

Las disciplinas proyectuales creativas como la pintura, la fotografía, el cine y la arquitectura entre otras han experimentado transformaciones a lo largo de su historia cambiando estructuralmente sus términos productivos y los límites de su propio campo disciplinar.

Tanto sus modos productivos como sus objetos han ido transformándose a lo largo de la historia de manera no lineal a través de procesos de diferenciación material produciendo emergencias, bifurcaciones y desplazamientos dentro de su propia práctica. Estas transformaciones expresan un complejo patrón que no es factible de ser reconstruido mediante una linealidad evolutiva, sino que es preciso reconstruir todos sus procesos de desplazamientos y divergencias que no dependen de ningún factor externo, dado que son el producto de las capacidades internas de diferenciación que posean.

La ecología⁶ como estructura organizacional de la materia ya sea natural, social, artificial o histórica constituye, más que una analogía biológica, un modelo de comportamiento y patrón de transformación que asimila la heterogeneidad y reconoce el comportamiento organicista de los sistemas complejos.

En ellas se despliegan comportamientos, donde cada uno de sus componentes se encuentra en estrecha relación y cuyas partes en simultáneo sufren transformaciones propias basadas en nuevos niveles de diferenciación y actualización. Éstas son el producto de las relaciones establecidas entre sí, y en las que cada uno de ellos impone una presión evolutiva a un componente o especie que actúan sobre todo el ecosistema que se reconfigura en mayor o menor medida.

4. Forma Animada. Greg Lynn 2000; 5. Diagrams Diaries. Peter Eisenman 1999

6. El lado Salvaje. Jeffrey Kipnis. 2005 taller de arquitectura 7 fau unip

Para Kipnis⁷ este factor de cambio latente y necesario de las ecologías transforma a la crítica contemporánea reubicándose desde su capacidad regeneradora de sistemas complejos para devenir en capacidad crítica: un factor de cambio, desestabilizador que produce desequilibrio, discontinuidad y emergencias a través de las cuales se actualiza, constituyendo un desplazamiento evolutivo que se despliega por sistemas no estructurados y no jerárquicos.

Visto desde este punto de vista cada disciplina proyectual constituye un complejo sistema de ecologías y sub-ecologías simultáneas donde sus desplazamientos y desarrollos evolutivos producen sus propias actualizaciones y reconfiguraciones. Un aumento de los niveles de especificidad de una disciplina producen de manera progresiva nuevos niveles de conciencia, resultando esto clave en la configuración de la crítica no como práctica reflexiva exterior sino como una propia fuerza de resistencia. La crítica será entonces un dispositivo de desestabilización y de cambio dentro de las ecologías de la conciencia de cada disciplina que tienden por medio de mecanismos homeostáticos a resistir al cambio y a su propia reconfiguración.

Sin embargo el autor sostiene que este factor puede aletargarse en la constitución de un protocolo vacío debido a la evolución que las disciplinas han desarrollado el conocimiento de un amplio margen de resultados que pueden confinar al campo experimental a un circuito cerrado con ciertas tendencias especulativas, donde la anticipación a ciertos resultados han dejado a la experimentación y a la crítica sobre lo virtual como dispositivo en un estado detenido.

En este sentido parece que el único recurso capaz de desestabilizar a esas formas de inteligencia establecidas e institucionalizadas, es a través del desplazamiento desde las lógicas de procedimiento estandarizadas hacia los objetos. Un retorno hacia lo *materia*⁸ en tanto potencialidad despojada de apriorismos como signos, significados y puntos de vista considerando que en sí misma posee su propia capacidad de generación de inteligencia con capacidades para auto-organizarse en configuraciones y ecologías complejas.

En el campo de las disciplinas creativas este es un aspecto fundamental ya que la urgencia productivista ha mecanizado a su capacidad creadora cayendo en la alienación de la creatividad hacia protocolos de trabajo preestablecidos, mecanismos y recursos conocidos y ya probados. Para el campo de la arquitectura y el arte las epistemologías científicas son incompatibles no tanto porque su campo de acción sea diferente, sino porque son disciplinas proyectuales, prácticas materiales cuyo proceso emerge desde su propio devenir, de su auto-organización.

Así como la transformación de una especie produce alteraciones en las ecologías, el surgimiento de una nueva especie ejerce presiones que reestructuran

7.. El lado Salvaje. Jeffrey Kipnis. 2005 8. Foaismos. Ciro Najle 2000

su organización interna. La irrupción de un nuevo autor o la transformación de alguno de sus componentes activa dispositivos de desplazamiento por ejemplo, ante cada nuevo paradigma tecnológico que produce profundas transformaciones en el campo disciplinar del proyecto arquitectónico y las ecologías que constituyen su práctica, se producen nuevos efectos y nuevas organizaciones que obligan a nuevos niveles de autoconciencia.

Recuperando el sentido de lo virtual, la crítica contemporánea se reorganiza como dispositivo abandonando su autonomía disciplinar para ser clave en los procesos de autodeterminación y profundización de las agendas de trabajo contemporáneas, y afronta la búsqueda de la expansión de su campo disciplinar mediante un desplazamiento hacia lo virtual entendido como potencia de lo inestable e indeterminado.

La práctica será una instancia de profundización y complejización discursiva en el afán de establecer una interioridad como un campo disciplinar propio y reintroducirá lo excluido revisando viejos estándares. Un nuevo determinismo surgirá entonces con el objetivo de dar respuesta a un contexto que requiere de un abordaje complejo, un reconocimiento de lo múltiple y un contexto inestable que estructura una práctica que se ubica en la operatividad de lo virtual sustituyendo al discurso como instrumento de validación.

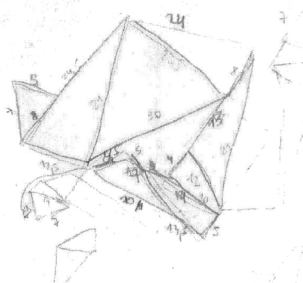
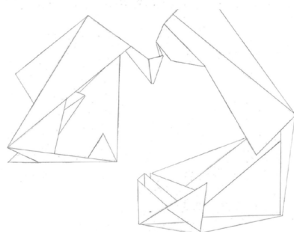
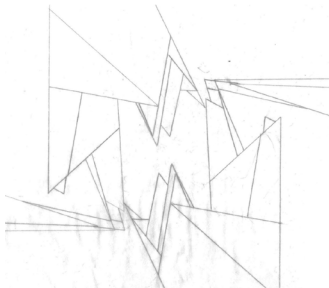
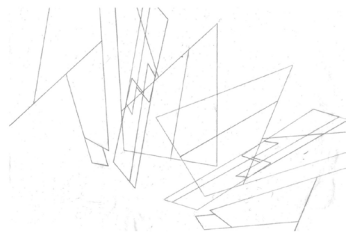
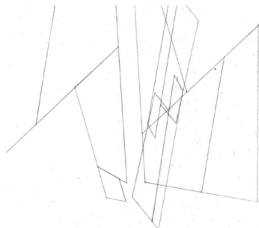
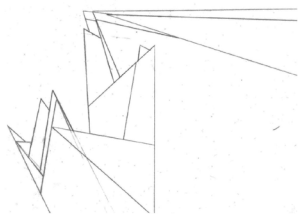
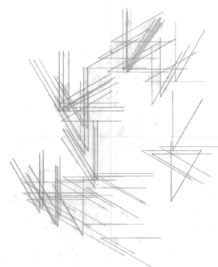
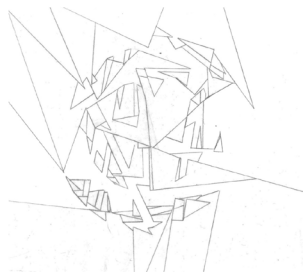
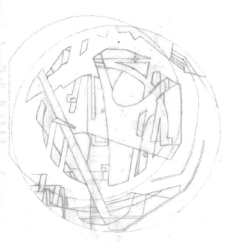
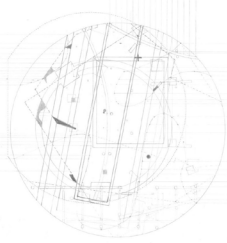
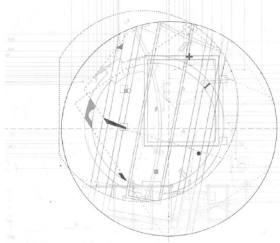
Este desplazamiento desde lo representacional y explicativo hacia lo creativo, se basa en la capacidad potencial de lo virtual como una expansión de las posibilidades en términos de variabilidad que sólo es posible a partir de la emancipación de su significado y representación. Donde la diferenciación material, entendida como desplazamiento y transformación desde lo múltiple, se genera como derivación, como proceso interno y como propiedad inmanente de sí misma.

El trabajo desarrollado por los estudiantes en Geometrías Arqueológicas⁹ explora las posibilidades de los objetos arquitectónicos desde su capacidad de actualización.

Por medio de procedimientos críticos, sostenidos en el dibujo como medio de lectura y revisión, se produce el desacople y la desarticulación de los sentidos y significaciones pre acordadas sobre los objetos y basadas en las descripciones de sus caracterizaciones actuales.

La constitución de este proceso dependerá entonces sus capacidades para producir diferenciaciones con distintos niveles de intensidad y capacidad de ramificación en oposición al sistema compositivo de conjugaciones de partes en series homogéneas. El desplazamiento hacia lo virtual constituirá el factor crítico en la determinación del campo de acción del proyecto contemporáneo. Allí el dibujo será la clave para posibilitar un acercamiento al objeto y sus sis-

Geometrías Arqueológicas es una ejercitación proyectual para el nivel inicial del taller de arquitectura propuesta por los profesores del taller 7 de la FAU UNLP taller de arquitectura 7 fau unlp



temas generativos desde lo geométrico hasta lo espacial; y a la vez desplegar un sistema operativo que, basado en las iteraciones geométricas como modo de proliferación de la información, permite el ensayo de transformaciones y actualizaciones orientadas a las capacidades de los sistemas de información que los objetos portan y sus posibilidades intrínsecas.

La interdependencia entre lo virtual y lo actual supone un par indivisible de la multiplicidad y su potencia. El desplazamiento de lo actual hacia lo virtual como principio operativo posibilita un contacto directo con una dimensión no codificada, preestablecida o significada que posibilita no sólo la profundización sino la operación como problema disciplinar y no exterior.

El proceso de redibujo y la elaboración de las capas de información, las operaciones sobre ellas, su posterior exploración espacial, y los procesos de consolidación aplicados se corresponden con los procesos materiales basados en la Información, modalidades, comportamiento y régimen que suplantán al carácter de función, técnica, materia y organización tradicionales aplicados al proyecto, y reverberan con lo virtual administrando ingresos y egresos de información como duraciones, ritmos, tendencias y emergencias.

La crítica dentro de un modo experimental no es reflexiva porque no trabaja sobre más sobre la dimensión actual de sus vectores. No puede establecer posicionamientos con cierto grado de estabilidad y referencialidad porque la constitución de los virtuales de los que se ocupa no posibilita tales posicionamientos.

Si lo crítico es considerado como estado extremo, como saturación como punto límite en la estabilidad del sistema de identidades de un objeto en tanto actual, es posible asociarla como potencia inestable a una dimensión más próxima a la actualización de los virtuales pasando de la actividad crítica autónoma a hacia sus capacidades.

Diferenciar estas prácticas posibilita la identificación de capacidades internas que la disciplina posee y que necesita para independizarse de los sistemas de semejanza como validación y como medio de proliferación de la copia y la repetición que cristalizan a la práctica profesional y detienen los procesos de enseñanza. Las lecturas críticas como actos de despliegue y desacople de sentidos, ya sea desde lo preexistente o lo experimental como capacidad o como potencia.

Bibliografía consultada

- Foaísmos. Manual provisional para un arquitecto de la segunda generación del capitalismo tardío. Revista 2G. Ciro Najle. 2000
En el lado salvaje. Filogénesis. Jeffrey Kipnis. 2005
El Fin De Lo Clásico. Peter Eisenmann. 1980
Propuesta pedagógica. Taller Vertical de Historia de la Arquitectura nº 2. Cap 5. 2015
Actual y Virtual. Dialogues. Giles Deleuze. 1996
Forma Animada. Greg Lynn. 1999



nivel

02

intensidad acontecimiento y creatividad

cuerpo docente

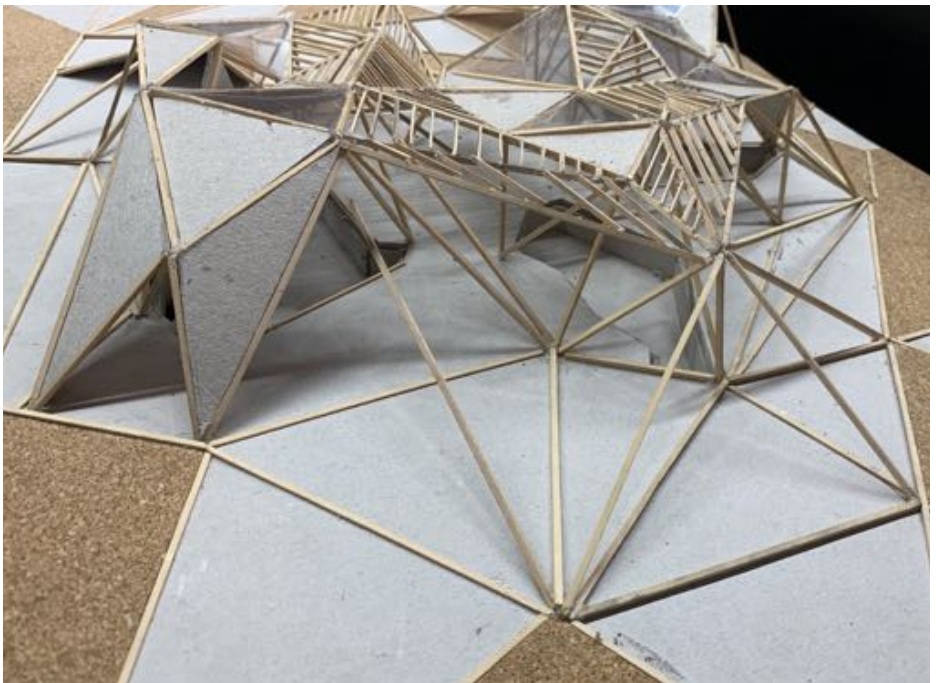
Marina Rodriguez Das Neves
Felipe Moscoloni
Mariano Constanzo
(semestre 01)

Emiliano Da Conceicao
Felipe Moscoloni
Mariano Constanzo
(semestre 02)

estudiantes

varela gonzalez, thais; romero, mauricio sebastian; abeldaño, isaías jesus; miranda figueroa, emanuel agustin; lezcano, milagros melany; lastra, nahuel ezequiel; cortés, luisa estefanía; centurion, karen sofia; gosende, lucrecia maria; pego, maribel angela; violini, victoria; barreto martínez, brahiana; martínez, melina aldana; morales, juan daniel; krassevich, natasha

belén; rodriguez,; patricio daniel; sanchez, benjamin; bouzali, alan; candal, leonel matías; noblia, evelyn; garcía, matías; guanzetti, lucia; centurion, leonel luciano; yucra alvarez, luis fernando; gonzalez ortiz, milton; jara gamarra, yahanna lilia; cafiel, guido; tito chucusea, kaiane; morán, maria florenia ailen; torres ruiz, vanessa lisset



nivel 02
ejercicio 01

multiplicidades funcionales

El trabajo práctico busca profundizar sobre una de las mecánicas de trabajo para la generación de espacio arquitectónico a través del estudio minucioso de las funciones de los elementos, el uso que hacemos de ellos y las actividades que desarrollamos o podríamos desarrollar en los espacios conformados. El proyecto desarrollado a partir de las funciones es una constante en la enseñanza de la arquitectura en la FAU, pero se ha caído fácilmente en considerar a la función en la única explicación válida para la toma de decisiones del proyecto arquitectónico. Sin embargo no se suele profundizar en cómo es el funcionamiento de las cosas y cuál es el uso que les damos y les daremos a futuro. Más bien las funciones suelen ser argumentos dogmáticos, preconcebidos y petrificados en el tiempo que operan a manera de reglas fijas

sin posibilidad de replantearlas. Creemos que la disciplina necesita progresar constantemente a través de la innovación y la creatividad, por medio de procesos conscientes que guíen racionalmente los proyectos. Estos procesos deben tener la posibilidad de ser re-pensados en cada nuevo inicio, con información nueva o re-actualizada, con la mirada puesta en activarse, libre de cualquier obstáculo o rozamiento y actuando por fuera de los discursos establecidos o canonizados. Los datos concretos que de la realidad los estudiantes extraigan, conformarán un cuerpo de constricciones o reglas que estimularán la creatividad, la libertad y la invención que llevarán el proyecto adelante.

Con este trabajo buscaremos agotar las posibilidades formales y espaciales de las funciones que se puedan detectar en un sector muy particular y consistirá en producir operaciones e incorporar objetos sobre el lugar asignado, de manera de resolver los problemas específicos detectados y de dar cabida a potenciales nuevas actividades. No se trata de un trabajo sobre el funcionalismo, sino sobre las posibilidades que poseen las funciones.

El estudiante deberá comprender cada acción de proyecto en relación a la función, desde la organización general hasta cada elemento deberá responder a funciones específicas. Tomaremos los ingresos a la Catedral de La Plata como tema de trabajo, considerando que debemos rediseñar la escalinata actual de acceso y los accesos al museo sobre la calle 14.

bibliografía general

A. Loos: Ornamento y delito; E. de Zurko: La teoría del funcionalismo en arquitectura; R. Venturi: Complejidad y contradicción. Capitulo 2; A.Aalto: La humanización de la arquitectura; R. Koolhaas: Stairs (elements of architecture); R. Koolhaas: Ramp (elements of architecture)

bibliografía operativa

E. Neufert: Arte de proyectar en arquitectura; Ch. Moore/G. Allen: Dimensiones de la arquitectura; H. Tomás: El lenguaje de la arquitectura moderna; G. Baker: Le Corbusier. Análisis de la forma; J. Cortazar: instrucciones para subir una escalera; J. Cortazar: instrucciones para subir una escalera al revés

objetivos de trabajo / criterios de evaluación

capacidad de análisis metodológico y exhaustivo de la función de los elementos definición y experimentación con herramientas y operaciones de diseño funcional

metodología del trabajo

esquicio inicial

registro y discusión de escaleras fundamentales a lo largo de la historia de la arquitectura. cada estudiante deberá buscar al menos 3 ejemplos de escaleras y realizar una presentación frente a sus compañeros, explicando los siguientes temas: geometría, materialidad, dimensiones y funciones incluidas

1era etapa

Detección y clasificación de elementos y sus funciones específicas. Usos y actividades actuales que se mani-

fiestan en el lugar Capacidades del sector. Funciones potenciales. Propuesta de funciones para el sector
2da etapa

Desarrollar estrategias de intervención incorporando nuevas funciones

3era etapa

Profundizar en el diseño de partes

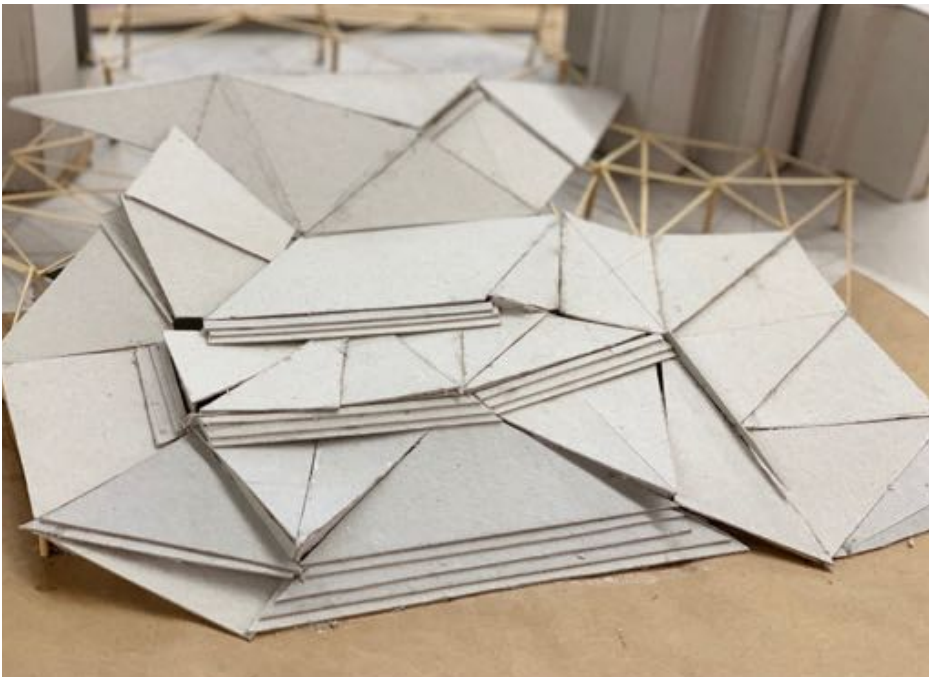
localización

El trabajo se desarrollará en el acceso de la Catedral de La Plata sobre calle 14. Para el trabajo tomaremos desde el cordón de la vereda de las calles 14, 51 y 53 y el frente de la catedral, sin considerar la escalinata actual ni los accesos al museo actuales.

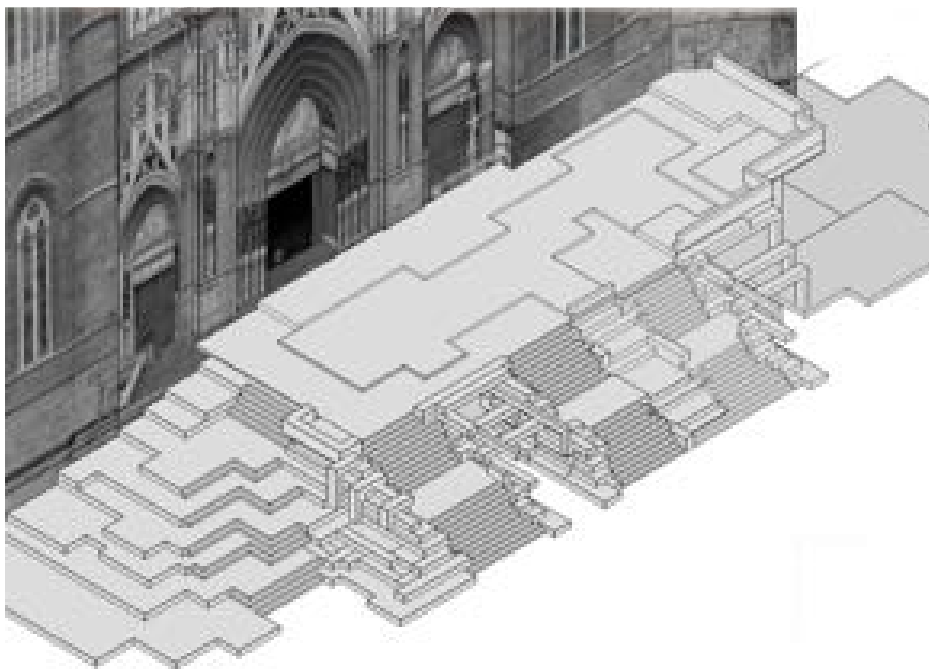
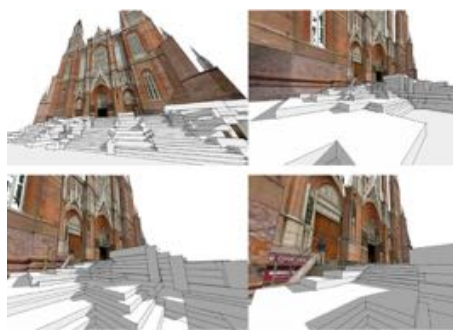
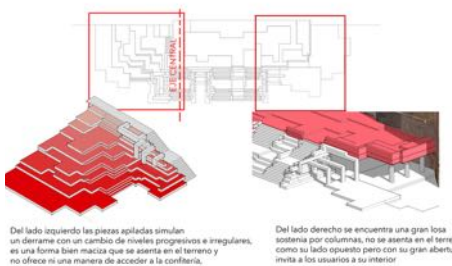
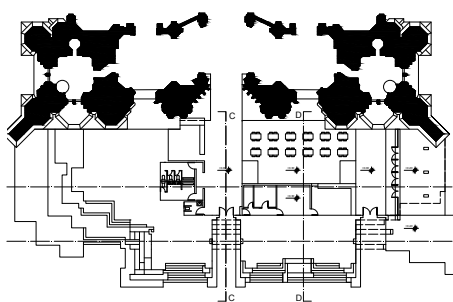
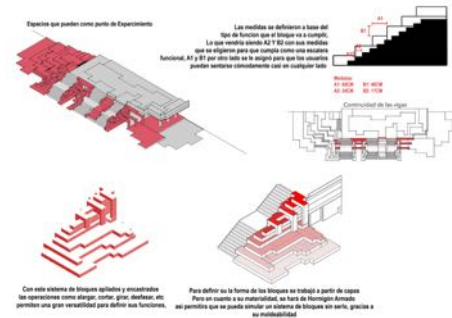




garcía, matías; cafiel, guido;rodríguez, patricio; gosende, lucrecia; violini, victoria



sanchez, benjamín; bouzali, alan; lastra, nahuel; varela gonzález, thais; lescano, milagros melany; nobiliario, evelyn; cortés, estefanía
taller de arquitectura 7 fau unlp



nivel 02
ejercicio 02

espacio bidimensional doble creatividad dr. jeckill y mr. hyde

La arquitectura hace espacios y para hacerlos nos valemos de múltiples sistemas que, superpuestos, colaboran con su producción. Si decimos que arquitectura es disponer materia en el espacio, veremos siempre aspectos técnicos de la misma con un rigor particular y específico que nos será útil en un sistema abstracto y alejado del sujeto que habita el espacio. Es una condición material del mismo, donde estudiaremos el espacio como una abstracción muy precisa.

Para estudiar la relación más directa entre el sujeto y el espacio la arquitectura toma conceptos de una corriente filosófica llamada fenomenología, quienes profundizaron sobre ella fueron Husserl, Merleau-Ponty y G. Bachelard entre otros. Cada uno

de ellos posee una mirada particular sobre la relación del sujeto con sus vivencias. Para unos la relación central será entre el cuerpo en estado actual, presente, y la materia con una alta carga de percepción del instante, mientras que para otros esa relación cuerpo-materia estará dada también por sus vivencias anteriores donde la cantidad de información que el sujeto trae consigo, su virtualidad, donde las experiencias pasadas se activan al experimentar el espacio. En ambos casos la experiencia del sujeto en el espacio es única y particular pudiendo profundizar sobre ambas para proponer un espacio.

Este ejercicio consiste en desarrollar las capacidades de diseño del espacio en torno a cualidades y características específicas del mismo. Para desarrollar más aún la capacidad de variabilidad del espacio, y en consecuencia la percepción y el estado de ánimo derivado del mismo, es que se piensa desarrollar la casa para un hombre con dos personalidades. Esto es también, desarrollar un estudio de la variabilidad del espacio, de manera de encontrar un nuevo sentido a la flexibilidad tan estudiada en diferentes momentos de la historia de la casa. La casa son dos casas y son una, un mismo elemento de continua fusión, pero encontrando los espacios para los dos estados. Los dobles puntos de vista fueron algo ya practicado en la arquitectura moderna (Mies van der Rohe Casa Tugendhat, Oscar Niemeyer, su casa), pero hasta el momento de manera articulada, no fusionada. Para movilizar esta necesaria fusión de dos tipos espaciales

complejos es que damos de referencia al doble personaje de L. Stevenson en la novela "El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde". Un espacio de dos dimensiones de contacto espacial.

Para realizar este trabajo los estudiantes deberán leer la novela de L. Stevenson, Dr. Jeckill y Mr. Hyde, realizar esquemas y perspectivas de posibles espacios que sugiera el texto, para luego comenzar con el proyecto fusionado.

Debe ser una casa bi funcional, que permita alojar las dos personalidades tanto a jeckill como a hyde, comprendiendo al mismo no como dos espacios separados sino como espacios fusionados.

bibliografía general

S. Holl: Cuestiones de percepción; F. Moussavi: The function of form; P. Zumthor: Atmósferas; entornos arquitectónicos S. Fujimoto (Revista 2G nro. 50); G. Bachelard: La poética del espacio Merlau-Ponty: La fenomenología del espacio

bibliografía operativa

El doctor Jekill y mister Hyde, L. Stevenson; Museo Judío en Berlín, D. Libeskind; Moebius House, Ben van Berkel

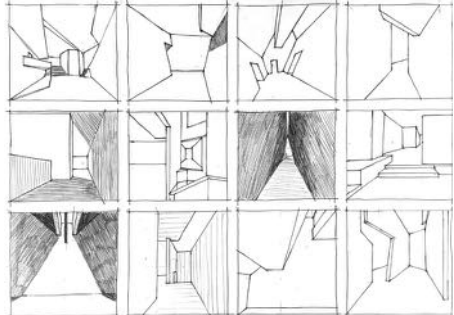
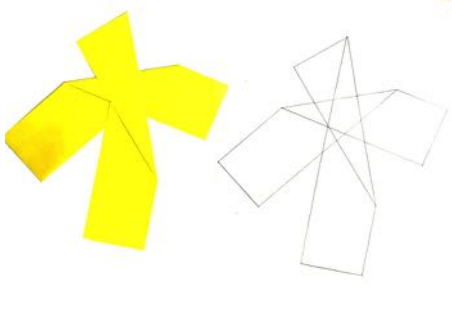
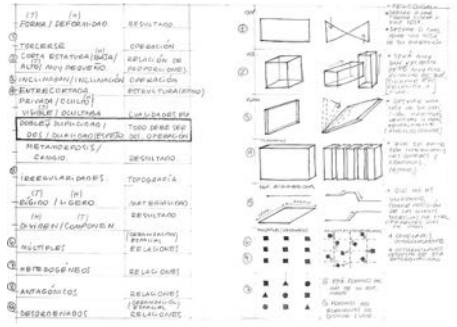
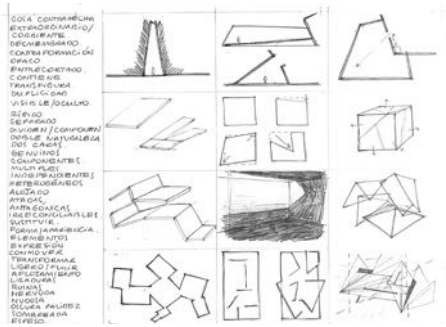
objetivos de trabajo y criterios de evaluación

el trabajo posee diversos objetivos relacionados con la comprensión de la diversidad de influencias que el proyectista posee al momento del proyecto y las posibilidades de transformarlas en acciones operativas.

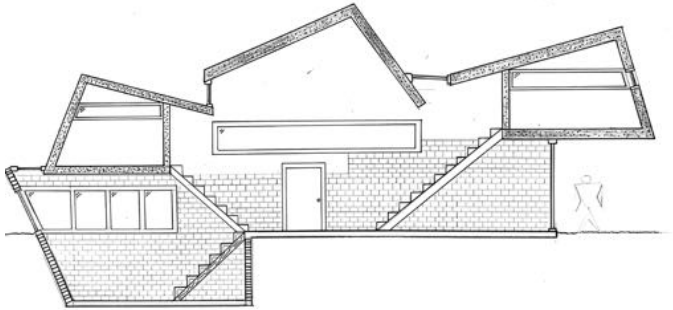
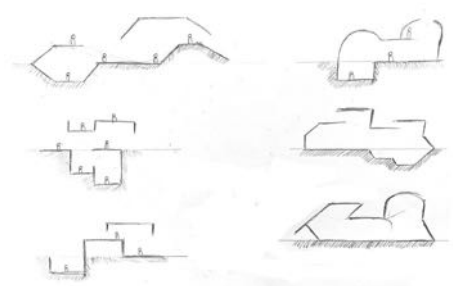
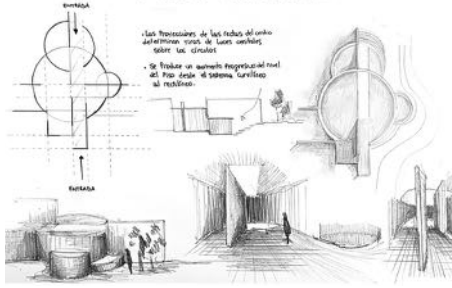
transformar temas no-arquitectónicos en problemas de proyecto registrar espacios arquitectónicos a partir de una mirada realizada por otra disciplina construir un nuevo objeto a partir una mirada propia y creativa sobre el texto y sus personajes

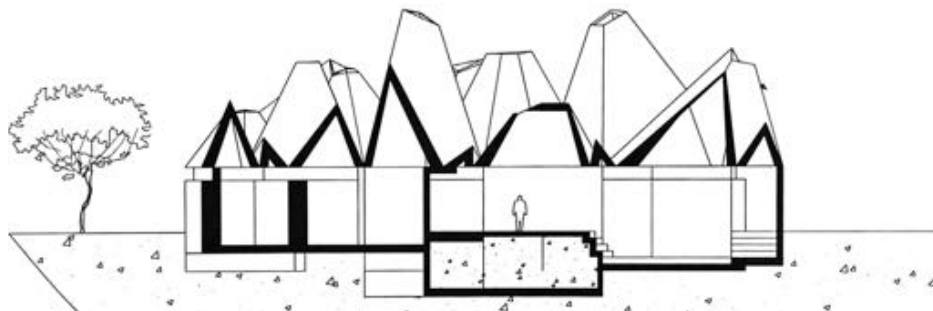
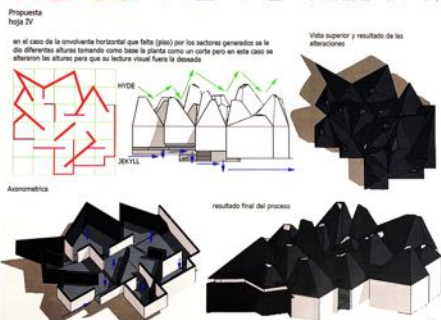
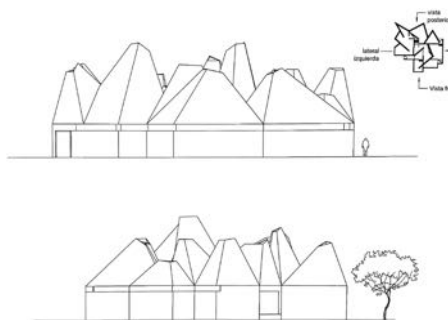
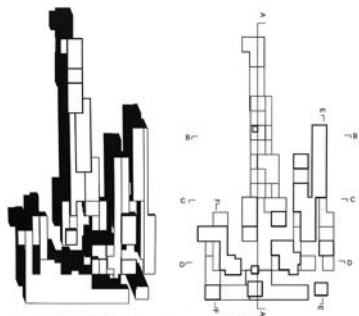
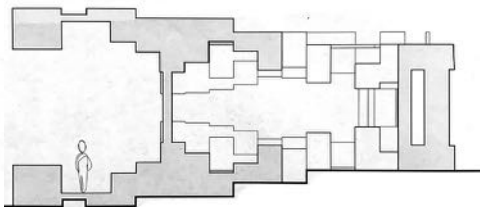
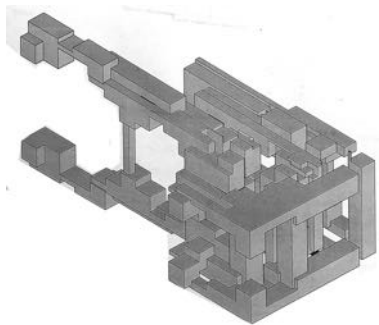


gosende, lucrecia

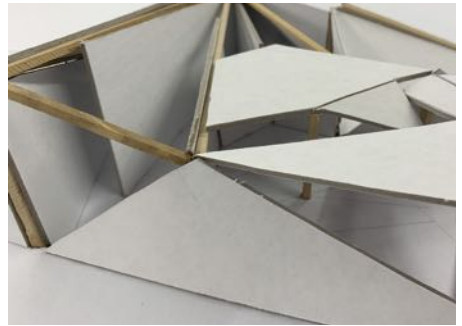
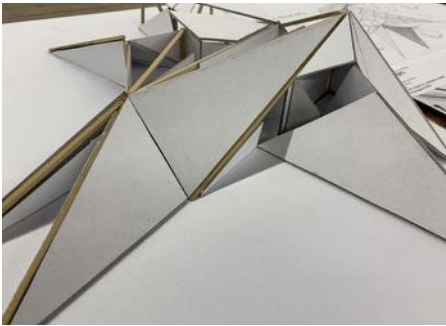
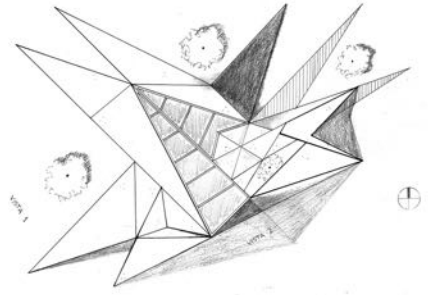
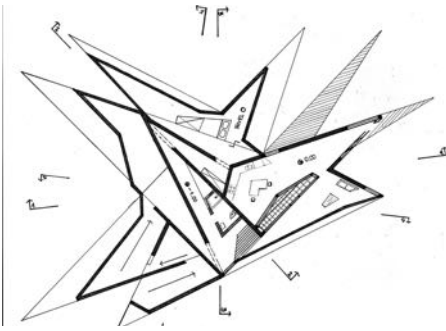


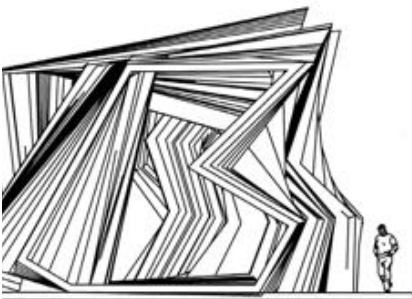
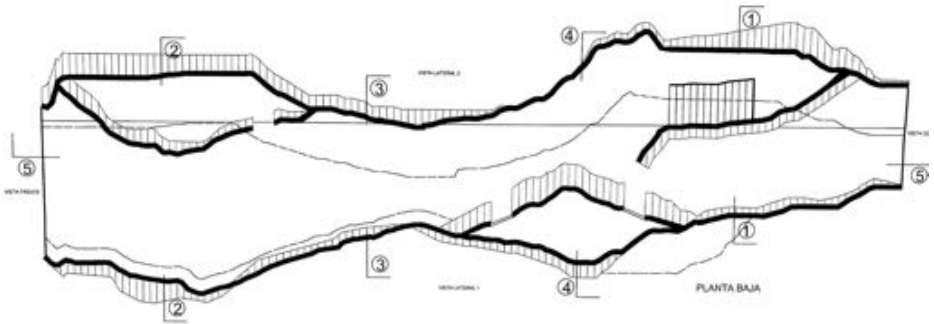
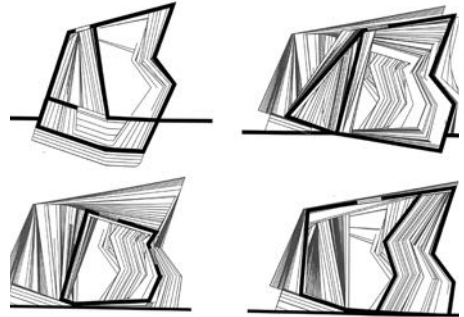
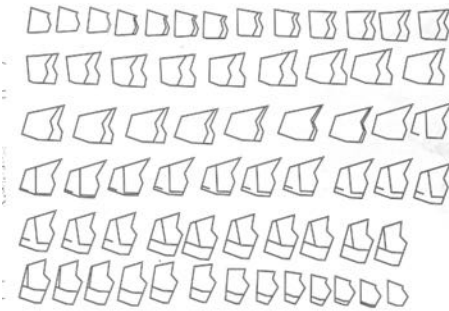
DOBLE CREATIVIDAD - ESPACIO BIDIMENSIONAL

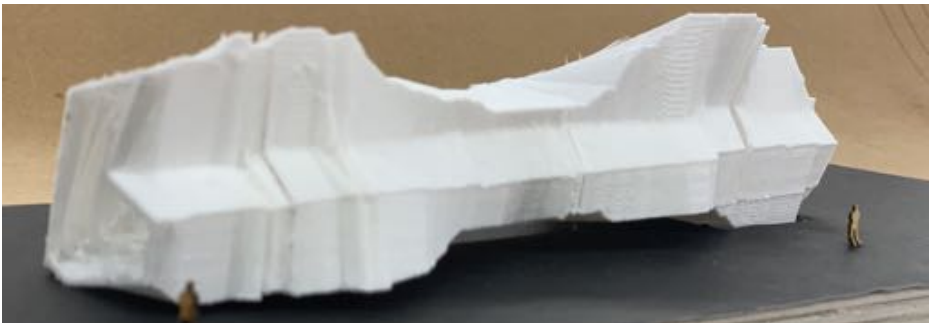
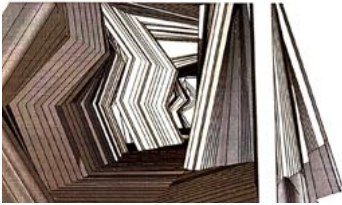
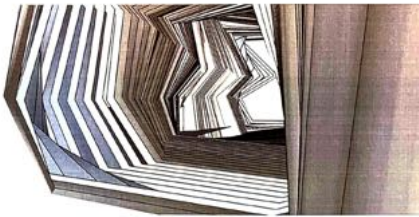
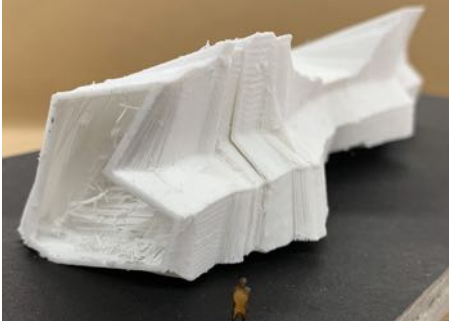


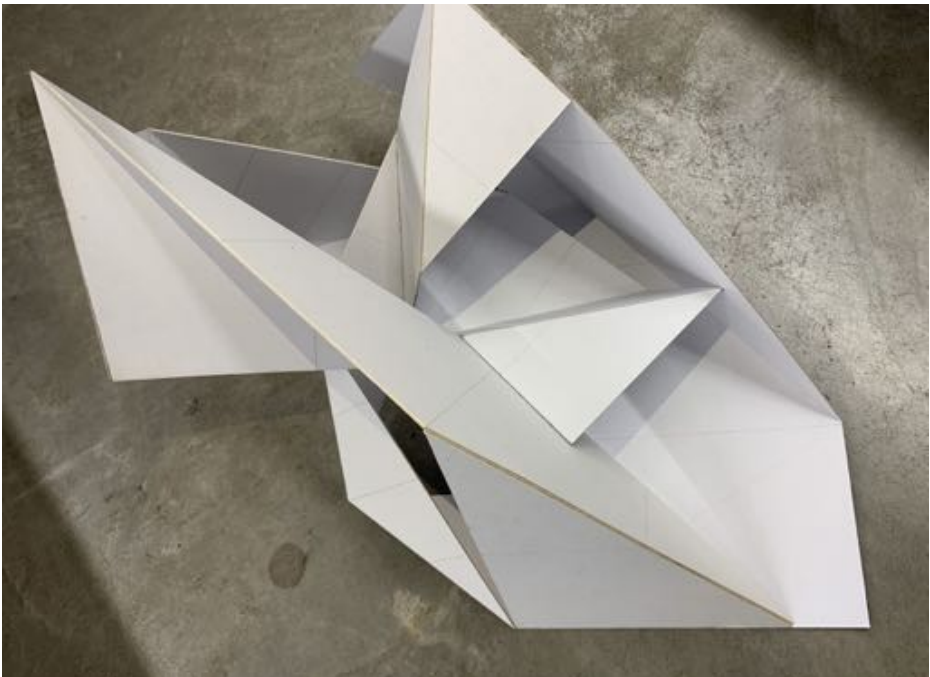
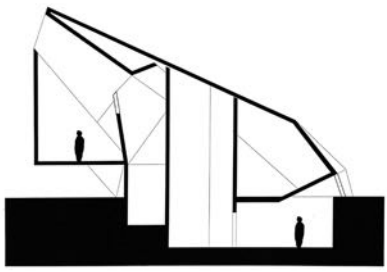
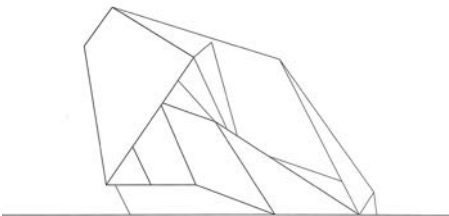
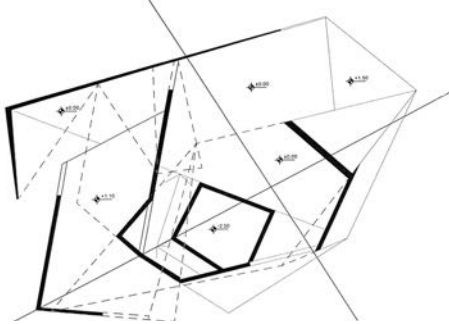
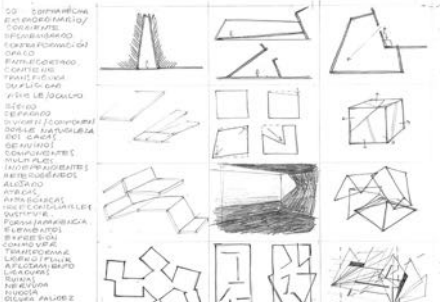


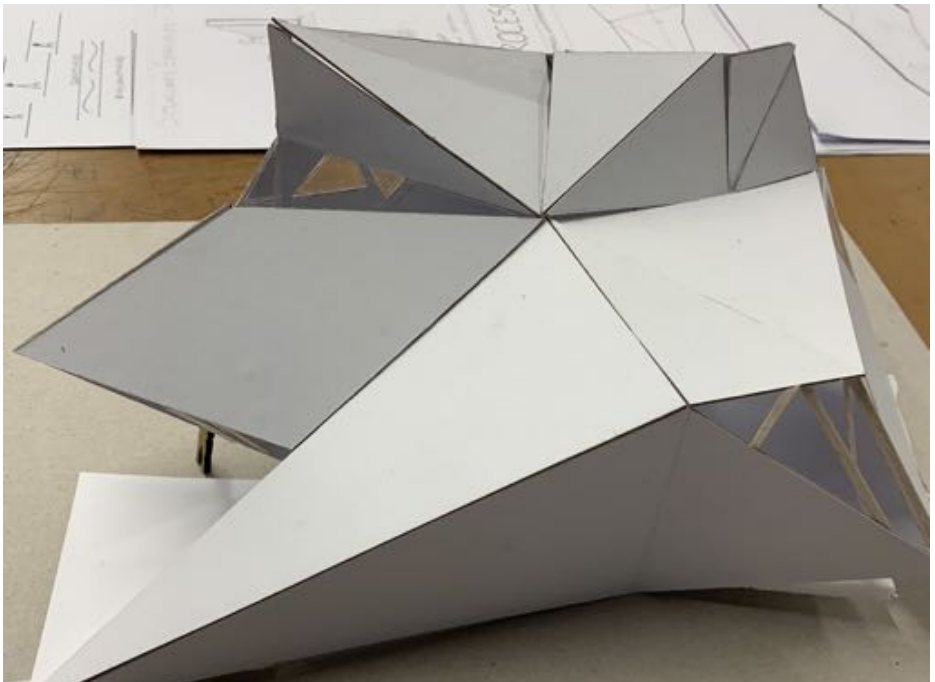
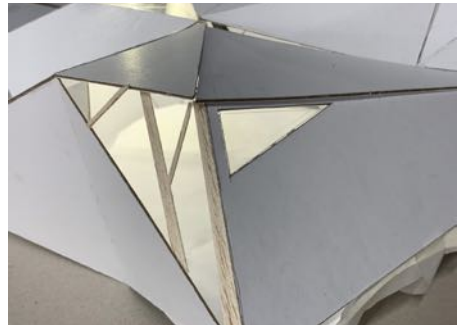
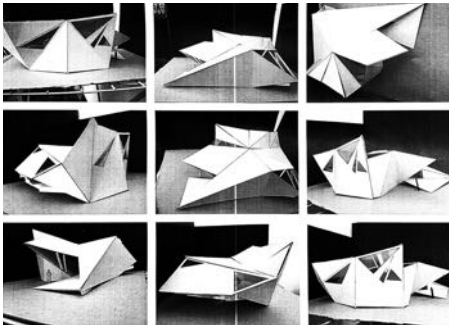
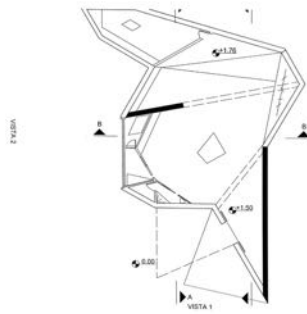
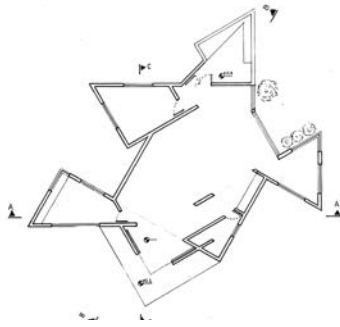
varela gonzalez, thais; yucra, luis f.











nivel 02
ejercicio 03

bauhaus 100

revisitando a josef albers

para trabajar con material bauhaus, el taller propone realizar los ejercicios de estructuras espaciales en papel que propuso Albers para el Vorkurs. siguiendo los mismos criterios y procedimientos realizaremos los modelos espaciales que se colocan a continuación.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender los criterios compositivos de la técnica en 3 dimensiones. indagar sobre los elementos y componentes potenciales de una pieza compleja generada por operaciones simples.

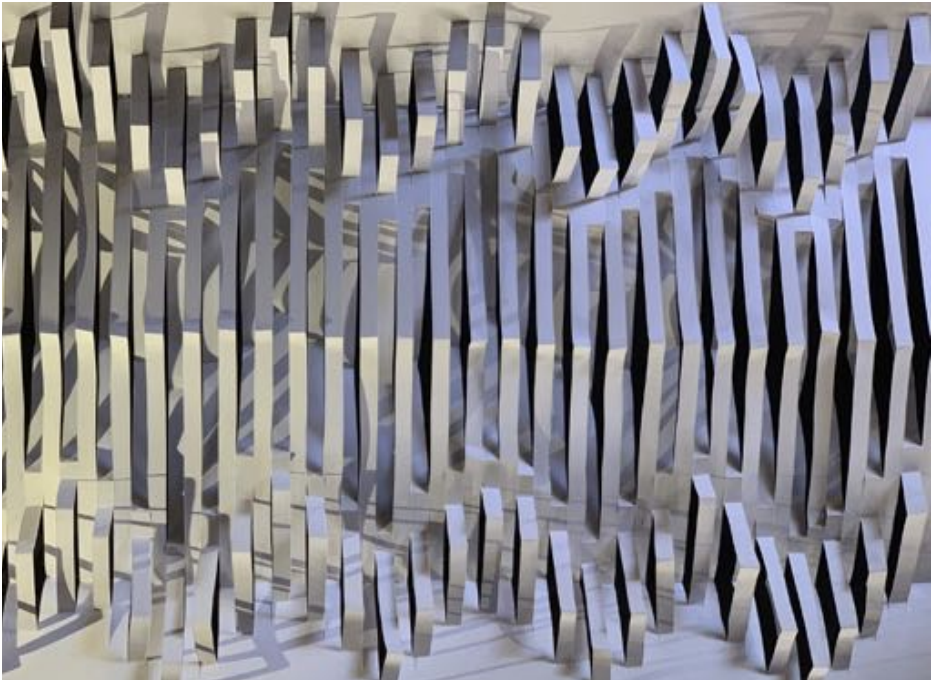
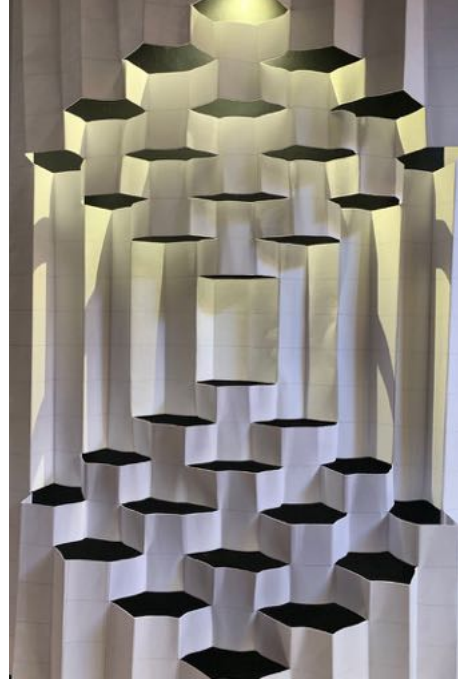
explorar las posibilidades funcionales de un material.

metodología del trabajo

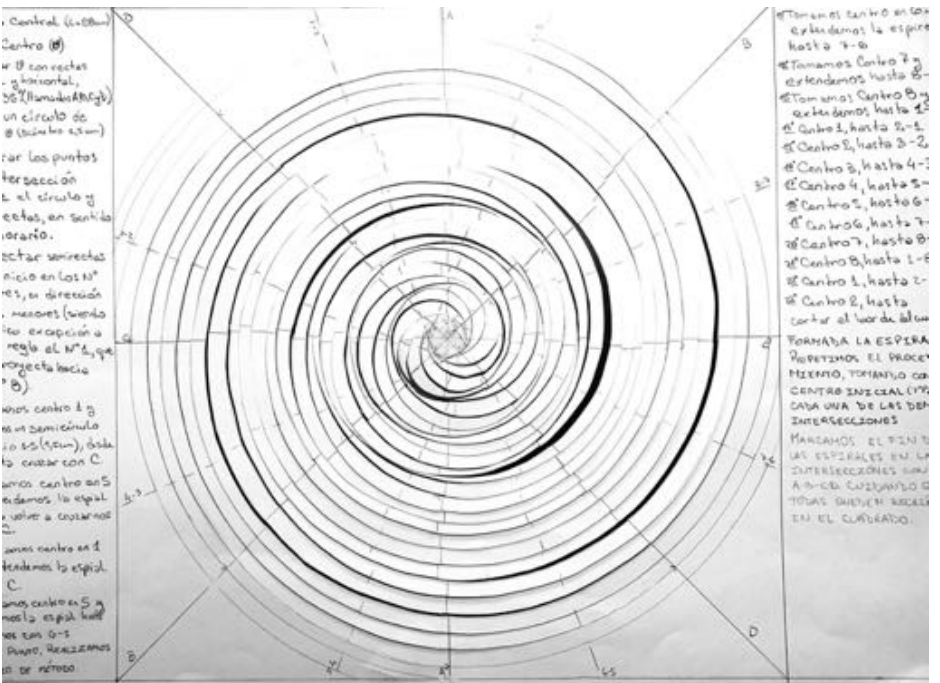
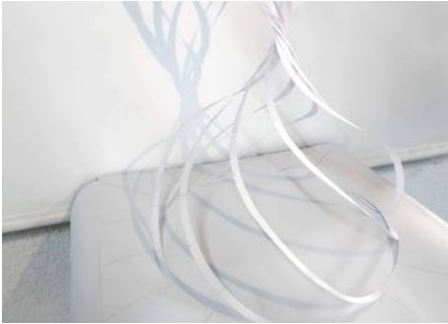
El trabajo se compone de dos fases: primera fase: la elaboración de esquemas y bocetos de las alternativas posibles de la construcción del diseño

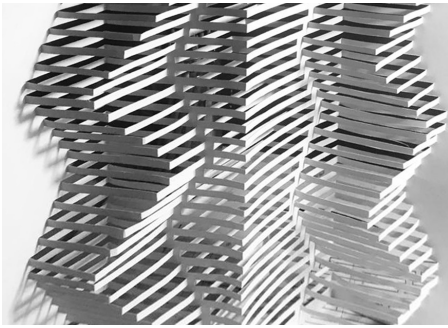
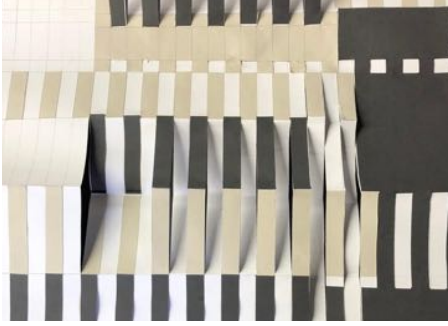
segunda fase: construcción de los modelos en papel primero en papel común y luego los modelos en papel de alto gramaje y superficie pulida.





miranda, emanuel; martinez, melina





garcia, matías; lescano, milagros; miranda, emanuel; krassevish, natasha;nobila, evelyn;
taller de arquitectura 7 fau unlp

nivel 02
ejercicio 04

espacio multidimensional dr. jeckill - mr. hyde multiplicados

La arquitectura posee por finalidad construir ámbitos para la vida del hombre, mediante el camino del proyecto, pero a diferencia de otras disciplinas, la arquitectura se compromete a crear con una diferencia, un plus de significación con un valor estético funcional en brindar al hombre nuevas experiencias enriquecedoras, transformadoras. Con este trabajo buscaremos los medios para obtener estas diferencias, buscando mejorar el hábitat a partir de observaciones sobre los individuos y sus relaciones vinculares en que condicionarán las unidades habitativas a construir. La investigación será acompañada por una búsqueda consciente de cómo debe ser el diseño en nuestro espacio y tiempo.

En esta perspectiva el trabajo requiere un proyecto experimental de vivien-

da que tenga en cuenta los intereses que lo competen en esa particular escena urbana: uso del suelo integrado, densidad óptima, compatibilidad con infraestructura existente, el impacto medioambiental, planes de desarrollo, la adecuación contextual, preservación de las preexistencias de valor, y anteriormente a todos, la necesidad social. El tema subyacente del trabajo requiere una solución que activamente compromete el contexto social y económico de su escena urbana, es decir, un diseño que redefina las aspiraciones de la ciudad.

Se pide de los estudiantes proponer un desarrollo urbano integrando vivienda de media densidad dentro de una infraestructura urbana existente.

El programa solicita la integración de nuevas viviendas de mediana densidad y los medios auxiliares con los de los residentes de un sector de la escena urbana propuesta, adaptando y/o aumentando la infraestructura de servicio existente.

Para realizar este trabajo los alumnos deberán multiplicar la vivienda realizada en el trabajo anterior hasta producir un conjunto de 7 viviendas entrelazadas que conformen un nuevo conjunto compacto. Una de ellas deberá ser como la vivienda original producida y las otras 6 serán variaciones y alteraciones de la misma, que en conjunto conformarán un nuevo objeto.

usos

se realizarán 7 viviendas de entre 90 y 120 m², con espacios exteriores de uso privado y espacios de uso común.

lugar

el territorio será entre el borde del arroyo Rodríguez, la calle 489 y el camino centenario.

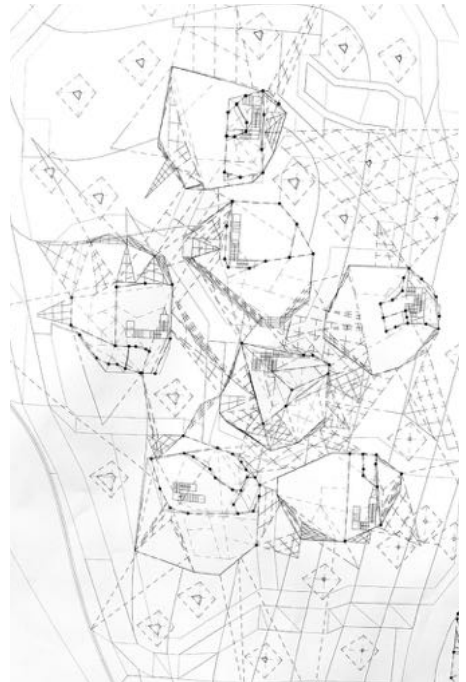
objetivos de trabajo y criterios de evaluación

el trabajo posee diversos objetivos relacionados con la comprensión de la diversidad de influencias que el proyectista posee al momento del proyecto y las posibilidades de transformarlas en acciones operativas.

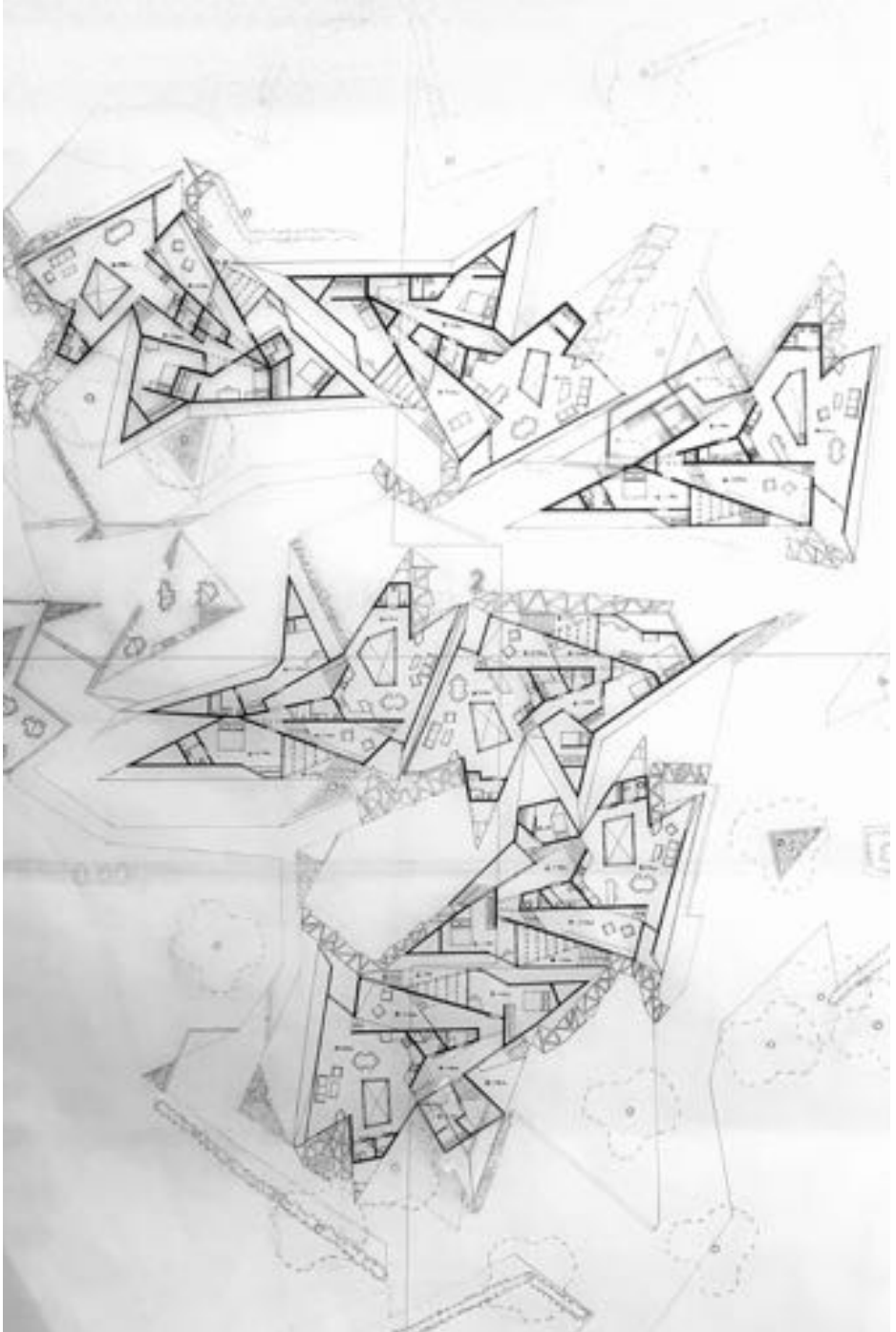
transformar la lógica de un objeto arquitectónico hacia sus posibilidades de repetición

discutir con el proyecto las posibilidades de la vivienda colectiva

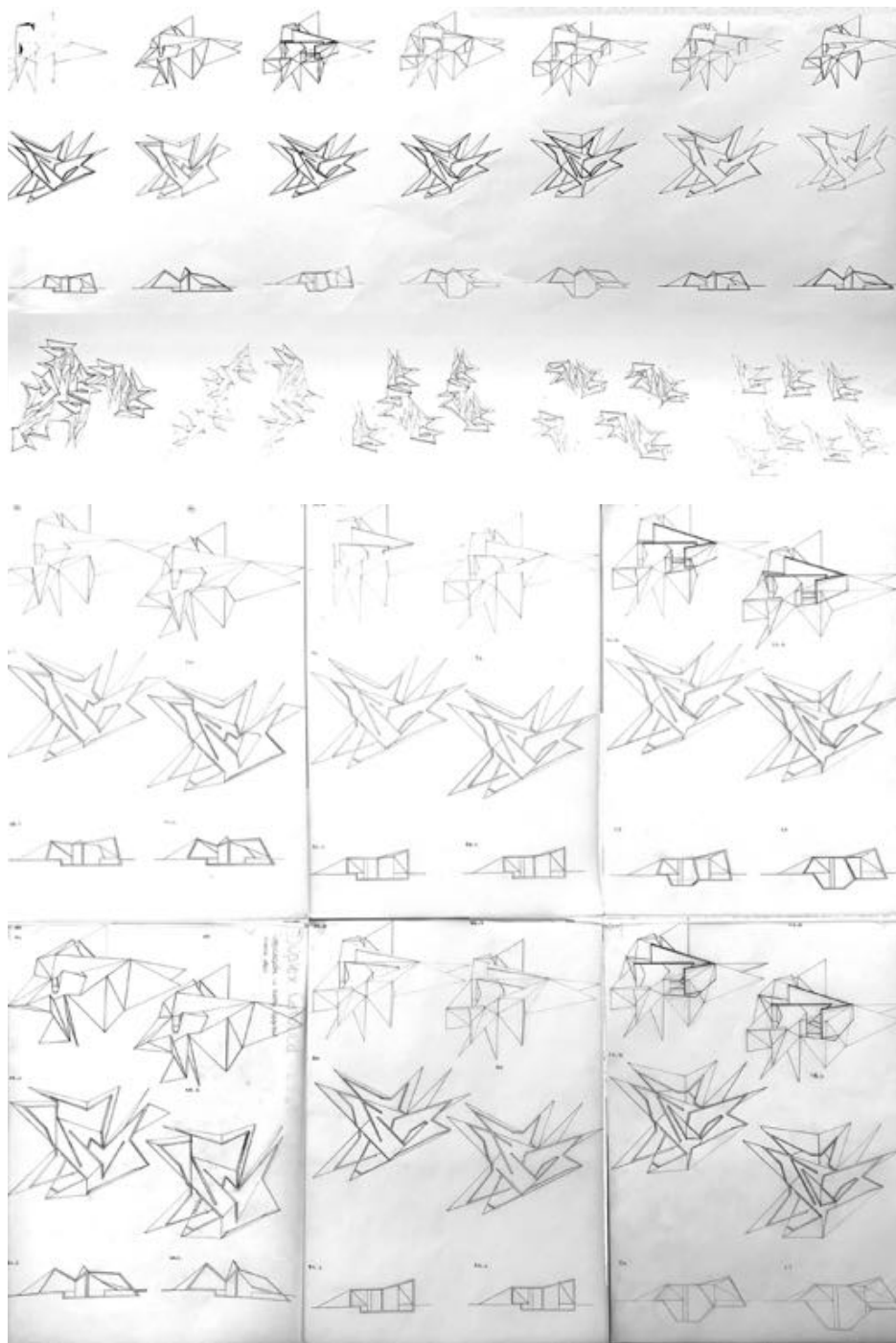
proyectar un objeto posible de ser construido técnicamente con las lógicas derivadas de su generación.

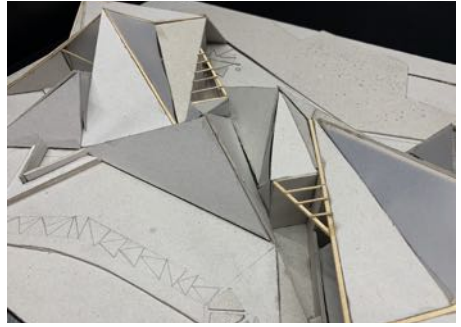
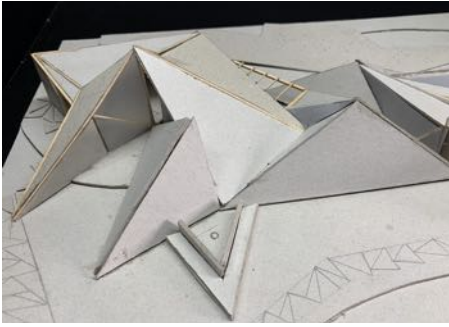
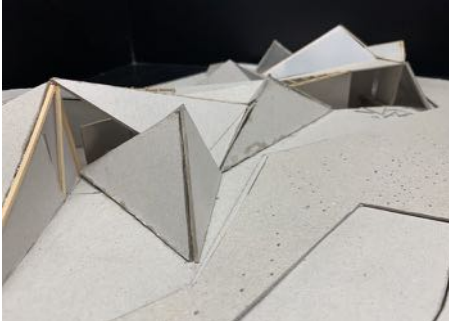


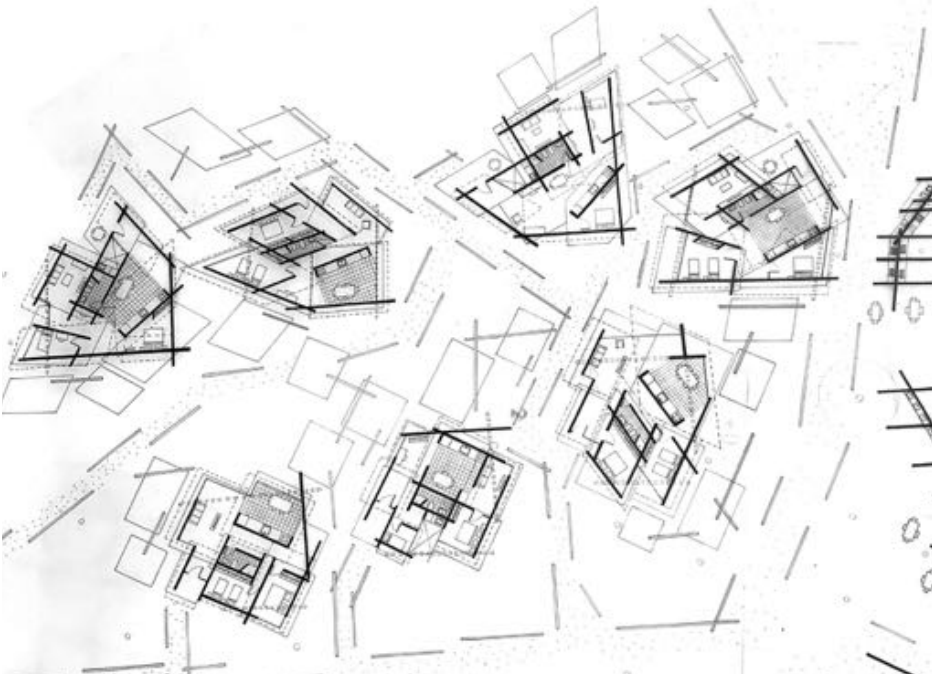
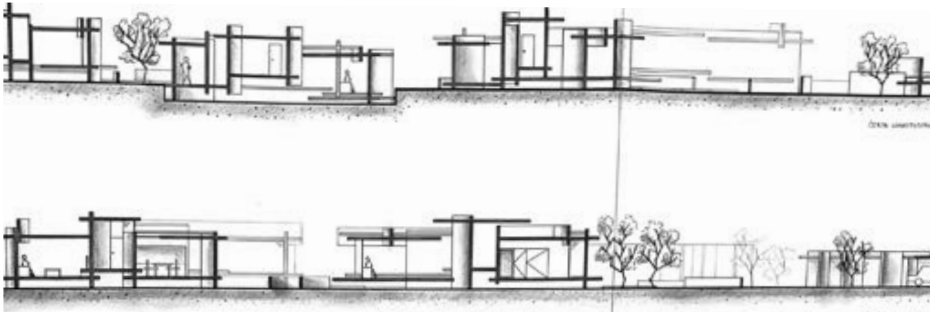
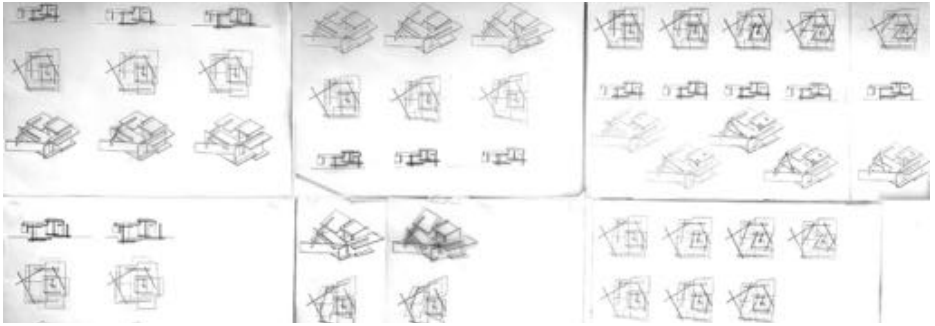
lezcano, milagros; pega, maribel

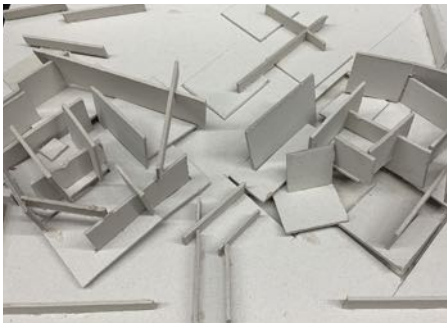
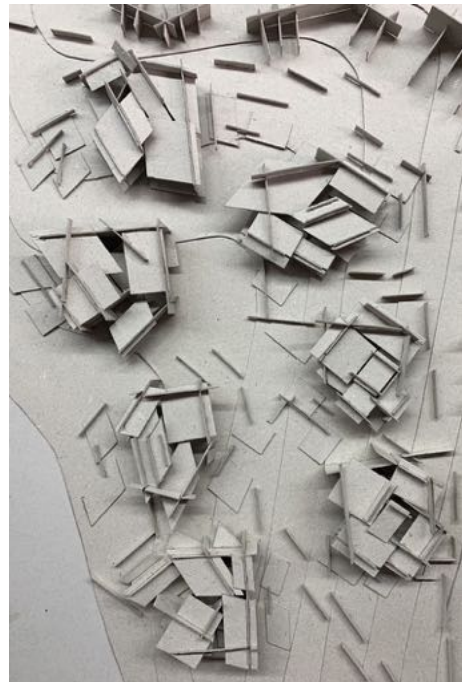
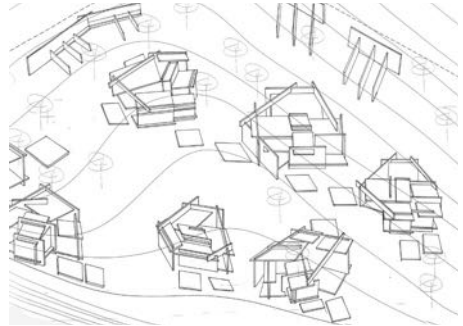
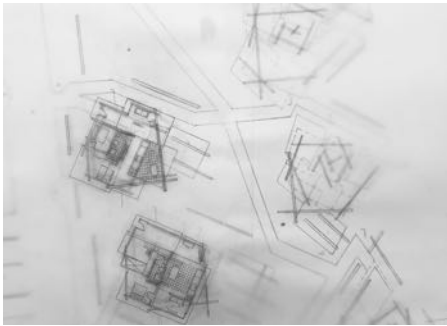
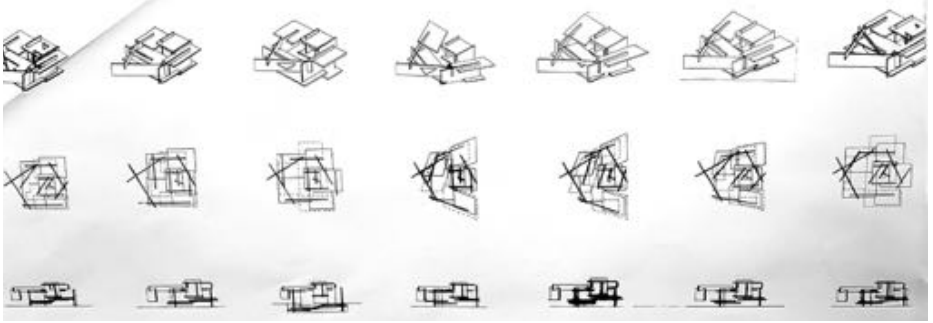


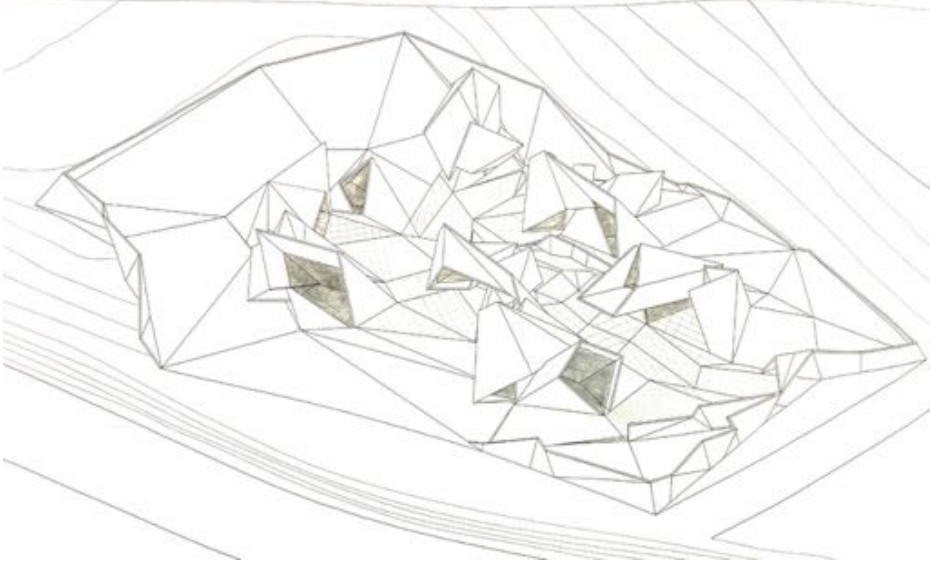
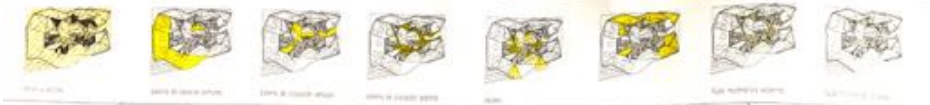
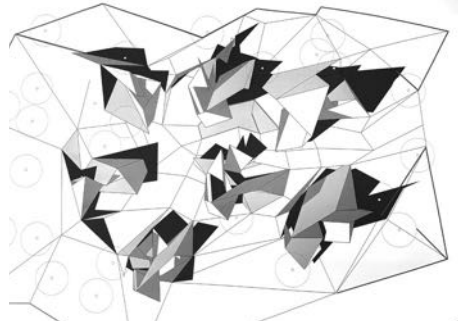
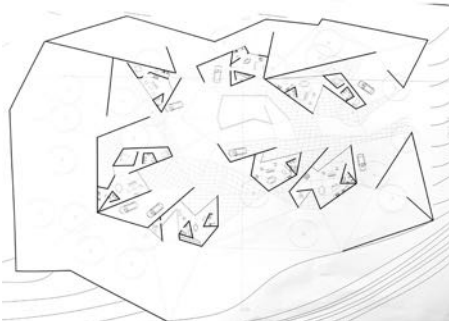


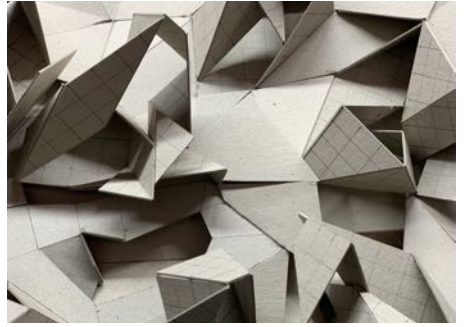


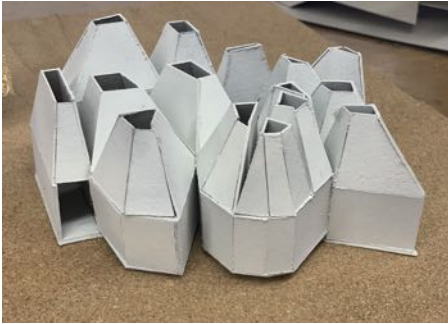


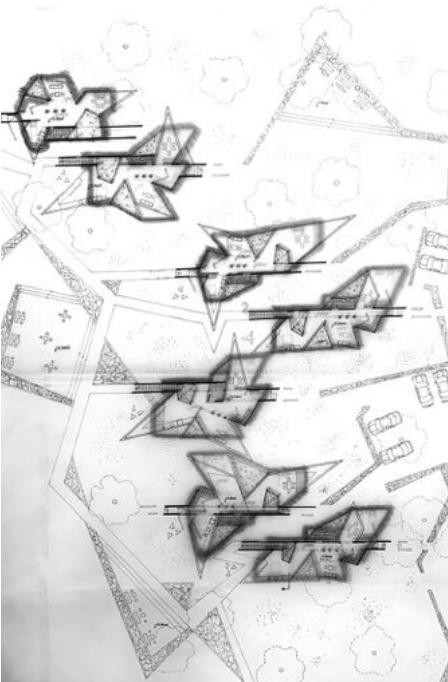
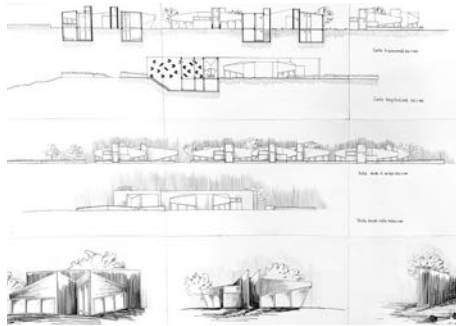
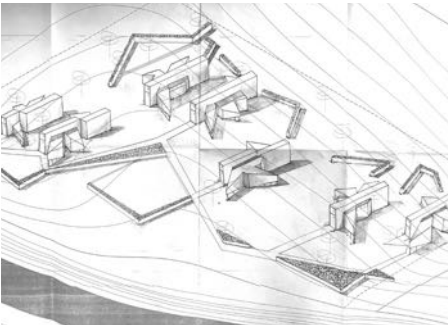
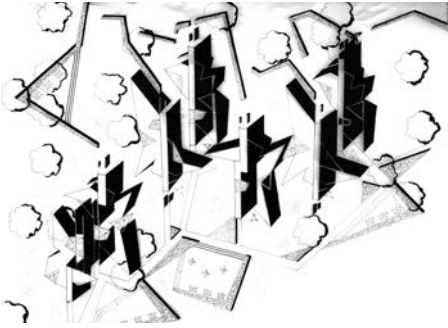


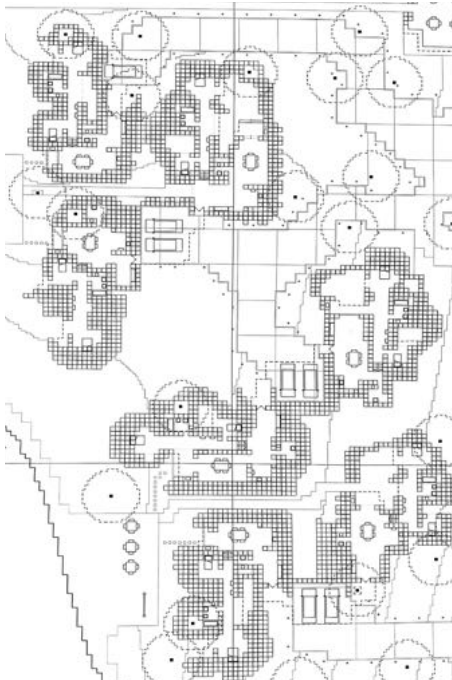
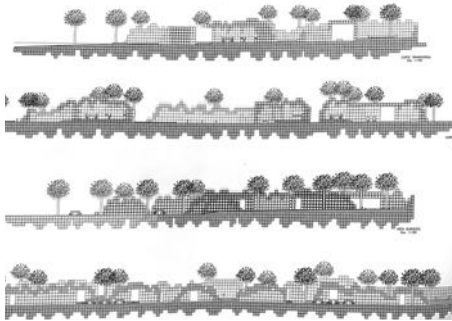
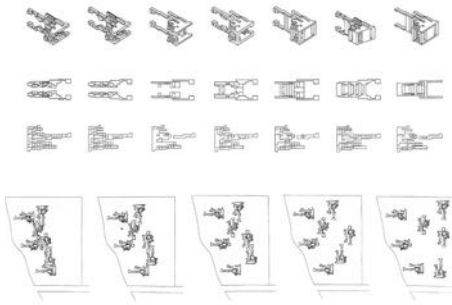




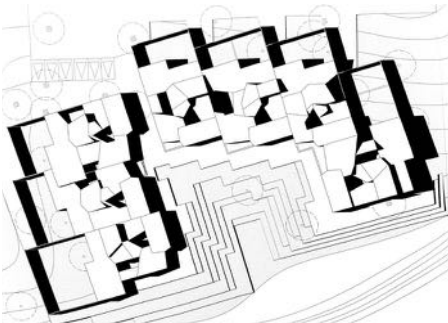
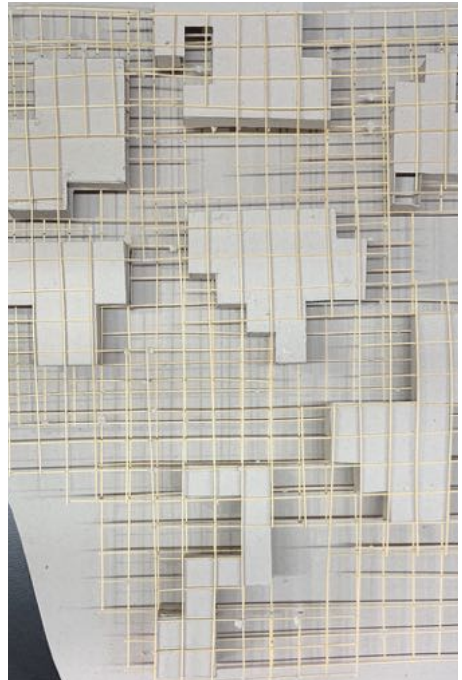
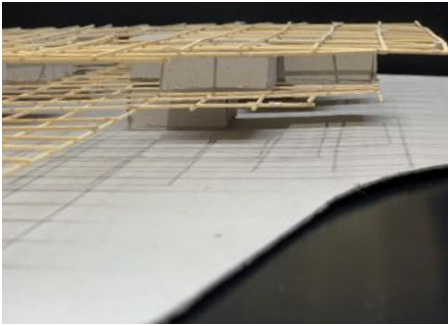
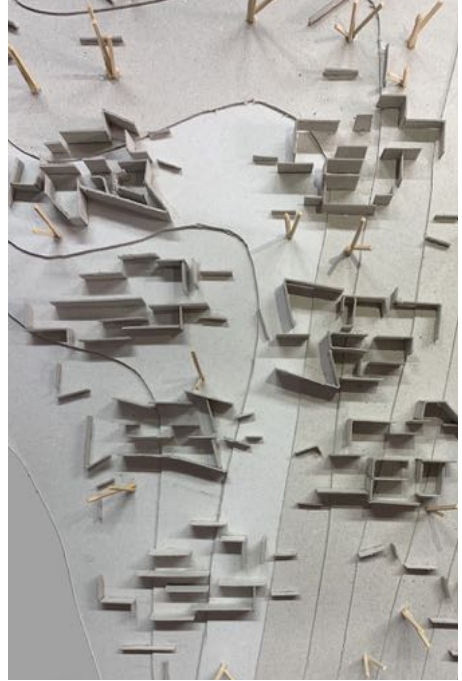




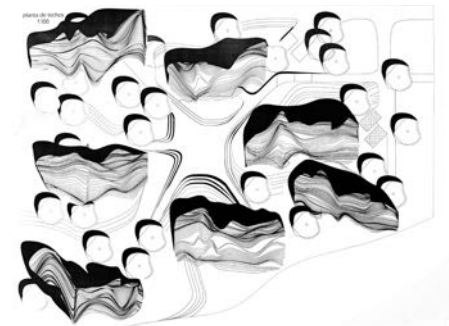








garcía, matias; cafiel, guido; barreto, brahiana; miranda, manuel
taller de arquitectura 7 fau unlp



rodriguez, patricio; torres ruiz, vanessa; bouzali, alan

el plan material

Pablo E.M. Szelagowski

introducción contextual

Existe o existió un sentimiento de culpa generalizado entre algunos arquitectos con respecto a la configuración material mientras se trabaja en los preliminares de un proyecto. Esto naturalmente sucede en las generaciones más grandes y en virtud de un antiguo sentimiento de rechazo a ciertas experiencias de los '80s a las que se les asignaba la denominación de "Arquitecturas de Papel", distanciándolas de las veneradas obras de la primera modernidad internacional y local. La era digital removió de algún modo ese trauma quizás a causa de la intangibilidad de los vectores, la condición etérea de las herramientas y la ampliación absoluta del menú operativo.

Pero también es cierto que a aquellos arquitectos, la misma técnica digital, les proveyó un bálsamo (extremadamente peligroso) en el cual creyeron, para de algún modo saciar su ansia de una visión material de sus proyectos: el render realista, uno de los males inmobiliarios de nuestra época.

Aquellos arquitectos pregonaban que un proyecto cuando comienza, en su punto cero, ya posee una condición material. E hicieron escuela en ello, trasladándolo a la enseñanza del proyecto en la academia. Pero a pesar de esto, nunca se pusieron a explicar claramente qué significaba eso, en qué niveles actuaba, cómo serían los modos del trabajo material en el proyecto, y menos aún sistematizar las prácticas en la experimentación, en términos de la enseñanza proyectual. Las prácticas experimentales recientes de los arquitectos paraguayos (a los que tardaron en reconocer, como a Solano Benítez) les brindaron una bocanada de confianza en que habría nuevos ejemplos, por supuesto sin advertir que todo eso provenía absolutamente de la práctica con poco detenimiento o reflexión en la posibilidad de establecer cómo enseñar esas técnicas en la masividad de la universidad.

Coincido totalmente con Mike Weinstock en que actualmente las prácticas materiales participan del comienzo de una era caracterizada por una reconfiguración sustancial debido al impacto de las fuerzas de la biología, las redes y flujos de información borrando el límite de lo natural y lo construido. Como la tecnología no es una disciplina en sí misma, no puede estar separada de

las formas y los caminos en que la arquitectura está siendo producida o conceptualizada. Persistir en una división entre teoría y práctica niega la relación entre pensamiento (teoría) y materialidad, concluye Weinstock.

A partir de lo dicho, este texto intenta comenzar a abrir un camino de esclarecimiento del tema material, abordándolo desde la necesidad de estructuras pedagógicas para comprenderlo en profundidad. Al respecto, ya hemos realizado algunas experiencias de pensar lo material desde la teoría para comenzar a transitar ese camino poco explorado en nuestro medio.

asunto, materia que importa

En los idiomas sajones, la palabra materia representa varios significados que a nuestro fin resultan conexos. En primer lugar, siempre hablando de sustantivos, Matter hace referencia a la substancia que ocupa un lugar en el espacio y posee masa. En segundo lugar refiere a un tema o asunto o situación bajo consideración, lo que importa.

Y si a alguien le parece que no es así, no importa, lo utilizamos igual para establecer un criterio operativo de trabajo o reflexión.

Por cierto, la materia, el asunto, al igual que en el lenguaje, necesita una base, un espacio donde asentarse porque por sí sola no trabaja, no se despliega, no ocupa su lugar. Y es así como volvemos al problema del inicio en el imaginario de los arquitectos. En la arquitectura tradicional, antes de la materia existe algo. Algo que hay que pensar, planear, trabajar y desarrollar para que la materia se ubique, se posicione: geometría.

Es cierto también que en las condiciones contemporáneas de la arquitectura mediante las técnicas digitales es posible ir desarrollando una condición material y de soporte al mismo tiempo que otros temas, en una especie de expansión a la manera del Big Bang. Por ello se aclaró que estamos refiriéndonos a una forma de hacer arquitectura tradicional.

Entonces, en este contexto, consideramos que no sería posible ser absoluto al decir que la arquitectura surge del pensamiento material. Argumentos, geometría, todo nace junto. ¿pero cómo interviene el material?

Arbitrariamente podemos establecer que hay tres tiempos y espacios de trabajo de la materia en el proyecto. Un primer tiempo en el que definimos lo que



villa sarabhai, le corbusier

podemos llamar el Plan Material, lo que nos ocupa en este escrito. Un segundo tiempo, el de la asignación de “materiales” inherentes a la cualificación del espacio, a la estática, la resistencia, etc. y un tercer momento del diseño de las conexiones, del ensamblaje, de las articulaciones materiales.

El segundo momento es el más habitual de ser pensado en las arquitecturas actuales, incluso dada la alta condición visual de los materiales, algo que hoy atrae mucho a los arquitectos. Pero la tercera fase, la del diseño de las partes, de cómo se articulan, de las piezas componentes y de su influencia en el espacio arquitectónico no se estudia tanto. Y nos damos cuenta de esa ausencia cuando nos encontramos cara a cara con una obra de Alvar Aalto o de Carlo Scarpa, por ejemplo, y nos falta el aire. Pero aquí no tratamos de eso, entonces volvamos al plan material que es lo que hoy nos ocupa.

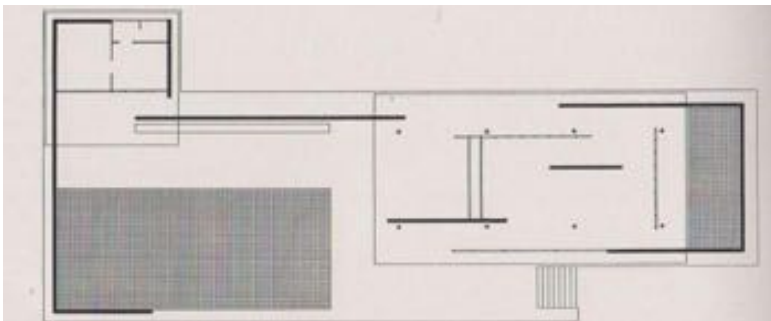
plan material

Cuando hablamos de un plan material, inicialmente muchos se confunden. Reemplazan rápidamente esa primera fase por la segunda, saltándose un momento proyectual muy importante. ¿Por qué? Porque, como señalamos al principio, nadie se detiene a ver cómo se puede enseñar eso y en consecuencia, ponerse a estudiar cómo los arquitectos que tanto ponemos de ejemplo, hicieron para definir un plan material en cada una de sus obras. Autores y profesores generalmente sólo se dedican a describir de qué material es tal o cual elemento u obra sin indagar en las leyes que lo regulan, en sus criterios proyectuales, muchas veces descansando en frases comunes, muy vacías de contenido, como la nobleza de los materiales o expresiones similares.

Trabajar con un plan material significa ejercer, como en todo proyecto la capacidad de decisión y elección de los elementos que componen el diseño, en cuanto a su contextura dimensional y propiedades asociadas.

No se trata en una primera instancia de “los materiales” que componen el proyecto sino de qué estrategias disponemos para distribuir materia en el espacio, sea cual fuere ésta.

Se trata de estrategias sobre las cualidades matéricas de los elementos de diseño desplegadas en un plan de actuación en los inicios del proyecto.



pabellón alemán en barcelona, mies van der rohe
taller de arquitectura 7 fau unlp

El plan material se compone de estrategias de decisión sobre las cualidades de los elementos (horizontales, verticales, inclinados, etc.) en pos de buscar un efecto espacial determinado, un efecto deseado en base a la condición argumental que se trabaje. No en vano, Le Corbusier dedicó uno de los capítulos de Hacia una Arquitectura a la noción de Plan en su tercera advertencia a los señores arquitectos.

estrategias materiales

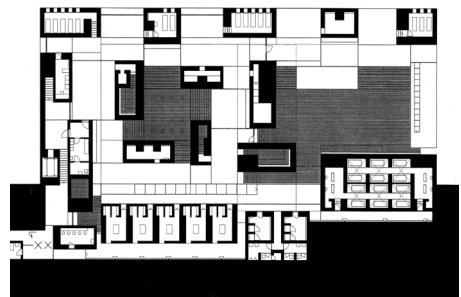
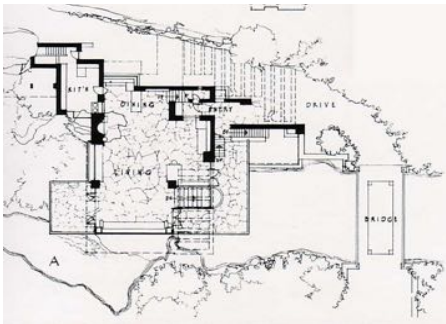
Las estrategias sobre los elementos, en pos de la actuación en términos de un plan material, las denominamos operaciones puesto que son acciones de aplicación de un criterio para inducir a su transformación parcial o total.

En cada proyecto, cada arquitecto decide operar sobre la condición material con un criterio específico. Quizás en la revisión de ejemplos de la arquitectura del pasado podemos graficar esos criterios empleados.

Revisitando ejemplos muy conocidos, por ejemplo, la casa Sarabhai de Le Corbusier es un caso notorio del empleo de la materia bajo una norma dominante: la materia es dispuesta en general en un único sentido (aportando al espacio cualidades especiales) ubicándola regularmente como piezas continuas y discontinuas en paralelo de igual modo que en otros proyectos de LC como las casas Jaoul o el conjunto Roq et Rob.

El Pabellón Alemán en Barcelona de Mies Van der Rohe opera la materia mediante acciones de extensión, continuidad y discontinuidad, pliegues o ganchos, operaciones que son recurrentes en toda su obra europea.

Una estrategia corriente en el plan material, es el manejo de la densidad de material sobre el plano, estableciendo áreas de menor o mayor impacto de materia. En este sentido, la planta de la casa Kaufmann de Frank L.I. Wright está trabajada con dos áreas de densidad de materia distinta, las cuales están apoyando una condición secuencial espacial de contrastes. Además, Wright utiliza continuidades materiales donde se presenta la mayor densidad y discontinuidades extremas en las áreas de baja densidad material, enfatizando también la idea de una relación espacial particular entre el exterior y el interior de la casa. Pero si observamos las Termas en Vals de Peter Zumthor encontraremos un plan material de densidad homogénea con formas materiales



casa kaufmann, f.l.wright / termas en vals, zumthor

cerradas atomizadas. Un plan equilibrado en densidad pro también con la particularidad de que la materia también tiene un adentro. Materia excavada, sustraída.

Otros modos operativos del plan material pueden verse por ejemplo en obras como el Pabellón Serpentine en Hyde Park de Sou Fujimoto en el cual se define una pieza material pequeña donde el plan incluye operaciones de repetición y acumulación, las que otorgan a la obra una corporeidad de media densidad a pesar de la ligereza de la pieza de origen elegida.

En obras de arquitectos como Reiser y Umemoto o Van Berkel, veremos acciones materiales ligadas a la fusión de elementos tanto en el plano horizontal como en el vertical estableciendo continuidades no al modo de Mies mediante la extensión de un elemento sino mediante su intrincación de varios constituyéndose en un nuevo elemento más complejo.

Intentando comenzar con un listado posible de operaciones podemos arbitrariamente agruparlas del siguiente modo para identificar las opciones:

Estrategias de Densidad de los elementos en el área de diseño: determinación de porcentajes de disposición con respecto a la posición en la base geométrica.

Estrategias de Posicionamiento (ubicación gobernada por la geometría, matriz) o reposicionamiento de elementos establecidos o existentes mediante por desplazamientos, rotaciones, etc.

Estrategia de Jerarquías de los elementos mediante variaciones en su espesor o textura.

Estrategia de Dirección o sentido Dominante (ya comentada más arriba con las casas de Le Corbusier).

Multiplicación de un elemento materializando por acumulación como Fujimoto. Desarticulación de un elemento mediante capas o sub elementos de acción independiente (una etapa Morphosis trabaja ampliamente esto).

Operaciones de Continuidad o Discontinuidad orientando el espacio.

Fusión de elementos de origen independiente que se funden, transformándose en un nuevo elemento de propiedades más complejas.



serpentine pavilion, sou fujimoto
taller de arquitectura 7 fau unlp

La materia siempre define a la arquitectura pues es la que garantiza su inevitable condición de presencia, su condición visibilista y por sobre todo es parte sustancial de la cualificación del espacio, lo que la diferencia de otras piezas componentes del medio humano.

Desde los orígenes de la disciplina la decisión sobre lo material está presente. La caverna, para el hombre de los primeros tiempos, es la materia encontrada. Materia y espacio en una conjunción que el hombre supo reconocer como algo que le proveía ese estado intermedio entre su condición de ser y su contexto natural.

Cada instancia de proyecto, es un momento propicio, una oportunidad para la reflexión, la decisión y la actuación en el campo material. No dejemos que las convenciones modernas nos ganen y no la pensemos, o la entendamos como ya dada o establecida.

Consideremos que la disciplina debe avanzar mediante cambios y soluciones particulares, no totalizadoras o uniformadoras. Cada proyectista tiene su capacidad de entender la condición material bajo sus propios objetivos arquitectónicos y así ampliar el código de trabajo para salir de la repetición de formas que caracteriza el tiempo actual.

Si creemos que la arquitectura debe ser toda uniforme y normada, según lo ya hecho y aceptado, no entenderemos nunca aquello que el padre del cosmonauta Yuri Gagarin, un artesano carpintero enseñaba a su hijo, cuando le hacía observar las escasas propiedades provenientes de la homogeneidad de cualquier pieza de madera aserrada, escuadrada y cepillada, en contraposición a la extrema belleza, variedad, intención, personalidad y diferencia de cada uno de los troncos de los cuales ellas provenían.



casa en sagaponac, reiser umemoto

nivel

03

intensidad

procesos de archivo

cuerpo docente

Gustavo Casero
Fiorella Bacchiarello
(semestre 01)

Remedios Casas
Fiorella Bacchiarello
(semestre 02)

estudiantes

giordano, agustin Javier; bessuejouis,
agustín Ulises; damiani, matías sebastian;
forni, lucas Javier; iaconis, agustina; oban-
do garcia, carlos; d'ássaro, giannina; flo-
res, iván Ezequiel; veron, eliana Beatriz; fa-
rias, enrique damian; alegre, sofia yenisei;
morano, ariela gisel; marquez, gustavo
esteban; lascano patane, candela; laredo,

sheila elizabeth; pulgar peña, paula sofia;
srebeniche, lucrecia soledad; bernal cie-
lo; gianfranco kana zapata, oceana melcy;
thea, paula elena ; hurtado villa, mariana;
neyra, aldana lorena



nivel 03
ejercicio 01

operaciones referenciales: humanoides

Los diferentes modos de ingreso al proceso proyecto o líneas proyectuales que guían el desarrollo operativo de la arquitectura, son posibles de clasificar a partir de patrones de comportamientos relevados de las experiencias dentro de la historia de la arquitectura y que han sido considerablemente ampliadas en los últimas décadas.

Estas líneas proyectuales podemos clasificarlas en grandes grupos según sus modos operacionales y herramientas particulares a pesar de poseer un substrato ideológico.

Podemos hablar de Procesos de Archivo y procesos de Diagrama.

Los Procesos de Archivo están en estrecha relación con lo que Peter Eisenman señala como arquitectura clásica, pero también posee una directa

vinculación a lo que Greg Lynn expone como una arquitectura que se ha basado en una reflexión crítica de los hechos del pasado de la disciplina.

Los procesos de archivo estarían representados por actitudes proyectuales basadas tanto en desarrollos tipológicos o en la operación sobre referentes arquitectónicos representacionales. Mientras la tipología apunta a las características esenciales de una serie de objetos, el trabajo sobre referentes enfoca en objetos determinados como referente inicial motivador, como objeto capaz de ser sometido a operaciones de transformación o por último en forma de analogías tanto como la mecánica, biológica, arquitectónica, etc. -Las operaciones sobre Referentes.

El referente arquitectónico es un componente de lo que Peter Eisenman llama la "anterioridad" en la arquitectura. Dice: "*En la interioridad de la arquitectura hay además una historia a priori: el conocimiento acumulado de toda la arquitectura previa. Esta historia puede ser llamada anterioridad. Esto es la acumulación de temas y retóricas usadas en diferentes periodos de tiempo para dar significado al discurso arquitectónico. Hoy, por ejemplo, un programa de computadora no tiene conocimiento de esta historia: él sólo puede producir ilustraciones de condiciones que parecen arquitectónicas. Sin embargo si estas condiciones anteriores de la arquitectura no son parte de ningún proceso de diseño, no pueden ser críticas, ya que no puede ser relatado sobre la retórica existente*".

Existen varias modalidades de trabajo sobre un referente dada la natura-

leza de su origen y del modo operacional que se le imponga al objeto. Es en definitiva un trabajo sobre las cualidades de un objeto en el sentido de ser usadas como potenciales desarrollos futuros.

Este trabajo puede realizarse en varios sentidos:

El objeto como motor de un desarrollo proyectual a partir de la proyección de sus cualidades esenciales.

El objeto como dato elegido por sus propiedades de transformación y sometido a operaciones simples determinadas.

El objeto como referencia analógica sobre el cual construir un nuevo objeto.

Si viéramos al referente como Foucault, entonces el proceso proyectual sería comparable a una proposición. No sería enunciado puesto que su finalidad no es ser repetido, sino que es ser reactualizado.

El presente trabajo consiste en trabajar sobre referentes arquitectónicos para desarrollar una obra nueva.

El modo en que se extraerán propiedades de los referentes será guiado por una condición a priori que se instalará como mediador de estudio de algunos aspectos del referente.

Para ello, cada estudiante tendrá como objetivo una consigna con la cual revisar la obra de referencia y extraer temas de proyecto.

De manera de establecer formas que son referentes de una especie determinada hacemos el paralelo con las versiones que brindan la ciencia y la ciencia ficción con respecto al ser humano: humanoides.

En este paralelismo podemos enten-

der al referente como el humano y a los humanoides como el rescate de ciertas propiedades que lo definen. En este sentido, los referentes podrían ser: Cyborgs, Aliens, Clones, Mutantes, Replicantes, Espectros Zombies y Robots

De manera de introducir al modo en que las características humanas son tratadas en cada especie podríamos definir:

Cyborgs, posee un cambio de tecnología (mixto) con respecto al referente y sus consecuentes modificaciones. -

Aliens (o troyanos), su interior lo intrusióna un objeto extraño que cambia su comportamiento

Clones, mantienen las propiedades generales que lo identifican pero varía su condición de contexto.

Mutantes, experimentan una transformación por alguna razón particular.

Espectros, no son como sus referentes sino que solo permanece la esencia de aquél.

Zombies, Poseen características del referente pero no su esencia.

referentes (uno por alumno):

Mies van der Rohe: Galería Nacional de Berlín

Snohetta: Opera, Oslo

Richard Meier: Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona

Le Corbusier Casa Shodan, Ahmedabad

Alvar Aalto. Centro Cultural, Wolfsburg

bibliografía general

libro de cátedra Intensidades 2017. texto sobre referentes; Peter Eisenman, diagramas de anterioridad.; Obras completas de Mies, Aalto, le Corbusier, Meier

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender los procesos de archivo en el proyecto

indagar sobre los elementos y componentes potenciales de una obra dada

capacidad para operar sobre temas o aspectos de una obra para producir una nueva

comprender el criterio de diseño consciente

indagar sobre las distintas posibilidades y complejidades del método referencial

metodología del trabajo

El trabajo se compone de dos fases:

primera fase: consiste en el estudio de la obra a trabajar y el estudio de la bibliografía de referencia. Esta instancia necesita de un conocimiento y reflexión profundas de la obra para poder descubrir los elementos, partes o elementos que serán las referencias para operar y desarrollar un nuevo objeto.

segunda fase: consiste en la definición de los elementos de trabajo y el ejercicio de operaciones proyectuales para llegar a un nuevo objeto.

espacios necesarios/programa

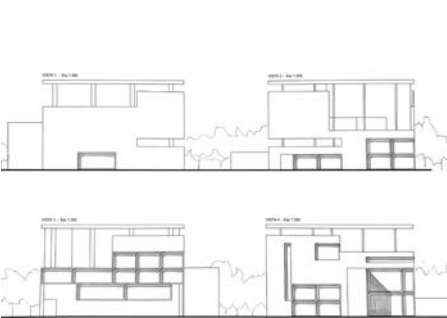
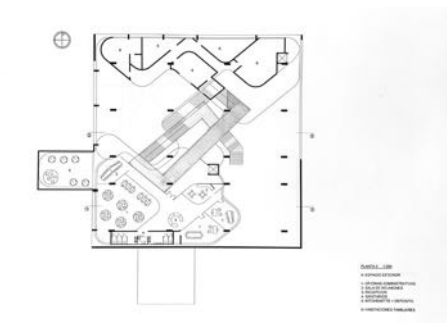
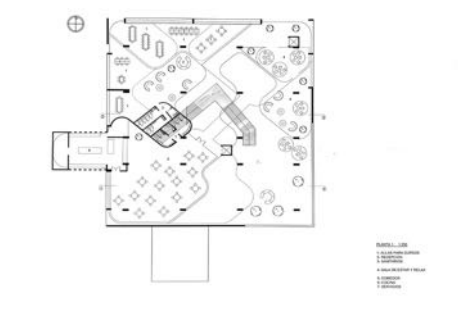
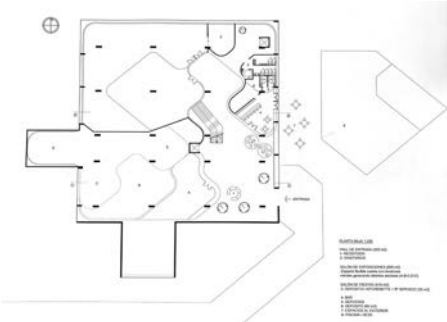
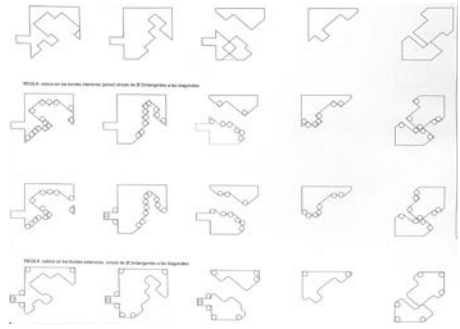
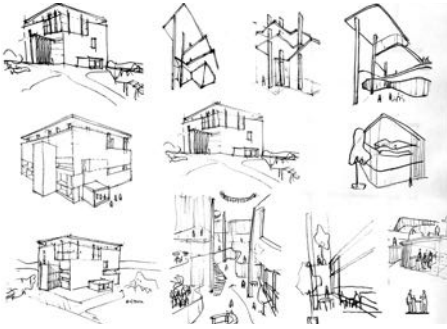
edificio de actividades turísticas y gremiales en Punta Lara

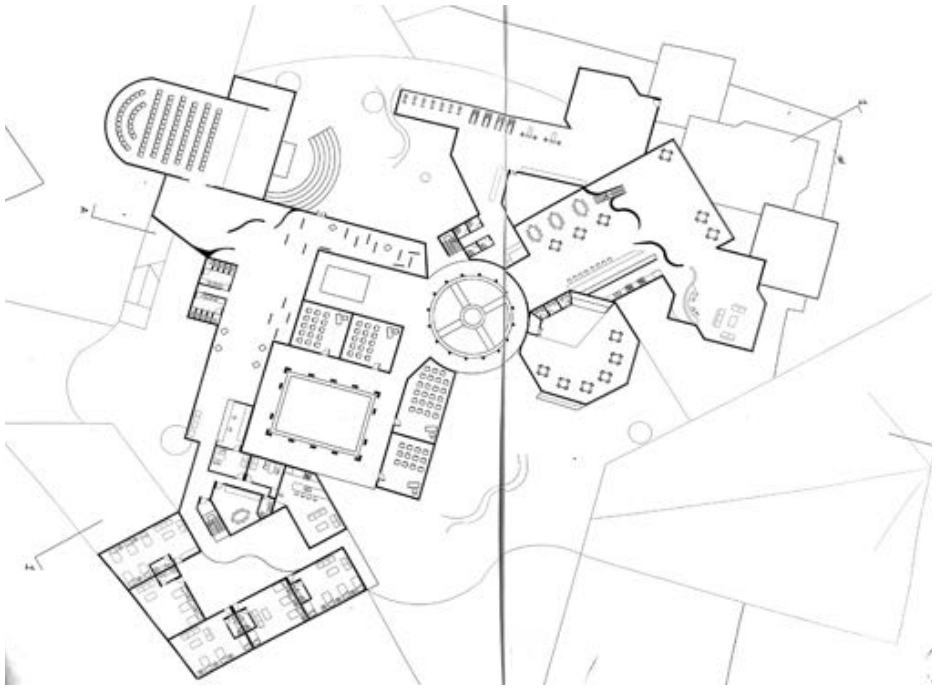
el edificio a construir se considerará como anexo a las construcciones existentes ampliando las capacidades del predio. de las construcciones existentes se deberá considerar como preexistencia el Hotel curvo y la edificación cercana a la calle. las demás construcciones no se deben considerar.

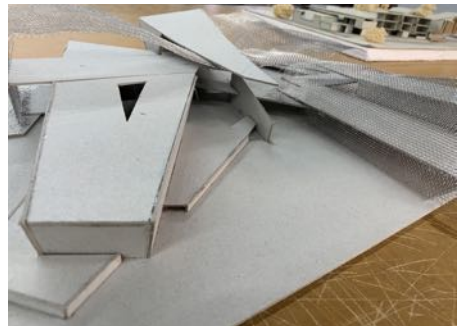
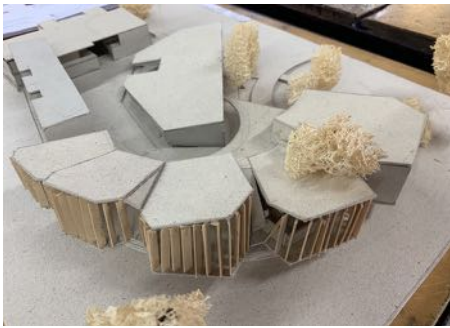
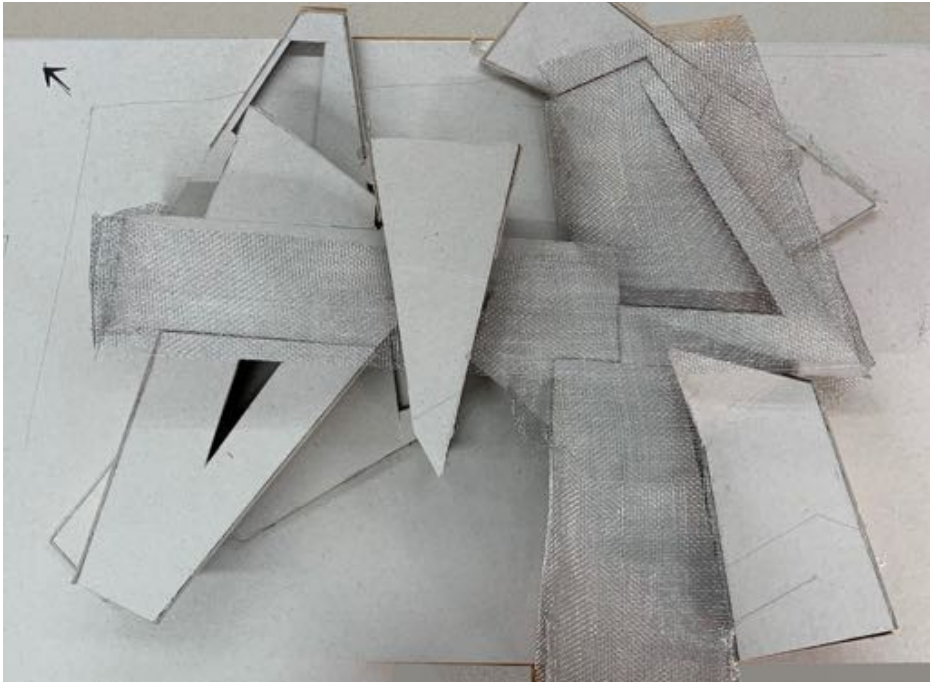
se trata de realizar un conjunto armónico entre existente, el paisaje ribereño y el edificio nuevo pensado a partir de un referente.

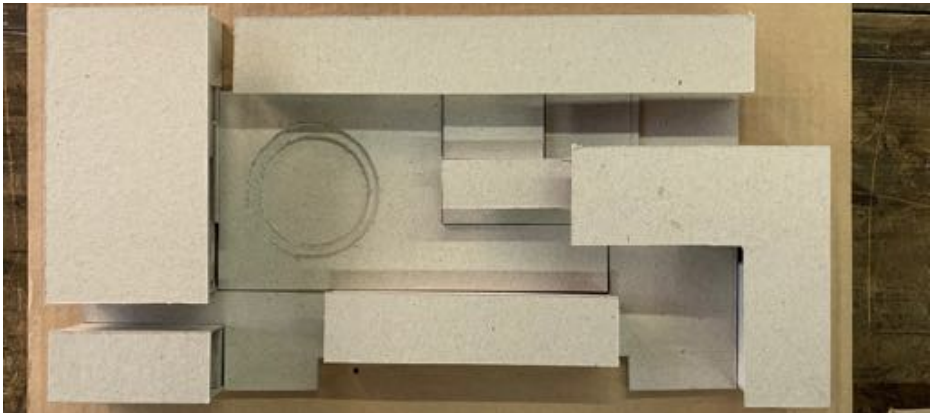
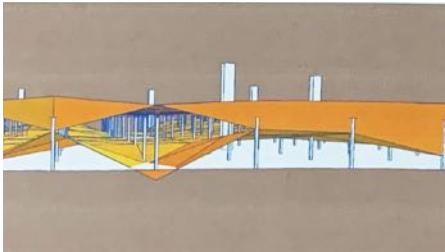
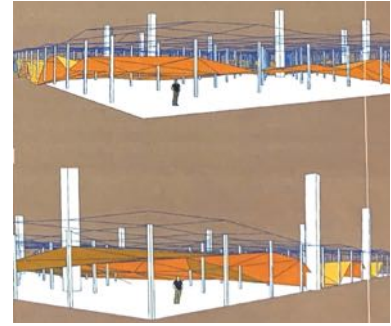
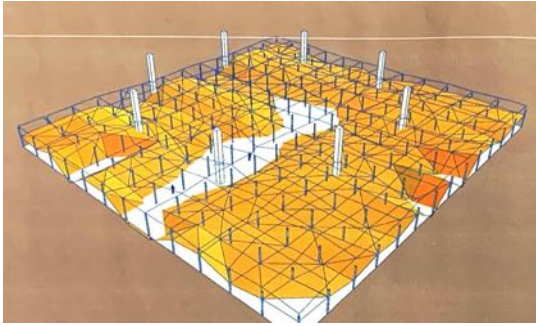
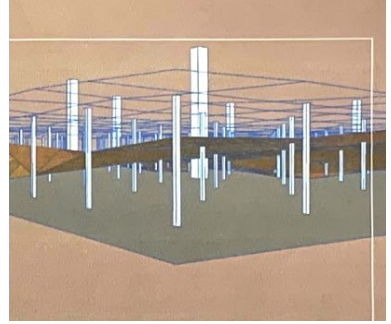
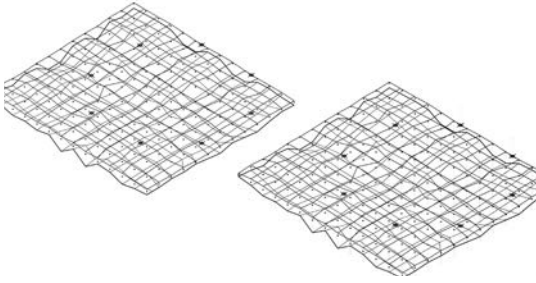
localización

el terreno donde implantar el nuevo objeto se encuentra en la localidad de Punta Lara y está delimitado por el edificio del SUPE, el arroyo que lo separa del Ex Jockey Club (Club universitario sede náutica), el Río de la Plata y el parador municipal 13.

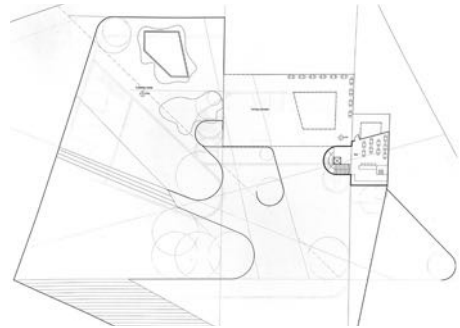
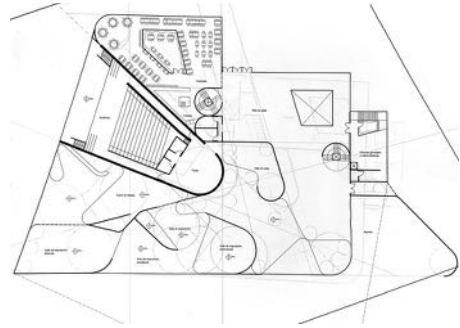
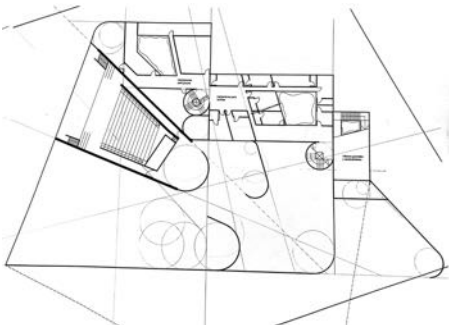
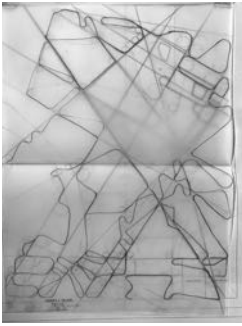








neyra, aldana; bernal, gianfranco
taller de arquitectura 7 fau unlp



nivel 03
ejercicio 02

bauhaus 100

isometrías bauhaus

si cada tipo de diseño en su época ha tenido modos de representación específicos construyendo una identidad unívoca entre el objeto y su representación, este ejercicio plantea dislocar esa relación, aplicando modos representacionales bauhaus a arquitecturas locales no bauhaus de manera de producir una nueva lectura de los objetos ya conocidos según una representación habitual. ver lo mismo de otro modo o ver lo que no se ve. se trabajará mediante la construcción de perspectivas isométricas cortadas, despiezadas u otra forma de expresar el interior y el exterior de la obra tratada.

obras a trabajar

se trabajará sobre obras de arquitectura locales

1. Casa Curutchet. Le Corbusier
2. Balneario Jockey Club Punta Lara, Pico Estrada. 3. Casa Alosilla. Ringuelet, Héctor Tomas
4. Casa en San Isidro, Antonio Vilar.
5. Casa Quadrini, La Plata. V.Krause

6. Casa OKS, Antonio Bonet
7. Casa Tettamanti, City Bell. Vicente Krause

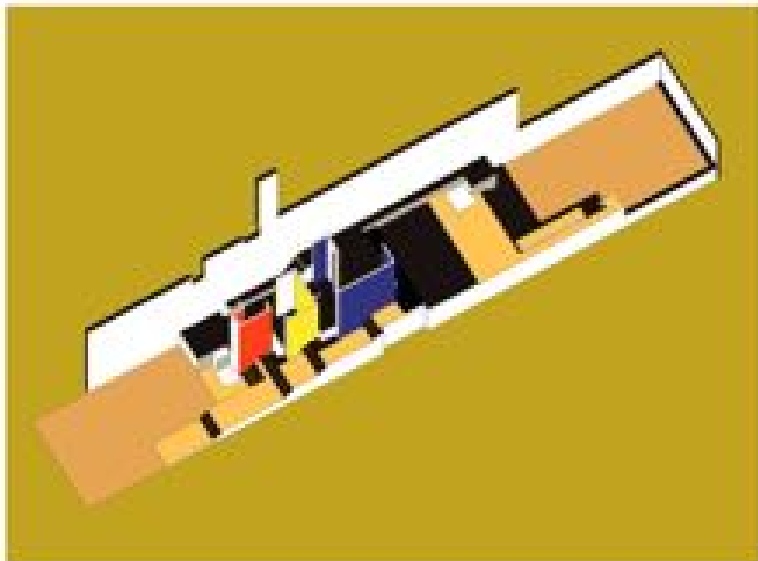
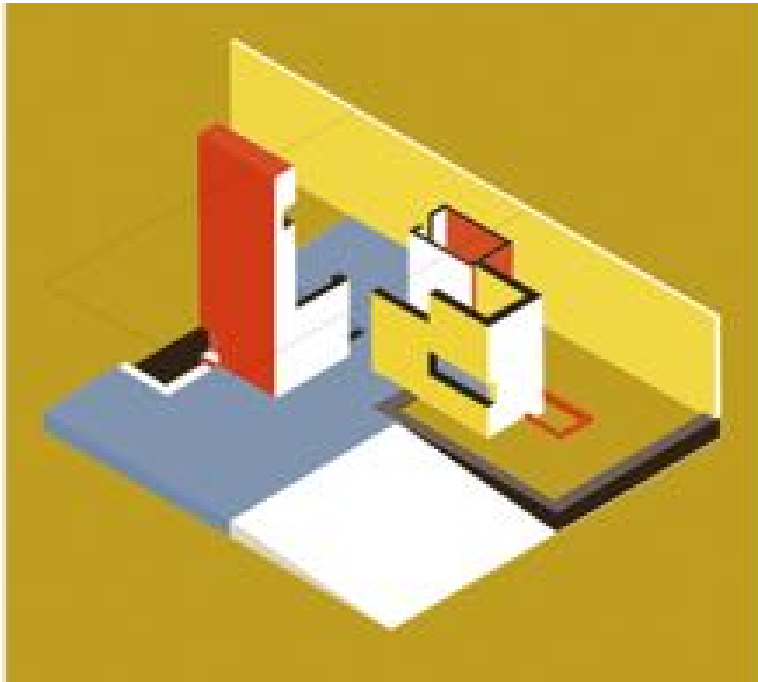
objetivos de trabajo y criterios de evaluación

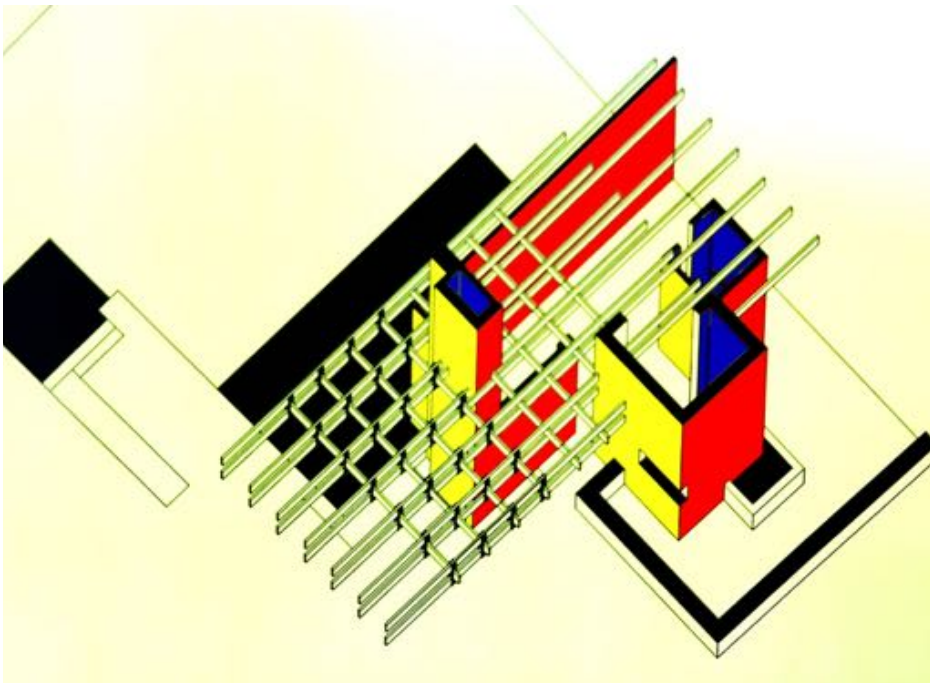
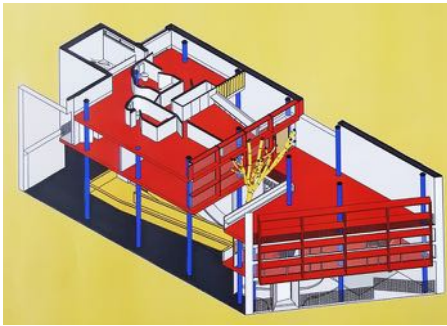
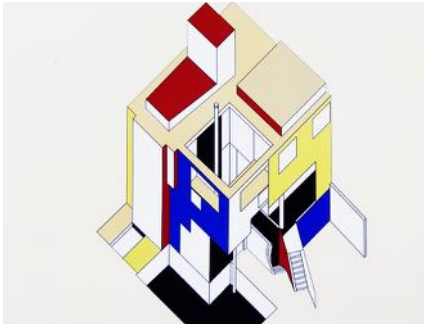
- comprender la relación entre técnicas de representación y concepto espacial en arquitectura
- indagar sobre los elementos y componentes de un referente y sus posibilidades de transformación.
- explorar las posibilidades representacionales tridimensionales de un referente arquitectónico

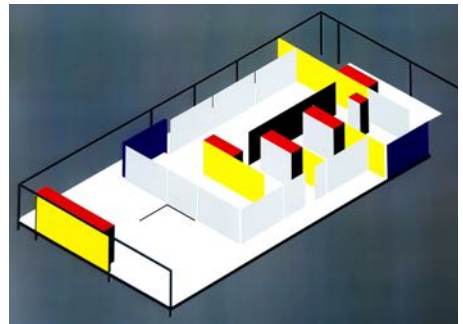
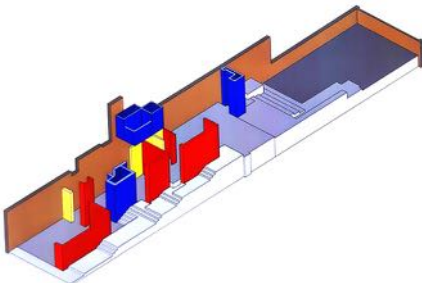
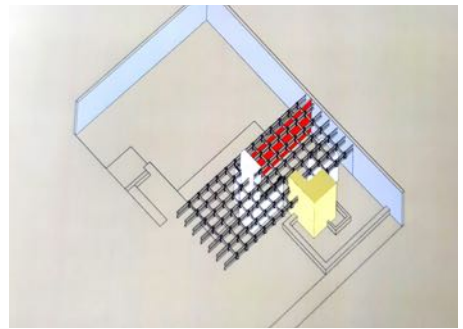
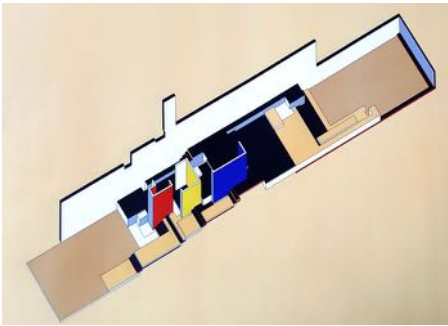
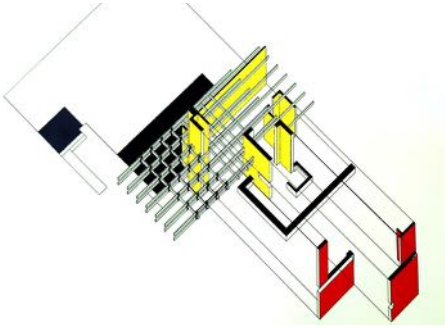
metodología del trabajo

El trabajo se compone de dos fases:

- primera fase: la elaboración de esquemas y bocetos de las alternativas posibles de la construcción de las perspectivas en cuanto a puntos de vista y secciones y materiales a usar.
- segunda fase: pasado en limpio de los dibujos y su acabado cromático correspondiente.







nivel 03
ejercicio 03

fotografías de Jack the Ripper y el joven Frankenstein

Los diferentes modos de ingreso al proceso proyecto o líneas proyectuales que guían el desarrollo operativo de la arquitectura, son posibles de clasificar a partir de patrones de comportamientos relevados de las experiencias dentro de la historia de la arquitectura y que han sido considerablemente ampliadas en los últimas décadas.

Estas líneas proyectuales podemos clasificarlas en grandes grupos según sus modos operacionales y herramientas particulares a pesar de poseer un substrato ideológico.

Podemos hablar de Procesos de Archivo y procesos de Diagrama.

Los Procesos de Archivo están en estrecha relación con lo que Peter Eisenman señala como arquitectura clásica, pero también posee una directa vinculación a lo que Greg Lynn expone como una arquitectura que se ha

basado en una reflexión crítica de los hechos del pasado de la disciplina.

Los procesos de archivo estarían representados por actitudes proyectuales basadas tanto en desarrollos tipológicos o en la operación sobre referentes arquitectónicos representacionales. Mientras la tipología apunta a las características esenciales de una serie de objetos, el trabajo sobre referentes enfoca en objetos determinados como referente inicial motivador, como objeto capaz de ser sometido a operaciones de transformación o por último en forma de analogías tanto como la mecánica, biológica, arquitectónica, etc. entregará una vez consolidados los criterios del tipo, al igual que el sitio de implantación). Se trabajará con la obra del Hospital de los Inválidos de París como base para definir las cualidades del tipo, las cuales estarán relacionadas con problemas de organización espacial, con generaciones morfológicas, con escalas, con organizaciones urbanas, de manera de establecer leyes de trabajo para construir un conjunto edilicio nuevo. Se trata de manejar una estructura de escala urbana que se desarrolle a partir del criterio tipológico extraído del Hospital de los Inválidos. las Investigaciones Tipológicas:

La arquitectura crítica consiguió a fines de los sesenta consolidar su distintiva mecánica proyectual desde las escuelas de Milán y Venecia partiendo de la renovación y de la actualización del concepto de tipo, imponiendo el método de la investigación tipológica como tema central del debate proyectual en las postrimerías de la Modernidad. Las cono-

cidas definiciones de Quatremère de Quincy sobre tipo y modelo fueron la base sobre la cual ampliar el concepto tipológico y construir un formidable aparato analítico-proyectual eficiente. La definición de tipo de Quatremère de Quincy es muy precisa en los contenidos y en los orígenes del concepto: “La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa para copiar o para imitar perfectamente, cuanto la idea de un elemento que él mismo debe servir de regla al modelo... El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se parecerán nada entre sí. Todo es preciso y está dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo. Así vemos que la imitación de los tipos no tiene nada que el sentimiento y el espíritu no puedan reconocer...”.

El texto fundamental de Giulio Carlo Argan sobre tipología actualiza a Quatremère de Quincy y considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie, debidos a una función común o a una recíproca imitación, en contraste con sus aspectos individuales. De aquí se deduce una antinomia entre tipología e invención artística, a partir de que la primera no es una analítica del objeto, sino de sus caracteres.

Para Manuel M. Hernández, el tipo es un “constructo” mental deducido de una serie de objetos a los que se pretende describir desde su estructura común, es decir, una construcción propia de aquel que está analizando. Por consiguiente el tipo nunca es un

objeto concreto, es un concepto que describe objetos que tienen una estructura común y a través del cual se reconocen sus categorías esenciales. La finalidad del reagrupamiento tipológico, no es el de la valoración artística ni la definición histórica, sino el de la producción de un objeto nuevo, a partir de la analítica de los caracteres y no del objeto, estableciendo un escalón nuevo en la serie, pero como construcción provisional sin resultados definitivos.

Tampoco se da el tipo sin la serie, pues el nacimiento de un tipo está condicionado a la existencia de una serie de edificios con una analogía funcional y formal. Los tipos, así, permiten al artista la comprensión de una serie de objetos, pero sin llegar a identificarse con ninguno de ellos. La serie es fundamental en esto puesto que protege al tipo de una utilización reductiva como sucede cuando se lo refiere como forma base o esquema, deformando y limitando sus potenciales proyectuales, como sucedió con el Movimiento Moderno al intentar relacionar articulación espacial con función formalizando un concepto de tipo planimétrico y distributivo.

Y ligado directamente a la propiedad de serie del tipo, el camino tipológico, o mejor dicho la investigación tipológica tiene por única finalidad la de proporcionar al artista una guía a lo largo de su recorrido proyectual, es decir que no existe la tipología como mero instrumento de clasificación sino como una herramienta frente a una necesidad proyectual.

Podríamos entonces considerando como Carles Martí Aris tipo y estructura sinónimos en el plano epistemo-

lógico, utilizar para el tipo las definiciones estructurales tales como la de Jean Piaget quien describe a la estructura (tipo) como “un sistema de transformaciones que posee sus propias leyes en tanto que sistema y que se conserva o enriquece mediante el juego mismo de sus transformaciones, sin que estas le conduzcan más allá de sus propias fronteras”. Por todo esto, el tipo, posee ciertas características propias muy precisas que lo definen pero que lo proveen a la vez de sus habilidades de cambio, dinamismo y perdurabilidad como actitud.

El criterio de serie, su condición de estructura, su capacidad de transformación, su diferenciación del objeto, su negativa cronológica y su existencia ligada al proyecto, lo distancian de las interpretaciones reductivas que hoy le dan utilidad como mera herramienta de clasificación o catalogación, como forma de congelar experiencia o de establecer nuevos paradigmas, no provenientes de los objetos, sino de una versión abreviada y reducida de características comunes.

enunciado del trabajo

fase 1. esta parte del trabajo tiene por objetivo estudiar ejemplos de la bibliografía para rastrear: por un lado, tipos arquitectónicos parciales (estructuras espaciales) presentes en obras de arquitectura que puedan ser parte de una futura selección y combinatoria, y por otro métodos de alternativas de combinatoria y fusión de los tipos. Se buscarán y extraerán redibujando piezas espaciales/ funcionales que se correspondan con

las necesidades espaciales y funcionales del edificio a proyectar. Se creará un archivo con el que se trabajará posteriormente bajo diferentes técnicas combinatorias.

fase 2. esta fase corresponde con las operaciones proyectuales necesarias para establecer el edificio solicitado a partir de técnicas de combinación de los tipos presentes en el archivo constituido en la fase 1. Las operaciones de proyecto, más allá de basarse en la combinatoria, prevé a incorporación de estructuras espaciales nuevas necesarias para la articulación total del edificio. se debe adoptar un método de combinatoria de los tipos extraídos.

bibliografía y obras

textos sobre tipología

Hernández, MM. cap 11: De la tipología, en La Invención de la Arquitectura; Moneo, R. de la tipología, en Summarios 79; Argan Giulio, Tipología, en Summarios 79

obras de referencia

las siguientes obras componen un universo en el que algunas sirven como ejemplo de método de proyecto tipológico y otras además como proveedoras de piezas tipológicas para conformar el archivo propio para desarrollar el proyecto.

Federico Soriano, Nuevo Museo de Taipei; James Stirling; Wissenschaftszentrum, Berlin; facultad de Ingeniería, Leicester; Neue Staats Gallerie, Stuttgart; Museo Northrhine Westfalia, Dusseldorf; Museo, Colonia; Complejo Industrial Braun, Melsungen; John Soane, Banco de Inglaterra Londres Luigi Vanvitelli, Palacio Real, Caserta

Starrecc & Van Vleck, Downtown Athletic Club, Nueva York; Louis Kahn, Convento Dominico. Pensilvania; Francesco Borromini: Oratorio de los Filipinos, Roma; William Thornton: proyecto para el Capitolio, Washington; Le Corbusier: Palacio de los Soviets Moscú; Plan Obus, Argel; Convento Dominico La Tourette. Walter Gropius, edificio bauhaus, Dessau; Kazuo Sejima, (SANAA) Museo siglo XXI, Kanazawa Barry y otros, Parlamento, Londres; Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam; Donato Bramante y otros: Palacio del Belvedere, Vaticano. Varios: Hampton Court Palace, Richmond Upon Thames. Kunio Maekawa: Bunta Kaikan, Tokio; Morphosis, Biblioteca Americana, Berlín Jorn Utzon, Can Lis, Mallorca; Viila Romana Casale, Sicilia; Villa Adriana, Tívoli; Conjunto de la Alhambra, Granada; John Hejduk, One Half House; WallHouse; MVRDV: Pabellón Expo 2000, Hannover; Richard Meier: Getty Center, Los Ángeles; Enric Miralles, Parlamento Escocés, Edimburgo; Alvar Aalto: Sanatorio, Paimio; Universidad, Otaniemi; Finlandia Hall, Helsinki; Biblioteca, Rovaniemi. Monasterios, cartujas, castillos varios
<http://premoderno.tumblr.com>
<http://socks-studio.com/2012/10/07/atemporality-at-work/>

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender los procesos de archivo en el proyecto

comprender los conceptos de tipo y serie.

indagar sobre los elementos y componentes potenciales de una serie de obras u objetos

capacidad de identificar y analizar aspectos esenciales de un objeto pertenecientes a una obra
indagar sobre las distintas posibilidades y complejidades de un método combinatorio de tipos
desarrollar un proyecto basado en el camino tipológico generando un nuevo objeto a partir del estudio de tipos en otras obras.

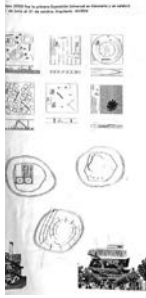
espacios necesarios

Escuela Superior de Fotografía
los espacios desarrollar están referidos al aprendizaje de la fotografía en sus diversos sistemas análogos y digitales y en los distintos tipos de áreas temáticas de la fotografía. son espacios de estudio, consulta, debate, difusión, etc. 4170m²

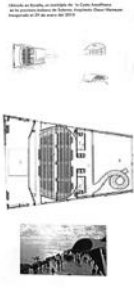
localización

el edificio se implantará en el predio que se encuentra sobre calle 129, entre 1 y las vías del tren en el barrio del El Dique Ensenada.

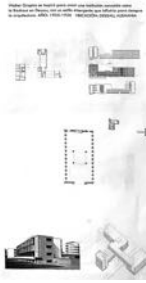
1900-2000



Auditorio Rovello



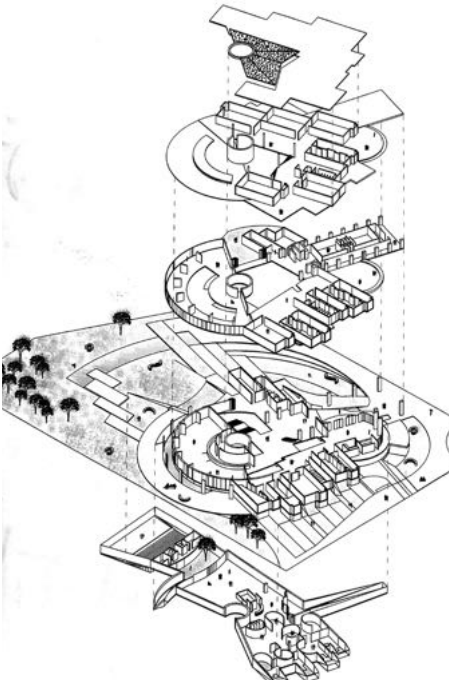
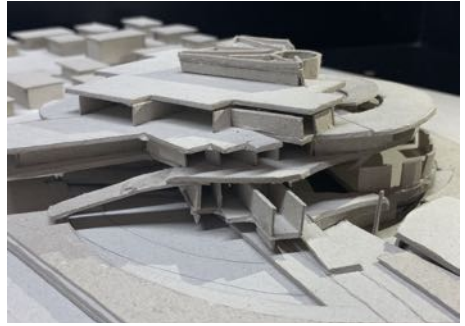
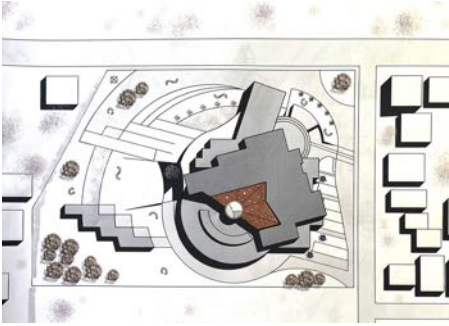
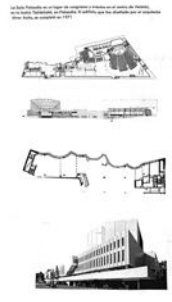
Bouhaus

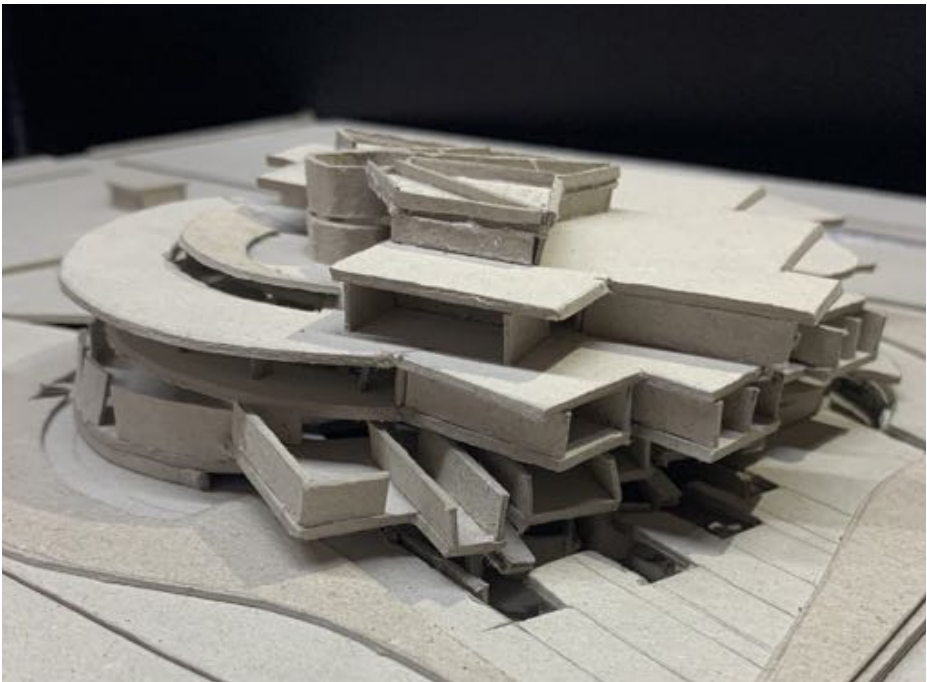
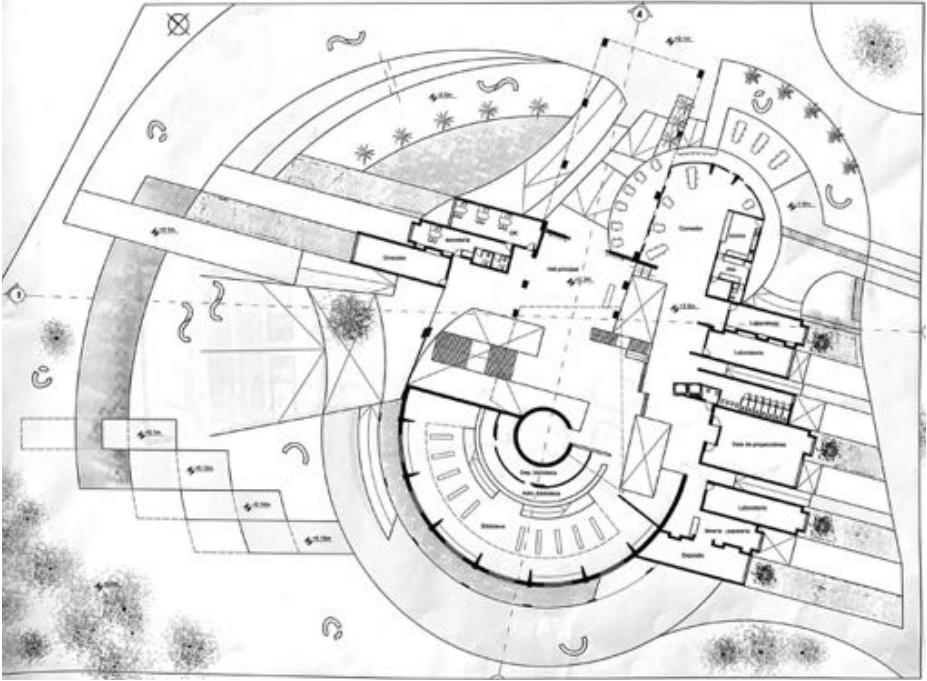


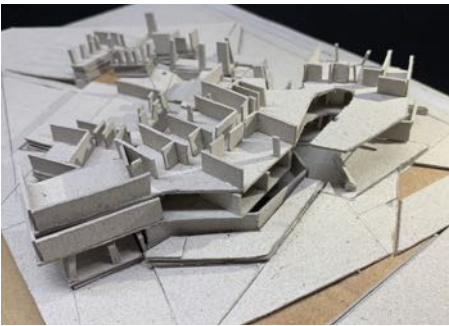
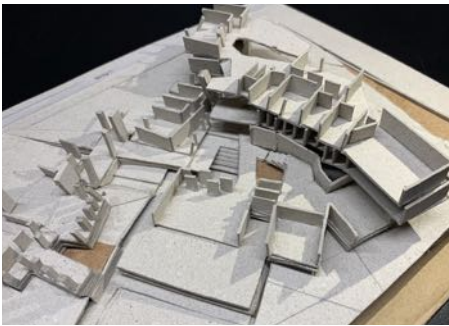
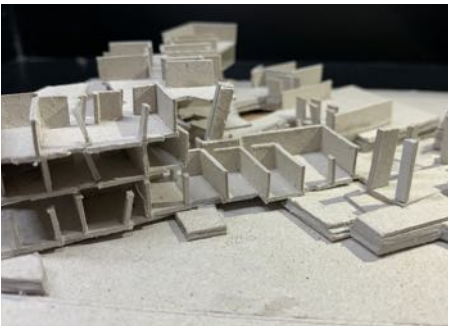
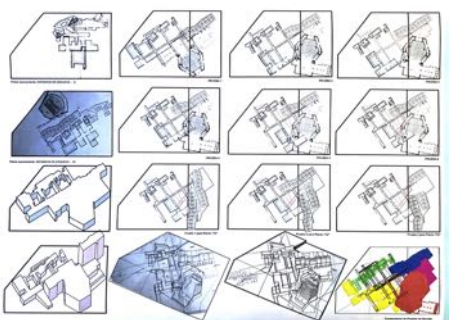
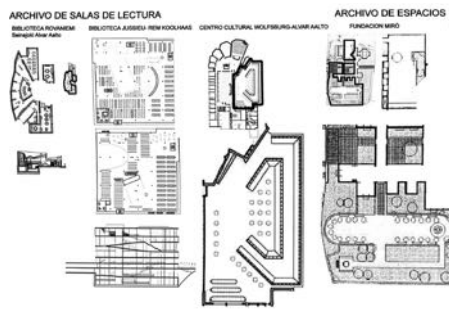
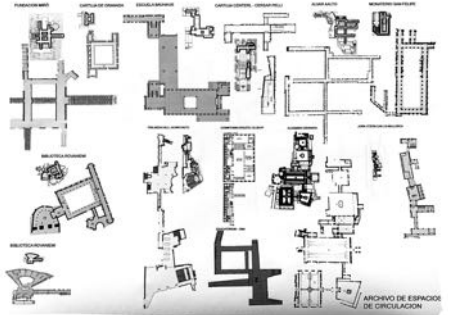
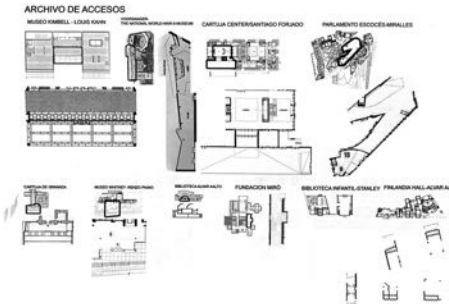
Museo Guggenheim Bilbao

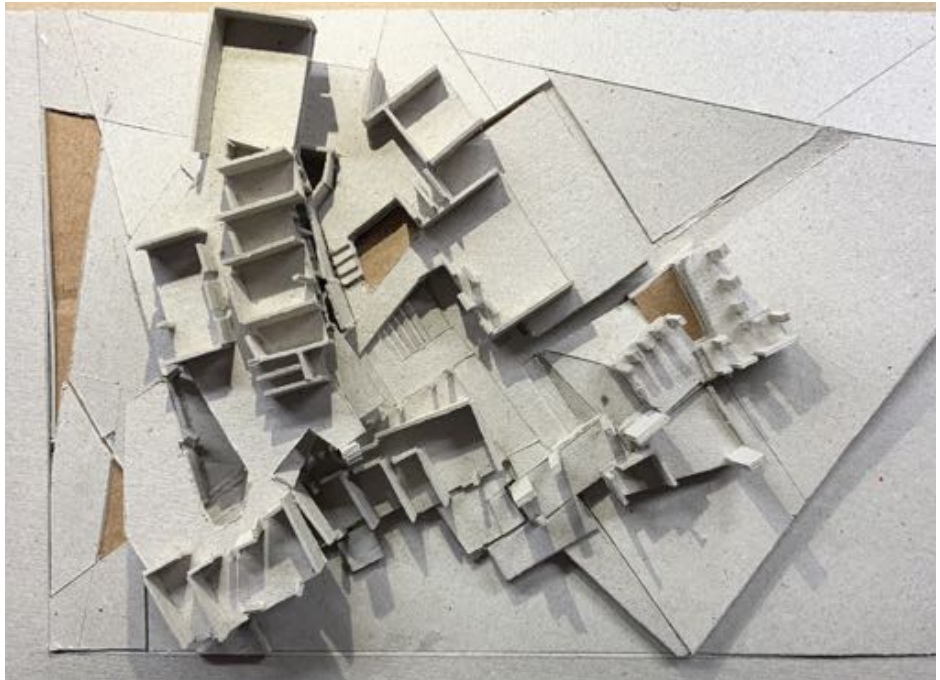
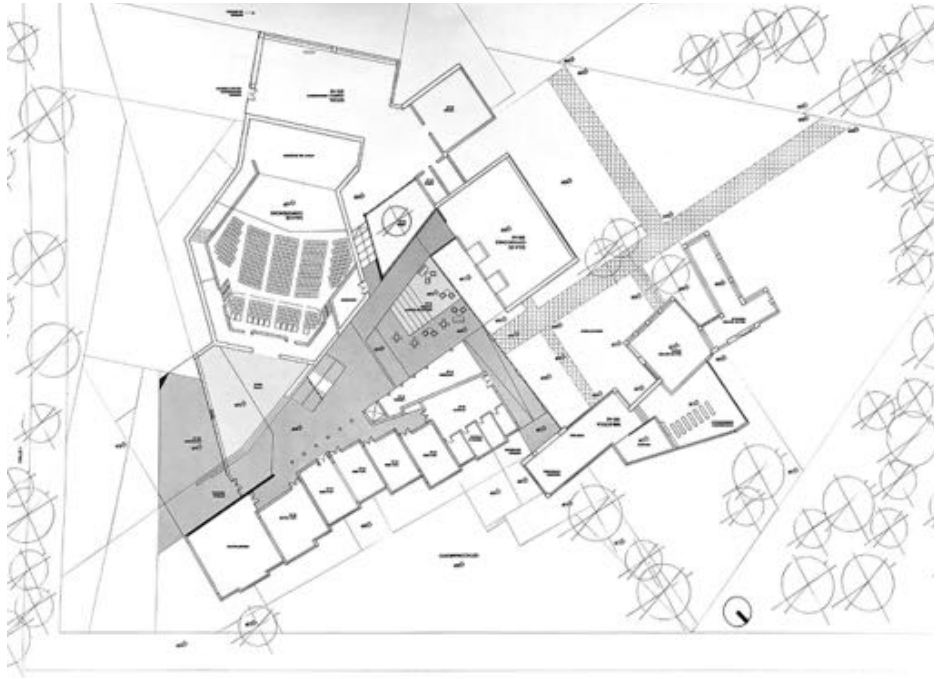


Filadelfia hall

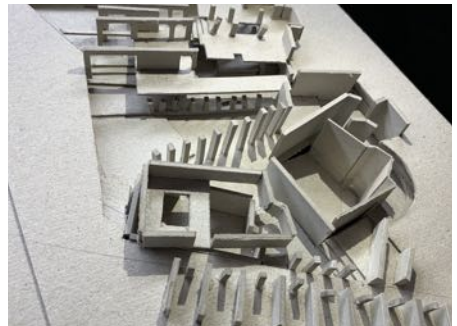
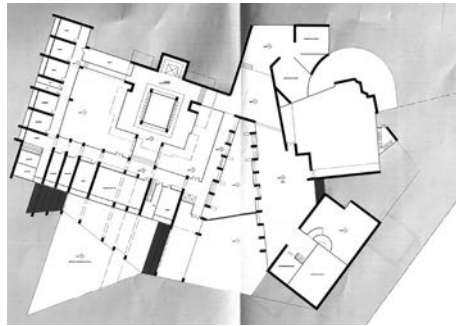
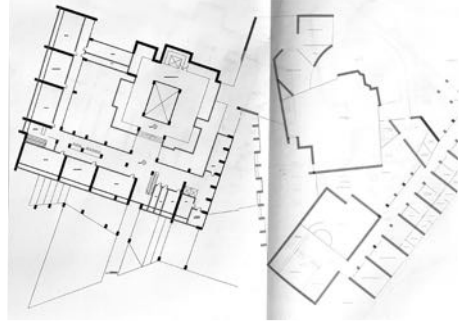
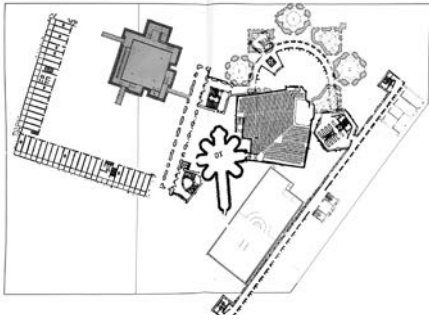


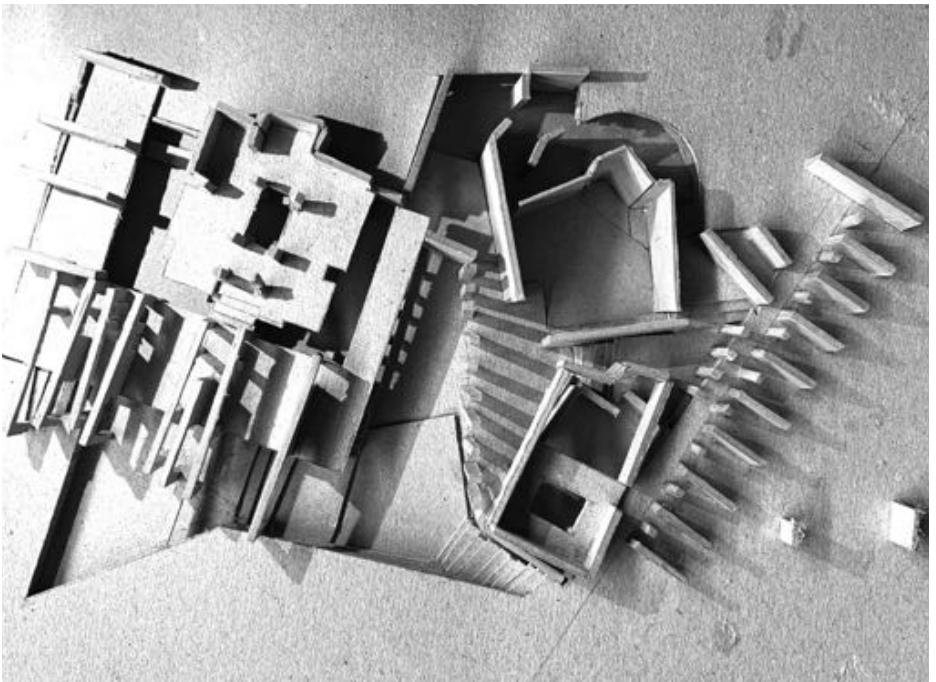
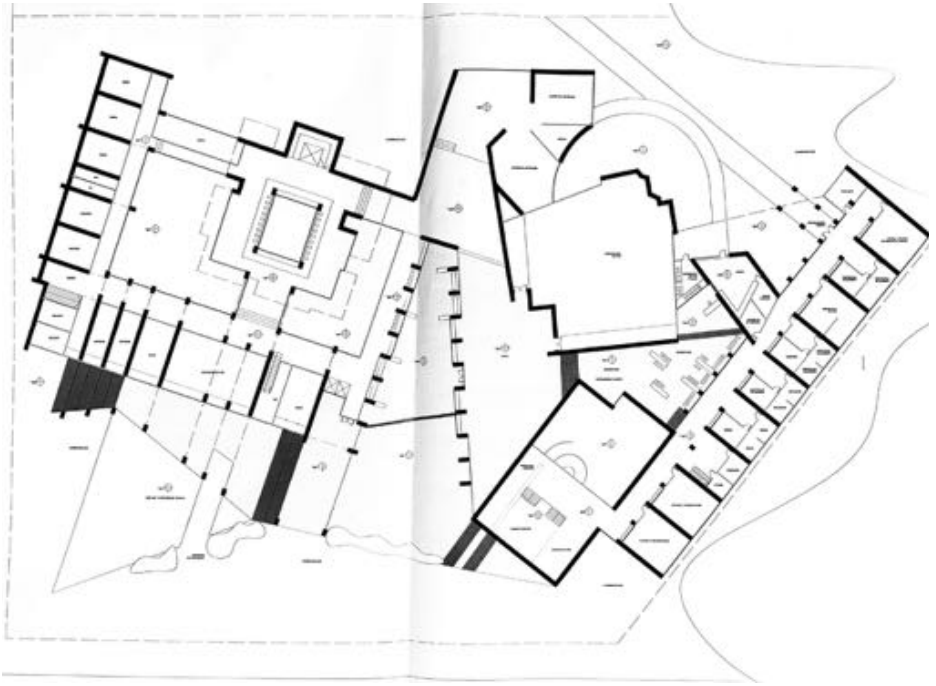


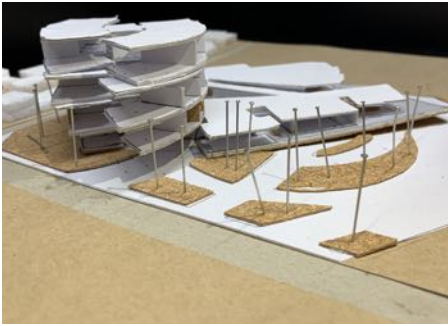
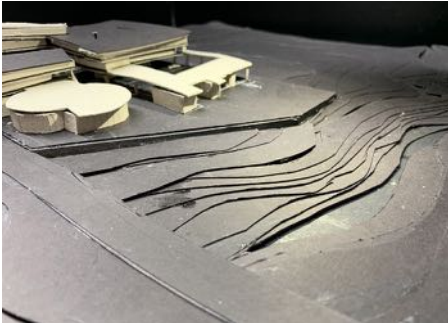
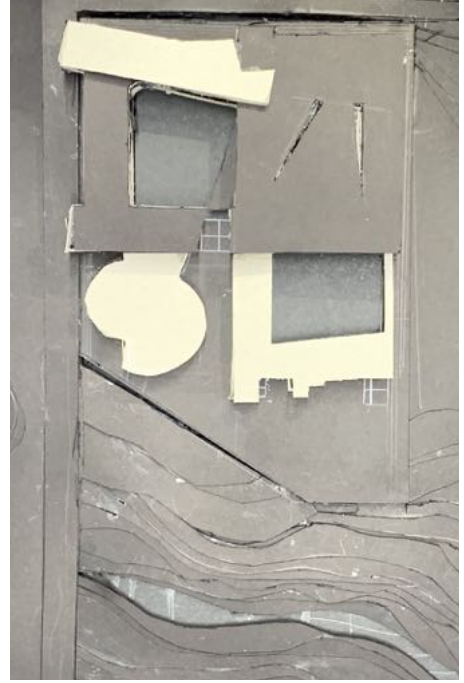
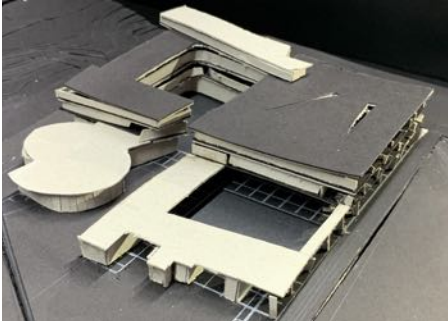




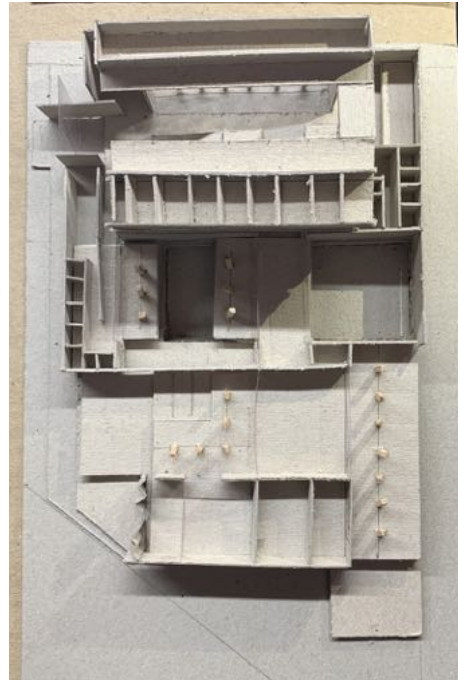
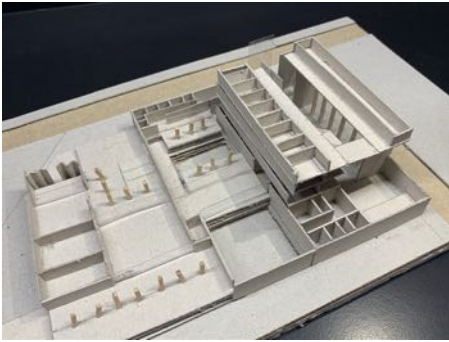
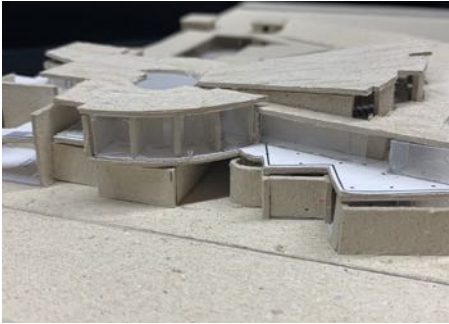
laredo, sheila

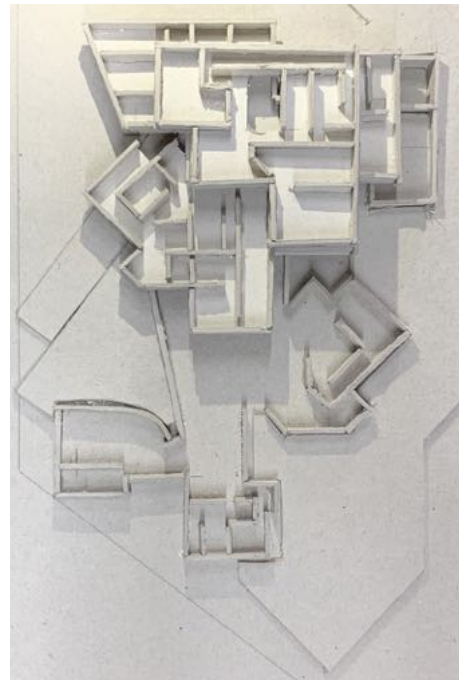




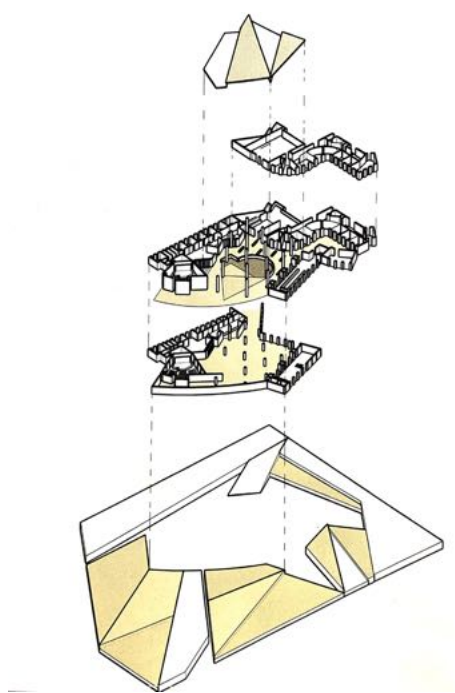
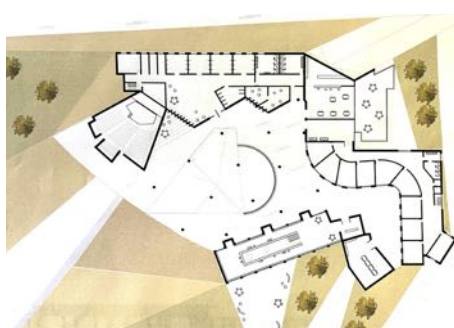
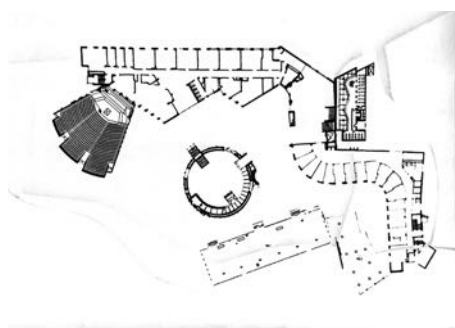
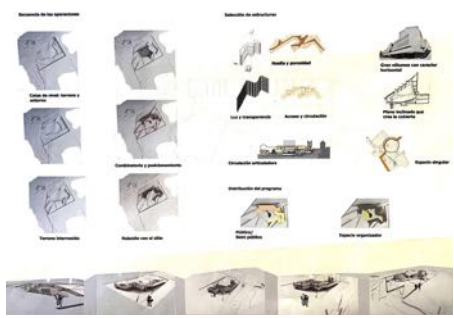
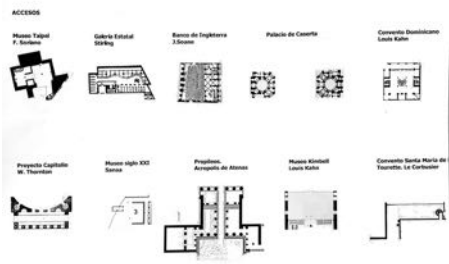


neyra recky, aldana; veron, eliana beatriz
taller de arquitectura 7 fau unlp



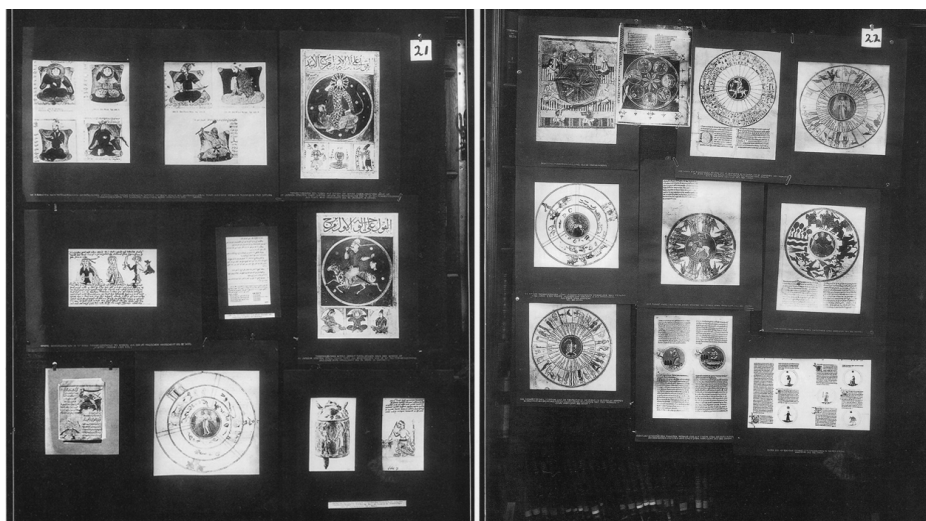


morano, ariela; lascano, candela
taller de arquitectura 7 fau unlp



aby warburg y el viaje de las imágenes. práctica hispano-árabe en la mezquita-catedral de córdoba

Carlos Javier Díaz de la Sota



1. El Viaje

En el panel N°21, “Antigüedad oriental. Dioses antiguos orientalizados” y en el panel N°22, “Práctica hispano-árabe”, del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, aparecen imágenes de tres códices ilustrados: el libro de Astromagia, el Lapidarium y el libro del Ajedrez, procedentes del scriptorium de Alfonso X el Sabio. En ellos Warburg hace referencia a una cadena de transmisión de los dioses de la antigüedad clásica de origen griego, que se continua en el oriente helenizado y en la tradición árabe y que a través de la península ibérica islámica pasaron a la Italia del primer Renacimiento¹. Alfonso X rey de Castilla y de León, creó la Escuela de Traductores de Toledo integrada por judíos, musulmanes y cristianos, allí tradujeron del árabe al castellano y al latín, obras clásicas de astronomía, matemática y filosofía.

En el panel 22 podemos observar siete ilustraciones extraídas del libro de Astromagia que representan a los planetas, los signos zodiacales y los decanos. Estas imágenes muestran modelos antiguos orientalizados esenciales en la

cadena de transmisión hasta el Renacimiento. Una de ellas actúa como traductor comparando distintas miradas sobre un mismo objeto de estudio, es la que Warburg titula como: “Las constelaciones que salen a la vez que el signo de Leo, según la opinión de: 1 los judíos, 2 los persas, egipcios y Caldeos, 3 Ptolomeo. De un códice español del S XIV” 2.

También, en el panel 27 junto con la conferencia sobre el ciclo astrológico de Francesco del Cossa dictada en Ferrara en 1912, Warburg describe el complicado viaje de las imágenes mitológicas y astrológicas hasta el renacimiento italiano. Deconstruye capa a capa el viaje que realizan las imágenes representando en su origen a las estrellas fijas del cielo griego, por la cultura hebrea, luego por su tránsito por Francia, para desembocar en la versión en latín de la cosmología de Pietro D´Albano del Renacimiento temprano, que es el referente directo de los frescos de Ferrara³.

Warburg interpreta la historia del arte renunciando al modelo del progreso histórico, al proceso lineal sin interrupciones donde los estilos nacen y mueren y vuelven a renacer; proceso que presupone un saber fijo convirtiendo a los hechos del pasado en cosas inertes, frutos exclusivos de su propio tiempo, y lo reemplaza por el concepto de Memoria (Mnemosyne) en el que ese pasado está activo y se involucra con nuestro presente. El eje está puesto entonces, no en el hecho del pasado en sí, sino en el movimiento que lo trae a la memoria. El presente, así, es capaz de reconfigurarse y de encontrar nuevas substanciaciones a partir de este nuevo enfoque del tiempo. Para Warburg existe una memoria doble, individual y colectiva, donde el pensamiento encuentra un lugar propicio para desarrollarse.

El trabajo que aquí expongo intenta demostrar que estos procesos de transmisión entre la antigüedad clásica y el Renacimiento a través de Al Ándalus y la España cristiana, son verificables en una pieza arquitectónica como la Mezquita Catedral de Córdoba.

Es a su vez un proceso de traducción de imágenes hacia la materia prima de la arquitectura: el espacio y la materia que lo conforma. Para ello nos centraremos en este tráfico de imágenes entre oriente y occidente y especialmente en la metodología de trabajo warburiana. La intensidad que alcanza la superposición y el entrelazamiento de capas en la Mezquita Catedral nos permite descender a las profundidades para hacer visible el combate anacrónico donde se debaten las emociones más primitivas del espíritu humano.

2-. La Mezquita-Catedral

Al micro-universo arquitectónico denominado hoy “Mezquita Catedral de Córdoba”, no es posible considerarlo como un conjunto de elementos y espacios, porque de esa forma estaríamos ignorando el cambio, el movimiento, el flujo mnémico que atraviesa la materia y que provisionalmente se ha cristalizado en ella.

La construcción más primitiva data del siglo VIII dc y sufrió ampliaciones, actualizaciones, modificaciones y transformaciones en un proceso acumulativo,

proceso que llega a la actualidad siendo su período más intenso de modificaciones los primeros ocho siglos de vida. En el siglo XIII, pasó de ser un espacio originalmente concebido para la práctica religiosa islámica a ser consagrado al culto católico.



Imagen 02-Mezquita Catedral de Córdoba. Vista aérea

La primera mezquita edificada fue realizada por Abderrahmán I, “el inmigrado”, que arribó a Córdoba como el último descendiente de la dinastía de los Omeyas desplazado por la nueva dinastía reinante en Damasco, los Abasidas. El tipo arquitectónico utilizado por la dinastía Omeya consistía en una pieza de arquitectura muy sencilla constituida por un patio o shan, una sala hipóstila destinada a la oración, el muro de la quibla (que junto con el señalamiento producido por el mirhab marcan la dirección a La Meca), un muro ciego que delimita su perímetro (solo perforado por pequeñas puertas para ingresar) y un alminar o minarete que desde la altura se utilizaba para llamar a la oración. La mezquita de Córdoba es un ejemplo de dicho tipo genérico (el de los Omeyas) y su esquema original fue ampliado sucesivamente por Abderrahmán II, Abderrahmán III, y Al Hakam II, quien la extiende a su longitud máxima construyendo el mirhab, la quibla y la maqsura (sector privado destinado al uso del emir) que podemos ver en la actualidad. Finalmente, y concluyendo el período islámico, Almanzor ensancha toda la estructura preservando las características de cada uno de los sectores ampliados. Cada ampliación dejaba sectores de las mezquitas anteriores y rastros (retazos de muros, reciclado de columnas, etc.) que convirtieron al espacio interior de la mezquita en un espacio anacrónico.

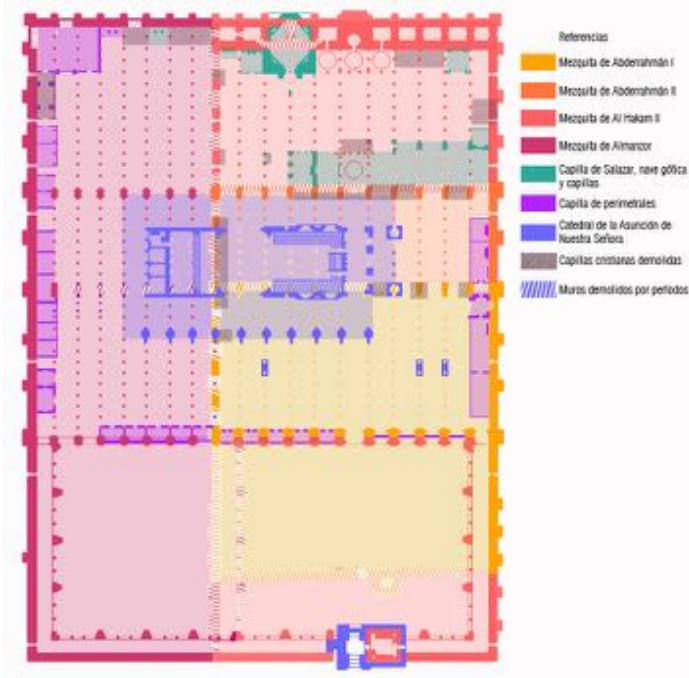


Imagen 03- Mezquita Catedral de Córdoba. Mapa de construcciones y demoliciones.

En 1236 con la ocupación de Córdoba por las tropas del rey Fernando III de Castilla, la mezquita fue consagrada al catolicismo y se construye la capilla mayor y un panteón estilo mudéjar para la realeza castellana dentro del espacio musulmán.

Luego se agregan la capilla real y la nave gótica y una gran cantidad de capillas y espacios funerarios ubicadas principalmente sobre el muro perimetral de la sala de oración. Durante los siglos XVI y XVII se implanta en el interior de la mezquita una Catedral conformada por tres partes bien definidas: el Crucero, la Capilla Mayor y el Coro. En el S XVIII se completa la sillería del coro y a partir del S XIX comienza el periodo de restauraciones, excavaciones arqueológicas e intervenciones museísticas, período que continúa hasta la actualidad. Una de las últimas intervenciones y tal vez más significativa desde el punto de vista político, es la creación en el 2005, del Museo Visigodo de San Vicente también en el interior de la mezquita. Sobre este punto volveremos más adelante.

Pero lo más extraordinario de este edificio es su carácter expansivo y acumulativo presente desde su momento germinal y que marcó todo su desarrollo hasta la actualidad. En su génesis la edificación incorporó a su ADN la idea de que no era un edificio completo, sino que más bien era un proceso infinito, indeterminado e incapaz de ser perfecto, ya que llegar a ese estado lo detendría, lo fijaría en el tiempo y lo convertiría en un objeto del pasado 4.

3. Estrategias proyectuales.

Objetos y campos.

Vamos a profundizar ahora sobre estas cualidades únicas que presenta la mezquita-catedral para desentrañar qué es lo que hace que esta estructura se comporte tan peculiarmente.

En su texto “Del objeto al campo”, Stan Allen explica la condición de “objeto” y la condición de “campo” de una pieza arquitectónica 5.

Define a un objeto como una totalidad con un rígido sistema geométrico proporcional, de carácter jerárquico con estrictas leyes compositivas basadas en la simetría, los ritmos y las secuencias espaciales. Es decir, un conjunto de elementos coherente, reunidos en torno a un centro. En palabras de León Battista Alberti: “la belleza es una armonía de las partes donde nada puede ser agregado o quitado” 6. O en las de Palladio: “entiendo que los edificios deben parecer un entero y bien definido cuerpo en el que un miembro convenga al otro y todos los miembros sean necesarios a aquel que se quiere hacer” 7.

Estas ideas hacen referencia a la condición antropomórfica de la arquitectura clásica occidental. El cuerpo humano, desde la antigüedad clásica, adquirió el carácter de canon para las proporciones y composiciones edilicias, relación que se pone en evidencia, se hace explícito, con la incorporación de la figura humana tanto en los tímpanos de los frontis como en columnas (cariátides) o en bajorrelieves de frisos y metopas.

Por otra parte, un “campo” es una matriz formal o espacial con la capacidad de relacionar y unificar elementos a partir de sus conexiones particulares. Esto genera un esquema de conectividad múltiple que garantiza su fortaleza en la repetitividad de sus cualidades particulares. Su forma final no está predeterminada, es por lo tanto abierta e indeterminada. Esto posibilita su crecimiento, su expansión en el espacio sin afectar sus cualidades espaciales intrínsecas. Dice Allen: “Si comparamos (la mezquita de Córdoba) con la arquitectura clásica tradicional, es posible identificar principios de combinación opuestos: uno algebraico que trabaja con unidades numéricas combinadas una detrás de la otra y otro geométrico que trabaja con figuras (líneas, planos y sólidos), organizados en el espacio para formar grandes totalidades” 8.



Imaen 04- Sala hipóstila de la mezquita de Almanzor.

Las estrategias de crecimiento implícitas en las leyes generatrices de la mezquita de Córdoba la convierten en un campo definido por elementos y leyes de combinatoria y propagación, lo que permite, al no tener jerarquías, expandirse indefinidamente sin desnaturalizarse. Esta condición propicia también, que la obra arquitectónica nunca esté terminada y por ende sea imperfecta. La perfección implicaría la detención de su movilidad.

A su vez, la arquitectura islámica omite por motivos religiosos toda referencia a figuras humanas, y centra su modelo arquitectónico en la geometría abstracta, la epigrafía y las representaciones naturales. Dice Rafael Moneo:

" El Islam enfatiza la presencia omnipotente de Dios, a quien se reserva el poder de creación. De ahí que, la deliberada ausencia en la cultura islámica de imágenes creadas por el hombre haya que entenderla como un signo de respeto a Dios. La extensión de estas ideas a la arquitectura supuso el abandono de la unidad y singularidad que caracterizaba a la arquitectura tradicional de occidente y la aparición como contrapartida, de una arquitectura genérica y no particularizada." 9

Rango e intensidad.

El concepto de rango en el ámbito de la matemática y la estadística, señala la amplitud de la dispersión de un fenómeno entre un límite menor y uno mayor. El rango no es un valor fijo sino que es un conjunto de valores ordenado. Aplicado a la arquitectura el concepto de rango permite describir estructuras conformadas por elementos no-iguales pero que sin embargo conforman un conjunto coherente. Las dos primeras fases de la mezquita (la de Abderrahman I y la ampliación de Abderrahman II) se realizaron reutilizando alrededor de 360 piezas entre bases, fustes y capiteles provenientes de construcciones anteriores, romanas y visigodas, para conformar la sala hipóstila. Estas columnas, al provenir de diferentes edificios poseían alturas disímiles lo que generaba que muchas veces sus arranques quedaran bajo el nivel del pavimento o que tuvieran que ser completadas con un basamento en el caso de las de menor longitud. Apoyadas sobre estas columnas, el sistema se completa con una doble arquería (la de abajo con arcos de herradura y la superior con arcos de medio punto) que descansan en pilastras cruciformes (cimacios) ubicadas por encima de los capiteles de las columnas reutilizadas, con la finalidad de elevar la altura del espacio. Los arcos superiores tienen la doble función de sostener la cubierta y de darle lugar a los canales de piedra que drenan el agua de lluvia. La parte superior de este conjunto de elementos es visualmente mucho más pesado que las columnas que la sustentan, provocando una sensación de ingravidez, el espacio resultante es diáfano, transparente y continuo. Los arcos se componen alternadamente de dovelas de piedras y ladrillos reforzando la ligereza y dándole al espacio una de sus principales características identitarias.



Imagen 05- Reutilización de columnas en la mezquita de Abderrahmán I.

La reutilización de columnas de edificios precedentes implica que el sistema no se sustenta en una repetición de piezas exactamente iguales, sino que estas tienen un rango de variabilidad dentro de parámetros pre-establecidos no exactos.

Tenemos aquí, entonces, un conjunto de columnas en donde cada elemento de ese conjunto despliega un abanico de propiedades, a la vez que presenta diferentes capacidades. Las propiedades son aquellas que fijan las condiciones de variabilidad dentro de un conjunto de objetos, mientras que las capacidades nos refieren a las condiciones inalterables que identifican al conjunto y son cruciales en la forma en que se relacionan. En el caso de la mezquita de Córdoba, por ejemplo, las propiedades cambiantes de las columnas son la altura, el color, el capitel, la textura, entre otras; mientras que su capacidad portante y posicional con respecto a las otras piezas se mantiene siempre estable.

En ampliaciones posteriores, los capiteles de origen romano y visigodo de estilo corintio de las primeras fases constructivas, son imitados de manera simplificada y posteriormente esculpidos con cambios en el tipo de hojas introduciendo especies arbóreas de la región de Al-Ándalus.

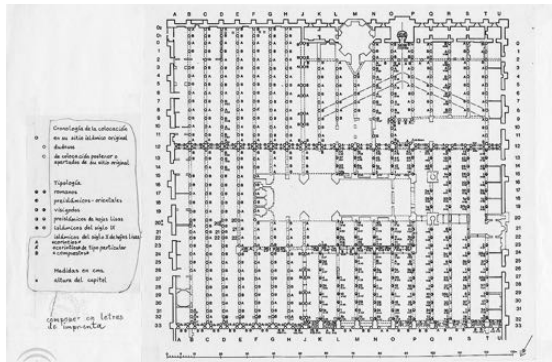


Imagen 06- Catálogo de capiteles de la Mezquita Catedral.

Lo variable y lo invariable también conviven en las arquerías. Los arcos de herradura tienen un rango de variabilidad, ya que las dovelas alternadas en piedra y ladrillo luego fueron realizadas con un solo material haciendo una representación ficticia de los ladrillos. También se utilizaron arcos de herradura de tipo 1/2 (más cerrados que los originales que eran 1/3), arcos poli lobulados y arcos poli lobulados entrecruzados.

Ahora bien, ¿Podríamos aplicar esta teoría de conjuntos a los paneles del Atlas Mnemosyne que describen el viaje de las imágenes hasta el primer Renacimiento italiano? La serie de imágenes del palacio Schifanoia se ordena de izquierda a derecha según los doce meses del año y de arriba a abajo en tres bandas horizontales. La superior muestra a los 12 dioses del Olimpo, la franja central corresponde a la representación de los dioses astrales y la inferior narra las actividades terrenales de la corte. Warburg demuestra a través de su análisis que los dioses astrales tienen rasgos y atributos que perviven en el tiempo desde su origen griego hasta el siglo XV. Serían estas sus cualidades inalterables, su esencia, que le permiten a Warburg identificarlos a través del viaje. Sin embargo, estos Dioses están cubiertos por “un complicado y fantástico simbolismo” (ropajes de otras culturas como árabes o hindúes, reemplazo de ballestas por cimitarras, etc.), que dan cuenta de su errancia temporal y espacial. Estas variaciones serían las capacidades que poseen esas imágenes y que le permiten vincularse temporariamente con una determinada cultura y un tiempo específico. 10

Ya profundizamos sobre el concepto de rango, ahora nos abocaremos a la intensidad. La intensidad es el nivel de fuerza con que se expresa una magnitud, una propiedad, un fenómeno, etc. Llevado este concepto a la arquitectura la intensificación produce señalamientos jerárquicos dentro del sistema pero sin contradecirlo. La superposición, la desmaterialización por tratamientos superficiales y colores, la hiperarticulación, las inscripciones cúficas; podrían ser algunos ejemplos de intensificaciones en la mezquita de Córdoba.



Imagen 07- Izquierda: dibujo del proyecto de restauración de la Capilla Villaviciosa. Derecha: Paneles del basamento del nicho del mihrab.

Como el caso del mirhab, donde se agregan columnas (reutilizadas del mirhab anterior) y el muro se complejiza dividiéndose en un arco de herradura, el alfiz rectangular que lo contiene y arcos poli lobulados adosados en el borde superior. Las decoraciones con mosaicos bizantinos brillantes de variados colores acompañadas con la caligrafía cúfica desmaterializan el muro descomponiéndolo en elementos cada vez más pequeños.

En la maqsura que sirve de antesala al mirhab, la intensidad se logra por el uso de arcos poli lobulados entrecruzados (estructuras que tienen lógicas similares a las de la geometría fractal) junto con la aparición de las tres cúpulas que despliegan un orden matemático y geométrico de gran trascendencia en construcciones posteriores tanto islámicas como cristianas.

Acumulación, señalamiento y multiplicidad.

Con la llegada del cristianismo el proceso de sobre-escritura en la mezquita precedente se intensifica, para incorporar al espacio netamente islámico, de la iconografía necesaria para poder practicar en ese mismo espacio el culto cristiano. Es aquí donde esa idea del “objeto arquitectónico” (anteriormente definido por Alberti y Palladio), como modelo espacial clásico, interpela y lleva a sus límites al sistema de “campo” de la mezquita.

Las primeras intervenciones cristianas fueron producto de las tensiones suscitadas entre los que valoraban el edificio existente y los que pretendían adaptarlo drásticamente a la liturgia cristiana. En cuanto a las ideas arquitectónicas, respetaron tres estrategias básicas que ya estaban presentes en la mezquita: la acumulación, el señalamiento y la multiplicidad.

La acumulación, refiere a la acción de incorporar materia sobre los elementos existentes de manera de complejizar o acentuar su carácter. Los cristianos con las nuevas intervenciones recurren a la acción de acumulación como método para dotar al espacio de un espíritu religioso nuevo sin resignar las cualidades arquitectónicas y artísticas precedentes. El Cristo en la cruz bajo el arco poli lobulado islámico ubicado en la nave gótica marca la inédita aparición de la figuración en el paisaje abstracto de la mezquita. Los cuerpos se incorporan a una arquitectura que los había negado y re significan así el sistema. Una lucha anacrónica de emociones, se hace visible, sale a la luz. Es una “fórmula de la emoción” warburiana que a partir del montaje acumulativo de imágenes permite un conocimiento dialéctico de la cultura occidental. 11

El señalamiento es la creación de una singularidad dentro del espacio indiferenciado de la sala hipóstila de la mezquita. En el alargamiento que realiza Al Hakam II de la mezquita, se señala el lugar de comienzo de la ampliación con la capilla de Villaviciosa, un recinto virtual que marca el eje que conduce al mirhab que a su vez sirve de lucernario para iluminar el interior del recinto. Antes de acceder al mirhab un sector diferenciado para el Emir (la maqsura) conformado por tres módulos de ancho con sus respectivas cúpulas, adelantan premonitoriamente una planta en forma de cruz latina.

Durante el período cristiano, sectores de la trama indefinida de la sala hipóstila se individualizan, adquieren nuevas cualidades que las diferencian del resto y le dan una decidida direccionalidad al espacio. Como el caso del Altar de San Sebastián y del Santísimo Cristo del Punto señala un lugar en la repetición sin fin de la arquería islámica planteando un fuerte contraste. Sin embargo las figuras de Cristo en la cruz y la de San Sebastián se ubican sobre un retablo profusamente decorado a manera de un teselado de repeticiones isométricas de motivos naturales con las mismas lógicas geométricas que la fachada del mirhab islámico.



Imagen 08- Altar de San Sebastián y del Santísimo Cristo del Punto.

Finalmente, la multiplicidad refiere al entendimiento del espacio de la mezquita como un espacio sistémico de carácter infraestructural, capaz de actuar como un sistema de organización universal, dentro del cual pueden ubicarse una multiplicidad de células funcionales independientes unas de otras. En su texto “Cómo reconocer y leer un mat-building. Evolución de la arquitectura actual hacia el mat-building”, Alison Smithson reconoce en el espacio de la mezquita y el de la ciudad islámica un antecedente de la arquitectura de sistemas que tuvo gran desarrollo en las décadas del 60 y 70 del siglo XX. 12 Las intervenciones cristianas siempre tuvieron ese carácter celular, integradas al espacio totalizador de la sala hipóstila y autónomas unas de otras.

4. Montajes dialécticos. Del campo al objeto.

En el capítulo “Campo y vehículo de los movimientos supervivientes: la pathosformel”, George Didi Huberman señala que para Warburg las imágenes laten, se debaten siempre en la polaridad de las cosas, siendo ese debate no un signo de debilidad conceptual sino una apuesta filosófica (la Pathosformel), capaz de representar la “complejidad hormigueante de las cosas del espacio y la complejidad intervalar de las cosas del tiempo”.

Sigue Huberman:

“¿Que es una imbricación? Es una configuración en la que cosas heterogé-

neas y hasta enemigas, se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior. Contrastes pegados, diferencias montadas unas con otras. Polaridades en amasijo, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; “formulas” con pasiones, “engramas” con energías, improntas con movimientos...”
13

Las asociaciones conflictivas que se producen con las intervenciones cristianas a la mezquita de Córdoba son producto de un montaje atemporal de fragmentos que imbricados resuenan con un nuevo concepto que se encuentra en la transición entre diferentes estados.

La supervivencia del objeto

En la hornacina del cuerpo central del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral construida en el interior de la sala hipóstila de la mezquita durante los siglos XVI y XVII, se encuentra alojado un detallado templete manifestador del Santísimo Sacramento que oficia de sagrario. Es un edificio en escala, de planta centralizada y de dos cuerpos de altura: el inferior de planta cuadrada y superior de planta circular rematado por una cúpula con linterna; que responde fielmente a la condición de objeto descrita anteriormente. Un conjunto de elementos cerrado, reunidos en torno a un centro, proporcionado y perfecto, de carácter antropomorfo, símbolo de la reconquista y ejemplo de los valores a incorporar al espacio islámico existente.



Imagen 09- Izquierda: hornacina del cuerpo central del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral. Derecha: transepto de la Catedral.

La primera intervención cristiana de envergadura fue la nave gótica (capilla mayor vieja) de 1489, que se organiza en dirección este–oeste como tradicionalmente se disponen las iglesias cristianas (el altar dirigido a Jerusalén) oponiéndose al eje norte-sur de la mezquita. Tanto aquí como en las sucesivas intervenciones, la decisión de hacer permeables los límites que delimitan los nuevos espacios, no comprometió el carácter del espacio hipóstilo. Los

accesos a estos espacios cerrados se hacen a través de puertas de rejas de manera que es posible desde el interior ver las naves islámicas “puras” en el exterior y a su vez apreciar la articulación de ese lenguaje con el cristiano en el interior.

La transformación de sectores del perímetro de la mezquita en capillas se realizó de diferentes maneras y significó la consolidación de los límites de todo el conjunto, cercenando, de esta manera las posibilidades de expansión que ya había demostrado el sistema con las sucesivas ampliaciones islámicas. En el caso de la Capilla del Sagrario, se reemplaza la cubierta por bóvedas de crucería de estilo gótico y a través del estucado y los frescos se cambiaron las propiedades de las piezas de la mezquita, no así sus capacidades, conservando intacto el concepto de campo islámico.

La Catedral realizada entre los siglos XVI y XVII es la obra cristiana más significativa realizada en el interior de la mezquita. También orientada este-oeste, emerge como un objeto con pilares de gran tamaño pero que es posible concebirlo como transformaciones o deformaciones del sistema anterior, dado el alto grado de precisión con el que se inserta en la sala ya existente. Posee una gran altura que contrasta con el desarrollo horizontal de la mezquita. Para su realización se demolieron sectores de la mezquita pero se acopiaron materiales de la misma para su reutilización posterior. La catedral está conformada por tres sectores bien diferenciados entre sí (el coro, el crucero y la capilla mayor), rodeados de un trascoro y naves laterales que se diluyen en el espacio mezquita. Las diferencias de estilos y fechas de realización del cuerpo central de la Catedral conspiran contra su unidad. Pareciera que siempre se delegó esa función (la unidad) a la condición infraestructural del campo de la mezquita.

Las intervenciones cristianas se relacionan fuertemente entre sí por la iconografía religiosa que comparten pero como espacios arquitectónicos actúan individualmente, como una multiplicidad de objetos, con característica propias, de manera celular, funcionando dentro del sistema infraestructural islámico. En el plano inferior de la catedral, el más cercano al suelo, el grado de tensión es máximo y los “objetos” se abren para permitir que el espacio no se interrumpa. Estamos así en presencia de un par dialéctico en tensión, la mezquita–catedral / islamismo–cristianismo. El carácter cristiano del espacio se impone al islámico solo cuando gana altura y sobrepasa el nivel de las naves de la mezquita.

El proceso acumulativo, a través de montajes es posible verlo en casi todo el espacio interior de la Mezquita-Catedral. Capas sobre capas de sobrevivencia de diferentes tiempos, diferentes espacios, diferentes religiones. Acumulación, señalamiento, multiplicidad.

Veamos algunos ejemplos:

-Bajo arcos de herradura, se montaron tímpanos para alojar escenas de la liturgia cristiana, como en el caso de la Pasión, con una gran profusión de cuerpos humanos.

-En el sector del tras altar la disparidad de ritmos de la mezquita (4 módulos de arquerías) y de la catedral (3 capillas) se entrecruzan en un juego dialéctico donde ninguno prevalece sobre el otro y donde la contraposición entre la ligereza islámica y la pesadez cristiana estalla en verdaderos gestos patéticos arquitectónicos.

-En el arco que separa el trascoro del viejo eje de la mezquita de al Kahem II, las dovelas rojas y blancas fueron reemplazadas por figuras corpóreas sin perder la rítmica precedente y estableciendo un diálogo atemporal con los arcos de la maqsura ubicados más atrás.



Imagen 10- Capillas del tras Altar de la Catedral.



Imagen 11- Trascoro de la Catedral.

Después de las grandes intervenciones de los S XVI, XVII y XVIII, se han desarrollado otros trabajos como demoliciones, restauraciones (las de mayor importancia a cargo de Velázquez Bosco a principios de SXX), excavaciones arqueológicas y la instalación de espacios museísticos como el del Museo Visigodo de San Vicente, ubicado en el interior de la mezquita y que recuerda a la basílica visigoda cristiana que fue demolida por los musulmanes para construir la mezquita.

Este museo cobra importancia porque, además de su valor arqueológico, es una acción política ante la pretensión de la población musulmana de Córdoba,

de volver a profesar el culto islámico dentro del edificio. El museo pretende reforzar la idea de un espacio consagrado al culto cristiano previo a la mezquita de Abd al Rahman I.

Actualmente todo el recinto es un espacio cristianizado, funcionalmente es la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora y no está permitido profesar el culto islámico.

En el 1er Congreso Islamo-Cristiano en 1977 fue la última vez que se realizó entre dignatarios musulmanes de alto rango la oración musulmana del viernes dentro de la Mezquita Catedral de Córdoba.

En 2004 y 2006 la Junta Islámica elevó una petición al Papa Juan Pablo II para que les permitiera orar en este recinto. Ambas fueron denegadas.

Las tensiones entre musulmanes y cristianos por las prácticas religiosas en el recinto, las luchas entre el estado y la iglesia por la propiedad del edificio, el destino de los fondos recaudados como patrimonio cultural de la humanidad (UNESCO 1984), son algunas de las disputas que continúan hasta la actualidad.

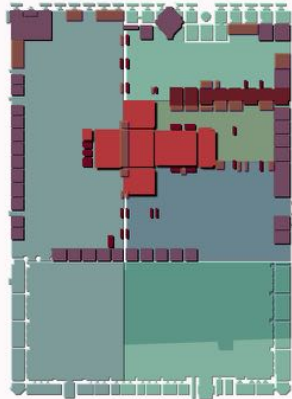


Imagen 12- Mezquita Catedral de Córdoba. Unidades espaciales por etapas.

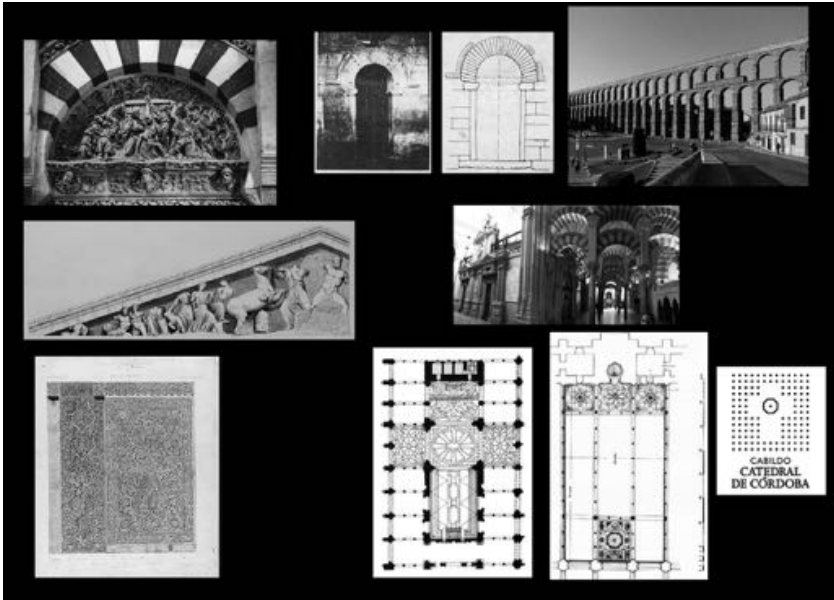
Volviendo a Warburg, el tráfico de imágenes que nos propone a través de la península ibérica a lo largo de la historia, sobre todo en la denominada Edad Media, pareciera tener un carácter político. Es decir, establece una mirada de entrecruzamientos que borra las perezas, donde las culturas cristiana, musulmana y también judía (reunidas en el scriptorium de Alfonso X) conforman un amasijo cultural en movimiento complejo y no sintetizable. La Mezquita Catedral de Córdoba es por tanto un edificio del presente, que refleja fielmente esta idea, en donde pareciera no haber nada original, en donde nada nace (y por ende nada muere) en donde los tiempos se expresan como estratos, supervivencias o remanencias. Donde nada tiende a cortarse o a reprimirse, donde todo es dinámico y las formas sobreviven superpuestas las unas sobre las otras. La Mezquita Catedral de Córdoba no es un objeto arquitectónico, sino más bien un conjunto de relaciones, atemporal, contradictorio y cambiante.

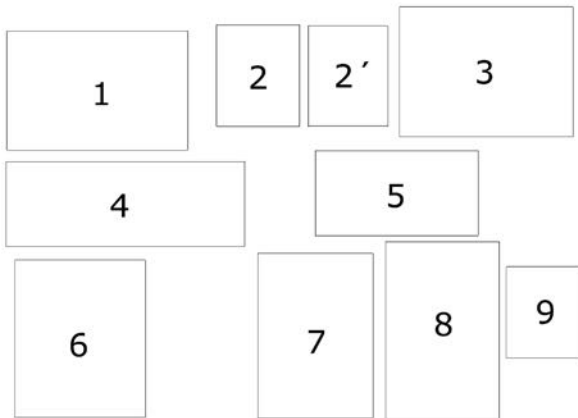
Dice Rafael Moneo respecto a la Mezquita Catedral de Córdoba:

“No creo, sin embargo, que todas estas modificaciones hayan destruido la mezquita. Más bien pienso que el hecho de que la mezquita siga siendo ella misma después de todas las intervenciones constituye un homenaje a su propia integridad. Sus rasgos físicos generales, su arquitectura, han permanecido, a pesar de los avatares que aquí se han referido. El que la vida futura de un edificio esté implícita en su arquitectura no significa que la historia fluya a través de él, convirtiéndose en automático reflejo del paso del tiempo. La vida de un edificio es una carrera completa a través del tiempo, una carrera que soporta su arquitectura, aquellos rasgos formales que la caracterizan. Esto significa que, a partir del momento en el que el edificio surge como la realidad pretendida por el proyecto, tal realidad se mantendrá tan sólo en virtud de su arquitectura, experimentando ésta su propio y peculiar desarrollo a lo largo del tiempo”. 14

Podemos concluir entonces que los edificios están vivos y por lo tanto tienen propiedades de los seres vivos. Tienen memoria y su materialidad actúa como un soporte mediático, como una superficie donde los acontecimientos quedan inscriptos. Los edificios perciben, registran la proximidad de otros objetos y del entorno físico que los acoge, registran los impactos, las mutilaciones y los cercenamientos. También tienen la capacidad de expresar lo que les pasa, actúan como seres animados.

El panel de la Mezquita de Córdoba: flujo mnémico cristalizado en el espacio. De la Antigüedad griega a la actualidad. El campo y el objeto. Islamismo-cristianismo.





2 Arco de herradura visigodo.

Fuente: Camps, Emilio, "Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa". Editorial Instituto Diego Velásquez. Madrid 1953. Pág. 3

2' Dibujo Arco de herradura visigodo

Fuente: Camps, Emilio, "Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa". Editorial Instituto Diego Velásquez. Madrid 1953. Pág. 3

3 Acueducto romano en la península Ibérica.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aqueduct_of_Segovia_02.jpg

4 Mitad izquierda del frontis del Partenón de Atenas.

Fuente: Stuart & Revett. The antiques of Athens, vol. 2. 1787.

5 Interior de la Mezquita Catedral de Córdoba. El trascoro y la ampliación de Al Hakam II.

Fuente: Fotografía de Pablo Remes Lenicov. 2018.

6 Panel de mármol labrado que cubre el basamento del nicho del mirhab, en la mezquita de Córdoba, 1877.

Fuente: Monumentos Arquitectónicos de España. Dibujo de Ricardo Arredondo. Cat. 126. Museo de la Academia, MA/172. El legado de al-Ándalus. Las antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia. Edición de Antonio Almagro Gorbea. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fundación Mapfre. Madrid. 2015.

7 Planta de la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora.

Fuente: <http://www.jdiezarnal.com/lamezquitadecordoba.html>

8 Sector principal de la ampliación de Al Hakam II.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Planta-del-oratorio-de-al-Hakam-II-1-Sa-ba-t-acceso-al-oratorio-de-al-H-akam_fig2_312191480

9 Logotipo del Cabildo Catedral de Córdoba.

Fuente: <https://mezquita-catedraldecordoba.es/>

- 1 – Warburg, Aby. "Atlas Mnemosyne". Ediciones Akal / Arte y estética. 2010. P.32-35
- 2 – Ibidem. P. 34.
- 3-En el texto "España en el Atlas Mnemosyne", Karin Hellwig (A. Warburg. Atlas Mnemosyne. Akal, 2010. Madrid – España), realiza un pormenorizado relato del papel de la península ibérica en el contexto de la transmisión cultural entre oriente y occidente.
- 4 – En otros casos en la península ibérica, como en la Mezquita Aljama de Sevilla, la sala de oración fue demolida después de que fuera severamente dañada por un terremoto en 1356 para construir en ese solar la Catedral de Santa María de la Sede. Solo se conservaron el alminar (la Giralda) y el shan (actual Patio de los naranjos). Otros ejemplos, como las Mezquitas de Granada y Toledo fueron demolidas completamente y reemplazadas por grandes catedrales cristianas.
- 5 - Allen, Stan. "From object to field". En *AD/architecture after geometry*, 76/ 5,6. 1997. P. 1-3.
- 6 – Ibidem.
- 7 - Palladio, Andrea. *Los 4 libros de la arquitectura*. 2015.
- 8 - Allen, Stan. "From object to field". En *AD/architecture after geometry*, 76/ 5,6. 1997. P. 1-3.
- 9 - Moneo, Rafael. "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba". *Revista de Arquitectura* N°256. Pág. 26-36. 1985.
- 10 - Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Miluno Editorial. CABA, p.231-266. 2014.
- 11 - Huberman, Didi. "La imagen superviviente". Abada editores. Madrid, 2013.
- 12 - Alison Smithson "How to recognise and read mat-building", publicado en setiembre de 1974, en la revista británica *Architectural Design* (AD 9/74).
- 13 - Huberman, Didi. "La imagen superviviente". Abada editores. Madrid, 2013.
- 14 - Moneo, Rafael. "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba". *Revista de Arquitectura* N°256. Pág. 26-36. 1985.

Bibliografía

- Allen, Stan. "From object to field". En *AD/architecture after geometry*, 76/ 5,6. 1997.
- Huberman, Didi. "Aby Warburg et l'archive des intensités", *Études photographiques* [En ligne], 10 | Novembre 2001, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 04 octobre 2016. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/268>
- Huberman, Didi. "La imagen superviviente". Abada editores. Madrid, 2013.
- Jiménez Martín, Alfonso. "La mezquita de Córdoba". *Historia* 16. Madrid, 1995.
- Martínez Falero, Jesús. "La historia del arte de la mezquita de Córdoba". *Anales de la real academia de doctores* volumen 5, pp. 71-87, 2001.
- Moneo, Rafael. "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba". *Revista de Arquitectura* N°256. Pág. 26-36. 1985.
- Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz. "Mitología clásica en el arte medieval. Sans soleil ediciones. CABA, 2016.
- Ruggles, Fairchild. "La estratigrafía del olvido: la Gran Mezquita de Córdoba y su legado refutado". *Antípoda* n°12 Enero - Junio de 2011, páginas 19 -37. Traducción del inglés Juan Manuel Espinosa.
- Alison Smithson "How to recognise and read mat-building", publicado en setiembre de 1974, en la revista británica *Architectural Design* (AD 9/74).
- Souto, Juan A. "La Mezquita Aljama de Córdoba". En *Artigrama*, núm. 22, 2007, 37-72
- Warburg, Aby. "Atlas Mnemosyne". Ediciones Akal / Arte y estética. 2010.
- Warburg, Aby. "La pervivencia de las imágenes". Miluno Editorial. CABA, p.231-266. 2014.

Web

- Marfil Ruiz, Pedro. "Arqueología de la Mezquita de Córdoba.
En línea: <https://www.ciberjob.org/suple/arqueologia/mezquita/mezqui.htm>
<https://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-mezquita-cordoba.html>

Imágenes

01-Paneles 21 y 22 del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

Fuente: Warburg, Aby. "Atlas Mnemosyne". Ediciones Akal / Arte y estética. 2010.

02-Mezquita Catedral de Córdoba. Vista aérea

Este archivo se encuentra bajo la licencia Creative Commons.

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mezquita_de_C%C3%B3rdoba_desde_el_aire_\(C%C3%B3rdoba,_Espa%C3%B1a\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mezquita_de_C%C3%B3rdoba_desde_el_aire_(C%C3%B3rdoba,_Espa%C3%B1a).jpg)

03- Mezquita catedral de Córdoba. Mapa de construcciones y demoliciones.

Fuente: dibujo digital de Carlos Díaz de la Sota. 2019.

04- Sala hipóstila de la mezquita de Almanzor.

Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov. 2019.

05- Reutilización de columnas en la mezquita de Abderrahmán I.

Fuente: <https://mezquita-catedraldecordoba.es/descubre-el-monumento/el-edificio/mezquita-fundacional-de-abderraman-i/>

06- Catálogo de capiteles de la Mezquita Catedral.

Fuente: Souto, Juan A. "La Mezquita Aljama de Córdoba". En Artigrama, núm. 22, 2007, 37-72

07- Izquierda: Proyecto de restauración de la Capilla Villaviciosa. 1907 – 1923. Monumentos Arquitectónicos de España. Dibujo de Ricardo Velázquez Bosco.

Derecha: Portada del mihrab de la mezquita de Córdoba, 1877. Monumentos Arquitectónicos de España. Dibujo de Ricardo Arredondo. Cat. 131. Museo de la Academia, MA/175. El legado de al-Ándalus. Las antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia. Edición de Antonio Almagro Gorbea. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fundación Mapfre. Madrid. 2015

08- Altar de San Sebastián y del Santísimo Cristo del Punto.

Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov. 2019

09- Izquierda: hornacina del cuerpo central del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral. Derecha: transepto de la Catedral.

Fuente: fotografía de Pablo Remes Lenicov. 2019.

10- Capillas del tras Altar de la Catedral.

Fuente: https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/fotos/iconografía/mezquita_catedral_cordoba_trasaltar_01.jpg

11- Trascorode la Catedral.

Fuente: https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/fotos/iconografía/mezquita_catedral_cordoba_trascoro_10.jpg

12- Mezquita Catedral de Córdoba. Unidades espaciales por etapas.

Fuente: Carlos Díaz de la Sota. 2019.

nivel

04

intensidad

contexto y concepto

cuerpo docente

Florencia Pérez Álvarez

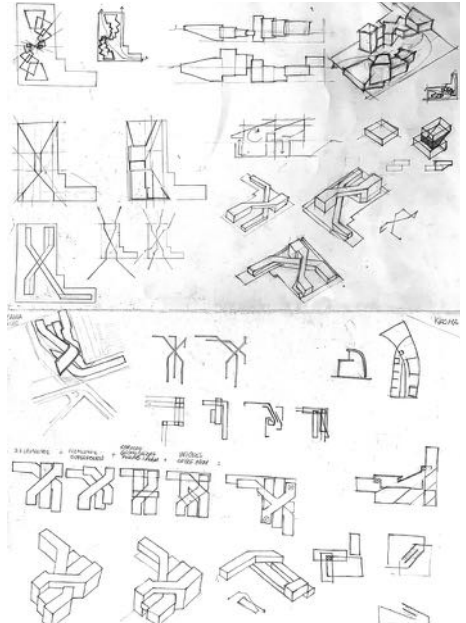
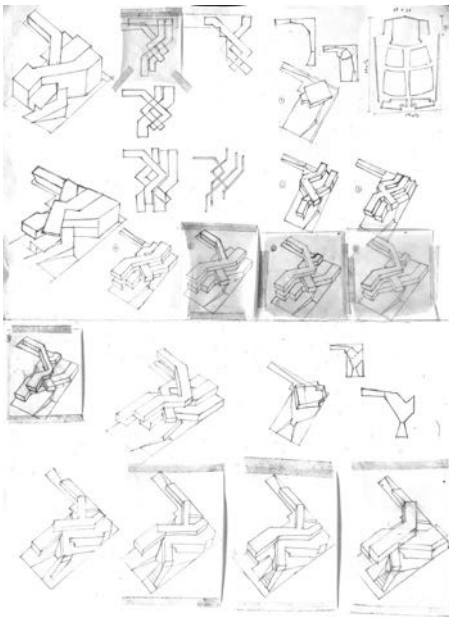
(semestre 01)

Marina Rodriguez das Neves

(semestre 02)

estudiantes

moreno, daniel ernesto; gestoso, santi-
tiago luis; beltran herrera, yul erik;
sosa, malena rayen; langer enriquez,
cristian dario; bacigaluppo, facundo
emanuel; burghi, leonardo ezequiel;
caraffa, sol; bustos, daniela alicia; mio
correa, jenry darwin; fernandez, ma-
ria antonella del Carmen; salim, sofia;
korecka, polina; lampugano, maría
florencia; occhi sansimoni, rodrigo;
amoroso, federico; benac, maria car-
lota; metzler, diego leonel; vilte, juan
simón; colantuono, francisco manuel;
unzalo, federico; spedaletti, floriana



nivel 04
ejercicio 01

contextos activos

La dimensión amplia del problema contextual es la de considerar al contexto como un sistema complejo de subsistemas superpuestos que trabajan en campos variados y disímiles que afectan al campo de la arquitectura: sistemas de espacios, flujos, direccionalidades, morfologías urbanas y arquitectónicas, tecnologías, arqueologías, topografías, historias, culturas, usos, sistemas ambientales, ecosistemas, genéticas urbanas, reglas de desarrollo, tendencias de crecimiento y ocupación, etc. cada una de estas capas presentan intensidades, líneas de desarrollo, influencias al objeto arquitectónico.

Con respecto a los análisis contextuales, el trabajo tiene por objeto introducirse en distintas técnicas de registros urbanos, como inicio de una actividad proyectual en donde el territorio puede ser el punto de partida.

La construcción del territorio sobre el cual se proyecta es particular y subjetiva de cada proyectista y lógicamente no puede existir una única manera de comprensión, ni una técnica posible de abarcar absolutamente todo el territorio. Por ello este trabajo intenta mostrar algunos caminos distintos entre sí, que van a arrojar distintos resultados para la aplicación de distintas técnicas de proyecto.

A partir de contextos dados de características particulares, y un programa básico de referencia, se tratará de adecuar esa estructura a las distintas condiciones de inserción. Es importante analizar los elementos estructurantes y constitutivos del lugar dado y sus posibilidades de transformación sin perder sus propiedades fundamentales y esenciales. Tampoco se trata de una adaptación mimética al terreno dado. Es un trabajo de estudio del tipo arquitectónico y sus propiedades de implantación en medios contextuales de alto compromiso urbano y paisajístico, formal y de lenguaje.

fase 01

Se trabajó en un área delimitada por las calles 51 entre 8 y 9.

Para el análisis del contexto se indagarán los siguientes métodos:

I. El catalogador. La necesidad de construir un catálogo contextual de situaciones morfológicas y de lenguaje que definan cualidades esenciales del proyecto. Leer: El espacio Urbano, de Rob Krier

II. El Espectador Clásico (perspectívico). La lectura de los puntos perspectívos precisos que definen la esencia y la estructura del espacio

urbano y del paisaje_referencia a El Paisaje Urbano de Gordon Cullen y a procedimientos proyectuales de Steven Holl.

III. El Fotógrafo Bauhaus_ la experiencia propia en la fotografía del contexto. Descentradas, deformadas, movidas, fuera de foco, con obstrucciones, superposiciones, reflejos, sombras, secuencias. Moholy-Nagy en bauhaus, El Lissitzky.

IV. El Explorador Contemporáneo_ el espacio múltiple, simultáneo y multicapa; el análisis según planos de capas, con una representación precisa. Leer X-Urbanism de M.Gandelonas. Ver Robert Venturi Aprendiendo de la Vegas.

V. El Cartógrafo Funámbulo_ la fotografía como registro. A partir de la técnica fotográfica y de la construcción de la imagen desde la sumatoria de fragmentos del espacio. Ver David Hockney.

VI. El Arqueólogo_ se busca un registro del sector a partir del paso del tiempo. Sus distintas configuraciones, diversos eventos que sucedieron, rastros existentes de historias mínimas. Se busca un relato específico del sector que colabore con un proyecto de arquitectura. El registro será escrito o gráfico, dependiendo del dato a construir. Es un Coleccionista de rastros e historias. Museo Judío en Berlín, D.Libeskind

VII. El Compilador_ se busca un registro completo de las distintas situaciones espaciales que se encuentran en el sector a trabajar: encuentros de planos, distintos usos, espacios residuales, puntos de encuentro, espacios con suelo natural, el trabajo será de un relevamiento completo,

de TODAS las situaciones posibles (y sus variaciones) en igual escala y expresión de dibujo.

VIII: El Trazador Urbano_ registro de las líneas de dirección, trazas, geometrías del tejido, los espacios públicos, y tensiones entre elementos estructurantes del espacio urbano. Ver proyectos de Eduardo Arroyo, Peter Eisenman, etc..

fase 02

a partir de los datos relevados, se realizará una fuente de agua en la esquina de av. 51 esq. calle 8..será una fuente de aproximadamente 25 m2. generada exclusivamente a partir de los datos obtenidos en la fase 01.

deberá contener agua en movimiento vertical y agua en movimiento horizontal.

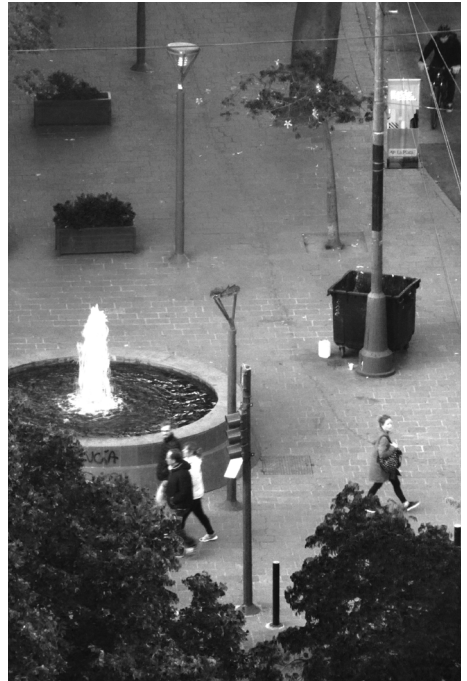
bibliografía general

Deleuze-Guattari: mil mesetas. conclusión; ¿qué es la filosofía? Campo de inmanencia. Woody Allen: Film Zelig. Purini: la arquitectura didáctica. técnicas de invención: extrañamiento Teresa Stoppani: artículos en 47 al fondo. Manuel Gausa: Open. Estrategias y tácticas. A. Aravena: El lugar de la arquitectura Parcerisa Bundo-Rubert de Ventós: La ciudad no es una hoja en blanco

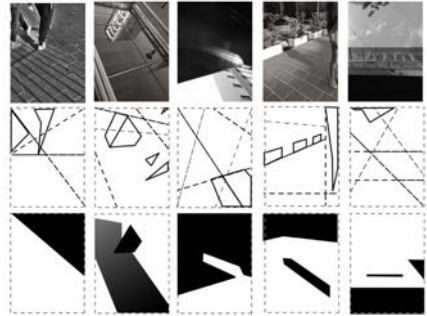
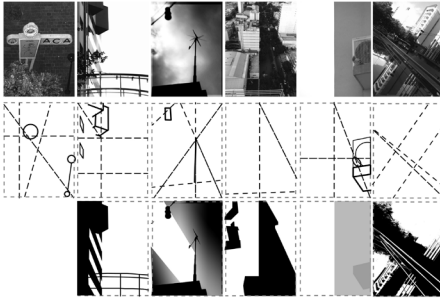
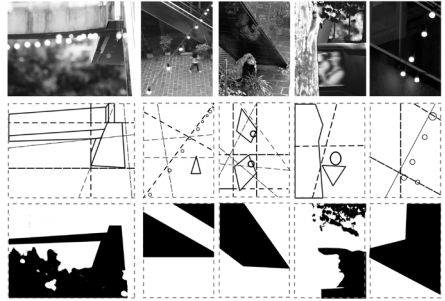
bibliografía operativa

Mario Gandelonas: X - Urbanismo. Steven Holl: entrelazamientos MVRDV: datascares, en FARMAX Stan Allen: points +lines : Contextual tactics; Field Conditions Sadar + Vuga: fountain solkan. revista 47AF nro.9

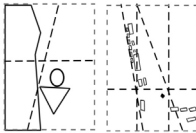




MINDY NADY (EMMA BELLARINI)

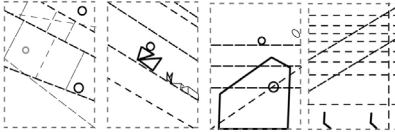


OBLICUAS NO EXACTAS

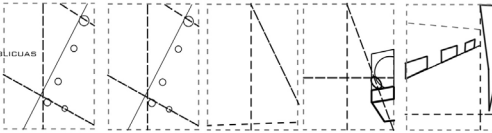


LINEAS DE COMPOSICIONES

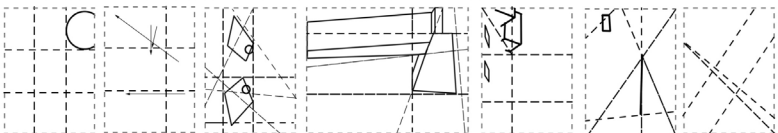
PARALELAS MÚLTIPLES



RECTAS ARTICULANDO OBLICUAS



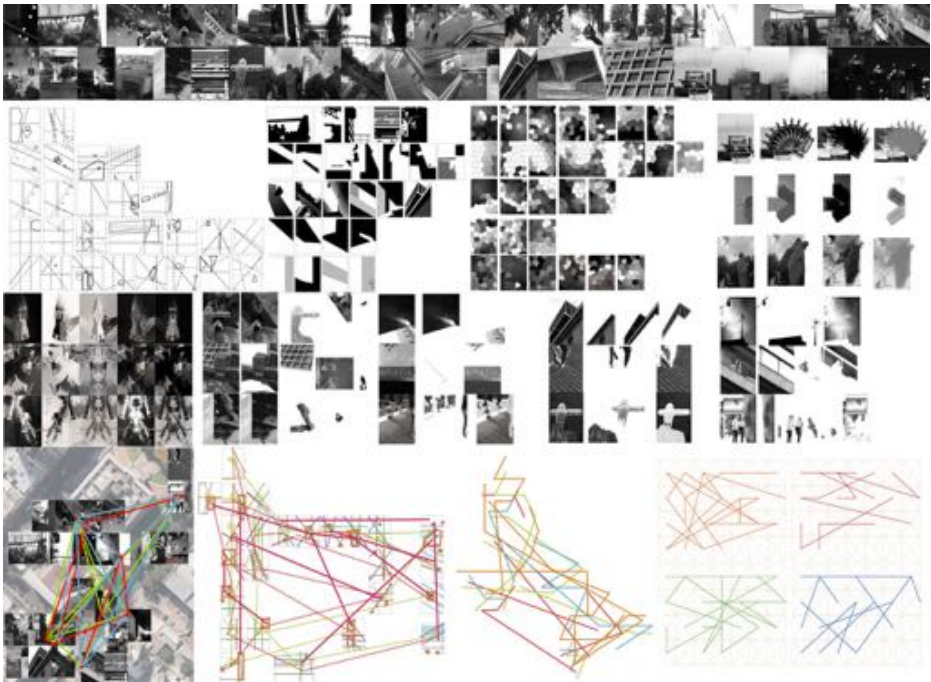
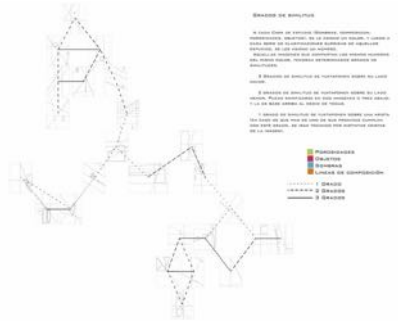
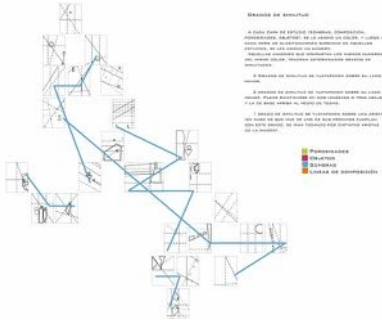
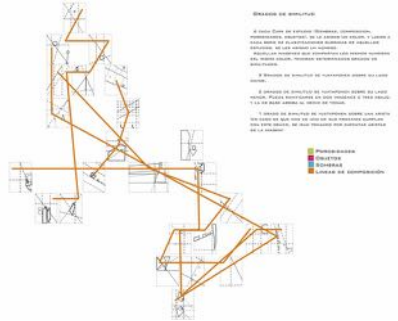
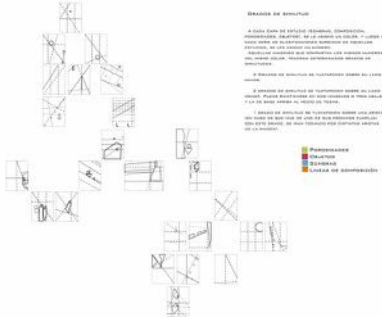
TRAMA DE 3 FRANJAS



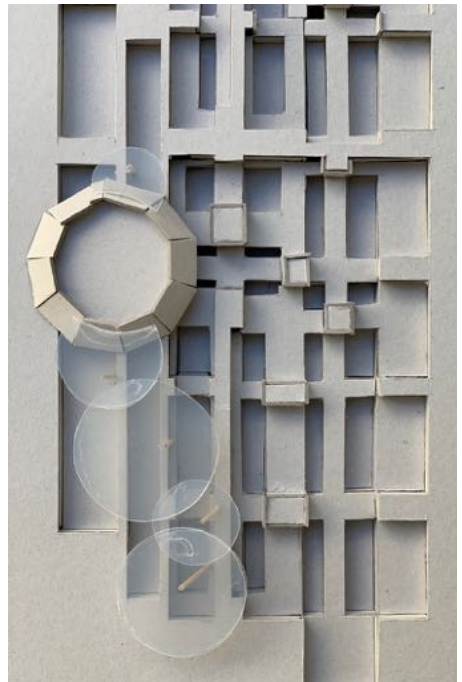
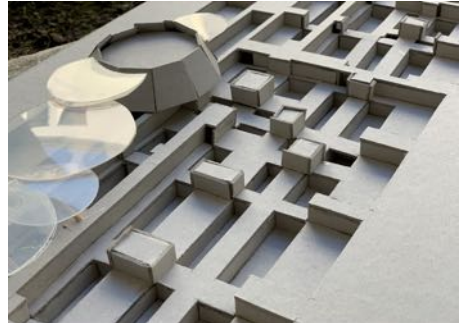
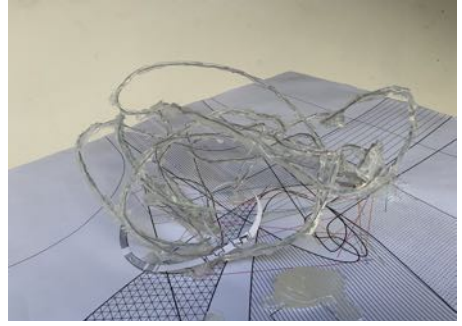
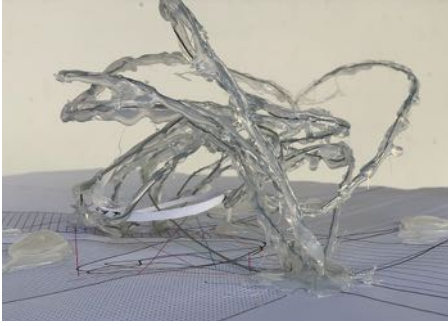
EQUILIBRIO DE LA DIAGONAL DEL SOPORTE



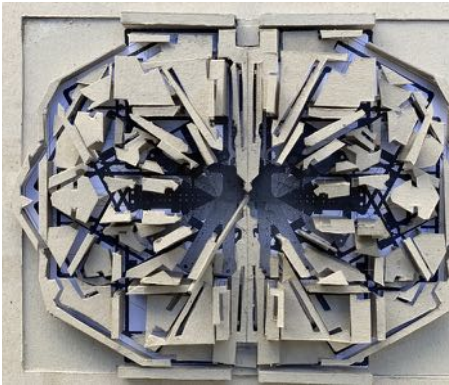
spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón
taller de arquitectura 7 fau unlp



spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón



vilte simón, langer enriquez christian, lampugano maria florencia
taller de arquitectura 7 fau unlp



nivel 04
ejercicio 02

contexto novel

El contexto para un nuevo proyecto de arquitectura debe construirse, no está dado. las preguntas no son siempre las mismas ya que los que proyectan no son los mismos. qué posición tendremos frente al contexto? qué nos interesa? un territorio posee múltiples formas de entenderlo, escapar de la primera mirada quizás sea lo mas complejo. El contexto está presente en todo momento, así y todo está lleno de cosas que no percibimos y no vemos. Es un telón de fondo, lo damos por conocido cuando en realidad no lo es. El contexto sobre el que trabajamos es una reducción de la realidad, ser conscientes que no miramos todo sino solo una parte. Es importante saber que es una reducción y que podemos establecer nuestros parámetros. El contexto es físico, temporal, histórico, personal. Todo eso conforma las posibilidades de producir. El contexto siempre es reducción, reductivo, y también productivo. De las informaciones que disponemos tenemos que priorizar y seleccionar cuales usamos y cuales no, discernir.

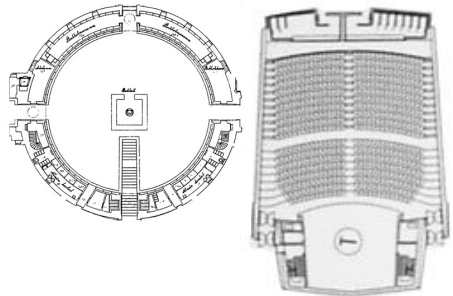
A partir del trabajo práctico 01 que realizamos este año, buscamos diversas aproximaciones al contexto estableciendo posibilidades y potencialidades en cada uno de ellos. Se pretende una amplia reflexión sobre la temática a partir de clases, lecturas y referencias que muestren las posibilidades que tiene el ejercicio para establecer líneas de acción, desarrollo operativos particulares con diversas técnicas y herramientas.

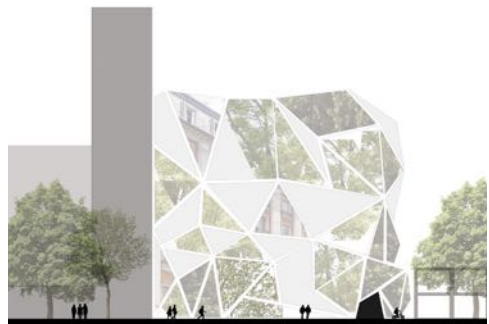
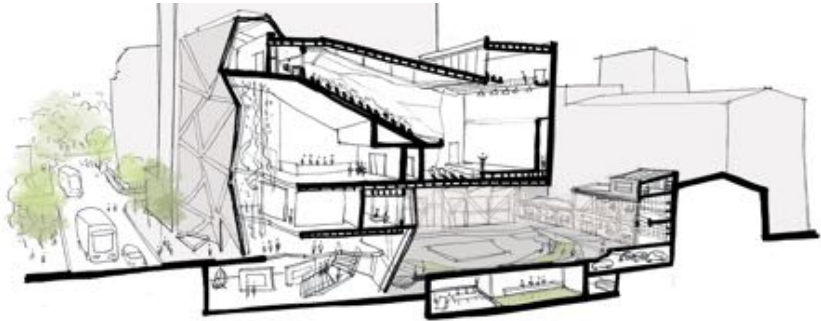
en este segundo práctico trabajaremos sobre un contexto ya registrado en el tp01, que contiene múltiple información. por otro lado cada estudiante tendrá una sección de una planta de un auditorio o una sala de lectura.

el trabajo práctico se trata de re-contextualizar la planta en el contexto dado, buscando adecuar la misma a las nuevas condiciones sumando a ello nuevos espacios faltantes a la función específica de biblioteca o auditorio según el caso.

especificaciones

terreno: se trata de un terreno que posee un borde de 20mts. sobre av. 51 y de 10mts. sobre calle 8.

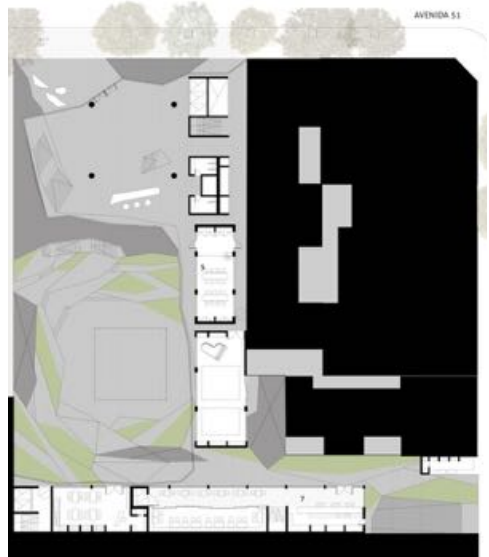


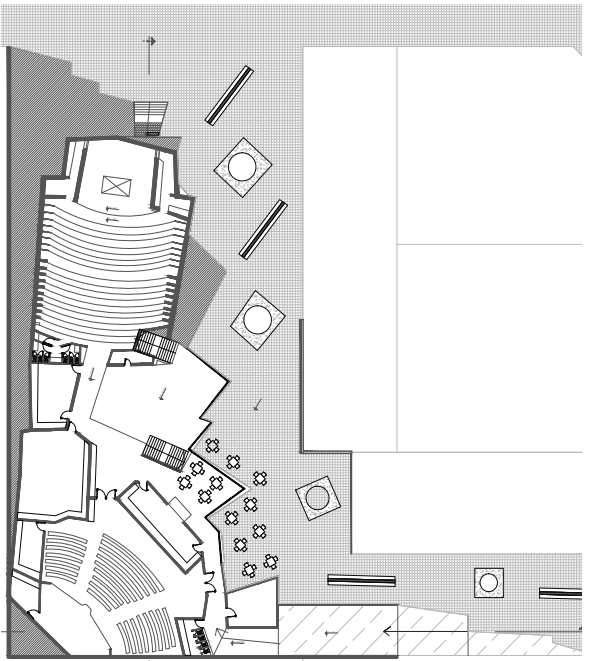
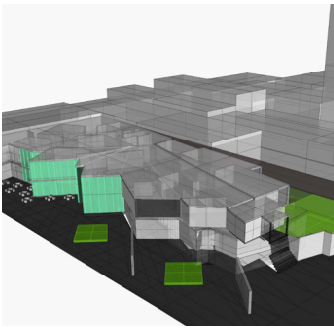
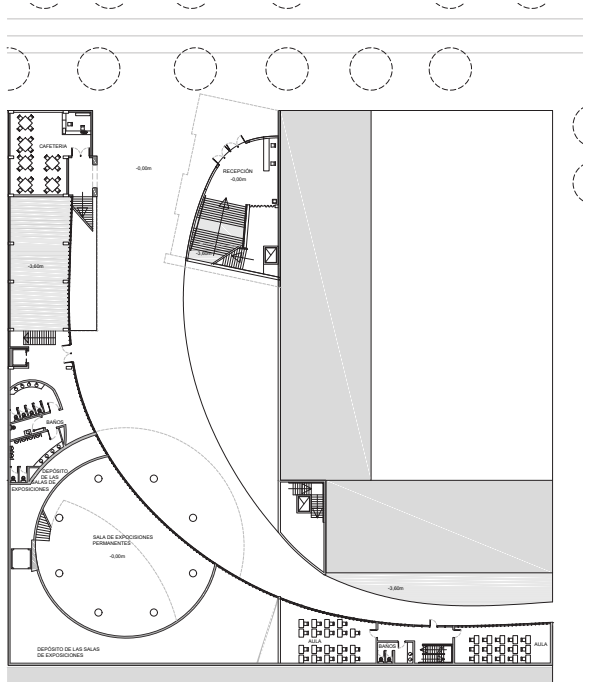
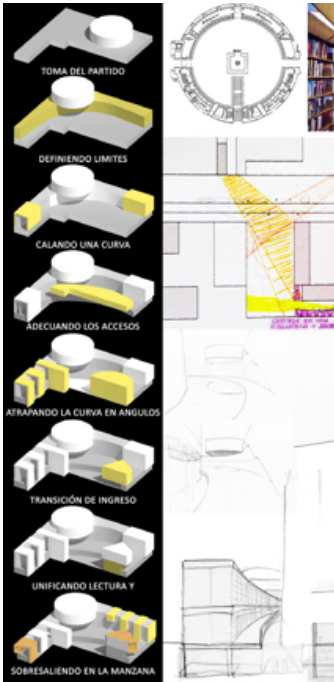


PROCESO versión extendida

NAVE Y REFINANDO EL PROGRAMA

Se trata de un proceso de trabajo en equipo que permite ir refinando el programa de trabajo y el espacio físico. El lugar físico se define en función de las necesidades del edificio, desde su estructura y su capacidad de uso hasta su forma y su relación con el entorno urbano y natural.



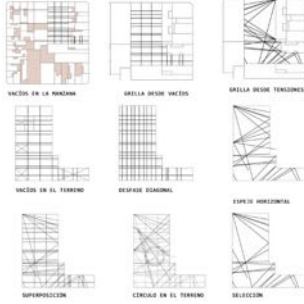


burghi, leonardo, moreno, daniel; mio correa, jenny
taller de arquitectura 7 fau unlp

PRIMERA ETAPA



ULTIMA ETAPA - APLICACION DE GRILLAS AL TERRENO



1. PRIMERA ETAPA



2. SEGUNDA ETAPA



3. TERCERA ETAPA



A PARTIR DE LAS CIRCUNFERENCIAS OBTENIDAS EN SU MOMENTO DEL TERRENO, LAS CLASIFICAMOS SEGUN SU CONTORNO DE VÍZ QUE UN CÍRCULO SE CORTA CON ORO-ASÍ, OBTENIENDO UNA SUCESIÓN DE PASADIZOS QUE PODRAN ORGANIZARSE FORMAS DISTINTAS, COMO LAS DE LA LÍNEA 4.

TAMBIEN PODRAN USARSE ALGUNAS FORMAS SEGUN SU ORGANIZACION DEL PROYECTO

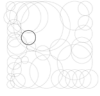
4. CUARTA ETAPA

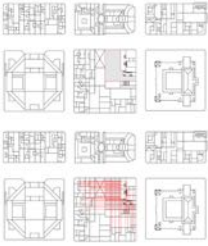


5. QUINTA ETAPA



6. SEXTA ETAPA

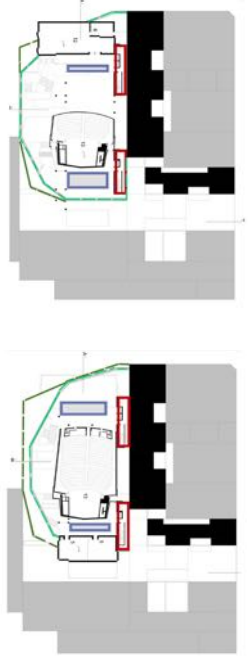
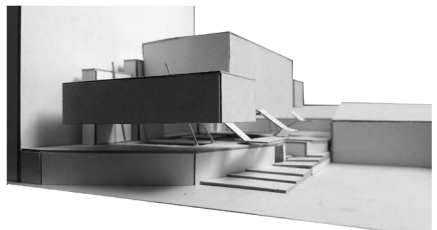
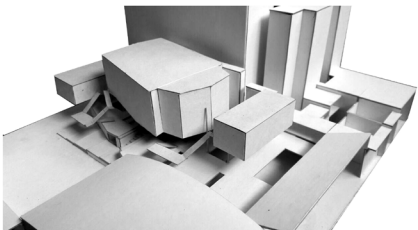
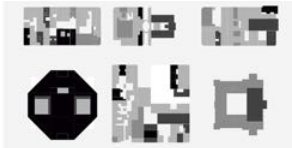
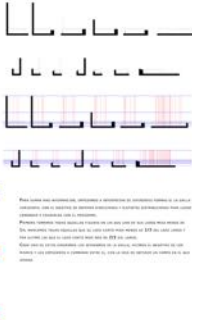
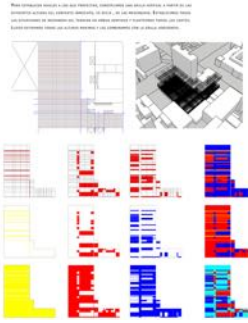
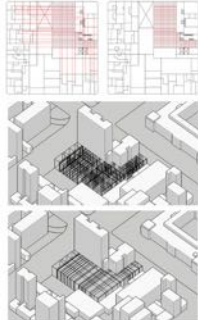


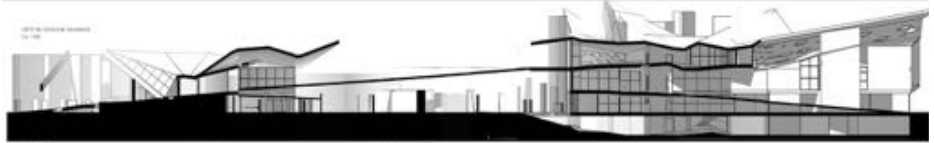
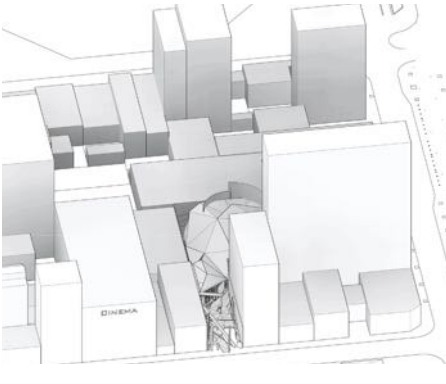
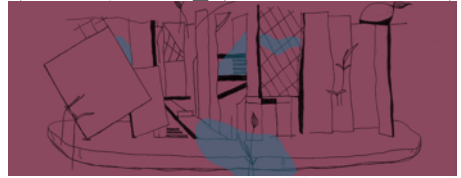
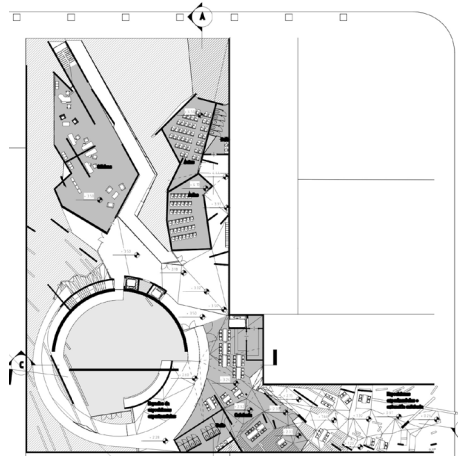
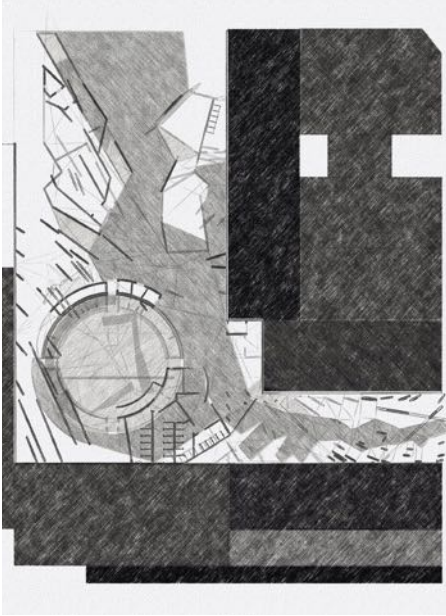


● Antes del desarrollo de cualquier proyecto arquitectónico, es necesario definir el programa de necesidades y requisitos del proyecto. Este proceso es esencial para garantizar que el edificio cumpla con los objetivos del cliente y se adapte a las condiciones del terreno y del entorno.

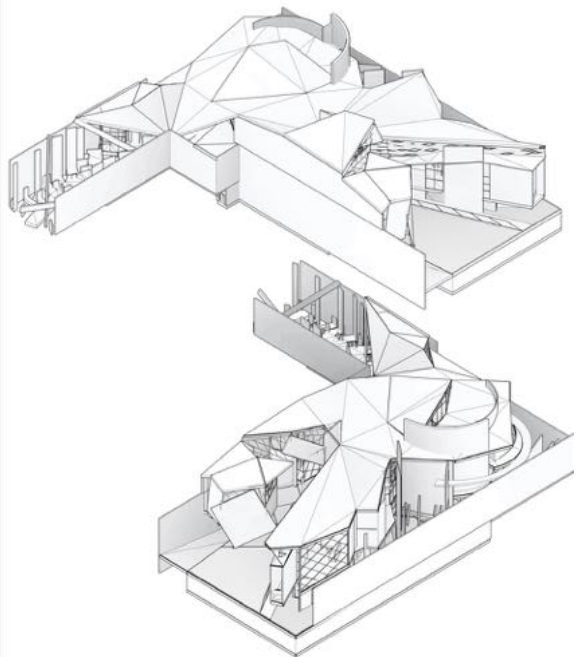
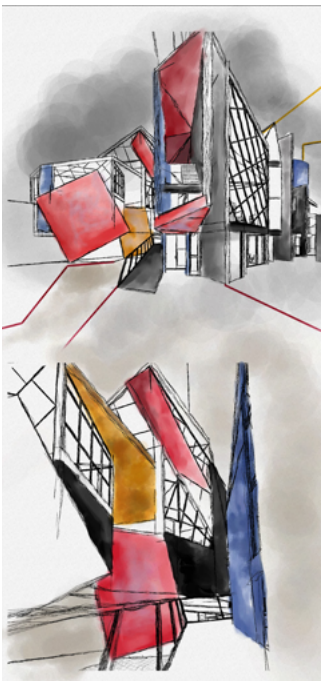
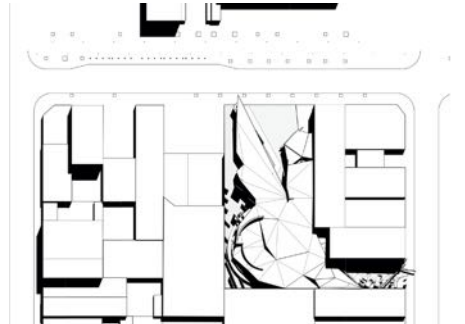
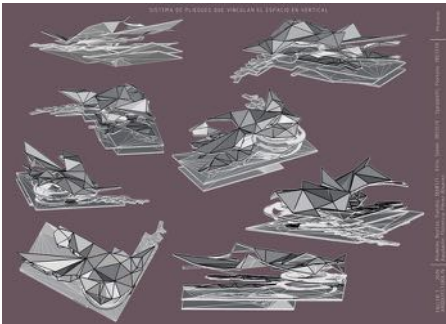
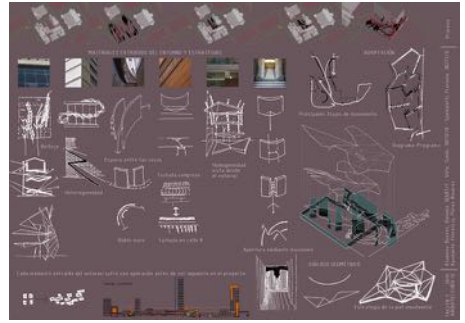
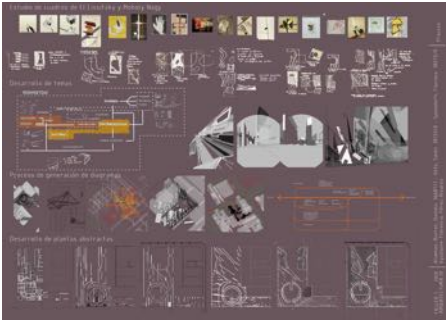
● Una vez definido el programa, se procede a la elaboración de un croquis preliminar que muestra la distribución general de los espacios y la relación entre ellos. Este croquis sirve como base para el desarrollo de los planos definitivos.

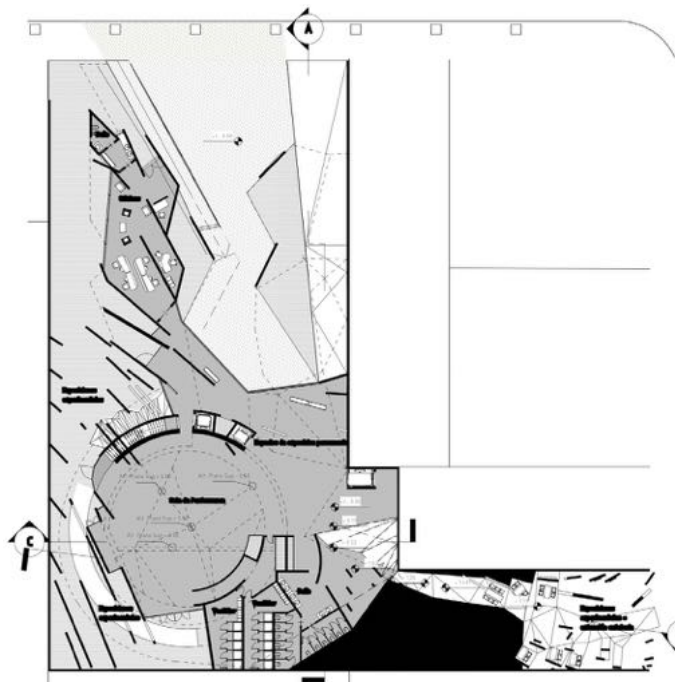
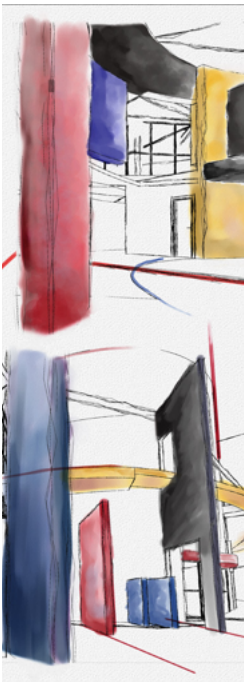
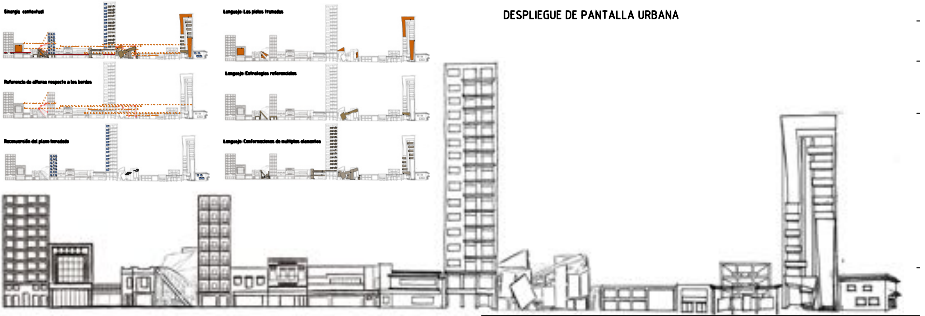
● Finalmente, se realiza el estudio de viabilidad económica y técnica del proyecto, lo que permite tomar decisiones informadas sobre la construcción del edificio.





spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón





spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón

nivel 04
ejercicio 03

concepto cinéfilo

Desarrollar conceptos, argumentar el diseño. En la búsqueda de crear caminos que en la enseñanza del proyecto aporten a la creación de argumentos, y en definitiva teorías que orienten y den sentido al acto de diseño, la filosofía nos da la posibilidad de pensar sobre asuntos que son esenciales al hombre en el mundo, que podemos transponer hacia el hombre arquitectónico.

Hacia 1991, Gilles Deleuze junto a Félix Guattari escriben un pequeño libro titulado ¿Qué es la Filosofía? en el cual indagan tanto sobre el modo habitual de considerar ese campo del pensamiento como en la finalidad de esa actividad reflexiva.

Los autores de este libro suponen que poder explicar ¿qué es la filosofía? no puede hacerse sólo en la madurez

de la vida filosófica sino que debe haber una forma menos inalcanzable que la de querer igualar la posición de Kant o la de cualquier filósofo clásico. La respuesta, para ellos debía de ser sencilla y de alguna manera ya conocida.

Es así que la definen de la siguiente manera: la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos. En términos de explicar lo que es relativo a tal reflexiva actividad Deleuze y Guattari desarrollan la idea de la formación de conceptos en un modo muy sencillo y singular que nosotros nos atrevemos a traducir al campo de la arquitectura y la teoría, con el preciso significado de lo que supone la traducción, es decir el de la creación de una obra nueva.

Es así como podemos ir desarrollando la tesis de estos pensadores, conscientes de que estamos hablando de arquitectura, como construcción teórica y proceso de acción, en lugar de referirnos exclusivamente a la filosofía.

Le Corbusier, Aalto, Aldo Van Eyck, Eisenman, Koolhaas, Libeskind entre muchos otros han trabajado arduamente en la definición de conceptos para hacer arquitectura, sugiriendo que vale realmente la pena indagar sobre este motor creativo del proyecto de arquitectura.

Según Deleuze, el filósofo (arquitecto para nosotros) es un especialista en conceptos, y, a falta de estos conceptos, sabe e intuye cuáles pueden ser inviables, arbitrarios o inconsistentes; cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto

una creación incluso perturbadora o peligrosa. Crear conceptos, señalan los autores, es aprender a pensar, a asombrarse (qué otra cosa es condición esencial de la arquitectura sino el asombro como medio de conocimiento!).

Es necesario bautizar el concepto, es decir, definir su palabra, su lengua y su sintaxis para alcanzar hasta incluso la belleza del mismo. Igualmente que los autores mencionados sabemos que los conceptos no son el único modo de argumentar, pero visualizamos la alta potencialidad de esta actividad creativa.

El concepto, señalan, no viene dado, es creado, hay que crearlo trabajosamente; no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo. Todo concepto remite a un problema sin el cual carecería de sentido, del mismo modo que también remite posiblemente a otros conceptos. El concepto es absoluto y relativo a la vez, absoluto como totalidad pero relativo como fragmento, y su ductilidad es tal que es posible establecer puentes de conexión entre un concepto y otro.

La palabra, decíamos, es fundamental para la construcción del concepto; se comienza con un acto de reflexión sobre un problema particular (de proyecto) que se traduce en vocablo o frase. Un concepto no es necesariamente una sola palabra, sino que muchas de las veces se utiliza la conjunción o la yuxtaposición de palabras, incluso de significado opuesto o contradictorio, de manera de crear una resonancia productiva, un efecto desplegador de imágenes del problema y en consecuencia posibles

actitudes de diseño o creación tanto como opciones o como síntoma de complejidad.

La modernidad en arquitectura ha visto desarrollar una serie de proyectos bajo ciertas denominaciones que entendidas como ideas-fuerza desplegaron las posibilidades de diseño a partir de un tema o problema claramente identificado. Los orígenes del trabajo sobre conceptos en la arquitectura moderna radican quizás en el Raumplan de Adolf Loos, pero posiblemente sea Le Corbusier quien apela a la riqueza de la palabra como motor de argumentos a la vez utilizarla como claro identificador de problemas. Unas veces usándolo como conjunción de significados en un vocablo que remite a condiciones de esencialidad y operación a la vez (DOM-INO), otras desplegando un objeto a reacción poética con las palabras envueltas en una sentencia de acción y posicionamiento (máquina de habitar, promenade architecturale), Le Corbusier se encarga de que la práctica del proyecto sea una investigación paciente, una actividad exploratoria de sucesivas fases y re-correcciones hasta llegar a la solución definitiva del tema planteado. En estos casos se crea un concepto y se lo despliega lentamente en uno o en varios proyectos de arquitectura de modo de hacerlo evolucionar o hasta agotar sus posibilidades creativas.

Aldo van Eyck en su trabajo para el Orfanato de Amsterdam, frente a un tema de fuerte complejidad espacial y funcional crea un concepto quizás más cercano a lo que expresan Deleuze y Guattari referente a sus propiedades esenciales. La "Claridad

Laberíntica” propuesta por Van Eyck se forma con dos palabras de definición espacial y organizativa casi contraria, de dinámica aparentemente opuesta, que en vez de anularse recíprocamente reaccionan positivamente, generando un camino de acción de proyecto indudable y consistente con el propio tema a resolver. En esta obra se pueden leer los ecos del concepto tanto en términos de la organización global como en cada una de las diferentes escalas de aproximación a los objetos que el autor diseña obsesivamente.

Cuando Alvar Aalto proyecta el ayuntamiento de Saynäsälö comienza desarrollando el concepto de Curia, llevando el tema administrativo de mitad del siglo XX a sus orígenes en la civilidad clásica. Sobre él luego aporta otras referencias provenientes de la memoria, de la historia local y de sus vivencias espaciales conformando una de las mejores obras de la modernidad. Deleuze, también escribe sobre cine en los dos tomos de “Escritos de cine”, donde analiza las decisiones metodológicas, conceptuales y políticas de los principales cineastas del siglo XX. Lo que Deleuze busca en el cine es una expresión del pensamiento a través de las imágenes, cómo apartir de la generación y manipulación de imágenes es posible desarrollar conceptos, poniendo en un pie de igualdad a pensadores y a cineastas.

objetivos

El trabajo práctico tiene dos objetivos principales, por un lado es una experimentación en términos de proyectación arquitectónica a partir de

conceptos, por el otro es un ejercicio en el desarrollo de la capacidad de abstracción y de la transferencia de información proyectual entre disciplinas distintas pero con igual rigor conceptual. El trabajo tomará como punto de partida el análisis de una película estudiando temas que van desde los conceptos que expresan hasta sus estructuras narrativas y los recursos técnicos propias de la práctica cinematográfica.

La mecánica de trabajo constará de tres etapas. Investigación, Transformación y Verificación. Las mismas se detallan a continuación:

fase 1_investigación y mapeo

Apreciación, lectura, investigación y análisis de la obra. Buscaremos información sobre los autores, la época, las técnicas empleadas y demás circunstancias relevantes al caso en estudio.

- técnica, diseccionando una película. Se asignarán dos temas de análisis por película a cada grupo que indagaran en sobre la totalidad del film o sobre fragmentos del mismo:

Estructura general. Modelo de organización de la narración.

La forma fílmica.

Plano. Normal, picado, contrapicado, cenital y nadir

Cámara: encuadre, plano fijo, panorámica, travelling, dolly, dolly-zoom,

Técnicas narrativas: el montaje y el plano secuencia

El sonido

Las locaciones Los personajes

Conceptos desplegados. Reflexión sobre las líneas que encauzan la película y sus mecanismos de visibilización. Cada grupo definirá, a partir de

la definición de concepto de Deleuze y Guattari, cual es el concepto extraído de la película asignada que guía su trabajo.

Con esta información, haremos una representación en forma gráfica de las relaciones sintácticas, formales y estructurales entre los elementos de la obra. Estos dibujos-mapas permitirán visualizar de una manera simple cómo está organizada la obra y determinar las reglas que la estructuran, los elementos que la articulan y las leyes que vinculan a estos elementos. Es importante entender que estos dibujos-mapas no deben ser una mera representación de la obra en otro formato, sino diagramas que explique como la obra o parte de ella está conformada. En esta etapa miraremos la estructura, los ritmos, las conexiones, las variaciones, texturas, repeticiones o discontinuidades de los elementos de la obra, entre otras cosas que puedan ser relevantes a su mejor entendimiento.

fase 2_Actualización tridimensional

Esta segunda etapa consistirá en la identificación de un patrón generativo de la obra y su transformación en un sistema espacial. Primero creando un set de elementos y luego disponiéndolos en el espacio según un régimen de ordenamiento propio a partir de los mapeos realizados en la etapa anterior. Este sistema tridimensional tiene que expresar claramente los conceptos sobre los cuales se está trabajando.

fase 3_Actualización programática y contextual

En esta etapa se incorporarán el pro-

grama funcional y el terreno sobre el cual se implantará el edificio. De esta manera se actualizarán los diagramas y espacio producidos en la etapa anterior y se verificará la capacidad estratégica de la pieza arquitectónica.

Se trabajará con maquetas y se verificará cómo las lógicas, patrones y leyes extraídas de una obra no arquitectónica pueden ser trasladados a la actividad proyectual manteniendo el carácter experimental del proceso creativo.

Se elaborarán el proyecto arquitectónico definiendo los aspectos funcionales específicos, la materialidad, los sistemas estructurales, los que deberán estar en concordancia con los conceptos trabajados en las instancias anteriores del trabajo práctico.

notas generales

El ejercicio nos permitirá explorar nuevas formas de generación de formas “inteligentes” que permitan modificarse al andar y desandar el proceso que las produce. Documentar las distintas etapas y asentar en material gráfico o texto el proceso empleado. Esto es fundamental para poder analizar los resultados no solo colectivamente sino que también ayudará a quien los produce a tener una relación más objetiva con su creación. Cada fase del trabajo son bloques cerrados con entregas específicas pero que trabajan en una secuencia. La coherencia entre todas las fases es fundamental para el éxito del ejercicio.

La forma final será un proyecto arquitectónico, en este caso una residencia estudiantil.

bibliografía

Gilles Deleuze-Felix Guattari: ¿Qué es la Filosofía? Introducción y parte del Cap 1. Reiser-Umemoto. Atlas of novel tectonics.

listado de películas

Vértigo de Alfred Hitchcock 1958.

El proceso de Orson Welles. 1962

Invasión de Hugo Santiago. 1968

Blue velvet de David Lynch. 1986



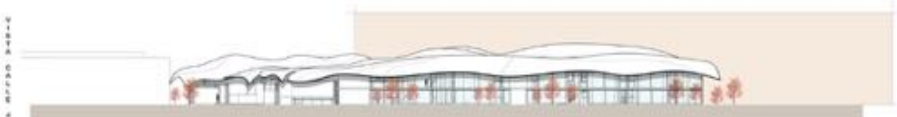
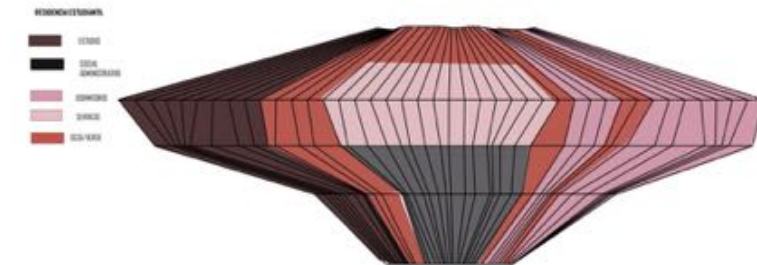
programa funcional

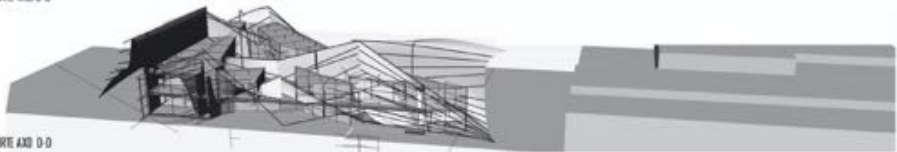
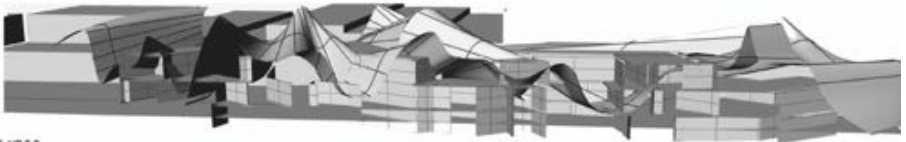
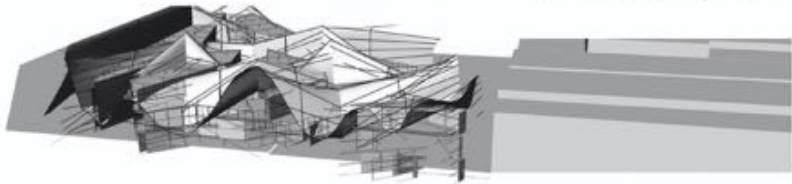
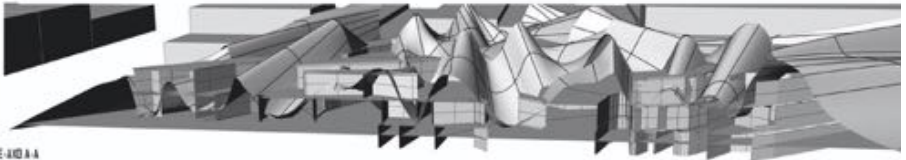
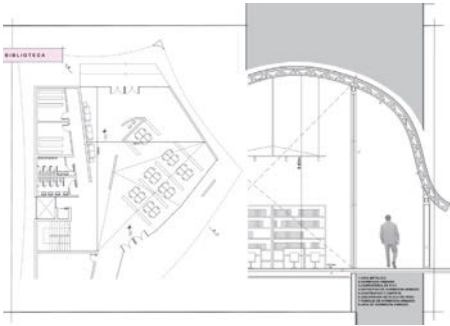
residencia estudiantil. Superficie cubierta requerida: 4865m², más 20% de muros y circulaciones. Total: 5838m²

Superficie exterior requerida: 1700m²

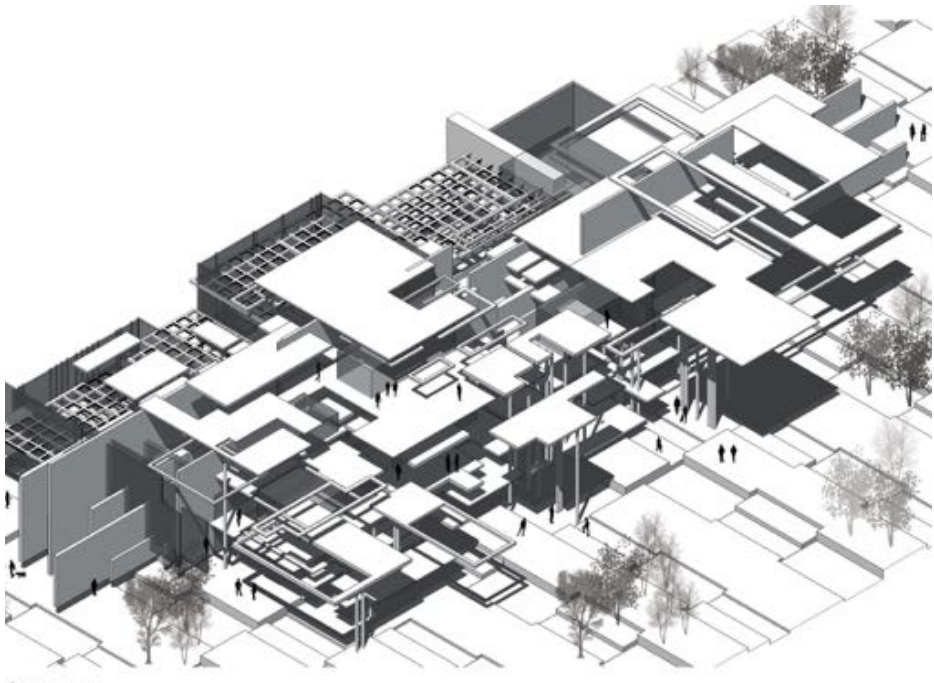
terreno

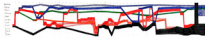
46 entre 1 y 115. Superficie del terreno: 5851m²





korecka, p., unzaló, f., metzler, d.

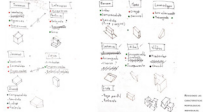
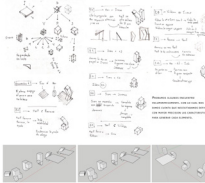




Para la zona de la biblioteca se planteó un programa de 1000 m² de superficie construida, con un volumen que se eleva sobre el terreno, para albergar un espacio de lectura y estudio, un espacio de trabajo y un espacio de reunión.

**FASE I
ACTUALIZACIÓN TERRITORIAL**

Actualización territorial de la zona de la biblioteca, con un programa de 1000 m² de superficie construida, con un volumen que se eleva sobre el terreno, para albergar un espacio de lectura y estudio, un espacio de trabajo y un espacio de reunión.



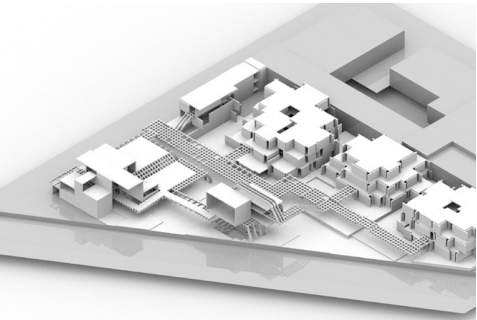
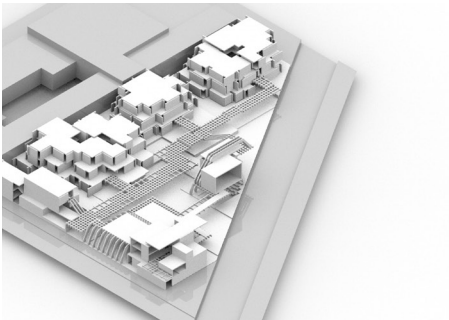
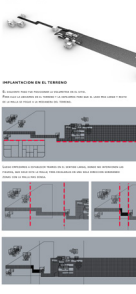
CONCEPTOS

El objetivo de la biblioteca es proporcionar un espacio de lectura y estudio, un espacio de trabajo y un espacio de reunión. El programa de 1000 m² de superficie construida se eleva sobre el terreno, para albergar un espacio de lectura y estudio, un espacio de trabajo y un espacio de reunión.

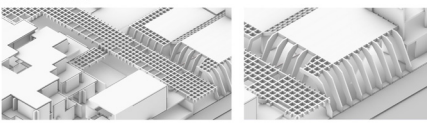
ACTUALIZACIÓN DE LA VOLETERIA



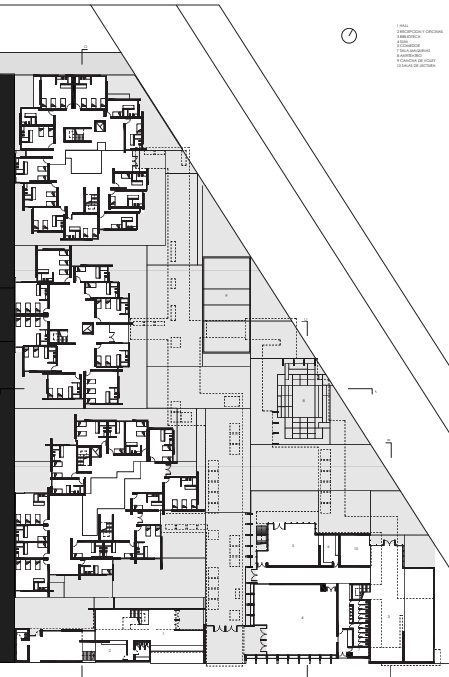
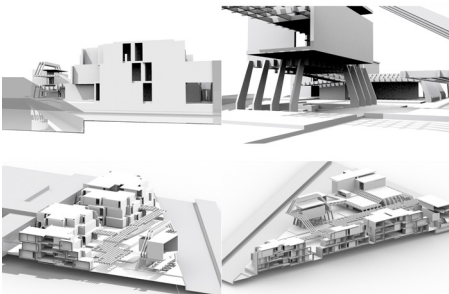
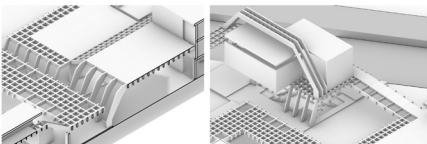
VOLETERIA FINAL



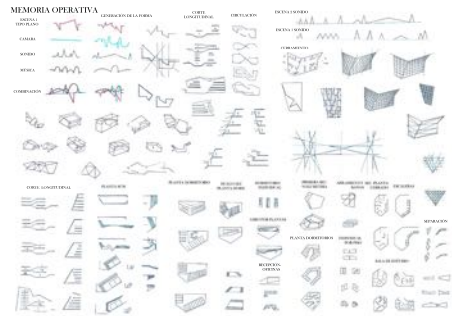
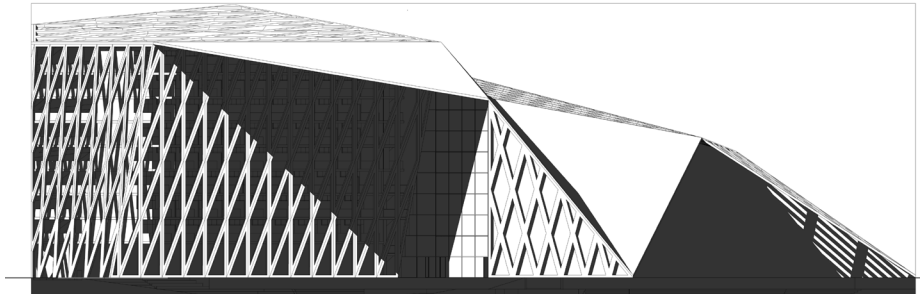
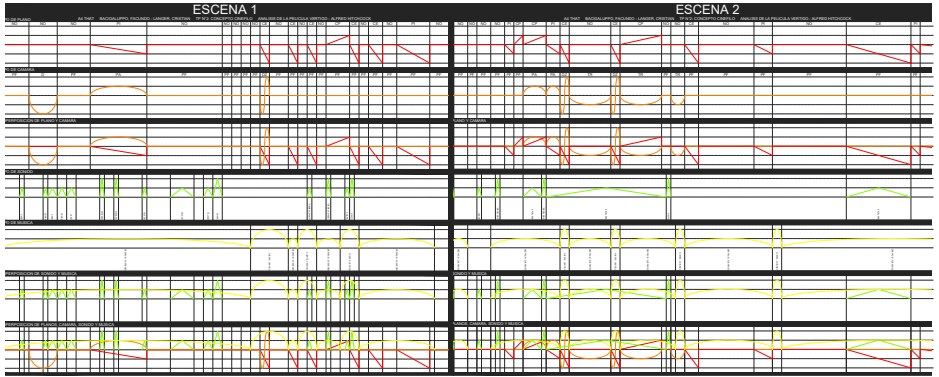
LOS DIFERENTES NIVELES

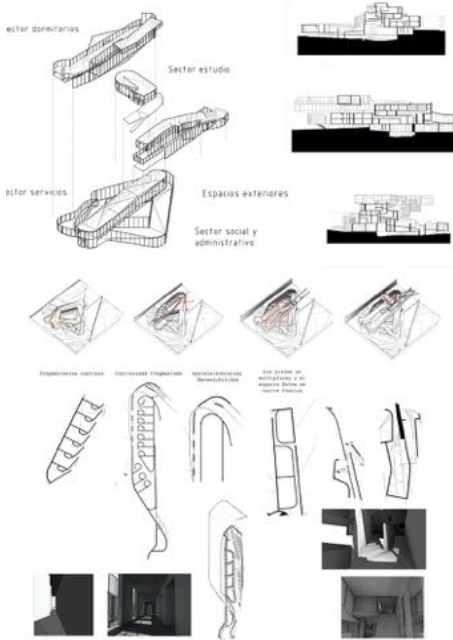


PARA LOS PROGRAMAS DE MAYOR TAMAÑO LA RED DE SUELO Y EN EL CASO DEL SUELO Y EL COMEDOR TAMBIEN FUNCIONA DE ESTRUCTURA TANTO PARA BAJAR Y APOYAR EN EL SUELO, COMO PARA SOPORTAR PLANOS HORIZONTALES QUE FUNCIONEN COMO CUBIERTA O ENTREPISO, LO CUAL TAMBIEN SUCEDE EN PROGRAMAS MAS CHICOS COMO LOS TALLERES, O EL SECTOR SOCIAL.



- 1. SALA
- 2. BIBLIOTECA
- 3. COMEDOR
- 4. TALLERES
- 5. SECTOR SOCIAL
- 6. VOLETERIA





MEMORIA OPERATIVA

Las tipologías del proyecto responden al programa de vivienda generada a partir del aprovechamiento del terreno y la división en unidades de ciertas formas.

El punto de partida es de la vivienda social en el proyecto y se responde a un sector.

Los usos al proyecto se integran un tipo de estructura de patios urbanos distribuyendo un espacio a gran escala.

CONTEXTO

Por un lado, el sector se integra en el tejido urbano existente y establece el espacio compartido entre las unidades habitacionales.

Se establece un punto de partida para el sector y se integra en el tejido urbano existente.

REPERTE

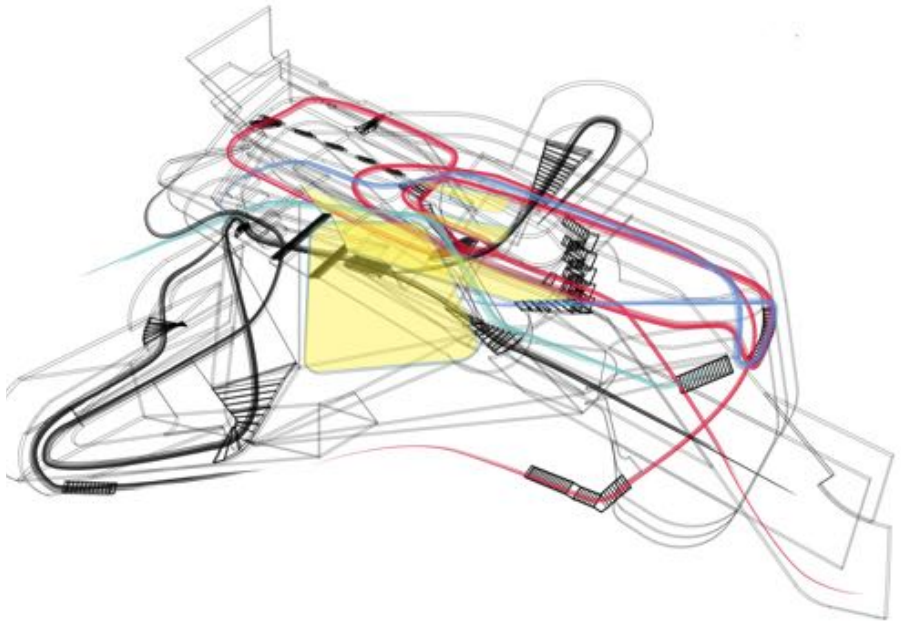
Repetición de patios, que se integra en el tejido urbano existente.

Tipologías habitacionales, que se integra en el tejido urbano existente.

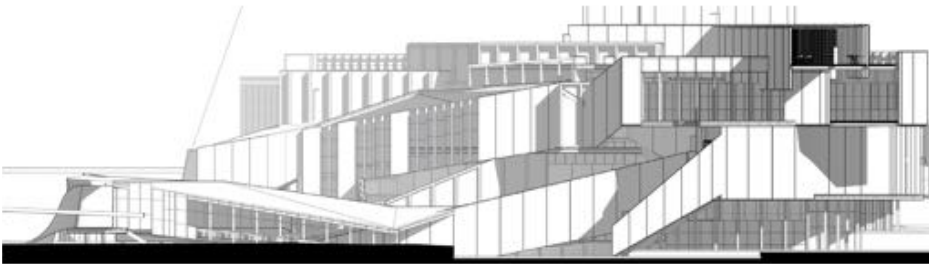
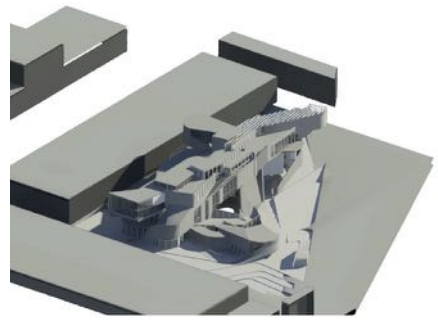
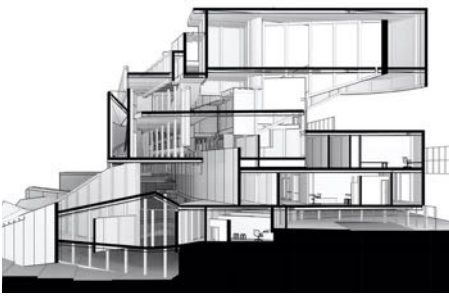
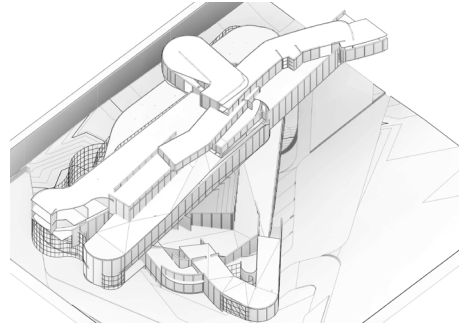
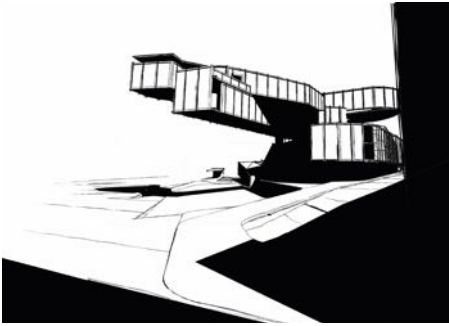
REPERTE

Los tipos de patios se integran en el tejido urbano existente.

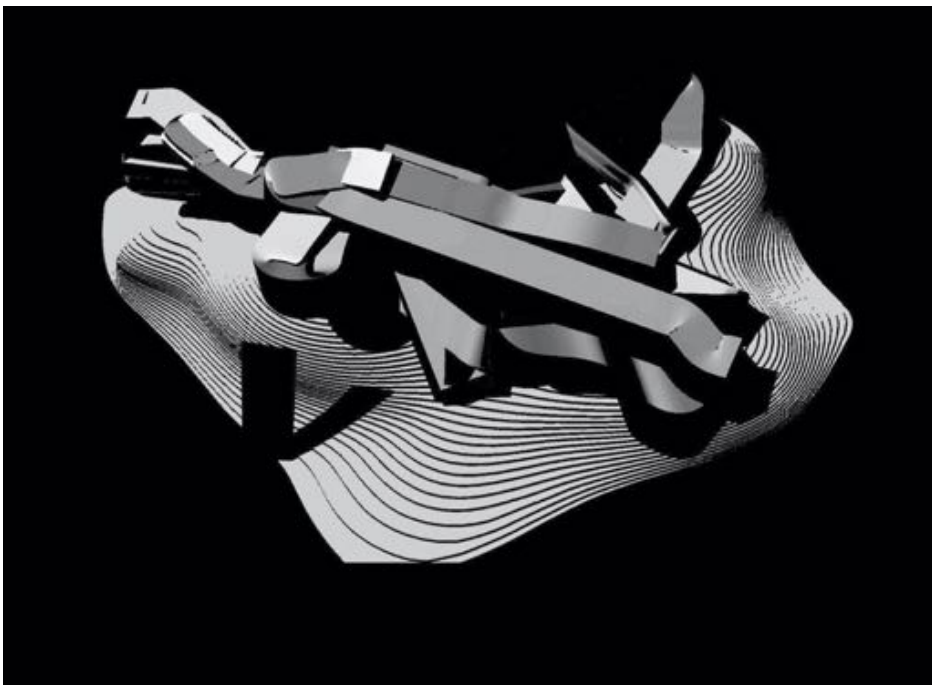
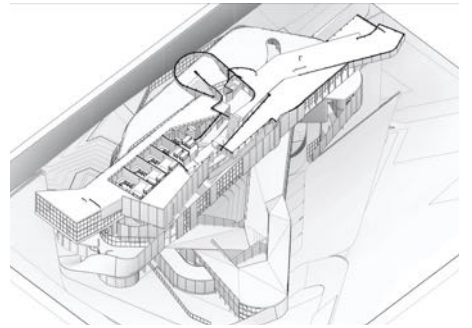
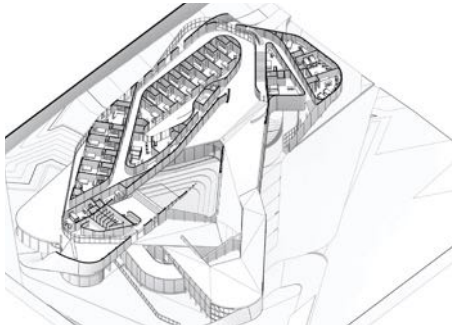
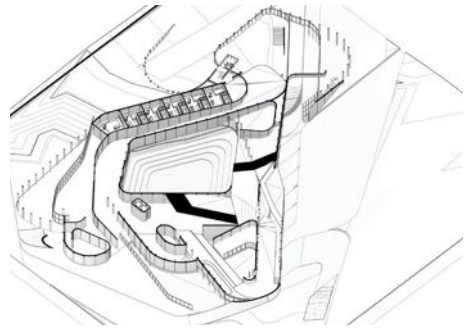
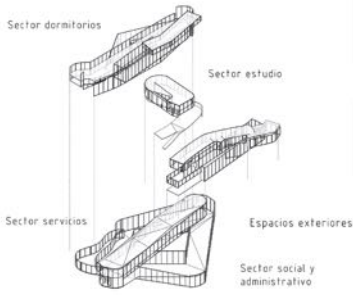
Los tipos de patios se integran en el tejido urbano existente.



spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón



spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón
taller de arquitectura 7 fau unlp



spedaletti, floriana; bustos, daniela; vilte, simón

experiencia espacial e indeterminación formal

Raúl W. Arteca

Peter Handke, en un libro de entrevistas [1], dice ser un escritor de Lugares, y más aún, habla concretamente que lo que intenta hacer es siempre Relatar Espacios. A partir de un río transcurriendo, una corteza de un determinado árbol o la nieve cayendo sobre un jardín, hace que una tarea comience. Y afirma a comenzar y no a escribir. Dice a su vez que la llegada del acontecimiento (la necesaria trama literaria) en esos espacios, lamentablemente no se puede evitar y allí es donde pasa del comienzo y el relato, a la escritura. A echar a andar la máquina que entonces se enciende al pedir determinados procedimientos y que demanda mejorar y sofisticar sus mecanismos. Es cierto que son los lugares, las imágenes de ellos de hecho, los que provocan comienzos. A su vez, en un documental sobre la obra fílmica de Federico Fellini [2], él mismo mencionaba justamente que el hacer una película era solo echar a andar algo, y que luego, sobre la marcha, se verían o ajustarían las escenas y las adaptaciones del guión. Pero que la cuestión principal estaba centrada en la perfección del detalle y la construcción de una determinada puesta en escena. Podríamos decir de ciertos espacios arquitectónicos precisos y adecuados. Afirmaba que la vida es una maquinaria perfecta articulada en todos sus detalles, aun creyendo que esto no es del todo cierto, y que las cosas se dan y están dispuestas con una especial sincronización. Que no importa lo que hagamos con esa escena, pues siempre habrá una estructura que la necesite y que a su vez provoque la prosecución en otra, en otras. Es por esto que solo le preocupaba construir El Hecho que pudiese provocar el hacer andar el mecanismo. En ese documental, Fellini explica a Marcello Mastroiani solo ciertas demandas gestuales y sobre como caminar, desplazarse o detenerse en un encuadre que él necesita aún sin guión. Y que luego se hilvanaría, en ese momento preciso y perfecto, como en la vida, en donde el film ya les pediría cosas a todos.

Estas cuestiones aún vagas hacen pensar en que no existe inspiración alguna, por lo menos no bajo una visión tan integral y romántica que nos revele inesperadamente un hecho terminado y completo, sino la conceptualización de algunas construcciones o elementos espaciales que nos sugieran la ejecución de procedimientos consecuentes, mecanismos adoptados solo por el

hecho de tener el poder y el potencial de provocar o reaccionar ante otro suceso. Y que abren caminos para los cuales no estás nunca advertido sobre su futuro, pero sí sobre las consecuencias inmediatas. Que son a su vez más caminos, o la sofisticación de los mismos en otras complejidades, hasta que se cierran en la determinación. Algo así como lo que en arquitectura se denomina la construcción de la máquina abstracta.

Me produce mayor interés, entonces, describir la naturaleza intrincada de lo que se hace habitualmente casi sin propósito, como un gesto iniciático del hecho proyectual, pues en determinado momento tendrá, adquirirá, o sugerirá, estructuras maquinicas propias, independizándose del autor y mejor aún, despegándose de la trayectoria que había imaginado, para obtener o sugerir una vida propia. Necesita, por tanto, de una lectura que aspire a ser conocimiento nuevo, a convertirse en didáctica. Parte de la formación está en generar caminos que despierten procedimientos hasta ese momento ocultos, los cuales son generados, muchas veces, por recortes o asociaciones de elementos recurrentes de carácter inconcluso: detalles mínimos con la potencia de la asociación con otros. El carácter abierto de las partes para conformar un todo. Que pueden ser a partir de estas descripciones de espacios, los cuales intentan salir por medios tan atávicos como el que libera la presión de un grafito sobre un papel al hacerlo siempre de la misma manera. O bajo la acción de otros medios analógicos que nos sean más afines, como la construcción de un modelo inconcluso, la manipulación de imágenes, el dibujo digital, el collage. Establecer una línea de trabajo para poder elegir conscientemente sin que dependamos solo de la suerte que ofrece la producción de una feria de imágenes sugerentes; como si fuese sencillamente estar en un desfile de modelos sobre el cual elegir algo solo por el aspecto. O por él, si es que indagando bajo ese aspecto en sí mismo, se podrían llegar a desplegar una lectura de reglas para alterarlo, manipularlo y mejorarlo con la suma de las condiciones externas, que funcionan como acontecimientos catalizadores. Ellas, las condiciones en arquitectura, muchas veces son la información contextual o programática, entre otras más, como las de grado conceptual y exclusivamente abstracto, o de índole argumentativo, como la historia de la forma urbana o de las estructuras immanentes, entre las que se encuentra el tipo.



centro de enseñanza en darmstadt_sistema de perspectivas_disposición de elementos binarios
escuela de Marl_sistemas de elementos y superficies

Siempre es útil apoyarnos en otras arquitecturas para poder abordar nuestros temas de preocupación, ejercitando la tarea del crítico aplicada preferentemente sobre la capacidad de observación y análisis. Análisis y proyecto constituyen una amalgama indivisible.

Es necesario aclarar que el interés por un tipo de obra en particular, como es en este caso, y solo para el sentido de estas notas, del arquitecto alemán Hans Scharoun, tiene un sentido doble que creo necesario aclarar; el primero es el de reivindicar y exponer unas grageas de la obra de un arquitecto poco difundido en ámbitos académicos, y muy rico por su vasta obra, y por otro lado acercarnos a algunos aspectos didácticos de su intrincado procedimiento proyectual, que nos muestren caminos más complejos –no necesariamente lineales–, que surgen desde las propias entrañas y lógicas del espacio interior. No desde las condicionantes que responden únicamente a un sistema de generación de proyecto que solo comience con su exterioridad. Lo que, muchas veces, el trabajo del crítico de profesión nos propone.

Claude Parent, el arquitecto francés de la teoría del Espacio Oblicuo, en un artículo sobre la importancia del sistema de proyecto de Scharoun, dice que el arquitecto alemán “siente el gusto por la no evidencia del plan” [3]. Lo que se refiere, con esto mismo, es a haber observado la construcción de un sistema complejo que tenga la capacidad de convertirse en otros. Y en donde la unidad está en la exteriorización de la experiencia espacial-funcional más que en la cómoda adscripción a un conjunto de normas que devienen desde su representación referencial.

Este tipo de sistema de generación proyectual es eminentemente no sistemático, o multi sistemático, por estar construido desde una multiplicidad de reglas, a su vez cambiantes y adaptables entre sí.

En un libro muy esclarecedor sobre la obra de Scharoun y sobre el movimiento expresionista en general [4], se circunscribe la obra de este arquitecto dentro de lo que se describe como la búsqueda del espacio aperspéctico. Este neologismo se asienta en determinadas características, tanto sobre la disposición de las piezas, como de otras, de orden conceptual. Scharoun desea que el transcurrir sea comprendido como un devenir natural en donde el individuo reconozca la topografía y los cambios de dirección de cada espacio como un acontecimiento integral, no estando esto sujeto a un sistema de orden totalizador de carácter unívoco desde lo compositivo.

La disposición de las piezas, sean muros, superficies y plataformas, escaleras, columnas, o cubiertas independientes, contribuyen para acentuar el sentido de la perspectiva, la dirección y el efecto acompañado por una luminosidad casi siempre dispuesta como punto a alcanzar. Y en donde la condición material aparece para reforzar el comportamiento y la articulación de los elementos en sí mismos, y en relación a otros. Las aperturas de las piezas murarias direccionan y enfocan dramáticamente este sentido de la perspectiva, y se interrumpen siempre que están por alcanzar una nueva dirección u otro conjunto de piezas del recorrido. Los elementos se disponen de manera binaria y a su

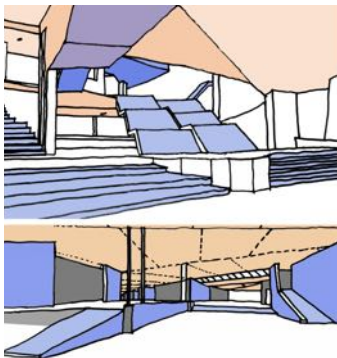
vez envuelven espacios más determinados y con una conformación espacial autónoma y tipológica, siempre acorde a su especificidad funcional: salas de conciertos, aulas, sanitarios. Los elementos se comportan como sucesivas capas de cebolla que responden a intereses proyectuales independientes. Esto es método, concepto, manera y sistema.

Es ineludible asociar gran parte de la primera obra de Enric Miralles con estas determinaciones perspectivicas asociadas a la desarticulación material y física de los elementos. En donde la arquitectura se termina de completar por la construcción espacial y expuestamente física del intersticio. Y en otro orden de similitud, citaría la primera obra de Frank Gehry, la arquitectura de Morphosis o de Eric Owen Moss, que invito a repasar. Esta cuestión de experiencia aperspéctica de la obra de Scharoun –dirigida e inconclusa a la vez-, podemos visualizarla en el teatro de Wolfsburg, en la escuela de Marl, el colegio Geschwister, el Teatro Nacional de Kassel, el centro de enseñanza en Darmstadt, la Filarmónica y la Biblioteca Nacional de Berlín [5]: y la podemos encontrar asociada en muchos trabajos de Aalto, Utzon, Pietila y por supuesto, Häring, teórico de cita obligada sobre el valor de una arquitectura orgánica y precedente necesario del arquitecto alemán.

El sentido inconcluso de los pares de piezas son las que inducen un sentido de continuidad espacial, sumándose también a esto el intencionado desfase de la toma de escaleras, que estimulan prioridades sin desestimar las opciones y las prosecuciones hacia una comprensión espacial-funcional integral.

A modo de articulación interior de la forma, el sentido espacial y funcional de la disposición de los elementos se exponen como envoltorios unos de otros, como ya se anticipó. La forma tipológica siempre queda envuelta parcialmente por otra que determina la dirección de los movimientos y el sentido del recorrido. La idea de territorio completo, entonces, se da como cambio de dirección y perspectivas semi trucas, siempre sugiriendo un recorrido a descubrir y una totalidad nunca del todo aprehendida.

Por lo tanto, es explícita la disposición de pares de piezas para provocar focos múltiples dentro de un todo comprendido desde el inicio, aún bajo su complejidad escénica.



superficies y territorios interiores_Filarmónica de Berlín_ escuela de Marl
elementos binarios y autónomos_darmstadt

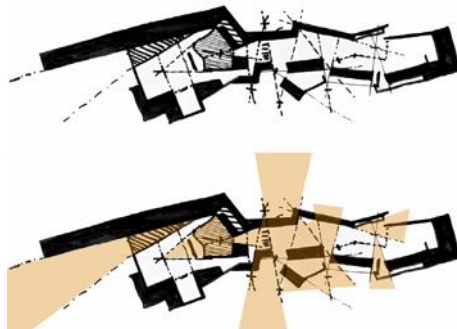
Desde allí, el espacio interior se expresa al exterior como la negación de la forma final única, y como producto articulado de la individualización de cada parte. Pero también se advierte, especialmente en el Teatro de Kassel, una deliberada disposición del tamaño de las piezas de acuerdo con la conceptualización que el impacto sobre el paisaje urbano le demanda al arquitecto. Una conformación morfológica que es el resultado de fuerzas y espacios interiores manifestándose al exterior, y una serie de decisiones sobre la escala, impronta, tamaño y forma de cada uno de los elementos, que es indagada por la información contextual. Como dijese el mismo Scharoun definiendo su arquitectura, ésta es un “envoltorio de procesos”.

El espacio público interior funciona como si fuese un líquido que vincula y fusiona unos volúmenes predeterminados, hacia la indeterminación general y la adaptación de la morfología entre partes.

¿Cómo se enseñan entonces los sistemas complejos, los que no son reglados bajo normas o preceptos totalizantes? ¿Son complejos o es otra forma de vinculación de todas las partes en un todo informe, incompleto por definición? He aquí en donde la esencia del carácter espacial propio de cada actividad es comprendida como una construcción innegociable y no sometida a pautas que normalicen el diseño desde la materialización exclusiva de su imagen externa. Allí entonces es donde por un lado se comprende la utilidad del Tipo en la construcción del espacio específico, y la fluidez del territorio como accidente y experiencia en la vinculación del devenir del hombre en el encuentro con otros: el espacio de asociación interior.

Esta es, en definitiva, una arquitectura que muestra tanto su adaptabilidad, como la vocación de representar la idea espacial del accidente conducido, lógica que le es propia al explorador en la lectura del territorio. Y en donde, durante su transcurso, no solo descubre, sino que comparte y se encuentra con otros.

Cómo es que funcionan algunas lógicas por las cuales solemos reconocer a un territorio como tal, creo que es de suma importancia para entender el o los mecanismos por los cuales la obra de Scharoun, y otras en definitiva que comparten un carácter abierto e indeterminado, debería analizarse por fuera

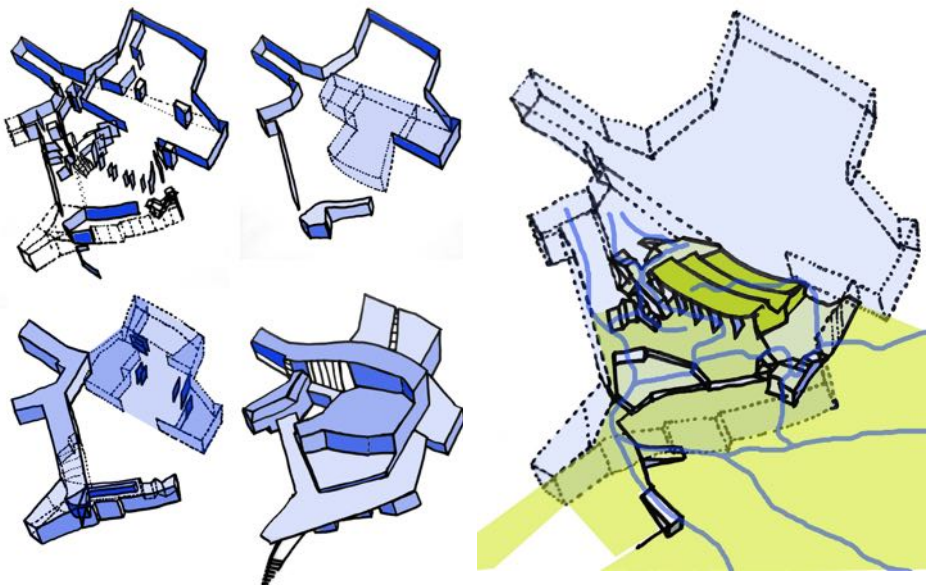


teatro municipal de wolfsburg_sistemas de perspectivas_disposición de elementos binarios

de los sistemas de crítica del llamado orden establecido en arquitectura. Y menciono territorio, pues los elementos que determinan el reconocimiento de su arquitectura son especialmente accidentes de carácter superficial, descompuestos de toda lógica totalizante y, especialmente, complejos desde la imbricación de las partes. Lo que las hace muchas veces poco reconocibles y, por lo tanto, responsables de hacer transcurrir al proyecto por el camino de la experiencia y la acción, rica en complejidades, y ayudándonos a comprender lo que el encuentro del tiempo y el espacio pueden hacer en su fusión con la arquitectura.

Referencias

- 1_ Pero yo solo vivo de los intersticios, Peter Handke entrevistado por H. Gamper. Gedisa Ed.
- 2_ Soy un gran mentiroso. Documental, Francia; director Damian Pettigrew.
- 3_ Scharoun o el Espacio Dinámico, Claude Parent. Cuadernos Summa Nueva Visión 15. 1968
- 4_ Expresionismo, Javier Climent Ortiz. Biblioteca Nueva, S.L. Madrid 2011.
- 5_ Scharoun, Eberhard Syring – Jörg C. Kirscherhmann. Ed Taschen.



teatro de kassel-elementos y espacios determinados
teatro de kassel_fluidez superficial

nivel

05

intensidad rebelión!

cuerpo docente

Emiliano Da Conceição
(semestre 01)

Florencia Pérez Álvarez
(semestre 02)

estudiantes

zein, clementina; pindur, martín Alejandro; arias velazquez, sergio Roberto; lujan cortina, florencia gisella; nicoliello, melisa aylene; coccaro, bianca antonella; palmero, hanna evelin; merdek, vera; pesce, agustina; caraffini, victoria lujan; deya, matias nehuen; goñi, maite Anahí; gonzález rinaldi, florencia natalia



caraffini, victoria; cóccaro, bianca; merdek, vera

nivel 05
ejercicio 01

posición verbal

posición práctica

posición disciplinar

Entendemos por rebelión! a la sublevación o resistencia ante el poder dominante. entendemos este nivel como un momento de reflexión y re elaboración de posiciones propias frente a la disciplina arquitectónica y a su hacer proyectual. es central en este nivel que cada estudiante encuentre su camino, mas allá de los establecidos previamente por el status quo. entenderemos al proyecto de arquitectura como un instrumento de crítica cultural como lo puede ser un documental, un ensayo literario o una escultura, siempre que su producción posea argumentos y no sea una simple reproducción de un estilo o un modelo. cada proyecto que realizaremos será una toma de posición frente a diversos temas, una manera de expresar la opinión o poner en discusión argumentos propios sobre una

realidad. para lograr esto es necesario un estudio profundo del proyecto, donde naturalmente la teoría está inmersa, posicionando al autor frente al mundo.

Esquicio 01. Posición Verbal

para este esquicio de una jornada, buscaremos que cada estudiante elija una obra y la comente con sus compañeros, haciendo foco en los motivos de la elección, descartando la simple descripción de la misma. buscamos que cada estudiante sea capaz de poner en palabras su opinión sobre una obra determinada, estableciendo sus prioridades, su línea de pensamiento, comprendiendo la cantidad de temas que intervienen en un proyecto.

Esquicio 02. Posición Práctica

es necesario realizar una revisión de la práctica de la arquitectura para devolverle a la disciplina un lugar más útil y más real, asumiendo que no existe hoy un solo modelo de arquitecto y tampoco una sola forma de ejercer la profesión. La formación actual en el ámbito de la facultad de arquitectura de La Plata se centra en el paradigma del profesional que establece un estudio en el cual recibe encargos, construye y participa en concursos, lo cual no sólo resulta anacrónico sino que va en contrasentido con una enseñanza pública e irrestricta. Este modelo en nuestros días es un modelo endogámico, en donde el profesional tiende a aislarse de la realidad que lo rodea, generando relaciones fuertes solo con sus pares.

Esto se advierte, no sólo en las obras construidas sino también en el desarrollo de los procesos de enseñanza del proyecto en los Talleres de Arquitectura de nuestras universidades, que apoyados en soluciones tipo, “partidos” aceptados y mediante un proceso de diseño que no es consciente por parte del estudiante; se centra en la búsqueda de un “resultado” por parte del docente, que mediante infinitas negociaciones va llevando al estudiante a un diseño que la mayoría de las veces tiene más que ver con lo que el docente imagina que con lo que propone el alumno. Incluso, este tipo de trabajo docente es apoyado fuertemente por el uso de referentes fijos, no en forma crítica, sino como meta a aspirar, restringiendo las posibilidades de experimentación propia del proceso de proyecto. Por otro lado, la mayoría de los talleres realizan cambios año a año basados sólo en la modificación de los programas de necesidades a resolver y los sitios o emplazamientos en los que desarrollar el proyecto, con una confianza ciega en que ese listado ascético y un polígono de base son el secreto para un buen aprendizaje de proyecto. Existe también una fe ciega en que los contenidos adheridos al “tema” son los disparadores de las cuestiones del proyecto a la vez que los niveles de los talleres de diseño son definidos a partir de la “escala” que trabajan.

El detenimiento de la arquitectura es producto de una práctica profesional tipificada, relacionada con el gusto mediático de la arquitectura y basada en paradigmas casi centenarios, en contraposición a las necesidades de

un mundo en profundos y continuos cambios culturales y sobre todo tecnológicos.

En este esquicio buscaremos que cada estudiante, a partir del reconocimiento y la mirada de la producción proyectual en los distintos talleres de proyecto de la fau, pueda establecer sus críticas y comentarios. Para esto contaremos con la exposición de los talleres de arquitectura de la fau que se encuentra exhibida en los patios; como complemento podrán buscar en los distintos blogs de los talleres, linkeados a partir de la web de la fau .

Esquicio 03. Posición Disciplinar

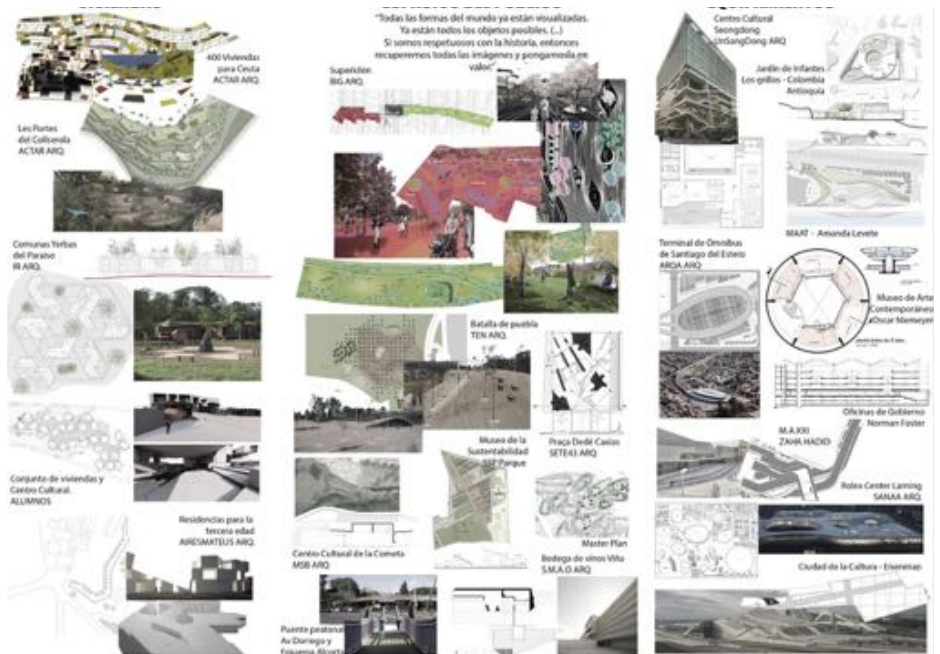
entrados ya en el siglo XXI, el panorama que presenta la actualidad es el establecido a partir de la lógica de pensamiento del capitalismo, en donde las voluntades colectivas sucumben a un mercado sin restricciones y el lucro es lo que dicta el quehacer diario. El contexto lleva a los individuos a la búsqueda competitiva del éxito y de la felicidad y tiene como mandato que la naturaleza de las cosas no debe alterarse. Es un estado de atenuación de choques, de normalización de singularidades y de homogenización de contrastes como producto de un cada vez más acentuado cosmopolitismo. Ante esta realidad, la resignación es el camino más cómodo y seguro; mientras que el camino del cambio es el más arduo. Sin embargo, la actitud crítica es justificable con independencia de sus reales posibilidades de modificar algo, no como motor de cambio, sino una apuesta de que el cambio es posible.

En el ámbito de la arquitectura, la línea curatorial que propone Rem Koolhaas en la XIV Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 busca evidenciar cómo los distintos países absorbieron la modernidad en el último siglo o cómo la modernidad transformó la arquitectura contrastando edificios de distintas partes del mundo en 1914 y en la actualidad, denunciando un “proceso de eliminación de las características nacionales en favor de la adopción casi universal de una sola lengua moderna en un repertorio único de tipologías”. Destaca la necesidad de conservar una postura crítica con respecto a esta pérdida de la singularidad y a la postura de la sociedad actual. En esa misma línea es sintomática la postura de Jean Nouvel, que plantea que “uno de los dramas actuales de la arquitectura es la modelización, la clonación. A menudo no se sabe qué hacer, el contexto es desesperante. No únicamente el contexto geográfico, urbano, sino también el contexto humano, el contexto del encargo, el contexto financiero, todo es desesperante. Y los arquitectos diplomados se tropiezan con esa realidad. Eso me recuerda lo que decía Judd: “¡Busqué en la guía de teléfonos de El Paso, hay dos mil quinientos arquitectos y sin embargo no hay arquitectura en El Paso!”. Muchos arquitectos copian un modelo, sea el de la revista, sea el del empresario, sea el del cliente; en ese momento es necesario encontrar ciertos parámetros a priori tranquilizadores, puesto que si se hace arquitectura es para que se vea y al mismo tiempo, no haga olas. Ahora bien la mayor parte de la arquitectura realizada hoy en día no

está hecha a partir de reglas simples, sanas, salvajes, radicales. Llegado el caso, es un collage de objetos, que es el que traerá menos problemas ya sea al que lo hace, ya al que lo recibe, ya al que lo construye”.

Es necesario realizar una revisión de la práctica de la arquitectura para devolverle a la disciplina un lugar más útil y más real, asumiendo que no existe hoy un solo modelo de arquitecto y tampoco una sola forma de ejercer la profesión. La formación actual en el ámbito de la facultad de arquitectura de La Plata se centra en el paradigma del profesional que establece un estudio en el cual recibe encargos, construye y participa en concursos, lo cual no sólo resulta anacrónico sino que va en contra-sentido con una enseñanza pública e irrestricta. Este modelo en nuestros días es un modelo endogámico, en donde el profesional tiende a aislarse de la realidad que lo rodea, generando relaciones fuertes solo con sus pares. La formación entonces, debe apuntar a capacitar a los alumnos para que puedan desarrollar actividades de diversa índole y en diferentes ámbitos, dotándolos de herramientas para poder resolver creativamente problemas, proyectar, diagramar, organizar, elaborar sistemas y métodos de trabajo; interactuando con personas provenientes de diferentes ámbitos y estableciendo de esta manera fuertes lazos con la sociedad. Solo así, y nutriéndose del intercambio y referenciándose dentro un campo cultural lo más abarcativo posible, es que los arquitectos podrán realizar un verdadero aporte a la sociedad.

En este esquicio buscaremos que cada estudiante posicione su práctica dentro del campo disciplinar. A partir de la lectura de dos textos de Alejandro Zaera Polo, “Un mundo lleno de agujeros” y “Ya bien entrado el siglo XXI, ¿las arquitecturas del post-capitalismo?”, cada estudiante buscará su posición en el mapa de la arquitectura contemporánea. Como anexo revisamos el sitio globalarchitectureoliticalcompass.com



nivel 05
ejercicio 02

el cliché de las constricciones

Es un error creer que el pintor está delante de una superficie blanca. La creencia figurativa se origina de ese error: en efecto, si el pintor estuviera delante de una superficie blanca, podría reproducir un objeto exterior que funcionaría como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o en torno a él, o en el estudio. Ahora bien, esto que tiene en la cabeza, o a su alrededor, está en la tela antes de comenzar su trabajo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente. Todo está presente sobre la tela como imágenes actuales o virtuales. El pintor no tiene que llenar una superficie blanca, tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar. Entonces, no pinta para reproducir sobre la tela un objeto que funciona como modelo, pinta sobre

las imágenes que ya están ahí para producir una tela en la cual el funcionamiento va invertir los elementos del modelo y de la copia. En resumen, lo que hay que definir son todos esos "datos" que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo. Y de entre esos datos algunos son obstáculos, algunos ayuda o aún efectos de un trabajo preparatorio. Cliché, clichés! No se puede decir que la situación sea mejor después de Cézanne. No sólo se han multiplicado las imágenes de todo tipo, alrededor nuestro y en nuestras cabezas, sino que aun las reacciones contra los clichés engendran clichés. La pintura abstracta no ha dejado de producir sus clichés, "Todos esos tubos y esas vibraciones de chapa ondulada que son más tontos que otra cosa, y bastante sentimentales". Todos los imitadores siempre han hecho renacer el cliché, y precisamente de aquello que se había liberado de él. La lucha contra los clichés es una cosa terrible. Cómo dice Lawrence, es muy bello haberlo conseguido, haber ganado, para una manzana y para un vaso o dos. Los japoneses lo saben, toda una vida vale la pena por una brizna de hierba. Es por esto que los grandes pintores tienen frente a su obra una gran severidad. Mientras que la gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa o peor aún un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una verdadera risa, una verdadera deformación. (Extractos de Gilles Deleuze, "Francis Bacon: Lógica de la sensación")

Raymond Roussel decidió escribir algunos de sus libros usando dos frases homónimas, o casi homófonas, como el principio y el final de sus historias; Samuel Beckett decidió escribir varios de sus libros en un idioma distinto al suyo; Thomas Bernhard decidió escribir algunas de sus novelas en un párrafo; Jerzy Andrzejewsky decidió escribir una novela en una frase; Michel Butor decidió escribir una novela en segunda persona; Italo Calvino decidió escribir una novela con diez comienzos; Raymond Queneau decidió escribir un conjunto de diez sonetos cuyos versos correspondientes podían ser sustituidos entre sí; Jacques Roubaud decidió escribir una serie de poemas correspondientes a las piezas de un juego de go; Georges Perec decidió escribir una novela en la cantidad de tiempo que Stendhal había empleado al escribir una de las suyas, pero fracasó; Marcel Bénabou decidió escribir un libro dando cuenta de su imposibilidad de escribir uno; Jacques Jouet decidió escribir poemas correspondientes a las paradas de sus viajes en metro; Gilbert Sorrentino decidió escribir una novela sólo en base a preguntas; Harry Mathews decidió escribir una novela bajo una restricción que no quiso revelar. Alain Resnais decidió hacer una película que rastrearía todas las posibles bifurcaciones de una historia; Chantal Akerman decidió hacer una película siguiendo al protagonista; Luis Buñuel decidió hacer una película donde el protagonista cambia constantemente; Dziga Vertov decidió hacer una película usando la ciudad como protagonista; Joris Ivens decidió hacer una película usando la

ciudad y la lluvia como protagonistas; Werner Herzog decidió hacer algunas de sus películas documentando acciones reales; Jean-Luc Godard decidió hacer varias de sus películas sólo en base a un arma y una mujer; Chris Marker decidió hacer una película recurriendo sólo a instantáneas; Friedrich Wilhelm Murnau decidió hacer una película muda sin recurrir a intertítulos; Alfred Hitchcock decidió hacer una película en una toma continua; Aleksandr Sokurov decidió hacer una película en una toma; Néstor Almendros decidió aceptar la decisión de Terrence Malick de rodar una película casi por completo durante la hora mágica después de la puesta del sol; Jørgen Leth decidió aceptar la decisión de Lars von Trier de rehacer cinco veces una de sus películas; Stanley Kubrick decidió en una de sus películas iluminar una escena a la luz de las velas usando sólo velas.

(Extracto del artículo de Enrique Walker, "Ideas recibidas")

Las constricciones son opresiones, reducciones, limitaciones que se imponen, en este caso para escaparle a los clichés proyectuales que invaden la arquitectura contemporánea, repitiendo hasta el hartazgo soluciones conocidas para contextos completamente diferentes. Buscaremos en este trabajo definir la idea de cliché, encontrar esos temas que ya están pre-definidos por la época en la que vivimos para permitirnos hacer otra cosa, no habitual, no conocida o al menos poco experimentada.

trabajaremos con las siguientes constricciones:

trabajar a partir de la repetición variable

trabajar a partir de deformaciones secuenciadas

trabajar a partir de sustracciones

Definiendo estas constricciones, pudiendo sumarle otras a lo largo del trabajo según lo defina cada grupo de trabajo.

bibliografía general

Deleuze: Francis Bacon: Lógica de la sensación. Capítulos XI, XII y XIII
Reiser Umemoto: Atlas of novel tectonics
F. Moussavi: The function of form;
G.Lynn: Beautiful Monsters; P. Eisenman: El fin de lo clásico

bibliografía operativa

José Antonio Sosa: del mat building a la lava programática; P. Eisenman: A conversation with PE (taboo in architecture today); F. Soriano: Sin Escala; Sin Forma; S.Allen: Reportaje por F. Rodriguez; G. Lynn: Forma animada
R. Koolhaas: Strategy of the void. Trés Grande Biblioteque. Paris, Frande. Competition, 1989. SMLXL

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

exposición de ideas propias tanto en el proceso de análisis del contexto cultural como de la producción del espacio.

utilización de elementos teóricos en el diseño.

utilización y puesta en valor de técnicas y metodologías precisas de proyecto arquitectónico.

correcta utilización tanto de la estruc-

tura de soporte como de la técnica constructiva.

representación y comunicación de las ideas.

metodología del trabajo

Fase 01_ lectura del texto de G.Deleuze, "Francis Bacon: Lógica de la sensación" (cap. XI, XII y XII). Definición propia de cliché. Hacer consciente los clichés propios. Definir las constricciones habituales a las cuales se somete cada estudiante. Confeccionar listas con los mismos. Al final de la fase, el docente asignará a cada grupo una constricción sobre la cual trabajar.

Fase 02_ generación de primeras hipótesis de trabajo. en esta fase se busca que el estudiante construya una agenda posible de temas de trabajo para ser contrastados con pequeños esquemas y maquetas. el estudiante debe profundizar aquí sobre sus propios intereses, posibles de ser desarrollados en un proyecto arquitectónico.

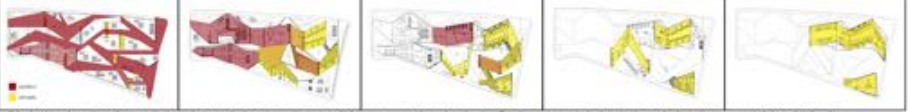
Fase 03_ los estudiantes realizarán un anteproyecto.

Fase 04_ se desarrollará el anteproyecto con niveles de especificidad técnica según cada trabajo



Se busca una interacción continua entre llenos y vacíos. Recorcer el edificio e ir llenando vacíos que van desde la simple altura a vacíos totales. A medida que se va aumentando la altura, disminuyen los llenos en plantas, logrando de este modo tener una ocupación mayor en altura de vivienda principalmente.

espacio público | privado



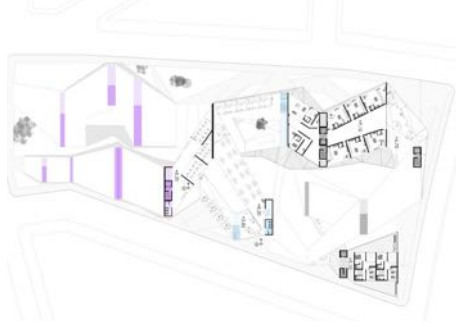
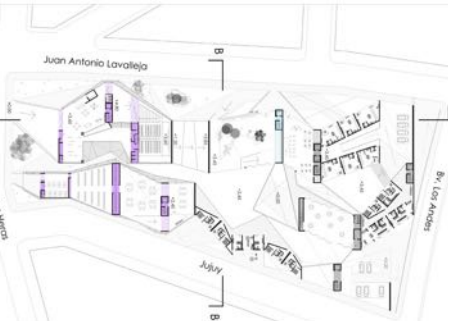
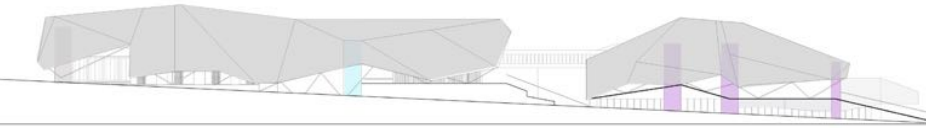
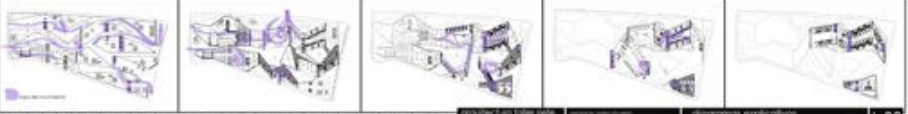
Principalmente en los primeros niveles se logra entrelazar espacios muy públicos con espacios más privados. En algunas momentos la relación entre los mismos no es totalmente directa, pero aún así, están comunicados de diferentes maneras.

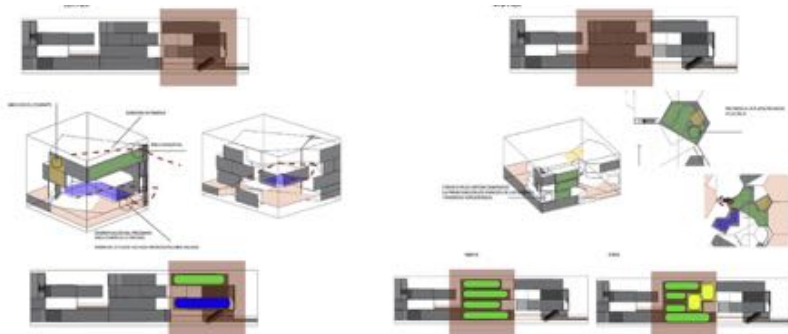
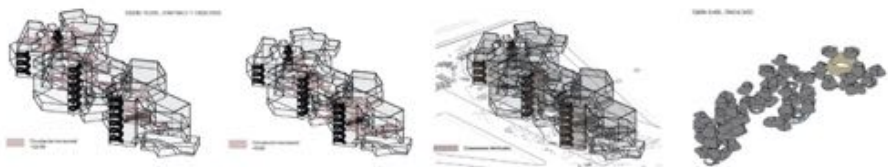
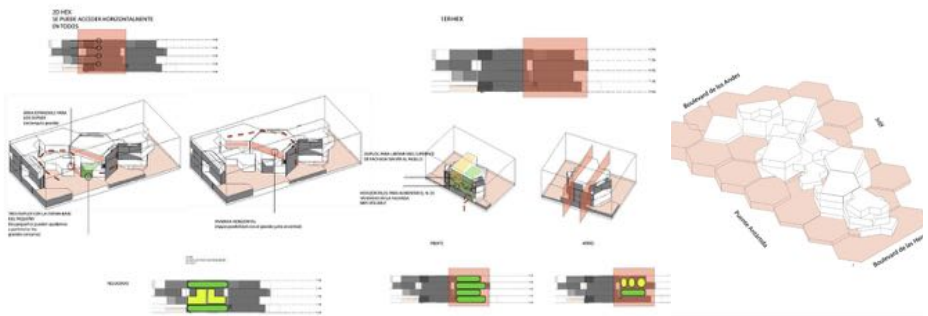
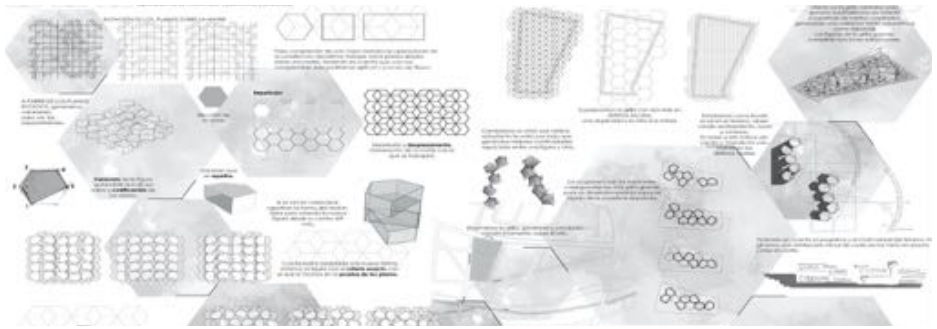
programas



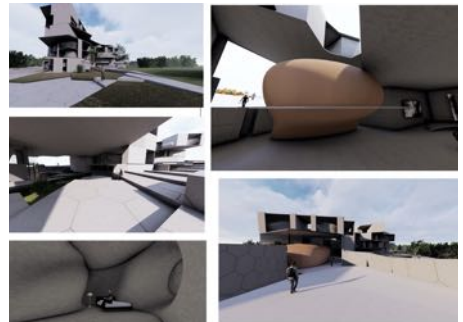
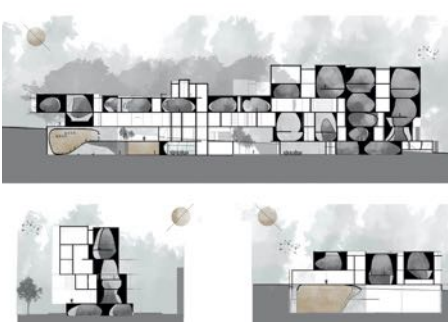
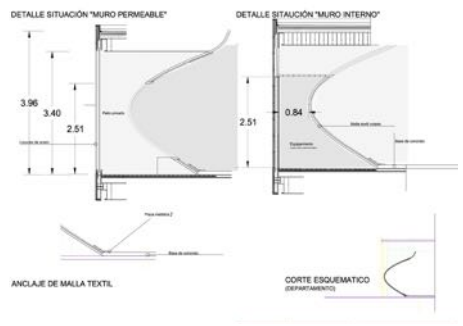
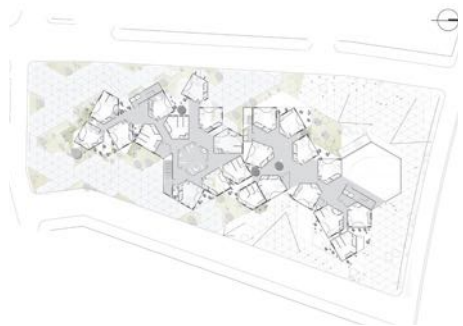
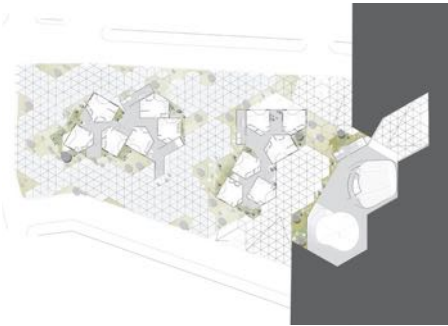
El proyecto difiere tres zonas principales. Por un lado la vivienda, por otro el sector comercial y de oficinas, y por último el espacio cultural. En las diferentes plantas se consiguen diferentes relaciones entre la misma. Se intenta mantener la independencia de los programas, pero aun así, las plantas que van entre "marcos" se logran cruzar quedando en oportunidades diferentes relaciones.

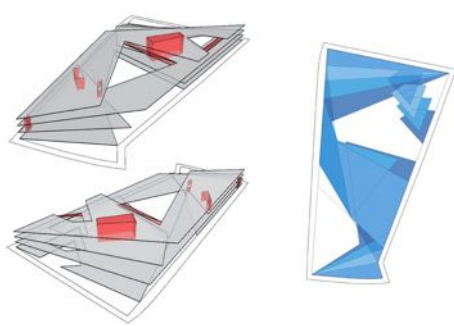
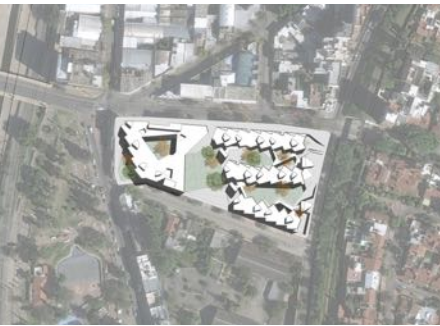
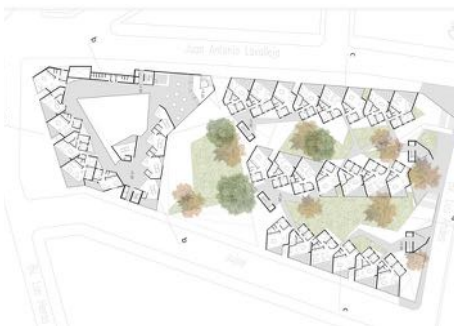
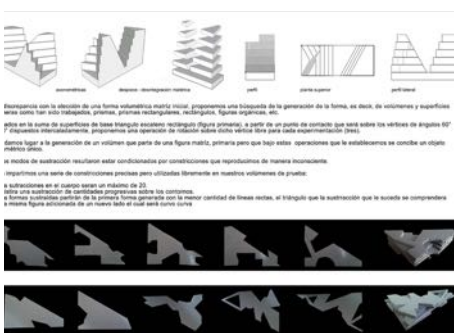
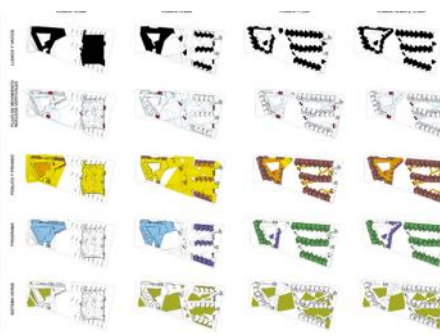
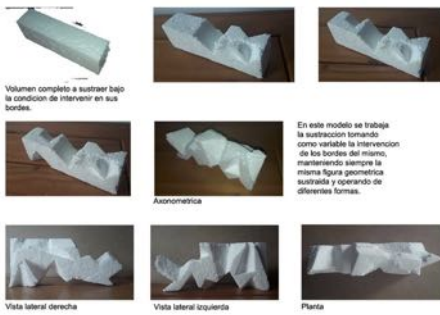
flujos de movimiento

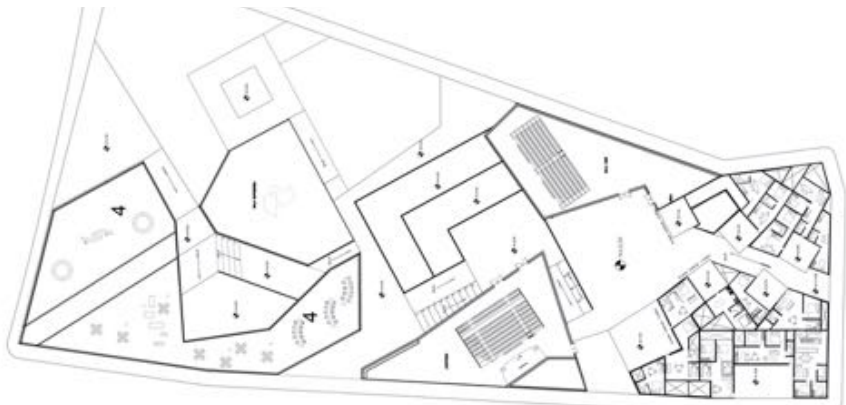
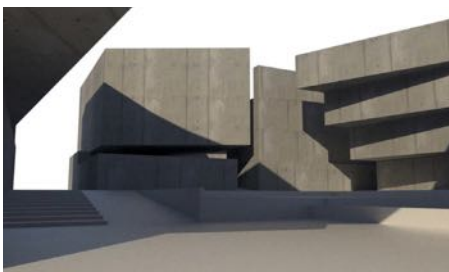
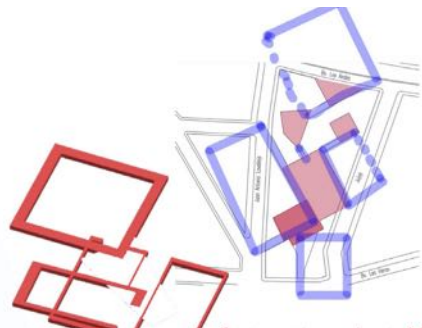
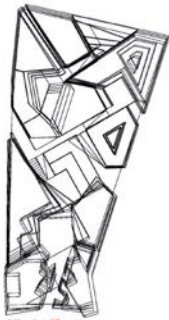




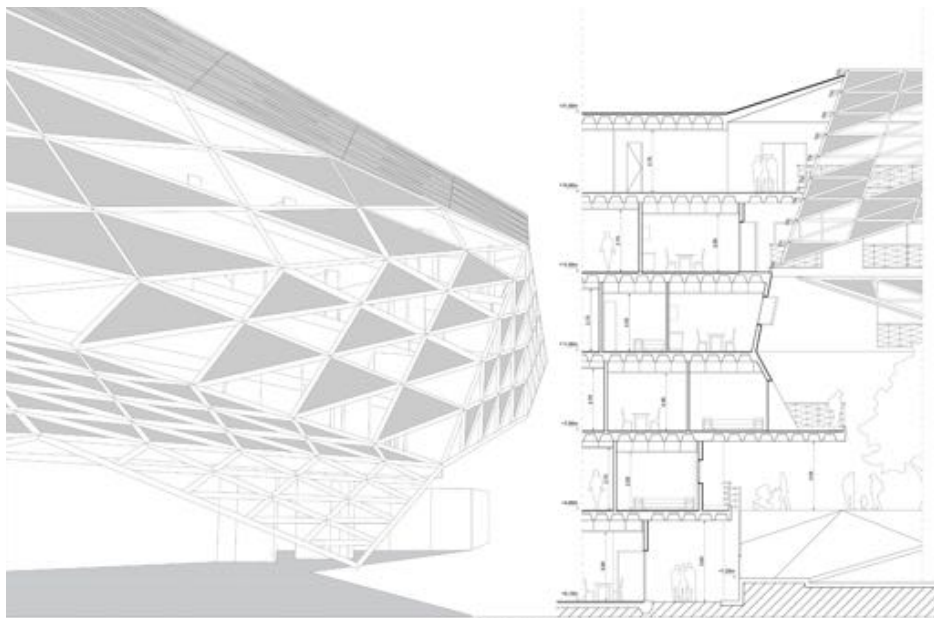
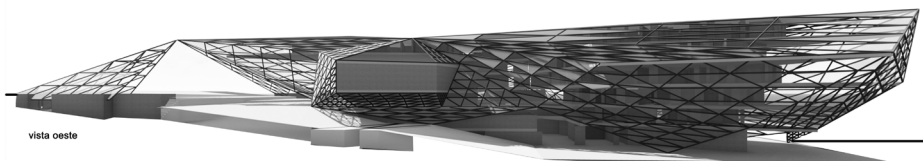
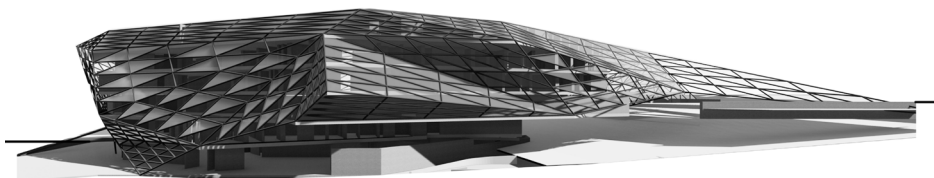
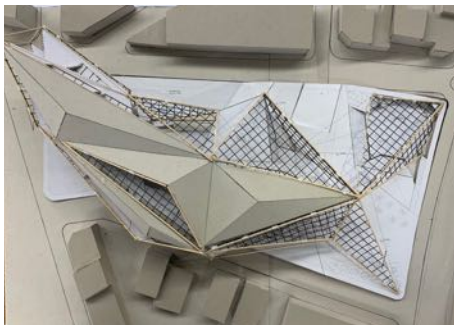
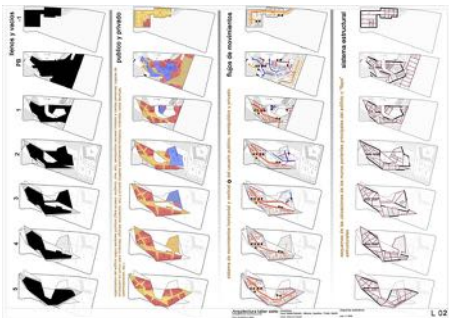
fazzina, maría agustina; gonzález rinaldi, florencia; pérez vergara, david
taller de arquitectura 7 fau unlp

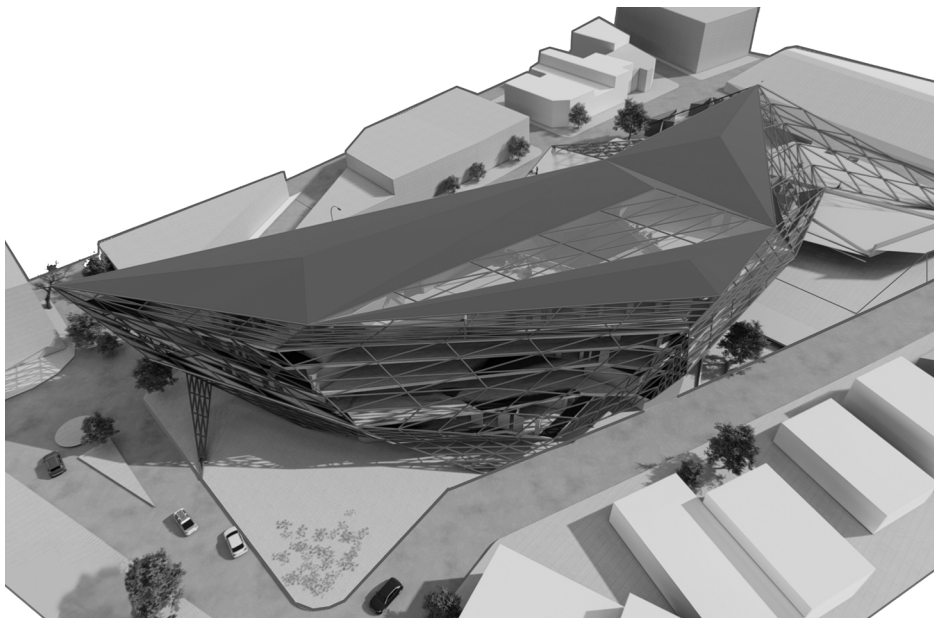
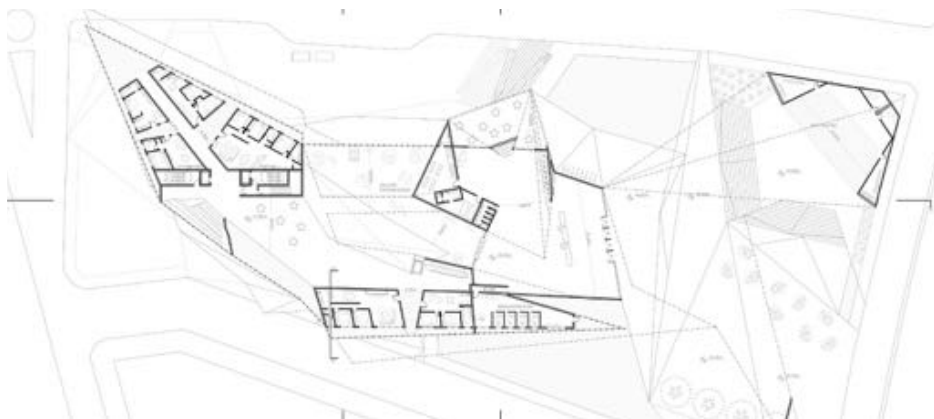
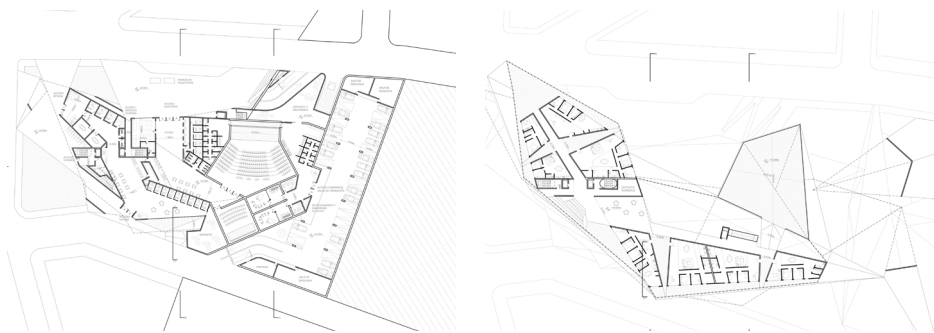






cuevs, dafne; díaz, alexander; goñi, maite





nivel 05
ejercicio 03

sistemas generativos

Buscaremos que el territorio tal cual lo conocemos deje de influirnos, ya que la historia como referencia absoluta comienza a ceder ante una geografía de datos operativos. La idea de representación deja lugar a la idea de mapa: diagramas en los que el lugar se potencia como un cruce de fuerzas, movimientos y relaciones, y en donde la forma surge de sistemas mas que de composiciones.

El ámbito de desarrollo del taller debe ser un híbrido entre la propuesta profesional rigurosa y la investigación académica. La superposición de estas dos metodologías pretende aportar la libertad e imaginación necesarias para ofrecer respuestas ambiciosas pero veraces y sostenibles, capaces de reinsertarse como productos culturales de consumo. Este artefacto-ciudad del que habla-

remos se aparece como una amalgama, un material hasta ahora desconocido, un conglomerado de elementos naturales, artificiales e inmateriales o flujos, al mismo tiempo poroso y fibroso, con áreas densas y estables, cargadas de memoria, y vastas extensiones desleídas, sin cualidades, casi líquidas; constituida por elementos antitéticos que han roto con la precisión de los límites tradicionales entre natural y artificial.

Documentar un lugar que no se conoce es un ejercicio de gran alcance proyectual. Imaginarlo o inventarlo a través de la memoria y la información disponible, mapas, imágenes, datos, localización geográfica, dimensión, accidentes, organización topográfica, orografía, orientación solar, clima, vegetación, cultivos, vientos, mareas, movimientos sísmicos y tantos otros elementos aceptados pasivamente como datos del proyecto pasaran a ser elementos proyectuales primordiales.

El lugar será por tanto el primer proyecto. Dejar de ser inerte para ser consecuencia de un puro acto de voluntad proyectual. Fabricar una topografía. Construir un lugar apto para un desarrollo positivo del sujeto contemporáneo.

sistemas generativos

la realización de un proyecto tiene implícita la producción de un sistema de generación. el proyecto establece sus propias reglas que irán acompañando el desarrollo del mismo desde el inicio hasta el final, desplegando acciones y desiciones en cada paso. en este ejercicio buscaremos hacer consciente estos sistemas, estable-

ciendo reglas a cada paso, hacia la producción de un proyecto definitivo. buscamos la producción de un sistema auto-organizable, donde el orden no está impuesto por el entorno sino que establece su propio sistema. esto no quiere decir que esté separado del mismo, sino que estará interactuando todo el tiempo, pero no determinado por sus lógicas sino conviviendo de manera colaborativa con el mismo. estos sistemas auto-organizables producen patrones de organización caracterizados por la independencia de las partes que responden a la comprensión de la totalidad. Humberto Maturana y Francisco Varela llaman a esto autopoiesis, o auto producción. Es un sistema abierto que mantiene sus patrones de organización a pesar de los cambios del entorno, estableciendo una negociación constante entre ambos. este sistema se distinguirá de sus bordes por sus propias dinámicas, produciendo perturbaciones recíprocas, transformándose en inseparable.

algunos de los sistemas sobre los que cada estudiante trabajará son:

- sistemas de objetos repetibles, con misma o diferente escala. columnas, planos con proporciones similares, elementos lineales, mallas. - sistemas de acciones repetibles. misma deformación, sustracción, ampliación.
- sistemas geométricos de disposición. matriz, modulación.
- sistemas de organización. lineal, central, periférico, etc.

bibliografía general

Ch. Alexander: Sistemas que generan sistemas
A. Aravena: El lugar de la arquitectura

Manuel Gausa: Metrópolis-Metápolis.
Manuel Gausa: Trayectorias y movimientos
Stan Allen: Tácticas Contextuales;
Stan Allen: El urbanismo de las infraestructuras;
R. Koolhaas: Más que nunca, la ciudad es todo lo que tenemos.;
R. Koolhaas: La Ciudad Genérica;
Houellebecq: Lugares de transacción./
Koolhaas: El espacio basura.
Bondó / Ventós: La ciudad no es una hoja en blanco.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

el trabajo posee diversos objetivos relacionados con la comprensión de las cuestiones urbanas vinculadas con el proyecto de arquitectura y sus sistemas generativos. de esta manera los objetivos serán:

identificar los elementos que componen el espacio urbano arquitectónico
incorporar una posición crítica frente al espacio urbano existente y proponer una concepción espacial urbana propia

identificar y producir sistemas identificables para generar el proyecto
producir un espacio urbano que posea un sentido crítico frente a las preexistencias

metodología del trabajo

fase 01_ dividiremos esta etapa en dos tipos de registros, por un lado veremos elementos, por otro lado sistemas

elementos: realizaremos un catálogo ordenado e indexado de todos los elementos que entienden que componen el espacio urbano. se dibujará por separado cada conjunto de elementos y su ubicación dentro del territorio.

sistemas: llenos/vacíos a diversos niveles; usos; tipos de circulaciones; espacios repetidos o sistemas de espacios.

De cada ítem buscarán todas las variables posibles y las dibujarán en igual escala sobre papel blanco normalizado A3. En esta fase agotaremos (en el sentido más estricto de la palabra: hasta el cansancio) todos aquellos elementos que componen el espacio urbano dado. Se trabajará sobre el sector urbano asignado y alrededores.

- En conjunto, toda la comisión, realizará una maqueta del sector urbano a intervenir. se realizará una maqueta en cartón gris de todos los volúmenes del sector, dejando libre los lotes a intervenir. de esta manera se busca que los estudiantes puedan posicionar su maqueta en el mismo contexto que sus compañeros.

fase 02_ estudio de casos. estudiaremos la generación y utilización de sistemas en distintos ejemplos. a cada estudiante se le asignará una obra o un arquitecto y estudiará su sistema para luego realizar una exposición oral al resto del curso.

tomaremos como caso de estudio el concurso para alexanderplatz, berlin, del año 1993. discutiremos sobre las obras de H. Kollhoff, M. Botta, D. Libeskind, Ingenhoven, Murphy Jhan, O. Ungers y el proyecto, para el mismo lugar, de Mies van der Rohe del año 1928.

fase 03_ en esta fase cada grupo producirá un proyecto arquitectónico urbano que sea producto de las fases anteriores y de una elaborada crítica sobre lo existente. se producirá la información necesaria para mostrar el

proyecto, acompañada con una maqueta 1:1250.

fase 04_ Sistema de espacios “entre”, se refiere a trabajar en la interfase entendida en diversos sentidos: público-privado, interior- exterior, abajo-arriba (relación con el suelo), lo nuevo y lo pre-existente, etc.

Definición en su contextura y uso: espacios de circulación, espacios “pau-sa”, accesos, parque urbano.

Diseño de espacios vacíos con las mismas lógicas que los construidos (mapa vs representación)

Sistema de elementos. Programa – espacio – materia – forma.

Diversidad programática, espacial y dimensional y su repercusión en la forma.

Definición formal – espacial en relación a las propiedades de la materia elegida

localización y destino funcional

Las siguientes actividades son solo un guía de las necesidades mínimas que se deben cubrir en el proyecto.

Espacios para la vivienda: Vivienda de media y alta densidad, Viviendas para ancianos (mínimo 35%)

Espacios para la cultura: Salas de Exposiciones, interiores y exteriores, Cines, Auditorios, Aulas

Espacios de servicios: Locales comerciales, locales gastronómicos, oficinas, guardería para niños
Espacios para los movimientos: ómnibus, automóviles

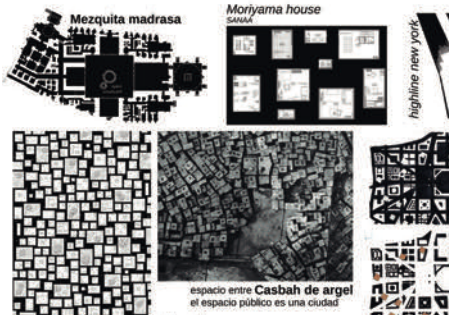
Espacio para la recreación: Parque Urbano, plazas

el terreno está ubicado en la ciudad de Córdoba, Argentina

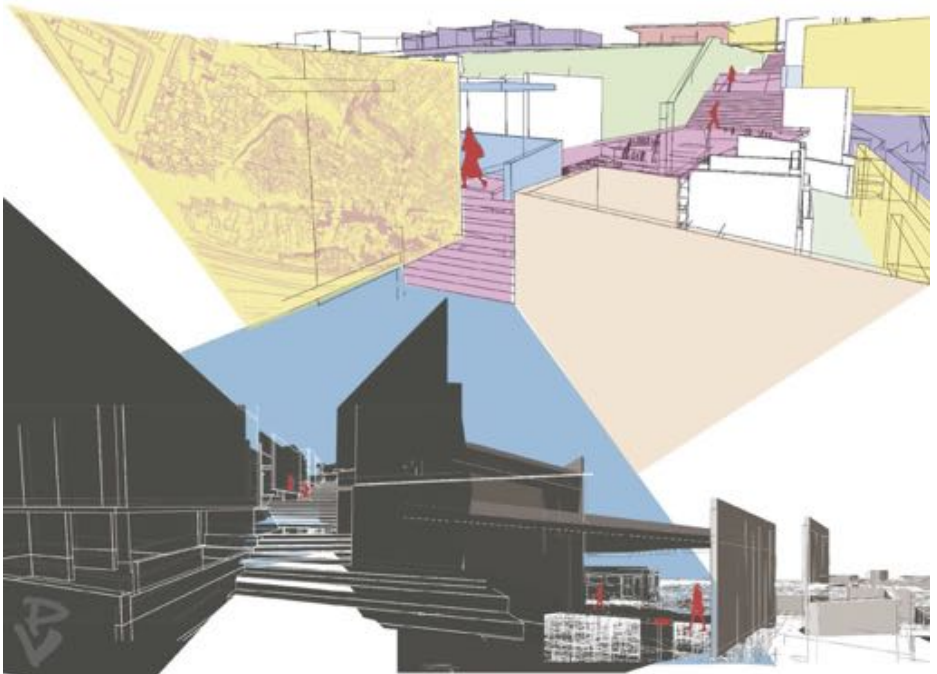
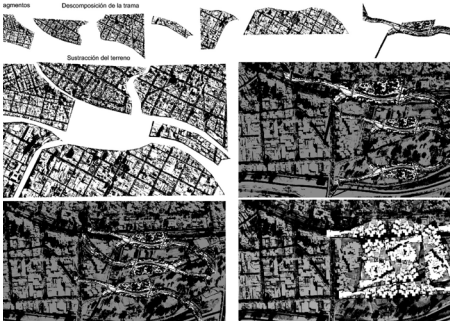


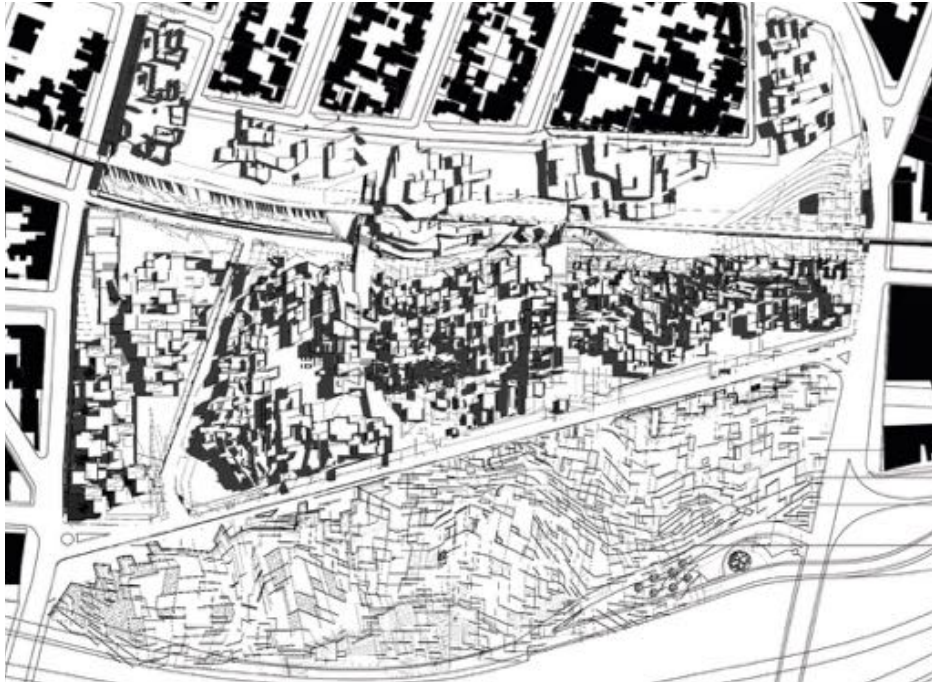


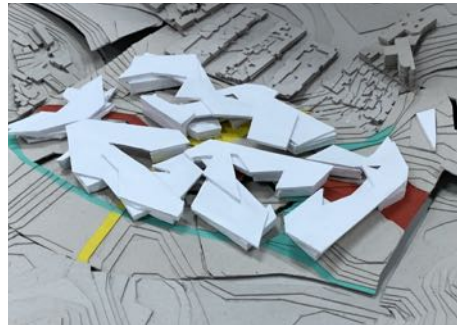
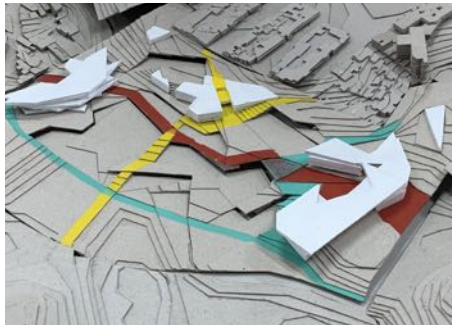
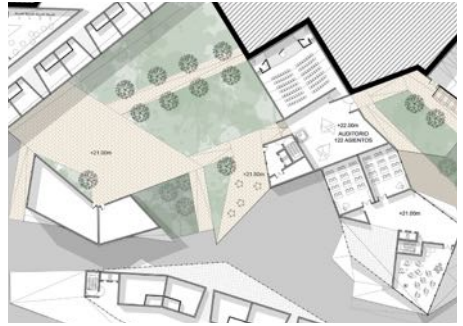
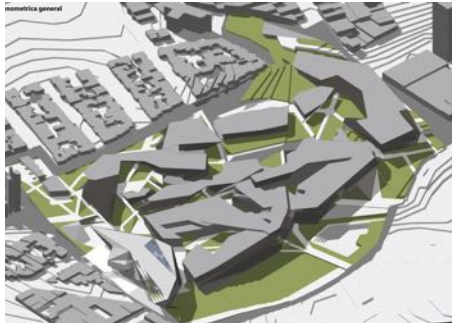


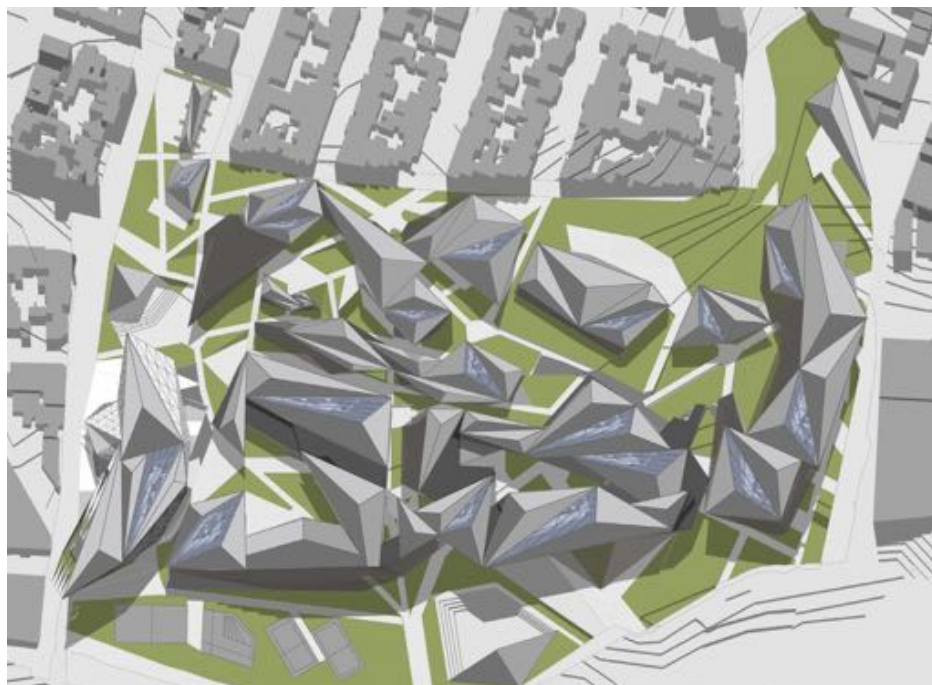


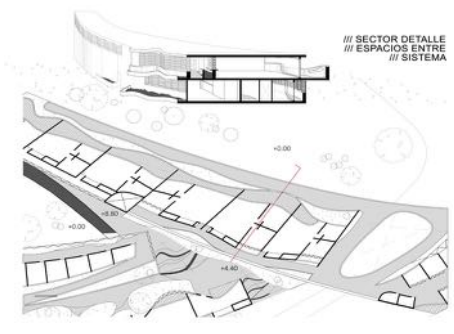
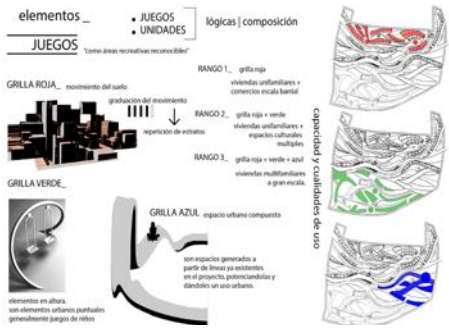
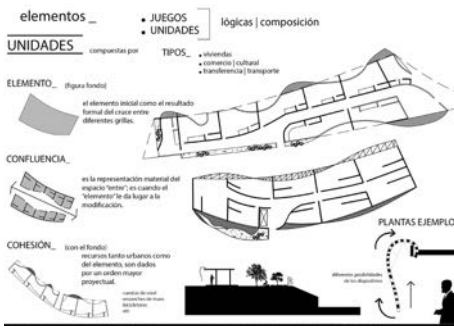
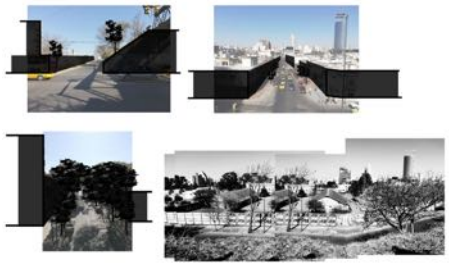
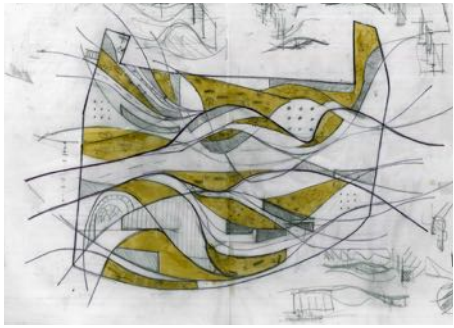
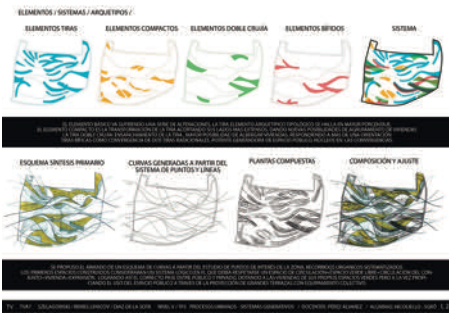
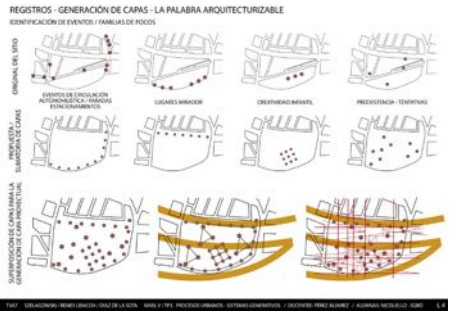
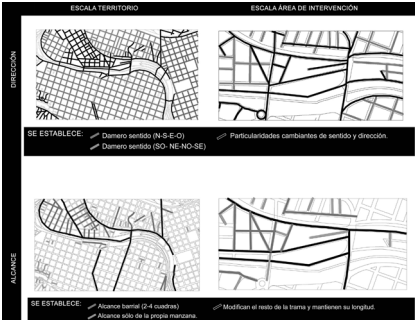


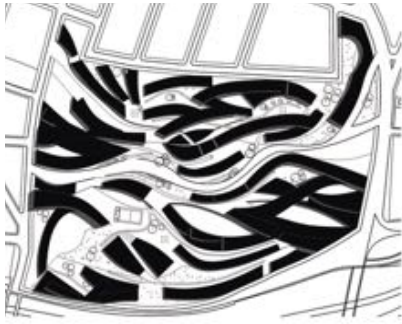




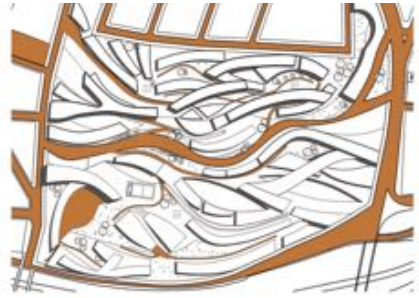




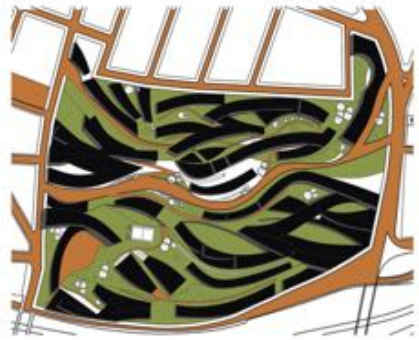


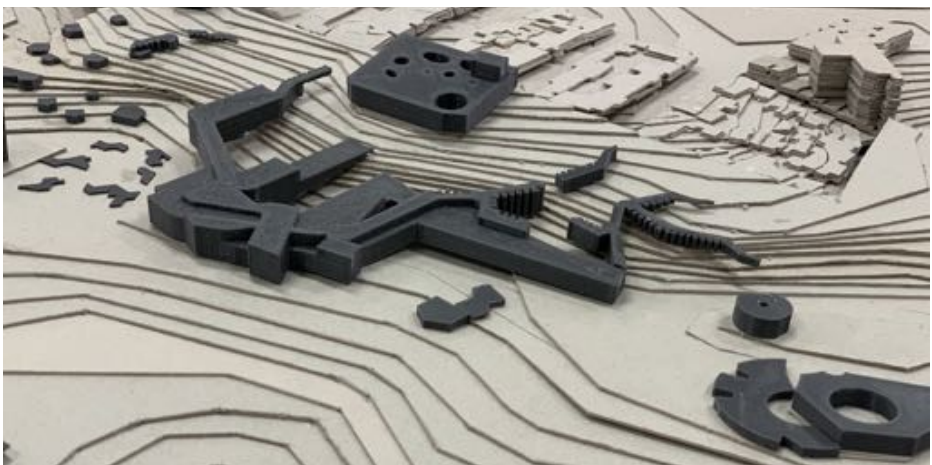
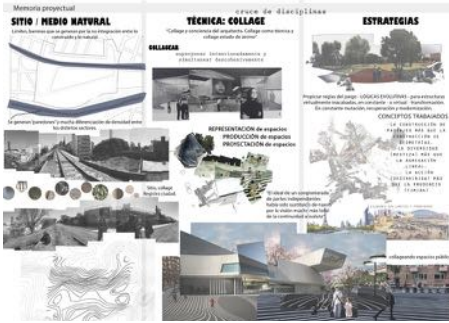


CIRCULACIONES



COMPUESTO



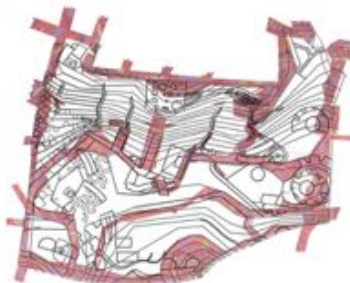


PROGRAMA: Densidad

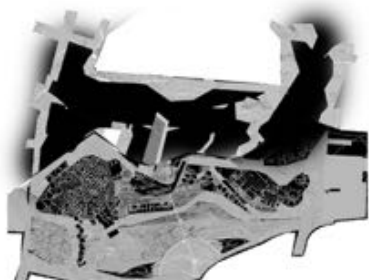
- Viviendas:
 - Alta Densidad
 - Media Densidad
 - Baja Densidad
- Foros:
 - Educativos
 - Culturales
- Oficinas
- Nodos:
 - Circulatorios
 - Culturales



Espacio Público: Tipos de Sistemas de Movimientos



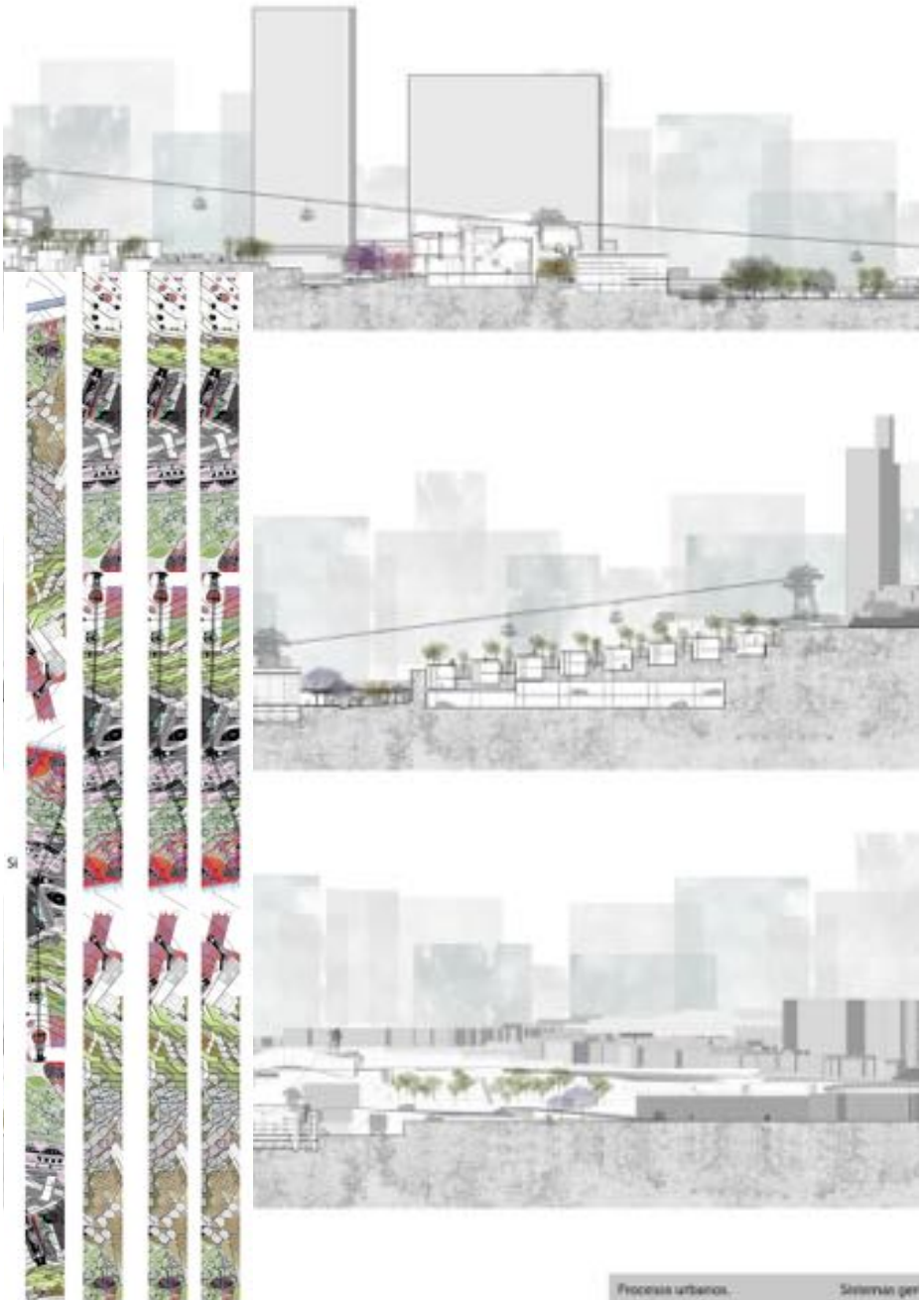
LLENOS Y VACÍOS: Entre



CONDICIONES DE SOPORTE: Relación con la estructura preexistente







Procesos urbanos. Sistemas ger

el proyecto como ensamblaje intensivo

Emiliano Da Conceição Ferrero

La sección [...] se ha convertido en un sándwich, una especie de cebra conceptual; zonas libres de ocupación alternan con bandas inaccesibles de hormigón, cableados y ductos [...] El cableado prolifera, reclamando más espacio.

Rem Koolhaas

...estas combinaciones sinérgicas, tengan o no un origen humano, se convierten en la materia prima para nuevas mezclas. Así es como la población de estructuras que habita nuestro planeta ha adquirido su riqueza y variedad, y como una gama entera de materiales novedosos ha desencadenado la proliferación de nuevas formas.

Manuel De Landa

La arquitectura ensambla cosas y las pone en relación con estructuras mayores. Las cosas que utiliza son a su vez ensamblajes de componentes menores. Esta condición variable entre la parte y el todo evita la concepción de estructuras jerárquicas de componentes subordinados a totalidades, perteneciendo por lo tanto a un mismo plano ontológico, es decir, una ontología plana. Por otra parte, el término ensamblaje no refiere solamente al producto obtenido sino al proceso por medio del cual estos componentes heterogéneos se fusionan estableciendo relaciones extrínsecas, alianzas que permiten la emergencia de nuevas propiedades ausentes en los distintos componentes considerados independientemente. A diferencia de las relaciones intrínsecas (filiaciones madre/padre-hija/o, hija/o-madre/padre) en que la identidad de los componentes depende de la otra parte, las alianzas son contingentes y no determinan identidad.

El concepto de ensamblaje permite escapar a la trampa mecanicista que bajo una noción lineal de progreso, ejerce un dominio de lo material y opera de lo general a lo particular desmembrando sistemas sin atender a las propiedades que emergen al entrar en contacto un conjunto de componentes heterogéneos. A finales del siglo XX la disciplina arquitectónica incorporó estrategias proyectuales no deterministas como alternativa a esta lógica de control y dominación desplazando la preocupación por los objetos, hacia sus procesos generativos. Tras una etapa de efervescencia especulativa, las emergencias

de estos procesos fueron cristalizadas, corporativizadas y multiplicadas, encontrándonos en la actualidad con el retorno de posturas representativas insensibles que limitan la capacidad de reconocimiento material.

Una de las especialidades de la arquitectura es la delimitación de espacios, para lo que recurrimos continuamente a superficies. Las superficies son cosas, son ensamblajes materiales. Revisaremos como se definen y que tipo de alianzas establecen las superficies de tres ensamblajes materiales: el pabellón Phillips de Le Corbusier y Xenakis (1958) construido para la exposición universal de Bruselas, el pabellón H2O de Spuybroek (1997), parte del parque WaterLand en Neeltje Jans, Holanda y el Hormonorium de Décosterd y Rahm (2002), pabellón suizo de la 8va Bienal de Arquitectura de Venecia.

Determinación geométrica de las superficies

La geometría del pabellón Phillips se define al delinear una circunferencia sobre el plano del suelo interrumpida por dos pares de segmentos paralelos que conforman los puntos de entrada y salida. Posteriormente se vinculan líneas rectas a los extremos de la figura inicial proyectándolas en el eje z, que al vincularse forman la envolvente a partir de una serie de superficies regladas. La figura inicial del plano base se reconstruye con segmentos de hipérbolas respetando el área necesaria para alojar el programa del pabellón. Recubiertas por trescientos cincuenta parlantes que vibran serialmente, las superficies son el soporte de proyecciones de luces e imágenes que se deforman al encontrarse. La sucesión de imágenes, atmósferas lumínicas y sonido desplegado en distintas trayectorias sonoras producen una acumulación perceptual que intensifica múltiples asociaciones relacionales. Durante ocho minutos y con intervalos de dos, alrededor de quinientas personas asisten a este espectáculo en un loop que se repite veinte veces al día.



destripamiento de conductos y cables. fotograma de brazil de terry gilliam (1985)

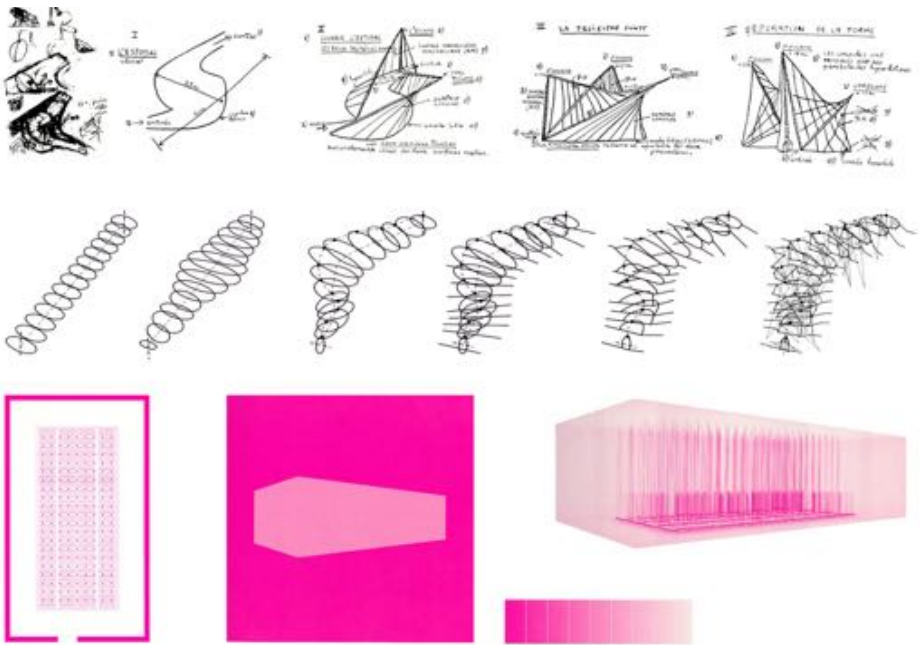
El pabellón H2O se conforma a partir de la disposición axial de catorce elipses que son escaladas de acuerdo al programa y reorientadas según fuerzas exteriores al deformar el eje que las ordena. Una vez escaladas y reorientadas, las elipses se definen mediante segmentos de arcos de circunferencia que encajan perfectamente entre si dando como resultado una curva suave, lo que facilita su construcción. La vinculación entre estas se realiza mediante componentes lineales que definen una superficie reglada dando como resultado un interior de sección variable continua que se extiende a lo largo de sesenta metros fundiendo suelo, pared y cubierta con puntos de acceso y egreso en sus extremos. La inexistencia de un horizonte de referencia provocada por la ausencia de relación con el exterior y las deformaciones de la superficie alteran la percepción espacial. Una serie de sensores (táctiles, infrarrojos, de tirar) captan los movimientos humanos en el espacio y son utilizados digitalmente para activar proyecciones, samplear sonidos, activar y acelerar pulsos lumínicos de distinta intensidad y coloración intensificando la experiencia del agua en sus estados sólido, líquido y gaseoso.

El Hormonarium consiste en un prisma regular de planos rectangulares que redefinen un volumen espacial existente, eliminando su fuente de iluminación cenital y despegándose del piso y el plano por el cual se accede para alojar ductos de ventilación, rejillas, una puerta exclusiva, artefactos de iluminación, sensores e instalaciones. La totalidad de las superficies es recubierta por una fina capa de pintura blanca continua a excepción de una porción del plano inferior ocupado por una superficie transparente de plexiglas dispuesta centralmente debajo de la cual se disponen quinientos veintiocho tubos fluorescentes en cuatro filas de ciento treinta y dos unidades. Cuatro prismas rectangulares menores dispuestos a la mitad de cada uno de los lados de esta superficie, son utilizados como bancos a la vez que censan el aire del ambiente. Una puerta exclusiva aísla el espacio del exterior preservando sus cualidades. La inversión del sentido de iluminación sumado al aumento de nitrógeno en el ambiente con la consecuente reducción del oxígeno, provoca inicialmente confusión y desorientación. Al habituarse el organismo, se experimenta una estimulación que potencia el rendimiento físico.

La definición geométrica de las superficies que delimitan estos espacios, similar en los primeros dos casos, se diferencia significativamente en el tercero. Más allá de su concreción métrica específica es posible reconocer puntos de contacto que permitan preguntarnos por las capacidades de estas superficies y la relevancia entre sus continuidades y diferencias. Tanto el pabellón Philips como el Hormonarium utilizan como variable inicial generativa la figura de la planta definiendo posteriormente el volumen final, dando prioridad a requerimientos programáticos en el primer caso y de emplazamiento en el segundo. En el pabellón H2O la variable inicial es la sección que es trabajada a partir de deformaciones iterativas sensibles contextual y programáticamente. La dis-

tinción entre superficies horizontales y verticales, tradicionalmente asociadas a funciones programáticas y representativas respectivamente, se mantiene inalterada en el pabellón Phillips, mientras que la indiferenciación de las superficies, mediante la neutralización del acabado blanco e iluminación inferior en el Hormonorium y a través de la continuidad y eliminación de las referencias al exterior en el pabellón H2O afectan significativamente la percepción del espacio.

Las superficies de estos ensamblajes: regladas en los pabellones Philips y H2O y planas en el Hormonorium; entran en contacto con distintos artefactos: altoparlantes, proyectores, artefactos lumínicos, sensores de movimiento, sensores de presión, rociadores de agua, presurizares de aire, consolas de control, ampliando sus capacidades afectivas. En el ensamblaje Philips, son el soporte de proyecciones lumínicas (luces de distinta tonalidad e imágenes) y de sonidos que recorren distintas trayectorias a través de parlantes, su doble curvatura altera el modo en que estos materiales son percibidos. En el ensamblaje H2O la superficie incorpora luces, parlantes, proyectores, imágenes, sensores y rociadores de agua. Su continuidad elimina la distinción entre un plano desde el que se proyecta y otro que recibe, ampliando las posibilidades de transformación espacial. En el ensamblaje Hormonorium, las superficies verticales regulan el oxígeno en el ambiente por medio de rejillas y el espacio es iluminado por la superficie inferior, decodificando organizaciones espaciales convencionales.



Diagramas de determinación geométrica. Le Corbusier y I. Xenakis. Pabellon Phillips (1958). Lars Spuybrek. Pabellon H2O (1997). Jean Philippe Décosterd, Philippe Rahm, P. Hormonorium (2002). taller de arquitectura 7 fau unlp

A diferencia del ensamblaje Philips en el que la coreografía de luces y sonidos esta predefinida con un número determinado de repeticiones diarias y las personas solo pueden observar su despliegue, en el pabellón H2O los artefactos lumínicos y sonoros tienen la capacidad de interactuar con el componente humano, cuya presencia transforma constantemente las proyecciones, iluminaciones y composiciones sonoras. En el Hormonorium, tanto la intensidad lumínica como la cantidad de oxígeno en el volumen de aire están predefinidas para simular las condiciones de un espacio alpino, debiendo las personas acostumbrarse al ambiente diseñado. En el caso del ensamblaje H2O lo humano participa del ensamblaje al relacionarse con las superficies-artefactos en forma activa. En los casos restantes el componente humano es pasivo en función perceptiva, fenomenológica en el ensamblaje Philips y fisiológica en el ensamblaje Hormonorium, si bien en este caso existe un registro y ajuste del aire modificado por la respiración humana, planteando una tensión del límite entre lo humano y lo no humano.

Ensamblaje proyectual

En la película Brazil de Terry Gilliam (1985) el ingeniero de aire acondicionado pirata "Harry" Tuttle interpretado por Robert De Niro realiza una reparación del sistema de aire acondicionado en el departamento de un funcionario público visiblemente afectado por su mal funcionamiento. Al retirar un panel normalizado, emergen un sin número de tuberías como tripas asemejando la reparación a una intervención quirúrgica. A mediados de los noventa Rem Koolhaas advertía la presencia en los edificios de zonas negras habitadas por ductos y cableados que, al superar ciertos umbrales de tamaño, permitían acceder a nuevas especies arquitectónicas, señalando que el trabajo sobre estas áreas escapaba al proyecto agobiado por una burocracia normativa funcional de especialistas. Las superficies analizadas, establecen una serie de circuitos y componentes que amplían sus capacidades y permiten especular sobre las posibilidades del proyecto como ensamblaje, pero se evidencia la dificultad de integrar lo humano una vez concretado materialmente interrumpiendo el loop afectivo humano-no humano.

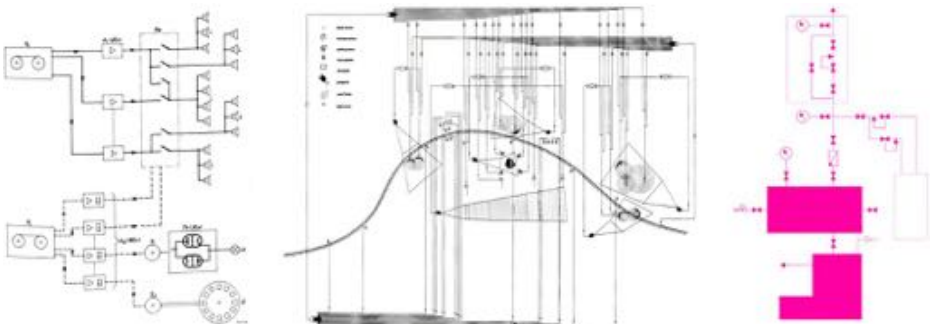
Estamos acostumbrados a percibir de a una por vez, las caras de las superficies que definen los espacios, sin reparar en las entidades que las habitan en un contexto en el que estas aumentan y mutan constantemente y cuya comunicación es cada vez mayor y más compleja. Para no quedar incomunicados, debemos trabajar con y sobre estas relaciones como material de proyecto. Algo que afecta debe estar acompañado siempre de algo que pueda ser afectado. Para que el proyecto se convierta en un ensamblaje, tiene que incorporar la capacidad de afección mutua entre componentes humanos y no humanos promoviendo alianzas entre sus componentes.

El proyecto como ensamblaje incorpora lo humano no solo como un dato que luego de ser cualificado, es utilizado para cristalizar organizaciones espaciales en relación a requerimientos programáticos. El proyecto como ensambla-

je, debe lograr que lo humano afecte la organización material de modo que la información circule de forma continua. Si como arquitectos no queremos continuar perdiendo relevancia en un campo disputado por múltiples agentes e intereses, debemos aumentar nuestra sensibilidad material para reconocer no solo las propiedades del hormigón, el acero y el vidrio, sino también las afectaciones desplegadas por el creciente número de cosas que nos rodean, e incorporarlas a las organizaciones materiales en las que trabajamos, atentos a la emergencia de nuevas propiedades que amplíen las capacidades arquitectónicas y proyectuales.

Bibliografía

- De Landa, M. A thousand years of nonlinear history (Nueva York: Zone Books, 1997) [edición castellana: Mil años de historia no lineal (Barcelona: Gedisa, 2010)]
- Assemblage theory (Edimburgo: Edimburgh University Press, 2016)
- Décosterd, J-G, Rahm, P. Décosterd & Rahm: physiological architecture (Basilea-Berlín: Birkhäuser 2002)
- Gannon T., Harman G., Ruy D. y Wiscombe T. «The object turn: a conversation», Log, nº 33 (2015): 73-94.
- Koolhaas R., Mau B. S,m,l,xl (Nueva York: The Monacelli Press, 1995)
- Spuybroek, L. Machining architecture (Londres: Thames & Hudson, 2004)
- The Philips Technical review, Vol. 20 nº1 (Eindhoven, 1958/59)



Circuitos afectivos. Diagrama de conexiones entre sistema de reproducción de sonido y proyectores, Le Corbusier y Iannis Xenakis. Pabellon Phillips (1958). Circuito de espina de pulsación lumínica, sensores y proyectores, Lars Spuybrek. Pabellon H2O (1997). Circuito de acondicionamiento de aire, Jean Philippe Décosterd, Philippe Rahm, P. Hormonarium (2002)

nivel 06

**intensidad
actualización y
campos de
consistencia**

cuerpo docente

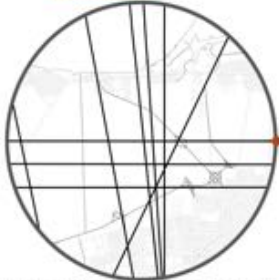
Pablo Szelagowski, Raúl Arteca

estudiantes

meza yubero, nelson jameil nico; ve-
lazquez, vanesa soledad

GENEALOGIAS PROYECTUALES

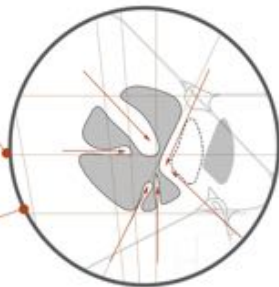
AEROPUERTO DE LA PLATA



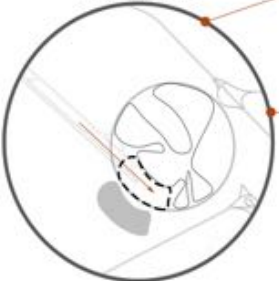
PARA EL PRIMER PROYECTO SE HACE ÉNFASIS EN LA BÚSCA DE UNA FORMA PRIMARIA, UNA FORMA BÁSICA, CONTINGENTE AL LUGAR EN EL QUE SE ENCUENTRA EL SITIO. SE BUSCA UNA FORMA CENTRAL PARA EL PLANTO DEL PUNTO DE BÚSCA INTENCIONALMENTE EL CONTRASTE DE LAS FORMAS Y VOLUMENES QUE EL PROYECTO SE RESOLVERÁ DESDE LARGAS DISTANCIAS.



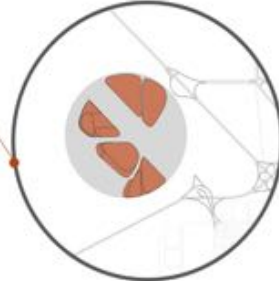
PARA LA TRANSFORMACIÓN DE LA FORMA SE DA UNO LA ESPECIALIDAD DEL PROYECTO AMBIENTE, PERCEPCIÓN ESPACIAL QUE PROPORCIONA EL SUELO.



DESARROLLO DEL VOTO QUE DESARROLLA LA FORMA SE NECESITA LA ASISTENCIA DE UN VOLUMEN LEVANTADO AL ENTORNO EXISTENTE.



PARTE DE ESTE MOLDEO Y RESOLUCIÓN DE LAS FORMAS SE RESOLUCIÓN A TRAVÉS DE LA SUPERPOSICIÓN DE PARTES DE LA MISMA, CREANDO ESPACIOS NEGATIVOS E INCISOS.



nivel 06

actualización genealógica

El objetivo general del este nivel es la preparación del Proyecto Final de Carrera (PFC), los estudiantes del plan 6 luego deberán presentar su trabajo frente a un jurado conformado a tal fin, según lo regule la FAU.

Esta ejercitación pretende la autoexposición de los trabajos de cada estudiante entendiendo que al comienzo del nivel 6 ya se tiene una trayectoria proyectual, un caudal, sobre el cual cada estudiante deberá realizar un ejercicio crítico de autorreflexión proyectual determinando y ordenando ese caudal. Es un momento de intervalo entre proyectos.

El estudiante posee un saber proyectual ya incorporado, no solo adquirido en la facultad sino también de otras actividades que lo han formado. Este trabajo es un momento de reflexión como todos los momentos entre proy-

yecto y proyecto necesarios para poder interrogarnos acerca del éxito o del fracaso del proyecto anterior, pensamiento que sirve para la próxima vez que se enfrente con un proyecto similar. Este intervalo de reflexión es tan importante como el momento del proyecto. La reflexión nos señala qué tenemos firme y hacia dónde se puede explorar. Se debe evocar, convocar, cruzar, teorizar sobre el caudal.

Al momento del proyecto tenemos los conocimientos que sabemos que conocemos o sabemos, también sabemos hacer lo que sabemos hacer. Pero en ese momento no tenemos tiempo para buscar otros saberes o nuevos saber hacer. Nos ponemos en una postura intelectual afirmativa para hacer al máximo con los recursos intelectuales disponibles. Sin embargo, haciendo, percibimos nuevos saberes. En los intervalos, podemos tomar el tiempo para interrogar esta percepción y las modificaciones que en el hacer queremos introducir según un deseo de calidad y de voluntad artística (Kunstwollen). En los intervalos, debemos tener una postura intelectual interrogativa. Debemos preguntarnos qué nos falta para llegar a una mejor calidad. Es una autoevaluación constructiva, formativa. Cada estudiante tiene en sí mismo más de lo que cree o piensa. Se trata de descubrir su formación construida para afianzar su autonomía. Debe asociar el conocimiento y el saber "existencial" al conocimiento disciplinar especializado para enriquecer las capacidades de comprensión, de juicio, de elección y de actuación. El objeto de este trabajo es el de construir la propia memoria de proyecto.

Se pretende que cada estudiante, de manera reflexiva, recopile, reconstruya, reconfigure sus proyectos de la carrera catalogando, ordenando, clasificando, indexando, construyendo familias de temas, problemas, argumentos y operaciones.

Separar, descomponer, comparar, clasificar, asociar, inducir, deducir, extrapolar, transponer, trasladar, fundir, generalizar, etc. produciendo así un catálogo argumental, operativo y productivo para poder encarar el último trabajo de la carrera. Revisar toda la producción propia de proyecto estudiando temas recurrentes y también temas ausentes. Reconstruir la personalidad proyectual de manera de afianzar lo adquirido y abrir espacios de exploración posibles.

Se buscarán además temas de interés a futuro:

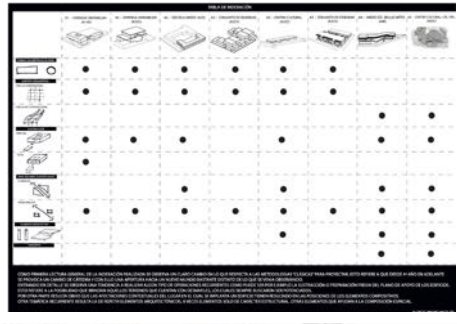
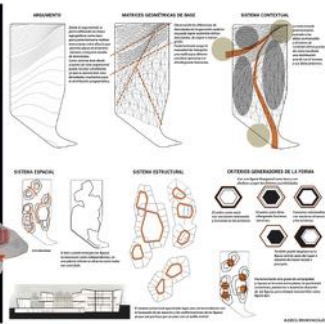
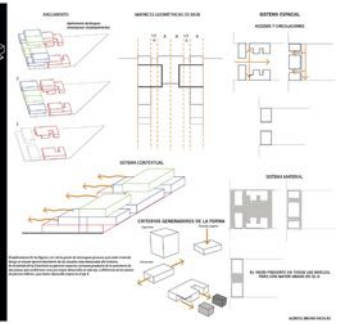
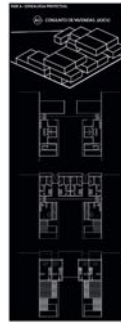
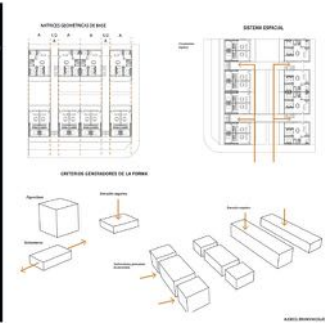
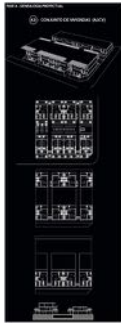
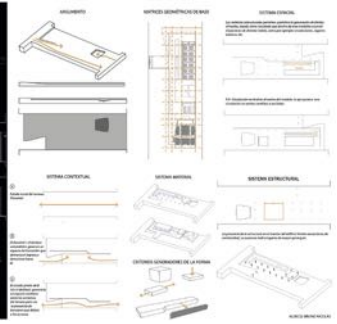
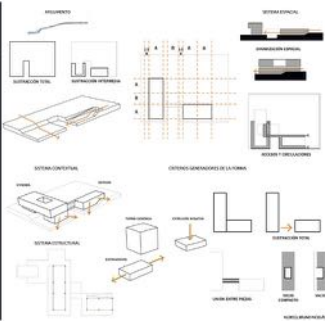
Cuáles cuestiones les quedaron por fuera de sus proyectos y qué les gustaría proyectar.

Plantearse una serie de descubrimientos de los sucesos, intentos y experimentos fallidos donde se indica su manera de mirar, de investigar, de pensar, de nombrar y sobre las posiciones especulativas de sus proyectos.

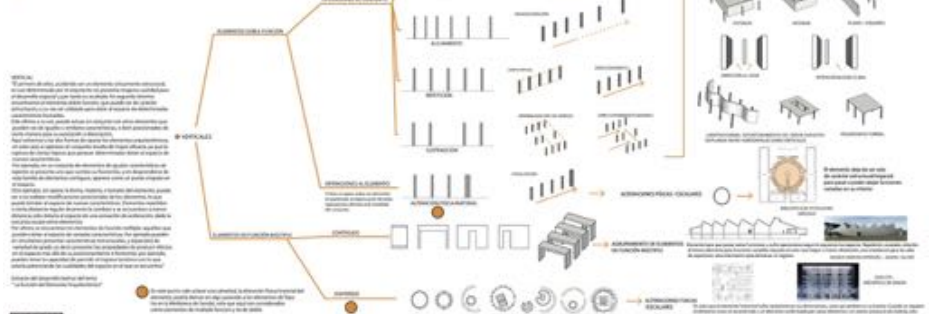
Al final del trabajo se presentará un portfolio como colección re-imaginada de trabajos que confluyen en una mirada personal de la arquitectura es decir, este ejercicio en su primera fase culmina con una publicación en A4 de todo el material indexado en una especie de portfolio crítico y poético en simultáneo del que también surgirán temas de interés para el trabajo siguiente

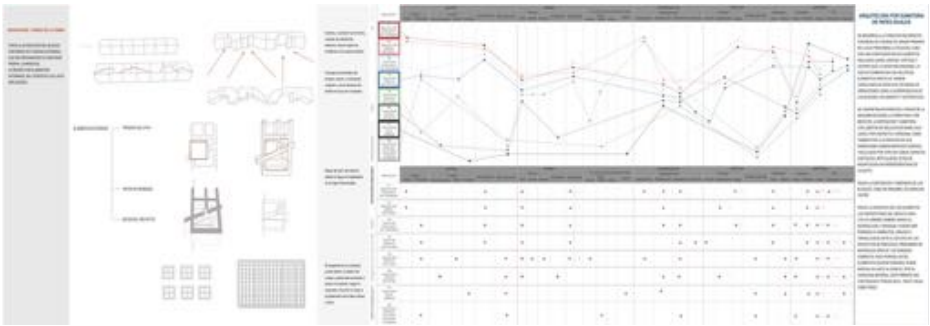
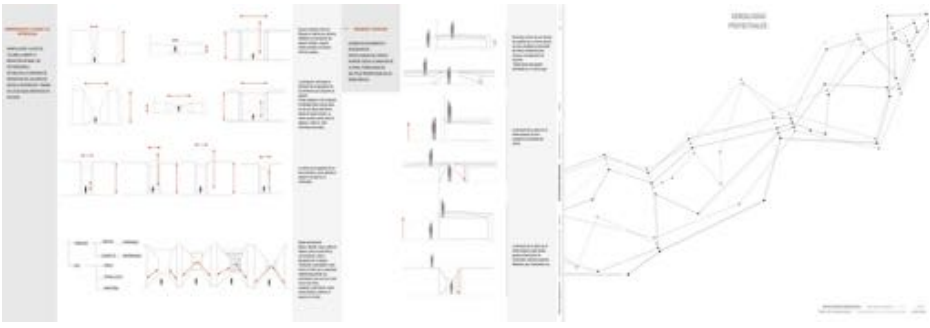
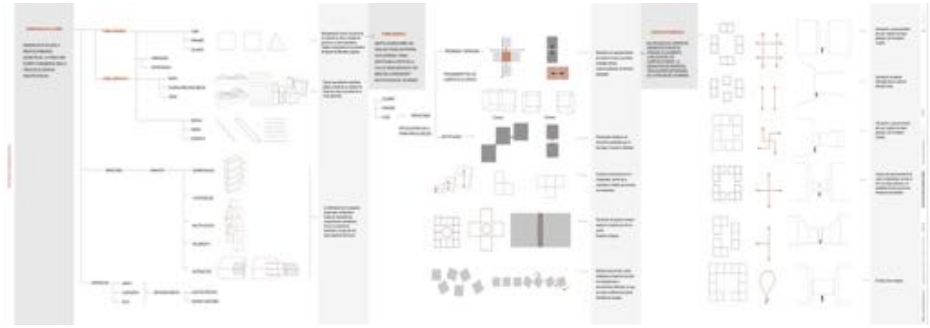
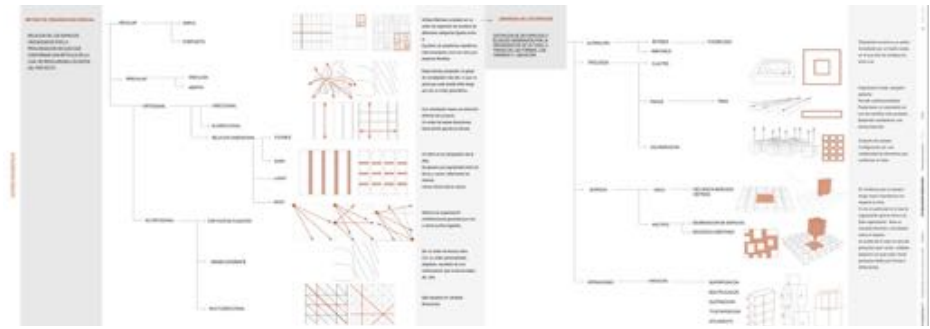
En una segunda fase se trabajará en rastrear esos temas a lo largo de la historia de la arquitectura, buscando referentes conscientes o inconscientes a las mecánicas trabajadas y de los posibles nuevos espacios de exploración.

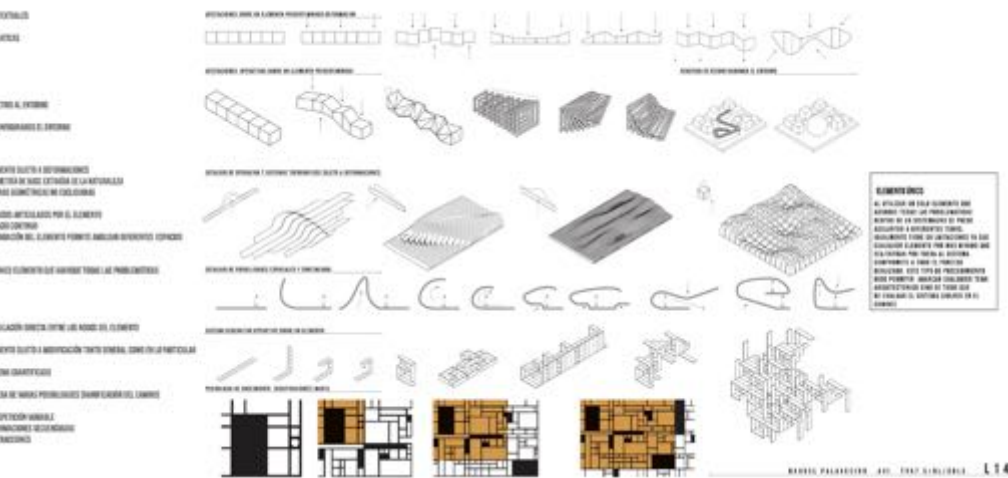
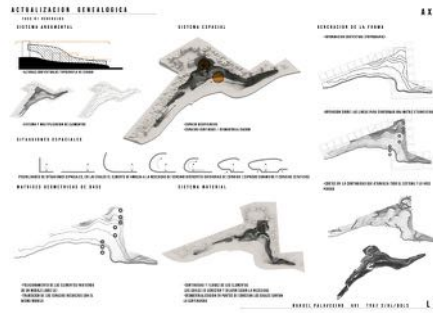
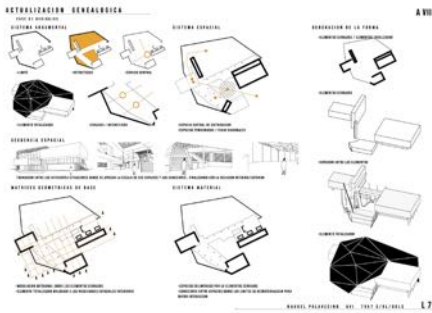
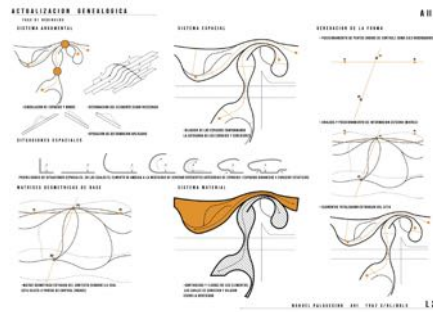
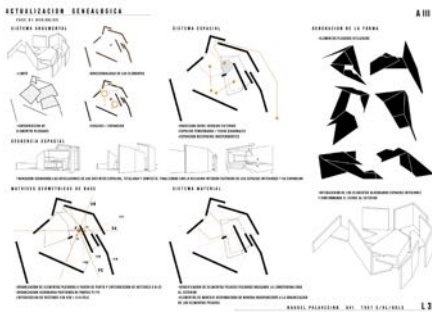
En esta segunda fase se requerirá de planteos y experimentaciones tendientes a la construcción de un plan de trabajo (proyecto de PFC), ideas preliminares y primeros planteos para desarrollarlos en el segundo cuatrimestre en términos de proyecto dentro del PFC . La temática de encuadre de las experiencias será ciudad y equipamiento. Se trabajará en la construcción de un tema que acompañe y sea el vehículo del problema a trabajar surgido de la genealogía. Para quienes no tengan un tema definido, el taller sugiere como tema (para aplicarle el problema de la genealogía) la hipótesis de la construcción de un edificio para la terminal de pasajeros y sus servicios anexos en el aeropuerto La Plata. El trabajo debe poseer una escala urbana de implantación y una escala arquitectónica referida al edificio de equipamiento público.



LA FUNCIONALIDAD COMO CRITERIO DE SELECCIÓN







proyecto final de carrera

**terminal de pasajeros del
aeropuerto de la plata**

cuerpo docente

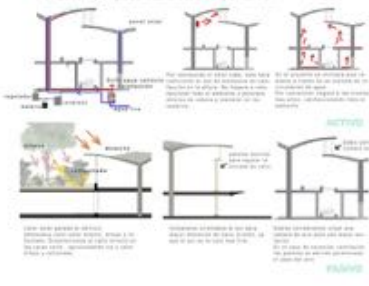
Pablo Szelagowski, Raúl Arteca
(semestre 02)

la experiencia de trabajo genealógico proyectual realizada en el nivel 6 del taller es la base de trabajo necesaria para la definición del tema de proyecto. Esta ejercitación realizada consistió en la autoexposición de los trabajos de cada estudiante entendiendo que al comienzo del nivel 6 ya se tiene una trayectoria proyectual, un caudal, sobre el cual cada estudiante realizó un ejercicio crítico de autorreflexión proyectual determinando y ordenando ese caudal. El estudiante posee un saber proyectar ya incorporado, no solo adquirido en la facultad sino también de otras actividades que lo han formado. Este trabajo fue un momento de reflexión como todos los momentos entre proyecto y proyecto necesarios para poder interrogarnos acerca del éxito o del fracaso del proyecto anterior, pensamiento que sirve para la próxima vez que se enfrente con un proyecto similar. Este intervalo de reflexión es tan importante como el momento del proyecto. La reflexión nos señala qué tenemos firme y hacia dónde se puede explorar. Al momento del proyecto tenemos los conocimientos que sabemos que conocemos o sabemos, también sabemos hacer lo que sabemos hacer. Pero en ese momento no tenemos tiempo para buscar otros saberes o nuevos saber hacer. Nos ponemos en una postura intelectual afirmativa para hacer al máximo con los recursos intelectuales disponibles. Sin embargo, haciendo, percibimos nuevos saberes. En los intervalos, podemos tomar el tiempo para interrogar esta percepción y las modificaciones que en el hacer queremos introducir según un deseo de calidad y de voluntad artística. En los

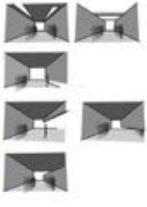
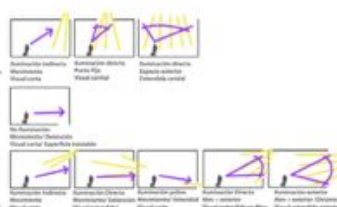
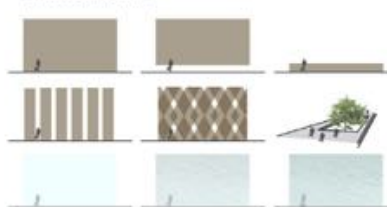
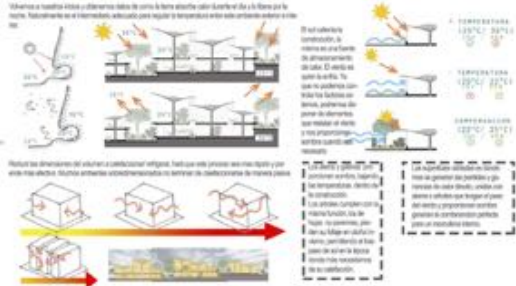
intervalos, debemos tener una postura intelectual interrogativa. Debemos preguntarnos qué nos falta para llegar a una mejor calidad. Es una autoevaluación constructiva, formativa. Cada estudiante tiene en sí mismo más de lo que cree o piensa. Se trató de descubrir su formación construida para afianzar su autonomía. Debe asociar el conocimiento y el saber "existencial" al conocimiento disciplinar especializado para enriquecer las capacidades de comprensión, de juicio, de elección y de actuación. El objeto de este trabajo fue el de construir la propia memoria de proyecto. De este trabajo genealógico-proyectual realizado surgen temas antes trabajados que se desean profundizar, o bien temas ausentes en la experimentación proyectual de la carrera. Estas temáticas son las que deben trabajarse para construir el tema de desarrollo del PFC. Cuando se habla de tema se está haciendo referencia a un problema (teórico, operativo, etc) que el estudiante interpone en el proyecto, independiente del programa de trabajo que el destino del proyecto sugiera. Es decir, se construye una hipótesis de trabajo que será el motor de investigación de temas-problema que el estudiante defina y sean aplicados en la proyectación del edificio solicitado, en este caso el plan general y el diseño de la terminal de pasajeros del Aeropuerto de La Plata.

En forma ACTIVA, se puede disponer de un sistema de ventilación natural, también de iluminación, en caso de tener un espacio libre.

En forma PASIVA, el espacio generaría un efecto de efecto de invernadero.



El Algodón de Egipto es un tipo de algodón que se adapta a las condiciones de cultivo en el desierto. Se trata de un algodón que se adapta a las condiciones de cultivo en el desierto. Se trata de un algodón que se adapta a las condiciones de cultivo en el desierto.



1. Ambios Nacionales



1.A. Ambios Internacionales



2. Partidos Nacionales



2.A. Partidos Internacionales



3. Personal Aeropuerto



3.A. Español



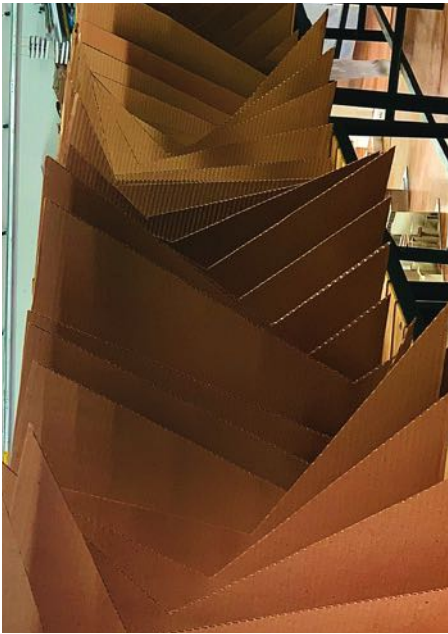
Planta arquitectónica 2.00



todos los niveles

exposición anual

a cargo de fiorella bacchiarello, mariano constanzo,
felipe moscoloni y eugenia winschu





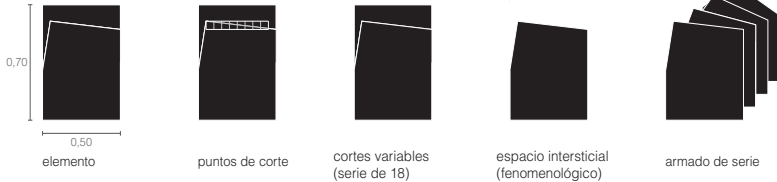
vérticecontinuo

el objeto se forma a partir de la repetición y desplazamiento de un mismo elemento, el cual es sometido, a una operación de corte transversal variable seriada.

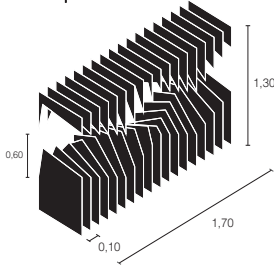
estos cortes tienen dos fines fundamentales, dividir cada elemento en dos partes para su posterior separación (generando interioridad en el elemento), y la generación de tantos vértices como cortes posibles existen, lo que en la totalidad del artefacto generará un **vérticecontinuo**.

secuencia operativa del elemento

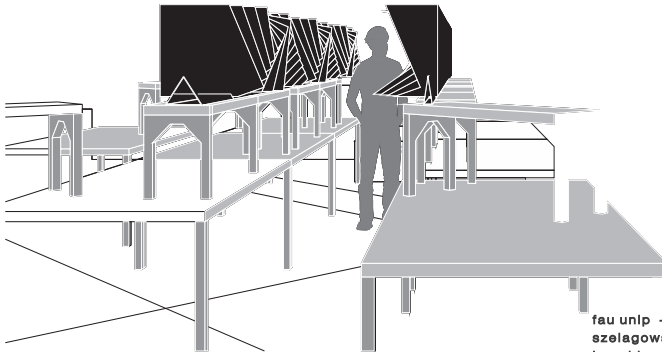
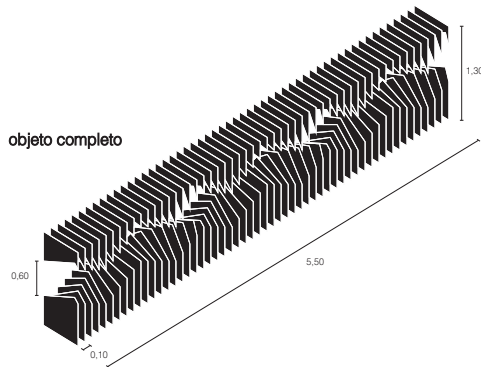
objeto: cartón corrugado rectangular de 0,50x0,70x0,035.
operaciones: repetición + desplazamiento + corte en serie + desplazamiento.



serie completa

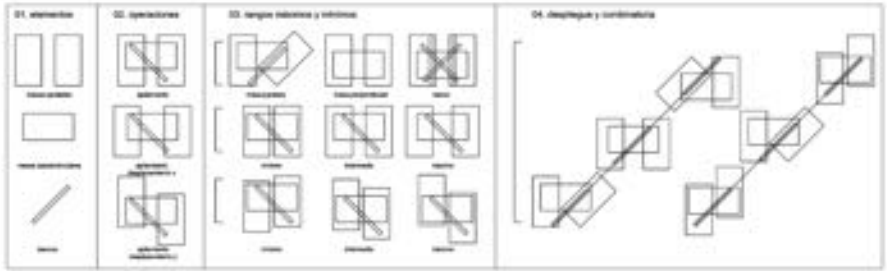


objeto completo

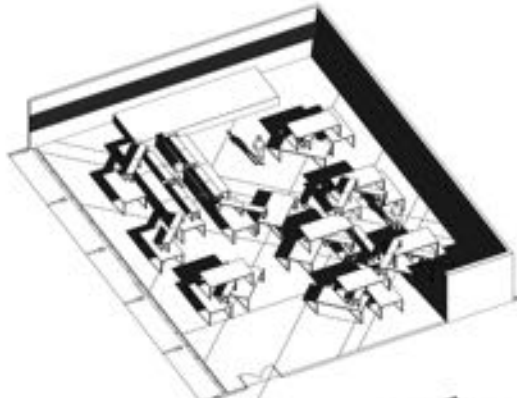


fau unip - taller vertical de arquitectura 7
szelagowski/rames lenicov/diaz de la sota
bacchiarello/costanzo/moscoloni/winschu

despliegue y combinatoria de elementos



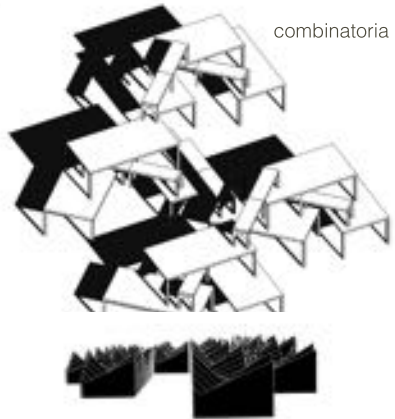
aula 2



germen primitivo

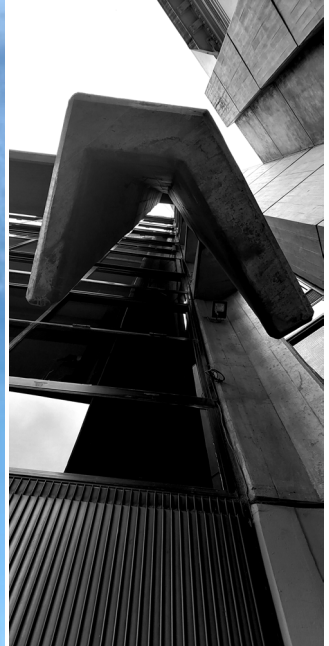


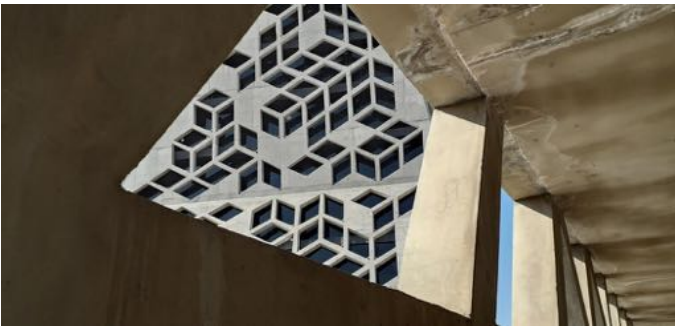
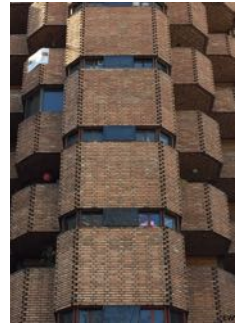
combinatoria



viaje de estudio ciudad de córdoba, argentina

agosto 2019





fotos tomadas por estudiantes con motivo de un concurso fotográfico realizado durante el viaje taller de arquitectura 7 fau unlp

exposiciones 100 años bauhaus

that_bauhaus

fau unlp

9 al 20 de septiembre 2019

bauhaus archivos locales

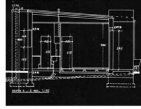
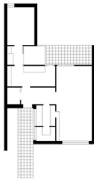
museo provincial de bellas artes

20 de septiembre al 27 de octubre 2019



Standard Grapius

Luego de las experiencias de transferencia tecnológica desde la industria a la arquitectura realizadas en los espacios de oficinas, el principio de las salas 20, Grapius trabajó con la Firma Haco-Rigler en la producción de casas distribuidas en elementos prefabricados y estandarizados.



Exposó en la muestra "Sereno, Lull and Hou for Abel" desarrollada en Berlín en 1931, el prototipo de vivienda de Grapius, presento variantes de tecnología que optaron de organización y crecimiento.

Esta experiencia en diseño de componentes prefabricados se trasladó y transportó a Argentina en lo que se denominó al Standard Grapius, uno de los temas de trabajo del estudio Grapius-Muller de Buenos Aires.

1. Variante del Standard Grapius.
2. Variante con paredes de mamparas.
3. Variante con paredes de mamparas.
4. Casa Haco-Rigler. Fuente: "Muebles Prefabricados", diciembre 1932.

Mario Oscar Casas

Estudió arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En su labor docente se desempeñó como profesor de Diseño, Morfología, y Visión en el Departamento de Diseño de la Escuela Superior de Bellas Artes y director de la Escuela Superior de Artes Visuales de Chivilcoy. Desarrolló experiencias en pintura y escritura sobre estudios formales y cromáticos basados en sistemas geométricos.

Integró el Consejo de Investigaciones Visuales 1938 en la ciudad de La Plata donde diseñó estudios sobre forma y color, y del grupo Arte Concrete junto a Hector Puppo, Hugo de Medeiros, Jorge Perreye y Roberto Rolla.

En el ámbito académico participó de la elaboración de contenidos curriculares para los cursos de Diseño basados en la introducción de nociones conceptuales sobre percepción, sistemas de representación y teoría del color.

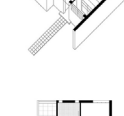
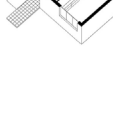
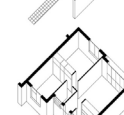
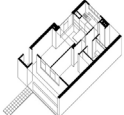
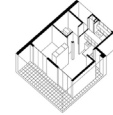
En el marco de su trabajo docente realizó viajes a Italia y Alemania con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes donde realizó permanencias en escuelas de arte y en diseño experimental, entre ellas FIU, IED en el diseño de viviendas con cámbios en el campo del arte, diseño gráfico e industrial.



1. Mario Casas en FIU.
2. Muestra en la Escuela Superior de Bellas Artes. Obtenido de: "El Colegio de la muestra 'Sereno'", 1931.
3. En Italia, varias salas de arte, entre ellas FIU, IED.
4. "Artes Visuales". Escultura en "El arte gráfico". Escultura en metal. Fuente: Archivo Personal Casas.

Standard Grapius en Argentina

El interior de las viviendas presenta las mismas características que las viviendas de ensamble europeo en relación al estudio del espacio común y al rol programático del mobiliario fijo, otorgando cierta modernidad a un esquema de organización que tampoco está muy lejos de las lógicas locales. El diseño del mobiliario fijo juega un papel preponderante en el diseño de las viviendas.

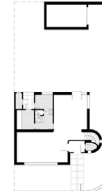
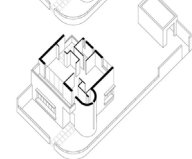
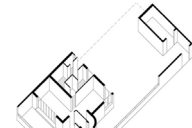


Frank Muller se encargó de escribir varios artículos en los medios de comunicación argentinos de la época para llamar la atención del estudio. En este serie de publicaciones en materia la institución se muestra las variaciones posibles del Standard para adaptarse a los usos y formas de habitar locales.

Los proyectos fueron desarrollados sistemáticamente, con un cuidado diseño de partes y con mucha atención en los costos, generando también la rentabilidad de la inversión realizada.

Alejo Martínez (h)

Casa Ernesto S. Zorropiquin. Este proyecto se caracterizó por ser un emprendimiento como un emprendimiento principal de que se le atribuye el desarrollo de la escuela y se le atribuye un primer paso en planta alta. Formas y operaciones que la escuela con la casa misma de 74 m², que Carl Fieger realizó para su hijo en Dessau, en 1927. Carl Fieger (1892-1968) trabajó con Peter Behrens, Walter Gropius y Adolf Meyer y fue profesor de arquitectura entre 1925 y 1928 en Dessau.



- 1 y 2. Interiores casa Zorropiquin. Fuente: Archivo Casas.
3. Plano del caso Zorropiquin.
4. Exterior casa Ernesto Zorropiquin.
5. Casa Fieger en Dessau, Alemania.
6. y 7. Casa Fieger en Dessau, Plomo y Lengua selectos.



jornadas de discusión

julio y diciembre 2019

taller de arquitectura 7
szelagowski remes lenicov diaz de la sota
fau unlp

jornada de discusión _ primer semestre 2019

nivel 01 - **geométrica** a cargo de reneborde, cassi y eugenia winnau
diego peláirez
sergio forster
agustín prieto

nivel 02 - **función y creatividad** a cargo de marina rodríguez das neves, paula farfala
oscar lorenti
pablo moneca

nivel 03 - **procesos de archivo** a cargo de gustavo casero y lorella baccharolo
marcelo hamón
gabriel da piva
lucas ávarez

nivel 04 - **contexto** a cargo de florencia perez ávarez
elena rizzo
florencia biachi

nivel 05 - **rebelión** a cargo de emiliano da conceicao
sebastián grilli
andrés jamin

jueves 18 de julio 14hs aula 2

taller de arquitectura 7
szelagowski remes lenicov diaz de la sota
fau unlp

jornada de discusión _ segundo semestre 2019

nivel 01 - **materia** a cargo de diego savaio, agustín primarosa y simonau
fernando querategui
paula d'arzenio

nivel 02 - **función y creatividad** a cargo de emiliano da conceicao, marcelo baccharolo, paula moneca
francesco niciskovits

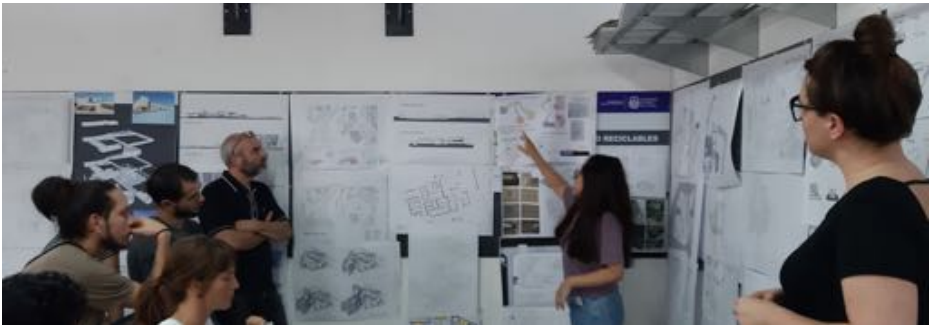
nivel 03 - **procesos tipológicos** a cargo de emiliano da conceicao, florencia baccharolo
y paula moneca
luis clara prieto

nivel 04 - **concepto** a cargo de marina rodríguez das neves
roxana scorcelli

nivel 05 - **rebelión** a cargo de florencia perez ávarez
santiago albarraçin
leandro lucia

lunes 9 de diciembre 14hs aula 2



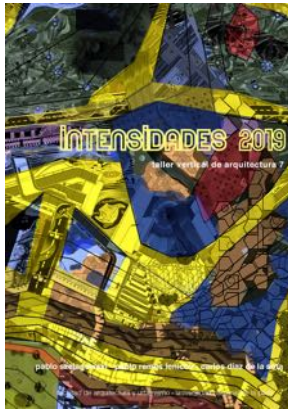




raúl arteca, pablo szelagowski / remedios casas, gustavo casero / florencia Pérez Álvarez
eugenia winschu, fiorella bacciarello / mariano constanzo, emiliano da conceição ferrero
felipe moscoloni / marina rodriguez das neves
carlos díaz de la sota / pablo remes lenicov

índice

| | |
|---|-----|
| estudiantes 2018 | 007 |
| ejercicios realizados | 008 |
| . entre lo anormal y lo extraño - pablo remedies lenicov | 010 |
| nivel 01 - geometría y materia | 014 |
| . materia crítica. prácticas críticas en el proyecto: capacidad y posibilidad. - remedios casas | 052 |
| nivel 02 - función y creatividad | 060 |
| . el plan material - pablo e.m. szelagowski | 098 |
| nivel 03 - procesos de archivo | 104 |
| . aby warburg y el viaje de las imágenes. práctica hispano-árabe en la mezquita-catedral de córdoba - carlos javier díaz de la sota | 132 |
| nivel 04 - contexto y concepto | 150 |
| . experiencia espacial e indeterminación formal raúl w. arteca | 182 |
| nivel 05 - rebelión! | 188 |
| el proyecto como ensamblaje intensivo - emiliano da conceição ferrero | 222 |
| nivel 06 - genealogía proyectual | 228 |
| proyecto final de carrera | 236 |
| exposición anual | 240 |
| viaje de estudios | 244 |
| exposiciones bauhaus | 246 |
| jornadas de discusión | 248 |



libros publicados



ISBN 978-987-86-4030-3



9 789878 640303