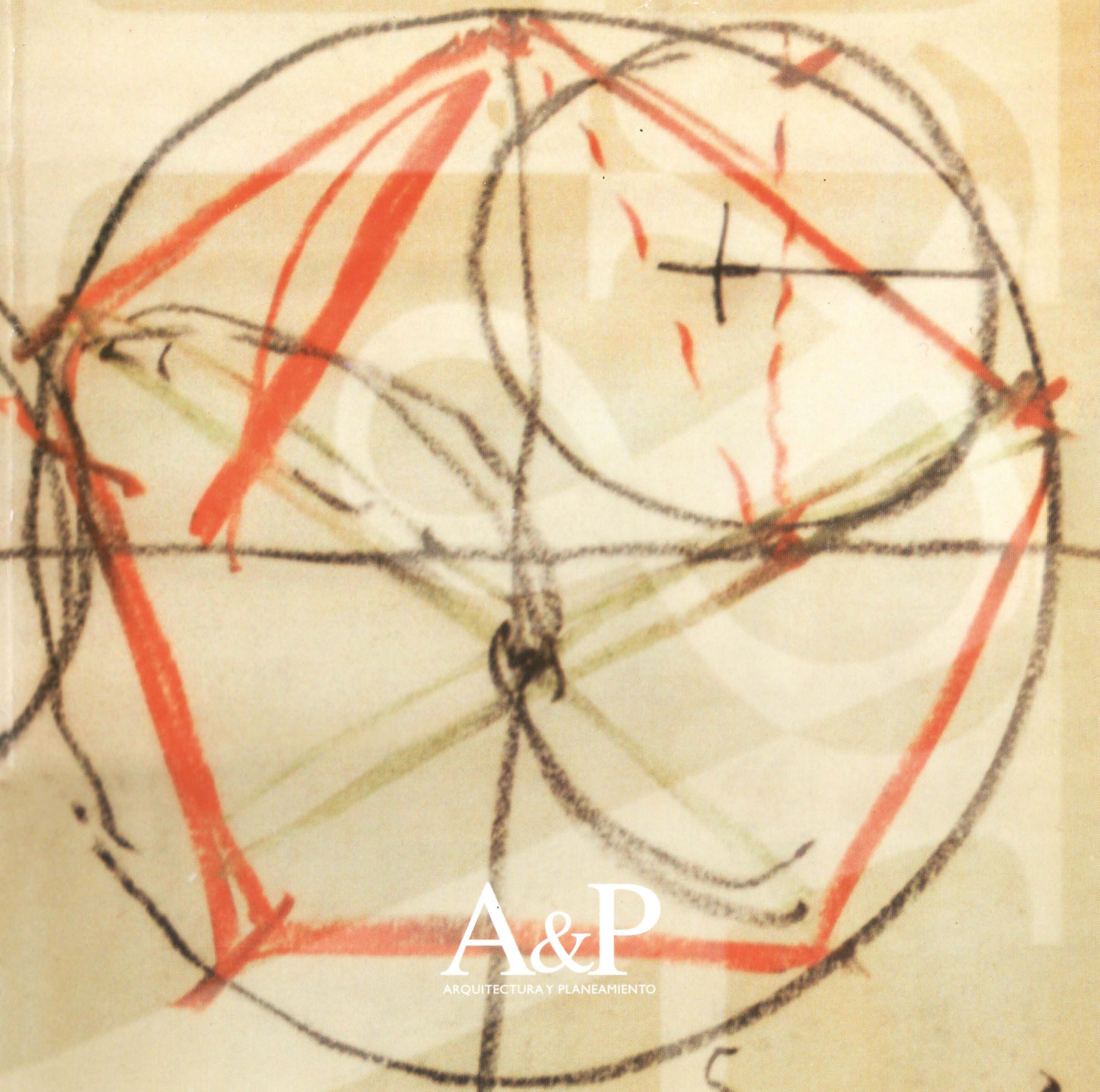




A&P
ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

14

Sacrista

Tenemos la estructura para el más importante de sus proyectos: **SU VIDA**

PLANES DE SALUD

Azul Plus
Azul
Verde
Joven

SUBSIDIOS

Matrimonio
Nacimiento o adopción
Escolaridad para hijos discapacitados
Cesación temporal de trabajo por enfermedad
Fallecimiento [opción servicio de sepelio]

PREVISION

Subsidio fallecimiento titular activo Sistema Previsional
Jubilación Ordinaria
Jubilación por Incapacidad
Jubilación por edad avanzada
Pensión por fallecimiento

PRESTAMOS

Personales
Turismo
Jubilados y pensionados
Compra nichos

TURISMO

Viajes nacionales e internacionales
Grupales e individuales
Financiación

DELEGACIONES

Venado Tuerto
Cañada de Gomez
San Lorenzo
Villa Constitución
Casilda

FUNDACION

ARQUITECTONICA

Arquitectónica, con sede en la ciudad de Rosario, esta integrada por arquitectos de amplia experiencia profesional, vinculados por deseo común de apoyar la formación de los colegas más jóvenes.

Arquitectónica, a tales fines, ha desarrollado un proyecto según el cual se solventan todos los gastos que se originen en las pasantías de cuatro a seis meses de duración, para arquitectos recién egresados de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, a realizarse en los estudios más importantes del mundo. En virtud del mismo la Fundación ha lanzado su "Premio Arquitectónica", otorgado mediante un concurso de anteproyectos con dictamen de preselección a cargo de calificados jurados, y selección final por parte del arquitecto receptor del pasante.

Los Premios Arquitectónica otorgados y a otorgarse son:

Primera edición, segundo semestre de 1998: pasantía en el estudio del arq. Alvaro Siza, en Oporto, Portugal.

Segunda edición, primer semestre de 1999: pasantía en New York, en el estudio del arq. Steven Holl.

Tercera edición, segundo semestre de 1999: pasantía en Róterdam, en el estudio del arq. Rem Koolhaas.

Cuarta edición, primer semestre del 2000: pasantía en el estudio de Rafael Viñoly, en New York.

Quinta edición, segundo semestre del 2000: pasantía en el estudio del arq. Peter Eisenman, en New York.

Sexta edición, primer semestre del 2001: pasantía en el estudio del arq. Jean Nouvel, en París.

Séptima edición, segundo semestre del 2001: pasantía en el estudio del arq. Rafael Moneo, en Madrid.

También se han programado una serie de publicaciones, paneles, seminarios y conferencias de arquitectos del mas alto nivel.

La actividad constante de la Fundación se ha visto reflejada en los mas importantes medios de difusión masiva y en las mas calificadas publicaciones del campo de la arquitectura.

Arquitectónica goza del apoyo generoso de las instituciones y empresas con las que comparte aquellos objetivos vinculados a la cultura, la arquitectura, a una mejor calidad de vida.

PATROCINANTES DE LA FUNDACION

ACCESANIGA SA - AL CONSTRUCCIONES SA. - AMOBLAMIENTOS RENO - ARQ. JORGE BERCA - ASCENSORES HIDRAL - ASCENSORES SPACE SRL - BANCO GALICIA - BANCO MUNICIPAL DE ROSARIO - BAUEN ARQUITECTURA SRL - BAUEN PILAY UTE - BELLOC AMOBLAMIENTOS - BK PUBLICIDAD - BUNKER SA - CAJA DE PREVISION SOCIAL PARA LOS PROF. DE LA INGENIERIA (2º CIRC.) - CANA SH - CASCO CONSTRUCTORA SRL - COMPAÑIA DE SERVICIOS A LA CONSTRUCCION SA - CONFITERIA ANABEL - DANIEL VELLA SRL - DOBLAMAT SH - DOMUS SA - DR. MARIO L. DUCLER - ESCRIBANA MARIA E. BERNARD - FG CONSTRUCCIONES - FUNDACION COMPLEJO EDUCATIVO PARQUE ESPAÑA - FUNDAR CONSTRUCCIONES SRL - VICTORIO GENTILE SA - GERONIMO FRESCHI - GRANMAR SRL - GRANPIMAR SRL - G Y S EMPRESA DE SERVICIOS SRL - INDALSA SA - ING. ELISEO CACHERO - LAMAPLAC SRL - ING. MINERVINO SA - MAINARDI ILUMINACION - MOTIVO SA - NUÑEZ Y BARALDI SRL - OSCAR AMORELLI SA - PENINSULA SA - SERRA ILUMINACION - STAHLI INFORMATICA - TRANSPORTES 9 DE JULIO SA - TRIPCOR - ULPiano GOMEZ URIA - VIOTTI Y LUETICH SRL.

AUSPICIANTES DE LA FUNDACION

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE ROSARIO
EMBAJADA DE FRANCIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO DE LA U.N.R.
SECRETARIA DE PLANEAMIENTO DE LA MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



CAJA DE PREVISION SOCIAL DE LOS PROFESIONALES DE LA

INGENIERIA
DE LA PROVINCIA DE SANTA FE - 2ª CIRCUNSCRIPCION

cajaing2@cablenet.com.ar

Mendoza 1520 - Tel. 4494102 / 4496518 / 4492572 / 4497959 / 4400887 / 4498033 - 2000 Rosario

Colegio de Arquitectos, Nuestra Propia Casa.

CAPSF

**Colegio de Arquitectos
de la Provincia de Santa Fe
Directorio Superior Provincial**

Avenida Belgrano 650. Rosario

- Directorio Superior Provincial: 449 2389 - 4803915
- Sitio Web: www.capsf.org.ar
- E-mail: cadsp@arnet.com.ar

CAd2

**Colegio de Arquitectos
de la Provincia de Santa Fe
Distrito 2 Rosario**

Avenida Belgrano 650. Rosario

- Telefax Secretaría CAd2: (0341) 4803913 - 4803914
- Centro de arquitectura y diseño (Túnel): 4803911
- Oficina Técnica: 4803912.
- Biblioteca: 4803917
- Sitio Web: <http://www.cad2rosario.com.ar>
- E-mail:

colegiodearquitectos@cad2rosario.com.ar



AUTORIDADES

Decano
Arq. Alberto Santanera

Vicedecano
Arq. Elío Di Bernardo

Secretaría Académica
Arq. Pedro Viarengo

Secretaría de Asuntos Estudiantiles
Arq. Graciela Cavagnero

Secretaría de Investigación y Asistencia Técnica
Arq. Silvia Dócola

Secretaría de Extensión Universitaria
Arq. Juan José Perseo

Secretaría de Posgrado
Arq. Eduardo Sproviero

Secretaría Técnica
Arq. Omar Bártola

Secretaría de Gestión Institucional
Arq. Adriana Davidovich

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

Riobamba 220 bis - CP 2000 Rosario - Santa Fe - Argentina

A&P

ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

14

ABRIL 2000

Director **Arq. Armando Torio**

Comité de Redacción **Arq. Manuel Fernández de Luco**
Arq. Héctor Floriani
Arq. Ana María Rigotti

Administración **Asoc. Coop. Víctor J. Dellarole**

Diseño gráfico **Sebastián Bechis**
Gustavo Yanco

Imprenta **Acquatint**

ISBN **en trámite**

INDICE

Editorial 7

DE FONDO

Reflexiones sobre arquitectura: genealogía para sucesores de Vitruvio 9

Arq. Ernesto N. Yaquinto

Legalidad y pertinencia de los códigos gráficos en el proyecto arquitectónico 21

Arq. Fernando N. Boix

PROYECTOS

Fundación Arquitectónica 31

Premios Arquitectónica - Cuatro experiencias personales 40

Sobre los proyectos del Premio Arquitectónica 42

Arq. Gustavo Cardón

Premios Arquisur 1999 47

HISTORIA DE LA FACULTAD

Nuevo pacto en el dominio de la construcción 55

Un plan de estudios para Arquitectura de Ermete De Lorenzi (1933)

Arq. Ana María Rigotti

DIBUJOS

Dibujos 65

Arq. Alfredo Llusá

RESEÑA

Notas sobre una conferencia de Jesse Reiser 67

Arq. Aníbal Moliné

BIBLIOGRAFICA

¿Materia de la Periferia? 76

Arq. Héctor Floriani

Brillos de los años cincuenta 78

Arq. Silvia Pampinella

In Memoriam 80

EDITORIAL

A&P llega, al décimocuarto número, el quinto de esta etapa iniciada en 1995. La experiencia acumulada hasta aquí deja enseñanzas y permite avanzar en el ajuste del perfil de la revista. Es así como ésta reafirma su vocación de constituirse en instrumento de difusión de la producción académica de la Facultad, en ámbito de reflexión acerca de esa producción y en vehículo para el debate sobre el quehacer arquitectónico y urbanístico de nuestro medio. En ese sentido, el objetivo principal del medio es llegar a ser una herramienta útil para la circulación de ideas relacionadas con las áreas disciplinares afines a la Facultad, y en tanto tal contribuir a la actualización de su cuerpo docente y a la formación de sus alumnos.

Pero además de ello, y con el afán de estructurar las contribuciones haciéndolas converger hacia espacios homogéneos y estables en el tiempo, *A&P* se compromete, a partir de este número, a mantener una serie de secciones fijas: una sección temática, de artículos *de fondo*, en la que se promueva el tratamiento de algún tema específico (y que dará a cada número un carácter particular); una sección de *proyectos* producidos por actores de la Casa, acompañados por una reflexión crítica de algún invitado; una sección de *historia de la Facultad*, en tanto espacio para fortalecer la propia tradición con aportes que den cuenta de las circunstancias, conflictos y tomas de posición que signaron su trayectoria, así como de la producción de algunos de sus protagonistas; una sección de *dibujos* de algún miembro de esta comunidad académica; una sección dedicada a la *reseña* de eventos relevantes, donde se presenten comentarios y valoraciones de visitas, concursos, exposiciones y reuniones científicas que hubiesen tenido lugar en el periodo inmediato anterior a la publicación del número en cuestión; una sección *bibliográfica*, que haga conocer nuevas publicaciones y oriente su lectura.

El lector que se aproxime a este número encontrará, en la primera sección, un par de textos que se ocupan, desde distintos ángulos, de la identidad disciplinar hoy: un artículo que se propone bucear en una "genealogía para sucesores de Vitruvio" (Yañúnto) y otro sobre innovaciones en los instrumentos gráficos del quehacer proyectual (Boix). En la sección dedicada a los proyectos, el lector habrá de encontrarse con una descripción de la iniciativa de la Fundación Arquitectónica -comentada por uno de nuestros docentes (Cardón)- así como con una presentación de los Premios ARQUISUR. En la sección de historia de la Facultad, hallará una reconstrucción y un análisis de los aportes de Ermete De Lorenzi al debate sobre el plan de estudios de la carrera de arquitecto planteado a principios de la década del '30 (Rigotti). Luego de los dibujos de otro docente (Llusá) y de la reseña de la visita a Rosario de Jesse Reiser (Moliné). En la sección *bibliográfica* se encontrará con dos comentarios sobre recientes y promisorias publicaciones de nuestro medio: *matéricos periféricos* (Floriani) y *041* (Pampinella). En fin, este número de la revista concluye con un recordatorio de los docentes fallecidos en los últimos tiempos.

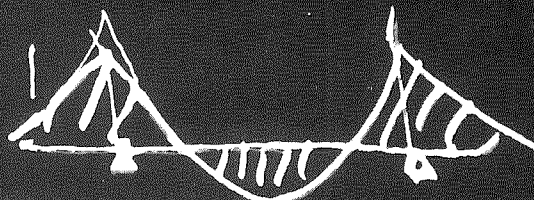
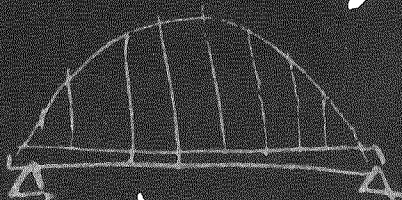
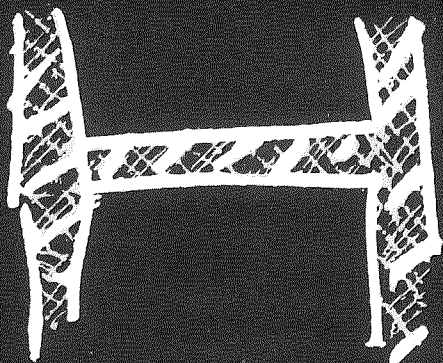
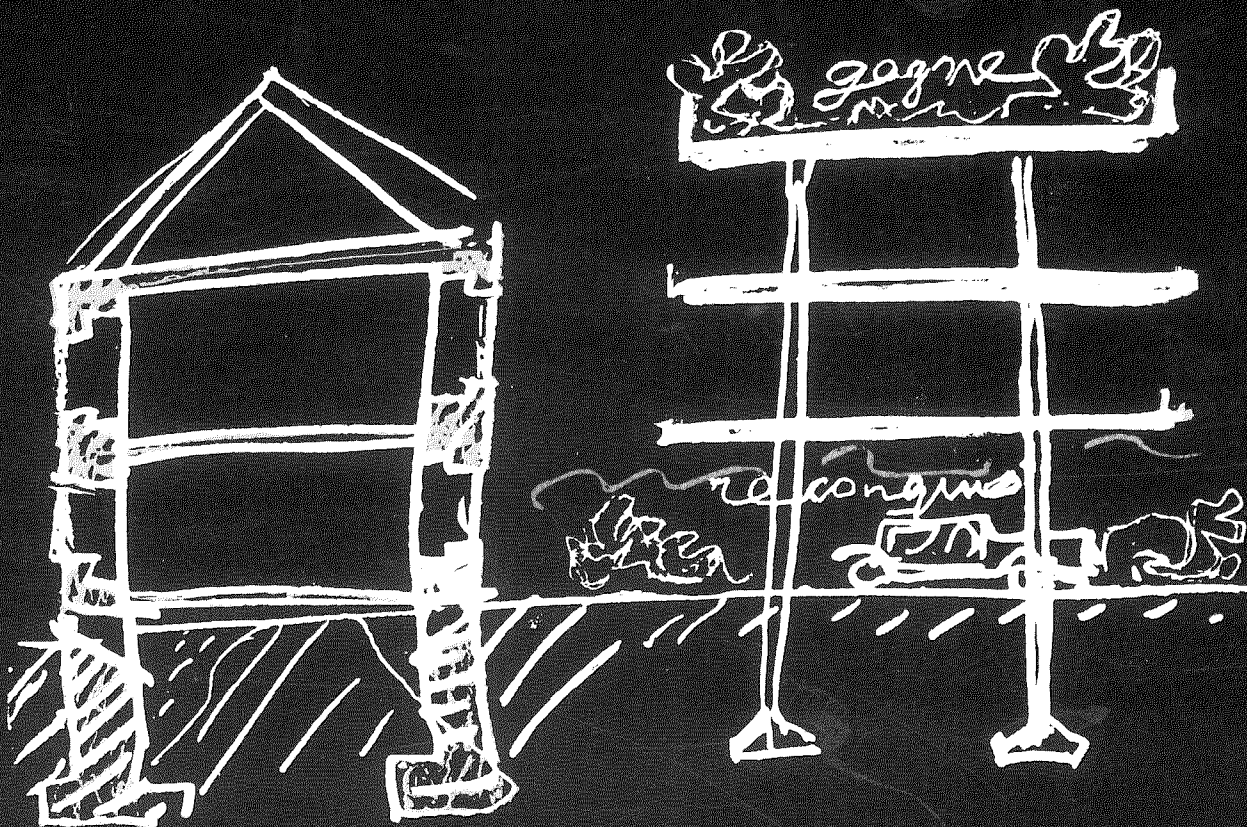
Siendo *A&P* la revista de la Facultad, es claro que no existe sino a través de los aportes de su cuerpo académico y de sus alumnos. Es por ello que invitamos al envío de colaboraciones, en el marco de los objetivos y las modalidades planteados. Somos conscientes de la dificultad de expresar ideas, experiencias, propuestas y discusiones referidas a distintos aspectos disciplinares y profesionales en el formato conciso y claro que requiere una publicación institucional como ésta; sin embargo, estamos convencidos de la necesidad de afrontar el desafío y de contar con esos aportes. Para ello nos comprometemos a trabajar en conjunto con los potenciales colaboradores.

Comité de Redacción

"Migraciones. Arquitectos y arquitecturas".

El próximo número de *A&P* propone asomarse con inquieta mirada a ese fluir de actores, ideas, modelos, construcciones, oportunidades y apropiaciones muy difíciles de aprehender y valorar que ahora y antes subyugan y escandalizan allí, en el confín de lo conquistado y conquistable, y demandan una reflexión. *A&P* convoca a sumarse a este debate.

DE FONDO



terrain + beti 40%
 + 30% Cons
 30% ciment

gain 100%
 40%
 140%

différence 180%

Reflexiones sobre arquitectura: genealogía para sucesores de Vitruvio

Arq. Ernesto N. Yaquinto

Este trabajo intenta ser una reflexión, efectuada casi *in pectore* y explicitada en sucesivas ocasiones, sobre la íntima naturaleza del hacer disciplinar que ha sido institucionalizado a través del tiempo -históricamente- generando sus propios mitos, escondiendo esa artificialidad detrás de la máscara de una pretendida naturalidad y objetividad¹.

Quizás en la genealogía del problema planteado puedan hallarse algunas claves para comenzar a desbrozar el camino, traduciendo aquella reflexión primera en "*otra vuelta de tuerca*" más que, probablemente, no será la definitiva.

Vitruvio comienza su *De Architectura* con un trozo contundente, el cual no perdió crédito en los diecisiete siglos que le siguieron, mientras era leído respetuosa y a-críticamente; un trozo aparentemente fundante y definitivo acerca del estatuto disciplinar:

"El saber del arquitecto está adornado de muchas disciplinas y varios conocimientos y a su juicio se someten todas las obras de los demás oficios.

Ese saber nace del operar en el obrador y del razonamiento. El obrador es un continuo ejercicio del uso conseguido por las manos sobre cualquier material con el propósito de darle forma. El razonamiento, en cambio, es el que puede demostrar y explicar, con capaces e inteligentes razones, las partes de las cosas construidas.

De tal modo, los arquitectos sin lecturas que se esfuerzan en ejercitar las manos, en sus trabajos no alcanzarán a adquirir autoridad. Aquellos, por otra parte, que se han confiado solamente en el razonamiento y en los libros, parecen perseguir más la sombra de la cosa que la cosa misma. En cambio, los que profundizan en lo uno y lo otro, como munidos de todas las armas, obtendrán rápidamente la autoridad y el propósito buscado²."

Este texto, el primero llegado hasta nosotros desde la Antigüedad Clásica razonando sobre la arquitectura -y no ya describiendo arquitecturas como lo hicieron viajeros e historiadores griegos y romanos-, puede llegar a asombrarnos si lo leemos a-históricamente o supra-históricamente. Si aún podemos hacer nuestras las cualidades de la buena arquitectura, tal como las enumeró Vitruvio -*firmitatis, utilitatis, venustatis*³, las condicionantes de la misma han ido cambiando irreversiblemente.

Aquella proposición liminar de Vitruvio debería procesarse bajo la óptica de las condiciones de producción de su momento. Así podríamos leerla, más que como la necesidad de equilibrar formación práctico-técnica con formación teórica lo que se ha hecho⁴, como la traza de un saber y de prácticas desaparecidos que ni siquiera coincide con las convenciones que hoy en día nos hemos fabricado como propias de la arquitectura romana, basadas en un *ars combinatoria* entre estructuras abovedadas y órdenes griegos.

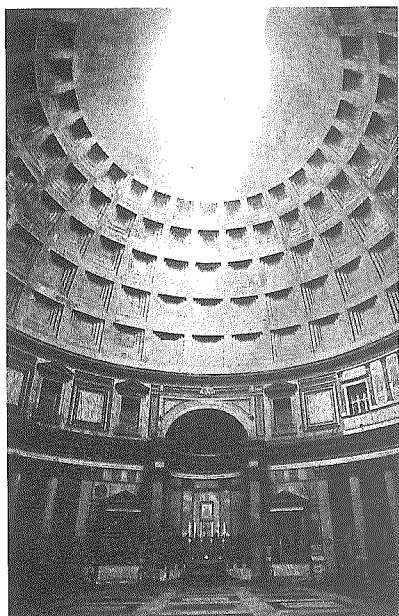
Si Vitruvio nunca define la arquitectura -sólo la descompone en sus partes constitutivas, o en las necesidades formativas del arquitecto de su momento- el recorrido de por lo menos siete de sus diez libros nos predispone a considerarla como *ars aedificatoria* -el oficio de construir⁵-, y del cual no son extrañas ni gratuitas las rigurosas razones expuestas en el Libro III para el correcto trazado y posterior tallado sobre un sillar de mármol de la voluta jónica.

Ese oficio de construir, no obstante, no debe ser entendido solamente como operación de raíces pragmáticas, sino integrando a ese hacer "capaces e inteligentes razones", para evitar que el resultado devenga agregación inarticulada de partes.

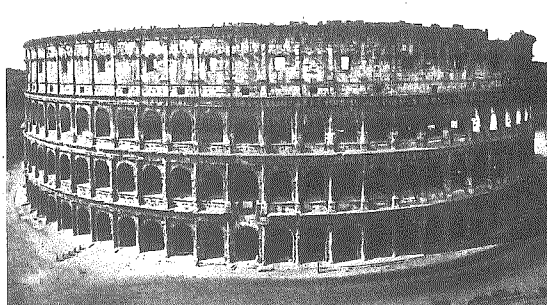
Las etimologías amplían esta óptica: arquitecto, el jefe, el más autorizado entre los trabajadores ejecutantes de una construcción⁶ -y probablemente por su vejez, cimentadora de experiencias- aquél en el cual se aúna la experiencia manual y el razonamiento a los efectos de la coordinada conducción del plantel de un obrador.

La proyectación, tal como hoy la entendemos, no había hecho su aparición, y el diseño se limitaba a variaciones formales o técnicas dentro de modelos sancionados por la costumbre o la autoridad. El arquitecto, tal como lo concebimos hoy en día, tampoco existía y es necesario reconocer que los grandes hitos de la arquitectura luego del colapso de la cultura romana fueron organizadas -ya que no diseñadas en sentido estricto- por fuera de los agentes del campo intelectual disciplinar de entonces. Necesariamente e inevitablemente debemos atribuir a San Benito, desde mediados del Siglo VI y a través de sus regulaciones, el tipo de innumerables abadías y conventos; a Carlomagno -o a uno de sus Ministros, probablemente Eginardo- la transliteración y tergiversación inconsciente o buscada de San Vital de Ravena en la Capilla

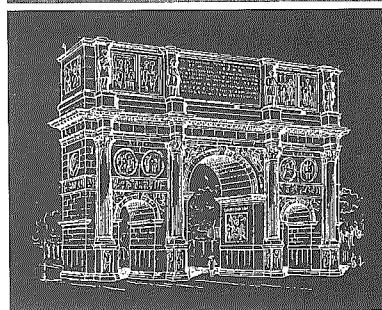
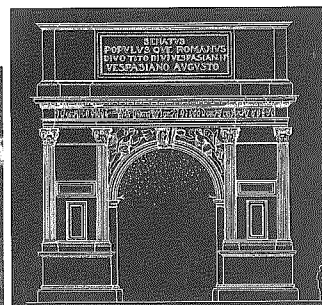
Panteón



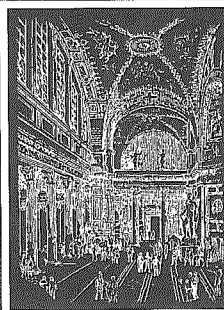
Coliseo



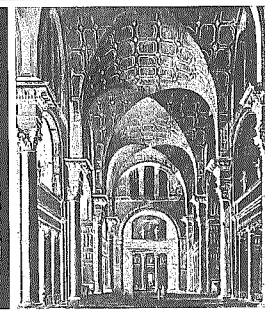
Arco de Tito



Arco de Constantino



Ephebeum de las Termas de Diocleciano



Ephebeum de las Termas de Diocleciano

Vitruvio escribió su libro -según algunos razonamientos contemporáneos- entre el año 27 y 22 A.C. La datación es importante respecto del contenido del mismo: la arquitectura que explícita es la de los primeros tiempos de Augusto -a quién dedica la obra- que es todavía la de la República, teñida de influencias etruscas y griegas; incluso es posible inferir del texto que recopila varios tratados griegos -a los que cita- que no han llegado hasta nosotros. Por eso están ausentes en *De Architectura* las construcciones abovedadas y los tipos romano-imperiales que se derivaron de ellas, v.g. los circos, como el Coliseo (70-82 AD), los templos cupulados, como el Panteón -que aprovechó un pórtico de Agripa- (120-124 AD), los arcos de triunfo, como el de Tito, el primero construido (81AD), o el de Constantino (132 AD), las elaboradas construcciones imperiales en el Palatino (comenzadas en 3 AD) o la Villa Adriana (c. 125 AD), o los cuales hoy identificamos como los logros de la arquitectura romana. Y si las casas urbanas que describe se asemejan a las de Pompeya, debemos atribuir la similitud al hecho fortuito de la prematura erupción del Vesubio, en el año 79, la cual impidió registrar su evolución posterior.

Palatina de Aquisgrán (796-804); reconocer en el abad Suger al creador de la iglesia de la abadía de Saint - Denis (1130-1144) modelo de innumerables iglesias medievales y, ya en momentos de mayor laicización de las costumbres propia del renacer de la vida de las ciudades a partir del Siglo XII, en Jacques Coeur al cerebro que organizara y dirigiera la construcción de su propio *hôtel* en Bourges (1443-c.1453) e incluso de su propia capilla sepulcral en la Catedral, de la cual se repite la trasería de la vidriera en ambos edificios.

Encontramos al cardenal Francisco de Borja incidiendo sobre Vignola en el proyecto de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Roma (comenzada en 1568) de manera de preservar las preceptivas del Concilio de Trento. Las severas disposiciones sobre la imagería religiosa -y por extensión sobre el edificio todo- emanadas del segundo Concilio de Nicea (787) mantuvieron su vigencia durante ocho siglos:

"(...) la composición de las imágenes no está librada a la inspiración de los artífices; depende de los principios planteados por la Iglesia y la tradición religiosa. Sólo el oficio pertenece al artífice y la composición a los Padres... 7."

Si la Edad Media olvidó y por lo tanto abandonó el término arquitecto, sustituyéndolo por los de *magister operis* -director de la obra o del obrador- o *magister operarium* -director de los trabajadores del obrador-, se evidencia que el rol asignado no había sido redefinido ni redimensionado. Quizás por ello el texto de Vitruvio fue copiado innumerables veces por los monjes y se conservó en las bibliotecas abaciales no de manera tan olvidada como pareció en 1414 cuando se lo *redescubrió* en la abadía de Saint-Gall junto con otras copias de Cicerón, Quintiliano y Valerio Flaco.

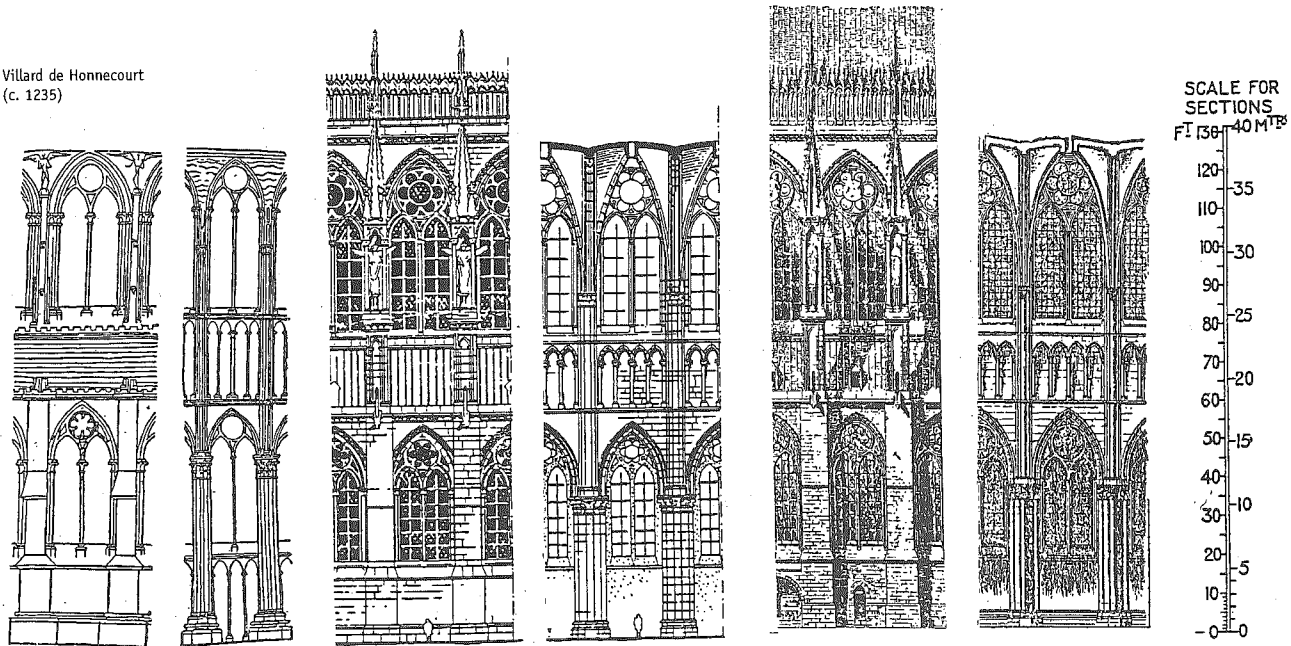
Quizás, también por ello, las copias llegaron al Siglo XV sin los dibujos originales: las formas clásicas habían devenido insignificantes y solamente se rescataba sus indicaciones sobre construcción, elección de materiales, hidráulica y artefactos mecánicos.

Cuando en el segundo cuarto del Siglo XIII Villard de Honnecourt termina su *Carnet* de notas y apuntes -verdadero manual para uso personal y, tal como se desprende de su introducción, también destinado a otros- perfila las materias de su contenido de manera similar al mismo Vitruvio al que aparentemente había leído en parte:

"Villard de Honnecourt os saluda, y ruega a todos aquellos que trabajan en los distintos géneros de obras contenidos en este libro de rezar por su alma, y de recordarlo, pues en este libro se puede encontrar gran ayuda para instruirse sobre los principios de la mampostería y de las construcciones de techumbres y maquinarias de madera. Encontrareis también aquí el método de la representación y de trazar dibujos, tal como la geometría lo ordena y lo enseña."

A diferencia de Vitruvio, que pretende presentar la totalidad de los tipos constructivos usados en su momento (desde los templos a las basílicas y desde la casa a los teatros), Villard de Honnecourt se circunscribe casi exclusivamente a los modelos ofrecidos por la arquitectura catedralicia de su momento, sin ocultar su admiración por las resultantes de las de Laon (1160- c.1210) y de Reims (comenzada en 1211, de la cual estaba terminado el cuerpo de las naves, las partes bajas

Villard de Honnecourt
(c. 1235)



La gráfica como medio de comunicación disciplinar reúne, a través de setecientos años, tres experiencias de una misma arquitectura construida. A pesar de las desproporciones y faltas de correspondencias, el dibujo de Villard de Honnecourt logra transmitir sin argumentaciones verbales la clave del problema de aquella arquitectura: reduciendo la luz entre pilares respecto de las dimensiones reales y exagerando la columnilla central del triforio (en realidad levemente más gruesa que las otras) interpreta y expresa la verticalidad e ingravidez -de lo cual Reims es uno de los mayores logros- en un comentario gráfico que implica poder demostrar y explicar "*con capaces e inteligentes razones*" las partes de las cosas construidas. Como contrapartida, la aséptica rigurosidad documental en los dos relevamientos modernos muestran que, para la óptica de comienzos de siglo, las soluciones de la arquitectura del pasado ya no son objeto de reflexión, sino que implican un problema arqueológico para ejemplificar las codificaciones de un estilo.

del coro y el deambulatorio). Como Vitruvio, que cedió a la tentación de describir una obra propia (la basílica de Fano), Villard de Honnecourt muestra en su cabecera para la catedral de Cambrai (ahora demolida) y su traslación a la Catedral de Cassova en Hungría algunas soluciones de Reims.

Pero, con diferencias respecto de Vitruvio, quien se esfuerza y esmera "*con capaces e inteligentes razones*" en legitimar con argumentos proporcionales y geométricos las formas de sus cinco órdenes, sin despreciar legendarios relatos sobre asociaciones con las relaciones de los cuerpos masculinos y femeninos, Villard de Honnecourt no argumenta, solamente presenta la evidencia:

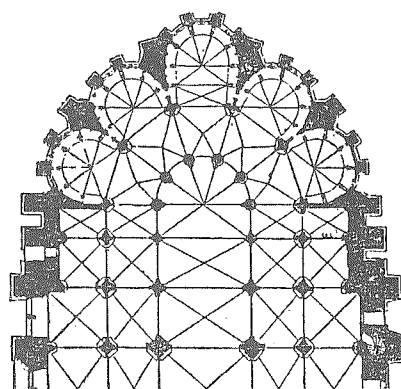
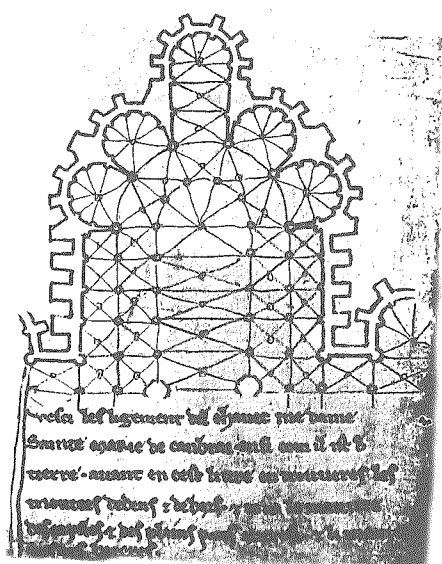
"Ved aquí una de las formas de Reims tal como están entre dos pilares (de la nave central). Había sido llamado de tierras de Hungría y las dibujé porque es lo que más me agradó."

El ojo avisado de un *magister operis* de hacia 1235 podía captar pragmáticamente la sutileza visual -y espacial- que encerraba aquel tramo de la nave central de Reims y, en tanto participante de las mismas búsquedas que sus contemporáneos, podía prescindir de mayores explicaciones y argumentaciones. Hoy en día resulta difícil comprender los motivos de aquella elección y el por qué de lo que más agradó a Villard de Honnecourt en ese fragmento que dibujó. Si actualmente resulta imposible sustraernos al impacto experimentado en la Catedral de Reims -a pesar de que el ojo contemporáneo no pueda reconstruir la mirada del siglo XIII, habiendo desaparecido los vitrales y el *jubé* en el interior y el tejido urbano medieval en el exterior- es aún un desafío sacar cuentas con él, razonarlo y desmenuzarlo, sin la ayuda de lecturas eruditas.

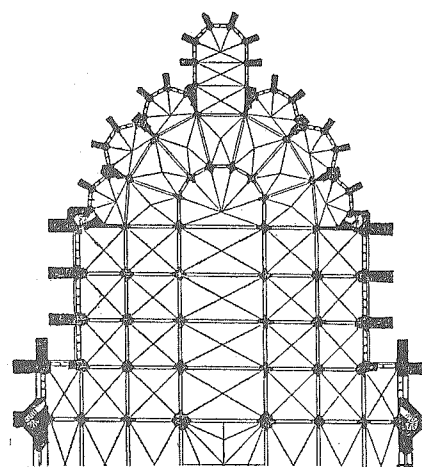
Desde hace un siglo y medio -quizás más si se mide el lapso desde que Goethe descubriera el *espíritu del arte gótico* bajo las bóvedas de la catedral de Estrasburgo- las fatigas de arqueólogos e historiadores han ido interpretando la evolución de la *pared gótica*¹⁰ para la cual, la adopción de la articulación tripartita del alzado de la nave central y del pilar acantonado, la generalización de la bóveda cuatripartita y la invención de las ventanas de tracerías, alcanzan en Reims su máxima expresión plástico-visual en la busca de la ingravidez de las masas tectónicas y de la tensión espacial vertical. En ese orden de cosas el aumento del diámetro de la columnilla central en el triforio de Reims -reforzando la relación visual con la partición de la ventana del claristorio y acompañando el vértice de la ojiva de la arquería hacia la nave lateral, que es más agudo y elevado que en otras- subraya la verticalidad y equilibra la tensión horizontal de aquel triforio.

Toda esta compleja operación intelectual llevada a las formas fue exagerada dimensionalmente en el dibujo de Villard de Honnecourt para que no pudiera pasar desapercibida, aunque tanta sutileza resulta poco perceptible en los relevamientos e incluso fotografías contemporáneas y se nos pasa desapercibida en una visualización *in-situ*.

Son estas interpretaciones verosímiles pero necesariamente incompletas en tanto reconstrucciones, puesto que, estando pensadas desde otro *bic et nunc* -el nuestro contemporáneo- pertenecen al campo de la historia de la arquitectura y se han apartado de la acción analítico-proyectual.



Cabecera de Reims
de G. Dehio y G. von Bezold.



Cabecera de Amiens
de G. Dehio y G. von Bezold.

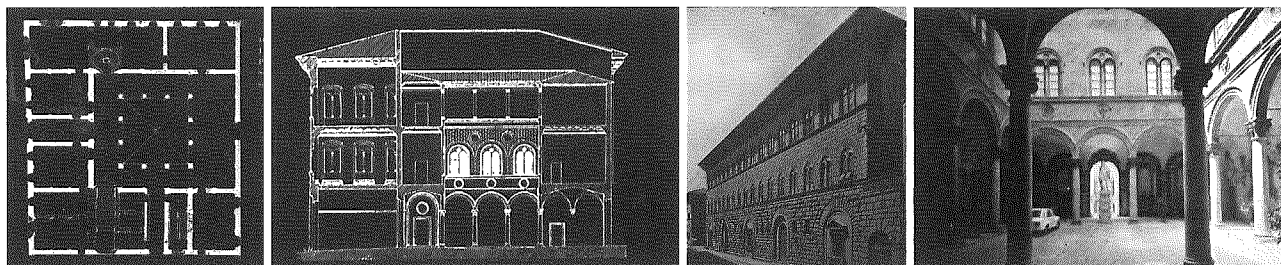
"He aquí el contorno de la cabecera de Mi Señora Santa María de Cambrai, tal como sale de la tierra; más adelante en éste libro encontrareis las elevaciones hacia arriba, así como las disposiciones de las capillas, de los planos a aparejar y de los arcos tiercerones..." Así presenta Villard de Honnecourt su planta para la Catedral de Cambrai (ahora demolida) en la que se advierte la influencia de la de Reims (comenzada c. 1220), aunque la capilla central puede derivar de la de Amiens (comenzada c. 1220). A pesar de sus variaciones las tres cabeceras representan excelentes ejemplos del trabajo de los *magisteri operis* del Siglo XIII en base a modelos aceptados y susceptibles de ser reelaborados.

Como los *Diez Libros* de Vitruvio, el *Carnet* de Villard de Honnecourt también constituye la traza de un saber y de prácticas desaparecidos. Los resultados de aquellos saberes y prácticas son aún reconocibles y los adscribimos todavía a la arquitectura en tanto propuestas para la materialización de los espacios artificiales humanos, incluso los identificamos con aquellas "voces del silencio" de las que narrara Malraux. Los hemos erigidos en *monumentos*¹¹ y los incorporamos a la historia de la disciplina -una cierta genealogía colectiva- y al patrimonio de la Humanidad pero, ¿son realmente nuestros, de nosotros, los arquitectos de nuestros días? Ante esta incógnita no parece descontextualizado convocar una frase de Goethe y que recortara Freud: "Lo que has heredado de tus padres, adquiérela para poseerlo¹²."

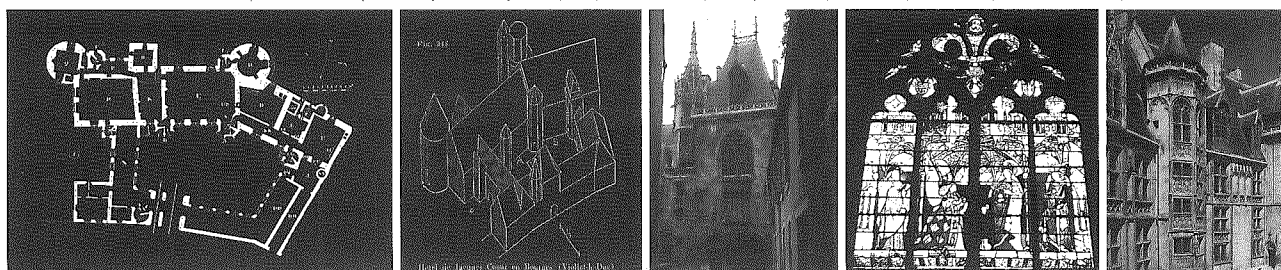
Aparentemente en 1512, un doctor en Bolonia y Padua que había enseñado matemáticas en Roma a pesar de que había nacido en Polonia y que entonces era canónigo del capítulo de Frauenburg en Prusia -tantos desplazamientos terrestres son inusitados en el Siglo XV y sólo se comprenden por el objetivo de saber y conocer- consumó la concepción de un nuevo sistema estructurante del universo cósmico al que llamó *La rotación de las esferas celestiales* (*De revolutionibus orbium coelestium*). Veinte años antes, en 1492, un marino genovés al servicio de la reina de Castilla y León tropezó con otro *Mundo* tratando de encontrar otra ruta marítima que la de los portugueses para llegar a la India navegando en dirección contraria. Probó indirectamente la presunción de la redondez de la Tierra. El orbe esférico dejaba de ser un mero símbolo de la soberanía de los gobernantes del Sacro Imperio Romano-Germánico para convertirse en una materialización demostrada. Otros cuarenta años atrás, entre 1439 y 1450, un xilógrafo originario de Maguncia, establecido en Estrasburgo y luego vuelto a su ciudad natal (otro desplazamiento terrestre inusitado), perfecciona el mecanismo de la prensa para imprimir grabados, combinándola con tipos alfabéticos móviles tallados en madera...

En la arquitectura se realiza la primera *revolución copernicana*, no ya en cuanto a rotación, sino como subversión estructural, su acepción moderna.

En 1418 se instaure el perfil del arquitecto moderno a través de acciones que transgreden la organización productiva institucionalizada en Florencia, ciudad que venía escindiéndose de las condiciones medievales y generando un programa ideológico basado en la razón, la relectura de los modelos de la Antigüedad Clásica y otro modo de concebir y construir geoméricamente el espacio de las acciones humanas. La erección de la cúpula de *Santa María dei Fiore* materializa y simboliza el comienzo de un cambio gradual que será acelerado por la impronta tecnológica y que, en los Siglos XIX y XX, va a ser comprendido como *modernización*.



Palazzo de Cosme de Médicis, en Florencia (Michelozzo, c. 1447). -Planta baja. -Corte longitudinal por el patio. -Fachada; la parte original es la izquierda; fue duplicada en el siglo XVII al venderse el palacio a los Riccardi. -Patio.



Hôtel de Jacques Cœur, en Bourges (autores desconocidos, 1443- c. 1453) -Planta baja. -Volumetría (de Choisy, a su vez tomada de Viollet-le-Duc). -Fachada (la ventana de arco apuntado sobre los ingresos es de la capilla cuya tracería repite la de la capilla sepulcral de J. Cœur en la Catedral de Bourges). -Catedral de Bourges, capilla sepulcral de Jacques Cœur. Vitrail de tracería idéntica a la de la capilla del Hôtel). - Patio.

Dos arquitecturas casi contemporáneas, idénticas en sus programas y en la importancia económico-social de sus comitentes (comerciantes con empresas que hoy llamaríamos multinacionales, devenidos banqueros), pero diametralmente opuestas en sus bases conceptuales (que hoy llamamos proyectuales) y en su inserción urbana. El *Hôtel de Jacques Cœur* se adosa y se identifica con la muralla galo-romana remodelada en el siglo XIII, aún admitiendo su anacronismo -el Berry incorporado a la Corona y la Guerra de los Cien Años terminada-, en la perforación de grandes ventanas... Sin embargo, aquel aparato defensivo incide con su impronta en la configuración del edificio y en la definición del lote, determinado por una calle curva, paralela a la muralla. La forma resultante está explícitamente remitida a los usos -más que a las funciones-, y el conjunto es visualizado como una pluralidad de partes congregadas por una coyuntura constructiva. Torres defensivas, murallas incorporadas, techumbres diferentes, aberturas desiguales, pináculos y ventanas de tracerías de origen eclesiástico, se incorporan naturalmente al viejo paisaje urbano. El *Palazzo de Cosme de Médicis*, en cambio, toma distancia de la ciudad medieval llegando incluso, a partir de su definición geométrica, a rectificar un tramo de la vieja calle donde se ha emplazado. Su perfecta simetría y su clarísima definición visual en el alzado, evidenciando las distintas plantas y la cornisa actuando a modo de contundente remate, hacen que "nada pueda quitarse, agregarse o cambiarse sin perjuicio." El edificio se visualiza como una unidad, métrica y geoméricamente determinada y preconcebida y "se introduce en el tejido existente para emitir un nuevo código de comportamiento, una nueva, compleja y dialéctica racionalidad en la configuración del ambiente de los asuntos humanos" (Tafuri). Y ese nuevo código de comportamiento va a constituir el eje de la actividad del arquitecto.

Marshall Berman popularizó en el título de su libro acerca de la experiencia cultural del cambio, la condensación de dos frases de un texto de Marx y Engels¹³ -seguramente inspiradas en un parlamento del Próspero de *la Tempestad*, de Shakespeare¹⁴- las cuales pueden tomarse para ser utilizadas casi a modo de definición:

"Todas las condiciones de vida permanentes, todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos quedan rotas o se desvanecen, las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo establecido y que correspondía a los diferentes órdenes sociales, todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar, con ojos liberados de toda ilusión, sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas¹⁵."

El impacto de la ruptura y la institucionalización del cambio, entonces, como las condiciones fundantes de la experiencia moderna. El gesto extremo de Brunelleschi al *inventar* su artefacto, pasando por alto los límites tecnológicos y figurativos del saber tradicional, promueve una división del trabajo entendible como escisión entre proyecto-diseño y ejecución que coincide con aquellas condiciones. Diseño previo y ejecución posterior, ambos con diferentes protagonistas, se apartan de la organización y del *modus operandi* del obrador medieval y de la óptica corporativa que encarnaba. El maestro de obras, asumido como *intelectual* y no como técnico, se separa de la producción colegiada reivindicando un nuevo rol al cual el renacimiento del término arquitecto -resemantizado- subrayará. Su especialización en el desmontaje erudito de los elementos gramaticales y del léxico de la Antigüedad legítima aún más la escisión, separándolo radicalmente del saber disciplinar tradicional e inaugurando uno nuevo.

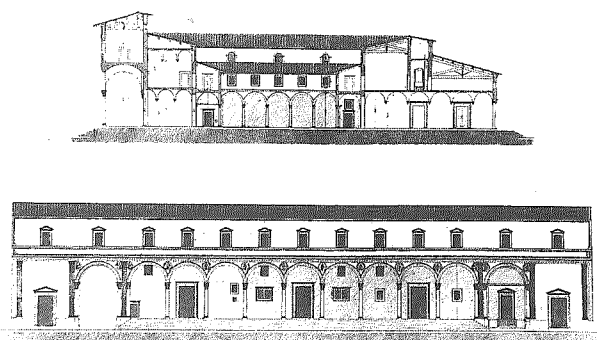
Este nuevo saber, sus actores, vectores y motores, no pasaron desapercibidos para los contemporáneos. En 1436, en el proemio de su *De Pictura* Alberti confiesa tratando de razonar y sistematizar una actividad aún vista como oficio y de carácter operativo, que representa el polo opuesto del recetario técnico del *Libro dell'arte* de Cennini terminado en 1437:

"Después que el largo exilio en el que hemos envejecido, regresé a esta patria mía, exornadísima más que ninguna otra, comprendí que a muchos, pero principalmente a ti, Filippo, y a nuestro otro amigo Donato, escultor, y a aquellos otros Nencio, y Luca y a Masaccio, se deben todas las cosas notables cuyo mérito no debe posponerse a todo lo famoso que en los tiempos antiguos se ha realizado en estas artes¹⁶."

Y cuando el mismo Alberti en su *De Re Aedificatoria*, de hacia 1452, ensaya definir la nueva órbita y el desplazamiento del centro de rotación de la arquitectura, a pesar de sus paráfrasis vitruvianas, acusa la concientización de la revolución realizada por Brunelleschi:

"Arquitecto llamaría yo al que supiera, con seguro y maravilloso raciocinio y orden, tanto mental como imaginativo, *proyectar* y llevar a buen fin con su obra, todas aquellas cosas que mediante cálculo de pesos, combinaciones y distribución de masas, se pueden con gran dignidad adaptar perfectamente al uso de los hombres¹⁷." (El destacado es nuestro).

Cúpula de Santa María del Fiore

Pórtico del Hospital de los Inocentes.
Estructuración espacial en base a cubos de la retícula perspectíva

La estructura espacial y estática de la catedral de Florencia (comenzada en 1294 por Arnolfo de Cambio y retomada en 1357, por Talenti, luego de una larga paralización), fue definida en 1367 con una cúpula de planta octogonal y de perfil semicircular de dimensiones inusitadas para su momento y cercanas a las del Panteón en Roma (43 m), con lo que se dificultaba su ejecución, y a lo que se agregaba un alto tambor. Por otra parte, la segunda cúpula del Occidente Cristiano, la de Santa Sofía en Constantinopla (33m), se había desplomado en 1346 y los florentinos debieron reforzar la relativamente modesta del Baptisterio, en 1400, la cual también amenazaba ceder.

En 1418, el gesto extremo de Brunelleschi al inventar su cúpula, pasando por alto los límites tecnológicos y figurativos del saber tradicional, promueve una escisión, que es a la vez subversión y revolución, entre diseño previo y ejecución posterior, ambos con diferentes protagonistas, que se aparta del *modus operandi* del obrador medieval y de la óptica corporativa y colegiada que encarnaba. El *magister operis*, asumido como intelectual, se separa de la producción tradicional reivindicando un nuevo rol (fuera de las viejas significaciones, Brunelleschi es nombrado en 1419 inventor de la Cúpula, en espera de que las sucesivas ediciones de Vitruvio -a partir de 1486- resemantizaran el término arquitecto). No hay en la cúpula ningún esfuerzo de renovación lingüística (la linterna y las cuatro tribunas alrededor del tambor son aditamentos tardíos de c. 1436 y 1439 respectivamente) y, a pesar de la afirmación de Pevsner, no hay en su perfil apuntado ninguna búsqueda gótica, sino, solamente, la preocupación, a través de paños y nervios policéntricos, de lograr mayor factibilidad constructiva autoportante y una mejor descarga estática.

Un año después, en 1419, en el Hospital de los Inocentes, sobretodo en su pórtico, aquel nuevo rol se afirma en nuevos campos. Sin que medien innovaciones técnico-constructivas, otra vez Brunelleschi se aparta de la producción colegiada a través de la estructuración espacio-modular en base a leyes perspectívas y del uso de elementos del vocabulario clásico; reduciendo el vocabulario a unos pocos elementos pre-codificados (como lo era también la retícula perspectíva), esa normalización destruye también la libertad creativa del obrador medieval, pulveriza la variedad sujetándola al diseño y asigna a cada elemento un rol específico, unívoco y no intercambiable, Brunelleschi realiza esta operación sobre las formas clásicas, envolviéndolas en el mito del clasicismo y como actitud experimental sólo verificable en el interior de su propia lingüística (Tafari). Más tarde Alberti asumirá la tarea de legitimar teóricamente la revolución lingüística de Brunelleschi, lo cual presupuso una verificación arqueológica de los monumentos romanos erigidos en modelos, en busca de leyes lógicas y racionales de validez universal.

Agregando más adelante su también revolucionaria noción de la belleza *-pulchritudine-* que supera la superficialidad y levedad de la *venustatis* de Vitruvio:

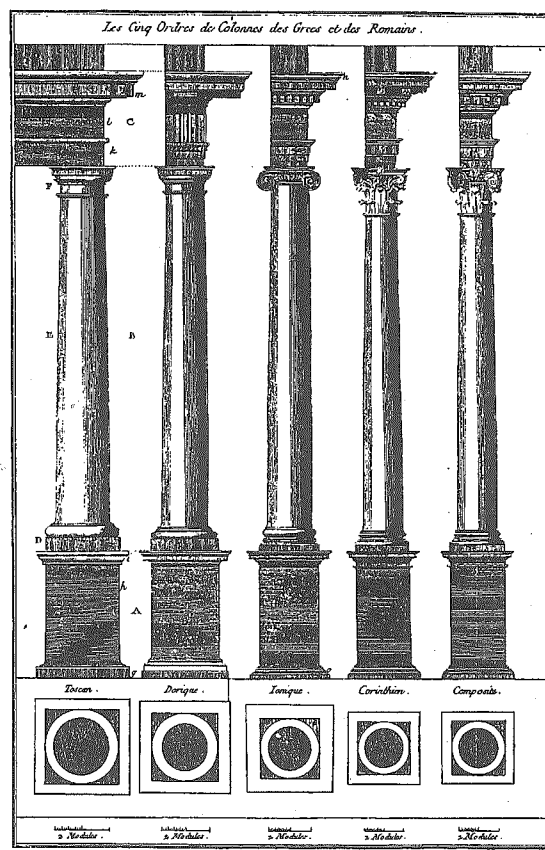
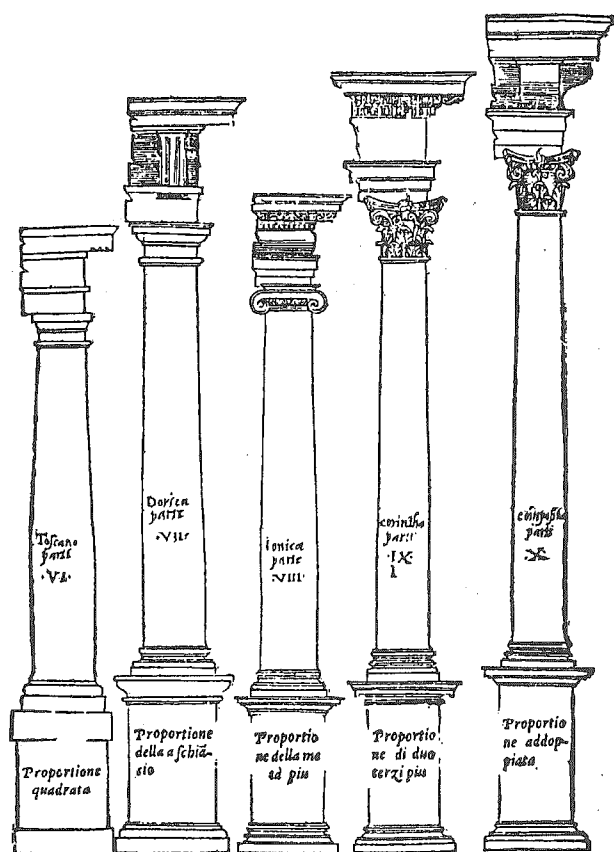
"Que cosa sea la belleza y el ornamento en sí mismos, y que diferencia existe entre ambos conceptos, quizás pueda entenderse más claramente con el espíritu, puesto que yo, con mis palabras, difícilmente pueda explicarlo. Sin embargo, definiré brevemente la belleza que es un concierto de todas las partes acomodadas conjuntamente en proporción y armonía al lugar donde se encuentran; de tal manera que nada pueda quitarse, agregarse o cambiar sin perjuicio (...). Será el ornamento como un brillo o complemento agregado a la belleza. De este modo se echa de ver, creo, que la belleza es algo propio e innato, difundido por el cuerpo bello; en cambio la ornamentación es, por su naturaleza, algo ficticio y agregado, más que innato (...). En todo edificio, el primer ornamento reside en las columnas...¹⁸."

Al diferenciar taxativamente armonía edilicia *-concinuitas-* del ornamento, Alberti inaugura un discurso que todavía tiene validez, salvando algunos momentos heterodoxos. Respecto al primero de los términos enunciados, léase *Archigram*, Metabolismo o Posmodernismo. Posibilita, en la ficción del segundo, los replanteos estilísticos que, desde Perrault, Horta o Guimard hasta llegar a Loos y los arquitectos del llamado Movimiento Moderno, consumaron definitivamente como momentos del gusto y no permanentes.

Pero si aquella actitud iconoclasta e innovadora de Brunelleschi fue en sí misma una actitud moderna, el programa que el Ciclo Humanista plantea para la arquitectura y que impregnará toda la producción occidental durante más de cuatro siglos, desembocará en una brillante experiencia lingüística pero altamente codificada, sacralizada y mitificada a los efectos de convertirla en lenguaje absoluto y definitivo, es decir universal, justamente cuando comienzan a recortarse las monarquías nacionales que lo utilizan como instrumento de poder. Y esto no pretende peyorativizar a los Maestros de entonces, ya se trate de Alberti, Bramante, Miguel Angel, Palladio, Herrera, Jones, Bernini, Hardouin-Mansart, Wren o Gabriel. Tampoco enaltecer a los heterodoxos, ya se trate de Romano, Borromini, Guarini o Neumann¹⁹. Una brillante experiencia lingüística -que sin despreciar lo tecnológico lo secundariza²⁰, y permite la aproximación al diseño de agentes de otros campos intelectuales- desde Alberti a Miguel Angel y desde Wren o Perrault a Lord Burlington, paulatinamente irá desplazando la formación en el obrador por la formación académica.

Dos sentencias pueden tomarse como síntomas de replanteo. Cuando Piranesi, publica su *Parere su l'Architettura* en 1765 en momentos en que se estaba terminando el Petit-Trianon en el Parque de Versailles, presenta un desmontaje lúcido de la práctica del barroco envejecido en el sopor de aquella Roma devenida *carrefour* cultural internacional: uno de los polos del *Grand-Tour* de la aristocracia²¹, pero inoperante respecto de sus propias glorias pasadas²²:

"Supongamos que el mundo, aunque ya esté harto de todo lo que no varía, haría la gracia de sufrir vuestra monotomía. ¿A qué quedaría reducida la arquitectura? A un vil oficio que no haría otra cosa más que copiar, ha dicho cierto señor: así que vosotros seríais no solamente



Alberti estableció en *De Re Aedificatoria* (1452, impreso en 1485), a nivel teórico, la gramática y la sintaxis de la arquitectura clásica -tal como podía reconstruirse a través de los monumentos romanos y de interpretaciones de Vitruvio-; el trabajo de divulgación de un léxico preciso y canónico fue llevado a cabo por Serlio en sus libros (entre 1545 y 1547, reagrupados todos en 1566). Aquel léxico había sido definido por Alberti radicado en la ornamentación y que la primacía de la misma residía en las columnas, en tanto elemento imprescindible... Los cinco órdenes han sido rigidizados y su profundización erudita descansa en sucesivos tratados; el de Vignola (1562), en parte el de Palladio (1570), el de Scamozzi (1615), el de Perrault (1676), el de Cordermoy (1706), el de Gibbs (1732)... En 1765, la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert, supuesto pero pretendido compendio de todos los saberes humanos, registra en sus láminas bajo el título de Arquitectura propiamente dicha, la reducción de la misma a los cinco órdenes.

arquitectos ordinarios, ordinarísimos, como os he dicho hace poco, sino poco más que los albañiles. Con la diferencia que éstos, al hacer siempre la misma cosa, hasta el punto de aprendérsela bien, tendrían más que vosotros la ventaja del mecanismo: y se os acabaría el ser arquitectos, ya que los propietarios, cuando quisieran construir, sería tonto que le pidieran al arquitecto lo que con menos gasto podrían obtener del albañil²³.

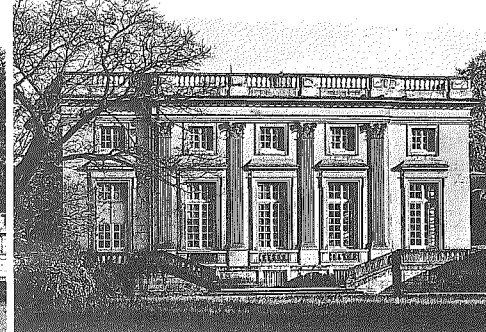
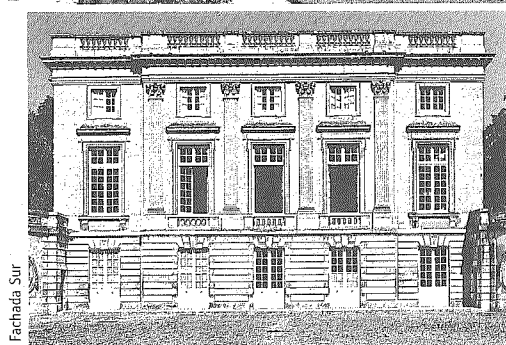
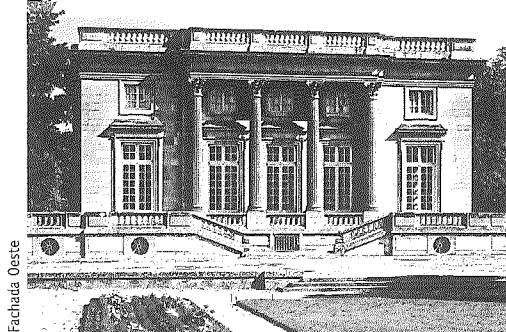
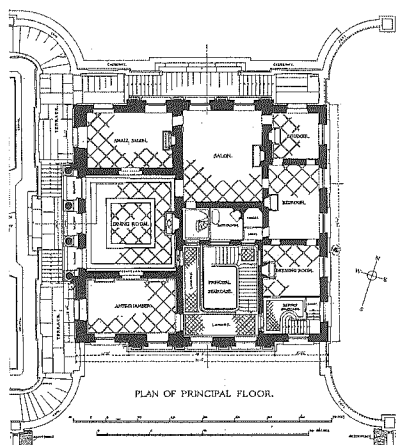
A los arquitectos se los llama, por lo general, cuando alguien quiere hacer una bella construcción; y en esto es lo que hoy podemos decir que consiste la arquitectura. Pero cuando alguien no se preocupa de tanto, los propietarios son ellos mismos los arquitectos y les basta con tener quien les levante los muros²⁴."

Análisis crítico, innovación figurativa, ausencia de razonamiento y diletantismo son los soportes de éstos párrafos; justamente lo que *l'Illustration* proponía contemporáneamente, en un ambiente cultural más propicio abonado por los fermentos de las *revoluciones burguesas*. Todas las reflexiones francesas del siglo XVIII, desde el *Nouveau Traité de toute l'Architecture* de Cordermoy (1706), pasando por el *Essai sur l'Architecture* del abate Laugier (1753) o por el más operativo *Traité* del más joven Blondel (1771-1777), hasta el manuscrito: *L'architecture: essai sur l'art* de Boullée (c. 1790-1798) ó *L'Architecture considérée sous le rapport des Arts, des Mœurs et de la Legislation*, de Ledoux (1804), recorrerán, con variantes temporales y personales, parecidos problemas a los que Piranesi planteara. A diferencia de él, insistirán en la posibilidad de superarlos a través de una nueva sistematización.

En ese orden de cosas, no es casual que Boullée, enfrentado ante aquella problemática por la realidad de nuevas estructuras sociales, productivas y tecnológicas, redimensione los alcances de la arquitectura. Frente a la experiencia de nuevas técnicas y de una nueva división del trabajo, ante la aparición del ingeniero como nuevo intelectual vinculado al cálculo, plantea un desplazamiento que es al mismo tiempo una profundización de los alcances del saber y del hacer de la arquitectura:

"Es necesario concebir para efectuar. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Es esta producción del espíritu, es esta creación, lo que constituye la arquitectura, la cual podemos, en consecuencia, definir como *el arte de concebir un edificio*. El arte de construir no es pues, más que un arte secundario, al que parecería conveniente llamar la parte científica de la arquitectura. El arte propiamente dicho y la ciencia; he aquí lo que creemos deber distinguir en la arquitectura ²⁵." (el destacado es nuestro)

Petit-Trianon de Armott & Wilson (1913)



Jacques-Ange Gabriel (1695-1782) lideró la arquitectura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII en su capacidad de *Premier Architecte du Roy* (1742-1774) y Director de la *Académie Royale d'Architecture*, de la que fuera miembro desde 1728. La crítica contemporánea de la segunda parte del reinado de Luis XV le fue adversa, más que nada por un problema generacional, que veía entorpecido su ascenso; la del siglo XIX lo ignoró por considerarlo el más acabado arquitecto del *ancien-régime*. Su figura fue recién revalorizada a finales del siglo XIX y en términos de clasificación estilística (Desjardins, 1885; el conde de Fels, 1912; Arnott & Wilson, 1913; Gromort, 1933; Verlet, 1948); Kauffmann, 1955 lo secundariza (y desde ya no lo tiene en cuenta como arquitecto revolucionario, clasificación que no implicara ningún compromiso político) y Benévolo, 1968, trata sólo los aspectos urbanísticos de su obra...

Descendiente de una dinastía de arquitectos de la Corte, él mismo hijo de un Primer Arquitecto del Rey (quien sucedió a De Cotte y éste a Jules Hardouin-Mansart, todos emparentados y asimilados a la nobleza), ligado a las tradiciones que impusiera Perrault, Gabriel se mantuvo siempre dentro del círculo cerrado de Versailles, y no de París donde se podían percibir los fermentos de las revoluciones burguesas que corroborarían aquel *après moi le déluge*, probablemente apócrifo... Si quizás jamás pudo imaginar el inminente colapso de su mundo, es indudable que percibió y expresó, de manera discreta y sin estridencias, como otros entre ellos Piranesi, el agotamiento de su sistema expresivo. Su pabellón del *Petit-Trianon* (1762-1765), una de sus últimas obras, puede interpretarse como personal replanteo autocrítico.

Un volumen de planta casi cuadrada y casi cúbico induce, casi programáticamente, a la igualdad o al menos a la similitud de sus fachadas. Pero los trabajos de aterrazamientos -realizados previamente al proyecto del edificio- hace que quede sepultado en dos de ellas, percibiéndose de manera diferente según la posición del espectador atentando a los principios compositivos de la unidad clásica. Gabriel trata de minimizar la anomalía convirtiendo la planta baja casi en un muro de contención violentamente almohadillado, apto visualmente para tomar contacto con el desnivel del terreno, y contrastando con las partes altas. El costo de la solución es evidente: por más que Gabriel se esfuerce en organizar los vanos en las cuatro fachadas de manera parecida la fachada es una con un agregado puramente circunstancial que se puede quitar sin alterar el conjunto o, son dos conjuntos concebidos diferentemente.

La aparente cuadratura de la planta también predisponía de manera casi obligatoria a un *climax* espacial y funcional: al centro o en su defecto un salón importante. En el *Petit-Trianon* dichas búsquedas han sido dejadas de lado. No siendo un pabellón de caza, ni un anexo para fiestas -como el que Ledoux construirá en 1771 para Mme. Du Barry de utilización circunstancial y transitoria- la organización interior se concibe en relación a los criterios de usos de este particular edificio a medio camino entre la casa de campo y una residencia principesca; las habitaciones aprovechan las ventanas perimetrales. Tres espacios principales, casi equivalentes en superficie, escalera, comedor y salón de compañía necesarios para las actividades propias de un *séjour à la campagne* (de las cuales Choderlos de Laclos nos ha dejado por escrito los ritos y las vivencias), compiten entre sí. Unidad y centralidad han dejado de ser búsquedas conceptuales en la arquitectura francesa de factura cortesana. Muchos de los arquitectos jóvenes pensarán diferentemente, generalmente en proyectos que nunca llegarán a concretarse.

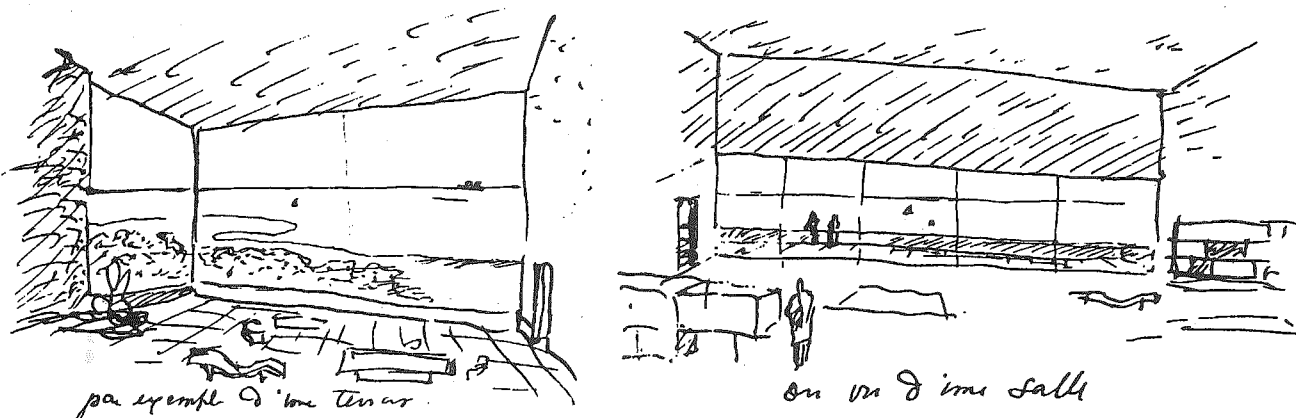
Un aspecto significativo de Gabriel, y que el *Petit-Trianon* ejemplifica acabadamente, es la paulatina simplificación de la ornamentación, confinada aquí a los balaustres, a algunas molduras enmarcando las ventanas, a los guardapolvos de las del primer piso (si es que se puede llamar ornamentación a un elemento con características funcionales que utilizó en la mayoría de sus obras, agregándoles un *caveto* superior) y, principalmente al orden corintio exquisitamente trazado y esculpido, el cual concentra sus columnas sobre tres de las ventanas de las caras, dejando desnuda una importante superficie muraria, escandida sólo por una ventana; y si las columnas se apoyan sobre un pequeño resalto del muro -que no llega a percibirse como antecuerpo central-, no por ello dificulta la visualización prismática casi perfecta del edificio. Columnas en sentido genérico puesto que sólo una fachada, la oeste, la mejor iluminada, las emplea haciendo valer su sentido plástico a través del juego de luces y sombras; las otras son simples pilastras, solución correcta en la busca de la variedad dentro de la unidad, pero el argumento no resulta tan convincente para los parámetros clásicos del siglo XVIII al encontrar la cuarta fachada, la del este, vacía de columnas e incluso del pequeño resalto central...

En su traducción de Vitruvio de 1648, Perrault había explicado el concepto de decoro como la *bienséance* -lo que es apropiado-, desarrollando su crítica a los órdenes en 1676 cuando los interpretaba como signos arbitrarios, dependientes de las instituciones y de las costumbres. Gabriel, hacia el final de su carrera y de todo un ciclo histórico, lo demuestra y lo expresa. Y el entablamento corintio que casi con independencia de columnas y pilastras rodea perimetralmente el edificio, lo confirma.

La arquitectura, no más como el oficio de construir, tal cual se había repetido mecánicamente según Vitruvio, sino arte de proyectar²⁶, del cual la construcción, la materialización del proyecto, es sólo efecto y no causa. De esa manera la arquitectura deviene reflexión acerca del espacio para optimizar las acciones del hombre; y el arquitecto, en consecuencia, un intelectual que basa la concepción -la proyectación- de ese espacio en la síntesis de análisis diversos trasladables coherentemente al plano del diseño. Esa síntesis no excluye nada e incluye todo, desde la propia evaluación del momento cultural a la relación con la ciudad o el paisaje natural, desde el análisis de las tecnologías productivamente disponibles a la factibilidad constructiva. Pero ese diseño, que es comunicable en la esfera puramente intelectual y cultural a través de meros dibujos y admitiendo diferentes graficaciones, no es necesariamente materializable; la materialización pertenece a la órbita del mundo profesional liberal -que ya se perfilaba a finales del siglo XVIII- y a la repercusión social y económica del artefacto.

En aquella *iluminación* de Boullée están ya prefiguradas todas las teorizaciones proyectuales futuras, desde Quatremère de Quincy a Rossi, y desde Durand a Alexander, también todas las anticipaciones desde Fourier a Hilberseimer, desde Lissitsky a Archigram. Pero también todas aquellas graficaciones que jamás serían construidas o que no sería necesario construir para considerarlas como arquitecturas, desde Sant'Elia a Williams.

En aquella *iluminación* de Boullée acerca de lo esencial de la arquitectura y de la necesidad de su reflexión - inevitablemente intelectual- están también prefiguradas la Historia y la Historiografía de la arquitectura como tarea del arquitecto; cambiando el eje del recensar de la crónica, la historia como reflexión sobre los hechos del pasado y su devenir, es también una preocupación y una creación contemporánea. En aquel párrafo *ut-supra*, y aunque resulte herético a los arquitectos profesionalistas, están prefigurados desde Séroux d'Agincourt a Sir Bannister Fletcher, desde Pevsner a Benévolo y desde Argan a Tafuri.



En dos bocetos que se complementan, hechos en Buenos Aires para Victoria Ocampo, Le Corbusier figuró espacios generados por dos cubos y determinados por planos lisos y ciegos donde el posterior está abierto y muestra una línea, la del horizonte: el juego geométrico constituye lo artificial en relación con lo natural, una habitación abierta a un río con vapores y veleros y con márgenes ondulados que rompen la ortogonalidad. En el dibujo, el artificio interior y la naturaleza exterior que se oponen, son sujeto y objeto del otro, son lecturas de lo real transformados ambos en nueva realidad. Las cosas en esa realidad están dispersas; son fragmentos pero dialogan entre sí integrados a un orden que no borra la incoherencia, la variedad y multiplicidad pero los gobierna. Hay más aún. Los planos laterales son cierres absolutos que hacen de cada espacio un *unicum*, además de como episodio habitable, como elemento de una serie; cada espacio deviene posibilidad tipológica susceptible de ser reproducida: la singularidad del acontecimiento define una pluralidad, los laterales la caracteriza por yuxtaposición y la altura del punto de vista por superposición. El espacio del artificio figurado, incluyendo lo natural, es episodio de una trama susceptible de significar todo el hábitat y de extenderse, determinándola, a toda la proyectación del espacio artificial del hombre. Estas dos gráficas pueden tomarse como clave de lectura de la obra entera de Le Corbusier y de gran parte del Movimiento Moderno; los polos de su búsqueda se presentan claramente con pretensiones didácticas:

- el arquitecto capacitado para absorber la multiplicidad y desorganicidad de la ciudad del siglo XX que no acepta la angustia del sujeto enfrentado a los procesos de producción industriales y a sus consecuencias culturales y sociales.
- el arquitecto como organizador, más que diseñador, de objetos reproducibles en lúcida comprensión de las imposiciones de la industria -versión 1930- la iconografía empleada, más que denuncia al ornamento como delito, es aceptación de la desaparición del artesano y de sus sistemas expresivos, y también vehículo *vers une Architecture*.

La idea que Boulée enuncia -y que condensa otras- permitieron desprenderse paulatinamente de viejas fórmulas lingüísticas, tipológicas y técnico-constructivas posibilitando nuevos caminos, no siempre rectos, casi siempre sinuosos.

La alucinante esfera conmemorando a Newton -y al entonces casi consumado conocimiento del Universo y su previsible futura conquista que ya ha comenzado- proyectada en 1784, un año antes de la explosión del *affaire* del Collar de la Reina en otro mundo cultural que constituyó el primer escalón de la Revolución Francesa, ejemplifica esa dirección de marcha que la generalización de avances tecnológicos a lo largo de los dos siglos siguientes no hará más que acelerar.

Hacia 1920/21 Le Corbusier escribió, en la revista de *l'Esprit Nouveau*, una serie de artículos que en 1923 fueron reunidos bajo el nombre de *Vers une architecture*. Más allá de las ingenuas apelaciones a la sanidad y virilidad de los ingenieros, a los llamados a los arquitectos, a la lección de Roma y a las diatribas al sistema de *l'Ecole des Beaux-Arts* y a los estilos, una frase sigue manteniendo su vigencia como condensación poética: "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes congregados bajo la luz²⁷."

Quizás sea la "fascinación galvanizante" una vez más según Barthes, la que lleve a poner en relación textos o imágenes como operación imaginaria, intertextual e interpretativa²⁸; pero aquella frase de Le Corbusier convoca inevitablemente a Boulée y, a la genealogía cultural y disciplinar de la que ambos son sucesores:

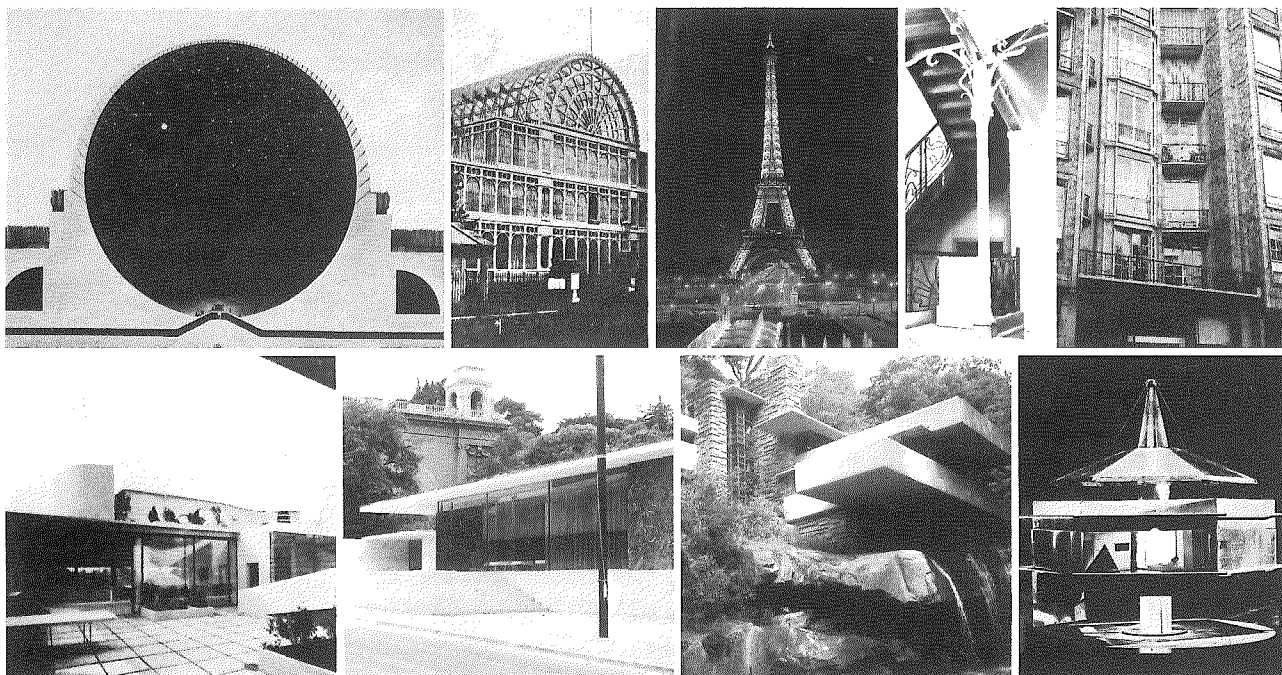
"(La arquitectura) es el arte de combinar las masas (...) nuestras emociones nacen del efecto de todo conjunto y no de los detalles cuya belleza se agrega solamente a las primeras impresiones causadas por las masas (...). Este género de arquitectura formado por sombras es un descubrimiento artístico que me pertenece. Es una nueva vía que he abierto (...). El arte de emocionarnos por los efectos de la luz pertenecen al arquitecto (...) la luz produce efectos²⁹."

Cuando tropezamos con un trozo como el que sigue, la genealogía se confirma:

"Por fin podremos hablar de ARQUITECTURA, después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La ARQUITECTURA es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situada más allá y fuera de los fenómenos de la construcción. La Construcción TIENE POR MISIÓN AFIRMAR ALGO; la ARQUITECTURA, se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapason de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran relaciones, la obra nos capta. La Arquitectura consiste en armonía, en pura creación del espíritu³⁰."

En 1929, muy cerca de nosotros, casualmente, en Buenos Aires, Le Corbusier añadió:

"La arquitectura es un acto de voluntad consciente. Arquitecturar es poner en orden. ¿Qué poner en orden? funciones y objetos. Ocupar el espacio con edificios y rutas. Crear recipientes para abrigar hombres y crear comunicaciones útiles para que allí lleguen. Actuar sobre nuestros espíritus y, por la habilidad de las soluciones, sobre nuestros sentidos por las formas propuestas a nuestros ojos y por las distancias impuestas a nuestra marcha. Emocionar por el juego de las percepciones a las cuales somos sensibles y a las cuales no podemos sustraernos. Espacios, distancias, formas, espacios interiores y formas interiores, caminatas y formas exteriores. Tales son los acontecimientos en causa. Desde entonces confundo solidariamente en una sola noción, arquitectura y urbanismo. Arquitectura en todo, urbanismo en todo³¹."



¿Dónde encontrar un ejemplo arquitectónico que condense todas las posibilidades de la actitud moderna?: un ejemplo que no se remita a las limitaciones de su circunstancia cultural y de su horizonte simbólico e ideológico; un ejemplo que no se presente como paradigma incapaz de ser superado; un ejemplo que contenga en sí mismo todas las posibilidades de pensar y hacer la arquitectura del continuo devenir...

En una selección apresurada, pero no ingenua, son descartables el Cenotafio de Newton y su cercana, en concepción y forma, esfera de Ledoux para el cementerio de Chaux; descartables no por utópicas, sino por panfletarias. También el Crystal Palace y la Tour Eiffel, únicos e irrepetibles, con gran pregnancia de lo tecnológico en sus proyectos. El Hôtel Tassel, demasiado adentrado y comprometido en una reformulación lingüística, aunque la misma aproveche posibilidades nuevas e inéditas, espaciales y constructivas. Por razones casi inversas, el edificio de la rue de Franklin en París. Desde ya, la Villa Savoye y el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, sacralizados y mitificados por la histografía; por la misma razón tampoco la Falling Water House ni ciertos casos erigidos en *boutade* como hizo Banham con la Dymaxion House.

¿Y además?, ¿y después?... ¿La Farnsworth House o el Seagram, el edificio de La Comercial de Rosario, el del Banco de Londres o la Casa del Puente, o quizás el Museo Guggenheim de Bilbao o el Centro Cívico de Hostalets?...

La elección recae en un pequeño y modesto ejemplo, no construido pero inequívocamente arquitectónico, que sintetiza acabadamente las condiciones de un estado anterior y las potencialidades del rumbo de cambio -conceptual, espacial y tecnológico- que explicita; un *croquis* asépticamente pedagógico, pero que conlleva la reflexión coherente de muchos proyectos anteriores y posteriores de su autor.

Se trata del *croquis* que Le Corbusier presentara por primera vez en Stuttgart para visualizar aquello que llamó *los cinco puntos de una nueva arquitectura moderna*.

Una nueva arquitectura que fue la suya pero que en su mostración se hace generalizable.

Una nueva arquitectura que puede transformarse en nuestra por la ausencia de marcas lingüísticas y la acentuada síntesis de los parámetros transgresores, de ruptura y novedosos.

Una arquitectura que, a pesar de los setenta años transcurridos, puede aún ser nueva y nuestra si la consideramos como embrión en el arte de concebir un edificio, y si sabemos proyectar y llevar a buen fin, con seguro y maravilloso raciocinio y orden, tanto mental como imaginativo.

Un proyecto que predispone a sucesivas reflexiones, a seguir pensando un saber, en los umbrales del Siglo XXI...

De aquel *croquis*, la versión realizada en Buenos Aires en octubre de 1929 intenta corroborar, ilustrando y a modo de ejemplo particularísimo, las directrices de este trabajo.

quien, por otras razones, fue identificado con un nombre que deriva de CONSTRUCTOR, pero también de HACEDOR, y Borges le dio al término un sentido particularísimo...
quien puede llegar a ser ARQUITECTO en el Siglo XXI, para seguir pensando...
quien ya ha comenzado a afilar sus propias armas...

1- El término mitología está dado según el sentido que se le otorga en: BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, París 1957.

2- En el texto original latino de Vitruvio (según la impresión de Daniele Barbaro, hecha en Venecia en 1567, con grabados de Palladio), se lee:

"Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cuiusque generis opus (est) ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro portione demonstrare acque explicare potest. Itaque architecti, cui sine litteris contenderant, ut manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, ut haberent pro laboribus auctoritate; qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerunt, umbran non rem persecuti videntur. Ac qui utrumque perdidit serunt, uti omnibus armis ornati citio cum auctoritate, quod fuit propositum, sunt adsecuti."

Habiendo llegado a concluir que las traducciones disponibles presentaban muchas diferencias entre sí y que tergiversaban el sentido del texto original, me he propuesto una exégesis, comenzada hace muchos años *ad-usum* de las clases de Historia I, la cual hubiera sido imposible realizarla sin la ayuda invaluable de mi mujer, ávida lectora de varias lenguas, incluyendo el latín y el griego. Desgraciadamente, en esta oportunidad, lamento no haber podido contar con ella, como en tantísimos otros campos.

El resultado de aquella exégesis, más allá de los tortuosos vericuetos de las declinaciones y de las construcciones de frases latinas, descansa en la posible y "verdadera" acepción de tres vocablos principales y de otros dos más secundarios: *scientia*, *fabrica* y *litteris*, por una parte, y *deformationis* y *fabricatas*, por otra.

La primera, *scientia*, se ha preferido traducirla como *saber*, para no confundirla con el uso que actualmente tiene ciencia. La segunda, *fabrica*, en tanto está referida e implica el mundo de la producción y en el contexto de Vitruvio el de la construcción de edificios, se ha optado por identificarla con *obrador*, en tanto vocablo todavía en uso e imposible de confundir con las fábricas post-Revolución Industrial. La tercera, *litteris*, podía ser traducida tanto como libros y lecturas o más literalmente *las letras*... De los otros dos términos, *deformationis*, a pesar de su prefijo, podía ser aceptada como *dar forma*, más que formar o plasmar, como se había intentado; finalmente, con *fabricatas*, se volvió a la edificación y se la tradujo como *construidas*.

Adentrarse en todas estas sutilezas para muchos podrán parecer gratuidades, pero si consideramos lo abaricante del término *universitas* y *académico*, quizás aquellos pruritos de gratuidad sean descartables.

Para todo lo expuesto se ha utilizado: ORTIZ Y SANZ, José, traductor: *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, Imprenta Real, 1787. (publicado en facsímil reducido, incluyendo las ilustraciones por Akal, Madrid, 1992). FLERES, Ugo, traductor: *Dell'Architettura - versione bilingüe*, Milano, Villasantia, 1933 (sin ilustraciones).

PELLATI, Francesco, traductor parcial y comentarista en: *Vitruvio. El gran arquitecto de la antigüedad Greco-Romana*, Buenos Aires, Clot, 1944 (traducción del italiano, sin dar mayores datos de la edición original). MACCHI, Luis, *Diccionario de la Lengua Latina/Latino-Español/Español-Latino*, Buenos Aires, Sociedad Editora Internacional, 1948.

3- La firmeza, la estabilidad o la solidez en el sentido constructivo; la utilidad que brinda o el aprovechamiento (en términos de uso cómodo -pero no en el funcional de acuerdo a la acepción del siglo XX, como se ha intentado hacerlo) lo agradable (en términos exclusivamente visuales y no la belleza en términos absolutos como se ha hecho muchísimas veces) en ese sentido Ortiz y Saenz (cf. *ut-supra op.cit.*) aclara: "Aunque traduzco hermosura, entenderáse gracia, pues a ésta pertenece la voz venustas empleada por Vitruvio"; y a la cual, a pesar de derivar de Venus, hay que descartar de cualquier sentido erótico.

4- *Vid ut-supra* ORTIZ Y SAENZ, *op.cit.*, que traduce como práctica y teoría, embrollándose en las aclaraciones.

5- Vitruvio nunca define así la arquitectura, pero, en un detenido análisis de su texto, queda implícito. Por supuesto, entendiendo el vocablo *ars* como oficio, más que arte.

6- El término arquitecto -*architectus* en su nominativo latino- deriva del griego ἀρχιτεκτων, lo cual, puede fonetizarse arkitecton, y que a su vez deriva de dos voces: αρχη, fonéticamente arghé -antiguo-, y preeminente, la Argólida tiene la misma raíz y, τεκτων -fonéticamente tiknos, el artífice, el obrero-. Así, arquitecto, etimológicamente, significaría aquel que posee a fondo un oficio o saber y dirige a otros... Para estas etimologías se ha consultado: YARZA, Sebastián, *Diccionario Griego-Español*, Barcelona, Sopena, 1945.

7- cf. GIMPEL, Jean, *Les batisseurs des cathédrales*, Paris, Seuil, 1958, pag. 99.

8- *Ibidem*, pag. 106.

9- *Ibidem*, pag. 109, pero también: JANTZEN, Hans, *La arquitectura Gótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959 (traducción castellana de *Kunst der Gothik*, Hamburg, Rowhl, 1957) que presenta el texto en francés del Siglo XIII en pags. 96 y 97, tomado de lo que sería la mejor publicación sobre Villard de Honnecourt, la de Hans Hahnloser, editada en Viena, 1935.

10- *ibidem*, *op. cit.*

11- El término castellano monumento, como todos sus equivalentes en lenguas romances -e incluso en la inglesa-, deriva del latín *monumentus*, cuya raíz viene del verbo *monere*, que significa recordar, hacer saber, advertir.

12- Tomado del *Fausto* de Goethe (Parte I, Escena I), citado por Freud en *Totem y Tabú*.

13- Se trata, aunque no lo aclara específicamente, de *Manifiesto del Partido Comunista*, escrito en 1848.

14- El parlamento, según una aceptada traducción castellana, sería: "Como les dije, los actores que han visto eran todos espíritus que se han evaporado en el aire, pues no son más que aire sutil. Día vendrá en que, a semejanza del edificio sin base de esta visión orgullosa, las orgullosas torres, los suntuosos palacios, los templos solemnes, hasta el globo inmenso, con todo lo que

contiene, se disolverán, y lo mismo que el espectáculo insustancial que acaba de desvanecerse, no quedará de todo ello el más leve rastro" (*La Tempestad*, Acto IV, Escena I), cf. *Teatro completo de William Shakespeare* -Tomo II, Buenos Aires, El Ateneo, 2ª edición, 1959, págs. 813 y 814. Se ha consultado también: *Shakespeare's Complete Works*, Philadelphia & New York, Amies, 1880.

15- Las dos traducciones que se han consultado presentaban algunas diferencias entre sí y con el texto que transcribe Berman. Lo presentado es una síntesis que intenta disipar esas diferencias. cf. BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988. (Traducción castellana de *All that is solid melts into air. The experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982). MARX, C. & ENGELS, F., *Manifiesto del partido Comunista*, Buenos Aires, Anteo, 20ª edición, 1997. (Traducción castellana sin especificar de cual edición). MARX, C. & ENGELS, F., *Manifiesto del Partido Comunista*, Roma, Editori Riuniti, 15ª edición, 1977 (Traducción italiana sin especificar de cual edición).

16- No se ha podido consultar ninguna edición de los textos de Alberti, salvo la reproducción en facsímil reducido de la primera traducción inglesa de 1726 de *De Re Aedificatoria*. Los trozos que se transcriben están tomados de fragmentos aparecidos en distintos trabajos. cf. BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Vol. 1º, Madrid, Taurus, 1972. (Traducción castellana de *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968), pag.190.

17- *Ibidem*, pag. 163.

18- *Ibidem*, pag. 166, pero sobre todo, por presentar los trozos originales en lengua latina: WITTKOWER, Rudolf, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, (traducción castellana de *Architectural principles in the Age of Humanism*, London, Warburg Institute, 1949), págs. 39 y 40.

19- La serie enunciada, como todas las que aparecen en este trabajo, implica una elección exclusivamente personal.

20- Pueden incluirse las techumbres uniendo varias planchas de madera utilizadas para salvar grandes luces -que algunos tomaron como un antecedente de la madera laminada- de Delorme o los *encorbellements* del mismo; la audacia estereométrica y estática de la rampa de la escalera y la abertura superior del ala de Orléans en Blois, de Mansart; el cálculo por integrales matemáticas para la configuración de las bóvedas y la utilización de toba asegurada con elementos metálicos -en un aglomerado que semeja el posterior hormigón armado- en *Vierzehnheiligen* de Neumann; el desarrollo de las pechinas en las cúpulas (como solución formal y espacial, pero también estática en su construcción) las bóvedas interpenetradas y los hallazgos hacia la concreción de la geometría descriptiva desde Bosse en adelante, de los que Monge va a ser deudor.

Quizás las distintas cúpulas proyectadas para San Pedro puedan ejemplificar la secundarización, y hasta la displancia, con las que los siglos XVI y XVII consideraron el problema técnico constructivo, sobretudo para salvar grandes luces y en enormes estructuras. Casi con seguridad la cúpula proyectada por Bramante jamás se hubiera podido construir; la de Miguel Ángel, que dejara inconclusa hasta el tambor, aún con los contrafuertes -intento pragmático para reforzarlo- necesitó los zunchos de cadenas y un mayor peralte cuando su terminación por della Porta.

21- El *Grand-Tour* de los aristócratas de Europa septentrional y oriental -sobretudo los ingleses en el siglo XVIII- implicaba un largo recorrido por diversas cortes y tenía dos puntos obligados: Versalles y Roma. El primero para "aprender maneras", y la segunda para visitar sus monumentos y colecciones, entonces privadas, a los efectos de adquirir "barniz cultural". Pero no todo ese turismo de *élite* tuvo carácter frívolo; en su origen apareció como motivación cultural y por ella se formaron grandes colecciones de antiguos, como la de Lord Lansdowne, quien patrocinó a escultores ingleses contemporáneos, o la de Lord William Hamilton, el marido de Lady Hamilton, la célebre amante de Nelson. Del *Grand-Tour* surgieron los personajes de *The Dilettanty Society* y posteriormente los del *Comité of Taste* que definieron el neoclasicismo inglés encabalgado entre los dos siglos; en calidad de *connoisseur* Adam viajó a Roma, en el séquito del conde de Cassilis en un viaje de cuatro años, donde se contactó con el cardenal Albani, sobrino de Clemente XI y gran coleccionista, mecenas de Piranesi, a través de quien conoce a Clérissieux -futuro arquitecto de Catalina La Grande- a Wilckelmann y al abate Laugier...

22- El estado en que se encontraban los monumentos romanos hacia mediados del siglo XVIII puede evidenciarse en las estampas de Piranesi para *Antichita Romane* y las *Vedute di Roma*.

23- De *Parere su l'Architettura*, impreso en Roma en 1765; varios fragmentos en: TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Gilli, 1984, (traducción castellana de *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980), pag. 56.

24- *Ibidem*, pag. 57.

25- Citado por: ROSSI, Aldo, "Introducción a Boullée" en *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Barcelona, Gilli, 1977, (traducción castellana de *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, Milano, CLUP, 1975), pag. 279. Y también en: KAUFMANN, Emil, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gilli, 1980 (traducción castellana de *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1978; edición ampliada respecto de la original de 1952), pag. 130, nota 395.

26- Arte en el sentido contemporáneo del término y no ya en el grieco-latino que sobrevivió hasta el siglo XVIII; justamente en 1782 el *Dictionnaire de l'Académie Royale* registra, por primera vez esa acepción: cf. GimpeL, Jean, *op.cit.* pag 95

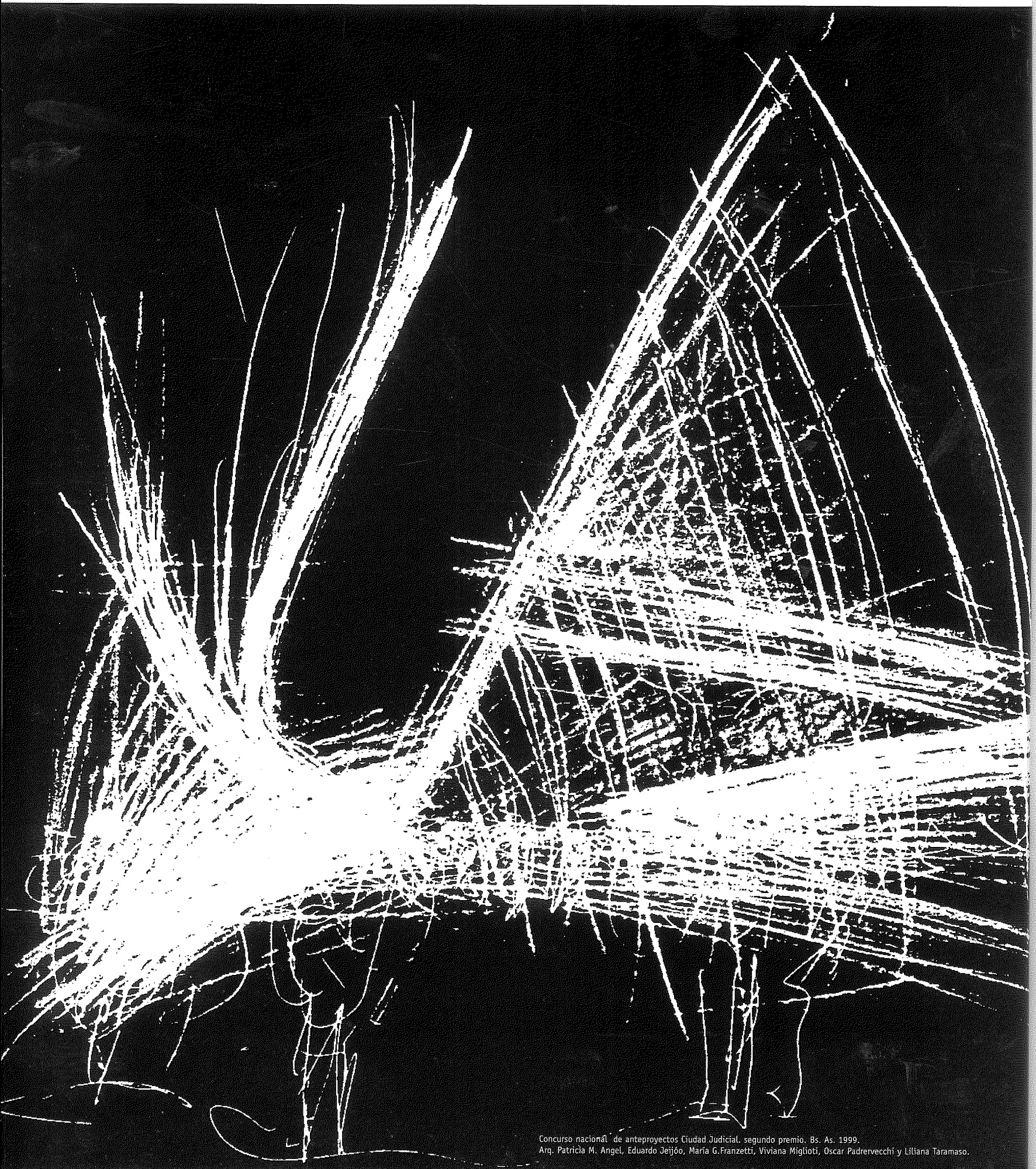
27- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964 (traducción de la reimpresión de 1958), pag. 25.

28- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par roland barthes*, Paris, Seuil, 1975.

29- En KAUFMANN, *op. cit.* pag 131, notas 421, 422, 423 y 425.

30- LE CORBUSIER, *op. cit.* pag. 9.

31- LE CORBUSIER, *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1960 (reimpresión en facsímil de la edición original de 1930).



Concurso nacional de anteproyectos Ciudad Judicial, segundo premio. Bs. As. 1999.
Arq. Patricia M. Angel, Eduardo Jeijó, María G. Franzetti, Viviana Miglioti, Oscar Padravecchi y Liliana Taramaso.

Legalidad y pertinencia de los códigos gráficos en el proyecto arquitectónico¹

Arq. Fernando N. Boix

1-GRAFICACIÓN Y SIGNIFICACIÓN. Considerar los instrumentos de la acción proyectual exige un severo análisis del acto sémico que los gestan. El empeño en perfeccionar la construcción gráfica del significado en arquitectura orienta nuestro trabajo hacia los principios que regulan su acción codificatoria.

Surgen así algunas cuestiones inquietantes: ¿Cuál es el verdadero proceso de semiosis en que se fundan los códigos gráficos arquitectónicos? Estos códigos ¿fueron resultados de entelequias abstractas, inventadas por fuera de la significación de aquello que representan? ¿En qué medida la sistematización y la actividad taxonómica de los productos gráficos ha operado como una restricción a la construcción del sentido?

Preguntas sustanciales porque requieren, no ya una respuesta en términos de utilidad y sentido de los códigos gráficos, sino una revelación más acuciante: *las estrategias de sus modos de producción*.

Para analizar la gráfica desde estos presupuestos teóricos será inevitable sondear los conceptos de *pertinencia, competencia, legalidad y transgresión* en los códigos gráficos.

Estas reflexiones sobre la gráfica arquitectónica proponen un análisis de los procedimientos codificatorios entendidos como ámbitos productivos. La indagación de la estructura interna será reveladora de los modos de instaurar y restaurar el sentido del signo gráfico. Sabemos de antemano que arriesgar esta hipótesis implica una drástica reconsideración de las bases taxonómicas de los dibujos como así también que reconocerlos como productores de significados nos obliga a aceptar que están en vacilante equilibrio entre la construcción y la ruptura de sus códigos.

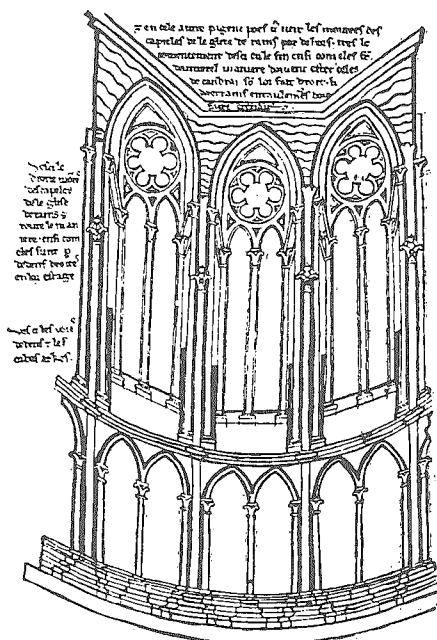
Para comprender en profundidad esta actividad generadora es necesario considerar la gráfica arquitectónica en aquellos lugares donde se conmueve la aparente tranquilidad de las convenciones acordadas: mirar los puntos de irritación y perturbación de los códigos establecidos. Este efecto de "extrañamiento" es el que nos invita a pensarlos (porque descoloca nuestra creencia de que los códigos son "naturales") y nos obliga a estudiarlos porque sólo indagándolos es posible desplegar su sentido. Estas operaciones tienen una utilidad vital: no se trata de proponer la instalación de estos dibujos como modelo, sino de algo más modesto pero singularmente provechoso: repensar más profundamente los gráficos "comunes y corrientes" cuyas estructuraciones profundas han sido transparentadas por el uso.

2. LOS "NUEVOS" DIBUJOS. Cada vez con mayor frecuencia se pueden encontrar en las publicaciones de arquitectura, tanto nacionales como extranjeras o en trabajos de alumnos y profesionales una suerte de dibujos que resultan muy difíciles de clasificar. No sabemos si se trata de una perspectiva, de una planta, de una vista mezclada con una axonometría o, si en realidad, es una simple yuxtaposición de dibujos.

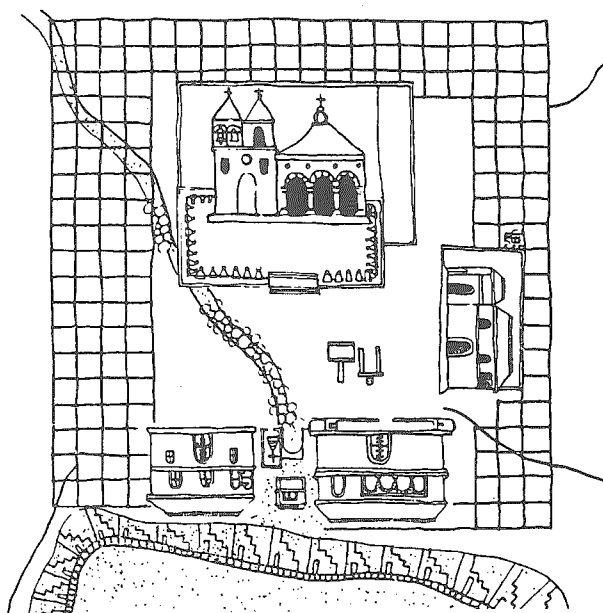
Un primer error es creer que se trata de una moda o un capricho y, por lo tanto, considerar que estos instrumentos gráficos están por fuera de la producción del propio proyecto, desenfocados respecto del diseño; desestimándolos como productores de significados y como claves de interpretación.

Un segundo error es suponer que estos dibujos son novedosos, que no han tenido existencia anterior en el campo del diseño, cuando en realidad tienen una tradición oculta dentro de la producción gráfica arquitectónica²: entre ellos los dibujos que actúan laboriosamente en el proceso proyectual y que luego son desechados en el momento de la concreción final.

Un hecho clave en el análisis de estos dibujos -antes marginales y marginados- es que han accedido hoy a la vida pública. Y esto es significativo porque es un índice no sólo de los replanteos que se hacen desde estas "nuevas" propuestas sino del cuestionamiento de la producción gráfica como conjunto. A fines de los '70 se inicia la etapa de difusión visual, una etapa de diseminación de imágenes con la casi total ausencia de comentarios críticos. Esta propagación ha mantenido un sostenido desarrollo: primero exhibiendo aquellos construidos con técnicas tradicionales y posteriormente los realizados con tecnología informática. En la década del los '90 los encontramos en un punto de máxima difusión, adquieren un predominio sobre los otros productos gráficos. En este momento se produce una coyuntura similar a aquella de los '60 en la cual las axonometrías asumieron el liderazgo que hasta ese momento ejercían las perspectivas en el proceso proyectual.



Del libro de Villard de Honnecourt, 1335. El relevamiento de una de las capillas laterales donde los ventanales están representados como "una vista" o proyección sin espesores que se repliega, arriba plegado, abajo curvo. Imagen cuasi-axonométrica pero definitivamente plana. Catedral de Reims.

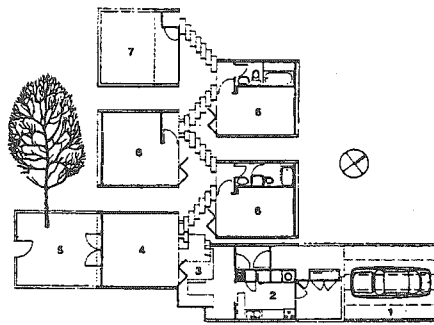


Plano de ciudad hispanoamericana: la cuadrícula y la plaza en distintas escalas. Las fachadas abatidas en diferentes direcciones en una gráfica presistemática. El significado se antepone a las reglas del sistema.

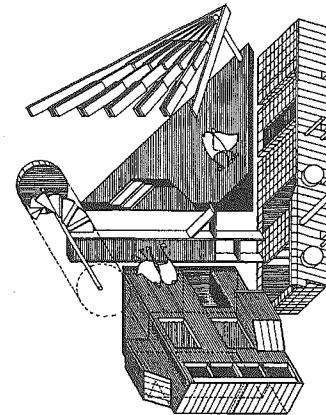
Estas "gráficas invasoras", complejas, intrincadas y desconcertantes, provocan las reacciones más disímiles: algunos sólo atinan a mirarlas sesgadamente con fingida indiferencia, otros optan por comentarlas con frívola ironía sin poder disimular el gesto de preocupada intranquilidad no faltan los que ostentan su ligera premura al tomarlas como modelo para superficiales y anodinas adhesiones.

Si queremos adoptar una actitud prudente y comprometida frente a estos dibujos, ya hemos advertido que es necesario reflexionar punzantemente acerca de aspectos internos de los instrumentos gráficos -más específicamente sobre el proceso de semiosis en que se gestan sus códigos- y especialmente en lo concerniente a su vinculación con el proyecto arquitectónico.

3. SISTEMAS Y PRODUCTOS. Es necesario insistir en algunas definiciones primordiales: el término *instrumento gráfico* señala tanto a la estructura teórica y conceptual, al corpus de principios codificatorios, como a los dibujos operados con ellos; involucra tanto al cuerpo teórico de las proyecciones cónicas como a una perspectiva. Para abordar con claridad un análisis de los dibujos debemos deslindar el concepto de *sistema* y el de *producto*. Sistema es el conjunto de normas y procedimientos utilizados en la graficación. Cada sistema posee códigos específicos de proyección y normas de construcción. Los sistemas son modos específicos de codificar la espacialidad y por lo tanto una forma diferenciada de construir significaciones. Producto es la construcción gráfica resultante de la aplicación de las reglas y operaciones del *sistema*. Los dibujos concretos son productos obtenidos sobre la base de procedimientos realizados dentro del sistema. Cabe señalar que el sistema está formalizado en la medida que cuente con reglas y operaciones convencionalizadas, codificadas. ¿Es posible y conveniente proponer un sistema gráfico generalizado? Designaremos *Sistema Gráfico Generalizado* a la totalidad de los axiomas, operaciones y procedimientos (incluyendo diversas formas de proyección y sus distintos elementos intervinientes). Este cuerpo sistemático (SGG) es el conjunto total, general, que sirve para apoyar distintos modos de graficación y que tradicionalmente no es visto como un cuerpo único, sino más bien como la co-existencia de sistemas particulares. Esta óptica tradicional tiene, entre otros justificativos, el hecho de que históricamente cada sistema particular se fue constituyendo en forma independiente: por ejemplo la perspectiva como sistema formalizado surge en Italia a fines del siglo XV y el sistema de proyecciones concertadas o sistema Monge en Francia en la segunda mitad del Siglo XVIII. Estos "recortes" de la gráfica -sistemas diferentes y autónomos- no son sólo el resultado de su codificación en tiempos y lugares diferentes sino que aún en su estado proto-sistemático fueron reconocidos como formas gráficas de significación diferenciada y su estructura codificatoria considerada independiente, o mejor dicho, no vinculada a una totalidad sistemática mayor en la que todas se inscriban.



Clotet y Tusquets: la crisis de la clasificación de los productos. Los medios niveles y las escaleras estructuran el espacio interior. En la gráfica las plantas simultáneas enfatizan la continuidad de distintos niveles. El dibujo puede ser visto como traslación de dibujos en planta o como proyección oblicua de planos horizontales superpuestos en el espacio, que contienen la proyección de las plantas (proyección de proyecciones). El árbol, único elemento abatido. Obra: apartamentos Mozart-Fortuní, Barcelona.



Monta Mosuna: la gráfica como lectura intencionada de la forma. No se trata de expresar relaciones espaciales con precisión, sino de individualizar y distinguir entidades formales del proyecto: múltiples ejes axonométricos verticales se corresponden con la lectura morfológica de subtotalidades. Obra: vivienda en Kushiro.

Las nociones de *Sistema Gráfico Generalizado* y de *Productos Generalizados* permiten abordar de un modo distinto a toda la producción gráfica como conjunto, describir relaciones en diversos tipos de productos, poner en crisis su clasificación, promover la búsqueda de nuevas combinatorias y por lo tanto nuevos productos, y acceder a la construcción de nuevas significaciones. Si bien está suficientemente comprobado que cada sistema particular instaurado construye una noción diferenciada de la espacialidad, que cada sistema tiene un específico nivel de significación y es esta singular capacidad signífica lo que le ha otorgado autonomía y peculiaridad, pocos vislumbraron la posibilidad de una relación de entendimiento de gráficas a nivel intersistemático y del ámbito de las significaciones que ese tipo de productos habilita. Si bien debemos reconocer la diferenciación sustancial entre cada tipo de productos consagrados, bajo la nueva óptica es posible establecer las coincidencias y relaciones entre distintos tipos que ya no son vistos como opuestos y autónomos, sino globalizados e integrados.

Este enfoque diluye las fronteras de los sistemas particulares y el marco de referencia de los productos es único: el sistema general, en sus múltiples combinaciones posibles. Se podrán ver las relaciones entre una vista frontal y una perspectiva central (donde tan sólo se distingue el punto cercano o el punto impropio de convergencia de los rayos), o entre una planta y una isometría (donde tan sólo ha girado el objeto). En estos casos son más claras y más numerosas las coincidencias que las diferencias. Sin embargo estas relaciones pueden ser vistas sólo desde la noción de un sistema generalizado y no a través de los sistemas particulares aislados y compartimentados.

4. CLASIFICACIÓN Y COMBINACIÓN. ¿En que medida la sistematización tradicional y la actividad taxonómica de los productos gráficos ha operado como una restricción a la construcción del sentido? Un hecho evidente es que cada sistema particular se formalizó como conjunto restringido de normas y procedimientos, cobijando así un conjunto delimitado de productos. Estos sistemas son vistos fragmentados según cada tipo de productos: el sistema de los geométrales, el sistema de las perspectivas, el sistema de las axonometrías. Los productos son vistos como "anteriores", se anteponen a las reales potencialidades generativas que el sistema posee.

Es razonable que sea así, pues no se inventaron *corpus* de normas y reglas que al utilizarlas daban por resultado un nuevo tipo de dibujo... Más bien la sistematización es una tarea que se realizó sobre la base de una producción proto-sistemática y, a partir de reconocer algunas leyes comunes en los productos, se construyeron las reglas primarias de los sistemas. Desde ese momento cada *sistema* particular y sus *productos* se desarrollan conjuntamente, ambos se perfeccionan y complementan en el ejercicio mutuo.

Pero esto tuvo consecuencias: por una parte el establecimiento de "leyes" que gobernaban los dibujos desplazó al "sentido" que les dieron origen, por otra las posibilidades combinatorias de las operaciones internas propuestas por el sistema atrofió la generación de productos. Sólo algunos de todos los productos posibles en cada sistema fueron escogidos, seleccionados.



Patricia M. Angel, Eduardo Jej  , Mar   G. Franzetti, Viviana Miglioti, Oscar Paderv  cchi y Liliana Taramaso: la errática búsqueda de formas y espacios en el proceso de configuración o la imprescindible reafirmación de las ideas como soporte del argumento proyectual recurren a las imágenes desde gráficas que vulneran las normas y las clasificaciones. En estas instancias exploratorias las nociones de sistema gráfico, precisión, correspondencia y coherencia, se derrumban ante las presiones de las intenciones y sentido que la arquitectura propone. Obra: concurso nacional de anteproyectos Ciudad Judicial, segundo premio, Bs. As. 1999.

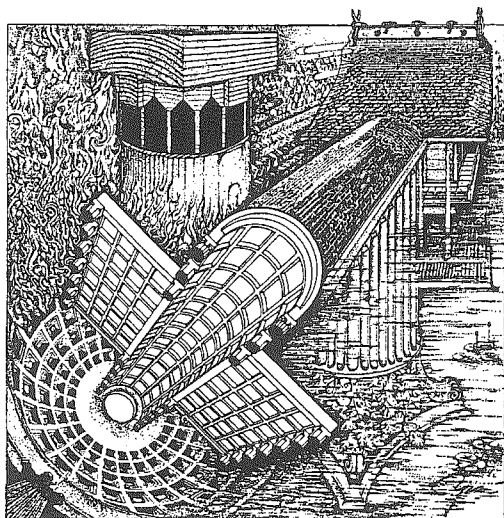
Paralelamente estos productos, privilegiados reciben nombres y designaciones constituyéndose su clasificación. Esta actividad taxonómica, derivada de los productos, se construye sobre la base de combinatorias preestablecidas: ordena la producción existente pero no promueve nuevos productos, nuevas combinatorias dentro de cada sistema.

La clasificación no intent   armar una estructura metódica y abierta en la cual se incluyeran no sólo los productos existentes, sino también los "posibles". En este sentido, podemos definir la clasificación como un catálogo cerrado de productos privilegiados. La taxonom   deriva en taxidermia.

De este modo se momifican los productos y se congela las combinaciones posibles dentro de los sistemas y entre los sistemas. El conjunto de productos se establece como espectro limitado y limitante -planta cortes y vistas para los geometales- como si el sistema no fuera capaz de construir otros productos, otras relaciones entre ellos. Cada sistema subordina su capacidad generativa a los productos clasificados. La clasificación no solo obstaculizó la posibilidad de producción interna, también vetó la generación de productos que compartan varios sistemas. Es decir la noción de sistema independiente trajo como resultado el carácter autónomo de cada uno de ellos a tal punto que no fue posible establecer aquellos aspectos comunes, compartidos, que son reveladores de interesantes posibilidades de significación.

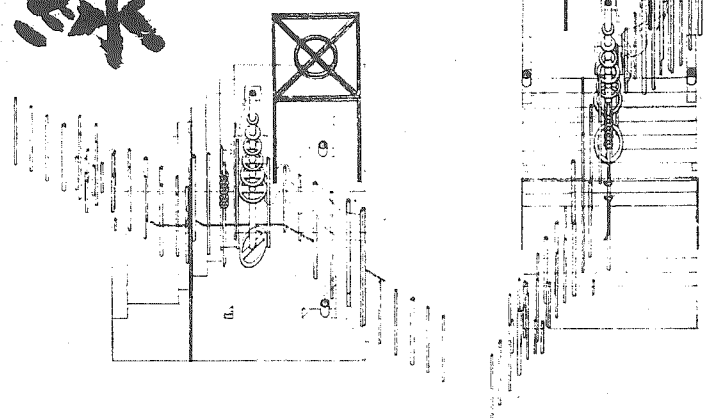
Se entendió, además, que cada producto clasificado ten   correlato sólo con un cuerpo particular de normas y reglas: El corte perspectivado define con claridad esta voluntad (u obligación) de la clasificación al establecerlo como perteneciente al sistema particular de las perspectivas; ubicado en el sistema de los geometales "lo perspectivado" resulta intolerable. Por esta condición excluyente muchas relaciones no fueron vistas y muchos productos desestimados. Por ejemplo: los trazados que organizan en un mismo gráfico la planta y la perspectiva, configurando una vinculación de punto por punto, explicitando las relaciones entre ambas proyecciones, fue visto como una especie de dibujo bastardo en el cual, por no definirse ni como uno u otro sistema, se lo señalaba como una mezcla híbrida; el conjunto como totalidad estaba por fuera de toda clasificación posible. Solo era considerado como "dibujo auxiliar" y con ello se perdía la posibilidad de reconocer lo que este tipo de gráfica podía proponer, desestimando su capacidad de significación respecto del diseño.

Analizando la producción de Thom Mayne queda bien en claro que es posible una construcción gráfica por fuera de la clasificación, mas justificada aún porque está realizada con programas informáticos de dibujo, señalados en muchas



Yasufumi Kitjima: con máxima ignición poética, la gráfica construye una interpretación metafórica de la obra. La transformación de estrias en columnas, la conversión de flores de loto en hojas de acanto, la oposición de los dos capiteles, la cita del Panteón, etc. actúan como evocación de múltiples significados vinculados a mundos culturales diferentes. La imagen contiene lo cóncavo y lo convexo, el anverso y el reverso, lo interior y lo exterior, que son vistos no sólo como oposiciones espaciales sino también como distinción semántica, su valor signo en ambas culturas. Obra: Matsuo Shirine, Kamimuta.

混線 Confusion



Takasaki y Takasu: en axonometría la terna de ejes coordenados permite expresar las tres direcciones del espacio. Aquí la coincidencia de dos ejes construye la imagen que niega al volumen y recupera la lectura de las correspondencias. Obra: confort en la Metrópolis, Primer Premio Concurso Internacional de Diseño Residencial de la Shinkenchicu.

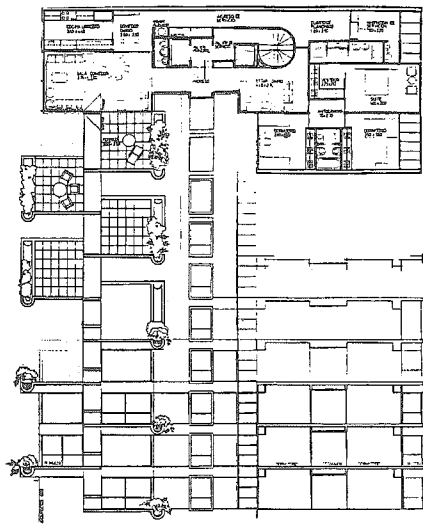
oportunidades como una producción limitante y mecánica. Por el contrario una vocación significativa frente a la gráfica permite trascender o transgredir sus bases taxonómicas. Es obvio que los dibujos que queremos analizar no están clasificados. Gráficas sin nombre, no gozan de los privilegios del selecto y reducido grupo de los productos "legalizados". Aquellos dibujos que no pertenecen a la clasificación sólo demandan el reconocimiento de sus derechos como productores de significados. Reclaman y proclaman su legalidad.

5. LEGITIMIDAD Y LEGALIDAD. Se debe distinguir dentro de la producción gráfica dos conceptos: *legitimidad* y *legalidad*. Un producto es legítimo cuando responde estricta y rigurosamente a las reglas, a la correcta utilización de las operaciones del sistema. Es condición de legitimidad responder tanto a las reglas como a los procedimientos internos prescritos en los tratados de dibujo. El término producto legítimo equivale a producto formalizado, pues ambos señalan la estricta correspondencia al sistema codificado. El concepto de legitimidad está referido a "estar construido conforme a sus normas intrínsecas de formación", la gráfica analizada en su propia naturaleza. La disciplina que se ocupa de avalar esta legitimidad de los productos, el guardián de esta legitimidad es la Geometría Descriptiva. Decimos guardián porque cumple funciones de depositario y custodio de los las reglas internas de la gráfica.

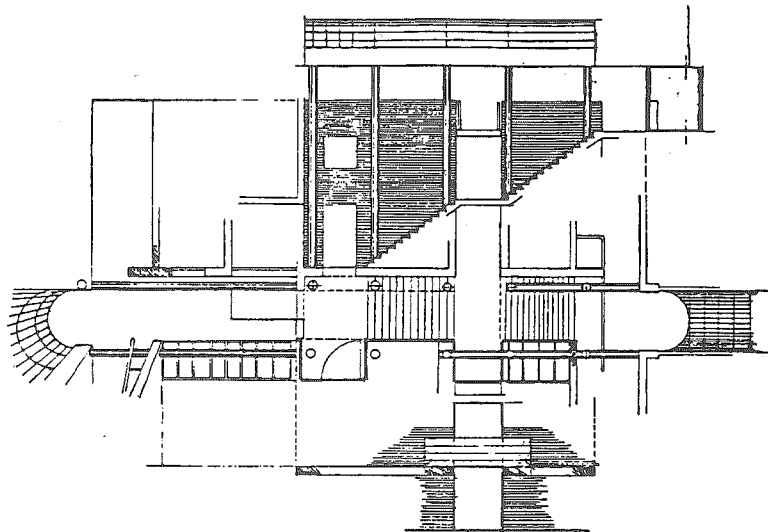
El concepto de legalidad se relaciona con el uso del producto gráfico, con la función que cumple, con su rol en el proceso de diseño, con su pertinencia como instrumento de interpretación proyectual. Legalidad es un derecho, un reconocimiento otorgado por el cuerpo social que lo utiliza en la practica efectiva, en su ejercicio permanente.

La legalidad es un concepto; referido "al fiel y recto cumplimiento de su cargo", es decir que el valor esta puesto en relación con el intercambio social, su valor está en normas sociales y no en las de su construcción específica. La legalidad se otorga desde un universo externo a la gráfica. La disciplina que valida al dibujo en relación con el proyecto es la Arquitectura. Desde la Geometría Descriptiva los códigos sistemáticos propician la "construcción estructural" de los dibujos, desde la Arquitectura se indaga la "intencionalidad" que los demandan.

Por ello la legalidad del dibujo arquitectónico no está en el mero cumplimiento de las reglas del sistema sino en el significado que adquieren respecto del proyecto. Los bocetos, los croquis preliminares, es decir los dibujos proto-



Fernando N. Boix y José María D'Angelo: el dibujo como instrumento activo del diseño. La estructuración espacial establece relaciones en todas las direcciones. La génesis del diseño construyendo una imagen entretejida vista de arriba, de abajo, de perfil. La gráfica no sólo muestra los elementos como experiencia visual sino que demuestra sus relaciones esenciales, el orden interno. Obra: Banco de los Arroyos. Santa Teresa. 1979



Fernando N. Boix y José María D'Angelo: planta, corte y vista se conjugan en una sola unidad con sutiles transiciones, sin fracturas, recortando de la obra el sector más significativo. El corte, por las terrazas alternadas en cada nivel, pasa de la planta a la vista. Distintas operaciones gráficas de proyección son utilizadas en un producto no clasificado. Obra: departamentos en Pte. Roca 464. Rosario. 1979

sistemáticos, confirman la anterioridad del sentido respecto de las reglas. La legalidad no se funda en la legitimidad, no es esta una condición indispensable, pues en el proceso proyectual hay etapas en que se admiten licencias en el dibujo, transgresiones al sistema; aún más, dibujos como los diagramas y esquemas no cuentan con un código sistemático, carecen de sistema. Los dibujos esquemáticos, sintéticos, y sobre todo aquellos que rescatan cualidades topológicas y relaciones proporcionales antes que precisiones geométricas, son gráficas predilectas en el proceso de diseño pero resultan revulsivas a los geómetras a ultranza.

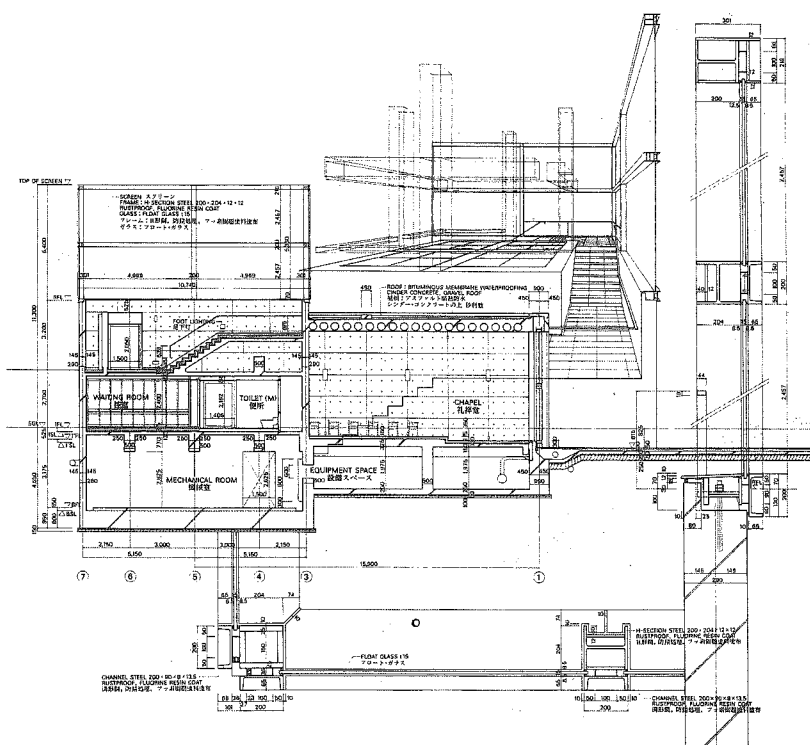
La legalidad se basa en el reconocimiento del dibujo como productor de significados, su valor como signo: Si productos como la perspectiva, geometrales, axonometrías, adquieren su estatus de "dibujos de arquitectos" es porque se les reconoce su capacidad de significación en relación con el proyecto. Alberto Sartoris, un enamorado de las axonometrías³, rechaza la "axonometría para ingenieros" (norma *DIN 5 ingenieuraxonometrie*) -producto reconocidamente legítimo- porque considera que para sus proyectos resulta absolutamente inadecuada. Sartoris no está dispuesto a concederle legalidad, o más claramente la arquitectura y el universo de sentido que él propone no admiten otorgarle *estatus* legal a ese particular tipo de proyección axonométrica.

Debemos reconocer que los dibujos que han accedido a la clasificación son productos de reconocida legalidad. No se trata de que la clasificación legalizó a los productos: más bien por el reconocimiento de su valor en la construcción de significados, del sentido que tienen en el proyecto, es que han accedido a la clasificación. Pero debemos estar alertas que esta legalidad sólo está validada desde el proyecto y que esta vigencia no es universal respecto de la arquitectura. Estar clasificado significa gozar del privilegio de este reconocimiento: haber ingresado al uso social y por lógica "estar disponibles", pertenecer al catálogo. Precisamente esto último ya no es un privilegio: "ser usado porque está dado" constituye un serio riesgo, el peligro de ser considerado instrumento inerte, anteponer su existencia en el catálogo antes que su valor signico.

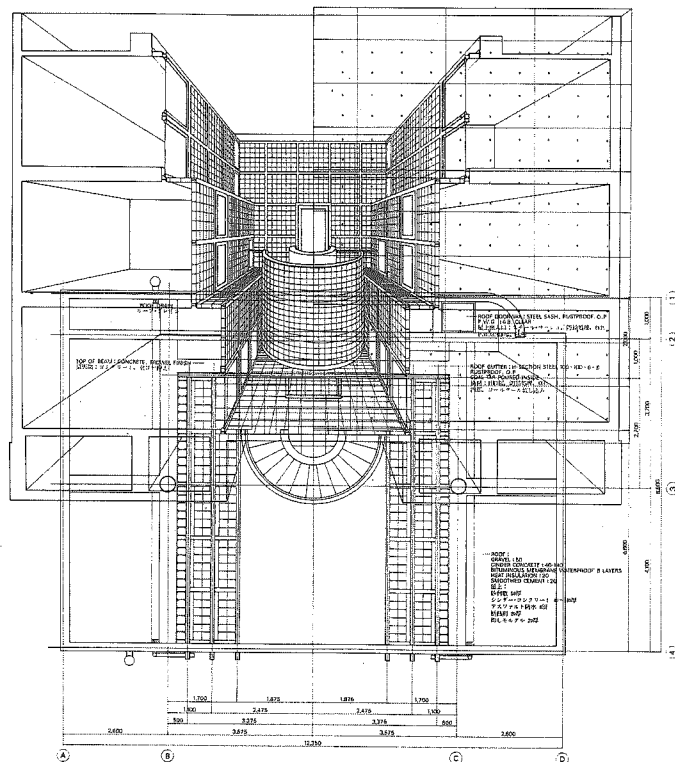
El uso indiferenciado de la gráfica, su utilización mecánica -mejor dicho automática- y peor aún, pretender aplicar un repertorio "universal" de productos gráficos a diferentes proyectos, es encorsetar y maniatar los instrumentos con los que se los describen, demuestran y justifican. El clásico modelo de registros gráficos solicitados para la presentación de un trabajo -una entrega- antepuesto a las consideraciones arquitectónicas que el proyecto encarna es aplicar un molde por fuera de las significaciones que propone, es desconocer el profundo y verdadero valor signico del dibujo.

El arquitecto Roberto Doberti en "Justificaciones"⁴ señala:

"El consumo del signo lo *naturaliza*, en la conciencia del usuario se pierde su condición *constructiva*; paradójicamente hacer un uso convencionalizado del signo es olvidar su carácter convencional, inmediatez la relación significante-significado, disolver el poder del signo a favor de considerarlo como un nuevo reflejo de una realidad predeterminada".



Tadao Ando: la pérdida del dibujo aislado. Diversos sistemas y distintas escalas conviven en una compleja imagen gráfica que obliga a una "lectura intertextual" para desplegar su sentido.
Obra: capilla en el Agua. Tomamu, Hokkaido. 1985-88.

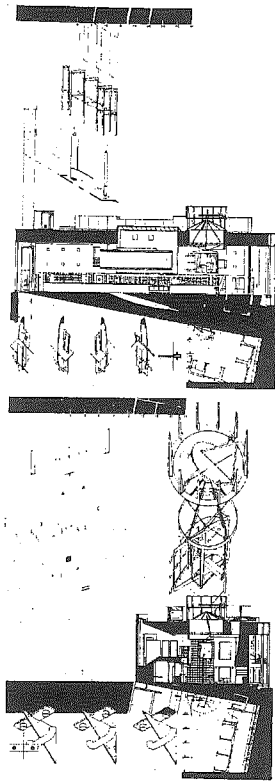


Tadao Ando: planta, corte y perspectiva constituyen una unidad gráfica. El dibujo interpreta el orden espacial y las formas construyendo las relaciones de correspondencia estructural codificadas intersistemáticamente (un mismo punto del espacio tiene numerosas proyecciones) el dibujo "concentra" múltiples posibilidades de análisis.
Obra: Glass Block House (Ishihara House) Ikuno-ku, Osaka 1977-78.

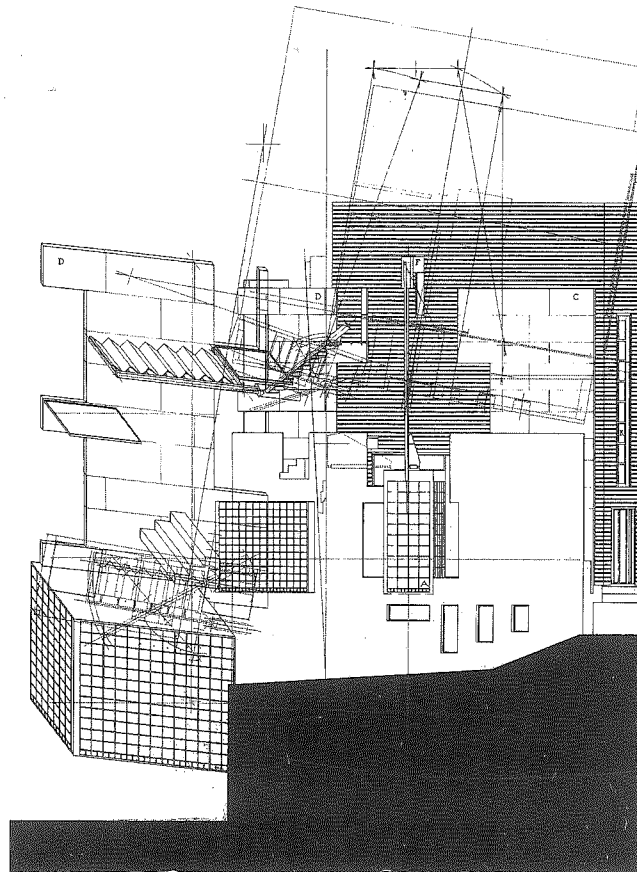
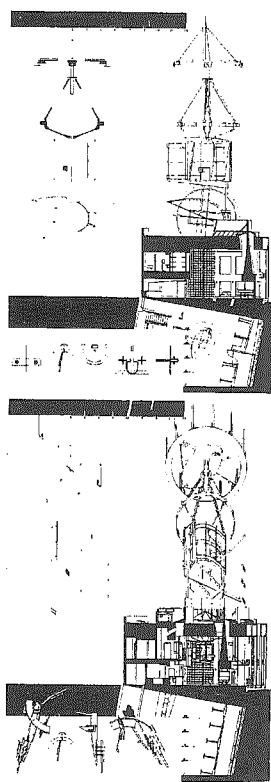
Estos conceptos referidos al signo en general se corresponden al signo gráfico en particular. A las transgresiones -esos extraños dibujos de presencia agresiva y de acción desenfadadamente corrosiva- les corresponderá en gran medida la tarea de restaurar el sentido del signo gráfico y el del propio diseño: "... la actualización del *cómo* significar que regenera el *qué* significado".

6. TRANSGRESIÓN Y RECODIFICACIÓN. El concepto de *Sistema Generalizado* que se ha propuesto es imprescindible para la construcción de dibujos que no requieren tener totalmente preestablecidas las combinatorias dentro del sistema para su producción. Desde esta propuesta es posible construir productos gráficos sin que previamente hayan sido designados o estén clasificados; más bien, lo que es necesario para plantearlos, es el sentido o la significación que se desea construir. Por el contrario, en el planteo tradicional, es frecuente anteponer el producto al significado y no pocas veces se utiliza un tipo de producto sin preguntarse desde qué lugar del pensamiento arquitectónico, desde qué posición conceptual respecto del proyecto, ese producto queda justificado. Cuando se decide dibujar una planta y se menciona que se va a hacer una planta, quedan acotadas todas las posibilidades; las relaciones o combinatorias dentro del sistema están predichas y simultáneamente se excluyen otras relaciones. Es un dibujo consagrado que con su "formalización predeterminada en el sistema" oculta, nos exime de reflexiones, sobre su sentido. Cuando se construye un producto no clasificado no es necesario decir como se llama, cuál es el juego de reglas que le vamos a imponer. Sus combinatorias son más libres; esta circunstancia obliga a poner en juego el por qué del dibujo, implica el compromiso de fijar al servicio de quién estará. Si aceptamos la definición de *Sistema Generalizado* estos productos pueden ser productos legítimos, productos formalizados, estar protegidos por las leyes internas. Serán productos que no predeterminan las combinatorias que utilizan: su forma de ser es abierta, expansiva, de autodeterminación.

La clasificación -se ha visto- es ordenadora; permite designar, nominar, pero también excluir, apartar, todo lo que no está clasificado. Los *productos gráficos generalizados* están por fuera de la clasificación; la niegan y la cuestionan. Se puede afirmar que más que una obligada exclusión es una marginalidad elegida. Es la preferencia por ese lugar no oficial, desde el cual se pueden gestar nuevas significaciones; el espacio donde es posible construir otros sentidos. Esto no quita que



Thom Mayne y Michael Rotondi: la pérdida de las convenciones acordadas; los dibujos por fuera de la clasificación: ¿cómo llamarlos? ¿cuáles son sus combinatorias? ¿cuáles son los significados que proponen?. Obra: restaurant Kate Martilini. Los Angeles. 1986



Thom Mayne y Michael Rotondi: proyecciones ortogonales y oblicuas se superponen en un dibujo unitario en el que se acentúan el valor de las partes y se indican líneas de correspondencias, trazados proporcionales, rotaciones, etc. Obra: casa en duplex. 6th Street, Ocean Park. 1988

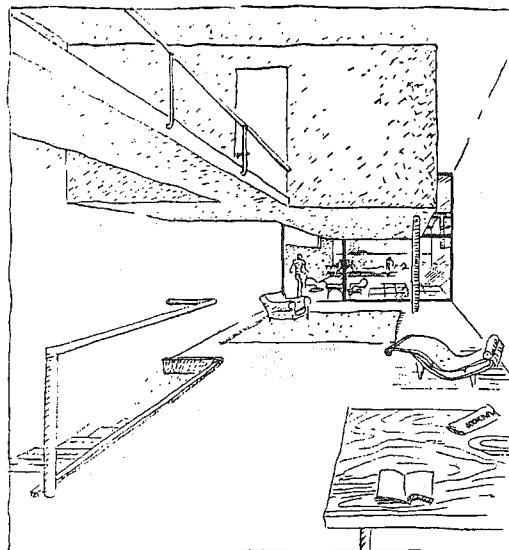
nuevos moldes clasificatorios puedan ahogar a estos productos. Si esto ocurriera, de alguna manera habría concluido la etapa exploratoria en que se encuentran, llevarán nombre, dejarán de transgredir, ingresarán al uso social, su legalidad habrá sido reconocida... La mayor ironía para una transgresión es pasar a la legalidad y sin embargo ese es su destino: recodificar.

"En cada época -dice Habrahm Haber- hay algo transitorio, destinado a morir y algo nuevo que implica una transgresión". La transgresión es la ruptura de un código, pero la acción de transgredir no es sólo crear una provocativa inestabilidad sino también construir nuevos códigos: un quebranto renovador. "Transgresión, un acto exquisitamente perverso que nunca perdura y como una caricia es imposible de resistir". Si la transgresión es la ruptura de un código, la construcción de un nuevo código; es un campo propicio para nuevas transgresiones..."

7. NIVEL SIGNIFICATIVO DE LOS PRODUCTOS NO CLASIFICADOS. Hasta aquí se ha enfatizado el nivel normativo y justificativo de estos dibujos, se ha dado una explicación de sus reglas y fundamentos internos. Es necesario ahora abordar el nivel significativo de estas producciones gráficas, dar una explicación contextual que ubique al instrumento en un orden histórico, en una cultura dada.

¿Qué "exégesis" es aplicable a estos dibujos en el contexto cultural actual?. No pocos arquitectos han objetado la dificultad de lectura que proponen gráficos tan complejos y señalaron que no es inmediata la interpretación de las obras a través de ellos. Esta denuncia intenta veladamente plantear al instrumento como algo inadecuado, molesto, en realidad perturbador. Lo que ocurre es que el dibujo ha abandonado su tranquilizante sentido descriptivo, enunciativo, para llevar las condiciones de lectura a su punto límite: la interpretación proyectual implicada en múltiples redes de significación.

- La complejidad de las relaciones formales reemplazan a la diafanidad de las inequívocas lecturas descriptivas.
- La intrigante red de conexiones internas del objeto sustituye a la claridad de las entidades espaciales.
- La introducción de una mirada múltiple en las imágenes entrecruzadas, sustituye a la sencillez de la gráfica unitaria.
- La errática lectura intertextual disuelve la ilusión de ordenados sintagmas preestablecidos.
- La estremecedora y agitada alucinación de transitorias precariedades suplanta al sereno y parsimonioso ensueño de inal-terables certezas.



Le Corbusier: transgresiones al sistema en el croquis a mano levantada. Para las cualidades topológicas del espacio, no son importantes las precisiones métricas. Obra: apartamentos de M. Durand. 1933-34.

Estos dibujos han elegido la marginalidad como espacio para la producción de sentido. Esto está vinculado a una nueva concepción del conocimiento que implica un desplazamiento de las preocupaciones sobre el objeto: ya no interesa la centralidad de las cosas, sino sus márgenes, sus fronteras, su periferia. Si anteriormente era relevante su núcleo medular, su esencia, su ser, su precisión, su entidad mensurable y acotada; actualmente lo que realmente importa del objeto es su punto de inflexión. Antes que las condiciones que lo definen, importan el reconocimiento del lugar donde puede desvanecerse para transformarse. El objeto no es considerado tanto por lo que es, sino por aquello que podría ser. Este desplazamiento de la atención hacia la periferia del objeto es congruente con el posicionamiento de la gráfica en la marginalidad¹, entendiendo que desde ese lugar será posible fundar una nueva mirada que lo examine, construir su nueva significación, encontrar un atajo, una fisura que nos permita recrearlo. Si renovados paradigmas arquitectónicos reclaman operar con instrumentos pertinentes, no es presuntuoso afirmar que inexorablemente desde estos nuevos instrumentos se formularán inéditos paradigmas.

¹ Este artículo está basado en diversos trabajos y ensayos anteriores del autor, especialmente:
* "Aproximación al nivel significativo de los productos gráficos no clasificados". En el seminario: *El nivel significativo de los instrumentos gráficos*. Rosario. Facultad de Arquitectura UNR. Octubre de 1979.

* "Reflexiones sobre algunos dibujos expuestos". Conferencia en la *Exposición Académica '79*. Centro Cultural B. Rivadavia. Rosario. Diciembre 1979.

* "Legalidad y transgresión en los códigos gráficos". Ponencia al *Primer Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiología*. La Plata. Noviembre 1986.

* "Legalidad y pertinencia de los códigos gráficos en el proyecto arquitectónico". Ponencia al *II Congreso Iberoamericano de Expresión Gráfica*. Libro de actas Volumen I p. 227-232. Egrafia. Salta. Setiembre de 1999.

² Un estudio interesante sobre formas espontáneas de dibujo de ciudades utilizadas durante la colonización española en América pueden consultarse en "La planimetría urbano Iberoamericana como fuente de conocimiento e investigación de los convencionalismos de la representación gráfica" del Dr. Arq. Carlos de San Antonio Gómez, *Actas del II Congreso Iberoamericano de Expresión Gráfica*. Volumen I, p 114-119. Egrafia. Salta. Setiembre de 1999.

³ Ver nota 1 del texto de Bruno Reichlin. "La assonometría como proyecto" *Lotus Internacional* 22. Milano 1979. Traducción al castellano: *La axonometría como proyecto. Un estudio sobre Alberto Sartoris*. ARQUIlectura n° 1 año 1. FAPyD Rosario. 1997

⁴ Roberto Doberti. "Justificaciones" en *Sumario Teoría y Signo*, vol V, año 3, 27 enero de 1979.

⁵ Sobre el carácter productivo de la gráfica desde la marginalidad ver: "El Boceto como instrumento del proyecto arquitectónico" en *A&P* n° 10 p. 9. Rosario. 1995.

PROYECTOS

Puente sobre el Arroyo Luján y Museo Naval
Javier Molina

Templo de las colectividades
Sabina Cachero

Centro comunitario Parque Alem
Juan Germán Guardatti

Las puertas de Rosario
Diego Araigada

Fundación Arquitectónica

La Fundación Arquitectónica se constituye en la ciudad de Rosario por iniciativa de un grupo de arquitectos dispuestos a devolver al medio que posibilitó su propio desarrollo personal y profesional algo de lo recibido, con el objeto de generar un movimiento que enriquezca el ámbito académico y profesional del quehacer arquitectónico de nuestro medio.

Para ello convocan a un número importante de auspiciantes y patrocinantes: instituciones de la cultura y el saber de Rosario y la Provincia de Santa Fe, empresas vinculadas a la industria de la construcción, la producción y los servicios de la región. Cimentada en el prestigio de sus auspiciantes y con el invalorable apoyo económico de sus patrocinantes, la Fundación lleva adelante sus actividades desde el año 1998.

La Fundación Arquitectónica fue creada para promover el desarrollo de la arquitectura en sus múltiples aspectos y en especial en cuanto a la formación y capacitación de los nuevos profesionales, generando un alto nivel en la producción de ideas y obras en la región. Para ello realiza o apoya la realización de pasantías, cursos de post-grado, talleres, seminarios, conferencias, congresos, concursos, publicaciones.

Como una de sus primeras actividades ha creado el Premio Arquitectónica, consistente en dos pasantías anuales en el exterior para jóvenes arquitectos recientemente egresados que hayan demostrado el más alto nivel de aptitudes. Dichas pasantías se desarrollan en estudios de arquitectos de primer nivel internacional durante cuatro meses. El pasante es elegido por el arquitecto receptor de la pasantía, a quien se le envían los tres trabajos seleccionados en un concurso previo realizado en la ciudad de Rosario. Los pasantes, a su regreso, deberán garantizar que la experiencia recogida se vuelque hacia la Facultad de Arquitectura y hacia nuestro ámbito profesional, debiendo realizar una adscripción de un año en una Cátedra de Proyecto Arquitectónico así como charlas y conferencias organizadas a través del Colegio de Arquitectos.

Estas actividades, pensadas y ejecutadas desde una clara posición de apoyo a la enseñanza pública, se desarrollan en estrecha relación con la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario.

UN SALTO AL VACÍO. Las circunstancias en las que el estudiante de Arquitectura cambia su relación lineal y unívoca con la Facultad para transformarse en un arquitecto relacionado de repente y sin más trámites con la ciudad y sus condicionantes parece cuanto menos una operación de salto al vacío.

La ciudad resulta ser el objeto último de nuestro quehacer y de nuestra práctica profesional, aún de aquellos que construyen teorías y "piensan" sobre el fenómeno urbano. Y como tal se trata de un objeto en permanente transformación, sometido a condicionantes políticas, sociales, proyectuales y reglamentarias. Basta pensar que conviven en ella por lo menos dos ciudades: la formal, con sus áreas centrales, sus barrios, sus parques y sus avenidas; y la informal, con sus villas miserias, sus áreas contaminadas, su falta de infraestructura y su pobreza.

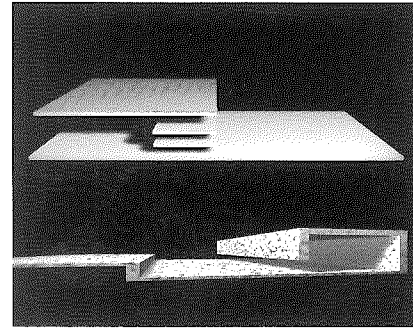
El reciente arquitecto deberá entonces desempeñarse en este complejo universo urbano y social, donde también aparecerán el cliente, el constructor, los reglamentos, los trámites. La buena arquitectura parece ser el arte de combinar todos estos factores; o mejor, de poder realizar una obra trascendente a pesar de ellos.

La adquisición de las destrezas que demanda el desempeño de la profesión en este universo de variables supera los límites de la formación académica que provee la Facultad de Arquitectura, requiriendo el entrenamiento de una práctica social activa. En este contexto, la Fundación Arquitectónica propone una tarea de capacitación y de formación de los recién egresados, a través de la realización de pasantías en estudios de arquitectura del mayor nivel de excelencia en los países más desarrollados del mundo, convencida de que en la ampliación del conocimiento está la clave del éxito de los futuros profesionales que se desempeñarán en nuestra ciudad.

Cabe preguntarse si el hecho de premiar a los mejores de por sí mejorará la situación del conjunto. La Fundación Arquitectónica está convencida de que este movimiento hacia la excelencia garantiza el mejoramiento del nivel de preocupación de todos los alumnos en general para el acceso a nuevas alternativas de formación. Asimismo, dentro del apoyo incondicional por parte de la Fundación a la enseñanza pública, es dable pensar para el futuro en alguna forma de capacitación dirigida hacia el conjunto de los nuevos arquitectos: cursos de post-grado, talleres, conferencias, seminarios, concursos.

Por ahora parece un pequeño aporte desde la iniciativa de un grupo de arquitectos que, preocupados por devolver al medio y la Facultad lo recibido en su oportunidad y con el apoyo económico de numerosas empresas de la ciudad igualmente preocupadas por el quehacer arquitectónico, han decidido promover la capacitación y la formación de nuestros profesionales. El resultado de esta acción está empezando a medirse: los primeros pasantes han participado en conferencias y exposiciones, los alumnos se han mostrado interesados en mejorar sus promedios, en participar en las actividades de la Fundación. El futuro será entonces para ellos más previsible, aquel salto al vacío será menos violento.

Consejo de la Fundación



1998

Puente sobre el Arroyo Ludueña y Museo Naval

Premio Arquitectónica - primera edición

Ganador de la pasantía: Arq. Javier Molina
Estudio receptor: Alvaro Siza

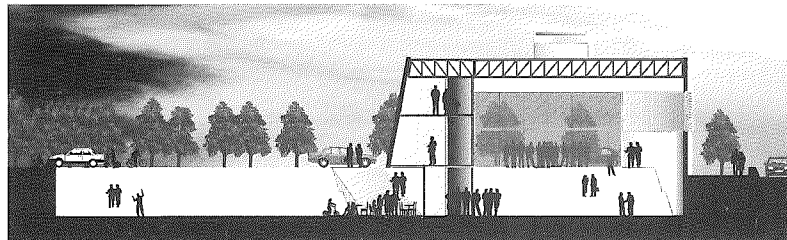
El planteo más relevante de la idea del proyecto es la negación de predominio de la obra construida sobre el entorno. De este modo, tanto el puente como el museo no buscan la altura sino más bien las formas aplanadas y simples.

En un sitio tan agradable para las funciones de ocio, el sector de exposiciones del museo se convierte en una extensión del parque, enterrándose e internándose dentro del volumen. De esta manera, la sala cubierta no es más que la misma plaza con una cubierta de grandes proporciones de superficie acristalada para obtener una adecuada iluminación y a la vez mantener las fachadas lo más cerrada y homogéneas posibles para servir de "telón de fondo" y de enmarque al espacio público subterráneo, y dar la privacidad y la jerarquía necesarias a los objetos expuestos.

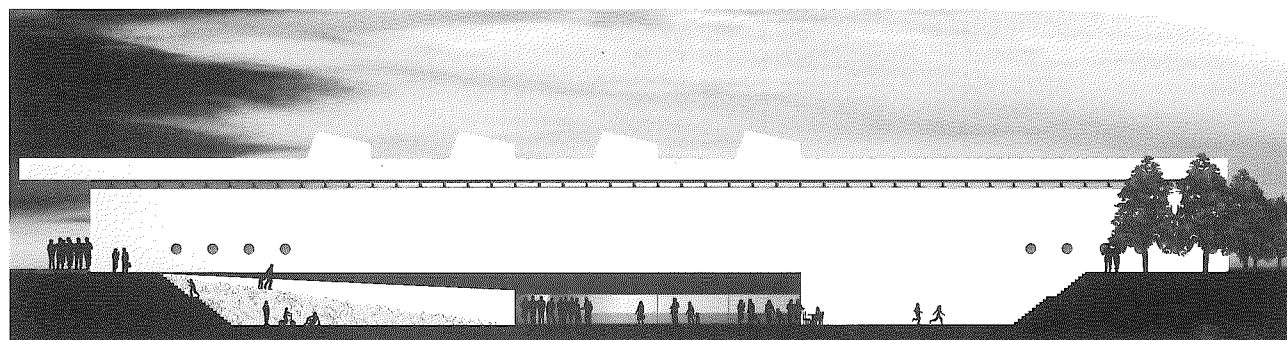
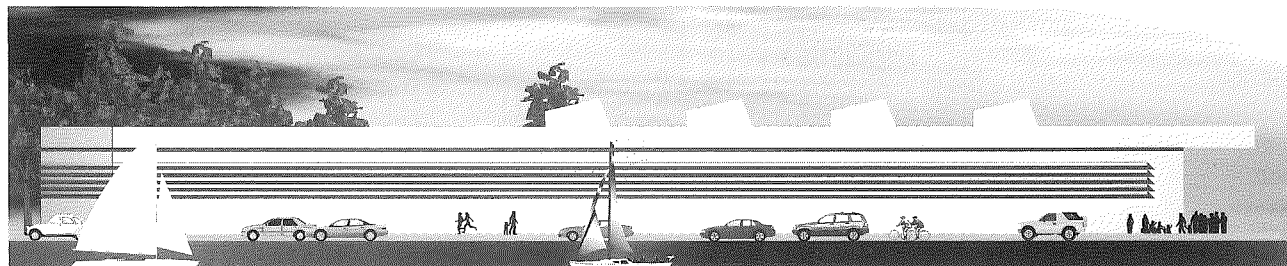
Toda el área de servicios e infraestructura se dispone sobre la fachada recta, creando una estructura tridimensional de circulación intencionada que funciona a modo de "mirador" de los grandes objetos que puedan ubicarse en la sala.

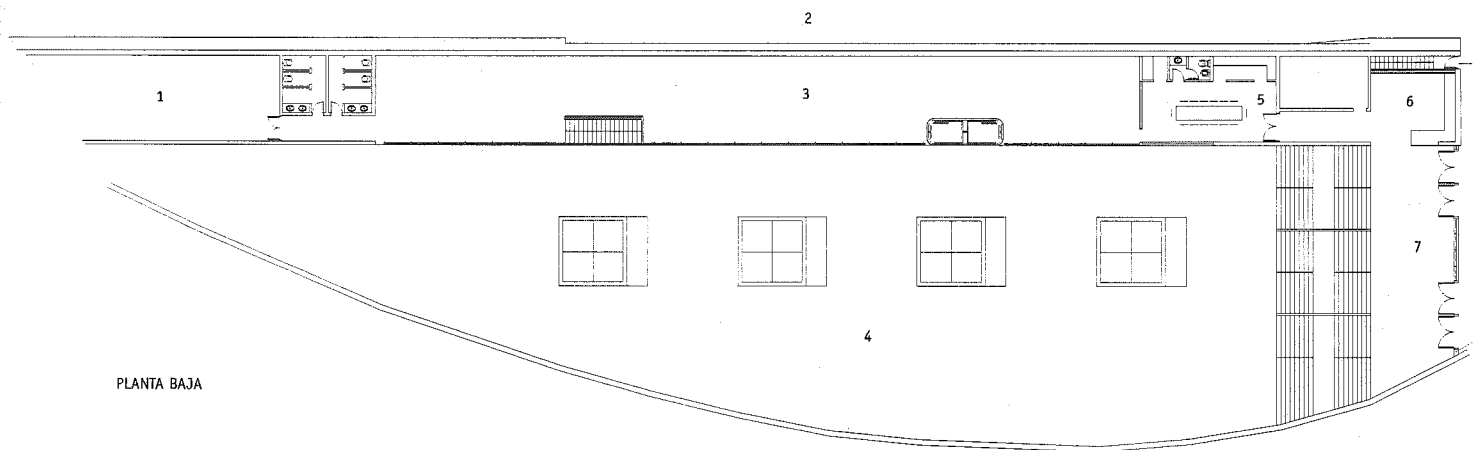
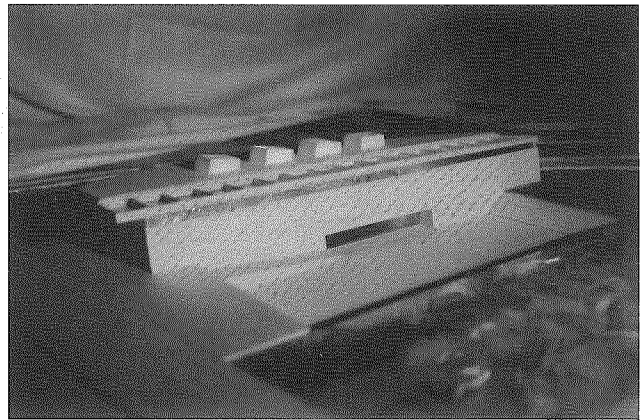
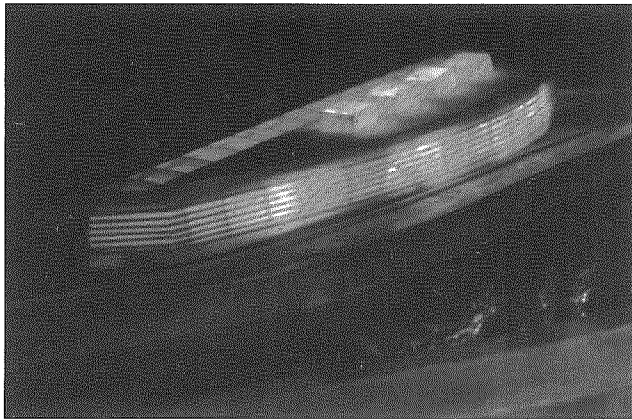
La fachada curva del edificio es la que crea el marco exterior del paseo costanero y su opacidad se debe a la orientación oeste, buscando una resolución formal que permita un agradable acceso de luz sobre los objetos en exposición.

La pureza formal y cromática del edificio se contraponen fuertemente con el fondo caótico de la Usina Sorrento; la plantación de árboles en el área de estacionamientos disminuye ese fuerte impacto.

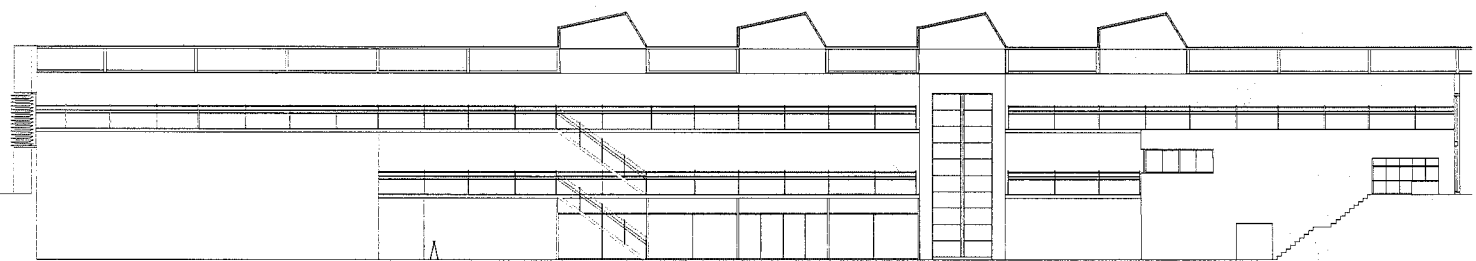


CORTE TRANSVERSAL
FACHADA SOBRE ARROYO LUDUEÑA
FACHADA SOBRE PARQUE



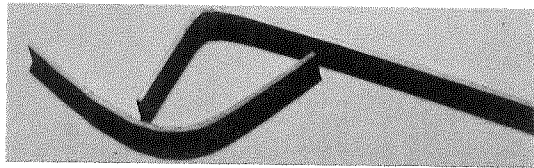


PLANTA BAJA



CORTE LONGITUDINAL

1. Biblioteca
2. Sector exposición descubierto
3. Sector exposición pequeños objetos
4. Sala mayor de exposición
5. Dirección y secretaría
6. Ventas
7. Hall
8. Acceso desde avenida



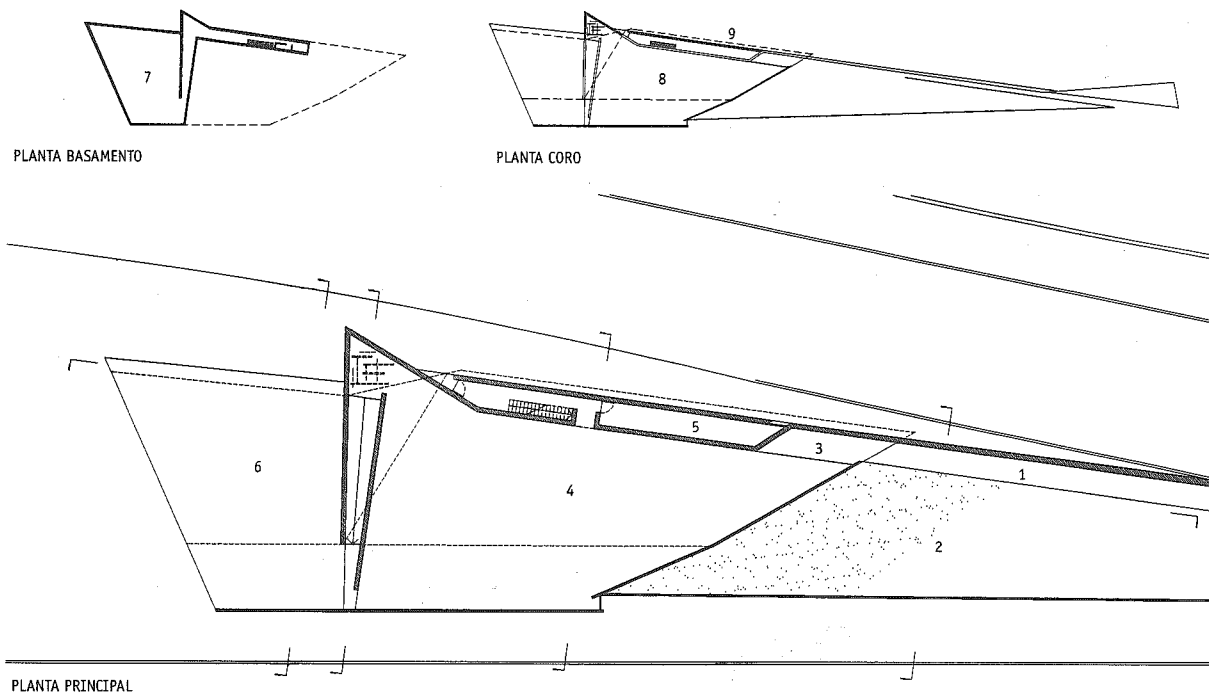
1999

Templo de las colectividades

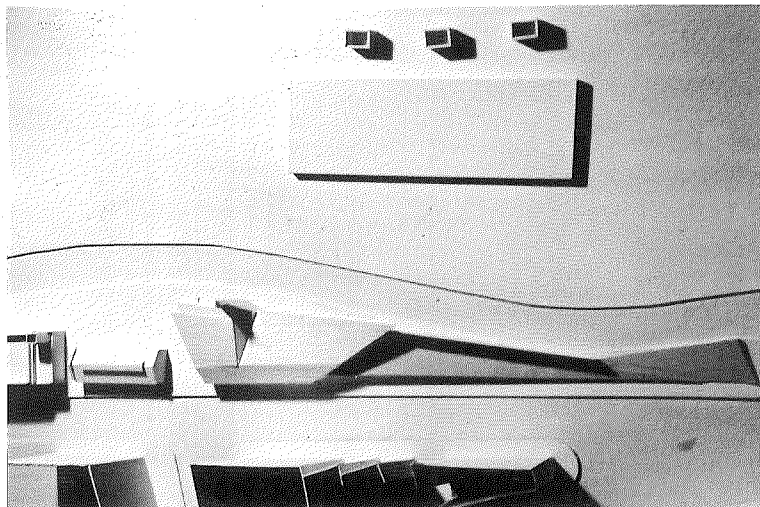
Premio Arquitectónica - segunda edición

Ganador de la pasantía: Arq. Sabina Cachero
Estudio receptor: Steven Holl

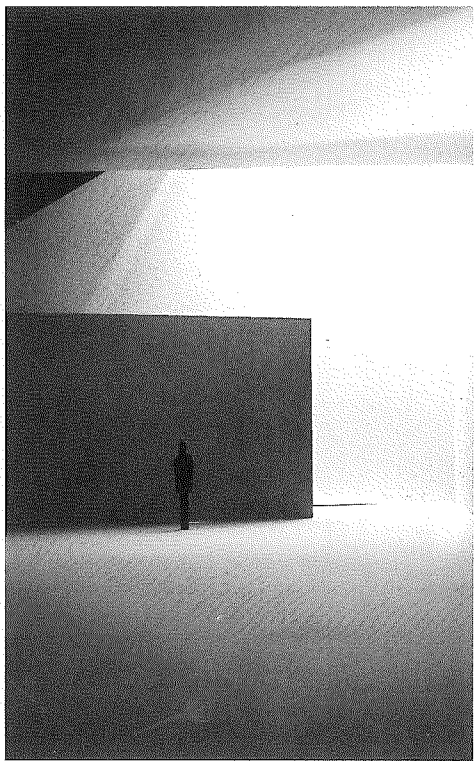
Caminar sin distracciones conducido por un muro y un plano verde inclinado que canalizan la llegada al templo. Penetrar de sesgo en su interior por un espacio de luz tenue. El espacio se expande; invita a ser recorrido convirtiéndose en lugar de reunión y comunión con lo sagrado. Descubrir más lejos una intensa luz, única expresión de lo divino, capaz de hermanar en su forma abstracta los distintos cultos. Contrastes entre luces, colores y sombras dramatizan el espacio y son sus protagonistas. Es la misma luz la que invita a seguir camino para culminar en un atrio abierto hacia el río y el horizonte.



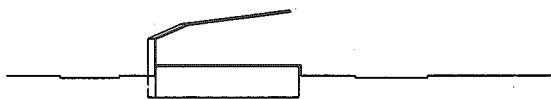
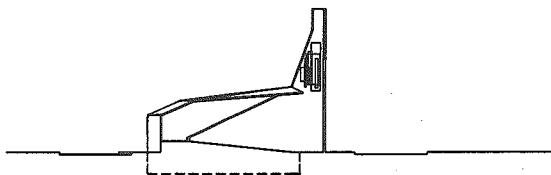
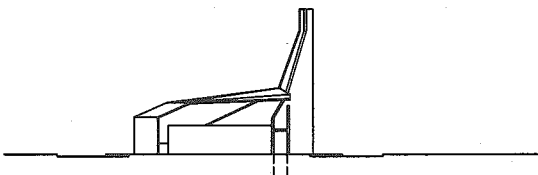
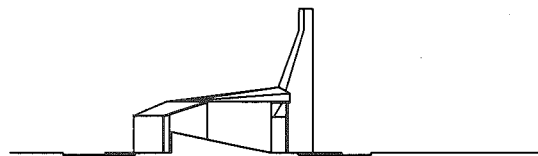
1. Camino de ingreso
2. Césped
3. Entrada
4. Espacio de luz
5. Sacristía
6. Atrio
7. Depósito
8. Vacío
9. Coro



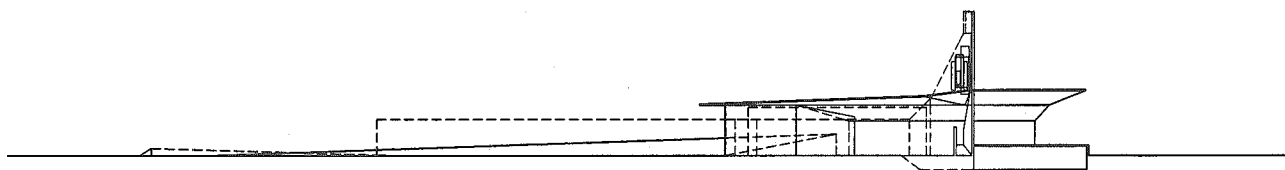
MAQUETA DE UBICACION



MAQUETA ESPACIO DE LUZ



CORTES TRANSVERSALES



CORTE LONGITUDINAL





1999
Centro comunitario Parque Alem
 Premio Arquitectónica - tercera edición

Ganador de la pasantía: Arq. Juan Germán Guardatti
 Estudio receptor: Rem Koolhaas

Mi propuesta se inicia a partir de preexistencias perceptivas del lugar. Una segunda mirada me sumerge en el sitio en busca de indicios, verificando esas conjeturas previas y reflexionando particularmente en cómo enfrentarme al plano del suelo, cómo operar con los árboles, cómo direccionar las visuales, cómo manipular los sonidos y cómo dotar de un programa específico una porción del parque.

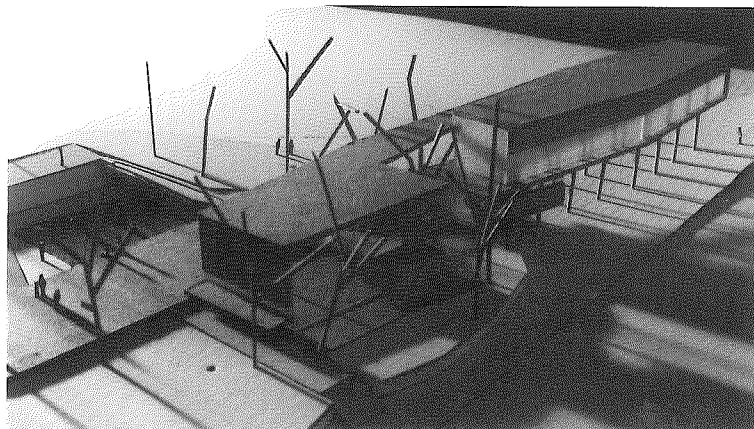
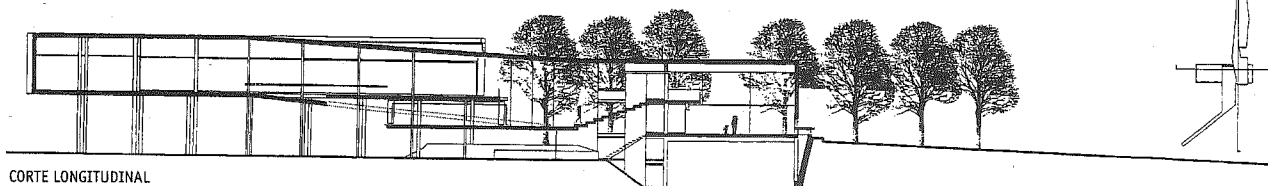
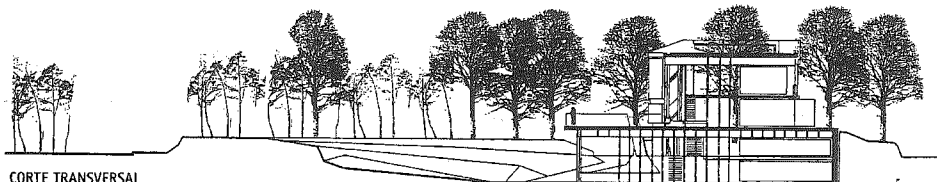
En el área a intervenir, la tierra se derrama como un fluido, y justo en el sitio en que queda atrapada por los árboles, se concentrará la energía del proyecto, donde el ruido de los autos por momentos rodea sin molestar. Desde lo más profundo de este lugar se genera el edificio, se expande, emerge entre las copas y llena el área de talleres de las visuales al río. El proyecto se acomoda en estrecha relación con el carácter plano de la avenida que adquiere masa al transformarse en puente.

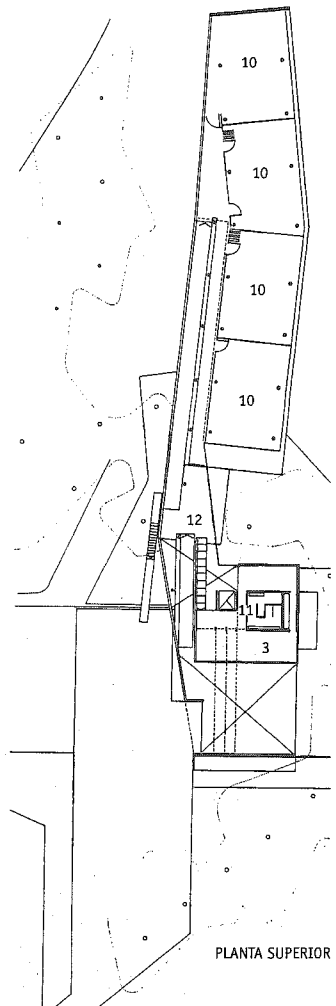
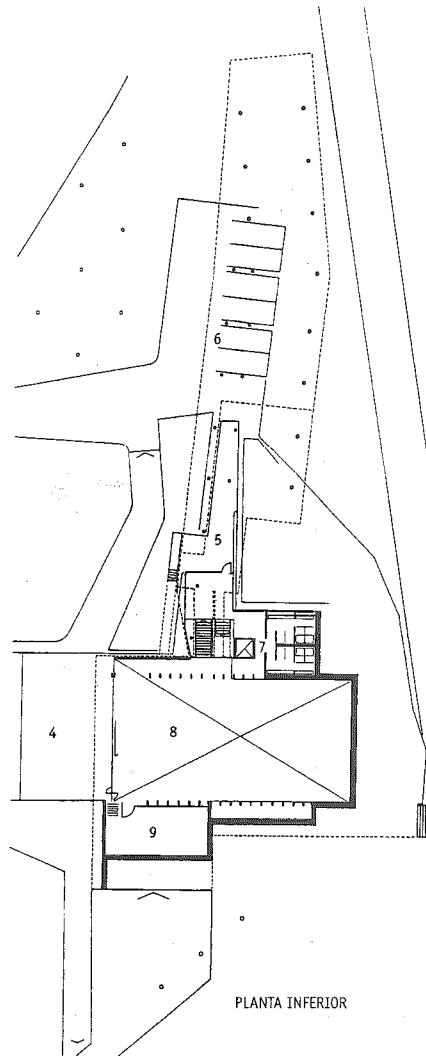
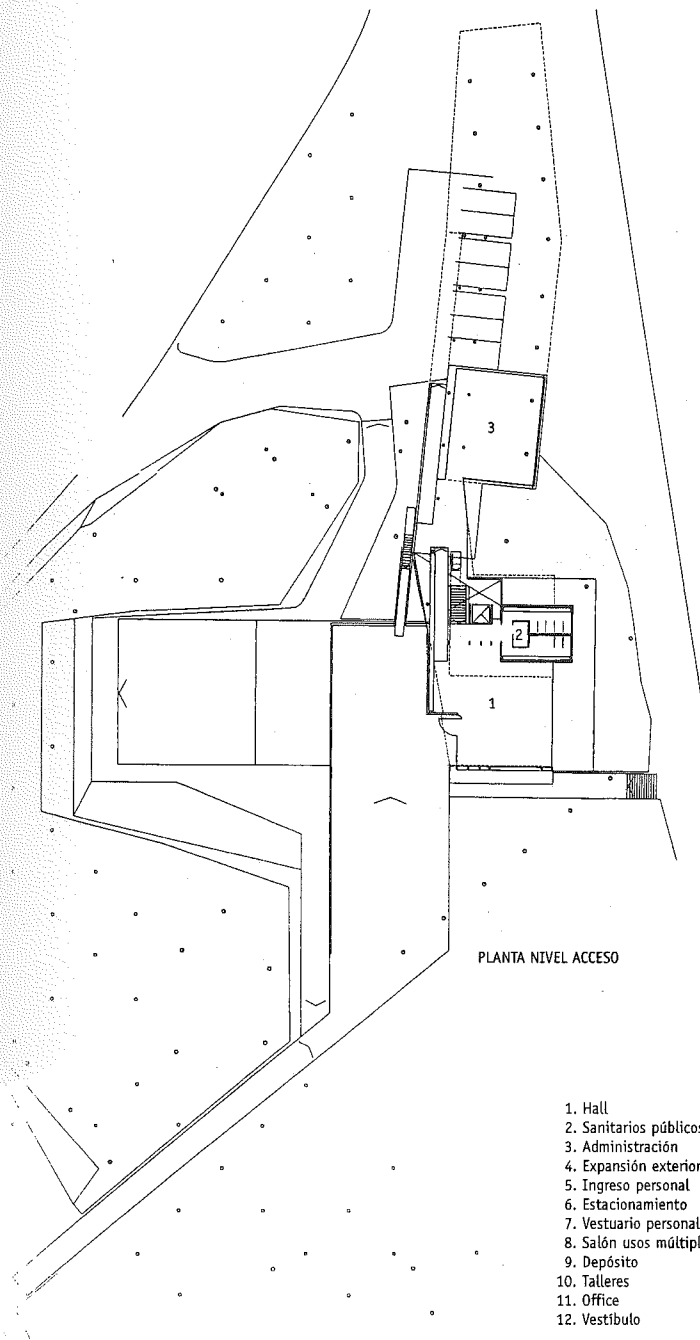
A diferencia de concebir el edificio como un bloque, mi propuesta penetra la masa, dejando expuesta una cáscara de hormigón que va subiendo y bajando, abriendo y cerrándose, generando de esta manera espacios capaces de albergar en su diversidad de escala y proporciones usos variados.

El hall de ingresos, como una cámara de mezclas, recibe la escala urbana y la transforma a distintas velocidades; en forma directa una escalera nos comunica con el SUM, mientras que una rampa, lentamente nos orienta hacia los talleres. En un punto de inflexión de esta rampa, a una velocidad intermedia, se comunican ambas partes de la administración, separadas en el punto justo donde el anillo de árboles existente perfora la masa del edificio. Este nuevo foco de atención en el interior es recorrido por una múltiple altura, poniendo en tensión y enfatizando el cruce de direcciones y velocidades anteriormente nombradas.

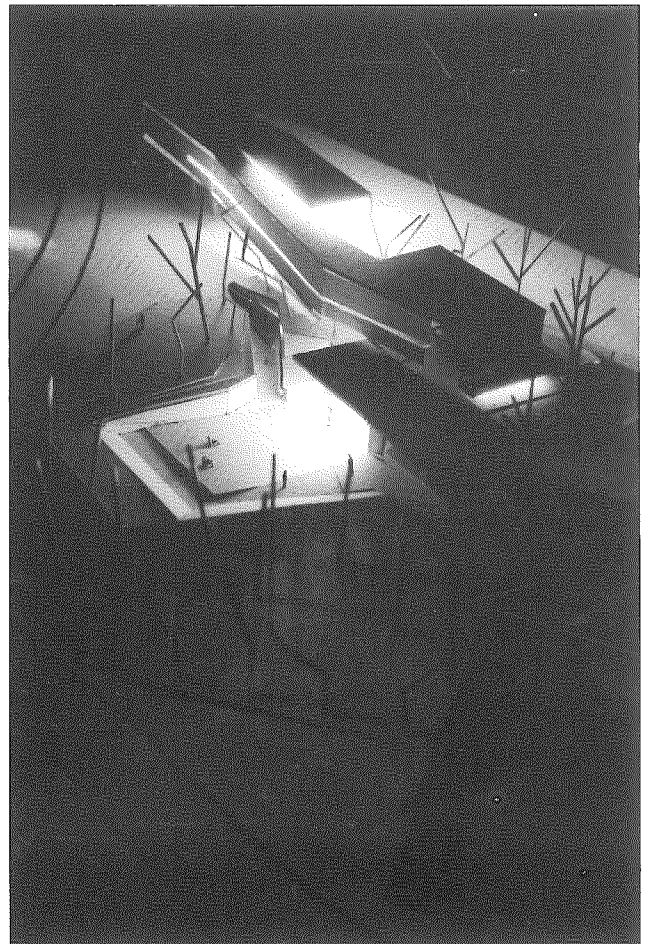
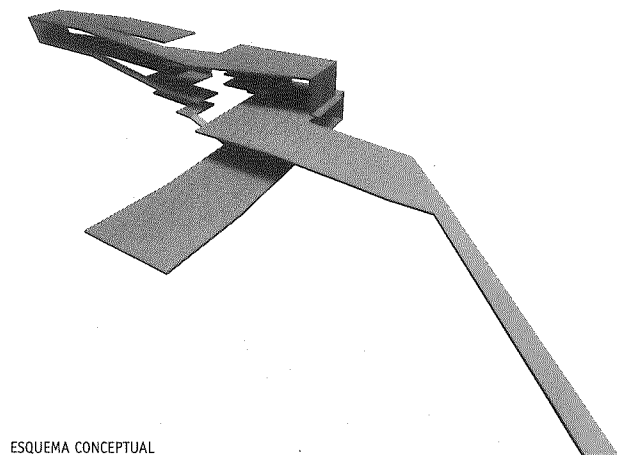
Mi intervención crece desde el lugar sin estridencias, pero propone un nuevo orden donde la trama de los árboles nuevos genera una estrategia de enganche con el Parque Alem. Esta trama (de follaje rojo) cuando se encuentra con los árboles existentes produce un efecto, una tensión ascendente generada por un artefacto de iluminación colocado en el piso. El enganche responde a mi creencia de una actitud de respeto, no sumisión, frente al sitio donde intervenir: un contexto tradicional de tranquilidad y esparcimiento.

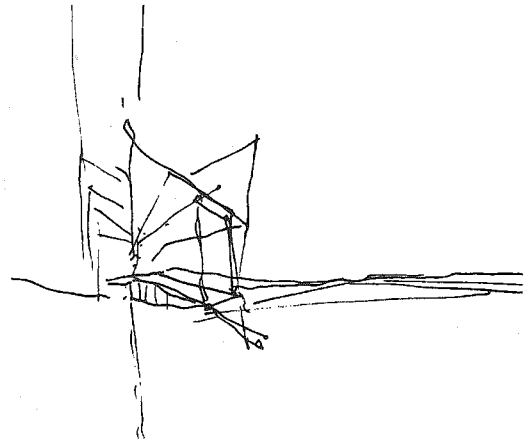
Finalmente, en mi propuesta, como cuando se rasga un papel, parte sube y parte cae. El resultado es un paisaje continuo, moldeado tanto por las formas (existentes y nuevas) como por el programa, aportando posibles trayectorias y diversidad de actividades, como un material fluido que refuerza la continuidad intentando hacer del espacio público un elemento más del interior y viceversa.





1. Hall
2. Sanitarios públicos
3. Administración
4. Expansión exterior
5. Ingreso personal
6. Estacionamiento
7. Vestuario personal
8. Salón usos múltiples
9. Depósito
10. Talleres
11. Office
12. Vestíbulo





2000

Las puertas de Rosario

Premio Arquitectónica - cuarta edición

Ganador de la pasantía: Arq. Diego Carlos Arraigada
Estudio receptor: Rafael Viñoly

El viajero que llega a Rosario ha atravesado horas de llanura y horizonte. El mismo paisaje se ha ido sucediendo en interminables alambrados, postes, molinos, árboles, galpones, cielo y nubes.

El lugar del proyecto es esa zona al costado del camino, entre la velocidad de la autopista y el vértigo del horizonte.

La velocidad empieza a disminuir, el horizonte toma forma y materia, se puebla y se acerca de a poco. Llegamos a la ciudad.

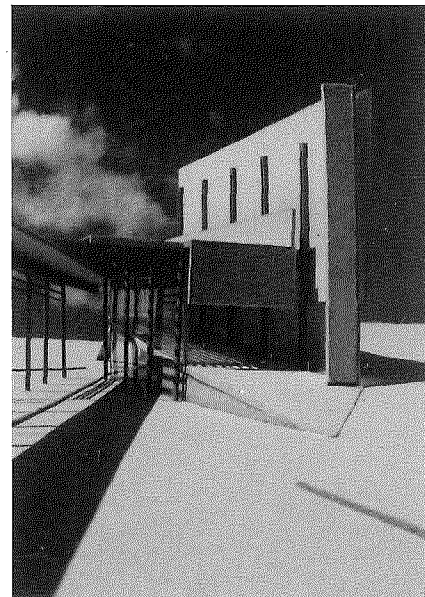
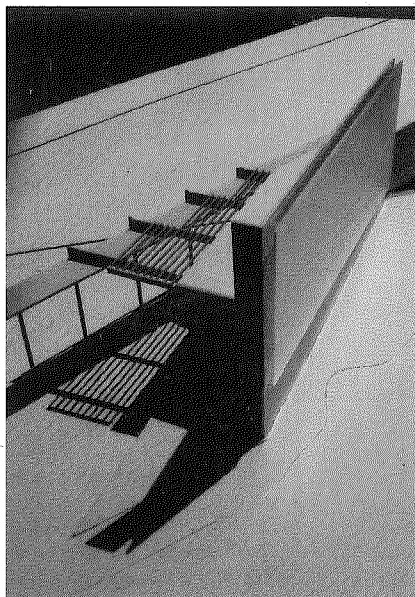
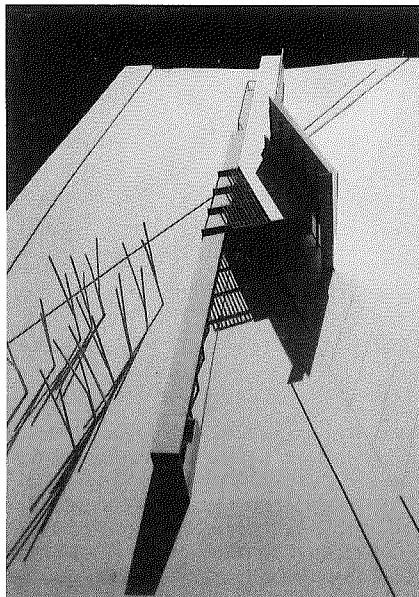
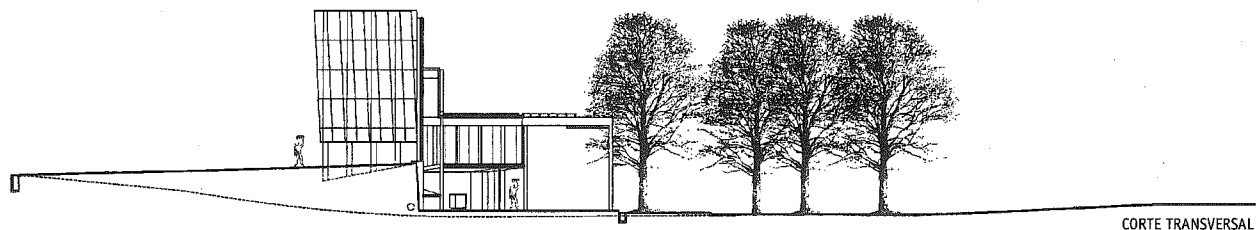
El edificio se coloca paralelo al sentido de la marcha apropiándose de toda la longitud del solar, dinámico y lineal. Un camino se desprende de la autopista, alcanzándolo y afectándolo.

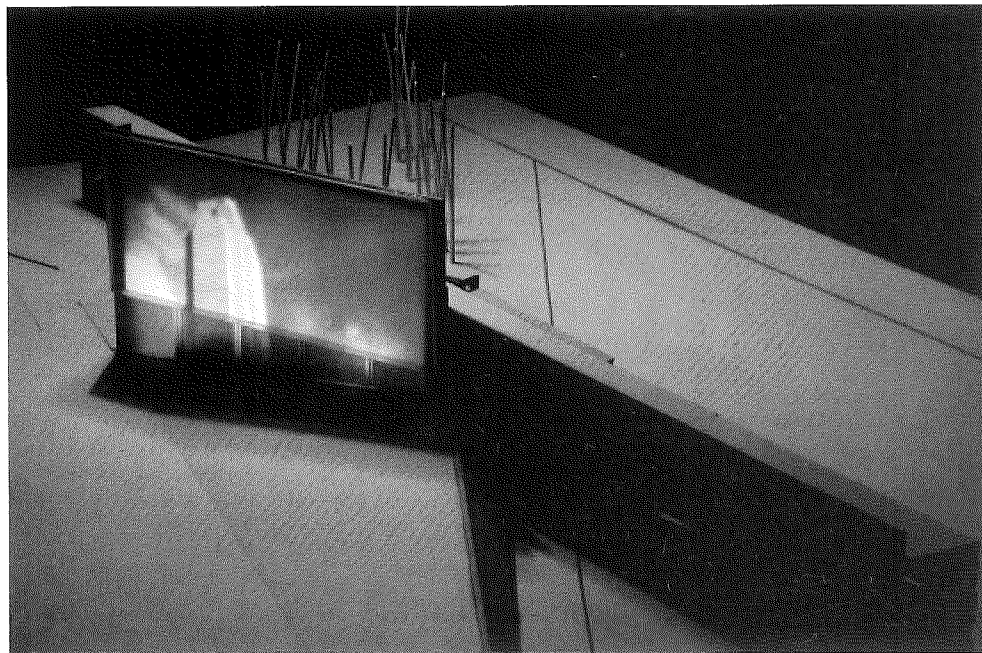
Se produce un quiebre y aparece oblicuamente una pantalla de información e imágenes. Por detrás de ella se retoma el camino que lo devuelve ahora a la ciudad.

El proyecto reconoce el terraplén de la autopista, y genera un contra-pliegue en el asfalto que recoge el agua y produce una pendiente para detener el auto mirando hacia la pantalla como en un autocine. Hacia el otro lado se abre un sector más hundido y protegido del ruido y la velocidad.

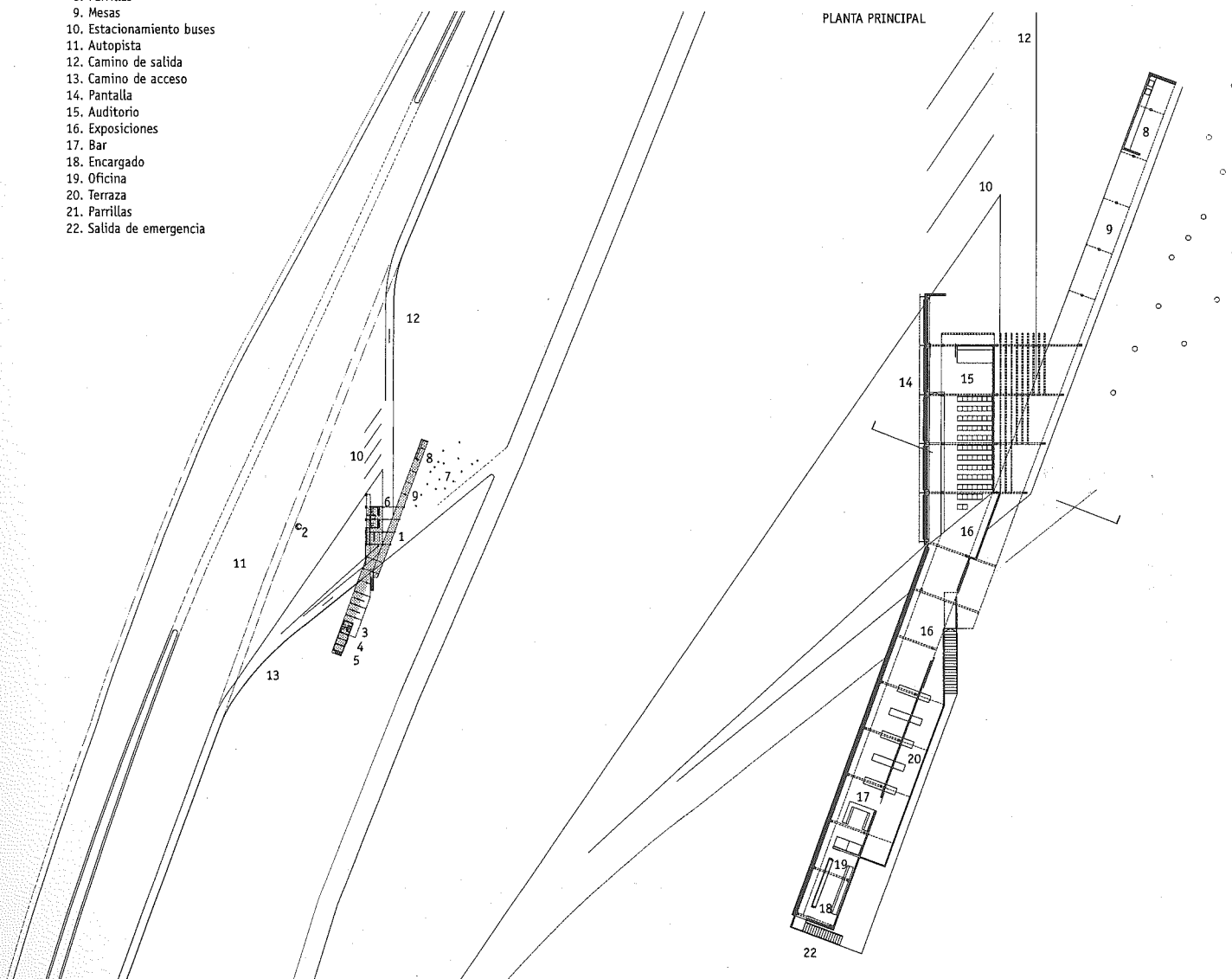
Se plantean hacia la autopista analogías con aspectos de la ingeniería vial y los carteles publicitarios de la ruta. Hacia el oeste los techos buscan reafirmar la horizontalidad de la pampa y proteger del sol.

Muchas personas -casi todas- pasarán por el lugar sin siquiera detener su marcha ni ingresar al edificio. Sólo percibirán algo de la información de la pantalla y la fugaz sensación de que han llegado.

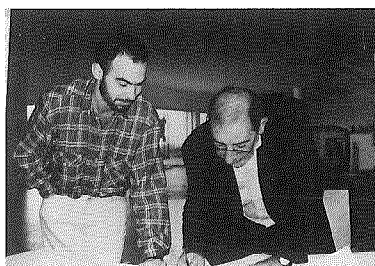




1. Recepción
2. Control policial
3. Vestuarios
4. Maestranza
5. Climatización
6. Sanitarios
7. Estacionamiento
8. Parrillas
9. Mesas
10. Estacionamiento buses
11. Autopista
12. Camino de salida
13. Camino de acceso
14. Pantalla
15. Auditorio
16. Exposiciones
17. Bar
18. Encargado
19. Oficina
20. Terraza
21. Parrillas
22. Salida de emergencia



1998-2000
Premios Arquitectónica
Cuatro experiencias personales



ESTUDIO RECEPTOR: RAFAEL VIÑOLY.*

No hacen falta análisis demasiado profundos para entender el grado de importancia de la labor desarrollada por la Fundación Arquitectónica desde la implementación de las pasantías para recién graduados en el exterior.

Para un arquitecto joven, una experiencia laboral en uno de los estudios de arquitectura de mayor prestigio del mundo (es destacable el grado de excelencia que busca la Fundación para los estudios receptores), constituye el mejor corolario para su carrera a la vez que el mejor inicio para su vida activa como arquitecto.

Los años de aprendizaje de la Facultad ven la posibilidad concreta de medirse y ampliarse con el contacto directo con los personajes más influyentes de la arquitectura contemporánea mundial.

Es importantísimo reconocer que siempre se puede seguir aprendiendo del contacto con otras formas de pensar y que la consabida "vida profesional" debe llevar implícita un continuo crecimiento arquitectónico y no quedarse congelada en el ejercicio eficaz de un oficio ya aprendido. Al mismo tiempo, el contacto con el trabajo diario de estos arquitectos permite el saludable ejercicio de desmitificarlos y entenderlos más de cerca.

Los años de ejercicio como arquitecto que los recién egresados tienen por delante sufren, es sabido, de la falta de experiencia profesional como aspecto más difícil de superar. La posibilidad de que esta experiencia comience a adquirirse en estudios que logran de la búsqueda de calidad arquitectónica su valor principal resulta entonces doblemente positivo.

Luego quedan, y sería imposible reseñarlos, los infinitos aspectos que el viaje y su regreso aportan a una persona. En este punto resulta altamente valiosa la inserción docente en la Facultad que se logra al finalizar la pasantía como manera de volcar lo adquirido al medio.

El incentivo que representa para los alumnos repercute en la búsqueda de un mayor nivel académico. Para la Facultad se constituye en un desafío con el fin de lograr cada vez mayor cantidad de graduados en condiciones de estar habilitados para la convocatoria.

Renovar el apoyo y la respuesta a iniciativas de este tipo es una obligación de todas las partes. Los beneficios son obvios.

Arq. Diego Arraigada

ESTUDIO RECEPTOR: ALVARO SIZA.

La oportunidad brindada por la Fundación Arquitectónica para mi pasantía en el estudio de Alvaro Siza es algo que nunca podré dejar de agradecer, por lo difícil que resulta acceder a un ámbito de trabajo tan complejo y de tanto nivel arquitectónico.

Mi experiencia fue totalmente positiva, porque pienso que cuando se egresa de la Facultad, todavía queda muchísimo por asimilar y aprender. El viajar a otros lugares abre horizontes nuevos, y yo nunca imaginé que esta experiencia me quedaría tan grabada. El haber compartido casi cuatro meses con arquitectos de diferentes nacionalidades, en un lugar donde se proyecta y se hace "buena arquitectura" es muy bueno, todavía mucho más provechoso y gratificante cuando permite ampliar el panorama de nuestro quehacer: conocer otro tipo de cultura y el modo en que ella se refleja en los edificios de las ciudades que caminamos y aprehendemos, ver de qué manera las ideas y los gestos de los llamados "arquitectos artistas" quedan plasmados en la obra construida. En otras palabras *ver arquitectura y reflexionar sobre ella*.

En el Estudio me he sentido muy cómodo, sin ningún tipo de presiones, he disfrutado el trabajar en una obra que por la proximidad que se encontraba (España), me permitió poder visitarla varias veces y tener un contacto mucho más directo y tangible, en lo que estaba trabajando. Podía ver cómo los trabajos que hacía en la oficina, se concretaban luego en la obra. Podía compartir las charlas técnicas con otros profesionales sobre problemas a resolver y darme cuenta de la magnitud del trabajo que significa una obra de esas características.

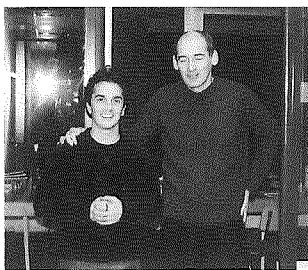
El trato con Siza era muy personal, se charlaba sobre el tablero las cuestiones a resolver, del mismo modo que se trabaja en los talleres proyectuales en la facultad. La relación docente-alumno es muy típica en su estudio.

Los fines de semana que no trabajaba, los ocupaba para viajar por las ciudades portuguesas, buscando a modo de explorador, aquellas obras que Siza había realizado y que tenía verdaderas ganas de conocer; visité más de 30 aunque no a todas pude acceder.

Los concursos ayudan mucho a cumplir estos sueños...

Arq. Javier Molina

* Actualmente se encuentra concretando la pasantía



ESTUDIO RECEPTOR: REM KOOLHAAS.

Muchas de las cosas que se nos presentan en la vida, simplemente se van dando sin que nos demos realmente cuenta, a pesar del esfuerzo y el empeño. Un concurso, preselección, 1º premio, alegría enorme que más tarde se transforma en ansiedad, preparativos y finalmente el viaje.

Un viaje imposible de predecir.

Trabajar en o.m.a. era lo único que ocupaba el 100% de mis expectativas, ampliamente superadas desde el primer día.

Un estudio de 1000 m2, , biblioteca, cocina, salas de reuniones, oficinas, depósitos, taller de maquetas, metros y metros de estanterías repletas, máquina de coca, 70 personas, jefes de proyectos, gerentes de proyectos, encargados, consultores, recepcionistas, varias secretarías, cocinera, más de 40 computadoras en red, plotter, impresoras, fotocopadoras, teléfonos, altoparlantes, todas las maquetas "famosas" como escenografía y como máxima estrella del lugar, un sabio despota... definitivamente, *alucinante*.

Una mirada un poco más profunda e intencionada me permitió descubrir el modo de operar en o.m.a.. Todo está permitido, todas las ideas son válidas, el clima es extremadamente competitivo y el que acierta... asciende. Como el tiempo para cada proyecto es bastante más corto de lo que al menos yo estaba acostumbrado y la transitoriedad de la gente que ahí trabaja no permite grupos demasiado estables, me permitió en pocos meses hacer las más variadas cosas. Servir café, maqueteo o dibujar hasta llegar a diseñar, fueron pasos muy rápidos.

El trabajo siempre es en equipos y la cantidad de integrantes depende tanto de la magnitud del proyecto como de la proximidad a las fechas de entrega. Por lo tanto uno puede pertenecer al staff estable o a los refuerzos. Dentro de estos grupos hay jerarquías muy fuertes y las tareas están muy organizadas y repartidas.

Todo se pone en marcha a las 9 de la mañana pero nunca se sabe a qué hora termina el día: lo que sí es seguro es que nadie trabaja menos de 11 horas diarias y demás esta decir que es de lunes a lunes.

Sólo el 20% de los que trabajan en o.m.a. son de Holanda, el resto llega desde todas partes del mundo, por lo tanto la única forma de comunicación es en inglés. La edad promedio es de 30 años y sólo los jefes se acercan a los 40. Este es uno de los puntos más importantes para la producción del estudio ya que, sin querer desmitificar al genio, es claro el aporte de tantas neuronas internacionales recién salidas de los claustros y ávidas de plasmar en un estudio real tanto tiempo de investigación académica. Por supuesto que todo se hace dentro de las reglas de juego de Koolhaas.

Un maestro, el semillero arquitectónico y horas y horas de dedicación dan como resultado un producto vertiginoso siempre desafiante.

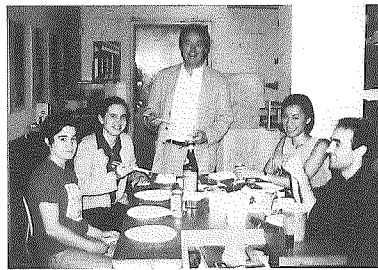
Toda esta fascinación al poco tiempo se transformó en rutina y es justo en ese momento donde esta experiencia cobró mucho más sentido.

El ritmo se desaceleró, los lugares se volvieron más familiares, las caras empezaron a repetirse, los rituales extraños se transformaron en cotidianos, las cosas dejaron de pasar a mil frente a mis ojos.

Cada mañana, llegar al estudio era menos incierto, el día se presentaba menos inesperado. Mis cosas, mi espacio de trabajo, mis amigos, mis compañeros y nuestros horarios hacían que dejara de sentirme de paso.

Cuando la vorágine de los primeros días pasa, es el momento de valorar y disfrutar tanto sacrificio hecho y tantas personas que consciente o inconscientemente nos dan una mano para llegar a ciertos momentos especiales de nuestras vidas.

Arq. Juan Germán Guardatti



ESTUDIO RECEPTOR: STEVEN HOLL.

Ser parte del estudio de Steven Holl no podría dejar más que saldos muy positivos ya que la manera con que se llevan a cabo los proyectos alienta tanto el trabajo grupal como el desarrollo individual como profesional. El equipo de arquitectos está muy lejos de convertirse en un mero instrumento de producción de las ideas de Holl ya que él mismo demanda una participación constante a todo nivel, organizando enchinchadas generales donde se debaten los proyectos desde sus ideas conceptuales iniciales hasta las más avanzadas etapas de desarrollo del diseño arquitectónico. Holl es profesionalmente muy abierto a las críticas tanto por parte de los que trabajan junto a él como de otros colegas ajenos al estudio.

Siempre con el objetivo de formular nuevos conceptos, tiende a encarar cada uno de los proyectos con ideas originales. Que la investigación de la arquitectura requiere tiempo y esfuerzo es un hecho bien sabido tanto por parte de los que están abocados a su producción como por parte del cliente que acude a estos lugares en busca de propuestas, se apoya y valora la realización de experimentos arquitectónicos, acercando la forma de producción del estudio a la de un laboratorio, donde se realizan pruebas y ensayos, idas y vueltas sobre las mismas ideas hasta encontrar aciertos.

La realización de un trabajo en equipo requiere cierta especificidad profesional por parte de los arquitectos integrantes y necesita para poder funcionar de un organizado sistema de rangos. Todos asumen con la mayor seriedad la labor que les ha sido encomendada por más pequeña e irrelevante que sea llevando de este modo a que el estudio funcione siempre eficientemente. Un claro reflejo de esta búsqueda de especificidad profesional es la variedad de países y escuelas de arquitectura de las que éramos provenientes los veinte integrantes del staff, contando dieciocho nacionalidades distintas, manejo de veinte idiomas diferentes y títulos orientados hacia la elaboración del diseño arquitectónico o gráfico, hacia los aspectos técnicos, o hacia la habilidad manual en el manejo de materiales y herramientas para la construcción de maquetas.

Es sin duda la inagotable dedicación que se pone en el trabajo, la constante más notable.

El sentido compromiso con que se desarrolla la arquitectura obliga a involucrarse totalmente en la elaboración del producto arquitectónico. Es Holl el primero en poner empeño en la producción constante guiando al equipo en una búsqueda incesante. Las horas de trabajo son interminables así como también las satisfacciones.

La experiencia del contacto laboral y humano con arquitectos del más alto nivel convierte sin duda al profesionalismo con que se opera en un referente y objetivo a alcanzar. Con ella también se amplían nuestros campos de comparación hacia niveles superiores suponiendo siempre un progreso en nuestros medios usuales de acción. Es entonces cuando la transmisión de las vivencias por parte de los que tuvimos la suerte de tener esta oportunidad, se convierte en una obligación ineludible dentro de nuestro ámbito.

Experimentar formas distintas de crear, desarrollar y construir arquitectura, instalarse en un ambiente de eficiente trabajo en equipo y en algunos momentos de competencia, utilizar nuevas tecnologías y nuevos medios, elaborar todo lo aprehendido y detenerse a comparar frente a lo que estábamos acostumbrados a hacer nos lleva a vislumbrar los caminos por donde buscar y encontrar con más facilidad las certezas, dónde están nuestras debilidades, por qué fracasamos o triunfamos, y con esto alcanzar cierto grado de madurez como arquitecto y como individuo. Que hablar un idioma ajeno y estar en un país que no es el nuestro colabora un poco en templar el espíritu y en madurar, también es una realidad.

Siendo verdaderamente incalculable el aporte al desarrollo de nuestra profesión que se logra hoy a través de estas becas y el que se espera en el futuro, confío se seguirán sumando con éxito.

Arq. Sabina Cachero

Sobre los proyectos del Premio Arquitectónica

Arq. Gustavo Cardón

La iniciativa de la Fundación Arquitectónica de organizar y fomentar una competencia entre arquitectos noveles premiada con una pasantía en el estudio de un arquitecto notable tiene muchos frutos. Uno de tales frutos es la posibilidad que nos brinda de reunir anualmente el trabajo de proyecto de estos jóvenes recientemente egresados, resultado del máximo de su entusiasmo y capacidad técnica y del trabajo individual alejado de la tutela y control de la Escuela, aspecto, este último, que los hace más interesantes. Tenemos entonces la posibilidad de revisar un conjunto de trabajos que de un modo algo indirecto refleja el producto de nuestra Escuela a través de sus recientes egresados, sus orientaciones culturales en el ámbito del proyecto, sus expectativas y sin duda su formación técnica.

Aunque su valor representativo sea cuestionable, estos trabajos nos dan indicios del perímetro técnico y cultural que nuestra labor como docentes va dibujando. Tanto el parecido como las diferencias que tienen con lo que se expone todos los días en nuestros talleres permite ver reflejados en ellos a la Escuela. En aquello en que se parecen a los trabajos de Taller nos reflejan un mundo conocido de objetos y técnicas que han sido explícitamente legitimados, mientras en aquello en que se diferencian puede verse tanto la supervivencia de la subjetividad del proyectista a los avatares de la educación, como aquello que la escuela lleva en su cultura de una manera sumergida, producto de las sugerencias de las revistas que circulan en los tableros, la percepción que se tiene del lugar del éxito, y las anotaciones al margen de las orientaciones explícitas de las Cátedras.

Realizar una crítica de estos trabajos observando su calidad como proyectos, sin relación con el contexto en el que fueron elaborados, sería repetir el trabajo del jurado, algo que sería presuntuoso e inoportuno. Me ha parecido más interesante avanzar en otra dirección: tratar de hacer algunas reflexiones tratando de encontrar un sentido y construir una opinión acerca del significado de las similitudes y diferencias presentes en estos casos de proyecto. Me ha interesado observar estos proyectos tratando de encontrar coincidencias en las fortalezas y limitaciones técnicas y culturales que en ellos son reflejo de la Escuela. La crítica de los proyectos y de los textos no persigue su revisión como caso individual sino mas bien como ejemplo de una serie que refiere a un trabajo más colectivo.

En último término no he podido evitar detenerme en una revisión del conjunto de motivaciones y resultados autobiográficos con que los premiados nos hacen partícipes de su experiencia. Junto con los dibujos he encontrado un conjunto de textos con contenidos muy personales de los autores. Me refiero tanto a las memorias descriptivas como a los comentarios respecto del saldo de las experiencias de haber trabajado, lejos de nuestro medio cultural, con arquitectos notables y muy publicados. Estos textos proveen claves sobre el sentido de los proyectos presentados, y superando las particularidades de cada caso, son un interesante reflejo del conjunto de motivaciones que impulsan las carreras de nuestros recientes alumnos.

CONSTRUCCION, TECTÓNICA, ESTILO. La síntesis de los datos materiales traducida en un modo de representar muy sintético es una característica que reúne a estos trabajos y que sin lugar a dudas vincula a un buen porcentaje de la producción de la Facultad. Esta apariencia que cultiva el encanto de lo mínimo necesario y un gusto por la abstracción gráfica constituye uno de los cauces principales de la apariencia de los trabajos de la Escuela. De algún modo este cauce principal deja de lado otras técnicas de representación e indagación del proyecto que surgen alternativamente sea como producto de una habilidad individual, sea como producto de líneas de trabajo que, fomentadas en algún Taller, evidentemente no alcanzan, por denominarlo de alguna manera, el status de "cultura oficial".

Esta síntesis de los datos de las propiedades reales de los edificios proyectados se presenta de distinta manera en los trabajos seleccionados. Pero hay un mínimo común denominador en el repertorio de elementos constructivos referidos, y en el grado de consistencia del montaje del proyecto que, a pesar de notables diferencias en el resultado estilístico, constituye un rasgo común.

En el proyecto de Javier Molina hay una falta de coincidencia en el espesor de las decisiones tectónicas expresadas en la maqueta y aquellas referidas en los geométrales. El modelo señala una estructura de la cubierta sutilmente flotante sobre un cerramiento que, a pesar de su masividad resultante, evidentemente no porta. Las plantas y el corte no dan cuenta de mecanismo alguno por el cual esta tensión constructiva y expresiva tenga lugar. Una omisión que puede parecer banal pero que, dado el esquematismo de la planta de los espacios interiores, resulta crucial para imaginar una interesante caracterización del espacio interior a través del orden o desorden de los elementos portantes.

En el templo proyectado por Sabina Cachero, la cuidadosa concepción del espacio a través del mero plegado de una membrana desafía toda realidad de la estática y la resistencia haciendo que la reducción a la mínima expresión del repertorio de elementos materiales manipulados en el montaje sea en realidad un artificio escultórico más que una intensa invención formal en el terreno de la arquitectura. Este juicio, que probablemente pueda ser revertido con mayor abundancia de elementos gráficos, no apunta a señalar una falta de realismo constructivo, al cual nos tienen tan acostumbrados nuestros

repetidores de técnicas. Busco llamar la atención sobre el exceso de síntesis de los datos de proyecto al punto de alienarlo de toda viabilidad arquitectónica, de colocarlo en el rincón de las bellezas apreciables sólo en su formato editorial. Busco también señalar que el mínimo es en muchos sentidos una condición a la que se llega laboriosamente y no una condición de partida. Entiéndase este comentario como una convicción en el terreno de las dificultades del proyecto y no como postulado moral.

Los otros dos proyectos, de Germán Guardatti y Diego Arraigada, presentan una más cuidadosa y completa referencia al modo en que están montados como artefactos y en algún punto representan un mayor cuidado o quizás habilidad en la elaboración de un modo de construir la forma, lo que hace diferencia respecto a los otros casos. Se han diferenciado elementos del montaje constructivo y se los ha utilizado para diferenciar formas en la confección del proyecto. Pero, haciendo una crítica que quizás no sea justa con el trabajo de alguien tan joven, estas diferenciaciones son algo estériles respecto del carácter general del proyecto. Un ejemplo de ello es el inverosímil parentesco formal de la pantalla de proyección de Arraigada con el resto de los elementos del proyecto, o la falta de utilización de medios constructivos para producir distintas condiciones espaciales en las dos partes en que el proyecto de Guardatti se apoya para producir una muy buscada tensión.

En estos casos veo reflejado el límite de nuestras habilidades como docentes para manipular e indagar el sentido tectónico de la arquitectura en relación con aspectos significativos o evocativos del proyecto. Que no se malinterprete esto como una invocación a un cierto expresionismo constructivo. Mi preocupación surge de ver reiterado un modo de montaje de estructuras de elementos lineales, planos plegados, planos vidriados a veces completados con construcciones más textiles que le hacen de complemento, como un material expresivo continuo, descontextualizado y privado de relación con el tema. No es que estas relaciones no aparezcan tibiamente anunciadas en los proyectos; es que justamente no parecen haber podido encontrar los instrumentos para su desarrollo pleno como temas arquitectónicos evocativos. Conformen además una especie de tabla de salvación tecnológica y compositiva: la columna exenta, el plano de hormigón, la ventana apaisada constituyen un standard compositivo rápidamente cuestionable desde muchos puntos de vista, desde el contextual hasta el de su viabilidad y razonabilidad tecnológica.

Tengo la sospecha de que cierta reducción al mínimo de las formas manipuladas si no se contextualiza tecnológicamente tiende a esquematizar y anular caminos de investigación proyectual. Una representación más proclive al ocultamiento de la condición material del proyecto que a su explicitación se encarga del resto.

Quienes somos artífices de esta Escuela podríamos recibir el mote de estilistas. Mientras perseguimos una contemporaneidad de los problemas e instrumentos que utilizamos, el fomentar una gráfica tan enigmática, engañosa nos impide verificar avances en ese sentido. En defensa diré que nuestros alumnos están tan huérfanos de una formación en construcciones en función de un uso trascendente del material tectónico de la arquitectura y tan apegado a una manualística de modalidades tecnológicas en vías de extinción que gran parte de estas debilidades no deben atribuirse a la formación recibida en los Talleres de proyecto. Al mismo tiempo todos y cada uno de los proyectos revelan mentes interesadas en indagar la cuestión, en adoptar posibilidades tectónicas que permitan soluciones originales, pero evidentemente carecen de los instrumentos para llevarlo a mejores destinos que los alcanzados.

LA INEVITABILIDAD DEL EDIFICIO (LA FIGURA). Resultará difícil encontrar en nuestro país una Facultad de Arquitectura en la que la inevitable condición urbana o territorial del proyecto de arquitectura sea tan insistentemente e invariablemente invocada por sus Talleres de proyecto.

Tales preocupaciones, y la insistencia con que se oye acerca de su importancia parece haber hecho efecto sobre la capacidad poética de nuestros jóvenes egresados. Así es como cada una de las memorias descriptivas que han llegado a mis manos contiene una referencia al paisaje, a su efecto sensible, a sus consecuencias sobre el proyecto. Me interesa detenerme en este punto porque existe una paradójica incongruencia entre las palabras y los hechos.

En el texto que acompaña el proyecto de Molina se propone la negación de la presencia de la obra construida sobre el entorno. En el caso del proyecto de Arraigada se introduce la condición paisajística del problema mediante una poética referencia al viaje a través de las pampas, y más escuetamente Cachero se refiere a la presencia del río y el horizonte.

Digamos que en el caso del templo proyectado por Cachero, la condición edilicia del proyecto es difícil de cuestionar y que el fotomontaje con que se ilustra la relación entre el objeto y el contexto demuestra una sensibilidad para usar el contraste formal entre una silueta continua y la textura y diversidad del fondo dado por el perfil del tejido de la ciudad. Una sensata maniobra aparentemente motivada en la falta de material arquitectónico suficiente para significar a través de la escala.

Pero en el resto de los proyectos, el contexto no encuentra otra referencia que en los textos, puesto que la documentación

gráfica impide entender siquiera la posición del edificado respecto a los más básicos datos del entorno. Esto que quizás sea fruto de la mutilación de los documentos gráficos me hace subrayar un rasgo común a estos proyectos: la primacía de las preocupaciones sobre el perfeccionamiento del edificio, antes que el del sitio.

En el caso del proyecto de una puerta para la Ciudad resulta llamativo que luego de describir la experiencia del viajero frente a la inmensidad de nuestro paisaje y frente a la debilidad de la forma de nuestra ciudad en sus bordes, el mecanismo utilizado para proyectar la condición de transición entre lo rural y lo urbano sea inevitablemente una figura edilicia y sea tan escasa la manipulación del paisaje, una ceguera respecto a la verdadera condición morfológica de nuestras ciudades y de su presencia en el horizonte que probablemente haya sido inducida por el inadecuado título del tema dado: "Puerta".

En los proyectos cercanos al Arroyo Ludueña me ha sorprendido el interés por hundir parte de ambos edificios, aunque me ha sido imposible entender cuál era la disposición de tal operación topográfica en el lugar, entre otras cosas porque los proyectos están tan ensimismados en la gracia de sus formas que al arroyo no puede encontrarse por ningún lado. En ambos casos el interés por disminuir la presencia de la silueta edificada -en el proyecto de Guardatti subrayado por la transparencia casi total del artefacto- merece una interrogación.

¿No es parte del programa de proyecto de estos dos temas la necesidad de caracterizar un sitio en el que la forma del espacio abierto no ha encontrado aún su identidad en tanto es producto de la falta de adecuación de las relaciones entre los fragmentos de tejido que se acercan al borde de la ciudad y de la superposición de relaciones funcionales de distinta escala territorial? Si la respuesta fuese afirmativa y se ha adoptado la necesidad de resolver la demanda funcional específica a través del proyecto de un edificio que pretende no existir ¿No estaríamos frente a una renuncia previa a asumir el problema? ¿No equivale esto a afirmar que el problema desaparece como efecto de la anulación visual del edificio?

Creo que en este punto las resonancias holandesas del proyecto de Guardatti, y la ingenuidad escalar del de Molina nos muestran que el problema no ha sido presentado o propuesto de una manera culturalmente progresiva. Invito a reflexionar acerca de una diferencia a menudo soslayada al presentar la ciudad y el paisaje como problema de arquitectura. Como programa de proyecto son cosas distintas el contextualizar un edificio en un paisaje y el producir o calificar el contexto a través de la intervención, que no es otra cosa que proyectar el sitio introduciendo una modificación que en muchos casos no constituye un edificio.

Estoy convencido de que la segunda opción tiene un carácter progresivo en nuestra ciudad, mientras el primero está reservado para las raras excepciones en las que el contexto ya tiene una calidad apreciable, en las que la demanda en términos de caracterización parece estar satisfecha. También estoy convencido de que el programa de proyecto del contexto se ensaya en diversas Cátedras de nuestra Facultad, pero estos proyectos y quizás más aún los enunciados temáticos planteados dan la idea de que la inevitabilidad del edificio como tema central de las preocupaciones del arquitecto goza de una vigencia cultural que debe ser desafiada.

Al mismo tiempo estoy convencido de que el desenfoque que existe entre las aspiraciones de sensibilidad contextual de las memorias descriptivas y el carácter poco demostrativo de los proyectos en este terreno es reflejo de una relativa debilidad del instrumental técnico y del desarrollo de materiales de proyecto realistas y originales de nuestra Escuela para la manipulación y creación de paisajes artificiales en nuestro propio territorio. Ciertamente la preocupación ha sido instalada en la conciencia de la Escuela, pero el camino recorrido es aún muy corto.

LAS TÉCNICAS. Por último me parece útil señalar las diferencias que existen detrás de la relativa homogeneidad expresiva de estos proyectos, diferencias profundas en cuanto al predominio de una técnica de confección del proyecto que marca inevitablemente su resultado.

En mi opinión los proyectos de Guardatti y Arraigada se encuentran emparentados en la preeminencia de una lectura utilitaria del programa y su traducción en una organización en que cada parte del proyecto se diferencia dando como resultado una organización diferenciada de los locales en el primero y de las formas construidas en el segundo. Este modo de iniciar el proyecto, que podríamos llamar de un funcionalismo escolar, ha mantenido su vigencia en la Escuela a través de un sinnúmero de proyectos en el tiempo; tantos como son necesarios para poder afirmar que este funcionalismo es una constante, mientras mudan las coberturas estilísticas con las que se acaban los proyectos.

En el proyecto de Molina no se ha producido un montaje a partir de una interpretación del programa sino buscando adoptar una fórmula arquitectónica estable que diese lugar a una muy elemental solución del programa diferenciando las escalas de los espacios necesarios. Pero el desarrollo del proyecto no es sensible al sentido de operar a través de fórmulas pre-establecidas, dado que el proyecto no hace evidente esa referencia a otras arquitecturas previas. Muy por el contrario, lo elemental del esquema y la inviabilidad de operar contra ello es pasada por alto al recortar la construcción con una forma que busca evidentemente dar gracia a lo simple por el camino que es menos relevante para la institución albergada: la forma exterior. Las relaciones de circulación y espaciales interiores son en este caso muy pobres en su desarrollo.

Por último, el proyecto de Cachero está construido como un dispositivo que busca producir determinadas sensaciones en quien lo use. Pero no puedo pasar por alto que el ingenio está puesto en este caso en la rareza de la forma antes que en

la invención de una organización espacial más completa para el carácter ecuménico de la demanda. El uso del edificio ha sido entendido hasta un cierto punto como un problema de espectadores sometidos a la tradicional secuencia que ordena los templos cristianos desde la adopción de la basílica.

Hago estas observaciones creyendo que detrás de un modo bastante recurrente de representar se esconde una diferencia de acentos en las técnicas del proyecto que traslucen las diversas tradiciones instrumentales presentes en la Escuela. Se trata de proyectos, interesantes todos ellos y fundamentalmente correctos cuando vistos de a uno y contrastados con la corta experiencia proyectual de sus autores; pero no puedo dejar de subrayar, por lo que pueda significar para los que somos docentes de la Escuela, esta insistencia de los trabajos en camuflar, con parecidos a las novedades de las revistas, tradiciones técnicas que, confrontadas más abiertamente, provocarían un debate mucho más amplio. Estoy convencido, en parte por el contenido de los textos que acompañan los proyectos, de que los autores son en cierto grado inconscientes respecto de su adscripción a ciertas tradiciones técnicas de proyecto y de lo que tal elección implica.

LOS RÉDITOS. Uno de los aspectos más interesantes del Premio Arquitectónica es que coloca a nuestros jóvenes arquitectos, a los espectadores del éxito, a los no tan jóvenes comentaristas, -entre los que me incluyo- y al mundo social que rodea la arquitectura en nuestra ciudad, frente a frente con un mundo exterior que tiene convalidada su calidad por una profusa difusión editorial y crítica. De toda la enorme información disponible hoy respecto de nuestro oficio de arquitectos, el premio elige como fin preciado el contacto con el maestro, señalando quizás inconscientemente la relevancia de un modo de aprender y progresar en nuestra disciplina que tiene una larga tradición: la formación por inmersión en un medio de trabajo, por contacto cercano del discípulo con el maestro. Elige este tipo de formación como premio por encima de una oportunidad eminentemente académica, creando una oportunidad que ningún otro promotor cultural ofrece en nuestro medio.

Esta orientación en el campo del proyecto es enormemente atractiva y ha ido fomentando un predominio sobre otras formas de construir la formación en la práctica del proyecto. Mientras en las disciplinas técnicas y científicas la difusión de las ideas y los avances tiene un origen predominantemente académico, crítico y reflexivo, el proyecto y su estado de conocimiento se ha ido legitimando en nuestro medio a través de una preeminencia de lo vistoso y de la genialidad espectacular como clave de su ejercicio. En mi opinión esto ha funcionado como una vacuna contra la burocratización de la novedad disciplinar en la que otros campos han caído, pero al mismo tiempo ha reducido la capacidad de decir acerca de los proyectos con cierto ajuste a las razones de sus verdaderos valores. En otros términos, frecuentemente ha hecho de aspectos de novedad vistosa el centro de atención de una producción a menudo plena de otros significados más relevantes; y tal como señala Helio Piñón "ha propiciado el abandono del principio esencial del arte moderno: la primacía de la concepción"¹. Con demasiada frecuencia el comentario y el éxito de la obra de un arquitecto no se centran tanto en su trascendencia técnica y cultural como en la novedad misma del resultado. Por eso me ha interesado ver en los textos e impresiones de los participantes en el programa la reacción y el rédito obtenido a partir del contacto con el arquitecto notable, la atención prestada a distintos aspectos del ejercicio de la arquitectura en contextos donde seguramente todo era novedad.

Los textos están poblados de observaciones acerca del modo de trabajo de los estudios subrayando el carácter colectivo del quehacer profesional. Una coincidencia que hace pensar en que la experiencia tiende a fundar un interés por ese modo de trabajo y entorno para la experimentación proyectual antes que una valoración de la genialidad. En efecto, la referencia al arquitecto en cuestión se centra, con las diferencias de tono propias de cada personalidad, en destacar su apertura a propuestas e intercambios y fundamentalmente a la laboriosidad con que los resultados se alcanzan. ¿Son estas expresiones fruto de una sorpresa? ¿son estas características del trabajo proyectual una novedad para nuestros recientes alumnos? ¿es el entorno de aprendizaje que la Escuela dispone para nuestros alumnos tan distinto en su modalidad como para justificar una cierta sorpresa? ¿o es la calidad de los interlocutores, real o imaginada por la extrañeza, la que convalida las experimentaciones emprendidas?

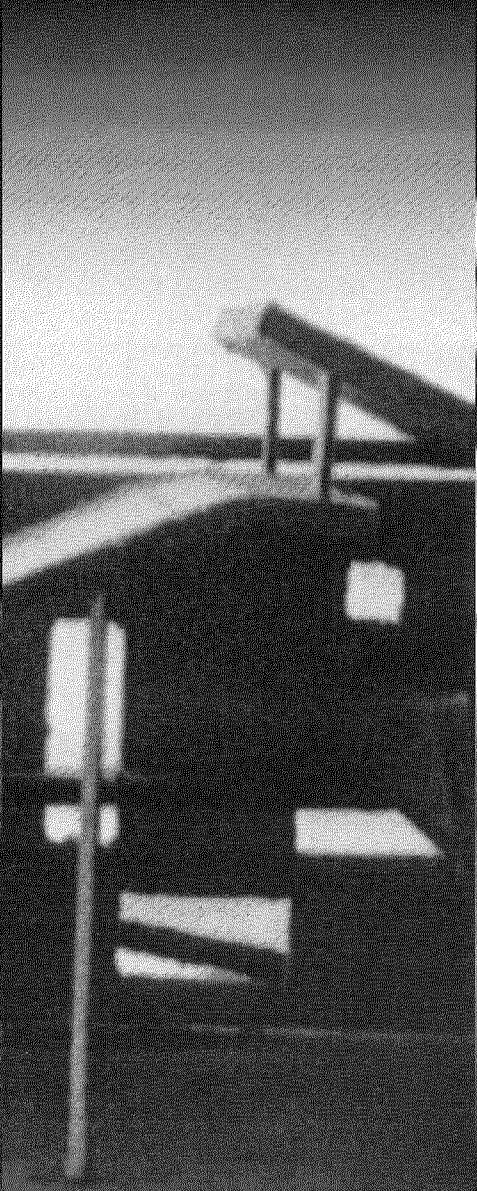
Los textos nos dejan con la incógnita fundamentalmente porque si de algo adolecen es justamente de la ensoñación producto de la sorpresa. La contracara de la orgullosa modestia de estos jóvenes arquitectos es la incapacidad -seguramente temporaria- de construir una visión crítica o de interpretar el sentido académico de la experiencia vivida, su relación con un determinado sistema de producción cultural o constructiva, su fundación en tradiciones cognoscitivas y de organización del trabajo que las preceden. Mientras la vacuna contra el deslumbramiento ha funcionado felizmente, la capacidad de trasponer la novedad del entorno y entenderlo críticamente no lo ha hecho. A mi entender el modo en que los ejemplos notables, las experiencias extranjeras y la bibliografía es frecuentada en nuestra Escuela induce esta actitud cultural permeable, amable pero relativamente desprovista de juicio que en este caso impide que los réditos de una experiencia como ésta sean más transmisibles.

¹ Helio Piñón, Curso básico de proyectos, Editions U.P.C., 1998, Barcelona

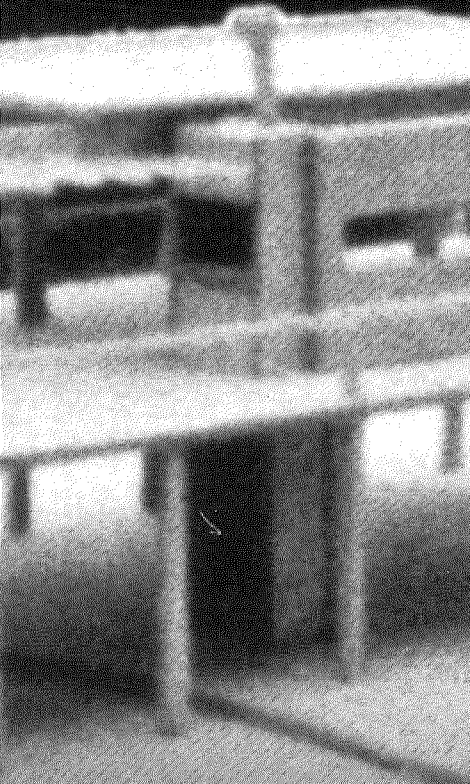
Centro de negocios
María Josefina Arfmetti - Ana Lis Klotzman



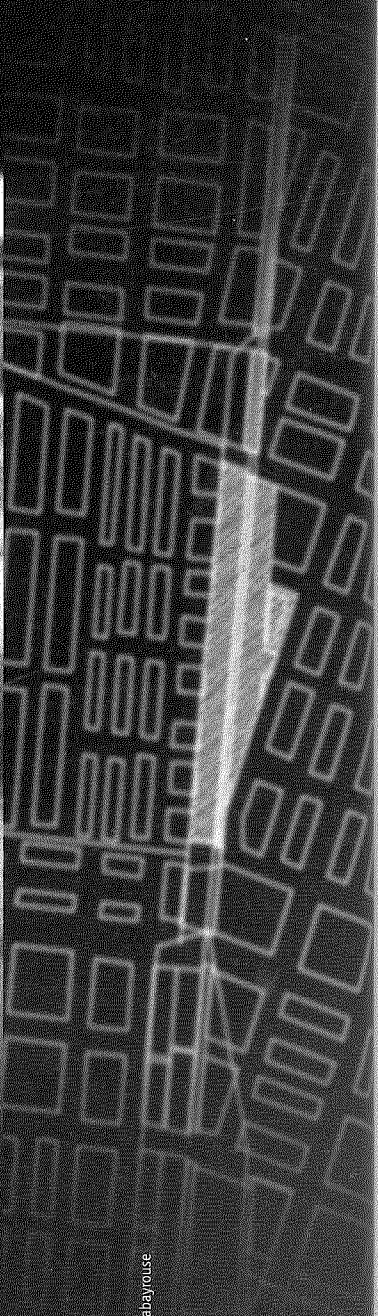
Vivienda unifamiliar
Javier Bacchi



Vivienda refugio
Joaquín Moliné



Parque y estación de trenes
Lorena Bestier - Diego Poetritz - Ulises Sarabayrouse



Premios Arquisur 1999

La Asociación de Facultades de Arquitectura de la Región del Mercosur, Arquisur, fue creada en el marco de las reuniones de Decanos de distintas Facultades dentro del llamado "Grupo de Montevideo".

En la ciudad de Salto, Uruguay se realizó la reunión fundacional de este grupo.

Al acuerdo inicial entre los Rectores de Universidades de Argentina y del Uruguay, se sumaron los Rectores de la Universidades del sur del Brasil y del Paraguay.

Los objetivos de esta Asociación son la creación de un espacio académico ampliado que favorezca el crecimiento y la excelencia en dichas Facultades, a través de la creación de un postgrado regional y de otras acciones que permitan un conocimiento recíproco de sus miembros.

Es en la tercera reunión de la institución, llevada a cabo en Florianópolis en octubre de 1993 (IV Arquisur), que se propone la creación del Premio Arquisur, destinado a los estudiantes de Arquitectura de las Facultades de la Región, basado en la producción de los talleres de Arquitectura, y haciendo hincapié en el *boy y aquí* de nuestra producción disciplinaria, refiriéndose a un lugar concreto de nuestra geografía americana, con todas las amplias connotaciones que esto encierra.

Los trabajos presentados deben ser inéditos y corresponder al desarrollo de los trabajos regulares del período lectivo anterior a la presentación o del año en curso. Pueden abarcar distintos temas, rescatando aquellos proyectos que superen la dicotomía y compartimentación de los conocimientos suministrados por las diferentes áreas de enseñanza.

El jurado está siempre compuesto por un representante de cada país interviniente (Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil) y un decano como Presidente del mismo.

Los premios Arquisur se desarrollan en el segundo encuentro Arquisur de cada año, siendo el del año 1999 el Arquisur XVI llevado a cabo en Asunción del Paraguay en el mes de noviembre.

En este último encuentro, no hubo diferentes categorías de participación y el jurado decidió por unanimidad un sistema de elección particular que consistió en dar el premio Arquisur a aquel trabajo que hubiera sido seleccionado por todos sus miembros, menciones especiales a aquellos que contaran con tres votos, y menciones honoríficas a los de dos votos. El premio mayor lo obtuvieron alumnos del Taller Capelli de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Nuestra Facultad obtuvo varios premios como en ediciones anteriores.

Arq. Armando Torio



1999

Centro de negocios

Arquisur XVI - Mención especial

María Josefina Arfinetti
Ana Lía Klotzman

P.A. III - Cátedra Arq. Moliné

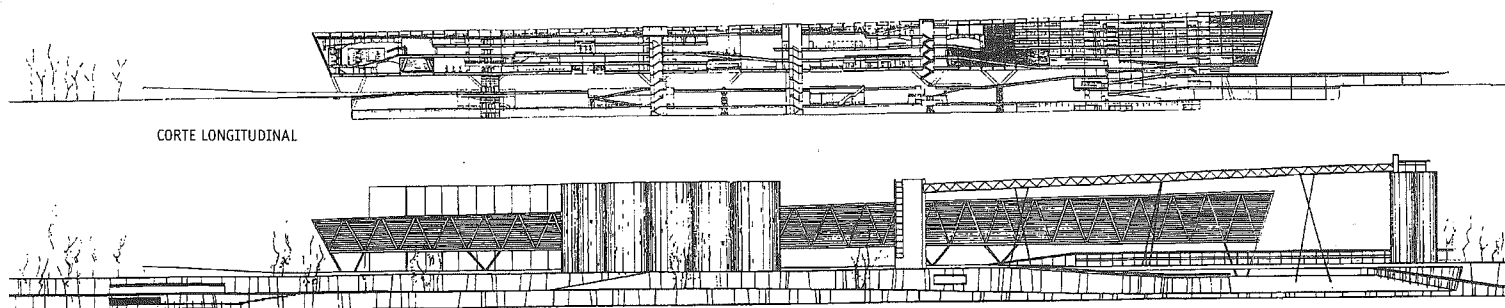
El sitio se describe a través de dos situaciones territorialmente estratégicas, por un lado, dentro de la ciudad, por su carácter referencial para los habitantes, a través de sus preexistencias; de área vacante ganada al ferrocarril, y su futura admisión para lograr la continuidad de sistema de parques costeros de la misma; por otra parte, refiriéndose al territorio, la posibilidad estratégica que adquiere por su cercanía al río y al futuro puente Rosario-Victoria en el futuro desarrollo del MERCOSUR.

El proyecto enfrenta entonces dos necesidades básicas, definir un programa acorde con su situación territorial, así como una estrategia que resuelva contactos y relaciones inexistentes en el sitio inmediato.

Esta consiste en el desarrollo de un programa constituyendo una gran oportunidad para la inserción de la ciudad en el marco generado por la globalización, a través de una red de interregional de comercialización y desarrollo industrial -eje propuesto por el MERCOSUR-; fuera del centro histórico-comercial, pero a pocos minutos de este. Con una macro-escala atípica en las ciudades de la región, que posibilita la ubicación de estos nuevos programas y espacios que complementan y promueven el desarrollo de la ciudad en el marco del nuevo siglo y de foco del crecimiento regional. El mismo se complementa con un eje cultural-recreativo que permita la apropiación urbana asegurando continuidad de usos.

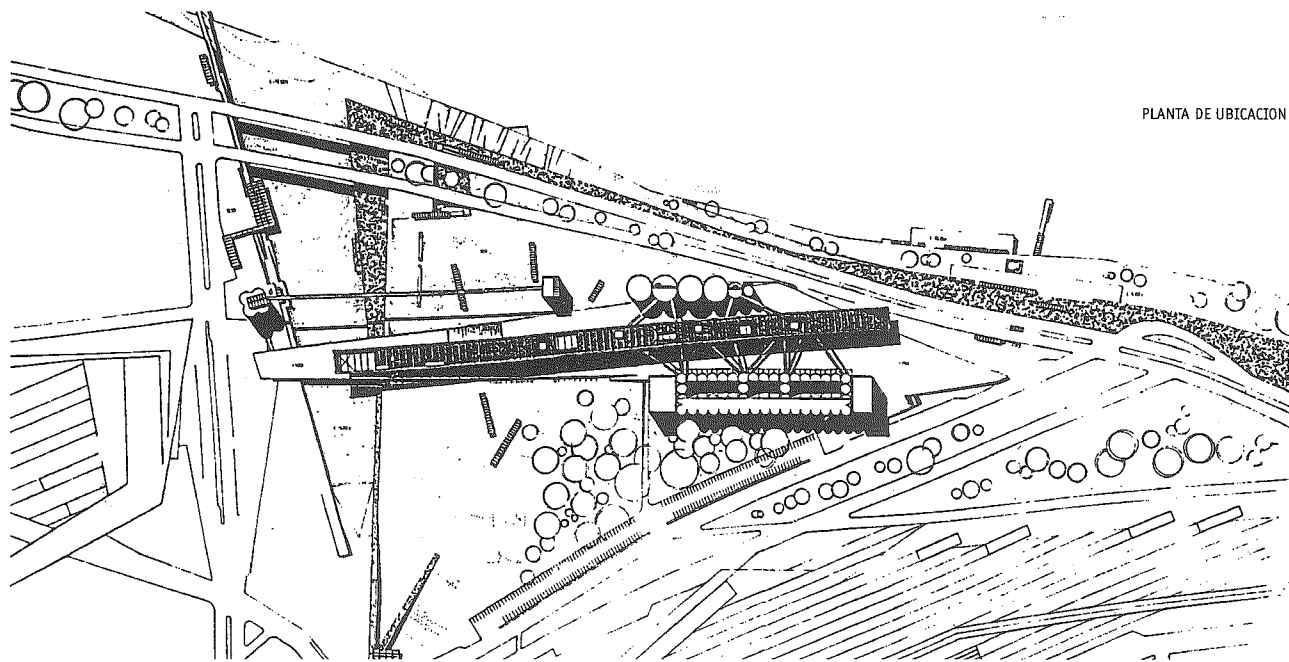
Es así como se desarrolla una pieza urbana concebida unitariamente, de envoltente simple pero con gran complejidad interna que caracteriza los usos e imágenes que requiere el programa y que por sus características no compite durante el día con los silos, mientras que durante la noche se transforma en un foco de luz y de imágenes en movimiento que ilumina la superficie de los mismos.

El conjunto se convierte, entonces, en un juego escenográfico, de lo revelado y oculto, nuevo punto de referencia y vida urbana, estableciéndose un diálogo particular entre la opacidad y la transparencia, la permanencia y la el movimiento, lo preexistente y lo nuevo.

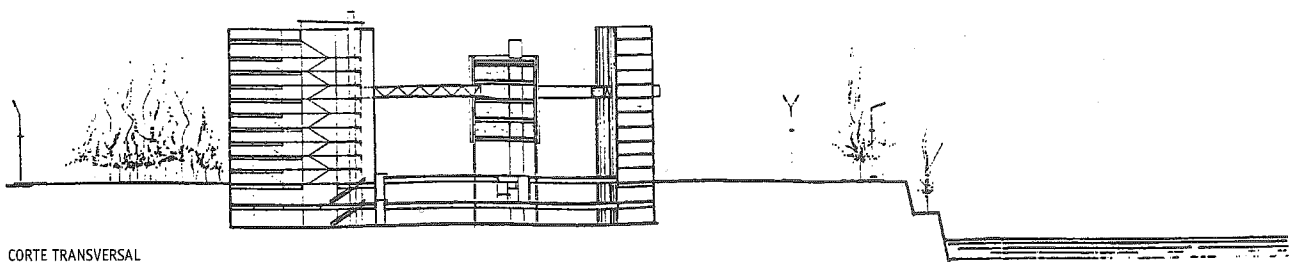
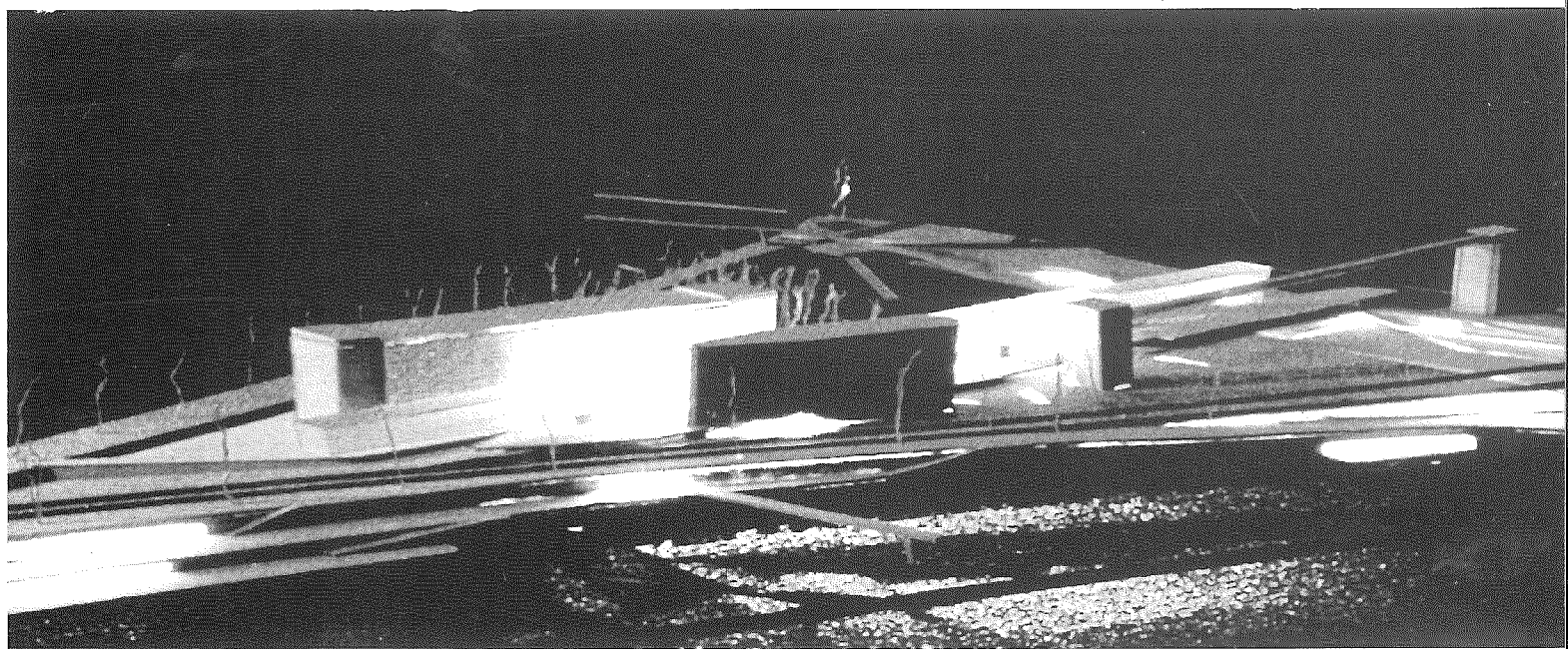


CORTE LONGITUDINAL

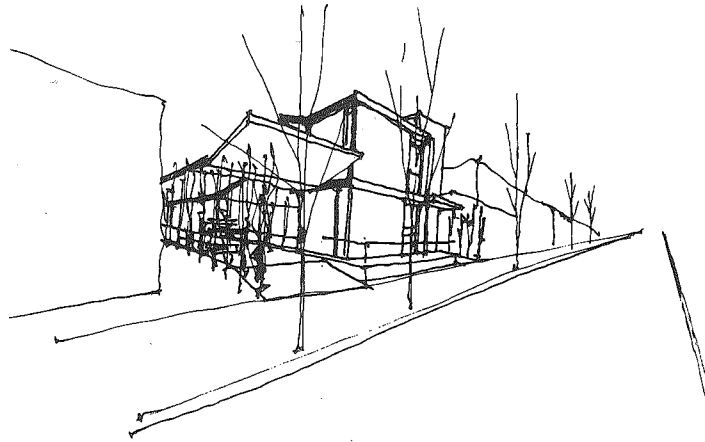
VISTA DESDE EL RÍO



PLANTA DE UBICACION



CORTE TRANSVERSAL



1999

Vivienda unifamiliar

Arquisur XVI - Mención especial

Javier Bacchi.

P.A. III - Cátedra Arq. Fernández de Luco

Las variables: un lugar
un programa definido
un proyecto
El problema: resolver las relaciones

Alberdi, barrio que se presenta con una situación particular dentro de la estructura del tejido de la ciudad. Sus trazas de mínimo movimiento vehicular, el importante espesor de sus bandas peatonales, sus retiros obligatorios, y la posibilidad de descubrir desde la calle los fondos de sus viviendas, lo convierten en un escenario interesante, donde el sitio se ve recualificado por este espacio de carácter urbano tan rico.

El programa, destinado a una vivienda unifamiliar para un matrimonio de nivel económico importante, establece cuatro áreas a considerar: estar, dormir, trabajar y reunirse.

Una idea arquitectónica quiere dar respuesta al problema, resolviendo relaciones entre condicionantes internos y externos, entre el objeto construido y la ciudad, donde el espacio sea el principal protagonista del proyecto.

Un simple plano de hormigón, único elemento de composición, se pliega y repliega intentando dar forma al objeto arquitectónico, generando distintas situaciones espaciales, buscando provocar sensaciones en los actores que se mueven en su interior.

La intención de generar una continuidad espacial tanto en el interior como en el exterior se ve claramente reflejada en el proyecto.

El espacio exterior no fragmentado, con una tensión, dirección y linealidad, se propone como expansión del área social de la vivienda, proyectado como un único piso, que emerge o se hunde, generando momentos de privacidad, pero al mismo tiempo permitiendo que el espacio urbano sea parte del proyecto.

A nivel de acceso, se desarrollan las áreas sociales y de servicio. Se propone un ingreso acotado en espesor y altura con el objeto de sentir, en el momento que se accede al estar, la explosión del espacio.

Apoyado sobre el muro medianero, un esquema de circulación lineal conformado por rampas y escalera, será el elemento que resolverá los cambios de nivel en el interior.

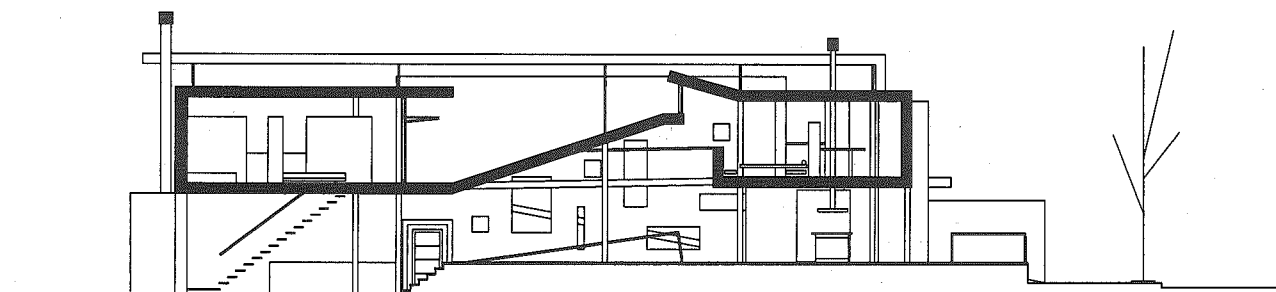
La rampa, contenida por un plano agujereado que permite descubrir distintas situaciones visuales o ser descubierto, posibilita llegar a los ambientes más privados de la casa.

En el nivel superior se generan las áreas privadas y de estudio, donde un plano verde sobre la cubierta del estar intenta meterse en el dormitorio, donde un pliegue de losa permite que el cielo sea el único elemento a disfrutar en el espacio de trabajo.

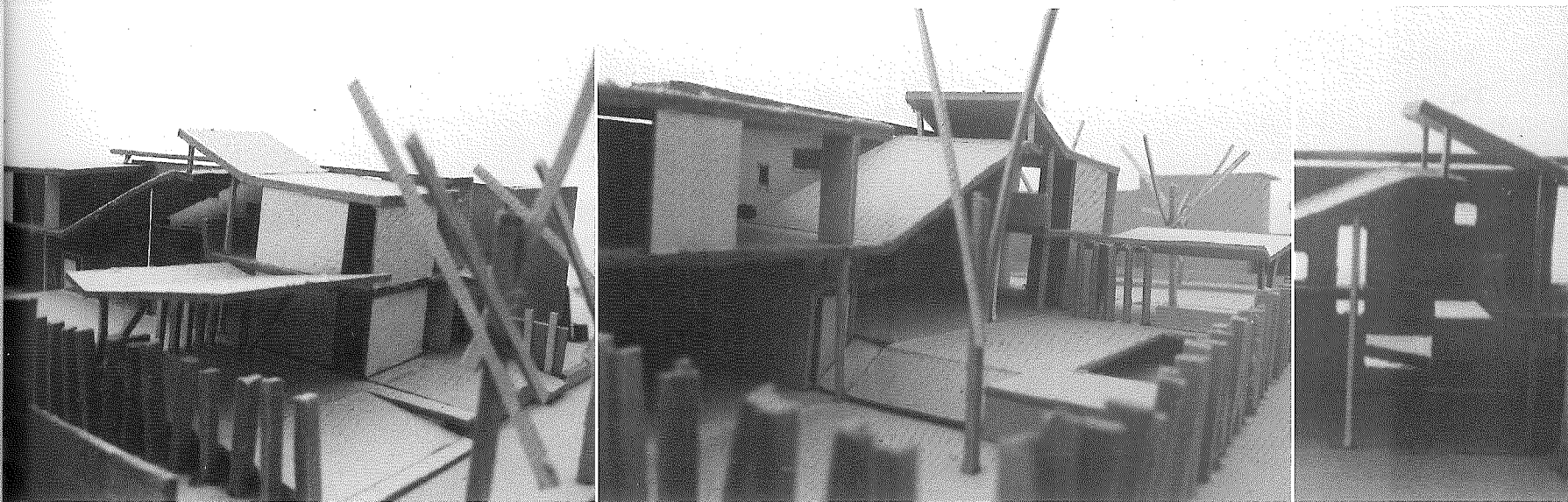
Hormigón armado, vidrios transparentes y traslúcidos, paneles de madera, materializan el objeto.

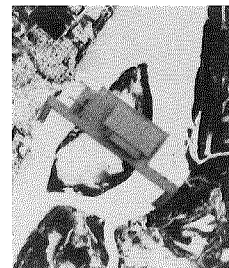
Un proyecto interesante es aquel que cuenta las preocupaciones del proyectista, es el que da una respuesta al problema de la forma más sencilla.

"...encontrar simplicidad en un proyecto, con lo mínimo, puede ser también producto de una gran elaboración..."



CORTE LONGITUDINAL





1999

Vivienda refugio

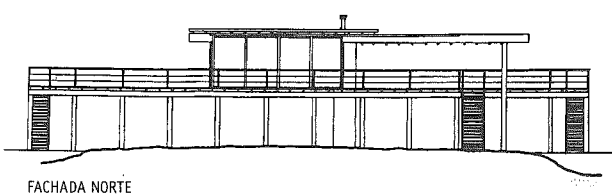
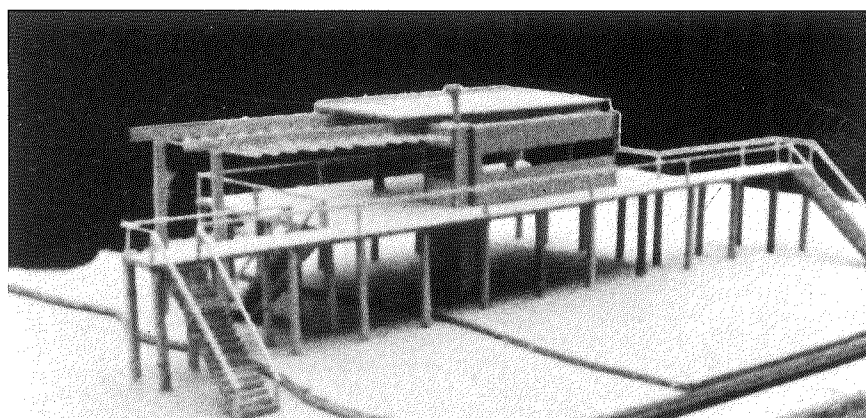
Arquisur XVI - Mención honorífica

Joaquín Moliné.

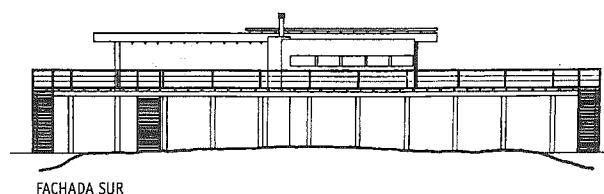
P.A. III - Cátedra Arq. Moliné.

Proyecto realizado en las márgenes entrerrianas del río Paraná con el objeto de construir una vivienda refugio de fin de semana. Se tuvieron en cuenta la variabilidad del clima y las distintas alturas del río como factor determinante de las intenciones proyectuales.

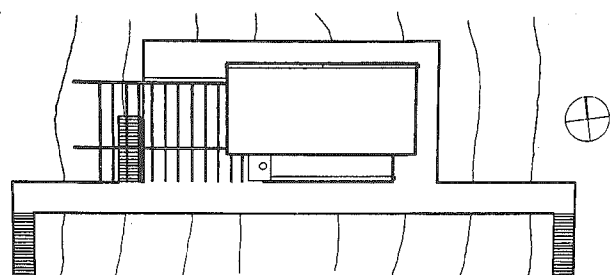
Desde el punto de vista de un alumno de primer año el proyecto se apoya en visitas al terreno y en una introducción al lenguaje de la madera.



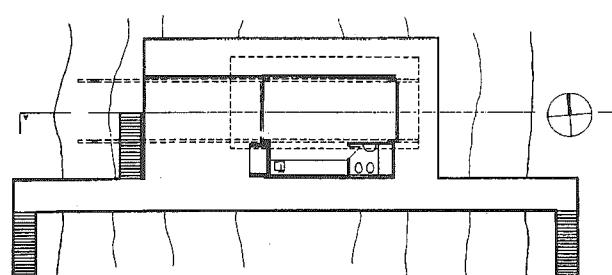
FACHADA NORTE



FACHADA SUR



PLANTA DE TECHOS



PLANTA PRINCIPAL



1999

Parque y estación de trenes

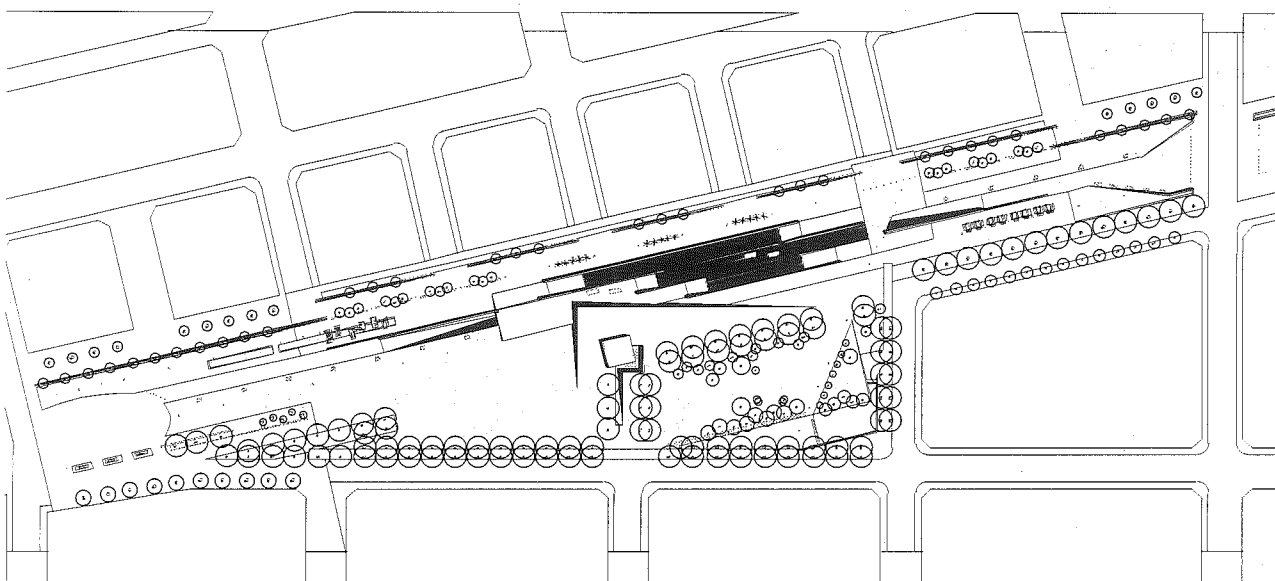
Arquisur XVI - Mención honorífica

Lorena Bestier
Diego Poenitz
Ulises Sarabayrouse

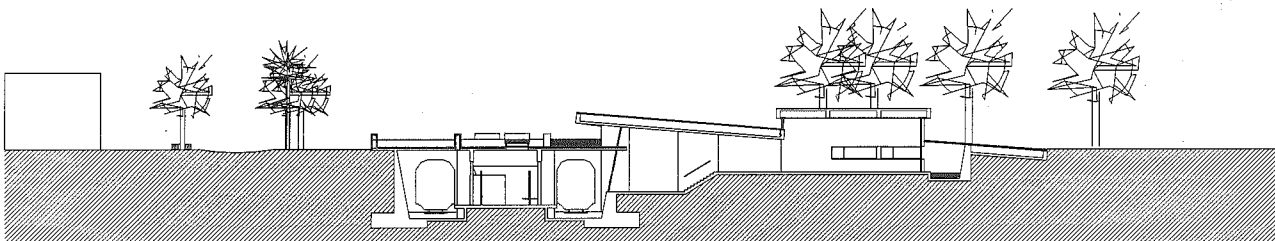
P.A. III - Cátedra Arq. Davidovich

El ejercicio plantea resolver un parque y una estación de tren metropolitano, en un espacio conformado por un terreno perteneciente a una antigua traza ferroviaria y una plaza existente adyacente a este dentro de una zona consolidada de la ciudad de Rosario.

Se propone enterrar el edificio para lograr un espacio público abierto que se resuelve en dos sectores, la movilidad: en el sector de las antiguas vías, donde quedan definidas mayormente las circulaciones (vehiculares y peatonales) y las actividades sociales; y desde la tranquilidad: ocupando el sector de la plaza, teniendo en cuenta la existencia de árboles centenarios, definiéndose éstos un espacio más cerrado apto para el reposo. Estos dos espacios, si bien son diferentes, quedan vinculados en determinados puntos del proyecto, un pliegue en el piso que arma en la parte superior un anfiteatro y en la parte inferior unbar, un eje oblicuo que une visualmente un sector del proyecto con una esquina de valor arquitectónico por encontrarse en ella la obra de un arquitecto reconocido de la ciudad y una plaza seca que resuelve las diferentes llegadas vehiculares al parque (paradas de autobus, taxis y estacionamiento).



PLANTA DE TECHOS



CORTE TRANSVERSAL

HISTORIA DE LA FACULTAD



Autorretrato de 1925 (reproducido en T. Gombos, Una época heroica de la arquitectura en Rosario, Rosario, 1972)

ERMETE ESTEBAN FÉLIX DE LORENZI. Nace el 6 de junio de 1900 en El Trébol, provincia de Santa Fe, donde sus padres -de origen italiano- tenían un establecimiento tambero. Luego de cursar sus estudios elementales en el Colegio Pando de Rosario, ingresa en la Escuela Industrial de la Nación de la que egresa en 1918 como técnico mecánico con una tesis sobre un torno paralelo. Cursa cuatro años de ingeniería en la UNL y, en 1923, ingresa en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) obteniendo sobresaliente en las 23 materias de la carrera. Preside el Centro de Estudiantes, es presidente de la FUBA en 1926 y el 14 de julio de 1927 se gradúa de arquitecto. Por sus calificaciones recibe el Diploma de Honor de la Universidad Nacional de Buenos Aires, el Premio Belgrano de la Sociedad Central de Arquitectos y el Premio Ader al mejor alumno de la Facultad de Ciencias Exactas por el que viaja a Europa ese mismo año.

Luego de casarse con Antonieta Panza, se muda a Rosario en 1928 donde comienza su práctica profesional desde un estudio formado con sus compañeros Julio V. Otaola y Aníbal Rocca que residían Buenos Aires. Ese mismo año es nombrado profesor ad honorem de Teoría de la Arquitectura en la UNL, cargo al que accede por concurso en el período siguiente.

En sus fecundos primeros tiempos de profesión el estudio gana el 1° y 3° premio del concurso para el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y una mención en el concurso para el Museo Nacional de Bellas Artes (publicados pero no realizados). También el 1° premio en los concursos para el Teatro el Círculo, el Club Social y la sede central del Nuevo Banco Italiano. De Lorenzi realiza la casa para sus padres (Córdoba 2009) y la estancia Las Taperitas en El Trébol y, junto con sus socios, el edificio Gilardoni-De Lorenzi (Córdoba 1438) y el Cine Imperial (Corrientes 425).

En 1930 y 1931, mientras construyen el Nuevo Banco Italiano (Reconquista y Rivadavia, Bs. As.) y el Club Social (Mitre 848) realizan el pabellón de recreo de C. Echessortu (Darragueira 1945) y el Palace Hotel en La Cumbre. De esos años son varios proyectos de "rascacielos" y de viviendas que no se concretan, la refacción del Bar Lácteo (Santa Fe 1378) y el proyecto del edificio Uranga (Córdoba y Balcarce). En 1933 obtienen el primer premio del Olivo Golf Club, al año siguiente el de la Municipalidad de Vicente López, la ampliación del Círculo Médico Argentino y el segundo premio y adjudicación del Mercado de Abasto de Rosario (27 de Febrero y San Nicolás). En 1936 ganan el segundo premio del concurso para el Palacio de Justicia de Tucumán. Construyen numerosas viviendas, los primeros edificios de renta en Buenos Aires (Agüero 1549, Bauchet 415), el edificio de la Universidad Popular (Moreno entre Mendoza y San Juan), el Sanatorio Británico (Paraguay y Wheelright), el local de Jacuzzi y Arbidé (Córdoba 1400), la casa de González Theyler (Ríoja 1748) y la del Dr. Chiodin (Italia esq. Ríoja). Mientras tanto, De Lorenzi colabora en la fundación del Foto Club Rosario y es secretario del Rotary Club local. En 1935 es designado Director de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe, dependencia en la que venía trabajando durante la gobernación de Luciano Molina.

En 1937 comienza una nueva etapa, prolífica y de gran valor arquitectónico tras el definitivo abandono de los ensayos decorativos. De esa época son el Sanatorio Plaza (Dorrego 1500), el pabellón de cirugía del Hospital Italiano (Virasoro 1249), el edificio Chaina (Córdoba 3160), las casas Gallo (Ríoja 1764), Bielsa (Montevideo 2150), Giorgi (3 de febrero 855), Grimaldi (Balcarce 1765), Racciati (Oroño 396) y Corominas (Salta 1517), los edificios Gilardoni (Oroño 893), el De Bernardi (Oroño y Tucumán) y la Comercial de Rosario (Oroño y Córdoba). En ese momento comienza a editar su serie Apuntes del arquitecto Ermete De Lorenzi en los que sintetiza conceptos fundamentales de teoría e historia de la Arquitectura, propone un método y un aparato para "perspectivas prácticas" y reproduce sus propios apuntes universitarios sobre ensayos de materiales. En 1939 lo nombran profesor de Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires.

Entre 1940 y 1942 realizan numerosas obras en la Capital Federal, entre ellas la sucursal del Banco Provincia en Belgrano, el hotel Roncoroni en F. Lacroze 4182, el Establecimiento De Lorenzi (Sarmiento 3208) y los edificios de renta ubicados en Rosario 368, Mitre 2114, Santa Fe 3546, Sucre 2980, Santa Fe 2236, Av. Alvear y Sinclair, Cuba 1862 y Doblas 92. De ese período son las iglesias en Vicente López y Carlos Pellegrini (S. Fe), y las municipalidades de El Trébol y San Lorenzo. En Rosario ganan el cuarto premio del concurso para el Monumento a la Bandera y construyen las oficinas de Grimaldi Grassi (Santa Fe 1467), la estación de servicio de Córdoba y Avellaneda, las casas Nemirovski (Tucumán 2180), Lacasin (Oroño 314), Behar (Viamonte 784) y el atelier de E. De Lorenzi en Cochabamba 2010.

En 1943 De Lorenzi preside la Sociedad Central de Arquitectos, división Pcia. de Santa Fe, es miembro de la Comisión Provincial de Cultura y director del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, además de fundar y presidir el Centro de Tradición El Hornero. El 3 noviembre es designado Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la UNL, cargo al que renuncia el 15 de febrero de 1945 luego de una gestión conflictiva que contribuye a decidir su traslado definitivo a Buenos Aires.

En esos años el estudio realiza otros edificios (Zapiola 2046, Lacroze y Rosetti, Cabildo 1861, 25 de Mayo 472, Cabildo 1861, Corrientes y J. Jaures, Talcahuano 482, Mitre 3355) además de locales de negocios y viviendas de renta en Belgrano. En 1947 Julio Otaola se aleja del estudio para asumir como Vice interventor de la Universidad de Buenos Aires. De Lorenzi es nombrado director de los Talleres de la Escuela de Arquitectura y luego, Delegado Interventor de la Facultad de Ciencias Exactas. Durante su gestión se crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la que lo eligen -por unanimidad- primer decano en agosto de 1948. Ya en ese período estaba absolutamente concentrado en los estudios musicales y publica los dos últimos tomos de la serie Apuntes del arquitecto De Lorenzi procurando establecer relaciones entre la composición musical y la arquitectura. Renuncia al cargo de decano en agosto de 1949 y también rechaza el ofrecimiento de Rector de la Universidad de Tucumán.

En el campo profesional participa (ahora asociado con Rocca y Opicci) de los concursos para los edificios públicos de San Juan ganando el primer premio de la Casa de Gobierno y el cuarto premio de los palacios de Justicia y Legislativos. También construye algunos edificios de renta en la ciudad de Buenos Aires (Alvear 3402, Sarmiento 815, Av. del Libertador 2502, Ayacucho 1866, Obligado y Blanco Encalada). Disuelto el estudio en 1952 continúa con algunos trabajos individuales o en sociedad con sus hijos mayores. En 1960 se presenta al concurso Peugeot y al de la sede del Banco Hipotecario en Rosario, sumándolo a otros intentos frustrados de realizar alguna obra en nuestra ciudad. El último trabajo conocido es su presentación al concurso para el monumento de Juan B. Alberdi de 1961 en el que gana el segundo premio. Muere el 24 de agosto de 1971.

Ana María Rigotti
Fondo Documental De Lorenzi

Nuevo pacto en el dominio de la construcción

Un plan de estudios para Arquitectura de Ermete De Lorenzi (1933)

Arq. Ana María Rigotti

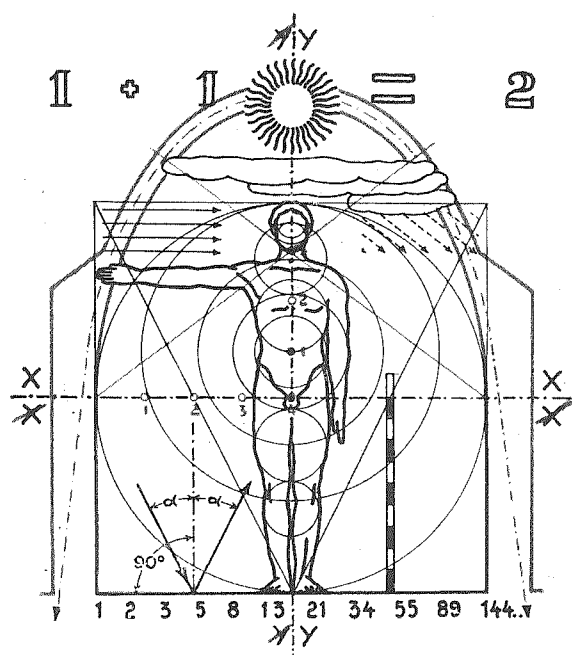
Pocos temas parecen tan adecuados para iniciar esta sección de *historias de la Facultad* como la reflexión sobre un asunto que hoy vuelve a estar en discusión: la reforma del plan de estudios. Lo haremos a través de un episodio protagonizado por Ermete de De Lorenzi (1900-1971), figura excepcional no sólo por su prolífica producción profesional y la calidad de algunos de sus edificios “modernos” (*La Comercial de Rosario, el Gilardoni*), sino también por la relevancia de su actuación docente y académica en la entonces Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales aplicadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral (FCM/UNL).

Pensar sobre un plan de estudios es pensar sobre el tipo de saber arquitectónico, sobre su posible consistencia como “ciencia” experimental frente a otras analíticas, sobre los fundamentos de verdad y los recursos de un hacer que debe encontrar justificación en el campo epistemológico para poder disputar en un dominio como el de la construcción en el que compiten -con inciertas ventajas relativas- prácticos, técnicos, arquitectos, ingenieros y hasta las industrias de la construcción. Reflexionar sobre las tomas de posición en torno a este incidente puede enriquecer nuestra agenda con referencias a viejos -y nunca definitivamente resueltos- problemas vinculados a la función social del arquitecto y sus incumbencias, su reconversión con relación a los cambios tecnológicos, sociales y culturales, los mecanismos de debate y consagración, la regulación de la calidad de los egresados, la tensión entre predisposición, vocación y formación sistemática, las instancias del proyecto y su enseñanza, sus vínculos necesarios con otras disciplinas “científicas” (matemáticas, geometría, física), sociales (economía política, sociología) o aún específicas (construcción, historia y teoría de la arquitectura). Muchas de estas palabras tienen hoy modulaciones diferentes y el sistema en que se inscriben ha sufrido continuas deformaciones; sin embargo se conservan rastros de las circunstancias y el debate de esos momentos iniciales; rastros que nos permiten recordar la relevancia del pacto de competencias y complementariedades (con los ingenieros y otras profesiones auxiliares de la construcción) que subyace tras todo proyecto de reforma curricular.

Este acontecimiento resulta, además, un atajo ideal para comprender mejor a un protagonista “brillante” de esa generación nacida con el siglo que construyera -con sorprendente autonomía- la arquitectura como profesión en nuestra ciudad; un camino para superar una visión de De Lorenzi enturbiada por su condición de “maestro” y una concepción simplificada de “la empresa de lo moderno” que nos mueve al desencanto frente a algunas instancias de su producción -estudios decorativos, pobreza distributiva, ensayos estilísticos- puestas en evidencia en la muestra sobre su trayectoria realizada en 1999¹.

Fue con relación a esta propuesta de un plan de estudios que maduró su concepción del proyecto y de la teoría arquitectónica fundada en la historia de la construcción, que habría de ampliar en sus publicaciones posteriores. Nos referimos a los ocho *Apuntes del arquitecto De Lorenzi*, editados entre 1937 y 1943 y pensados como exposiciones sintéticas -útiles para los alumnos- de ciertas nociones básicas sobre historia y teoría de la arquitectura, perspectivas, asoleamiento y ensayo de materiales.

Debemos tener en cuenta que De Lorenzi no fue, ni pretendió ser, *moderno* en el sentido vanguardista de una nueva sensibilidad abstracta capaz de representar “la fuerza purificadora de la ciencia y la industria” asociable a las prédicas de Alberto Prebisch desde la revista *Martín Fierro*. Como otros de su generación se apoyaba en una tradición moderna cuyas fuentes localizaba en Alemania pero cuyos fundamentos deben rastrearse en el racionalismo francés de E. Viollet-le-Duc y Julien Guadet. Tal como se desprende de sus reflexiones sobre el plan de estudios, pretendía una arquitectura entendida como composición, adaptada a las necesidades y costumbres del momento (de allí su preocupación por el *confort*) desde formas derivadas de la lógica constructiva y de principios surgidos de la experiencia comparada. Una arquitectura que aspiraba a esa dimensión clásica que para algunos da la razón, y que se cuidaba de distinguir tanto de los tradicionalismos (que escudados en el respeto al ambiente y las tradiciones locales ahogaban la arquitectura con disfraces decorativos del pasado), como de las variaciones fantasiosas sin relación a la evolución y lógica constructivas, y aún de las formas frías del nudismo “maquinólatra”. Una arquitectura “que infundiera belleza a través de la armonía de líneas, volúmenes y superficies” y cuyo arte consistía en “la contraposición de macizos y vacíos, vidrio y mampostería, equilibrios y contrastes de masa” con elementos liberados de toda referencia a formas pasadas. Una arquitectura que encontraban sus modelos en Eric Mendelsohn, Paul Andrae, los Luckhardt y los modernos italianos.

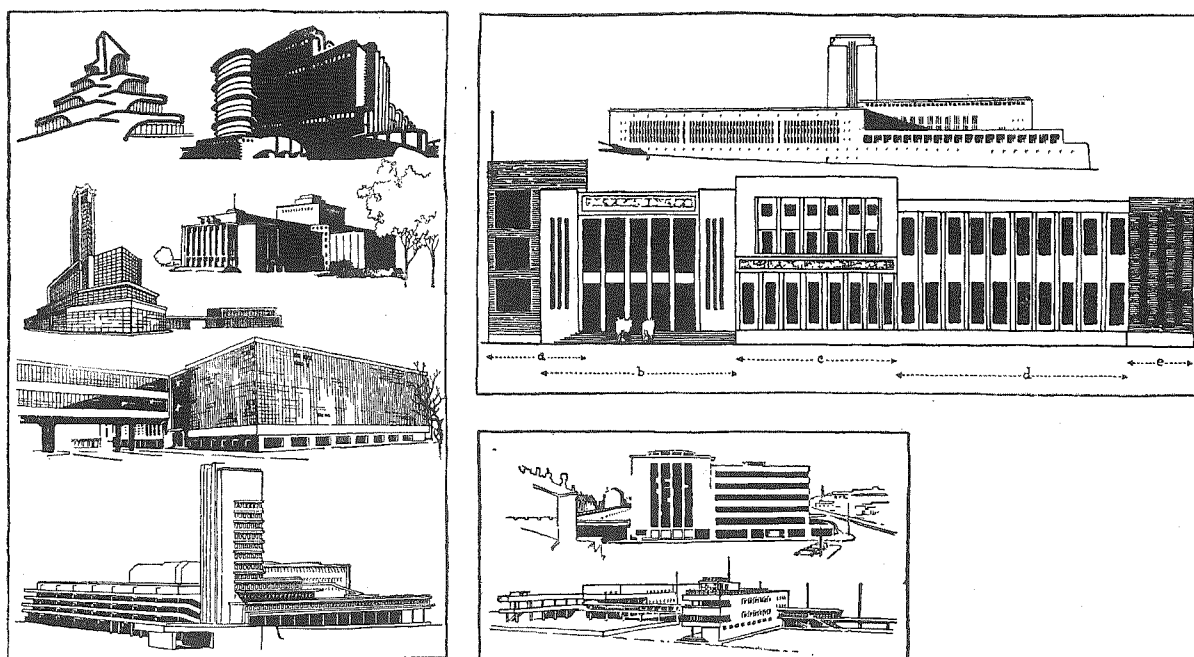


Representación de la Arquitectura (dibujo de De Lorenzi en Fundamentos de Teoría de la Arquitectura, Rosario 1941)

LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA PROPUESTA. En 1929, seis años después la creación de la carrera de Arquitectura, se decidió un cambio de su plan de estudios para asimilarla en jerarquía a las de Buenos Aires y Córdoba. Se trató de la simple reorganización en un año más de las mismas materias de la curricula anterior en cuatro años. Buscaban facilitar el cursado y evitar las frecuentes deserciones con menos horas de clases semanales de alumnos -"en su mayoría empleados públicos"- ya integrados al mercado laboral. Debido a los debates planteados por esta decisión conservadora, en noviembre de 1930 se formó una comisión integrada por J. B. Durand, J. Micheletti, C. M. Della Paolera, J. C. van Wyck y el joven profesor de Teoría de la arquitectura Ermete De Lorenzi, para estudiar una reforma de mayor profundidad.²

La Universidad Nacional del Litoral había sido creada en marzo de 1920 con base en tres facultades: Medicina (con base en el Instituto Libre de enseñanza médica ideado en las fiestas del Centenario por las "fuerzas vivas" de Rosario), Derecho (con sede en Santa Fe) y Ciencias Matemáticas como extensión de la Escuela Industrial de la Nación fundada en 1907. En su discurso inaugural el delegado organizador Julio Gorbea -embebido de los heroicos y difusos ideales de la Reforma- había dejado en claro sus objetivos: la formación de "una aristocracia nueva de profesionales prácticos" que tomara sobre sus espaldas la responsabilidad de difundir "entre todas las clases la democracia de la verdad, la factibilidad del trabajo y la utilidad del conocimiento de la región"³. Una emancipación por el desarrollo de la industria nacional encomendada a jóvenes que, luego de la Escuela Industrial, tuvieran una formación básica de 3 años con un título intermedio⁴ o avanzaran en un ciclo superior de aplicación para obtener el diploma de ingeniero industrial, mecánico, hidráulico, electricista o civil. Esta última especialidad tendría incumbencias para proyectar y dirigir todo tipo de construcciones, incorporando Arquitectura como un insumo más. Este proyecto claramente industrialista habría de desdibujarse en una ciudad que hacía de su crecimiento y expansión la materia de la riqueza de sus habitantes, y que derivó en una acentuación redundante del quehacer constructivo.

En setiembre de 1922 Angel Guido y J. B. Durand habían propuesto la creación de una Escuela de Arquitectura recolectando 43 firmas de apoyo entre estudiantes de ingeniería (entre ellos De Lorenzi) y de la Escuela Industrial. La carrera se creó al año siguiente con una duración de 4 años, sumando un curso de Decoración y tres de Arquitectura a materias de Ingeniería Civil. De allí en más las modificaciones derivaron de la presencia en la ciudad de jóvenes profesionales con una formación destacada: en 1924 Guido propuso un curso de "historia de la arquitectura y ornamentación americana, con un sentido regionalista"; en 1928, con la vuelta de De Lorenzi, se creó la cátedra de Teoría de la arquitectura; al año siguiente, con la contratación de C. M. Della Paolera para el Plan Regulador de Rosario, se sumó la primera cátedra de Urbanismo del país para las carreras de Ingeniería Civil y Arquitectura. En ese marco de provisionalidad se comenzó a replantear el Plan de Estudios.



Izquierda. Mendelsohn, Paul Andrae, Albinmüller, Gropius, B. Luckhardt y Anker: ejemplos de una "nueva arquitectura lógica" (dibujo de De Lorenzi en Fundamentos de Teoría de la Arquitectura, Rosario 1941). Derecha abajo. Garage en Venecia de INA y aeropuerto en Milán de Giordani: otros ejemplos de una "nueva arquitectura lógica" (dibujo de De Lorenzi en Fundamentos de Teoría de la Arquitectura, Rosario 1941). Derecha arriba. Simplicidad y unidad de los elementos y escala en la Casa de la Ciencia de C. Klotz contrapuesto por la agregación de fragmentos de un alumno para el proyecto de una Municipalidad " (dibujo de De Lorenzi en Fundamentos de Teoría de la Arquitectura, Rosario 1941).

LA FORMACIÓN DE LOS ARQUITECTOS EN DEBATE. Como reza una hoja suelta -sin fecha ni firma- entre los papeles de De Lorenzi: "la extraordinaria evolución de la arquitectura en los últimos 10 años, a tono con un carácter más adecuado a las necesidades de la vida y el ambiente actual y al desarrollo de la técnica, mecánica, higiene y electricidad" demandaban remozar o ampliar los planes vigentes.⁵ Estas demandas parecían dirigirse a una mayor capacitación técnica para encarar los nuevos desafíos de la construcción civil: estadios, aeropuertos, rascacielos, grandes cines o temas urbanísticos. Los problemas arquitectónicos no debían ser ya considerados como exclusivamente artísticos, ni sustentarse en la historia. A pesar de su temprana vocación y fuerte formación técnica, no habría de ser ésta la perspectiva promovida por De Lorenzi. Para entender esta aparente paradoja es necesario recordar los antecedentes de la formación de los arquitectos, obviamente en sede europea. Existían dos tradiciones bien diversas y muchas veces coexistentes en el mismo país. Una entendía la arquitectura como una ingeniería en construcciones civiles cuya formación, en las universidades modernas, debía fundarse en la adquisición de nuevos útiles analíticos aportados por ciencias capaces de abstraer el conocimiento empírico con modelizaciones traducibles en expresiones numéricas (matemáticas, física, estática, topografía; aveces mineralogía y geología). Otra la concebía como una aplicación de las Bellas Artes a las construcciones civiles y se enseñaba en las Academias reforzando el carácter artístico de la arquitectura y fundándose en el estudio comparado de la historia como fuente de experimentación. Por las circunstancias de su creación, nuestra Escuela de Arquitectura se asemejaba al primer modelo, compartiendo la mitad de las asignaturas con Ingeniería Civil.

Esta inquietud en torno a la enseñanza de la arquitectura tampoco era inesperada ni dependía de ciertas particularidades locales. Ya en 1921 Alberto Coni Molina había propuesto ciertas transformaciones para la UBA, entre otras la incorporación de estudios urbanísticos. El segundo tema del *III Congreso Panamericano de Arquitectos* realizado Buenos Aires en 1927 había sido "el plan de estudios mínimo del Arquitecto en las Universidades de América a fin de que los títulos que éstas expidan puedan habilitar para el ejercicio de la profesión en todos los países del Continente"⁶. Estos debates propiciaron la realización de una encuesta desde la Sociedad Central de Arquitectos y la formación de una comisión (Coni Molina, González, Alvarez, Pascual y Villalonga) para redactar un plan de estudios alternativos para la escuela de Buenos Aires que recién habría de concretarse en agosto de 1933.

EL CUERPO DE REFERENCIAS. En sus propuestas para un nuevo plan de estudios, De Lorenzi opera combinando elementos seleccionados de un *corpus* de referencias en una composición de difícil coherencia que pretende conciliar demandas heterogéneas y la invención de estrategias adecuadas a la particularidad de las circunstancias. En otras palabras actúa siguiendo el método implícito en la noción misma de *arquitectura como composición* del eclecticismo madurado en *l'Ecole de Beaux Arts*.⁷ Sus referentes son Raúl Fitte y Alberto Coni Molina (cuyos trabajos adjunta a unos de sus informes), a través de los cuales integra un horizonte más amplio que alcanza a las modalidades de enseñanza de la mencionada *École* y sus cuestionamientos desde la contracorriente de Viollet-le-Duc liderada por Anatole de Boudot.

Raúl Fitte, luego de participar en 1924 del *International Congress on Architectural Education* de la RIBA y de relevar la enseñanza de la disciplina en distintas universidades europeas y americanas, realizó una serie de reflexiones para un posible plan de estudios que presentó al Decano de la FCE/UBA y publicó en la revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería.⁸ “Siguiendo a Ruskin, Viollet-le-Duc, Pugin y Labrouste” sustentaba su propuesta en la consideración de las formas constructivas como base de las formas arquitectónicas.⁹ Recuperando algunos tramos de la ponencia de Leon Jaussely en ese encuentro, constataba una “evolución” necesaria de la disciplina en consonancia con la vida moderna que traducía como el empleo racional de los materiales del momento y de sistemas constructivos más complejos y audaces que tenían expresión en las grandes estructuras (estaciones, hangares), a su entender expresiones de una nueva época. Una nueva postura arquitectónica que -en su preocupación por distinguirla de la ingeniería- postula como *práctica* antes que científica (prueba y error, historia como fundamento). Este “racionalismo” de matriz francesa fundado en la lógica constructiva, servía de cimiento a las reformas propuestas cuya doctrina Fitte sintetizaba en “observación e imaginación”: analizar las causas y distinguir los problemas para poder proponer soluciones innovadoras. Los principales argumentos de Fitte son:

- El fundamento del saber arquitectónico no sería la ciencia, sino la historia de las formas y métodos constructivos para comprender su evolución y razón en el aprovechamiento de los materiales disponibles. Esto lo llevaba a descartar -como decadentes- expresiones carentes de justificación en lo constructivo, entre las que incluía las del Renacimiento.
- En el dictado de todas las asignaturas jerarquizaba la práctica en obra sobre la teoría.
- La materia Arquitectura -el proyecto- sería la base del aprendizaje. La definición de los detalles -y una decoración inspirada en los materiales y clima de cada región- estaría subordinada a la concepción de las grandes masas. En el mismo sentido el edificio debía estar subordinado al entorno; de allí la incorporación del urbanismo entendido como “gran composición de conjuntos”.
- El croquis sería considerado como “el lenguaje propio del cerebro del arquitecto”, necesario y suficiente para resolver los elementos fundamentales del proyecto. En un benéfico sistema de complementariedades quedaría en manos del dibujante el trabajo mecánico del pasado en limpio y de los ingenieros ciertas resoluciones técnicas.

Este artículo tuvo gran influencia sobre De Lorenzi. Ese mismo año, desde el Centro de Estudiantes y junto a su compañero Otaola, presentó un proyecto para jerarquizar la carrera mediante el examen de ingreso, la calificación por coeficientes y la inclusión de cursos de Gran composición y Urbanismo.

Alberto Coni Molina, por su parte, se había erigido en gran defensor del *estilo* de enseñanza Beaux Arts: “...su sistema de ordenación de estudios, de control y promoción, es el ideal [...] es muy difícil poder adaptar aquí todo aquello por muchísimas rutinas, disposiciones legales y métodos de clasificación, pero un ideal es siempre un estímulo”¹⁰. Se refería al conjunto de dispositivos de selección, emulación y competencia jurada por expertos que vertebraban una formación cuyo ritmo dependía de las aptitudes del alumno y no de la adquisición programada de cierto conjunto de conocimientos:

- el examen de ingreso con cupo final para evaluar la predisposición.
- el *atelier* como mecanismo de trabajo y convivencia de alumnos de distintos niveles en un clima de debate y críticas continuas de profesores y condiscípulos.
- la promoción por concursos en encierros que impidieran tanto la copia como el “camouflage” docente a través de la corrección excesiva.
- un curso final de gran composición “para aproximarse al ideal de puro arte”.

Esta preferencia se vinculaba a su atractivo como recurso de selección y fortalecimiento de una elite profesional en un cuerpo ampliado por las promociones de las escuelas de Buenos Aires, Córdoba y Rosario que obligaban a mecanismos de jerarquización interna. No tenía en cuenta, en cambio, su capacidad para estimular y ordenar el debate doctrinal a través de la confrontación de ateliers paralelos, incluso externos al sistema.

Lo que preocupaba a Coni Molina era la creciente tensión con los ingenieros. Su estrategia -que denomina de “penetración pacífica”- era simple: acentuar las diferencias para convencerlos de una posible convivencia sin superposiciones. Proponía restringir al máximo la formación artística de los ingenieros (en nombre de los progresos continuos y complejidades crecientes de la técnica) persuadiéndolos de la imposibilidad de una formación enciclopédica y de las ventajas de la

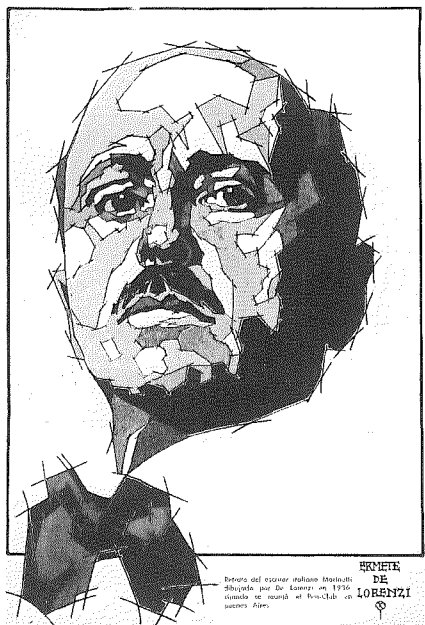


Interior del estudio que fuera de De Lorenzi
(reproducido en T. Gombos, Una época heroica de
la arquitectura en Rosario, Rosario, 1972).

especialización. Esto acompañado por la insistencia en que la preparación “artística” (propia de los arquitectos) suponía un temperamento y vocación especial y la dedicación amante de toda una vida. Por estas razones el “estilo” de enseñanza Beaux Arts resultaba perfecto como alternativa a una formación apoyada en las ciencias básicas de la ingeniería que se traducían en una indefinición de las incumbencias y alentaba un conflicto latente.

Los ecos de estas dos posturas, junto con otros aportes relevados por la encuesta organizada por la SCA, convergerán en el plan que esta asociación concretó en agosto de 1933 conciliando posiciones diversas. Sugería una carrera de seis años en la que se ampliaban las horas de trabajos prácticos, en la que Historia y Teoría de la arquitectura eran correlativas, y en la que se diferenciaban las materias constructivas (fundadas en la práctica razonada) del estudio de instalaciones especiales (sustentado en la matematización de flujos y procesos propia de la ingeniería). Incluía dos cursos de Urbanismo para competir con ventajas en este nuevo mercado. El debate mayor fue sobre el sentido del último curso. René Karman había rechazado la Gran composición por considerarla un estadio reservado a los más talentosos con varios años de formación. Triunfó, en cambio, la realización de un “legajo completo y pliego de condiciones para una supuesta licitación”. En lugar de exacerbar la dimensión artística se optó por reforzar -como competencia propia de los arquitectos- la descripción detallada y anticipada de todas las operaciones necesarias para la construcción de un edificio (incluyendo instalaciones ocultas, modos constructivos, estimación de costos y definición de etapas de acopio e inversión) como un documento que, sirviendo de referencia común a todos los oficios implicados, asegurara el control supremo del arquitecto en el obrador, por sobre consultores técnicos (ingenieros) y empresas ejecutoras.

Un último acontecimiento, que debe tenerse en cuenta para interpretar con mayor justeza la atención que De Lorenzi prestó a la postura de Coni Molina, fue la formación de una comisión para analizar las incumbencias de las distintas carreras de la FCM/UNL en mayo de 1932. Esta urgencia por definir y deslindar atribuciones respondía a los controvertidos esfuerzos para fijar por ley el monopolio de las incumbencias profesionales en el campo de la construcción promovido por el ingeniero Ramón Araya y pensado, sobre todo, con relación a los técnicos, idóneos y extranjeros. La disputa fue dura y puso en evidencia la irresuelta competencia entre las distintas especialidades que terminó resolviéndose en forma ambigua atribuyendo a los ingenieros el estudio y proyecto de obras “cuyo carácter no exija la intervención de especialistas (arquitectos)”¹¹.



Retrato de Marinetti por De Lorenzi (1936, reproducido en T. Gombos, Una época heroica de la arquitectura en Rosario, Rosario, 1972)

LAS PROPUESTAS DE DE LORENZI. Si bien la *Comisión para el Plan de Estudios* de la FCM/UNL había sido formada a fines de 1929, sus actividades comenzaron luego de los dos años de intervención vinculados al gobierno militar. De Lorenzi presentó tres informes escritos que permiten reconstruir el gradual ajuste de sus ideas¹².

En el primero de ellos, fechado el 29 de noviembre de 1932, cuestionó la tímida reforma implementada -"simple ampliación de años de cursado"- como una pérdida de tiempo que desaprovechaba la ocasión de ampliar e intensificar los estudios y así garantizar el valor del diploma. Apoyándose en una exposición comparada de los programas vigentes y propuestos para Rosario, Buenos Aires y Montevideo, sugería tres mecanismos para jerarquizar la carrera y profundizar la formación específica:

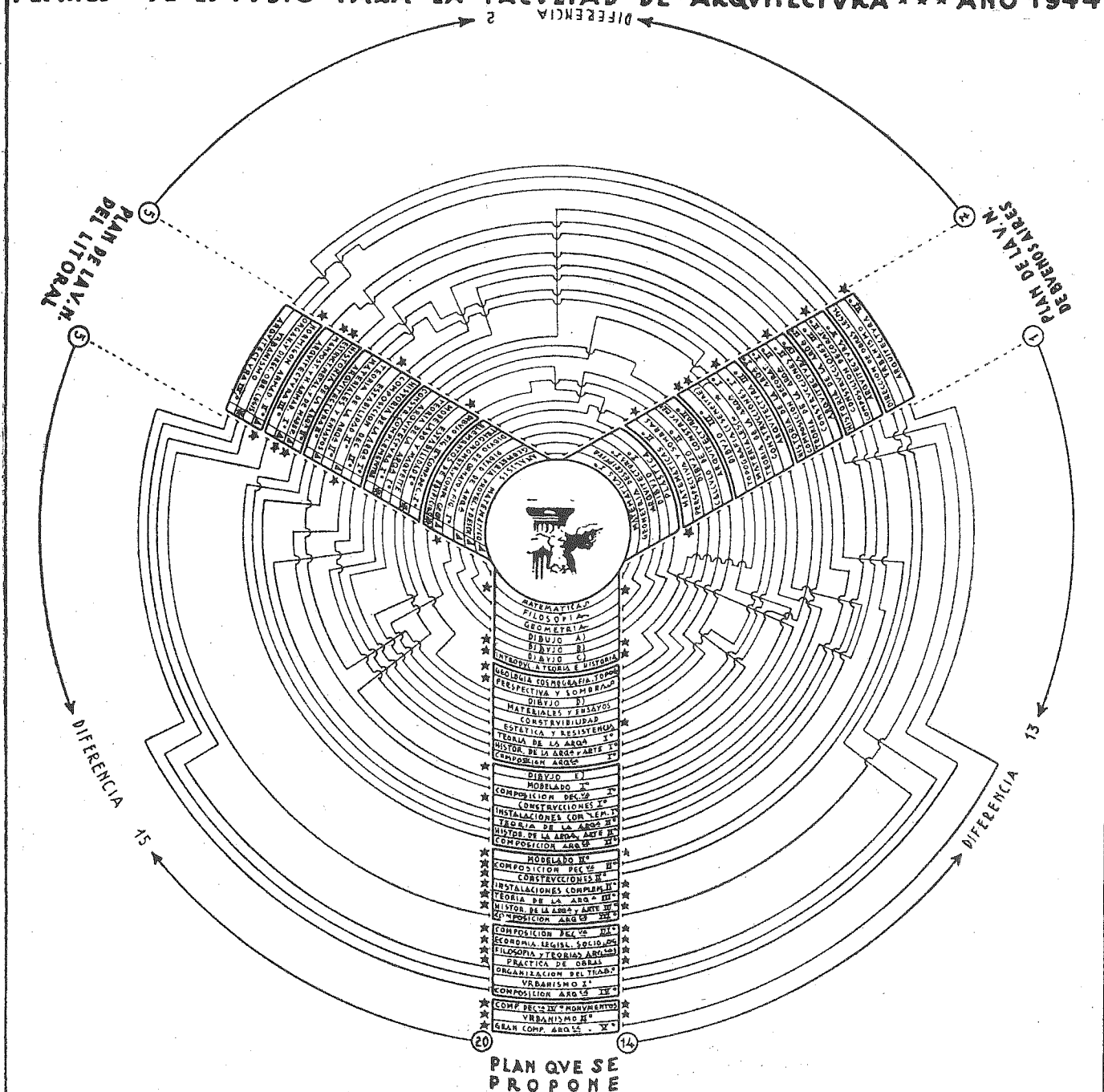
- Incorporar un examen de ingreso para evitar los frecuentes "fracasos" (a su criterio debidos a la falta de vocación y de aptitudes) que además permitiría dar por sabido un conjunto de conocimientos básicos.¹³
- Ampliar a 44 las horas semanales de clase (justificando la factibilidad en su propia productividad como estudiante modelo)
- Renunciar a la idea de "hombre orquesta" reduciendo el estudio de cálculo de estructuras, mensuras e instalaciones especiales a sus fundamentos y conceptos generales, suficientes y necesarios para orientar la colaboración con los ingenieros.

Un segundo informe, del 17 de diciembre de 1932, traduce una detenida lectura del artículo de Fitte, los consejos de Coni Molina y la encuesta de la SCA. Del primero rescata el conocimiento de formas pasadas como fundamento de la arquitectura; para comprender su evolución y concebir formas nuevas. Valora, como Fitte, las visitas de obra y de una representación rápida de las concepciones (fijadas en bosquejos o maquetas y ejercitables en el relevamiento de edificios existentes) indispensable para la instancia de "encierrro" y suficiente para fijar el partido y "el sentimiento" de un proyecto. De Coni Molina recupera la importancia del "ambiente de atelier" para hacer de la facultad una comunidad de trabajo, en principio en su dimensión física (iluminación, mesas, muebles) y reglamentarista (permanencia obligatoria). Asimismo reivindica la posibilidad de una "comunidad de constructores" en la que se desactive la competencia y se reconozca la particularidad del territorio de ingenieros, dibujantes, escultores o pintores, a los que pretendía reunir tanto en la obra como en la Universidad.

De Lorenzi traduce estas ideas en iniciativas concretas y de cierta originalidad:

- La denominación de la materia de proyecto como *composición*, concepto mayor de la reflexión disciplinar en el siglo XIX que ajustara J. Guadet, su gran mentor. La *composición* es entendida como jerarquización de requerimientos y conciliación de soluciones convenientes para la organización funcional y la estructura constructiva, articulando un sistema de relaciones entre los diversos elementos de un programa. El croquis y la perspectiva serían los instrumentos indispensables -y suficientes- para fijar su estilo, carácter y expresión, para definir el espacio y las masas, los cortes y la decoración de los interiores. Incluso De Lorenzi sugiere restringir "el pasado en limpio" a dos ejercicios anuales.

PLANES DE ESTUDIO PARA LA FACULTAD DE ARQUITECTURA *** AÑO 1944



REFERENCIAS: * = ASIGNATURAS QUE NO EXISTEN EN EL PLAN CONTIGVO QUE SE COMPARA; A = PROGRAMA ESPECIAL, DADO CONJUNTAMENTE CON INGENIERIA; @ = MISMO PROFESOR QUE EN INGENIERIA Y MISMA ASIGNATURA
 NOTAS: DADO QUE LOS SEIS AÑOS PODRIAN RESULTAR ALGO RECARGADOS PUDEN DESARROLLARSE LOS 5 PRIMEROS EN 6 OTORGANDO VN TITULO HABILITANTE COMO EL AC TUAL Y LUEGO CON VN AÑO MAS SE ADQUIRIRIA VN TITULO CON CARACTERISTICAS DE DOCTORADO
 VER CONSIDERACIONES SOBRE INGRESO Y LOS CURSOS EN GENERAL EN EL INFORME PRESENTADO A LA FACULTAD (V.N. DEL LITORAL)

Esquema comparativo del plan de estudios propuesto por De Lorenzi en 1944.

A LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE BUENOS AIRES

MUSICA Y LETRA DE HERMITE DE LORENZI

HIM- NOS DE A-MOR DE A-MOR! JA-LO NES DEL PA-SA DO!
SI ES QUE POR EL SEN-TI MOS!

SON LAS CIU-DA DES QUE EL E-JEM PLO DAN
AN SIAS DE A-MOR TRA-BA JO Y DUL-CE NO-GAR

ES EL DE-BER PO-DER LOS MU-LAR

SIG- NO RE-AL DE LO QUE HA PER-DU-RA DO
POR E- LLO A VER SI CON SE-GUI MOS

PA- RA QUE A-SI DE-JE MOS UN LE-GA DO

Primera página de la partitura Por la patria y el arte (1948), himno para la recién creada Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires.

- En consonancia con una época signada por las investigaciones "art deco", propone ampliar los cursos de *composición decorativa*: uno primero para analizar estilizaciones geométricas de motivos florales, animales o figurados ligables a la arquitectura; un segundo estudiando su relación con las composiciones de conjunto.
- Aconseja el dictado simultáneo de Teoría e Historia en los primeros dos años de cursado, sumando un tercer curso de Historia del mueble y la decoración interior "para no depender del decorador o el mueblero "para dar carácter" a los ambientes".
- Sustituye la asignatura Dirección y legislación de obras por Práctica profesional.
- Plantea la incorporación de un primer curso de Topografía y Diseño de parques y jardines, al estudio de Urbanismo. Éste, a su vez, no es entendido como una ciencia nueva y formalizada (perfil otorgado por Della Paolera) sino como *gran composición* netamente arquitectónica y apreciable en perspectivas de conjunto, en la que la ingeniería, las estadísticas, la medicina y las humanidades participarían como colaboradoras.

Su tercer informe, de setiembre de 1933, resume lo anterior con algunas precisiones que buscan profundizar el *estilo Beaux Arts*: taller vertical optativo y encierros como mecanismo para justificar el nivel del alumno, aceptando que el avance en la carrera fuera tan lento como lo requiera el aprendiz. Otras definiciones reflexionan sobre la naturaleza de la disciplina. Disuelve Teoría en tantos años como cursos de Composición en manos de los mismos profesores ya especializados en distintos programas y aconseja ampliar la formación en dibujo de sombras, claroscuro, perspectivas y color en consonancia con una arquitectura entendida como "el juego de las masas, los espacio, la luz y la profundidad". Finalmente especifica dos instancias para el ingreso: un examen de composición arquitectónica para evaluar "la pasta de futuro arquitecto" (al parecer innata) y un curso de nivelación para los no egresados escuelas técnicas¹⁴.

El resultado es una carrera de seis años con 42 hs semanales que se diferenciaba de la propuesta simultánea para la UBA por el agregado de una materia de Perspectivas y sombras, un segundo curso de Composición decorativa y un tercero de Historia junto a la desaparición de Teoría, la inclusión de Práctica profesional, más horas para Urbanismo y un último curso orientado a la Gran composición. Quedaba explícita la centralidad del proyecto (con un total de 36 hs semanales más que las del plan vigente) para el estudio de la arquitectura.

SÓLO UNA PONENCIA. Este debate quedó en la nada. Una nueva intervención en 1933 modificó autoritariamente el plan de estudios, incluyendo algunas de las ideas de De Lorenzi. Redujo Historia de la Arquitectura a un solo curso, incluyó Perspectivas y sombras y anuló Teoría de la Arquitectura por lo que De Lorenzi pasó a dictar Arquitectura III.

Al año siguiente, en la sección Pedagogía del *Congreso Nacional de Medicina*, se presentaron tres trabajos que resumían los últimos debates sobre la enseñanza de la arquitectura: uno de J. Micheletti, otro de Bereterbide y Otaola, y un tercero del propio De Lorenzi que luego su autor se encarga de publicar.

En esta última versión De Lorenzi sólo agrega algunas argumentaciones más elaboradas fruto de una ampliación de sus lecturas¹⁵. Alude retóricamente a algunos tópicos a los que en esos mismos años recurría Angel Guido: la urgencia de una formación espiritual en la Universidad complementaria a la formación científica específica, la adecuación de los planes a las realidades regionales¹⁶. Insiste en la urgencia de una formación artística para los arquitectos -"no se debe caer en la confusión de creer que la simplificación contemporánea de las formas implicaba una menor capacidad artística ni el olvido de lo bello"- como base de un esquema de complementaria colaboración con ingenieros especializados en soluciones técnicas complejas.

Su preocupación por la enseñanza y la curricula de la carrera de Arquitectura no terminó allí y puede rastrearse en sus textos para estudiantes. El 10 setiembre de 1943, días después del golpe militar, propone "Algunas sugerencias de planes de estudio para la carrera de Arquitectura y pedido de colaboración a los colegas"¹⁷. Dos meses más tarde fue designado por la nueva intervención Delegado Interventor de la FCM/UNL. Desde su gestión impulsó una encuesta entre los alumnos y profesores para una posible reforma del plan de estudios; de ella sólo quedaron registradas algunas respuestas inorgánicas de los docentes sin mayores consecuencias. Aparentemente no había objetivos corporativos o doctrinarios suficientemente claros como para movilizar una reforma que fuera fruto del debate y la reflexión y no de la decisión autoritaria de un interventor.

Su gestión -según él "su sinceridad extrema" que le permitía "salir triunfante de las polémicas e investigaciones que tales situaciones originan"- derivó en múltiples conflictos, incluso en la formación de una cátedra paralela, que determinarían su renuncia en febrero de 1945 y su traslado a Buenos Aires donde era profesor de Teoría desde 1939. Con el respaldo del entonces vice-rector Julio Otaola, fue nombrado interventor de la FCE/UBA en 1947. Durante su gestión se creó la primera Facultad de Arquitectura, en la UBA, de la que fue elegido primer decano. Ya en esos años había orientado sus energías a los estudios musicales y su posible correlación con la teoría arquitectónica.

1 Ermete De Lorenzi (1900-1971) Trayectoria de un arquitecto moderno, muestra realizada en el Centro de arquitectura y diseño del CAD2 en noviembre/diciembre 1999, con materiales del Fondo Documental De Lorenzi de la FAPyD.

2 Se había graduado como arquitecto en 1927 en la Universidad de Buenos Aires e instalado en Rosario al año siguiente siendo nombrado profesor de Teoría de la Arquitectura -nueva asignatura del 2º año carrera- que ganó por concurso al año siguiente. Ver Breves notas biográficas.

3 UNL Facultad de Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales aplicadas a la Industria. Memoria 1920-1921, Rosario, FCM, 1922, p.43-55.

4 Siguiendo el modelo de l'École Polytechnique proponía una formación eminentemente formalizada con conocimiento de matemáticas, física y química, rudimentos de dibujo y diseño arquitectónico y talleres preparatorios en las distintas ramas de la industria que, luego de un año de práctica y de cierta formación en economía política y legislación, les permitiría acceder al título de Perito mecánico, industrial o constructor.

5 FDDL 0261

6 Las conclusiones sugerían cuatro años de estudio y uno de práctica para obtener el diploma, con una formación en tres áreas del conocimiento: artístico (composición arquitectónica y decorativa, urbanismo y dibujo en sus diversas formas), científico (matemáticas pura y aplicada a la resistencia de los materiales y estabilidad de las construcciones, construcción, presupuesto y economía, instalaciones complementarias, topografía) y culturales (teoría e historia de la arquitectura, legislación). III Congreso Panamericano de Arquitectos. Actas y trabajos. Publicación Oficial, Buenos Aires 1927

7 Cf. Jean Pierre Epron Comprendre l'éclectisme, Ed. Norma, París 1997.

8 Raúl E. Fitte "Planes de estudio de Arquitectura. Resumen de programas de algunas Escuelas de Europa" Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería N° 276, Buenos Aires junio 1925, pp. 5-110

9 Resulta evidente la influencia de la mencionada línea de Boudot reagrupada en la Unión

Syndicale - asociación profesional alternativa a la Société Centrale d'Architectes y su revista Le Rationaliste. Inspirados en el gótico, con un discurso modernista comprometido en la innovación técnica y la investigación de formas más adaptadas a los nuevos programas, habían defendido -entre otras cosas- la apertura de esta asociación a ingenieros y colaboradores considerados como miembros auxiliares; una alternativa que como veremos también está sugerida en las propuestas de De Lorenzi.

10 FDDL 0261. Respuesta del 7 de octubre de 1932 a la solicitud de información sobre planes de estudios de algunas escuelas de Europa de E. De Lorenzi.

11 Comisión de Reglamentación de la Profesional FCM/UNL. Res. 27/10/32.

12 No nos es dable saber si fueron los únicos aportes de este tenor; lo cierto es que son los únicos que quedaron archivados en la FCM/UNL.

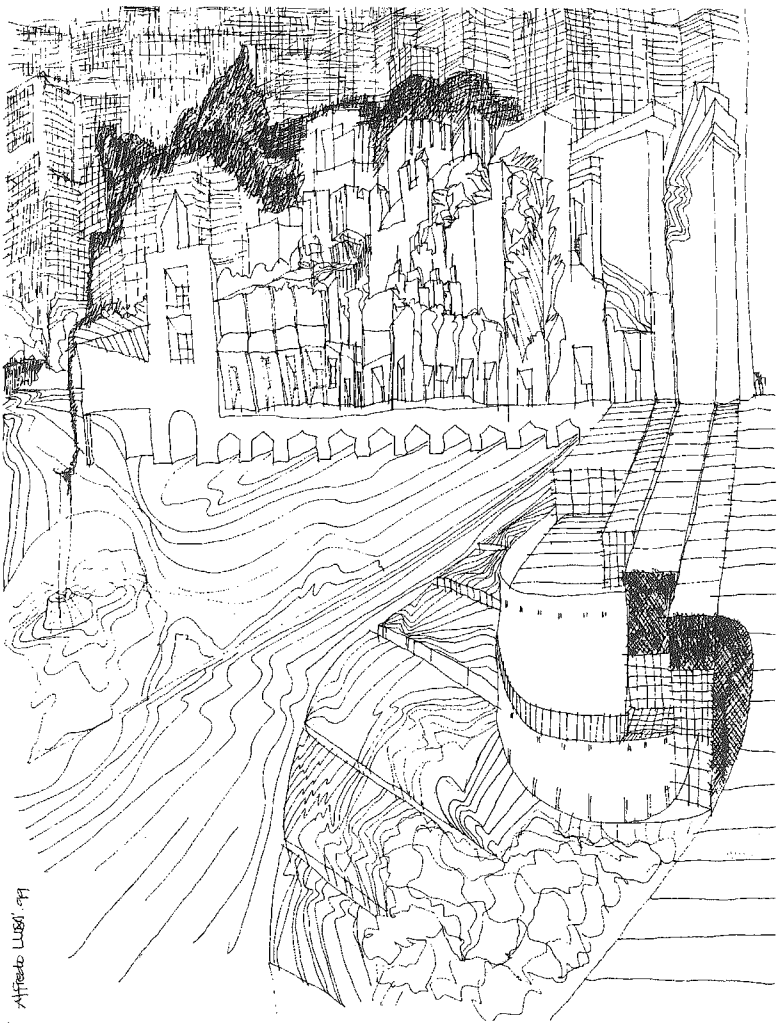
13 Las asignaturas propuestas eran: aritmética y álgebra, geometría, física, dibujo lineal y de ornato, a las que luego suma química, mineralogía, geología, historia general e historia del arte (como en Montevideo). Repite el esquema de la École Polytechnique haciendo de la facultad un instituto de aplicación de conocimientos básicos.

14 Esta simple observación suponía un cambio drástico del perfil del universitario, asociado a la formación humanística del Bachillerato. De Lorenzi había tenido fuertes conflictos para ingresar a la UBA por haber egresado de una escuela técnica, a pesar de haber cursado ya 4 años de Ingeniería.

15 Hace referencia a "La historia de l'École de Beaux Arts" en el Dictionnaire d'Architecture de H. Guedy y a La enseñanza de la Arquitectura de Anasagasti

16 Cfr ponencia de Angel Guido al Congreso de la Universidad de Nueva York publicado en C.E.F.C.M. N° 1, marzo 1937 pp. 115-119.

17 Esta nota, junto a otras iniciativas tendientes a crear una Facultad de Arquitectura con una Escuela de Bellas Artes y una de Artesanos de Artes Plásticas anexa, fue publicada por el autor en mayo de 1944.



Dibujos

Arq. Alfredo Llusá.



RESEÑA

JESSE REISER estudió arquitectura en las siguientes instituciones: Cooper Union, Cranbrook Academy y American Academy de Roma. Ha trabajado con John Hedjuk y Aldo Rossi. La tarea académica relacionada con la enseñanza de la arquitectura la ha desarrollado en Columbia y en Yale. En el presente, esa labor la despliega en Princeton. En Buenos Aires, ha sido profesor de Taller de Tipologías Diferenciales, desarrollado en el C.E.A.L. de la Universidad Di Tella. Ha obtenido premios y distinciones en numerosos concursos y ha expuesto sus trabajos en varias muestras internacionales. Sus proyectos y artículos han sido publicados por medios editoriales de gran relevancia en el dominio de la disciplina, debiéndose destacar la monografía *Reiser + Umemoto* publicada por A.D. Academy Editions.

Notas sobre una conferencia de Jesse Reiser

Arq. Aníbal J. Moliné.

La conferencia desarrollada por el Arq. Reiser en Rosario en 1998 ha constituido un hecho destacado. Varias son las razones que justifican la apreciación precedente:

- 1- El disertante mostró una especial preocupación por explicar y fundamentar cuáles son las motivaciones y las lógicas que están por detrás de las obras presentadas. La pertinencia, profundidad y rigor de su exposición hizo que su labor fuera más allá de lo que en general es habitual como mostración explicativa de los proyectos, y por lo tanto, desbordara el dominio de lo meramente novedoso o interesante en el plano de la estética arquitectónica.
- 2- Su tarea, se inserta dentro de las corrientes de pensamiento proyectual contemporáneo involucradas en la "construcción de un hacer arquitectónico" sensible y responsable con respecto a la problemática del presente, abierto a las múltiples indagaciones y exploraciones, y comprometido con la búsqueda de nuevos desarrollos que permitan aportar contribuciones que tiendan a superar la situación de crisis, agotamiento y ruptura que el advenimiento de la "revolución mediática" ha introducido dentro del panorama arquitectónico de la sociedad actual.
- 3- Una especial preocupación por rescatar y operar, a partir de reconocer la condición material de la arquitectura, estableciendo relaciones laterales con otras disciplinas, pero siempre enmarcadas dentro del territorio de la problemática proyectual, y no como fuga o renuncia de la misma. En este aspecto, como más adelante veremos, corresponde destacar el carácter empírico que asumen sus propuestas y la aplicabilidad instrumental de los recursos empleados para la formulación de aquéllas, pese a que éstos tienen sus fuentes en otras disciplinas.
- 4- Una estrecha correspondencia entre las preocupaciones y motivaciones que orientan sus indagaciones y los resultados proyectuales, siempre basados en la búsqueda de un nuevo equilibrio entre la condición espacial-material de las estructuras arquitectónicas y los flujos cambiantes e imprevisibles de la actividad humana por ellas albergadas.
- 5- El interés por explorar las potencialidades cognoscitivas y generativas del conjunto de los recursos infográficos disponibles. De su empleo, no sólo se derivan nuevas modalidades de "visualización y conocimiento de la realidad", sino también, un amplio repertorio de acciones transformadoras de la misma. La aplicación de dichos recursos permite adoptar nuevos enfoques y desarrollar otros procedimientos, de modo que el cambio en la "manera de ver el mundo", de alguna forma implica "cambiar el mundo"¹.
- 6- Su estrategia para generar las propuestas está basada en poner de relieve la crisis que se plantea al vincular la condición fija, estática y estanca de la geometría, que subyace dentro de las concepciones tradicionales de la arquitectura con la movilidad e imprevisibilidad de la vida. Al mismo tiempo, sus aportes arquitectónicos amplían el marco de opciones abiertas a las incertezas de la realidad, sin renunciar por ello a la condición material, propia y específica de los productos de nuestra disciplina.

El contenido de estas notas está más referido a las cuestiones planteadas por el particular desarrollo de la problemática que el autor asume frente a la tarea proyectual que a las obras resultantes de dicha producción.

En primer lugar interesa destacar un aspecto relevante de esta línea de pensamiento que retoma una de las ideas-fuerzas principales que caracterizaron al movimiento moderno, y que consiste en la revaloración del carácter activo y generador que el programa, en tanto conjunto de requerimientos, actividades y expectativas humanas, adquiere para la formación y definición de la forma arquitectónica.

Esta condición de algún modo participa de una visión constructiva y enriquecedora de la realidad, y si bien parte de una reconsideración del rol residual de la arquitectura dentro de la sociedad mediática actual, el reconocimiento de las limitaciones así impuestas se convierte en una oportunidad para entablar nuevas relaciones iterativas entre programa y forma arquitectónica.

Al relacionar la sociedad con la arquitectura, y al reconocer que ésta no es un fenómeno arbitrario sino que surge como respuesta a las necesidades y deseos del hombre y del cuerpo social, se presentan aquellas cuestiones referidas a los programas arquitectónicos, que por una parte definen el rol de los proyectos y condicionan sus comportamientos en los distintos dominios, y por la otra sirven como uno de los patrones de referencia para poder evaluar cómo las obras cumplen con las expectativas de sus usuarios, y cómo contribuyen a la calidad de vida de los mismos.

Al mismo tiempo, también corresponde señalar el rol innovador que se le otorga a la relación dialéctica entre programa y proyecto en un sentido más amplio y abarcativo, ya que al reconocerse el carácter cambiante e incierto del primero, el segundo no es una mera respuesta literal al anterior, sino que asume la condición de marco espacial posibilitante de nuevas modalidades de significación y uso. Esta condición se alcanza a través de distintas estrategias, que se basan, por un lado, en explotar ciertos atributos que dotan a las estructuras de "tolerancia y robustez", y por el otro, en aprovechar ciertos comportamientos que se dan en el mundo natural y artificial, que otorgan flexibilidad, docilidad y "porosidad" a sus componentes, a fin de absorber las presiones y solicitudes del medio en el cual se desenvuelven.

El sentido innovador y creativo de la tarea del autor se despliega en la tensión iterativa entre programa y proyecto, y en este aspecto cabe destacar que la resultante positiva de dicha relación no sólo se da en la forma espacial-material que asumen los proyectos, sino también en los nuevos modos de uso y de goce de las estructuras ambientales, que pueden emerger a partir de las distintas interpretaciones y sentidos que las propuestas sugieren en el marco de la cultura actual.

Otro aspecto que también Reiser retoma del pensamiento del movimiento moderno es su preocupación por el modo de observar y registrar ciertos fenómenos de la realidad a fin de conocer con mayor profundidad la problemática que el proyecto aborda y al mismo tiempo extraer recursos generadores para la concepción y estructuración de sus propuestas.

Es éste, quizás, el aspecto más comprometido de su hacer en términos de nuestra cultura, y se refiere al interés por el método como estructura ordenadora de los procedimientos adecuados para afrontar cada caso a resolver.

Cabe señalar que esta revaloración por los métodos se despliega en el contexto emergente de una cultura caracterizada por una "nueva visualidad", donde en términos masivos y cualitativos se advierte un cambio acelerado en la formación del conocimiento humano, a partir de las potencialidades derivadas de la concurrencia de una elevada conciencia "visual" y de una continua y constante "infiltración gráfica" en la escena cotidiana².

La incidencia de los nuevos medios gráficos de conocimiento y de operación sobre el campo de la problemática proyectual, que aquí se comentan, tiene una significación muy similar a la que tuvo la incorporación de la perspectiva dentro de la cultura renacentista. El empleo de la misma, entre otros aspectos, sirvió para aproximarse a la realidad, para descubrir y analizar el espacio y los cuerpos en él contenidos. Pero sobre todo, fue particularmente valiosa por el rol transformador y creativo que esta nueva conciencia de la dimensión espacial tuvo en la pintura y arquitectura de ese período como instrumento de actuación proyectual. Aunque, quizás desde el punto de vista de la captación del movimiento, estas nuevas modalidades infográficas son deudoras de las preocupaciones del pensamiento y del arte de la cultura del período barroco, en particular por lo que hace a la concepción del infinito y su incorporación al dominio de lo "operable" a partir de los aportes de Leibnitz sobre cálculo infinitesimal.

La arquitectura ha ido acompañando las distintas tradiciones de conformación del conocimiento - tradición oral, escrita, impresa, y en el presente visual y gráfica - y a lo largo de este proceso fue adoptando y consolidando su relativa influencia en el plano del comportamiento social. La geometría, la historia y, en ciertos casos, el determinismo tecnológico, proveyeron el cuerpo de imágenes, de ideas y de sostén material que contribuyó a la producción de las formas arquitectónicas y de los órdenes espaciales³. Sin embargo, en nuestro presente "mediático" y en la era de la "nueva visualización" esos recursos ya no son suficientes, y por lo tanto el desafío que enfrenta la arquitectura consiste en la búsqueda de modalidades alternativas de aproximación que permitan ampliar el alcance del repertorio de recursos formales y técnicas, a fin de adecuar las respuestas proyectuales a las cambiantes demandas de esta emergente realidad⁴.

Por lo tanto, la producción de nuevos modos de conocer y de operar es el contexto dentro del cual la arquitectura se puede desarrollar.

Reiser fundamenta su posición en este aspecto, sosteniendo que "...la ampliación del vacío entre las construcciones materiales y el poder que ellas ejercen, se debe más a las prácticas arquitectónicas que perpetúan este vacío, que a una profunda e inevitable transformación dentro de la economía de la arquitectura"... y en consecuencia, acepta positivamente el nuevo estado residual de la disciplina, y en vez de considerarlo como una pérdida lo valora como una oportunidad.

Al reconocer que la capacidad de la forma material de la arquitectura como instrumento de poder se ha vuelto ineficiente, considera justificable que éste último se desplace hacia el dominio electrónico y de lo virtual; y si bien admite que esta tendencia tiene una coherencia histórica palpable, sostiene que no necesariamente es la única lógica mediante la cual los arquitectos pueden continuar produciendo estructuras eficientes⁵.

Para ello, se aboca a la incorporación de nuevas técnicas y tácticas relevantes para la elaboración del proyecto.

La "permeabilidad" de estas técnicas, por un lado, permite involucrar a las geometrías convencionales, y por el otro, contribuye a su reemplazo, mediante la dominancia del rol instrumental con que se las emplea.

De este modo, las formas resultantes están más comprometidas con los efectos instrumentales que posibilitan las nuevas tácticas que con las preocupaciones de transcendentalidad simbólica y expresiva asociadas al empleo de las imágenes de la geometría arquitectónica tradicional. En consecuencia el peso del discurso disciplinar se ha desplazado al dominio propio y específico de su proceso de gestación material⁷.

El sentido que Reiser le otorga al diagrama - y el empleo que hace de él - como herramienta proyectual es muy sugerente. Como instrumento de traducción de lo "real" excede tanto su efecto gráfico como su contenido informativo. En lugar de indagar alrededor de los grados de correspondencia con respecto a figuras preexistentes, el empleo de una serie de recursos operativos sensibles a las condiciones dinámicas de la realidad, y vinculados a ciertas nociones conceptuales -que admiten una gran variedad de contenidos y aplicaciones tales como: el espacio gráfico, el espacio líquido, campos de texturas, etc.- permite elaborar y procesar el proyecto, dentro de lo que P. Davidson y D. Bates denominan, "un contexto de legibilidad", donde el diagrama construye su lógica de incorporación y asociación de los distintos componentes y dominios que participan de la problemática del proyecto⁷.

Este modo de abordar el reino digital permite aprovechar las cualidades y propiedades de sus componentes en tanto establecen condiciones interactivas para los procesos de generación de la forma y de la evolución de su comportamiento, y es precisamente la integración de los flujos temporales con las fuerzas configurantes lo que abre un amplio campo para la descripción y producción de dichas formas en el tiempo.

Las interpretaciones que Reiser efectúa sobre la noción del estado sólido, contribuyen a explicar su particular manera de encarar la tarea proyectual a partir del traslado de ciertos modos de comportamiento de la materia al dominio de lo arquitectónico.

De acuerdo a su enfoque, el concepto de estado sólido conlleva la noción de que las formaciones materiales están estrechamente vinculadas a las lógicas computarizadas inherentes a la concreta condición de materialidad.

Al mismo tiempo, la validez conceptual del mismo está asegurada porque las conductas que lo describen pueden ser transferidas por analogía a otras formas de orden, (en nuestro caso particular, a la arquitectura)⁸.

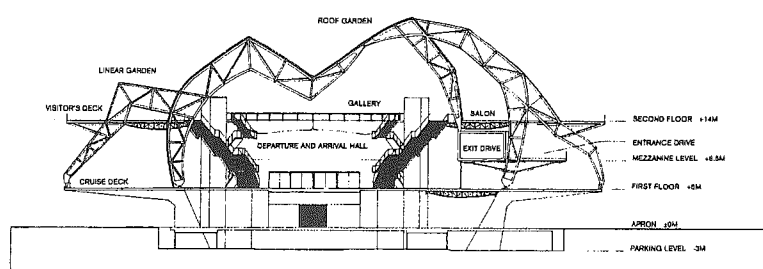
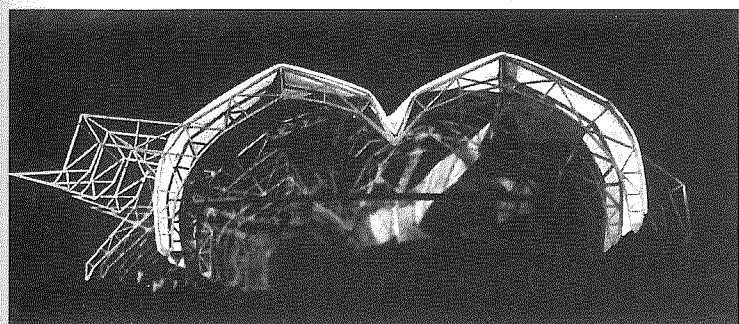
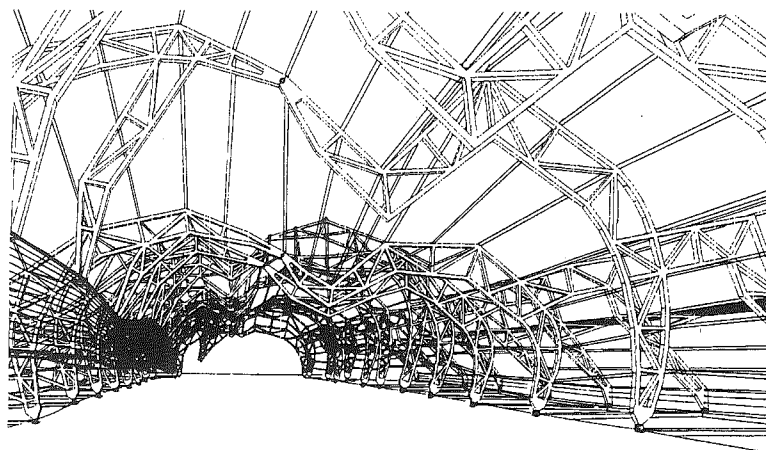
Por otra parte, el autor opera con una concepción esencialmente materialista de lo real, entendida y desplegada en un tiempo real, y a fin de reforzar esta noción contrapone la visión newtoniana de fuerza, representada por una flecha de movimiento lineal, contra la "figura" de mínimo recorrido dentro de un campo de potencialidades, donde la trayectoria puede variar pero su trazado está "sostenido" por momentos de mutua cooperación, y donde la simultánea yuxtaposición de tensiones conduce a dicho recorrido mínimo⁹.

De esta forma, las estructuras y componentes reconocidas como integrantes de sus propuestas son "sensibles" a la comunicación lateral, y en consecuencia generadores de desarrollos y transformaciones, que si bien son propias del campo de acción definido por dichas estructuras, permanecen en un estado latente hasta tanto sean activadas por las fuerzas exteriores del contexto.

El impulso motivante es "poner en estado de alerta" a la "entera gama de posibilidades" contenida dentro de una lógica material dada.

La "maleabilidad" con que las configuraciones estructurales asumen y responden al conjunto de las presiones de un determinado contexto es factible debido a que las lógicas materiales que posibilitan dicha maleabilidad están enraizadas en la índole estructural y material de los componentes constructivos.

Terminal Portuaria de Yokohama
 Perspectiva de la estructura
 Sección transversal sobre el hall de partida y de llegada
 Vista en perspectiva del extremo sobre el embarcadero



Esta situación es claramente reconocible en la Terminal Portuaria de YOKOHAMA, en donde la serie de vigas estructurales son "maleables" en ciertos nudos, de manera que al ser afectadas por la presencia o el paso de otros sistemas - circulatorios, recreativos, técnicos, etc. - ellas "dócilmente" se deforman adoptando perfiles que corresponden a las perturbaciones generadas por aquéllos¹⁰.

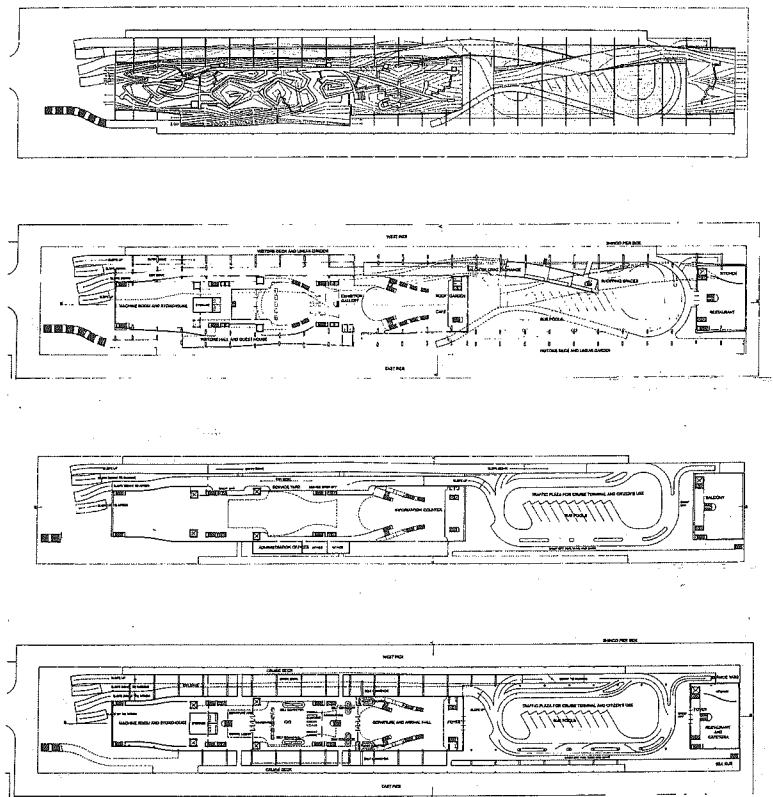
Reiser emplea la frase "compleja consistencia con el material circundante" como un modo de caracterizar la particular coherencia entre los distintos integrantes, y presenta a los aspectos más salientes del proceso en estos términos: "...debido al desarrollo de cambios en las configuraciones materiales de los elementos, la acomodación genera un ajuste interno entre y a través de los elementos, lo que provoca una adherencia en el nivel de organización. ... La resonancia entre los elementos no descansa enteramente en las relaciones azarosas entre los programas adyacentes, sino que opera con los programas, uno dentro del otro, a través del material con el cual están constituidos ... sólo cuando las estructuras están abiertas a las influencias de las vecinas, aunque diferentes, puede fluir de ellas todo su potencial. Los elementos individuales no pierden su identidad, sino que se enriquecen mutuamente por el contacto"¹¹.

La riqueza de la noción del estado sólido de la arquitectura así planteada, compromete al medio sobre el que opera de dos maneras interrelacionadas: por un lado, porque asume su consistencia de soporte material, y por el otro, por el potencial informativo o de "realización virtual" que posee¹².

Este instrumento conceptual-material nos ofrece un camino distinto para aproximarnos a la observación de la realidad, y en particular para actuar sobre ella captando y controlando su condición dinámica. De este modo, el proceso proyectual se despliega en medio de las resonancias e interacciones generadas por los distintos agentes del contexto, empleando técnicas y recursos similares a los que utiliza el "surfista" cuando cabalga sobre las olas.

Dada la voluntad de orientar las acciones proyectuales hacia enfoques dinámicos, en lugar de alentar aproximaciones estáticas y reductivas, el factor tiempo reaparece dentro de la problemática como algo real y desestabilizante, pero como un recurso de gran potencial creativo¹³.

Esta consideración involucra la necesidad de transformar a la geometría de límites fijos, propia de las imágenes eidéticas de la arquitectura tradicional, en un lenguaje de alta movilidad gráfica que se expresa a través de ondas, campos y frentes. Reiser señala que este cambio se manifiesta en la tendencia actual a reemplazar las "grillas" por las "mallas"¹⁴.



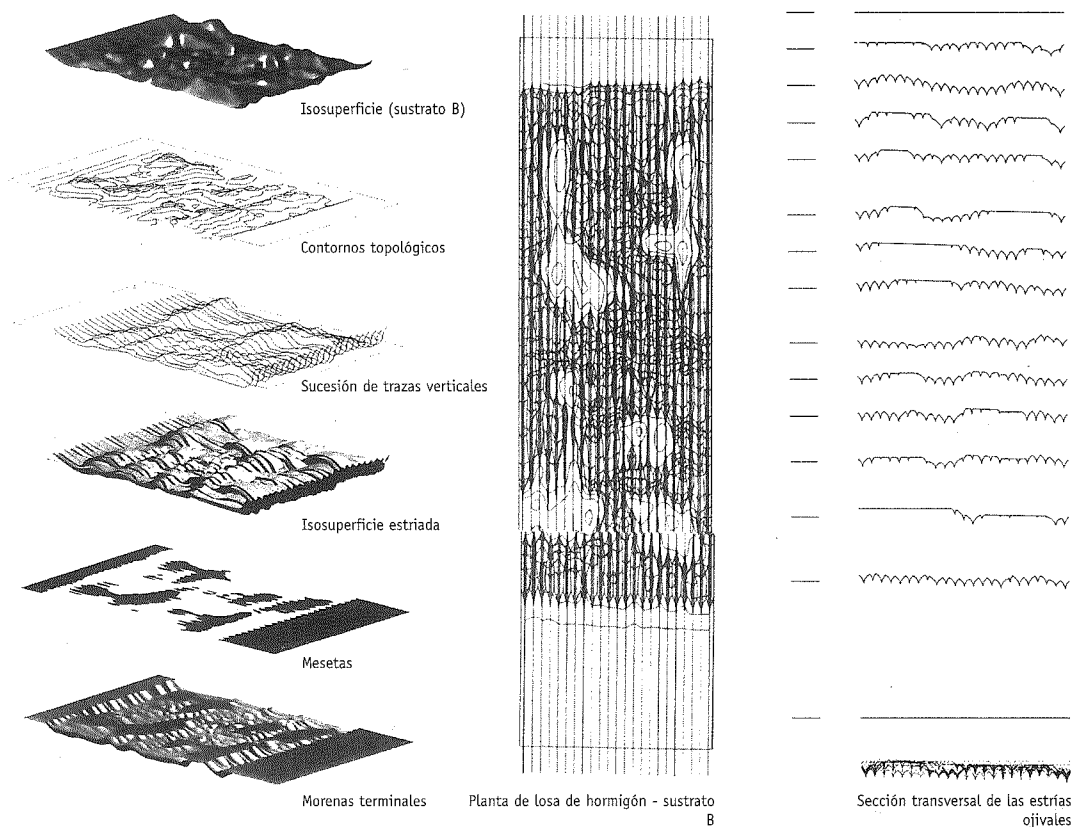
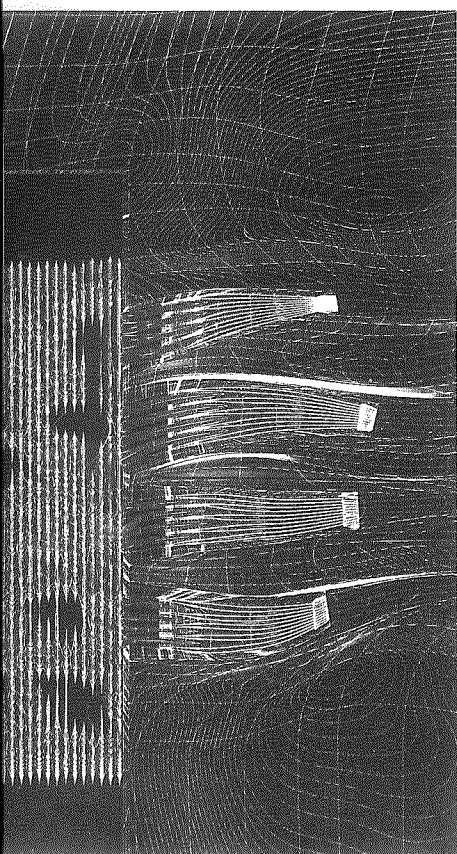
Planta de techos
Planta del segundo piso
Planta del entrepiso
Planta del primer piso

El conjunto de instrumentos que Reiser propone y emplea es una versión particular de lo que él denomina como diagrama dinámico, "...que no tiene un origen esencial... y que puede ser encarnado en múltiples regímenes, escalas y materiales". Y es oportuno reiterar la inagotable capacidad generadora que se desprende de la tensión entre lo dinámico y lo concreto y de sus variadas traducciones: "...los flujos tiempo-materiales constituyen encarnaciones singulares de orden cuyos lineamientos se generan momentáneamente; y que son concomitantes con las condiciones materiales que las producen"¹⁵. En este sentido, cabe señalar la especial capacidad reductiva que estos diagramas poseen para describir los fenómenos cinéticos. Esta cualidad permite su traslado y aplicación en el dominio de la arquitectura; condición que a su vez asegura que ésta última "participe en una cierta clase de universalidad"¹⁶.

De este modo, la arquitectura puede involucrarse a sí misma en formas de orden emparentadas con el clima, el comportamiento de las turbulencias en los líquidos, o los procesos de erosión y sedimentación de los ríos, "porque reducen o excluyen la dimensión fenoménica" y en su lugar sólo registran los factores que expresan su dinámica; tales como vectores, frentes y campos.

Por lo tanto, la capacidad de registro de la condición dinámica que tienen estos diagramas puede transferirse y comprometerse dentro de lo que Reiser llama una "sistematicidad arquitectónica", y de este modo, adquirir su "rematerialización" en la consistencia propia de la arquitectura, involucrando a todos sus fenómenos correspondientes¹⁷. Lo valioso de esta concepción instrumental del diagrama es la pertinencia de su aplicabilidad en el dominio de nuestra disciplina, de modo que aquél adquiere una cualidad que lo convierte en un procedimiento inherentemente arquitectónico a través del empleo literal del orden en sí mismo, y que por lo tanto no requiere de las resonancias metafóricas, ni simbólicas, tan en boga en los últimos tiempos.

Al describir el proyecto de un jardín acuático para Jeff Kipnis contrapone los efectos del tiempo geológico con los derivados del tiempo climático, a fin de mostrar que los distintos estratos que participan de la situación real tienen orígenes completamente dispares, aunque los "intercambios ambientales" que entre ellos se producen no lo sean. Por consiguiente, el sentido y significado de las relaciones entre dichos estratos no surge de los orígenes de los mismos, sino de la manera en que éstos se vinculan y comunican a través de sus respectivas encarnaduras materiales. Lo que se comunica entonces no es la historia, sino la fuerza, "cuya resultante vectorial encuentra su manifestación, no sólo en sí misma, sino también



en el medio adyacente. Estos intercambios, si bien son mutuos, no son iguales. El estrato o medio dominante -el relieve que asume la losa del piso- ejerce una influencia mayor que las fuerzas del flujo espacial. Pero no es una dominación simple, ya que aparecen eflorescencias laterales generadas por las corrientes que atraviesan el flujo espacial, disipando en parte las fuertes determinaciones de la losa¹⁸.

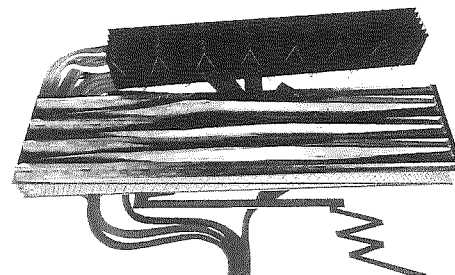
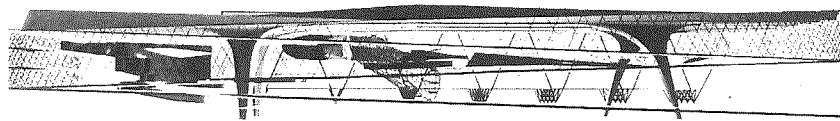
Pero también es necesario señalar "que las capacidades latentes de los diagramas dejan algo de su apertura, en los materiales que ellos habitan. Dichas potencialidades no sólo inducen diferencias en los diseños, sino que también producen "campos" en los cuales tienden a desplegarse efectos imprevisibles junto a las exigencias de uso"¹⁹.

De este modo, retomamos la noción de la arquitectura como marco posibilitante para el desarrollo de nuevos usos, programas y significados.

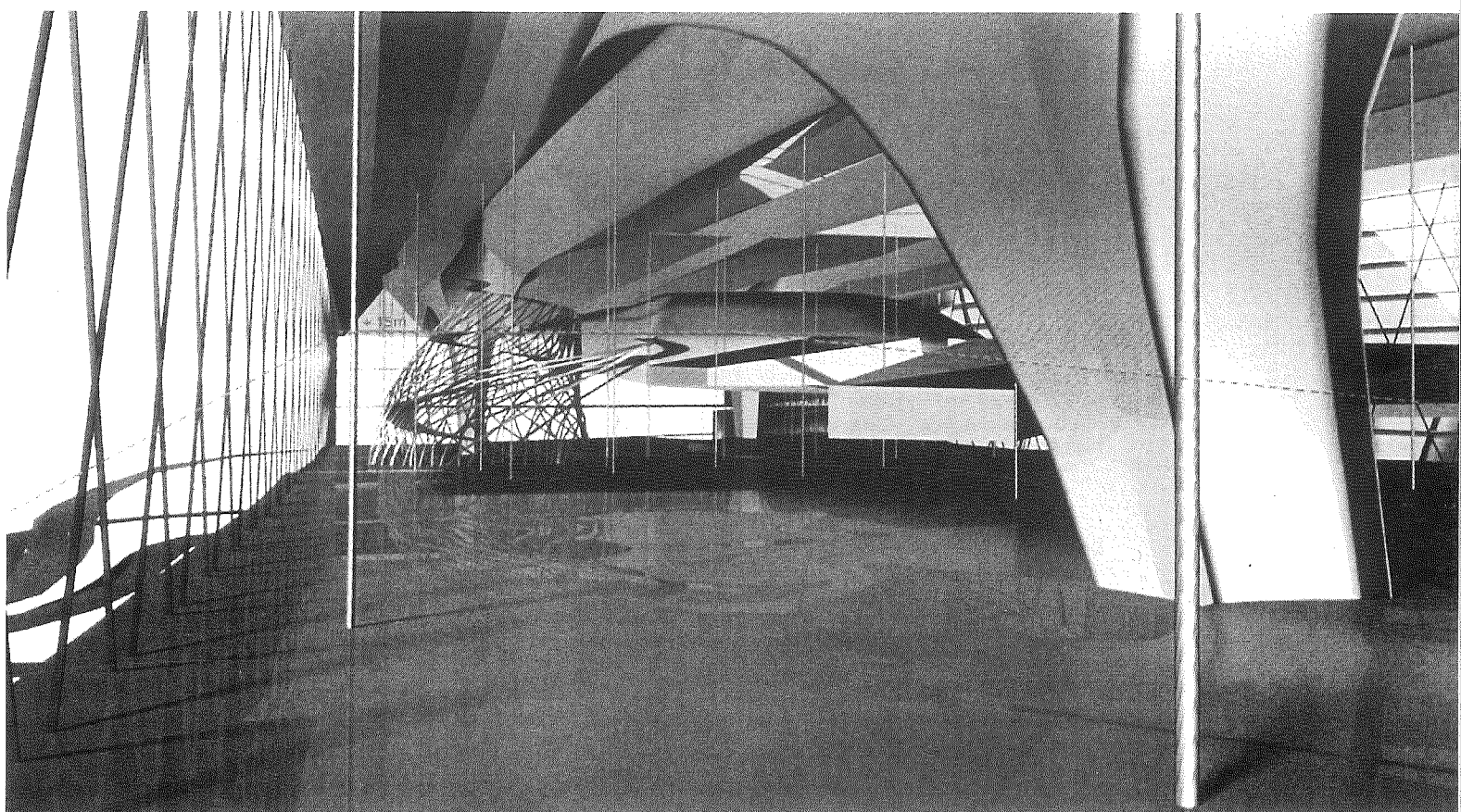
Para Reiser es necesario operar sobre el carácter abierto y abarcativo de la organización de las estructuras físicas, pero no sólo en su condición de neutralidad pasiva -la redundancia, tolerancia y robustez como principales tácticas- sino también a través de sus potencialidades y reacciones operativas que le permiten responder activamente a las cambiantes e imprevisibles solicitaciones del contexto.

La problemática del proyecto, entonces, se focaliza en la necesidad de "dejarlo abierto" y "sujeto a completamiento" a través de la interacción entre: a) los atributos potenciales de las estructuras arquitectónicas, b) las demandas, deseos o significaciones que la gente puede despertar en ellas y c) los límites y posibilidades que la índole material de la situación implica. Por lo tanto, el modo como se inserta la relación del objeto a proyectar dentro del contexto asume una importancia especial. La preocupación por establecer dichas relaciones dentro de un cuadro dinámico y el rango de modalidades y variaciones que asumen las mismas se convierten en el campo operativo dentro del cual se desarrolla el proceso proyectual, con un verdadero sentido de lo experimental y siempre sujeto a perturbaciones²⁰.

En este caso, la comparación con el recorrido de los esquidores bajando la montaña -negociando la pendiente, los montículos y la abertura del zig-zag de su trayectoria- es muy pertinente respecto de las ideas con que se estructura el proyecto de la Biblioteca Central de Kan Sai, en Japón; no sólo por la traducción de ciertos efectos de un dominio natural hacia otro artificial, sino, más importante aún, por el sentido "configurativo y constructivo" con que los esquidores afectan al paisaje a través de sus desplazamientos, así como, en el caso de la Biblioteca, los recorridos de los usuarios condicionan la forma de disposición de los equipamientos. Pero a su vez el proyecto, por sus múltiples potencialidades incorporadas en el dominio espacial y material del mismo, permite la emergencia de nuevas actividades, las que de algún modo producirán distintas resonancias en el conjunto de estratos que constituye la obra²¹.



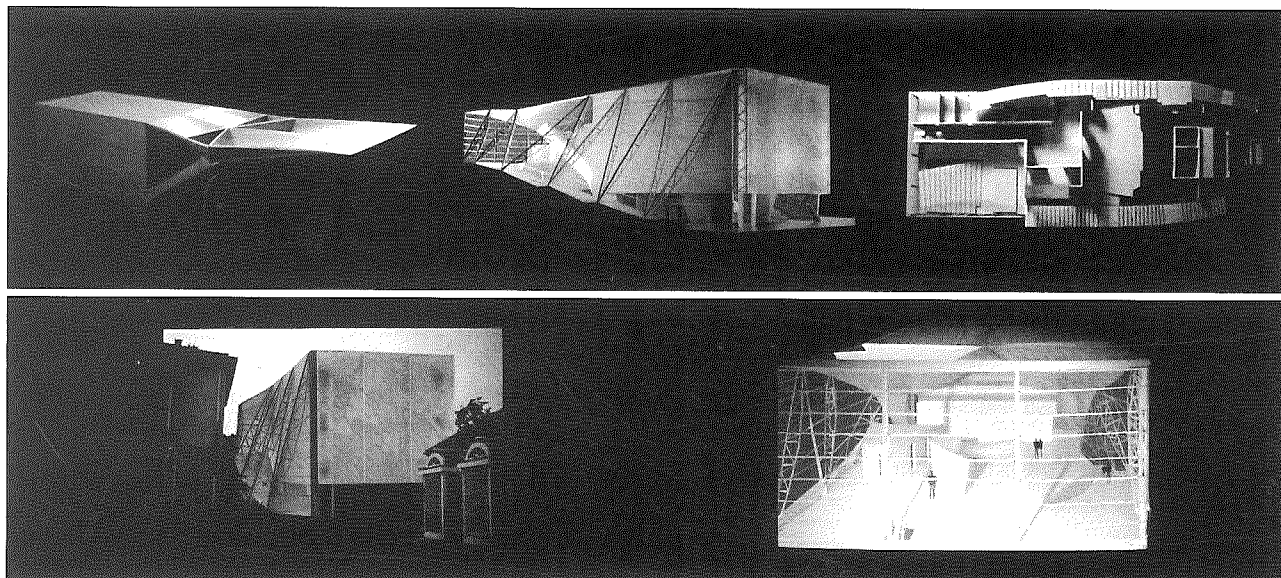
Biblioteca de Kansai
Elevación oeste
Perspectiva aérea del conjunto
Vista interior del hall público



A través de las estrategias proyectuales desarrolladas por Reiser se aprecia su capacidad para afrontar los problemas habituales de un modo original, pero sin proponerse la creación de una organización radicalmente distinta, sino utilizando el potencial de los diagramas dinámicos a fin de “ablandar las determinaciones ejercidas por la organización arquitectónica convencional”²².

De este modo, su actividad se concentra en reformular el empleo de las categorías convencionales -tipología, estructura, jerarquías institucionales, organizaciones programáticas y modelos espaciales- conjuntamente con los nuevos sustratos sistémicos, generando así un fluyente campo de interacciones entre los distintos integrantes, facilitado por la permeabilidad y porosidad que la capacidad instrumental y operativa de los recursos y enfoques empleados le otorga a dichos integrantes. Corresponde agregar que, a su vez, estas operaciones proyectuales involucran paradójicamente una profunda inmersión dentro de las lógicas materiales y de la economía interna de la arquitectura a partir de la incursión en disciplinas y técnicas extra arquitectónicas.

Una de las obras presentadas, el teatro Musical de Graz, en Austria, muestra con claridad las principales cualidades derivadas del hacer proyectual de sus autores²³.

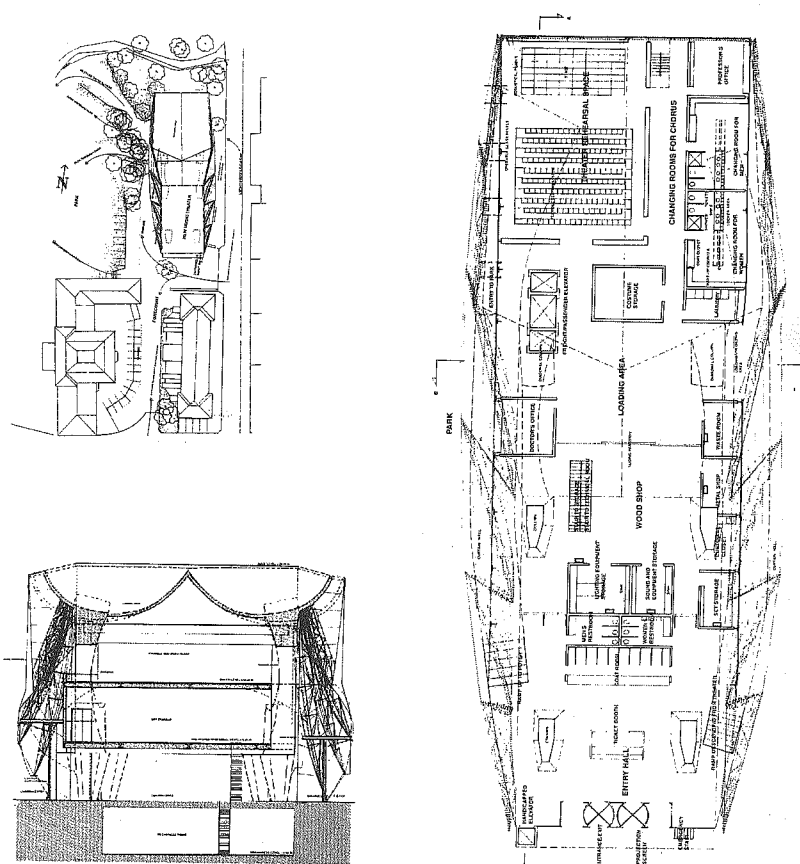


Entre ellas, cabe destacar el modo en que el proyecto se implanta en el contexto a partir de la articulación del espacio urbano, en continuidad con el espacio público interior. Este rodea al conjunto de los locales de uso específico definidos por el particular programa edilicio a la manera de un recorrido que subiendo y bajando por la periferia se convierte en una guía que orienta el movimiento de los usuarios y les facilita el ingreso a dichos locales; y al mismo tiempo, debido a la condición "permeable y porosa" con que se relacionan los integrantes con el espacio público continuo, queda abierta la posibilidad de incorporar usos y actividades eventuales, tanto en lo que se refiere a los encuentros dentro del interior del edificio como las que pueden producirse con el espacio urbano.

También es interesante señalar la articulación formal con que se resuelve la condición espacial y volumétrica del conjunto; por ejemplo, el contrapunto que se establece entre la configuración casi cerrada y volumétrica de las salas de concierto, y el carácter abierto y expuesto en audaces voladizos con que se resuelven los espacios públicos internos. Ambos componentes en su uso y conformación espacial son distintos, y asumen el rol de estratos fundantes de la composición arquitectónica; el tránsito del uno hacia el otro -uno dentro del otro, diría Reiser- no es abrupto, sino que se produce a través de un proceso de deformación, que de algún modo intenta mantener un sentido de continuidad en el paso de una forma hacia la adyacente. De este modo se refuerza el sentido de heterogeneidad²⁴, una verdadera heterogeneidad formal y material, donde los objetos están muy articulados y emergen de vertientes distintas. La deformación y permeabilidad son las estrategias empleadas para mantener la continuidad, pero la absorción de esos objetos dentro del conjunto nunca es absoluta, "siempre queda abierta la posibilidad de su resurgir" como entes individualizables en el origen²⁵.

Algo similar ocurre en la Biblioteca Central de Kan Sai²⁶. La heterogeneidad de forma responde a los distintos integrantes del programa funcional y está enfatizada por la interpretación de los autores.

El área para el almacenamiento de la documentación impresa y el ámbito para el desarrollo y encuentro de las actividades públicas de la institución y la comunidad, son los dos componentes dispares, entre los cuales se despliega el proceso de materialización arquitectónica. Pero el sentido de la articulación "deformada" no sólo se produce entre los principales componentes, sino también como una réplica sistémica de esa estrategia. Por ejemplo, la ya mencionada losa-rampa



Teatro de música - Graz, Austria 1998
Sección transversal
Planta de conjunto
Planta baja cota 0

continua y plegada, que constituye el cuerpo que alberga las actividades públicas, establece una "dominación" general de los recorridos y de la disposición de dichas actividades; pero a su vez, contiene una serie de "accidentes" y "atajos vinculatorios" que integran los apoyos materiales para los movimientos "particularizados" que de algún modo "disipan" o enriquecen el predominio organizativo y distributivo de dichas losas-rampas. Y este proceso de transfiguración de las formas dominantes a las particularizadas se desarrolla dentro de un contexto material y conceptual, similar al del caso del teatro. La preocupación que revelan las obras y el pensamiento que está detrás de las mismas, son los de contribuir a formular y concretar una concepción que intenta replantear los objetos arquitectónicos como entidades materiales, fuertemente dotadas de potencial generador, todo esto acompañado por una voluntad comprometida en ampliar y profundizar la prolífica capacidad de la arquitectura para producir posibilidades.

1 Abbas Kiarostami "El sabor de la cereza"

2 Peter Davidson - Donald Bates. Architecture After Geometry. Architectural Design Profile No. 127, pág.9

3 Idem 2

4 Jesse Reiser. Solid State Architecture. Conferencia Dictada en el Colegio de Arquitectos de Rosario D2 19-12-1998.Rosario.

5 Jesse Reiser. Solid state Architecture. Reiser + Umemoto. Recent projects. Pag 49. A.D. Academy Editions.

6 Idem 2. Pág.7

7 Idem 5. Pág. 50 y Jeff Kipnis "Towards a New Architecture" en "Folding in Architecture". Design Profile No. 102. Academy Editions. Pág. 40 a 49.

8 Idem 2. Pág. 11

9 Idem 4. Idem 5. Pág. 50-51

10 Balmond Cecil. "New Structure and the Informal Architectural Design". Citado por J. Reiser en (4)

11 Idem 4. Idem 5. Pág. 62 a 69.

12 Idem 4.

13 Idem 5. Pág 50.

14 Sanford Kwinter, "Landscapes of Change: Boccioni's Stat D'Animo as a General Theory of Models, en Assemblage 19, Mit Press (Cambridge Mass) 1992, pág. 52 citado en (5) pág. 52.

15 Idem 5. Pág. 51.Idem 4.

16 Idem 4.

17 Idem 4.

18 Idem 5. Pág. 51 y págs. 84 a 93.

19 Idem 4.

20 Idem 4.

21 Idem 5. Págs 71 a 77.

22 Idem 4.

23 Idem 4.

24 Idem 2. Pág.11.

25 Idem 2. Pág.11.

26 Idem 5. Págs. 71 a 77.

BIBLIOGRAFICAS



¿Materia de la periferia?

matéricos periféricos

Revista de proyecto arquitectónico

Taller de Proyecto Arquitectónico del Prof. Galli,
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR,
Número 3, noviembre de 1999, Rosario.

Resulta obligado no comenzar este comentario sin dejar constancia de la peculiaridad de la situación que la motiva: que una Cátedra sea inspiradora y productora de un medio expresivo de estas características constituye un hecho inédito en esta Facultad, en sí mismo merecedor de reconocimiento, aún antes de intentar identificar los logros comunicativos del producto editorial. Para concretar el intento conviene no perder de vista que la revista aún se está consolidando; su breve historia muestra la búsqueda de un perfil, el afianzamiento de una identidad, la progresiva individualización de un objeto. Incluso la definición del nombre -un "programa" en sí mismo, en tanto pretende remitir a dos preocupaciones centrales de la Cátedra- es fruto de un proceso que sedimentó, recién en el segundo número, en esta dupla de adjetivos/sustantivos con resonancia de grupo musical latinoamericano. El Editorial de este tercer número permite hallar signos de esas búsquedas e identificar algunas "promesas". Allí Marcelo Barrale (su Director) reafirma para la revista el carácter de vehículo de la producción del Taller Galli, pero ya no de manera excluyente -como había sucedido con el primero y el segundo números-, sino incorporando también obras que, por distintos motivos, resultan afines a la "manera de producir arquitectura" de la Cátedra. Esta ampliación del objeto de interés de la revista resulta significativa, y puede interpretarse como evidencia de una vocación por trascender el ámbito académico. También resulta significativa, por su valencia institucional, la caracterización de la cátedra universitaria como "insustituible lugar de construcción intelectual libre".

Además de esas precisiones iniciales y de la enunciación de algunas aspiraciones -sintetizables en las "ganas de crecer" y en la búsqueda de caminos alternativos para una arquitectura que es vista "casi siempre extrañamente bella, esquivada y misteriosa"- el Editorial contiene un dato que puede contribuir a entender este medio gráfico. En efecto, el Director señala que, a diferencia de lo que sucede con otras publicaciones institucionales, *matéricos periféricos* asume para sí un modo de operar no muy sistemático ni altamente selectivo: "trabajamos con un 'stock' de notas" -dice- "que se va modificando, que crece sin expectativa, y que se pone a punto o se cocina cuando creemos o sentimos que necesitamos publicar".

Este número de la revista se presenta organizado en cuatro secciones. La primera de ellas ("Espacio teatral, escena arquitectónica") está conformada por tres colaboraciones vinculadas a ejercicios de Proyecto Arquitectónico III y por algunos resultados de los mismos. Las colaboraciones comparten la condición de transcripciones de otras

tantas intervenciones orales. Entre ellas se destaca un artículo de Pablo Beitía -originado en una conferencia dada en el Taller en 1997- que despierta interés por la reconstrucción que hace de la historia de la escena teatral y de las profesiones abocadas a su diseño. A continuación de este texto se encuentran unos breves "apuntes de una conferencia de Gastón Breyer" -centrados en algunas importantes, y a veces polémicas, definiciones del conocido maestro- y "una charla sobre teatro y arquitectura" de María Zulema Amadei. La sección concluye con la presentación de cinco productos de un ejercicio de alumnos de Proyecto Arquitectónico III consistente en el diseño de un "espacio teatral" en el Centro Universitario Rosario. Se trata de proyectos que se "montan", aparentemente, sobre las estructuras pabellonarias del CUR. Sin embargo, la documentación publicada -rica en fotos de maquetas, pero escasa en dibujos canónicos- resulta insuficiente para una valoración que pretenda reconocer y comparar, con un mínimo de rigor, los rasgos arquitectónicos de esos productos.

La segunda sección de este número de *matéricos periféricos* está dedicada a "Obras y proyectos". Ésta es la sección que innova respecto del número anterior, al incorporar arquitecturas que se originan en ámbitos externos a la Cátedra en sentido estricto. Es así como frente a los ojos del lector se despliegan seis proyectos signados por una fuerte dominancia temática: cinco de ellos son casas unifamiliares, ubicadas mayoritariamente dentro del área metropolitana de Rosario. También aquí se constata una preferencia -pero, ¿de *matéricos periféricos* o de cierta "moda" editorial?- por las fotografías de maquetas y obras realizadas, lo que finalmente compromete la posibilidad de reconocer los rasgos de afinidad de los proyectos entre sí y con la "manera de producir arquitectura" de la Cátedra.

Es al llegar a la tercer sección ("Arquitectura de la periferia") que se siente estar frente al "eje portante" de este número de *matéricos periféricos*. Un bello relato de Luis Appiani abre esta sección, y tiene el mérito de introducir eficazmente al lector en cierto "clima de periferia". A continuación, un breve texto encuadra el ejercicio proyectual que ocupa las páginas siguientes. Lo interesante de este texto, pese a su anonimato, radica en que transparenta la posición ideológico-cultural de la Cátedra. En él encontramos, además de intencionalidades del citado ejercicio, intereses científico-académicos "a largo plazo": por ejemplo, se constata la voluntad de "debatir distintos modos de 'ocupación' de la periferia de Rosario" con el objeto de aportar, desde la arquitectura, mejoras en las "condiciones habitativas" de "los modelos existentes" para unas áreas de la ciudad que ya constituyen "una condición y no una situación transitoria o incompleta".

El programa del ejercicio, por su parte (parcialmente reproducido en el artículo de referencia), contiene ciertas definiciones que no es posible pasar por alto. El objetivo, se lee, es intervenir en "la gran dimensión del vacío próximo a la ciudad con su horizonte prometedor de esperanzados mañanas" en pos de una "urbanidad soñada y deseada sobre los pobres y débiles signos de ese no lugar". En cuanto al método de trabajo que se propone, el programa declara un mayor interés por la *operación en sí* que por los *mecanismos operativos*, y reivindica tanto la *intuición* como una *aproximación sensible a los objetos*. Todo ello para oponer "resistencia a los apresuramientos gestuales y apriorísticos", aceptando la incertidumbre "frente al consuelo de rutinarias certezas".

"Situación por situación, sin referentes ni modelos, sin maestros ni discípulos, sin escuela, sin red, sin medios de información especiales, sino (con) toda la información bruta que el mundo entero tiene a su disposición, intentamos liberar la negatividad al límite del sincretismo, como riesgo que debemos correr hacia una reflexión más despejada, desde una mirada sobre la realidad que sea más espesa, más contradictoria, más densa".

Es claro que detrás de todo esto está la convicción en el protagonismo de la creación *ex nihilo* en el campo de la actividad proyectual: con palabras del profesor titular¹, es preciso "trabajar sin mochila". Al respecto, no deja de ser estimulante la tensión que naturalmente se genera entre estos planteos y los contenidos en el citado artículo de Beitía, quien resulta bastante persuasivo en el mostrar el valor de la continuidad (en este caso concreto, en relación a la historia del teatro, y en particular de su arquitectura). Es indudable que todo esto remite a otra tensión, aquella -intrínseca al proceso proyectual y, más en general, al proceso artístico- entre invención y continuidad, entre creación y reiteración.

Lamentablemente, los cinco proyectos de alumnos que completan la tercer sección no colman las expectativas creadas antes de llegar a ese punto. Y ello es así porque el material gráfico y literario que se presenta es avaro en la descripción de esa "urbanidad soñada y deseada sobre los pobres y débiles signos de ese no lugar", y sobre todo no logra dar cuenta de la prometida operación proyectual de "un tejido o fieltro o constelación de nueva urbanidad que confronte con la gran dimensión de esta periferia". No sería justo atribuir toda la responsabilidad de esta "frustración de expectativas" a limitaciones intrínsecas a los proyectos. Una cuota de esa responsabilidad podría recaer en la revista misma, que en la selección del material, en la asignación del espacio y en el criterio de diseño gráfico adoptado, tal vez reduce la expresividad de esas operaciones proyectuales. Pero, cualquiera sea la razón de estas limitaciones, hay interrogantes que surgen, inexorables: ¿es posible aprehender esa "nueva urbanidad proyectada" a través solamente de planimetrías de escalas macroscópicas?; ¿no se está traicionando, de esta forma, el compromiso asumido con la dimensión "materia" del territorio local y de su proyecto?; ¿se está seguros de manipular realmente -y de hacerlo con los instrumentos adecuados- el "objeto" de las preocupaciones enunciadas?

La cuarta y última sección ("Incisiones") resulta prácticamente hegemonizada por un artículo de Ana Valderrama titulado, un tanto críticamente, "La inevitabilidad de la invención". Aquí la autora se ocupa de reivindicar -por sí misma o a través de un entrevistado, de quien no logra despegarse- la cultura *under*, la *alternativa*, la *transgresión*; una actitud que en su iconoclastia no se detiene ni ante la Institución de la ortografía. Pero más allá de ello -y en parte, tal vez, debido a ello-, no hay dudas de que se trata de un texto con cierta fuerza y con cierta capacidad de trascender los contenidos específicos para entrar en resonancia con aquella reivindicación de la *intuición* y de la *aproximación sensible a los objetos* que hallamos en la sección (tercera) que más cabalmente refleja la posición de la Cátedra.

El público lector habrá de establecer si *matéricos periféricos* satisface las "promesas" planteadas. Pero el autor de estas notas desea concluir las señalando lo que a su juicio constituye el mayor mérito de la revista, y por ende del grupo humano que la produce: la capacidad de despertar las reflexiones y ocasionar los interrogantes que se han planteado más arriba; lo cual es mucho más importante, en términos de desarrollo cultural, que algunas debilidades que aquí, osadamente, se ha pretendido señalar.

Arq. Héctor Floriani

1 Mientras el presente artículo está siendo redactado, ha impactado en el ambiente de la Facultad la noticia del fallecimiento del colega Galli.

Brillos de los años cincuenta

[041] Revista de arquitectura y urbanismo.

Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2.

Número 3, "Los años '50. Obras de la década",

julio/agosto/septiembre 1999, Rosario.

La construcción de una revista institucional de los arquitectos del Distrito 2 se presenta bajo la consigna "obras"; consigna que se traduce en el esfuerzo por revalorizar la producción local como eje de cada número.

La apertura de un espacio para la reflexión y el debate (logrado no sólo por la aparición de la revista sino por la frecuencia de exposiciones y encuentros realizados en el Centro de Arquitectura y Diseño) puede atribuirse tanto al impulso de nuevos grupos como al limo fértil de una larga trayectoria de actividades culturales que, desde el viejo Centro de Arquitectos, no sabía de interrupciones. La existencia de medios económicos obtenidos con la colegiación independiente y el otro capital, el de una generación inquieta, habrían de constituir las bases sobre las que se fundó [041]. En los tres números publicados fue conformando su perfil, logró continuidad tras relevos en la dirección y el comité editor, desarrolló cuestiones poco transitadas con distintos enfoques sobre un eje temático y sumó artículos diversos. Este formato posibilitó la recepción de intereses por unas arquitecturas de la producción local, nacional e internacional, o por la puesta en valor de unas figuras de arquitectos y también de artistas plásticos. El diseño gráfico fue una apuesta fuerte, en la estructura, en la diagramación y el uso del color, en el espacio protagónico del material documental de dibujos y fotografías. Las secciones principales de los primeros dos números eran monográficas de autores locales: Jorge Scrimaglio y Augusto Pantarotto. El tercero incorporó, ya no una figura, sino la producción arquitectónica de un período: *Los años '50*. La idea de dedicar un número a las obras de un momento tan rico como mayoritariamente olvidado produjo un avance en la indagación.

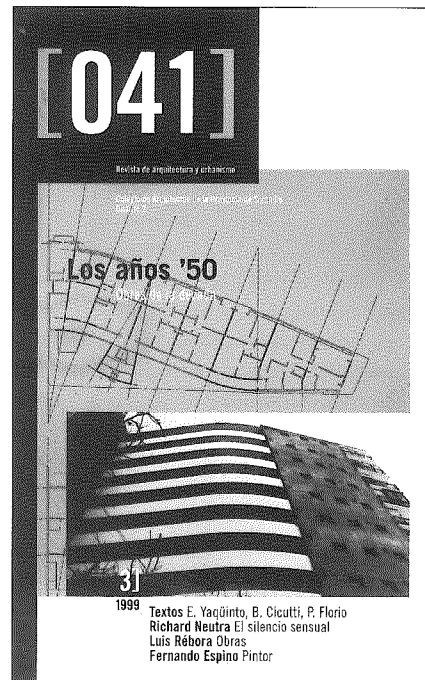
Los editores abrigaban la esperanza de resaltar unos edificios cuyos brillos artísticos y culturales se habían logrado desde esfuerzos técnicos y compositivos, un particular uso de los materiales y la conquista de nuevas libertades. Se propusieron el reconocimiento de esas arquitecturas, no como piezas de museo ni como objetos donde mirarnos complacientes desde la ilusión de alentar vigencias, sino como búsquedas inaugurales cuyo valor se manifiesta en el tiempo. Tres textos abordaron esta propuesta.

Ernesto N. Yaquinto recorta cuatro obras que habrían actuado como voces silenciosas frente a unos tiempos desquiciados, los que a partir de los primeros años '40 se vivían como el abandono de una tradición cultural; el final de un período arquitectónico en Rosario coincidía con el derrumbe de la actividad mercantil rentista. Las cuatro obras seleccionadas, recortadas contra la mera actividad constructiva mayoritaria o contra las experiencias del período anterior, sirven al desarrollo de su hipótesis en tres actos: con la inauguración en 1945 del

Cine Radar se evitó toda elocuencia; hacia 1950 el *standard* construido se constataba en dos posiciones opuestas: una, que concretó ideas de ruptura en la casa Couzier, la otra, reclusándose en la inercia proyectual, produjo un objeto híbrido y anónimo en los edificios de calle Dorrego frente a plaza San Martín; el edificio de La Segunda en 1955 constituiría la experiencia extrema del momento en que, decantando impulsos anteriores, se anunciaban búsquedas distintas. Esta construcción interpretativa retoma estudios anteriores para una "vuelta de tuerca", priorizando las relaciones de los campos económico y arquitectónico, casi exclusivamente y en razón de los objetivos del trabajo. La hipótesis de base: una ruptura del tiempo producida por la pérdida de la capacidad semántica, mantenida desde comienzos del siglo por más de cuarenta años y orientada hacia la expresión de un cambio constante; los que se habían percibido hasta entonces como significantes de valores ya nada significarían, en una vivencia cultural similar a la del caos que experimentaron las vanguardias europeas en la segunda y tercera décadas del siglo.

Sobre esta hipótesis, algunas observaciones. ¿No se había operado ya la pérdida de la capacidad semántica? Quizás ante esa pérdida habían subsistido, mayoritariamente en la arquitectura moderna de los '30, expectativas de representación junto a las transformaciones graduales del gusto hacia un nuevo lenguaje. Por otra parte, la vivencia cultural en los '40 en Rosario ¿es comparable con la vivencia del caos por parte de las vanguardias (la que las impulsó a tomar como punto de partida una tabula rasa)? Y las nuevas direcciones de la arquitectura local, ¿constituyeron el "abandono de una tradición cultural" o fueron quiebres y aún continuidad crítica sin ruptura respecto a la propia tradición moderna?

Revisando la década, Bibiana Cicutti explora la extensión de un código de "lo moderno" en la ciudad desde los materiales, colores, elementos formales y recursos visuales como *leit motiv* de la arquitectura y, también, desde los objetos equivalentes en otras áreas del diseño incorporados en la escena cotidiana: signos-imágenes que evocaban una idea de modernidad vinculada a las vanguardias (sin desarrollo de interpretaciones críticas de ese proceso de "evocación", ni diferenciación en la conformación de esas vanguardias); desde esta relación, la autora se refiere al "carácter metafórico" de tales objetos. En el escenario internacional reseña: derrumbe de las hipótesis radicales de los '20 y los CIAM respecto a la ciudad, traducción del existencialismo a la arquitectura, aparición de posturas críticas y apoyo de las publicaciones al regionalismo y el humanismo. El *american way of life* había viabilizado la doctrina del Movimiento Moderno con la multiplicación de los objetos de estilo aerodinámico en el mercado



mundial. En nuestro país *Nueva Visión* recuperaría el itinerario de la vanguardia con la revaloración de la Bauhaus, el pensamiento de Max Bill, el *Good design*, el arte concreto, las búsquedas de Kandinsky y de Moholy-Nagy. El rescate de la accesibilidad masiva del arte moderno y la "carga frutiva" vigente en los diseños de entonces serían la base de una línea de revisión desde los '90, en tanto producir y consumir son actividades culturales que reclamaron cualidades estéticas desde los '50, cualidades remitidas nuevamente a la evocación de "aquellas" formas, que a su vez evocaban...

Pablo Florio, en un trabajo más breve, apunta a identificar una nueva óptica de la arquitectura en Rosario, que habría quedado "escondida" porque las "piezas" producidas en los '50 se mezclan en un *collage* con otras de diversos tiempos. Enuncia los cambios programáticos, los nuevos emblemas técnicos y las transformaciones de la edificación en sus relaciones urbanas, mencionando ejemplos. Luego, enumera las modificaciones operadas en la escuela de arquitectura a partir de 1956 (los partícipes, los contenidos de las materias y las visitas de personajes) que la insertaban en las nuevas temáticas de la cultura arquitectónica y que acreditarían nombrarla como una escuela "Moderna".

La nota de tapa despliega excelente material de una selección de 12 *Obras*, producto de la recopilación planimétrica, el redibujo y la fotografía, y logra el objetivo emprendido por el empuje editorial de una puesta en valor. Las gráficas y los textos son el resultado de la participación de 18 jóvenes: F. Laporta, C. Van Poepoelen, M. Giacometti, M. Baima, S. Bechis, F. Capodónico, Q. Franco, M. Fiorentini, L. Berca, G. Méndez, E. F. Yaquinto, S. Guerrico, V. Patti, J. G. Guardatti, V. Peralta, R. Renzi, P. Viarengo y J. M. Rois. En algunos casos, remiten al descubrimiento perceptual de la obra avanzando en su descripción y valoración; en otros, se internan en el análisis y elaboran reflexiones (por ejemplo, los textos 8, 10 y 11). Las obras presentadas son: Cine Radar, La Mercantil, Galería Rosario, Sanatorio Británico, Escuela Santiago del Estero, Galería César, Edificio de oficinas (Alberdi), La Segunda, Casa Botteri (San Nicolás), Feria Modelo, Edificio Guernica y Edificio Copacabana. Un *Sumario* amplía la muestra a una serie más extensa, con mínimas fichas de datos y gráficas. Los criterios que habrían definido cada inclusión no quedan explicitados.

El número contiene además tres trabajos que giran sobre figuras: un arquitecto de reconocimiento internacional, otro de actuación nacional y un pintor hasta hoy poco reconocido. Alejandro Beltramone expone una lectura atenta de obras de Richard Neutra, analiza el uso visual del espacio y la naturaleza de los materiales desde una sensibilidad hacia el proyecto y un interés por el pensamiento arquitectónico, basándose en una bibliografía actualizada. El homenaje que hace César Benetti Aprosio aproxima la figura de Luis Rébora desde una semblanza cálida, elementos biográficos y material sobre las obras hasta hoy poco difundidos. Una breve introducción de Adrián Gorelik y la reproducción de dos textos de Hugo Padeletti y Hugo Gola extienden las posibilidades de explorar la obra de Fernando Espino, "uno de los grandes pintores secretos de la Argentina".

Si la editorial abrigaba la esperanza de ampliar el reconocimiento de unos edificios de los años '50 cuyos brillos habían sido silenciados, el esfuerzo realizado para este número ha roto la pausa.

La hipótesis planteada: unas obras inquietas por presentar giros estéticos y conceptuales, en controversia o apelación respecto a formas consolidadas, cuando el "moderno" era operado como un catálogo. La interrogación abierta: ¿cuáles fueron las direcciones de tales giros? Algunas respuestas se despliegan en el desarrollo del número, donde también es posible visualizar sus límites.

En el ensayo sobre *Los tiempos que corren entre mediados de los '40 y*

mediados de los '50, E. N. Yaquinto explicita cuál es el cambio que considera principal: la aparición y extensión de signos vacíos y silentes (ya comentada); desde un recorte y un enfoque local analiza la búsqueda (o no) de modificaciones en las cuatro obras elegidas (en espacialidad, técnicas y materiales, modalidad de gestión, planteo tipológico, visuales, factibilidad constructiva, distorsión de modelos o rigor hacia referentes conceptuales) y confronta dos casos entre sí, sin extender el análisis ni la confrontación a series más amplias cuyo armado requeriría, muy probablemente, de otras hipótesis específicas. Los textos sobre 12 *Obras* se refieren a cada una de ellas, casi exclusiva y aisladamente, desde la forma (en su sentido más amplio); una perspectiva valiosa, pero desprovista del estudio de las complejas y ricas relaciones entre obras y momento cultural. Con una óptica abarcadora, B. Cicutti pone el acento sobre la expansión y generalización de los cambios estéticos (desde la identificación de un código de la arquitectura de los '50 hasta la incidencia del mercado globalizado sobre el diseño en los '90) remitiéndolos a procesos de incidencia internacional (si hace referencia, por ejemplo, a la arquitectura previa en Brasil, la trayectoria moderna en la Argentina no es mencionada) y prioriza, de manera excluyente, la labor de *Nueva Visión*; sin embargo (como señalará A. Crispiani, 1997) la difusión de un gusto a través de esa revista eclipsaba los episodios de renovación más ricos de la historia del diseño en el país. P. Florio utiliza la adjetivación de "nuevos" al referirse a los temas, las formas, los emprendimientos y las imágenes arquitectónicas propuestos y construidos durante el período en Rosario, pero no expone un análisis de las modificaciones enumeradas.

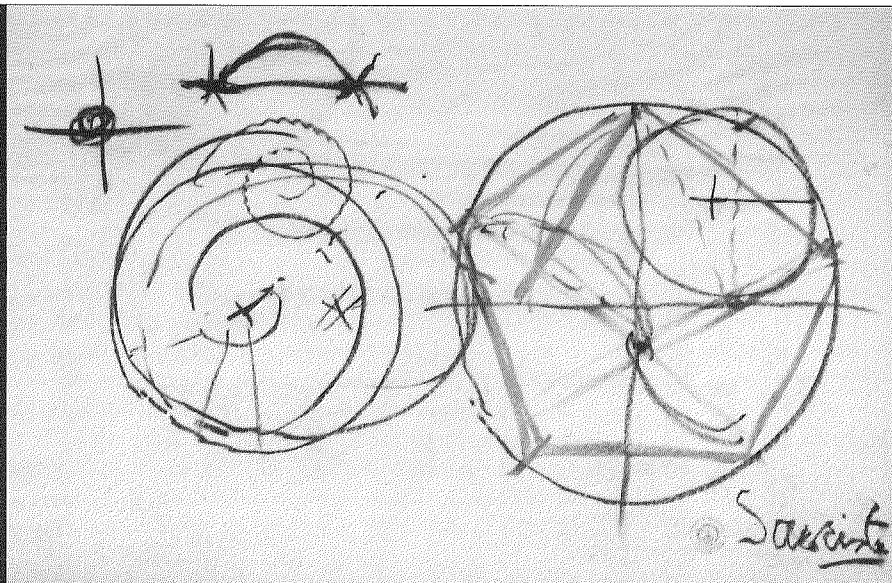
Queda pendiente ajustar la lente para enfocar aquellos giros estéticos y conceptuales (no sólo respecto a una tradición moderna local o al entonces cuestionado *international style*, sino respecto a un espacio cultural donde los giros locales tomen dimensión y sentido en la confrontación con otras búsquedas, más o menos radicalizadas, de la arquitectura moderna de este período en la Argentina), pasar del análisis de las obras al estudio de las series, cruzarlas con otros procesos y reorganizarlas según líneas de indagación. Por ejemplo, series en relación a una continuidad crítica del modernismo profesionalista anterior (con predominio de la masa muraria, solidez y voluntad de permanencia, discreción y autocontención), a la introducción de nuevos rasgos (como se incorporaron al discurso los temas constructivos, se exploró la espacialidad y la transparencia, se reconocieron explícitamente los factores locales de clima y geografía, se aceptó -casi excepcionalmente- la objetualidad), a la hibridación sobre lo tipológico y lo lingüístico (identificando los referentes, tanto de paradigmas internacionales como de experiencias realizadas en el país u otras mediaciones), al rigor de las indagaciones (hasta qué punto algunos casos adscriben a los principios difundidos por *Tecné*, al abstraccionismo o a derivaciones del brutalismo lecorbusierano) y, también, la serie de aquellas obras que quedaron en mera adhesión a una moda de elementos y materiales.

La puesta en valor lograda por [041] ha resaltado los brillos. La opacidad se hace visible respecto a las posibilidades aún no exploradas de la hipótesis editorial y a la escasa diferenciación de líneas en la serie de objetos presentados.

El próximo número abordará seguramente un cuarto desafío, seleccionando otro tema de la producción local y continuando la propuesta emprendida. El gran esfuerzo que ha significado la construcción de esta publicación se acercará entonces a la preparación del número 5 que, según se dice, corrobora la existencia cultural de una revista.

Silvia Pampinella

IN MEMORIAM



EDUARDO SACRISTE vivió durante casi todo el siglo XX.

En 1905 nació en Buenos Aires, en cuya universidad se recibió de arquitecto en 1932.

Durante décadas fue profesor de Arquitectura y de Teoría e Historia de la Arquitectura, pero definitivamente cimentó su fama organizando la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán, tarea de la cual fue separado en 1952 por razones políticas. Paso luego cinco años en el extranjero, como él mismo le gustaba contar, dictando cursos en Londres, en New York y en lo que el mismo denominaba como el año más feliz de su vida, en Calcuta.

Por la forma persuasiva de demostrar su saber, por sus "razonables" obras arquitectónicas, por el aura que iluminaba su presencia trasuntando al hombre ético, todos aquellos que lo conocimos gustamos en llamarlo "maestro". Sus clases y conferencias causaban el placer de reencontrar al arquitecto de palabra oportuna, reflexiones e ideas ajustadas a la vida permanente del hombre, y también a un experto comunicador de imágenes sobre un papel blanco común, con tizas o ceras.

Escribió numerosos libros. En nuestras bibliografías siempre estarán presentes *Charlas a principiantes*, *Usonía*, *Casas y templos*, *Huellas de edificios* y las entrevistas que concedió a medios especializados.

Sacriste aconsejaba dibujar. Pero sugería tomar un maestro, como el mismo lo hizo concurriendo a los cursos de Butler. En su madurez fue elegido miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y, por unanimidad, director del Fondo Nacional de las Artes.

Consideramos al XX un siglo de fuertes luces y sombras. También de utopías y esperanzas, de vanguardia y responsabilidades intelectuales, de vergonzosos autoritarismos, de sometimiento al consumo y la masificación.

Un siglo de materialista decadencia espiritual en muchos casos, pero también puede significar una oportunidad para pensar en valores más ciertos y beneficiosos. Sacriste optó por ubicarse entre aquellos que preferían usar la razón distante de lo siniestro, compartir verdades demostrables, utilizar el pensamiento como un material para ordenar y optimizar el mundo. Es posible que su mayor aporte intelectual haya sido saber ubicarse dentro de la corriente contemporánea. Pero no de un modo apresurado, sino armonizando las variables históricas de tiempo y lugar. Perteneció a aquella clase de argentinos que se esforzaron en universalizar los particularismos regionales.

Sacriste construía la comunicación. Se consideraba a él y a los otros. Pudo producir su diferencia. Desde estas latitudes, madurar con la experiencia las ideas de luz, sombra, clima, lluvia, cercano y lejos, amparo y cobijo, permanente y transitorio. Esta mezcla de refinado ciudadano, de campesino criollo y oriental, pudo insertar en el movimiento modernista de nuestro país -algo así como Sert, Bonet, Aalto, Legorreta, Barragán- el hallazgo no generalizado de lo particular, personal, apropiado al lugar.

Supo mirar hondamente los despojados espacios tradicionales argentinos, confundidos íntimamente entre lo popular e impuesto por la sabia prueba de la costumbre, para incorporarlos al lenguaje contemporáneo. Con la más abstracta de las artes, asociada a la necesidad y el uso, realizó espacios simples y sobrios en los cuales poder habitar. Hablaba de que la casa debía ser alegre, afirmar la vida con francos y decididos gestos, renunciando a los detalles. Tal vez de una poética resultante entre lo simultáneo de un espacio sumado a la estructura y a la forma.

Eduardo Sacriste falleció en Buenos Aires el pasado 9 de julio.

Rafael Sendra



CARLOS LEO GALLI Y MARCELO PERAZZO, desaparecidos en el transcurso de apenas un año, eran parte de un grupo de compañeros que transcurrimos los noventa, en un clima de fuerte tensión afectiva e intelectual, mientras construíamos un espacio para la enseñanza de la arquitectura, sumamente fértil y creativo. Los dos eran apasionados centralistas, amantes del dibujo, celosos de sus amigos y con inestables equilibrios entre exterioridad e interioridad, donde esta última marcaba siempre la conducta a seguir. Confiaban en la transmisión de conocimientos que se produce en la relación personal con los alumnos, sin pedagogías, métodos o cosa parecida que interfiriera.

El "Flaco" Galli condujo y contuvo un taller de proyecto arquitectónico que hoy tiene una actitud de búsqueda desconfiada de las certezas eternas e inmutables, legado que seguramente nos acompañará, iluminándonos en el futuro.

En el programa de la cátedra, en la parte introductoria, escribía:

"Los contenidos específicos de la asignatura tratan de los objetivos arquitectónicos como materias habitables de esta época y su medida: los no lugares; y del proyecto arquitectónico como (hoy más necesaria que nunca) producción individual y singular de sentido en la cultura del presente. En el vacío, en su virginidad, en el desierto se hace presente el fin y el principio, y en los individuales recorridos singulares, pero extrañamente semejantes, siguen siendo fuente de expectativa, si no de esperanza."

Marcelo Barrale

La muerte no sólo paraliza una vida, sino, por un instante, también las nuestras. Es en ese momento que tomamos conciencia de que los afectos directos y el trabajo en común han llegado a su fin.

Hoy nuestra Facultad esta paralizada por la partida de Leo, con quien compartimos años de trabajo, a veces coincidiendo y otras en disenso, pero con una mira en común: el mejoramiento académico y la pasión por la arquitectura.

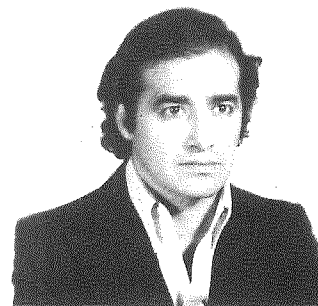
Hemos perdido, para algunos, un profesional excelente; para otros, un profesor brillante; para todos, un amigo.

A nuestra Facultad no le será fácil aceptar esta pérdida, menos aún entenderla.

Yo espero que quienes lo han acompañado día a día, a lo largo de tantos años, los mismos que han compartido sus ideas y proyectos, los recojan y los hagan suyos, porque es la forma de que su partida no sea tal y que su presencia se mantenga, como si nada hubiese ocurrido.

Leo, en nombre de tu querida Facultad, gracias. Gracias por todo lo que nos diste, como profesor pero sobre todo como persona.

*Palabras del Decano de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño,
Arq. Alberto Santanera, al despedir los restos del Arq. Leo C. Galli.*



MARCELO MILITO. Con su amor por la docencia y su trato amable logró un gran acercamiento con los estudiantes a quienes acompañó en su paso por las aulas.

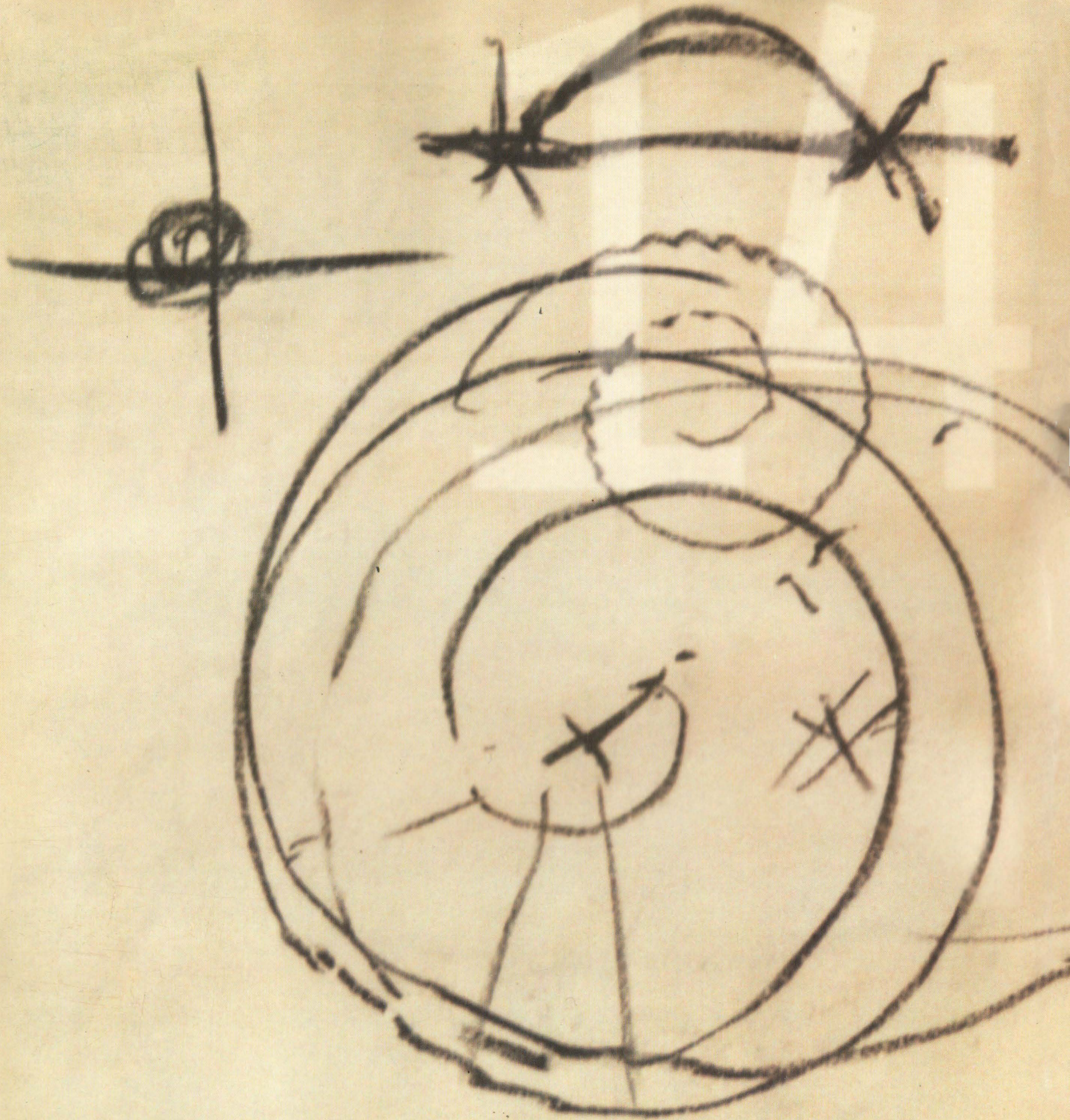
No pretendo, como colega, destacar solamente su labor docente, compartida a través de muchos años de actividad académica, porque sería redundar en lo que todos ya conocemos, pero sí, recordar con agrado su afabilidad, su don de gentes y su bonhomía puestas de manifiesto en todo momento con los que lo acompañaban.

De espíritu amplio, supo ganarse además el aprecio de sus alumnos, mediante un permanente dar con convicción, franqueza y espontaneidad, su acervo de conocimientos, logrado tanto en su formación universitaria como en su vida profesional.

Hablamos de alguien que, en ese vacío que dejan las ausencias, supo dejarnos el recuerdo de un ser muy querible a partir de una destacable personalidad.

Nuestro mejor recuerdo para Marcelo Milito.

Arq. Horacio Panvini



20000