



A&P

ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

15

Salud + Previsión

Un servicio solidario para profesionales: Agrimensores, Arquitectos, Ing. Agrónomos, Ing. Civiles, Ing. Especialistas, Técnicos y Maestros Mayores de Obras y sus Grupos Familiares.

PLANES 2001

Azul Plus
Azul
Verde
Joven

PREVISION

- Subsidio por fallecimiento titular Sistema Previsional
- Beneficios Jubilación Ordinaria
Jubilación por Incapacidad
Jubilación por Edad Avanzada
Pensión por Fallecimiento
- Camping Social Instalaciones remodeladas - Ingreso sin cargo
Parrilleros, fútbol, voley, juegos de mesa
Juegos infantiles, arenero, arbolado.

PRESTAMOS

Personales
Turismo
Jubilados y pensionados
Compra nichos

COBERTURA

- Prácticas de baja, mediana y alta complejidad en ambulatorio e internación.
- Medicamentos: 50%
- Medicación oncológica: 100%
Prestadores Sanatoriales en Hab. Privada/Hab. Compartida: según modalidades de Plan elegido.
- Plan de Salud Mental.
- Odontología
- Consultorios propios:
Médicos 4° P. Especialidades: sin cargo
Odontológicos: 2° P. con coseguro
- Centro de vacunación
- Medicina Preventiva: sin cargo
- Urgencias y Emergencias Médicas: sin cargo
- Atención al viajero: sin cargo
- **Fondo Solidario de Trasplantes**
- Contribuciones y Reintegros
- Subsidios
- Seguro de Vida

TURISMO

Lo llevamos donde Usted elija

- Viajes Nacionales e Internacionales
- Financiación Viajes nacionales e internacionales



CAJA DE PREVISION SOCIAL DE LOS PROFESIONALES DE LA

INGENIERIA
DE LA PROVINCIA DE SANTA FE - 2° CIRCUNSCRIPCION

Mendoza 1520, 2000 Rosario - Tel. 449 7959 (línea rotativa) Fax: 4498295
e-mail: cajaing2@cablenet.com.ar

DELEGACIONES: Venado Tuerto - Cañada de Gómez - Villa Constitución - San Lorenzo - 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.

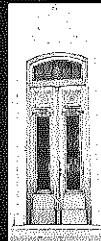
PATROCINANTES DE LA FUNDACION

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 (2° 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 - ULIANO 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

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

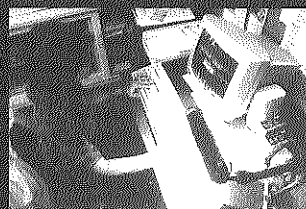
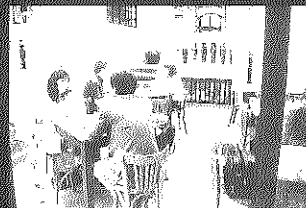
CAd2

**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
Alberto Santanera

Vicedecano
Elío Di Bernardo

Secretario General
Eduardo Sproviero

Secretario Académico
Armando Torio

Secretario de Posgrado
Pedro Viarengo

Secretaría de Investigación y Asistencia Técnica
Silvia Dócola

Secretario de Extensión Universitaria
Juan José Perseo

Secretaría de Asuntos Estudiantiles
Graciela Cavagnero

Secretario Administrativo
Antonio Véntola

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario

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

A&P
ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

15

JULIO 2001

Director **Armando Torio**

Comité Editorial **Manuel Fernández de Luco**
Héctor Floriani
Ana María Rigotti

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

Equipo de **Silvina Ares**
producción y edición **Daniela Cattaneo**
Ignacio García
Fernando Laporta
Beatriz Simondi

Diseño gráfico **Diego Arraigada**
Sebastián Bechis
Gustavo Yanco

Imprenta

ISBN en trámite

INDICE

Editorial 9

DE FONDO

Un francés en las pampas 8
Ana María Rigotti

Interrogar al paisaje 18
Isabel Martínez de San Vicente

Ciudad Abierta en Ritoque 24
Alejandra Buzaglo - Daniel Viú

Área de Puerto Norte 30
Manuel Fernández de Luco

Una recherche impatiente 34
Ricardo Gurmendi

Parque de España, una obra moderna 38
Alejandro Beltramone

CMD Centro. La pérdida del centro 40
Marcelo Degiovanni

CMD Oeste. Proyectar en el vacío 42
Daniel Viú

Jorge Jáuregui. Entrevista 44

DIBUJOS

Dibujos 46
Edgardo Capettini

PARÉNTESIS

Arte abstracto y arquitectura moderna 48
Helio Piñón

PROYECTOS

Premio Arquísur XVIII 60

Premio Anual de Talleres de Proyecto 70

RESEÑA

Luis Rébora. Entrevista 84

Luigi Snozzi. Arquitectura de la Suiza Italiana 86

Medios Digitales y Arquitectura. Entrevista 88

Observación en Valparaíso. Conferencia 92

Concurso Ambiente 93

BIBLIOGRÁFICA

La fascinación de los museos 94
Silvia Pampinella

In Memoriam 98

Dibujos de **Edgardo Capettini**
elaborados para A&P:
Portada: **Paisaje Urbano**
Pág. 08: **Nostalgia**
Pág. 46: **Apuntes**

EDITORIAL



Como fuera programado, este número de A&P está organizado alrededor del tema de las migraciones de arquitecturas y arquitectos. Cuando, hace más de un año, comenzamos a trabajar para esta edición, habían llegado al Comité Editorial los ecos de un debate motivado por la contratación directa de servicios profesionales -en un número significativo de casos- destinada a arquitectos no radicados en la ciudad ni en el país. Aquel debate, sólo incipiente, permitió percibir el malestar de muchos actores relevantes respecto de un procedimiento para la concreción de encargos de arquitectura que aparentemente privilegiaba a algunos profesionales foráneos en desmedro de profesionales locales. Naturalmente, el malestar no era inédito: la historia local de la profesión está jalonada por numerosas manifestaciones de esa preocupación. Nació entonces el interés por generar un espacio para la reflexión sobre esa problemática encuadrándola en una perspectiva más amplia; un espacio capaz de liberar a esa reflexión de las presiones de la coyuntura, de los alineamientos expeditivos, de la sospecha de intencionalidades inconfesables. Estábamos -y estamos- convencidos de que brindar un servicio de este tipo constituye un compromiso irrenunciable de una publicación académica, y de A&P en particular.

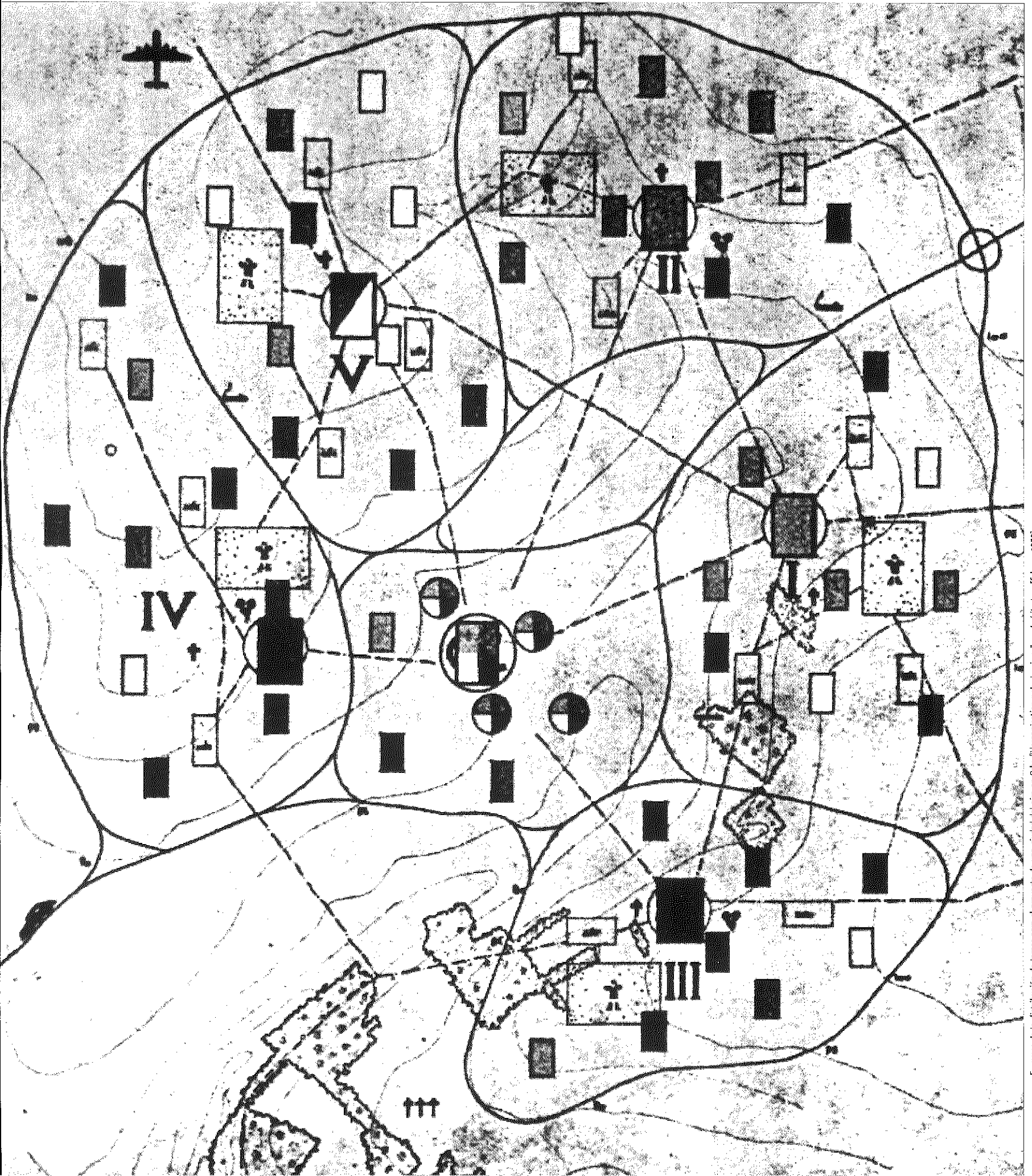
La cuestión de los arquitectos y las arquitecturas migrantes colorea casi integralmente este número de la revista, más allá incluso de los contenidos de su sección De fondo. En las páginas que siguen el lector encontrará numerosas y variadas aproximaciones a esa cuestión: la reconstrucción de las peripecias de un arquitecto francés interesado en "marcar" estas latitudes con su obra en los años '40; el relato de una reciente contribución proyectual urbana de colegas rosarinos en el Uruguay; la consideración de una original experiencia de enseñanza de la arquitectura en Chile a la luz de una peculiar reformulación de los principios pedagógicos y estéticos de las vanguardias europeas; la rememoración de un seminario internacional realizado en y sobre Rosario hace una década; el análisis de una experiencia proyectual para nuestra ciudad llevada a cabo recientemente por alumnos de una prestigiosa universidad estadounidense; tres visiones orientadas a otras tantas arquitecturas de origen "foráneo" en Rosario (el Centro Cultural Parque de España y los Centros de Distrito Oeste y Centro); y cerrando la sección principal, una entrevista a uno de nuestros arquitectos "migrantes".

Pero, como ya fuera dicho, el tema estructurante de este número de A&P permea también las otras secciones. En Paréntesis la cuestión aparece -implícita y explícita- en la contribución de un reconocido arquitecto catalán; así como en Proyectos encontramos, junto a los resultados de un premio instituido por nuestra Facultad para trabajos de alumnos, los de un premio internacional del mismo tipo (Arquisur), y en Reseña registramos, entre otras cosas, la exhibición de trabajos de un arquitecto rosarino "migrado" a Córdoba, la visita de un destacado arquitecto y profesor suizo y el curso dictado en nuestra Facultad por un colega peruano "migrado" a los Estados Unidos. Por su parte, la sección Bibliográfica, con su recensión de cuatro textos europeos, "habla" también de este fluir de ideas y de personajes; y, en cierto modo, a lo mismo aluden incluso los Dibujos que publicamos, obras de un recordado colega rosarino "transplantado" a Cerdeña.

Creemos que los objetivos planteados hace más de un año se alcanzan, en una buena medida, con este producto. La diversidad y la intensidad de los aportes que lo constituyen hacen evidentes, sentimos, la complejidad de la cuestión afrontada, así como su indocilidad frente a cualquier enfoque reduccionista: en otras palabras, creemos que se pone de manifiesto el carácter "bidireccional" de las influencias (arquitectos extranjeros que vienen, pero también arquitectos locales que van; arquitectos foráneos que modelan nuestro entorno, pero que también son modelados por él) y el rol constitutivo de estos intercambios en la conformación de nuestra realidad física y cultural.

Para el próximo número de A&P nos proponemos abordar, como tema de fondo, las problemáticas del espacio público: de su apropiación, de su estudio, de su proyecto. A colaborar en el éxito de esta nueva propuesta invitamos desde ya a todos los miembros de nuestra comunidad académica.

DE FONDO



Esquema de la distribución de tareas para el proyecto de una ciudad del aire en Dfny. "L'organisation polyphonique" en *Architecture* [febrero 1950]

Un francés en las pampas Los viajes a América de Gaston Bardet

Ana María Rigotti

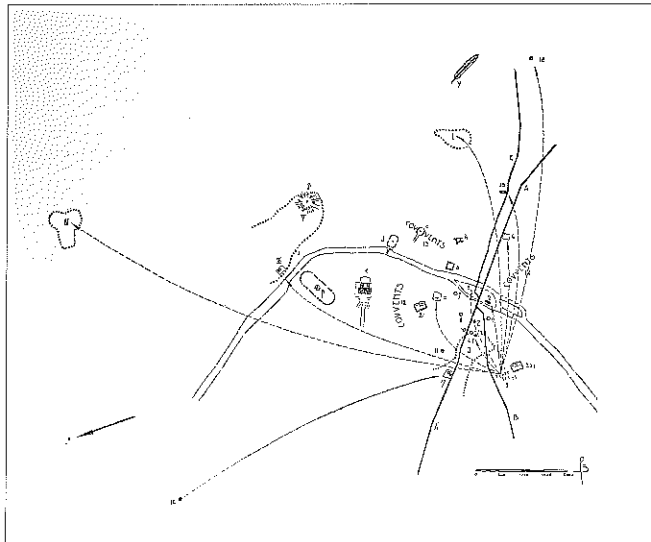
La condición periférica de la Argentina, con una fuerte subordinación a los núcleos productores de ideas y modelos culturales y científicos, ha sido un tema abundantemente tratado por la historiografía de la arquitectura y el urbanismo subrayando los efectos de la dominación y la complicidad de los actores locales. Nuevas perspectivas se han interesado en destacar sus modalidades de apropiación y los efectos que las particularidades físicas y culturales de estos países lejanos tuvieron en los procesos intelectuales europeos.¹

Este trabajo sobre los viajes de Gaston Bardet a América² profundiza en los caminos y oportunidades de estas transferencias en el marco de una cultura urbanística ya internacionalizada. Nos interesa destacar las lógicas que justificaron los viajes e invitaciones, tiñeron las miradas y guiaron la selección de ciertas imágenes y conceptos al constituirse tanto en argumentos de debate en sede argentina, como en marco de referencia para la maduración del pensamiento del arquitecto francés. Demostraremos cómo, pese al fuerte impacto que la experiencia americana tuvo en el pensamiento y la trayectoria de Bardet, sus visitas sirvieron más para fortalecer grupos locales en sus luchas internas, que para renovar el debate en un medio actualizado que ya había asumido encontradas posiciones frente a las cuestiones contemporáneas de la disciplina,

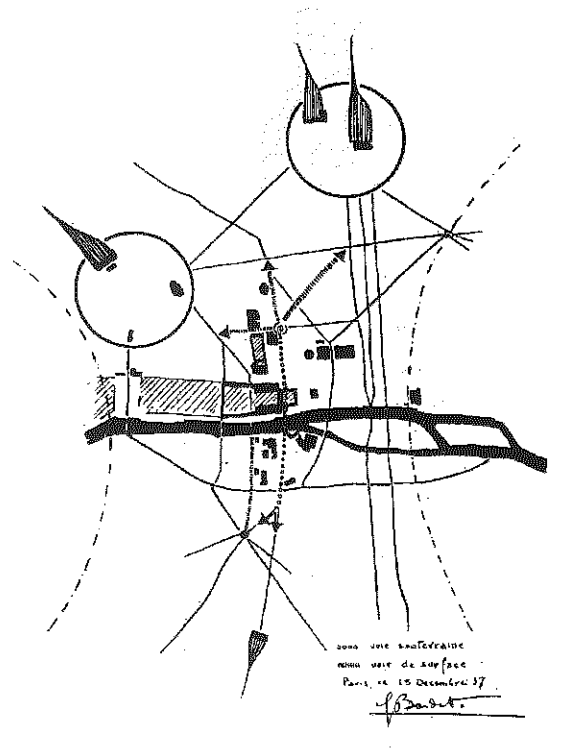
UN GRAN URBANISTA NOS VISITA. "Autor de un corpus crítico excepcional y de una extraordinaria empresa de articulación entre morfología urbana y morfología social en el estudio de los planes urbanos"³, la influencia inadvertida de Gaston Bardet ha perdurado a través de la recuperación que Aldo Rossi hizo de su concepción de monumento y hecho urbano, de la importancia adjudicada al tejido y a los elementos primarios como materia prima de una ciudad entendida como obra de arte.

Había nacido en Vichy el 1 de abril de 1907. Alumno destacado de *l'École supérieure des Beaux Arts* e insatisfecho por la falta de atención prestada a la relación entre proyecto y lugar, estudió en el *Institut d'Urbanisme* de la Universidad de París (IUP). En esta institución, que difundía los principios del llamado urbanismo científico fundado en el sistemático reconocimiento de las particularidades de cada ciudad, se habían diplomado C. M. Della Paolera y una serie de jóvenes latinoamericanos que luego constituyeron su red de referencia.⁴ Bardet fue el primer laureado francés con una tesis sobre el plan de 1931 para Roma, donde ya aparecen referencias a *L'homme, c'est inconnu* de Alexis Carrel: "procediendo con rigor latino a una verdadera reconstrucción del hombre basado en el espíritu y la caridad, combatiendo los principios de la revolución industrial con el mismo encarnizamiento que los enciclopedistas combatieron el antiguo régimen". Esta reacción frente a las derivaciones de la industrialización y el saber instrumental, reaparecería con distintos matices para condenar la concentración metropolitana, la extensión promovida por la especulación, pero también el *zoning* por niveles económicos y la hegemonía de principios asociables a la eficiencia industrial. Desde estas ideas se embarcó en una temprana crítica al modernismo radical -particularmente al urbanismo de Le Corbusier- que desarrolló como obsesión a lo largo de su vida y lo condenó al ostracismo en el momento más productivo de la reconstrucción de posguerra.⁵

Alumno preferido de Marcel Poëte, con cuya hija se casa, fundó el *Groupe d'études du Centre Urbain Souterrain* en cuyo marco realizó una nueva tesis sobre París como centro de intercambios y rutas subterráneas a gran profundidad. Fue *chef d'agence* de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de 1937 y autor de una dura crítica al proyecto de Prost para la región parisina en la que propone sustituir la extensión con un *zoning* anular por una repartición concentrada en comunas periféricas y un anillo de espacios públicos de nuevo género para las masas que, sin remitir a las vías triunfales ensayadas por gobiernos dictatoriales, reconociera necesarios cambios en escalas y accesos. En 1938 un grupo de estudiantes, insatisfechos por la formación excesivamente teórica del IUP, lo nombró jefe del *Atelier Supérieur d'Urbanisme Appliqué* cuyos trabajos son premiados en el 6° *Salon des urbanistes* y del que participan Henri Rodolfo de Mar del Plata y el chileno Marchand Lyon. *L'Architecture d'aujourd'hui* le encargó el balance de veinte años de urbanismo y, en esa época, comienza su tercer tesis en la Sorbona sobre los planes directores de París entre el renacimiento y el imperio, cuyo diploma obtendría en 1946.



Primer ensayo de graficación de la dinámica de los procesos urbanos que ilustraron *Paris, son évolution creatrice* de Marcel Poëte [1938]



Proyecto de descongestión del área central de París mediante un atravesamiento subterráneo [1937]

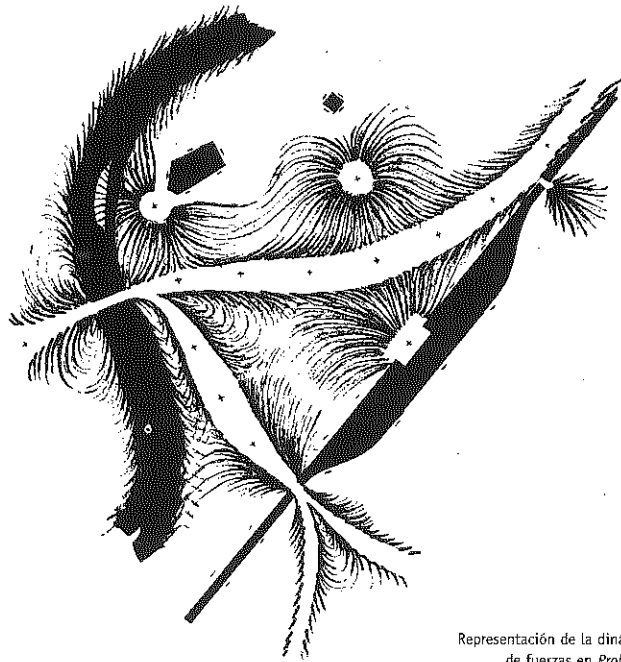
Esta trayectoria brillante fue tronchada por la guerra. Condecorado y hecho prisionero, optó por regresar (luego de su evasión) a un París desierto e intelectualmente amurallado donde se esforzó por mantener viva la producción urbanística. De esos años es *Problèmes d'Urbanisme*, síntesis doctrinaria de una "ciencia balbuceante" donde otorga prioridad a los fenómenos sociales. Sistematizó un método -que denomina topografía social- para representar las fuerzas dinámicas de la ciudad como ser colectivo y viviente e identificar las agregaciones sociales naturales que proponía fortalecer, oponiéndose tanto al *zoning* morfológico por reducción anular de alturas y densidades, como al norteamericano de usos del suelo para preservar valores inmobiliarios. Sobre el análisis puntillista de "cuarenta casos" formuló una teoría de tamaño óptimo y caracterización urbana de distintos "escalones" de agrupamiento social, y su agregación sucesiva en ciudades, regiones, hasta naciones federadas, como un modelo de desarrollo social desde el urbanismo, alternativo a los criterios abstractos del CIAM. Este período culmina en el congreso de Hastings (1945) cuando, tras "siete años de aislamiento", descubre y celebra una espontánea "unidad de vistas" con búsquedas similares del urbanismo anglosajón. En esta reunión de casi 1200 expertos -luego del armisticio- conoce a Lewis Mumford, "su gran amigo".

Su encargo más importante había sido un plan de recuperación paisajística para Vichy (1937) que más tarde extiende al casco urbano por encargo del Mariscal Petain, comprometiéndose más con la derecha y el colaboracionismo. La mayoría de sus proyectos fueron para ciudades de provincia (Louvriers, Clermont Ferrand, Ajaccio, Avignon). Terminada la guerra, inició gestiones con varias municipalidades interesadas en sus métodos que se paralizaron al enredarse en agrios debates con el Ministerio de la Reconstrucción cuestionando su opción por la prefabricación, los edificios en altura y un "planismo positivista, atomizante, esclavo del número y promotor de la concentración capitalista" cuyos emblemas eran Le Corbusier y la Carta de Atenas.⁶ Cada vez más aislado, y apartado de los encargos oficiales, fue nombrado profesor en Algeria, realizó planes para Oran y Philippeville y publicó *Pierre sur Pierre* (1946) y *Le nouvel urbanisme* (1948). Inmediatamente antes de viajar a América realizó un plan para la Isla de la Reunión en Madagascar -donde tiene su primer "gracia mística"- y fundó el *Institut International et Supérieur d'Urbanisme Appliqué* (IISUA) en el instituto de los Hermanos de la Doctrina Cristiana en Bruselas.

AMÉRICA, TIERRA DE REALIZACIÓN. Una temprana reseña que Bardet realiza a la obra de Forestier (1933) resulta inquietantemente premonitoria de su proyecto de vida:

...activo, de boca irónica, con repugnancia por lo absoluto, es capaz de adaptarse al sitio, al carácter, a la vida misma, tratando cada obra como un caso único. Rodeado de colaboradores a los que permite generosamente el desarrollo de sus iniciativas y talentos personales, con un gusto natural por lo pintoresco que sabe atemperar con el cartesianismo de su formación y con el alto sentimiento social con que impregna su arte sutil hecho de poesía, arquitectura y humanidad, crea obras modernas a partir de motivos previstos por la tradición local, que alcanzan una dimensión magnífica del otro lado del Atlántico.

Quedan insinuados, allí, su exploración constante de nuevos temas (incluyendo su apuesta mística final), su actitud mordaz, sus esfuerzos por avanzar en una ciencia urbana a partir del obsesivo análisis "de lo real", la tensión entre su sensibilidad paisajística y la pulsión por construir grandes sistemas teóricos. Sobre todo nos interesa subrayar la caracterización "del otro



Representación de la dinámica urbana como campo de fuerzas en *Problèmes d'urbanisme* [1940]

lado del Atlántico" como ámbito de posibilidad; ilusión compartida por tantos urbanistas franceses que, después de haber madurado métodos e instrumentos, se desesperaron por la falta de oportunidades y de una "autoridad" capaz de implementarlos, fijando sus ojos en las jóvenes repúblicas "donde tanto se construye".

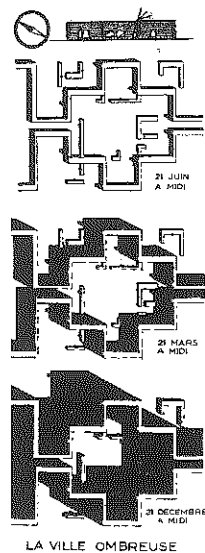
Hasta su viaje, sin embargo, América había ocupado un lugar ínfimo en sus preocupaciones. Mantenía cierta comunicación con Della Paolera, e incluyó en sus libros el trazado de la avenida 9 de Julio como modelo de resolución a los problemas del tráfico. También se había detenido en la acepción norteamericana de unidad vecinal, subrayando la centralidad que tuvo en esta invención de C. Perry la indiferencia del damero y la ruptura celular provocada por la difusión del automóvil. Al énfasis en la escuela primaria y el *fraternal ball*, como intentos de otorgar base territorial al asociacionismo americano, Bardet contraponía la potencialidad de los alineamientos comerciales para el caso europeo.

EL PRIMER VIAJE. Lo inicia en San Pablo, invitado por la *Escola Libre de Sociología*. En sus conferencias cuestiona el costo vital de la congestión, fundamenta la descentralización y reducción de densidades en el área central, y alaba la topografía de la ciudad proponiendo preservar las vistas regulando la altura de los edificios: todas oportunidades para cuestionar el urbanismo "para insectos" de Le Corbusier. Pasa por Montevideo invitado por M. Cravotto y arriba a Buenos Aires el 9 de setiembre de 1948 como primer profesor extranjero del *Instituto Superior de Urbanismo*, alojándose en casa de Della Paolera.

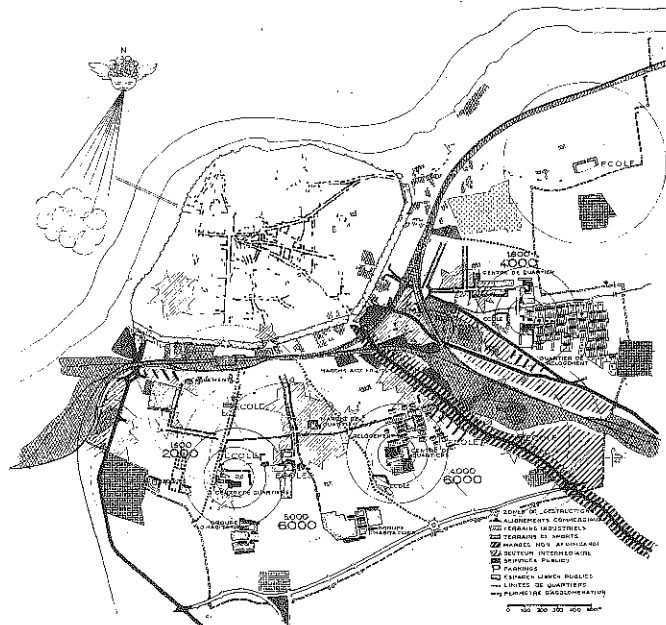
En esos años la carrera de arquitectura y su vínculo con el urbanismo se encontraban en un momento particular. Varios habían sido los intentos para crear facultades autónomas de la tutela ingenieril, en un principio optando por la escuela de Bellas Artes como segunda especialidad. Finalmente, en noviembre de 1947 y bajo la intervención de Ermete De Lorenzi, se crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la UBA con este *Instituto Superior de Urbanismo* (ISU) dirigido por Della Paolera, entre cuyos objetivos de formación e investigación estaba el patrocinio de conferencias e intercambios de profesores. El primer invitado fue Bardet, que volvería al año siguiente a iniciar el primer Curso Superior de Urbanismo para arquitectos e ingenieros civiles.⁷

Simultáneamente se afianzaba el modelo corbusierano a través de los jóvenes nucleados en el grupo Austral, muy activos y con fluida llegada al poder y la prensa especializada que, desde abril de 1947, estaban a cargo de una oficina para realizar el Plan Director de Buenos Aires. El terremoto de San Juan había sido interpretado como oportunidad única para replantear drásticamente las estructuras urbanas y territoriales, estimulando la difusión de la experiencia anglosajona y el planeamiento entendido como distribución de la población y la producción en el territorio, a partir de la agregación de unidades vecinales o rurales. J. Pastor era su máximo publicista y ese año había sido nombrado a cargo de los trabajos de reconstrucción.

Otro grupo a tener en cuenta era la *Corporación de Arquitectos Católicos* cuyas máximas figuras, C. Mendioroz y J. Otaola, se habían pronunciado por un urbanismo entendido como ciencia social, para liderar una reforma "humanizadora" de las "perturbaciones introducidas por la mecanización". También se imponía la idea de plan regional, a veces como aplicación de los mismos instrumentos urbanísticos a unidades más amplias donde campo y ciudad encontrarán regímenes de



Estudio de las sobras arrojadas demostrando la incompatibilidad entre los edificios en altura y las construcciones bajas propuestas por Le Corbusier en *La ville ombreuse* [1937]



Análisis de la estructura económico-social de la ciudad de Avignon y anteproyecto para la reconstrucción de las áreas destruidas. [1946]

armonización, otras como administración científica de los recursos naturales, humanos y económicos. Esta idea subyace en la creación del Consejo Económico Nacional (1946) a cargo del Primer Plan Quinquenal. Una última referencia merece la experiencia del *Instituto de Arquitectura* de Tucumán, inescindible de la contratación de E. Rogers, C. Calcaprina y E. Tedeschi. Postulaban una arquitectura "dinámica" en sintonía con una época marcada por el maquinismo, cuya búsqueda escala colectiva no podía ser sino urbana, y su regionalismo -asociado a la geografía y el paisaje desde principios "indiscutiblemente universales"- desechara la recuperación de materiales, formas o técnicas tradicionales.

En este marco Bardet da un cursillo y tres conferencias públicas, muy aplaudidas según *La Nación*. Caracteriza la ciudad como inmensa urdimbre con comunidades poco caracterizadas y propone subdividirla -en coincidencia con el *Plan de Londres*- en una federación descentralizada de "verdaderas ciudades de 100.000 habitantes y éstas, en barrios de mil familias donde disponer no sólo la residencia sino el comercio cotidiano, el pequeño artesanado y las industrias no molestas" con el objeto de reducir la congestión y "consolidar la familia en un entorno a escala humana". Cuestiona la opción corbusierana de los rascacielos "por razones meramente plásticas", y llama a distribuir los valores urbanos en el territorio, descentralizando la industria y reforzando material e intelectualmente algunos agrupamientos rurales existentes (incluso propone servicios móviles: laboratorios, bibliotecas, unidades sanitarias) para evitar el creciente y nefasto reflujó hacia el Litoral.

En una comunidad sensibilizada por el terremoto de San Juan y las disputas que obligaron a desfilar siete equipos técnicos diferentes, estas teorías resultaron un inesperado espaldarazo a la propuesta de reconstrucción sin transformación, planteada por Mendioroz y su equipo y unánimemente condenada por la comunidad profesional. Bardet llevaba esta idea de restitución de las ciudades destruidas a extremos impensados. El arabesco de los recorridos comerciales, "sedimentados durante siglos", debía ser instrumentado para revivir las agrupaciones barriales, restableciendo sus elementos primarios y aplicando correctivos al tejido para facilitar las circulaciones y la relación entre espacios libres y construidos. Sintiendo respaldados, los arquitectos e ingenieros católicos publicarán sendos artículos sobre la función social del profesional.

En esos meses la circulación de expertos era cada vez más fluida: E. Rogers había llegado en mayo, E. Davis había dado una charla sobre la nueva planificación inglesa sustentada en las estadísticas, y L. Piccinato daría dos conferencias mostrando más de una coincidencia con el francés: la idea de ciudad como organismo, la condena a la confusión de la técnica urbanística con un problema de forma.

El 20 de septiembre Bardet partió para Chile para hablar sobre "urbanismo biológico y humanista". Le aguardaba un recibimiento inesperado. La radio transmitió un resumen de sus charlas, el presidente González Videla lo entrevistó e invitó a visitar y participar en la "modernización" de su ciudad, La Serena. Consultado, cuestionó el proyecto de un subterráneo y de grandes hoteles para Santiago y propuso, en cambio, un plan nacional para hacer del territorio "un rosario de ciudades", dividiéndolo en secciones transversales inspiradas en el *valley section* de Geddes, con hosterías próximas a lagos y montañas, para actualizar su futuro como centro turístico mundial. No todas fueron flores. Entre sus papeles guarda un artículo de J. Bello donde se señala con ironía cómo los turistas europeos llegan tras un primitivismo idílico que disimule con pudor las comodidades modernas, y rechazan con indignación la realidad de una capital "trepidante y petrificada", que para los locales es progreso.

Diez días después viaja a Lima, pasa por Caracas invitado por C. Villanueva (cuya obra "El Silencio" habría de destacar como "el mejor ejemplo de arquitectura, moderna, funcional, cuyos detalles recuerden el país donde se encuentra"), y finalmente visita Estados Unidos dando una conferencia en Yale.

EL SEGUNDO VIAJE. Bardet retornó a Europa exultante y lleno de pedidos de nuevas conferencias en Santiago, Lima, Caracas y un curso completo en Buenos Aires. Al diario *Arts* declara con venenosa ironía que "al extranjero no sólo debemos enviar gira de bailarinas o conferencistas que han conocido a la vizcondesa de Noailles, también tenemos que exportar ideas y técnicos". Pretende participar "desde una visión mediterránea" en la encuesta sobre una nueva monumentalidad organizada por *The Architectural Review*.⁸ Para Bardet la monumentalidad no tiene que ver con el espacio, el tamaño o la escala, sino con el tiempo, con la duración y permanencia. Elige sus argumentos apoyándose en su reciente experiencia americana. El Ministerio de Educación de Río es el antimodelo por su fragilidad constructiva (azulejos que se despegan, vidrios polvorientos, celosías rotas). La potencia plástica de los rascacielos (ajena a todo cálculo utilitario) se desvanece en la noche cuando -iluminados- se transforman en un decorado festivo. Wright, por el contrario, es citado como ejemplo de una arquitectura biológica en simpatía con el entorno, capaz de construir esos marcos de estabilidad reclamados por M. Halbwachs.

Las perspectivas no podían ser mejores. Viaja a Egipto, Grecia y el Líbano. Es nombrado vicepresidente de honor de la *Société Française des Urbanistes* y presidente de la delegación francesa del *Grupo de urbanismo* de la ONU a cargo de un seminario para técnicos europeos. Su ilusión de incorporar a los países "tropicales" se frustra "por los nacionalismos y las trabas de los gobiernos"; de todos modos propone a Cravotto y Vautier entre los profesores invitados. Pretende redactar una Carta Social del Urbanismo (anti Carta de Atenas) mostrando el fracaso de las *new towns* (por su concepción artificial *ex novo*) y de las viviendas en placa de la reconstrucción francesa.

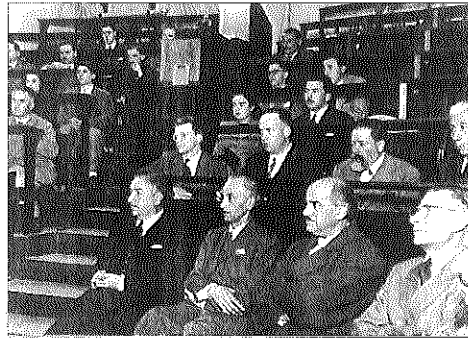
En abril, días después de la visita de J. Lambert, llegó por segunda vez a Argentina para dictar un curso de seis meses y organizar el ISU y su biblioteca de acuerdo a los principios "exitosamente ensayados en Bruselas".⁹ Sus clases sintetizan sus investigaciones y compaginan el saber urbanístico con relación a los problemas de circulación, de higiene y de confort y a objetivos socioeconómicos fueron precedidas por una declaración de principios a los que nos referiremos más adelante.

Dio una conferencia en Mendoza y tres en Rosario, donde fue presentado en términos muy elogiosos por el rector A. Guido, con la presencia del obispo A. Caggiano y un público particularmente comprensivo con su rechazo visceral a Le Corbusier y sus últimos "desvíos" espiritualistas.¹⁰ Viajó una semana a Santiago donde fue nombrado miembro de honor del Colegio de Arquitectos y, a fines de setiembre, comenzó su retorno pasando por Cuba, Méjico, Monterrey (donde germina el proyecto de una Escuela Internacional de Urbanismo, subsidiaria de la de Bruselas), San Antonio y finalmente Chicago. Da una conferencias en el IIT (donde L. Hilberseimer le obsequia un ejemplar de *New Regional Planning*), otra en Harvard y una en Columbia presenciada por Mumford, Peets, Sert y Hamlin.

En general sus presentaciones siguen teniendo notable eco en la prensa. Se lo presenta como un esgrimista del intelecto, despierto, vivo, alerta. Otros, menos condescendientes, lo describen como poco atractivo físicamente, descuidado en el ademán, que lee sin énfasis y con martillante seguridad sus conferencias en francés, haciendo pausas para la deficiente traducción de su secretaria, "dando explicaciones demasiado técnicas e ilustraciones que no añaden claridad".

EL EFECTO AMERICANO. Habían transcurrido sólo unos meses, pero Bardet no era el mismo. Su "vagabundeo por América y las cunas de la civilización" habían estabilizado nuevas obsesiones en una cruzada donde los valores sociales y espirituales de otrora fueron sustituidos por palabras como caridad, amor, cristianismo y nueva era.¹¹

Latinoamericana lo indujo a promover el urbanismo como arma para combatir el subdesarrollo y otorgó otra dimensión a su prédica a favor de lo concreto, la pequeña escala y las especificidades culturales, antes constreñidas a los tópicos del regionalismo francés.¹² No se trataba, simplemente, de reconocer matices en una civilización europea milenaria. Las desigualdades del nuevo continente le permitieron poner el acento en lo diverso, en la simpatía con los grupos concretos, el paisaje, el cielo y las construcciones vecinas, desde una actitud que asocia a la pasión por los detalles y la caridad para percibir lo concreto propia de las mujeres.¹³ El concepto que aplica -propio de la arquitectura clásica- es el de *convenance* (conveniencia). Su traducción urbanística nada tiene que ver con el cambio de escala de inspiración naturalista propuesta por Le Corbusier. Bardet refiere a una arquitectura biológica, comprometida con lo particular y lo vivo, superadora de la mera integración a una naturaleza equívoca del organicismo, y atenta a las condiciones psicológicas, morales y sociales necesarias par el desarrollo de las familias y la comunidad. En ese marco defiende la modulación no abstracta como instrumento de proporción; destaca la sabiduría de nuestro módulo del ladrillo, la horizontalidad franca de sus juntas en acuerdo a nuestro suelo. Cuando discute la prefabricación, alienta la construcción en series regionales de elementos de



Dos instantáneas de sus conferencias en Rosario en agosto y setiembre de 1949.

pequeña escala para favorecer la libertad combinatoria.

La impregnación "cristiana" está presente en su método polifónico que, a imagen de los constructores de catedrales, pretende estimular la colaboración, la polivalencia y la creatividad individual. Mediante organigramas complejos -que ajusta en Buenos Aires- cada estudiante es a veces miembro y otras jefe en equipos a cargo de proyectos particularizados para cada escalón social del área urbana. En el campo profesional este método debía servir como antídoto a la ciudad "artificialmente concebida por un solo cerebro".

Estas temáticas -cada vez más lejanas de las reglas discursivas de la disciplina- son las que ordena en *Demain c'est l'an 2000*, libro que escribe en Argentina denunciando el pillaje de los recursos planetarios por los "tres monstruos concentracionarios": industrias, metropolis y mecanismos financieros. En un tono milenarista, compartido por Geddes, Mumford y Toynbee, predice una nueva era de renacer espiritual, fundada en la reacción biológica contra la uniformidad, los peligros de la razón, y la vida trepidante y mecanicista

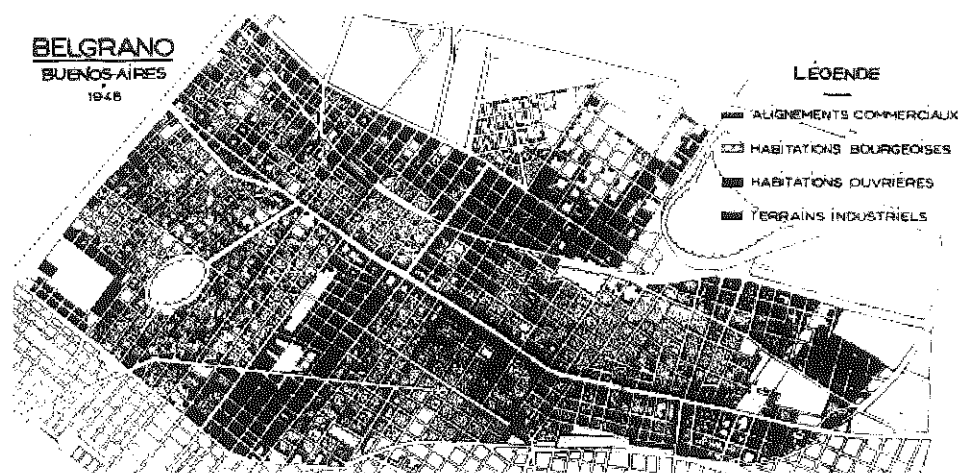
América hace evidente, ante sus ojos, la oposición entre un mundo puritano (iconoclasta, desnudo, pesimista) y el Sur mediterráneo, vivo y espontáneo, eventualmente pobre y simple "según el espíritu franciscano". Este contrapunto lo extiende a la arquitectura moderna (utilitarista, brutal, de formas desnudas diseminadas, que con sus remates horizontales niega a Dios, sus *pilotis* niega el sitio, y sus medianeras que niega a los otros). La opone a una arquitectura biológica de silueta y perfil recortados, en trabazón, simpatía y escala con el lugar y el prójimo. Para caracterizar esta "*architecture véritable*", sustentada en la unidad de las diferencias y propia de la composición de tradición francesa, recurre a otras nociones de la tradición disciplinar: carácter, género, escala, solidez, simetría, armonía, franqueza, ritmo, economía, mimesis, orden. La opone a la yuxtaposición, repetición, inestabilidad, desagregación y extensión sin límites que asocia al método aditivo alemán y al modernismo radical, con sus lacras accesorias de arquitectura visual -sin detalles ni "carne"- "resuelta como maqueta" para impactar en las revistas.

LOS USOS DE AMÉRICA. De regreso a Europa, son numerosas las huellas de esta experiencia americana.

En el *Comité de patronage* del IISUA, junto a Poëte y los directores de los institutos de Argelia y Barcelona, aparecen cuatro latinoamericanos: Cravotto, Della Paolera, Vautier y M. Pani, director de la revista *Arquitectura* de Méjico. América es tema de los trabajos prácticos para estimular la reclamada adecuación a las particularidades regionales. En 1949 se trabaja en un barrio entorno al parque *Buttes Chaumont*, una villa de leñadores en Canadá, un centro de distrito en Texas, una ciudad petrolera en Venezuela y una villa refugio en Chile.

América le permite superar la insularidad francesa y el círculo estrecho de sus referencias a Poëte y Carrel. Ahora se mide con Mumford, Neutra, Wright o Gropius. Usa la experiencia de las vanguardias en el exilio -Breuer investigando el juego de la piedra y la madera, Gropius declarándose regionalista, Neutra utilizando "materiales domésticos de calor epidérmico"- para ratificar el fracaso de la arquitectura internacional. El Ministerio de Educación de Rio de Janeiro y los rascacielos neoyorquinos le habían servido para reflexionar sobre la arquitectura en el tiempo, los indios de Pascuaro para reforzar su tesis de la organización polifónica, y las ciudades precolombinas de Tikal y Copan para demostrar las relaciones verticales temporales entre culturas. América también le provee de los ejemplos negativos que le permiten liberarse de su obsesión por Le Corbusier: usa a Buenos Aires como emblema de una arquitectura inmoral ("en sus viviendas, las clases pudientes buscan la mentira") y las centenas de ventanas idénticas en las grandes ciudades americanas como evidencia del hipnótico producto de una civilización donde prima lo comercial y el maquinismo.

Usa a América para convencer de la dimensión internacional de sus propuestas. Se publicita como "profesor y director de conciencias de tres continentes" y al IISUA como centro de amistades internacionales: "sus ejercicios tienen como fin formar técnicos para el vasto mundo, se estudian las diferentes civilizaciones y los diferentes climas (...) Una sola preocupación



Aplicación de la topografía social en el barrio Belgrano de Buenos Aires [1948]

reina: partir del hombre, de sus necesidades totales en el medio ambiente considerado". América es también un mercado secundario de sus publicaciones: Eudeba edita *El urbanismo* en 1955, *Revista de Arquitectura* publica "Acariciando el Partenón" en febrero de 1950, *Arquitectura de Cuba* hace lo propio con "La arquitectura del amor" y "Espacios libres; influencia, jerarquía y repartición".

Bardet asume el rol de experto en América Latina. Reflexiona sobre los riesgos del imperialismo cultural y las políticas de la UNESCO sustentadas en "una ficticia relación horizontal entre culturas propia de un humanismo vago". Advierte contra programas fundados en la universalidad de ciertos "derechos" abstractos y usa la conquista española como evidencia de los peligros de una "asistencia técnica" que sólo puede crear esclavos industriales y consumidores de objetos inútiles: "Hollywood perturba el espíritu de los arrieros de la Pampa, ofusca el alma, siembra la envidia y el desorden, mata las virtudes naturales de estos pueblos niños". Denuncia, desde una perspectiva ecologista, la desigualdad y el despilfarro que conlleva el nuevo "imperialismo keynesiano disfrazado de misiones científicas" y los peligros del "planismo, hijo bastardo de la planificación soviética" y su pretensión de controlar la producción según hipótesis hidráulicas de máxima fluidez.

Percibe a América como diferencia brutal. Rascacielos, extensión sin carácter salvo su horizontalidad, diversidad de materiales y clima, requieren de soluciones particulares que sus habitantes -enceguecidos por el paradigma del progreso- no saben ver. Comparte con otros "visitantes" una visión despectiva hacia estos pueblos atrasados, incorporándonos a un universo de nativos en enclaves coloniales con el que los argentinos nos hemos negado a identificarnos. Desde el determinismo natural y la teoría de los climas de Montesquieu presenta a América como otro planeta de atmósfera enrarecida. Un continente atrasado, no sólo desde el punto de vista humano ("viven en una civilización que no es sino el reflejo de otra, la europea", "los mayas datan de la invasión normanda, los aztecas fueron coetáneos a San Francisco de Asís") sino geológico, hasta biológico (patagones domesticando megaterios). Sus radiaciones telúricas impedirían, aun hoy, el desarrollo normal del hombre. Su sol calcina y perturba a los que pretenden instalarse; la piel de los inmigrantes europeos se vuelve gris y se metamorfosean con rasgos indígenas. Las cadenas montañosas aceleran la vida vegetativa: "en Mendoza un frutal crece y muere dos veces más rápido que en Francia o Marruecos". En la pampa "todo se vuelve bovino" y un pura sangre "es incapaz de galopar". En oposición a ámbitos humanamente más antiguos y densos (donde naturalmente, se habría desarrollado la calidad y la diversidad) en estas tierras indígenas los perros de caza pierden el olfato, los pájaros tiene un canto monocorde y las cigarras una sola modulación, enervante e interminable.

Simultáneamente, su colocación en el campo europeo no podía ser peor. Su disputa con Le Corbusier no sólo motiva los primeros artículos negativos sobre su persona, sino que anula su nombramiento en la ONU del que estaba tan orgulloso. Aislado en el pequeño instituto de Bruselas redobra su apuesta a un "urbanismo cristiano".¹⁴ Luego de sus aproximaciones -primero biólogo, luego geodemográfica y finalmente sociológica- al urbanismo, orienta sus últimas exploraciones al arte urbano fundado en diseño de jardines y nociones clásicas de composición arquitectónica. Incluso se postula, sin suerte, como jefe de atelier de *l'École de Beaux Arts* con un programa que busca "la síntesis entre arquitectura y urbanismo, resistiendo la tendencia de hacer de los arquitectos simples empleados de industrias de prefabricación o ingenieros polivalentes". Estas inquietudes catalizan en un curso donde sintetiza la historia en una oposición constante: entre el damero de raíz sagrada y su instrumentación colonial, entre la organización cristiana del espacio urbano, en racimos, y el totalitarismo de las utopías radioconcéntricas renacentistas, entre el policentrismo pluralista y federativo de Sixto V y el trazado en estrella derivado de la disposición de las tierras de caza que perforan la ciudad como si fuera el medio isótropo y homogéneo del bosque.

Cada vez más aislado, pone sus últimas ilusiones en el ruralismo: una política de descentralización aplicable en operaciones de ordenamiento y consolidación social a pequeña escala de las cuales Rheus (1956-1968) es el ejemplo más importante.

DESENCANTOS AMERICANOS. Al igual que para Le Corbusier y tantos expertos itinerantes que veían en el nuevo continente la esperanza de realizaciones concretas, América fue el lugar de las grandes promesas y ninguna respuesta definitiva. En vano espera los encargos prometidos. Realiza, sin embargo, otras dos giras, con resultados desastrosos. En 1953 visita Panamá y Venezuela y da un curso de cuatro meses en Mina Gerais - patria de Kubitscheck y sede de la experiencias juveniles de Niemeyer en Pampulha- que comienza con un escándalo ampliamente cubierto por la prensa nacional. Cuatro profesores se habrían retirado por sus críticas a Le Corbusier y en repudio a sus ideas conservadoras. Incluso se piensa rescindir su contrato. Ensayando una disculpa, Bardet aclara no haber atacado a los arquitectos brasileños ("no se puede decir que el Ministerio de Educación es brasileño por algunos azulejos"), pero no se amilana en sus críticas a su autodeclarado autor "copiador vulgar y sin mérito, cuyo prestigio -como el de la coca cola- es un producto publicitario". Como contrapunto alaba a Lurçart, por su valoración de las agrupaciones colectivas y ser primero en explotar la capacidad liberadora del hormigón.

En 1956 participa del *VII Congreso Nacional de Sociología* en Monterrey, invitado por el gobierno del Estado y la universidad. Su conferencia de apertura -"mezcla de apertura de calles y San Agustín"- enfurece al auditorio. Lo llaman charlatán, farsante, alucinado, y piden que se lo excluya de las actas del encuentro. Claramente catalogado como pensador católico, "más cerca del convento que del mundo, y probablemente comenzando a chochar" da, sin embargo, otra charla en presencia de figuras destacadas del catolicismo militante y del Partido Acción Social que lo invitan a dar un curso al año siguiente. Por supuesto, no se concreta.

La última referencia americana es un tercer viaje a Buenos Aires en 1974 para inaugurar la *Escuela de Posgrado de Ingenieros Urbanistas* con una conferencia, a pedido, sobre "estrategia espacial en defensa de los estados soberanos". Tras 25 años de ausencia, y nuevamente Perón en la presidencia, se encuentra con "una megápolis incontrolable con un tercio de la población del país concentrada en el delta barroso del Paraná". Tres serían, para Bardet, las causas de la ruina de las naciones, que desarrolla en *Un caso extremo: Argentina* y que debió sonar como música en los oídos de unos cuantos: los financistas apátridas, la destrucción del medio natural y la concentración de hombres y máquinas en megápolis condenables. Previene contra los monocultivos, presagia el desarrollo industrial de la Patagonia y circunscribe a dos los grandes problemas nacionales: la hemorragia de cerebros y la demografía estacionaria, al lado del gigante brasileño, proponiendo decuplicar la producción cerealera para alimentarlos. Si bien no era su primera incursión en la geopolítica, la labilidad de sus argumentos puede entenderse como propia de un hombre retirado de la vida intelectual y extraviado en su "misticismo".

LAS HUELLAS DE BARDET. ¿Cómo medir el impacto de las visitas de Bardet? ¿Cuántas de sus propuestas suponían una innovación respecto al estado del debate local? La concepción orgánica de la ciudad, la propuesta de una descentralización concentrada de la población, los equipamientos y la industria recuperando o fortaleciendo comunidades a escala metropolitana y territorial, el conocimiento actualizado de las instituciones y técnicas del urbanismo anglosajón, las reservas respecto al urbanismo radical, ya estaban firmemente instalados e, incluso, habían sido discutidas antes que su elaboración por parte de Bardet. La preocupación del urbanista francés por la particularidad y "lo real", su concepción de la familia como célula primaria y de la reforma como recuperación de valores y formas agregativas próximas a un mundo provinciano, fueron un apoyo impensado para Mendioroz y el grupo de arquitectos católicos. Su presencia sin duda fortaleció a los profesores Della Paolera, Guido y Vautier, a quienes aportó una actualización y sistematización técnica, una ampliación de ejemplos de referencia y, sobre todo, una metodología de análisis social y coordinación proyectual de la que carecían. Lo mismo debe haber ocurrido con Pastor y su recreación del urbanismo anglosajón. En cuanto a la proposición de una arquitectura preocupada por el clima, el paisaje y los materiales y técnicas regionales, cuestionando la abstracción y el utilitarismo del Movimiento Moderno, las palabras de Bardet quedaron desdibujada por el fuerte impacto de las conferencias y artículos de E. Tedeschi y B. Zevi alejados de toda asociación con el pensamiento reaccionario.¹⁵

La partida de Bardet coincidió, sin embargo, con el ocaso de su grupo de referencia. En septiembre de 1948 De Lorenzi renunció como decano y Della Paolera se refugió en la invención del símbolo y el día del Urbanismo iniciando una campaña de "sincronización del gremio de técnicos urbanistas" y difusión de sus principios menos conflictivos en una serie de actos periódicos, con sede en distintos países latinoamericanos, que lo transformaron en embajador itinerante del mismo circuito explorado por el francés.

Una suerte similar sufrió el grupo antagónico encabezado por Ferrari Hardoy y pertrechado en la *Oficina del Plan Director*

de Buenos Aires que dejó de existir el mismo mes de su partida. El *IV Congreso Histórico Municipal Interamericano* realizado en noviembre de 1949, fue la ocasión para exponer su proyecto más acabado para Bajo Belgrano, curiosamente junto a los ejercicios de topografía social en el barrio Belgrano dirigidos por Bardet en el ISU. El amor casi fanático por su maestro, Le Corbusier, terminaba de la peor forma. Indignado por no haber sido reconocido como autor intelectual del PDBA, o compensado por algún trabajo de alta calidad ("una administración gubernamental o rascacielos *des affaires*"), enfurecido por la falta de respuestas de sus antiguos discípulos, los acusa de pueriles, pobres diablos, deshonestos, desleales, carentes de dignidad y coraje.

Volviendo a nuestro visitante, fue en la enseñanza del urbanismo donde su influencia se hizo más notoria y perduró por más tiempo, convirtiéndose sus libros en bibliografía obligada por varios años. Sus ideas y sistematizaciones estaban presentes en el curso que Vautier reformuló en esos años: la estadística y el uso del suelo como métodos para recuperar la imagen integral y viviente de la ciudad real, las escalas de agregación y de planeamiento, el escalonamiento de los centros de servicio, la adaptación a la fisonomía local, el carácter y la silueta.¹⁶ Cuando el otro egresado del IUP, E. de Estrada, se hizo cargo en 1953, siguió aludiendo a "la función social del urbanista" pero a través de una metodología resultante de una extraña yuxtaposición del análisis y disgregación funcional de la Carta de Atenas con el ordenamiento por órganos social-urbanos, adaptados al sitio y cuadro geográfico, de Bardet. Tras la "Revolución Libertadora", Ferrari Hadoy se hizo cargo de la Escuela de Arquitectura de Rosario y una nueva concepción del planeamiento deudor de las normativas de los organismos panamericanos pareció sepultar más de treinta años de "urbanismo científico" en Argentina. El Instituto de Buenos Aires, sin embargo, persistió en el "urbanismo humanista" promovido por Bardet. Su vocabulario, el determinismo geográfico, los escalones sociológicos, la plástica de ejes y contrastes "incorporando el tiempo", adquirieron una jerarquía desconocida. Los gráficos y la simbología policroma, inventados por el francés para identificar regiones y escalas urbanas, fueron recuperadas en las "coordenadas de investigación del ISU", como método contrapuesto a las simplificaciones de la grilla del CIAM.

1. A. Rama fue uno de los que señaló el camino insistiendo sobre la inevitable transformación de las nociones en su pasaje del centro a la periferia. Lo siguieron, y sólo para mencionar los más próximos a nuestra temática, Liernur y Gorelik cuestionando la autonomía de la condición americana, Novick demostrando la funcionalidad de los encargos a expertos extranjeros para un debate estrictamente local o los trabajos de Liernur y Ferreira Martins sobre la trayectoria de Le Corbusier señalando la compleja productividad del cruce de miradas entre centros y periferias.

2. Este trabajo es posible gracias al relevamiento del fondo Bardet en los archivos del *Institut Français d'Architecture* invitada por su director, Jean Louis Cohen.

3. Con estas palabras lo caracteriza su biógrafo J. L. Cohen, ver "Un humanisme a visage urbain" *AMC* 44, febrero 1978, "Le nouvel urbanisme de Gaston Bardet" *Le visiteur* 2 printemps 1996, "Gaston Bardet et la "Roma di Mussolini" *Zodiac* 17, mayo 1997.

4. Nos referimos a A Correa Lima, graduado con un plan para Niterói, C. Martínez, S. Reyes Gamboa, H. Velasco, M. Sánchez y P González de Colombia, y los chilenos R. Humeres Solar y B. Laguna Rosales. E. de Estrada se graduó en 1935. Estos principios, difundidos por Della Paolera desde sus cátedras en Rosario y Buenos Aires, fueron rápidamente aceptadas y aplicadas en la serie de planos que se concretan: Rosario (1931/35), Buenos Aires (1932/44), Tucumán (1937), Salta (1938), Mendoza (1941/2), San Juan (1942), Santa Fe (1944)

5. Le Corbusier también había despertado tempranos rechazos en el medio local. Ya en 1927 A. Guido cuestionó el carácter pretendidamente revolucionario de sus ideas y su malsana teoría del arte inspirada en la economía y el taylorismo. Esta crítica, que amplía en *La machinotrie de Le Corbusier*, fue compartida por Della Paolera para defender la primacía que otorgaba al estudio de la evolución de las ciudades para extraer las normas de su transformación.

6. Su inquina con Le Corbusier comenzó temprano. En su tesis menciona "teóricos criminales que quieren consagrar una civilización al hombre módulo de 1,75". Cuestiona sus proyectos de alta densidad y su reducción del urbanismo a arquitectura. La confrontación se agrava cuando el Ministerio de la Reconstrucción se pronuncia a favor de un urbanismo moderno en oposición al tradicionalista de la SFU. Ya no mide sus palabras: "aprendiz de brujo", "Hausmann del siglo XX, autoritario, al servicio del capitalismo y la especulación", "reduce la ciudad a un juego de cubos simplista", "puesta en escena de mercaderes de perspectivas". Su crítica acertada a los estudios de asoleamiento de Rey y Morbutin, le aportó nuevos argumentos para condenar la *ville ombreuse*, y se solazó con los cuestionamientos del Ministerio de Salud al "placard" de Marsella. Acicateado por la violenta respuesta de M. Lods escribió "Charles Eduard vs Le Corbusier. Ensayo de un psicoanalista" interpretando sus contradicciones e individualismo como rechazo a su mundo familiar, puritano y artesanal.

7. Sus siete asignaturas ampliaban los contenidos del programa de grado de Della Paolera, reproduciendo la fuerte marca del IUP en el predominio otorgado a la evolución urbana y la

geografía como sustentos de una buscada científicidad, y desprendiendo el arte urbano como técnica aplicada.

8. Publicada en setiembre de 1948, participaron Gropius, Gideon, Hitchcock, Costa, Paulsson, a los que se sumó Mumford haciendo un llamado a liberarse de la concepción reductiva y canónica de modernidad.

9. Su actuación estabiliza, por años la bibliografía de referencia respecto a los estudios geográficos, regionales, demográficos y sociológicos. También aporta algunas monografías sobre el caso francés y se compromete a enviar las tesis de IUP y las colecciones de *Technique et Architecture. Vie Urbaine, Architecture Française, Urbanisme, Économie et Urbanisme y Les Pierres de France*

10. Baste como ejemplo su propuesta de una nueva catedral con 150 absidiolas (las cuentas del rosario), cada una construida, adornada y mantenida por un barrio de la ciudad, como producto comunitario y expresión de un "resurgimiento humanista y cristiano" en la arquitectura

11. "Les bases d'une architecture véritable" noviembre 1948, "Architecture ou industrie, Musique ou bruit" 1949, "Antídotes" conferencia en Buenos Aires 25 junio 1949. "La arquitectura del amor" *Arquitectura* junio 1949

12. Reacción contra administración centralizada y el entramado abstracto del territorio impuesto por la Revolución Francesa, en defensa de la sedimentación histórica de las agrupaciones humanas y un nuevo equilibrio territorial fundado en la diversidad de las configuraciones regionales preexistentes.

13. El título de la conferencia, que repite en varios escenarios, es "Si las mujeres construyeran las ciudades"

14. Participa en el Congreso internacional de artistas católicos en Roma (1950) el de arquitectura sacra en Bolonia (1955) y recibe críticas laudatorias de Gabriel Marcel. Realiza trabajos del tenor de *Como rejuvenecer en Cristo nuestras técnicas esclerosadas*, cuando no de carácter claramente místico o esotérico -*Je dors mais mon cœur veille, Le trésor sacre d'Israël, Mystique & magique, QBLH de joie, Kabbale de mort, Freud et les yogas*, etc- que la viuda sigue ofreciendo después de su muerte en 1989.

15. E. Tedeschi fue contratado por Vivanco luego del VI CIAM donde la ponencia de B. Zevi contra el mecanicismo, la abstracción y el funcionalismo (publicado en *Nuestra arquitectura*, noviembre 1949) había provocado acaloradas polémicas. Su postura se difundió en *Urbanismo con legislación* (1950) escrito con Calcaprina y en "Introducción a la Historia de la Arquitectura moderna", publicado en 1951, en concordancia con la visita de Zevi y de la publicación de su *Saber ver la Arquitectura*.

16. Programas de *Introducción al Urbanismo*, FADU; 1948 y 1949.

Interrogar al paisaje Seminario Internacional Ciudad de la Costa Canelones, Uruguay, Diciembre de 1999

Isabel Martínez de San Vicente

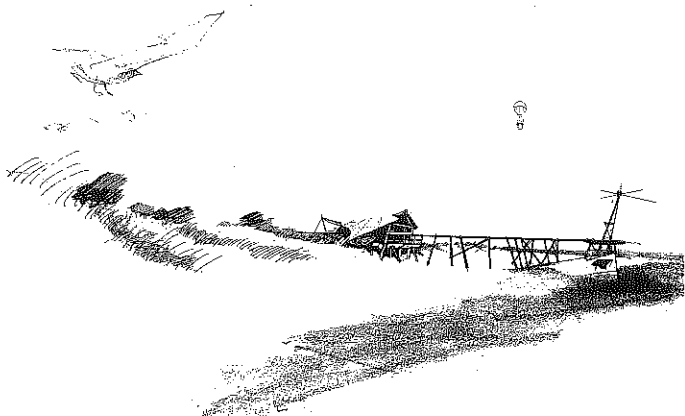
María Cristina Tamburrini

*En el principio estaba el mar que golpeaba sobre la duna
 y la arena se fundía con las bueltas.
 Para ocultar la arena llegaron los pinos,
 y porque amaba el mar, la gente...
 Vivían sobre la playa, en una vacación sin pausa.
 Llegaron otros, y otros, y construyeron una ciudad
 que fue ocultando el mar, y los pinos y el campo.
 Hoy la Ciudad de la Costa busca una identidad perdida,
 y a la vez construir una nueva identidad
 propia de la contemporaneidad.
 Para encontrarla interroga a sus pobladores,
 a los técnicos, a los políticos.
 Se registran muchos problemas
 y aparecen muchas soluciones.
 Falta sin embargo, interrogar al protagonista olvidado,
 al actor esencial, al origen mismo de la ciudad.
 Interrogar al paisaje nos permite
 encontrar una nueva mirada,
 una mirada con la cual dar respuestas
 distintas a las mismas cosas*

En la tradición cultural de la arquitectura moderna, convocar a las miradas externas para dar un juicio sobre problemas locales, ha sido una práctica constante. Si bien no cabe duda de que el compromiso con la acción cotidiana desde la administración municipal ha dado lugar a algunas de las experiencias más innovadoras en materia de gestión y proyecto de la ciudad, en particular en relación con el tema de la vivienda -bastaría pensar en Amsterdam o en Viena-, es también cierto que su capacidad de romper con las prácticas preexistentes se vincula a una profunda renovación ideológica y política dentro de las propias estructuras públicas.

En otras condiciones, es decir cuando la práctica de gestión urbana ha permanecido anclada a los modos de hacer y de pensar ajenos a su propio tiempo, las miradas externas han servido -y seguirán sirviendo- no para reemplazar la valiosa acción cotidiana, sino para promover un distanciamiento crítico, disparador de utopías positivas, capaces de provocar una recreación de los modos tradicionales de ver los problemas de la ciudad, y por ende, sus posibles soluciones. Vale la pena añadir que, a su vez, el que observa y propone "desde afuera" no permanece intacto, sino evidentemente enriquecido por la experiencia innovadora.

En nuestro país, desde las célebres conferencias de Le Corbusier en el 29, pasando por la convocatoria de las "20 ideas para Buenos Aires" que realizó la comunidad Autónoma de Madrid en los primeros años de la democracia, hasta los más recientes aportes de los frecuentes seminarios internacionales, una opinión despojada de prejuicios ha permitido con frecuencia repensar viejos problemas para encontrar renovadas soluciones y ha permitido a su vez a los participantes volver a pensar sus propias ciudades con una mirada nueva.



Las arquitecturas de la costa

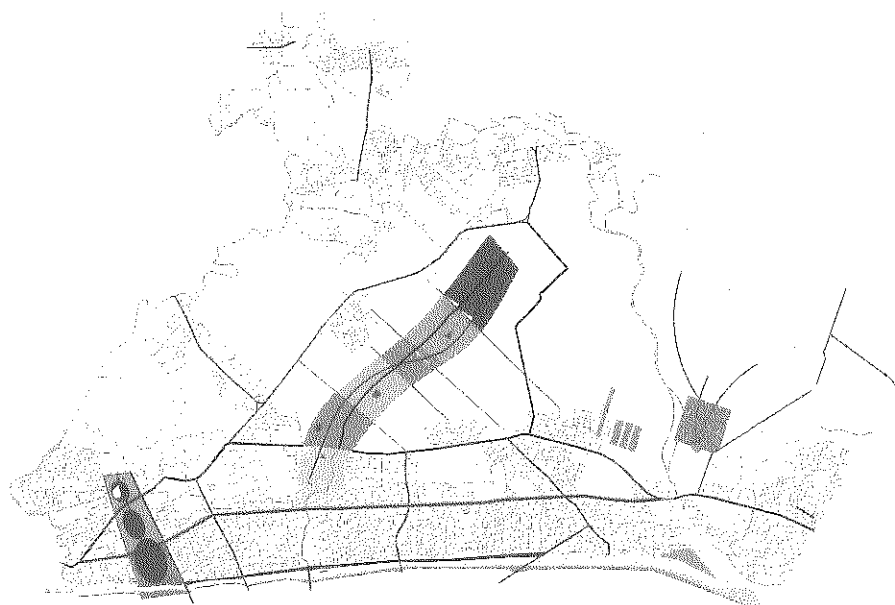
¿Qué se deja y qué se gana en este "extrañamiento" que por voluntad de las partes -quien invita y quien acude- se promueve en relación a la forma de pensar y de actuar en la ciudad? Si bien no es posible encontrar una respuesta sólo desde la propia experiencia, la propuesta de A&P nos sedujo al proporcionarnos la oportunidad o el estímulo para reflexionar sobre estas cuestiones desde un evento reciente, desarrollado en el *Taller Internacional de Proyección Urbana sobre la Ciudad de la Costa*, en el departamento de Canelones, Uruguay, desde el 4 al 12 de diciembre de 1999. El mismo problema fue abordado desde diferentes ópticas por parte de los participantes de los tres talleres de proyecto: uno a cargo de Ludovico Micara (Pescara, Italia), con Mabel Olivera y José Mazzeo (Taller Parodi, Montevideo); otro a cargo de Angela Perdomo (Taller Otero, Montevideo), con Gonzalo Baranda y Rafael Cortazzo (Taller Otero, Montevideo) y otro a cargo de Isabel Martínez de San Vicente, con María Cristina Tamburrini (Rosario), Mercedes Medina y Alejandro García (Taller Yim, Montevideo). Cada equipo de trabajo se completaba con los inscriptos en cada uno de los talleres, estudiantes de arquitectura, jóvenes arquitectos, técnicos y funcionarios municipales, residentes o conocedores del área.

Salvando las distancias que nos separan de los ejemplos mencionados más arriba, sin embargo, la invitación recibida para dirigir y coordinar este taller de proyectos nos resultó, en primer lugar, una ocasión para dialogar, de manera desprejuiciada y creativa, con el lugar, con los pobladores, con los jóvenes arquitectos y con los estudiantes que en él participaron, reinventando una nueva manera de mirar problemas que, a fuerza de ser abordados desde el mismo punto de vista, habían ido perdiendo su especificidad y alcanzando un alto grado de dogmatismo en sus propuestas de superación. En segundo lugar, una oportunidad para confrontar interpretaciones diversas sobre un único problema.

Una primera experiencia, que también dejó huellas profundas en nosotros y en las dos promociones de estudiantes que nos acompañaron, nos había servido de "bautismo". Nuestro primer encuentro con el área tuvo lugar en 1991, a través de un convenio entre la Facultad de Arquitectura de Montevideo y nuestra Facultad, por el cual se eligió a la Ciudad de la Costa como tema de trabajo conjunto¹. Ya desde aquella ocasión, se intentó un punto de partida poco convencional, evitando el recurso *a priori* a ciertas categorías casi "cristalizadas" del análisis urbano, y a ciertas formas de actuación que resultaban, a nuestro juicio, incapaces de captar la especificidad del problema, y por lo tanto de las soluciones.

Por aquellos días, nuestro grupo de trabajo se encontraba inmerso en una serie de reflexiones teóricas y de verificaciones dedicadas a tratar de encontrar nuevas lógicas de actuación en las áreas urbanas "de formación reciente" en la región, y a desarrollar nuevas formas de relación entre el proyecto urbano y el "territorio construido", aceptando que la denominación "ciudad" perdía vigencia ante la escala de los nuevos fenómenos urbanos. Investigaciones urbanas y proyectuales innovadoras, confrontaciones internas y externas, presentaciones a concursos de estudiantes, nos habían permitido superar enfoques puestos a punto en la década precedente para las ciudades europeas y aceptados acríticamente, sin embargo, por gran parte de las propuestas urbanas en nuestra región aun después de superadas por los acontecimientos en sus lugares de origen.

Esta experimentación constante nos había permitido dar un "salto hacia delante" en la manera de mirar el territorio y la ciudad, decisiva para nosotros en relación a las sucesivas aproximaciones proyectuales sobre la "ciudad ampliada" y el "territorio construido" que afrontábamos en el taller. El desprejuicio adicional que comporta la aproximación a una realidad "ajena", nos estimuló a romper definitivamente, en aquel primer encuentro en Montevideo, con algunos "clichés" instalados



El proyecto es una reflexión general sobre los nuevos "tipos" de espacios públicos para la ciudad dispersa, distintos de los de la ciudad consolidada, pero a la vez profundamente anclados en la tradición del suburbio, y en la cultura montevideana: la rambla, el "park-way", el paisaje dunar

en la cultura local y a proponer la exploración de horizontes mas vastos.

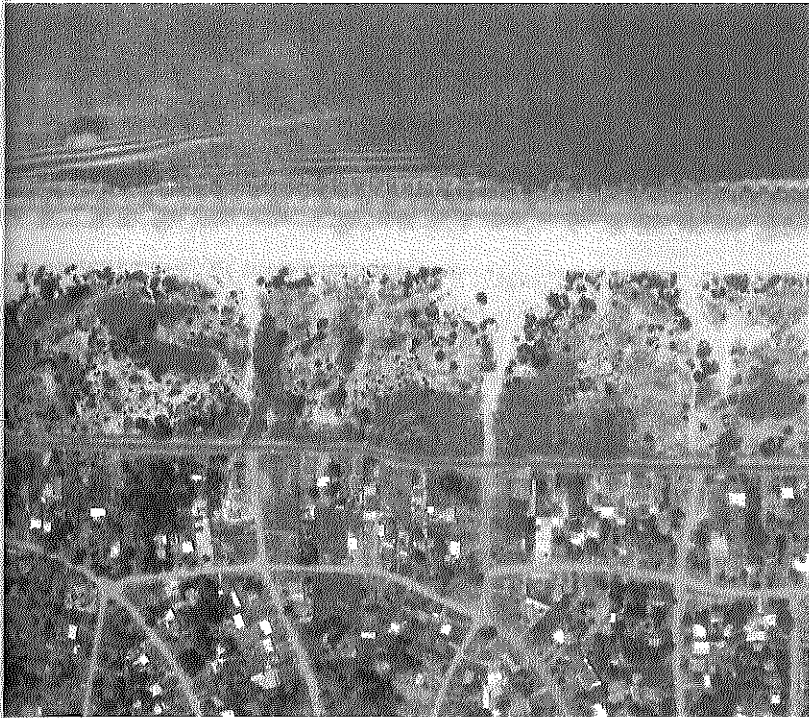
Aproximaciones ya aceptadas de manera casi "natural" fueron puestas en discusión. Por ejemplo, el recurso al modelo de ciudad decimonónica, en manzanas cerradas y con fuerte protagonismo de la calle corredor en toda intervención de reclusión urbana, y la negación de los modelos formales del suburbio como nuevos patrones de urbanización en las periferias contemporáneas.

Emergieron además nuevos temas y nuevas demandas para las áreas residenciales contemporáneas, tales como el predominio de la baja densidad, el reconocimiento del fenómeno de "fuga" al suburbio y de búsqueda de la naturaleza, la presencia inevitable del automóvil como medio de movilidad casi excluyente para las distancias medias y largas.

Si bien no resulta difícil reconocer en esta enunciación de "nuevos temas" ciertas reformulaciones que realizan de sus postulados algunos de los "maestros" en la postguerra -la reelaboración que hace Wright de su *Broadacre* y su versión final en la edición del 58 de *The Living City*; o la propuesta para el Plan de Chicago de Hilberseimer, en los que la ruralización de la ciudad y la urbanización del campo aparecen casi como alternativas sociológicas a los males de la hiperconcentración propia de la ciudad industrial-, el aceptarlos como una demanda de la urbanización contemporánea -"mal necesario" al que, sin embargo, urge dar una respuesta proyectual-, es sólo una adquisición reciente del debate urbanístico de matriz europea. El tiempo transcurrido desde aquel primer viaje a Montevideo, la exacerbación de los fenómenos de dispersión y carencia de urbanidad, y de destrucción del paisaje natural -pinos y dunas-, incipientes en el 91, y la posibilidad de acercarnos al tema en un contacto directo y constante con el sitio, nos permitieron esta vez registrar claramente cómo se habían ido desdibujando los objetivos primordiales del debate sobre la transformación de este tipo de ciudad, soslayando el verdadero desafío: imaginar colectivamente la ciudad del futuro para, desde ese proyecto, construir el proyecto de la ciudad del presente, el Plan para la Ciudad de la Costa.

Arribar nuevamente a esta playa sin un bagaje de preconceptos -ligeros de equipaje, como dice la canción-, nos permitió distanciarnos de un enfoque meramente pragmático y de respuesta inmediata -un urbanismo sin proyecto-, y generar un clima de creación colectiva basado en la búsqueda, el cuestionamiento de las soluciones "eficaces", la indagación: "Interrogar al paisaje para encontrar una nueva mirada, una mirada con la cual dar respuestas distintas a las mismas cosas. Respuestas que pueden servir para crear la nueva arquitectura de la ciudad de la costa, y a la vez generar otra visión sobre la gestión de las políticas urbanas a llevar adelante" para poner en marcha un modelo de transformación cualitativamente renovado²; un modo de pensar la transformación de la ciudad en la cual los proyectos urbanos adquirieran un carácter "explorativo" para la selección y la tematización de las intervenciones futuras. Desde este nuevo punto de vista, exploramos e interpretamos las componentes clave del territorio de la Ciudad de la Costa, extensión lineal hacia el este de la ciudad de Montevideo, separada de ésta por el arroyo Carrasco, ubicada en el contiguo departamento de Canelones, y por lo tanto sometida a regulaciones y procesos de transformación diversos a los de la "ciudad madre".

La experiencia desarrollada hace énfasis en el abordaje de los temas de la ciudad contemporánea desde su condición específica de asentamiento residencial de baja densidad con presencia del mar. A partir de esta condición, la mirada se orientó hacia la elaboración de un cuadro de reflexiones en torno a los temas y lugares y a la idea de ciudad futura observada, pensada y con respuestas propositivas consustanciadas con las demandas y las temáticas actuales, superando



El tejido de la ciudad-jardín

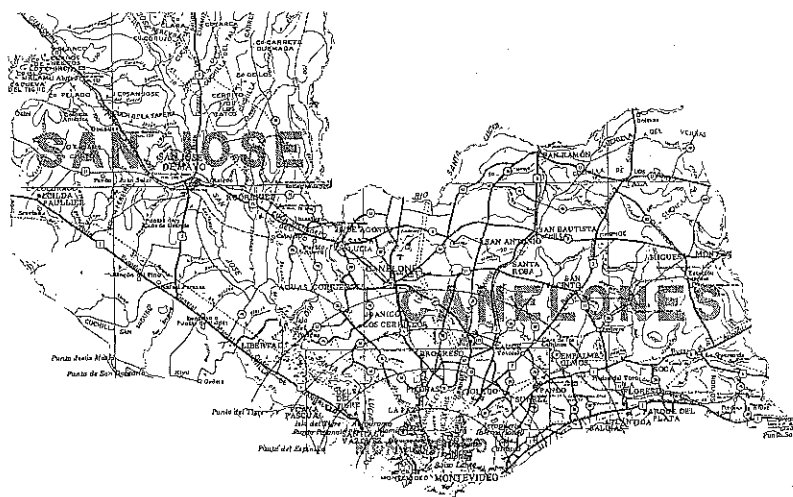
El Departamento de Canelones rodea al Departamento de Montevideo en casi todo su perímetro, pero nuclea en su interior una serie de realidades territoriales altamente diferenciadas. Entre ellas, la denominada Ciudad de la Costa constituye una aglomeración dispersa y de baja densidad, carente de estructura y de planeamiento previo. Posee una muy acelerada dinámica de crecimiento, que se explica por su proximidad con Montevideo.

La distancia y la discontinuidad física con la capital de su propio departamento, la ciudad de Canelones, ha dificultado la toma de decisiones capaces de optimizar esta demanda de desarrollo, que tiende a convertirla en una de las zonas de expansión urbana de mayor futuro en el corto y mediano plazo, ya que a su condición de área de expansión prioritariamente residencial, se añade la presencia de una serie de componentes estructurales de escala metropolitana altamente atractivos para desarrollos diversificados: el aeropuerto, la ruta interbalnearia, la concentración de servicios y actividades productivas, los elementos ambientales a potenciar y revalorizar (arroyos, grandes parques, lagos y sistema costero).

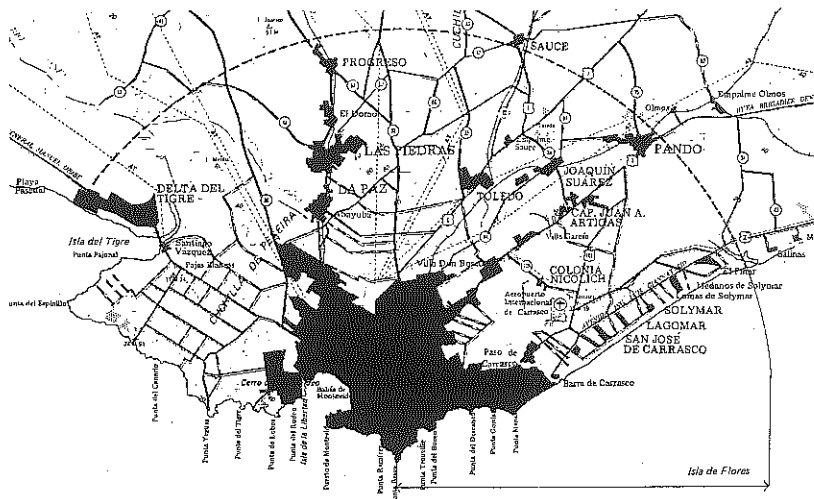
Su condición de desarrollo lineal costero, estructurado por el río y los sistemas circulatorios paralelos a él -la Avda. Giannatasio como eje central del asentamiento y la ruta interbalnearia como límite norte-, estructura el área en una serie de "bandas" en relación al uso y disponibilidad del suelo, con condiciones territoriales diferenciadas: la franja costera, suburbio balneario; la franja intermedia, que combina asentamientos productivos, áreas residenciales de muy baja calidad y grandes vacíos semirurales o francamente baldíos; y mas allá de la ruta interbalnearia, un área rural de pequeñas propiedades, que comienza a experimentar los embates especulativos de una nueva forma de la vida suburbana, el club de campo o *country*.

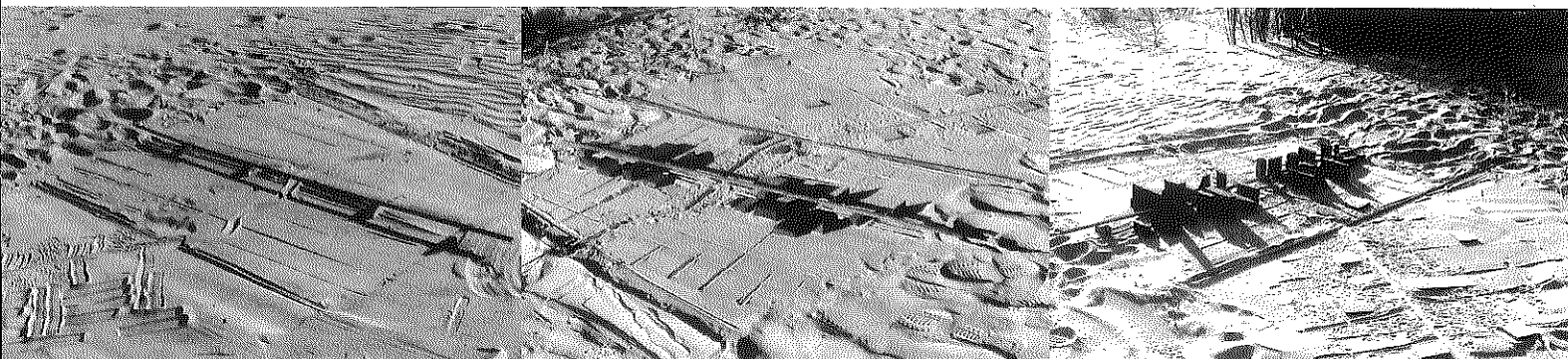
Otras particularidades derivadas de su proceso de formación identifican a la Ciudad de la Costa: la ausencia de centralidad en uso y forma, fundamentalmente provocada por su dependencia con la ciudad de Montevideo, en materia de servicios y equipamiento; la falta de un rol urbano específico, carencia a la que se contraponen la acelerada dinámica actual de crecimiento; el desarrollo inmobiliario incontrolado amparado por la ausencia de un marco normativo que contemple las demandas específicas del lugar.

El asentamiento se caracteriza hoy por un explosivo crecimiento de tipo "ciudad-jardín", valiéndose del valor de sus componentes ambientales: el mar; los arroyos Carrasco y Pando, que la limitan al oeste y al este; una topografía de médanos y pinares. Sin embargo, los desarrollos especulativos y las carencias infraestructurales han impedido el desarrollo de esa "ciudad soñada", capaz de convivir armónicamente con las condiciones naturales y de apoyarse en la potencialidad de su propio paisaje.



La ciudad de la costa como desarrollo lineal disperso al este de Montevideo





La interrogación al paisaje dio lugar a una estrategia colectiva de "desmontaje" y posterior "refundación" de la ciudad en el mismo sitio: dispositivo capaz de develar las potencialidades que un proceso de construcción distorsionada había ido ocultando a través del tiempo

así una visión sólo atenta a las problemáticas coyunturales.

El intento de imaginar la "ciudad soñada" convoca una decisión esencial que, tal vez por demasiado obvia, permanecía oculta al debate local sobre el proyecto: recuperar la relación con el mar y el paisaje de la duna significa reencontrar el alma de la ciudad, la razón original de su asentamiento.

La interrogación al paisaje dio lugar a una estrategia colectiva de "desmontaje" y posterior "refundación" de la ciudad en el mismo sitio: dispositivo capaz de develar las potencialidades que un proceso de construcción distorsionada había ido ocultando a través del tiempo. La operación de "desmontaje" permitió arribar a algunas lecturas que quedaron volcadas en un sinnúmero de dibujos y el "manifiesto" movilizador que encabeza este artículo y que denominamos "INTERROGAR AL PAISAJE".

Considerar al paisaje como soporte y razón de ser de la ciudad -de esa ciudad- introduce una serie de interrogantes que se convierten en hipótesis del proyecto: ¿qué forma deben tener los nuevos temas de la residencialidad, del ocio, del consumo, de las infraestructuras de la movilidad y del transporte metropolitano en este tipo de suburbio?, ¿cómo deben dialogar con el paisaje? La presencia del mar, eje vertebrador del frente lineal urbano ¿qué demanda y qué sugiere potenciar ante la idea de preservar la ciudad balnearia? ¿Cuál es la arquitectura de esta ciudad-paisaje?

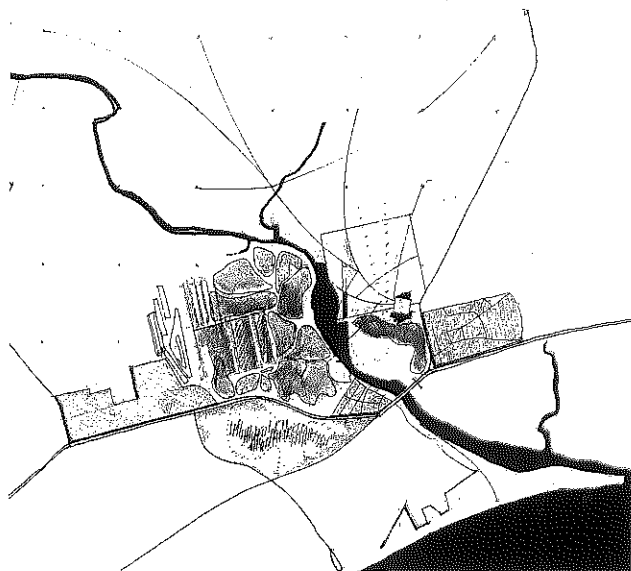
Para respondernos a estas preguntas partimos de la interrogación del lugar, de las respuestas que él mismo sugiere como primeras tematizaciones que darán forma al proyecto.

En primer lugar, la valoración de las componentes naturales como partes indisolubles de la nueva ciudad: el mar como una de las componentes esenciales, incentivando las políticas de recuperación de las playas, su adecuado equipamiento y su utilización controlada; el territorio rural como área a proyectar intencionadamente como modo de protegerlo del avance indiscriminado de la especulación inmobiliaria; la cuenca del Arroyo Pando -límite hacia el este de la ciudad de la Costa-, como reserva natural a potenciar con nuevos usos, preservando a la vez su patrimonio natural.

En segundo lugar, la aceptación de la condición metropolitana de las expansiones hacia el este de la ciudad de Montevideo, entre el Arroyo Carrasco y el Arroyo Pando, condición que signa a la Ciudad de la Costa con un doble carácter: el de suburbio residencial de calidad ambiental reconocida; el de área de potencial incremento de funciones metropolitanas calificadas, como los grandes centros comerciales, el Aeropuerto y las funciones logísticas y de equipamiento que lo complementan, predisponiendo formas de localización y de proyecto que garanticen el equilibrio urbano-ambiental de las nuevas intervenciones.

En tercer lugar, el reconocimiento de las diferentes formas de consolidación en franjas paralelas al mar, predisponiendo proyectos que suponen: el rediseño del sistema vial para asumir los nuevos roles que se le demandan; la creación de nuevos espacios colectivos que no intentan reproducir los espacios de la ciudad central, sino que poseen características propias de las nuevas formas de asentamiento dispersas.

Los proyectos concretos son en sí mismos reflexiones sobre todas estas cuestiones, e intentan aportar nuevos "tipos" de espacios públicos para la ciudad dispersa distintos de los de la ciudad consolidada, pero a la vez profundamente anclados en la tradición del suburbio, y en la cultura montevideana: la rambla, el *park-way*, el paisaje dunar, propuestas que se sintetizan en cuatro operaciones básicas.



El Parque Dunar



El Parque Lineal

La recalificación de la costa y su integración con la zona norte y con la zona rural. Se recurre para esta operación a la tradición de la "rambla", espacio público por excelencia en la vida montevideana, sin embargo hoy perdido en los proyectos para las nuevas expansiones y suplantado por una vía rápida sólo apta para la conexión con Montevideo. Las llegadas a la rambla costera se formalizan en los equipamientos de playa que albergan funciones públicas hoy inexistentes, penetrando en el mar mediante cuidadas arquitecturas que dejan inalterado el paisaje de la duna. Se promueve, a la vez, la protección de la playa mediante un sistema de regeneración paulatina de su perfil de sedimentación mediante la construcción de tómbolos semisumergidos, que a su vez se constituyen en excusas para formalizar la nueva costa.

La creación de un Parque Lineal a la manera de los clásicos *park-way*, para re-generar un sistema público en la ciudad cerrada de los clubes de campo. Se introduce así una nueva forma de concebir la urbanización de los clubes de campo, ya que en la actualidad las mismas se implantan -allá y aquí- sin someterse a los requerimientos propios de una urbanización tradicional, es decir sin aportar a la construcción del espacio público ciudadano. El proyecto del Parque Lineal supone que toda urbanización deberá ceder un porcentaje de su superficie a destinar al incremento del espacio público y al mejoramiento del sistema de conexiones, aportando con estas cesiones a la formalización del Parque Lineal, que alojará en su recorrido un *park-way* y las áreas para el equipamiento público del sector, mejorando a la vez las interrelaciones entre el sector rural y el sector balneario.

La creación de un Parque Dunar en el borde sur de la ciudad -el final de la urbanización definido por la barra del arroyo Pando- y la generación de un área protegida en la cuenca inferior, una de las áreas con mayores potenciales de desarrollo. Por ello, se propone delimitar un Parque Natural, asimilando este concepto al internacionalmente aceptado de "parque nacional", es decir que no implica la expropiación completa del área sino la definición de estrictos vínculos de respeto a sus características naturales -el paisaje dunar-, para cualquier intervención, pública o privada. El proyecto contempla la inserción de un Centro de Investigaciones Ambientales. El curso de agua se modifica levemente en su tramo intermedio, a los efectos de atenuar su impacto sobre la desembocadura al mar y proteger así la barra del arroyo en ambos márgenes.

La remodelación de su eje estructurador central, la Avda. Giannattasio y la posible incorporación de un tren de la Costa, con la consecuente adecuación de la ruta interbalnearia -límite norte del asentamiento- a su verdadero rol de eje de alta velocidad. La operación de "refundación" del proyecto permitió identificar, así, algunos puntos que aportaron a la reflexión sobre la intervención en la ciudad contemporánea, que se fueron construyendo desde la búsqueda de respuestas a las múltiples preguntas surgidas del debate colectivo.

El proyecto específico que se construyó desde la mirada externa se constituye entonces en herramienta para encontrar respuestas a estas preguntas de aplicabilidad más genérica -nudos posibles de una reflexión teórica cuyos alcances pueden ser extendidos a otras operaciones de similares características-.

1 En la que participaron los talleres de Proyecto Arquitectónico del Arq. M.F. de Luco y del Arq. A. Moliné, y nuestro Taller de Teoría y Técnica Urbanística.
2 De la memoria del proyecto

Ciudad Abierta en Ritoque Modernidad en América y la Escuela de Arquitectura de Valparaíso

Alejandra Buzaglo

Daniel Viú

...entre simulacros y fantasmas las gentes de América sólo imitamos.

(Taller de Investigación Ciudad Abierta, 1967)

En el año 1969, profesores y alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso forman la Cooperativa Amereida, iniciando de este modo un proyecto que encuentra su materialización más compleja en la construcción de la Ciudad Abierta cerca de Valparaíso. Creada a partir de premisas modernas, comprometida con la crítica de algunos valores y de la cultura de nuestro tiempo, plantea una interesante concepción del paisaje y la arquitectura americana, en la cual ambos sistemas se prestan ayuda y materiales de trabajo. "Con una clara inspiración plástica, se posibilita la apertura a la utilización de materiales pictóricos o escultóricos en la configuración de paisajes arquitectónicos. El diálogo intenso entre los elementos naturales y artificiales reelabora viejos problemas de la arquitectura del paisaje desde una óptica moderna" (Alvarez Alvarez 1996).

El contacto con la Ciudad Abierta y con los fundamentos de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso revela uno de los rasgos inéditos que ha alcanzado la arquitectura moderna en su inserción en Latinoamérica. Las analogías de la Escuela con la Bauhaus y con las estrategias de los pioneros de la arquitectura moderna son notables. Lo inédito es una particular visión del continente que exige una comprensión provisoria, continuamente verificable y modificable de Chile y América, con el propósito de abrir dimensiones arquitectónicas atingentes a la extensión americana.

DIMENSION POETICA Y MODERNIDAD

Habitamos un continente que no cuenta con un Partenón ni con un cortejo de obras originales,

ésas que expresan el ser ellas en toda obra.

Por eso la poesía ha señalado que los originales han de ser los poemas;

no para sustituir, sí para dejar abierta la cuestión.

(Covarrubias, 1992)

El origen de la experiencia de Ciudad Abierta se remonta a cincuenta años atrás cuando el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias y el poeta Godofredo Iommi se conocieron trabajando en publicidad en Santiago. Hoy es la materialización de una construcción permanente de un grupo de arquitectos, poetas y diseñadores (gráficos y de objetos), que comparten una particular visión del continente americano, en un ámbito donde "la poesía dice y la arquitectura hace". La poesía canta el "ha lugar" y así origina las obras. Los oficios y la arquitectura generan el íntimo modo de existir de ellas: la forma.

La primera arquitectura moderna europea se apoyó en las vanguardias plásticas - neoplasticismo, suprematismo y purismo - como canteras para los estímulos visuales de lo moderno. En la producción material de la Ciudad Abierta, el fundamento para la creación está en la poesía. No son sus imágenes metafóricas las que estimulan la creación de espacios sino su capacidad para modificar la percepción de la realidad. Se trata de encontrar un sentido poético a la vida. Lo cotidiano se lleva a cabo, pero se transforma en "acto" cuando re-para en lo que está haciéndose. El re-parar, el detenerse por indicación poética, abre la posibilidad de desarrollar "una visión de la arquitectura cuya peculiaridad es la capacidad de transformar su campo de observación en materia arquitectónica"¹.

No se trata aquí de una arquitectura ni de una poesía cualesquiera. Son la arquitectura moderna y la poesía moderna surrealista, la de Baudelaire, Rimbaud, Lautremont y Mallarmé y la poesía romántica alemana representada por Federico Hölderlin. Esta selección de poesía abre la reflexión para incursionar en un rasgo interesante que gran parte de la crítica asigna a la arquitectura latinoamericana: lo efímero, la disolución constante y lo inacabado, que son cuestiones omnipresentes tanto en el Surrealismo como en la poesía romántica².



Amereida exagera la idea de que todo lo sólido se desvanece en una arena que borra toda huella. El proyecto es entendido como una creación constante "... las arenas nos dicen que la re-creación es este incesante volver a no saber. Las arenas del terreno de Ciudad Abierta no son playas asignadas a una recreación en tanto distensión del trabajo. Ese incesante volver a no saber es el cabal sentido de la re-creación".³ A esta dimensión filosófica de lo moderno en tanto "concepción" se suma un trabajo sobre la materia para construir que involucra lo efímero y la disolución como estrategias de proyecto. La poesía opera originando tesis y fundamentos. La Ciudad Abierta ha venido configurándose a través de actos poéticos; su ubicación, la adquisición de los terrenos, sus distintas edificaciones e instalaciones se desprenden de las *phalenes*.⁴ Los acontecimientos son el punto de partida del hacer y así, ante la falta de referencias, de originales en la arquitectura americana, la poesía abre la cuestión.

El criterio de creación de la forma, como sistema de relaciones visuales que constituyen un objeto, se basa en la construcción. La convicción para la construcción de los objetos, con una lógica moderna, surge de categorías de la visión en sentido intelectual, en el concurso de la imaginación donde colaboran la poesía y el entendimiento.

LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE VALPARAÍSO Y LA BAUHAUS

...La Bauhaus fue una idea, y creo que las causas de la enorme influencia que ejerció en todas las escuelas progresistas del mundo se han de buscar precisamente en el hecho de que fue una idea.

Una resonancia semejante no puede alcanzarse ni con la organización ni con la propaganda.

Sólo una idea tiene la fuerza para difundirse tan ampliamente.

(Discurso pronunciado por Mies Van der Rohe en el 70º cumpleaños de Gropius)

El vínculo entre la Escuela de Arquitectura y la Ciudad Abierta es esencial y está presente desde la definición y adopción de la orientación de la política universitaria decantada en el Manifiesto del 15 de Junio de 1967 tras quince años de experiencias.⁵ En noviembre de 1969 se reafirmaron los métodos y propósitos de la Escuela -que los habían llevado a fundar una comunidad de maestros, profesores y alumnos- con el voto propuesto al Senado Académico de la UCV por el profesor Godofredo Iommi. Allí se planteaban los fundamentos que permiten entender el espíritu de la relación con la Ciudad Abierta. En ocasión de los debates sobre política general universitaria, se cuestionaba la división entre trabajo y estudio, y el consecuente "sometimiento de la vida a períodos artificialmente predeterminados". Como alternativa para evitar tal división, se propuso la necesaria construcción de un "lugar físico" donde la unidad de vida, trabajo y estudio fuera posible. Este lugar físico es la Ciudad Abierta que surge, entonces, como el laboratorio de artes y arquitectura que colabora con la Escuela. Esta manera de entender la enseñanza tiene antecedentes valiosos en la experiencia de la Bauhaus en la primera posguerra, cuya difusión extendida en Latinoamérica se produce recién hacia los años '50. Bruno Taut había desarrollado su "teoría de la amistad y de la colaboración", en un intento de plantear el trabajo en común, como consecuencia de un constante intercambio de ideas. "Arte y pueblo deben formar un conjunto, y el arte no debe ser más el lujo de unos pocos sino que, por el contrario, debe alcanzar a las masas y unirse a ellas. El objetivo más importante es la integración de todos los artistas en un pequeño grupo de trabajo con el encargo de desarrollar un proyecto utópico de construcción, en el cual se deban incluir con idéntica importancia los dibujos de arquitectura, de pintura o de escultura" (Sambricio, 1975).

Bajo esta perspectiva es interesante retomar la propuesta de la Escuela de Valparaíso, aún vigente, cuando plantea que el período de dedicación exclusivo a la instrucción se constituye en un privilegio con respecto a la vida ordinaria. Por consiguiente proponen abolir ese período anulando la diferencia entre trabajo universitario y trabajo obrero, para pasar realmente a distinguirse en lo que les corresponde y a merecerse mutuamente en lo que tienen en común: estudio, trabajo y obra consumados con la vida. Tal como proponía Gropius en 1919, "la Bauhaus pretende la formación de personas que posean talento artístico como diseñadores de la industria y la artesanía, como pintores, escultores y arquitectos, una

Las fotografías raramente entregan el sentido de las obras; a lo sumo, dan cuenta de los "pormenores". Establecer la relación con el "por mayor" de la obra de Ciudad Abierta es sólo posible a través de su visita. Esta experiencia que, superficialmente, puede pensarse vinculada a búsquedas deconstructivistas o producir cierto desconcierto en un observador desprevenido, incursiona en un dominio relativamente desconocido y a la vez de gran riqueza que suma, a las innovaciones que introduce la modernidad, una reflexión local sobre la condición americana.



formación completa, coordinada de todas las artes en la técnica, en la forma, construyendo el objeto de trabajo en equipo" (Serra Cantarel, 1975).

En la Ciudad Abierta se construye con recursos propios, usando las manos, configurando en el terreno mismo, de manera colectiva, en ronda: "en la cual actuamos intentando construir un único arquitecto" (Covarrubias 1992). El crítico español Torres Balbás señalaría, en el año 1919, que la arquitectura es la menos individual de todas las artes, y cuanto más colectiva sea su gestación más ganará en extensión y universalidad. En Amereida, todas las obras han sido fruto de la ronda, que pretende llevar al consenso las proposiciones. Dice Miguel Eyquem: "... No es que se reparta el trabajo; al juntarnos varios se da más profundidad al modo de pensar y concebir la arquitectura".

Por otra parte, se trabaja en el campo real con el profesor, en equipo, introduciendo una forma de trabajo diferente respecto de la implementada en facultades de arquitectura como la nuestra. Esta actividad cobra su máxima dimensión en las tareas desarrolladas en el Taller de los Oficios: un espacio construido para tal fin dentro de la Ciudad Abierta. Allí, alumnos, obreros que colaboran con la Escuela y profesores cuentan con materiales, máquinas y herramientas para materializar las cuestiones planteadas en el ámbito académico. Esto último nos conduce a apostar por la afirmación de la recreación del vínculo con la Bauhaus: la común preocupación por el concepto artesanal de la arquitectura. Ambas escuelas plantean, de manera muy fuerte, a la construcción como un campo intensamente artesanal; sin embargo no podemos ignorar sus diferencias, que no se centran tanto en cómo lograrlo, sino en las premisas ideológicas que las sustentan. Si bien no es objeto de este artículo producir una reflexión sobre la influencia jesuítica en Amereida -que se desprende de los Fundamentos de la Escuela registrados en el Manifiesto de 1967- ni sobre el espíritu revolucionario en la Bauhaus, resulta central reconocer la diferencia en los objetivos. La Bauhaus tenía presente un proyecto de inserción en el aparato productivo: el intento de incidir en la calidad de la producción industrial era una de sus premisas fundamentales. En este sentido, el valor asignado a la propaganda y la difusión de ideas era muy fuerte, inclusive como parte de las tareas de los diseños. Para la Escuela de Valparaíso, el valor de lo artesanal está concentrado en la enseñanza, como parte de un proyecto pedagógico, sin pretensión de alcanzar una difusión más allá de los miembros de la Escuela y sus discípulos. Todos los estudiantes aprenden a través de un oficio, del contacto con un material, con sus cualidades, ya que la apropiación de esas cualidades enseña a pensar para construir el espacio.

Las indagaciones sobre la luz y la materia en las obras de ladrillo y hormigón a la vista en el cementerio y la capilla, en el Palacio del Alba y del Ocaso, en la Plaza del Agua, entre otras son ejemplares. Resulta imposible no recordar las búsquedas que, por fuera del ámbito académico, realiza Scrimaglio en la arquitectura local, o aquellas de Dieste, o del mismo Le Corbusier en el período que gran parte de la crítica lo define como brutalista. En las obras que constituyen la Ciudad Abierta aparecen estas búsquedas; incluso en los ejercicios donde se produce una reflexión sobre un problema acotado, esta sensibilidad está presente: en una loseta para la Plaza del Agua o en la cimbra para definir una bóveda. Se trabaja siempre desde la materia y el espacio para la construcción de la forma, adquiriendo expresiones, íntimamente vinculadas a los sistemas constructivos con que se desarrollan.

EXTENSIÓN AMERICANA Y MODERNIDAD

La traza española lleva implícito en su trazado un algoritmo constructivo que acotaba sus posibilidades de tamaño, orientación y posición. Cuando tal virtud desaparece o se suspende, por ejemplo al abandonar las ciudades, el espacio se vuelve puro paisaje y cada obra queda sola.

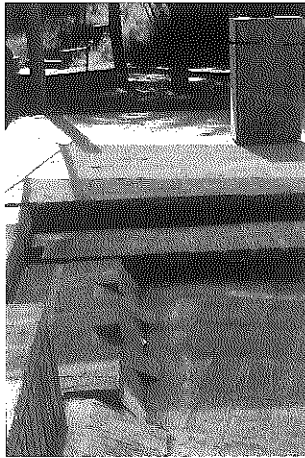
(de la muestra itinerante de la producción de la Escuela de Arquitectura de la UCV)

Ciudad Abierta comienza a construirse hacia 1970, y con ella la oportunidad para repensar la construcción de una ciudad nueva. El nombre Amereida, alude a la idea de una Eneida americana y activa algunas cuestiones respecto de la Arcadia virgiliana, lugar del abandono y el retiro. La Arcadia imaginada por Virgilio es algo más que un territorio real del Peloponeso central; "se trata de una tierra ignota y extranjera donde se sitúa la utopía bucólica mediante una convención que está tan lejos de la verdadera vida rural y las actividades de pastores y campesinos, como de la vida urbana. No hay espacio para la especulación por fuera de lo estrictamente artístico, las transformaciones de la naturaleza están subordinadas a ésta. Arcadia es sobre todo paisaje: una imagen, un lugar que carece de las fronteras, con sus límites velados, muy distintos de aquéllos que el jardín tradicional poseía. ... el encanto del paisaje arcádico basaba su organización en la irregularidad, en el discurrir casual de los elementos de la naturaleza. ...ésta no es el factor ordenador del territorio: es sólo un punto de interés entre otros, en un conjunto que subordina todos sus elementos a la posibilidad de una armonía basada en la variedad de objetos y situaciones, enmarcadas en una naturaleza que todo lo contiene". (Aliata y Silvestri, 1994)

La idea de un soporte para la ciudad hecho de puro paisaje, es la que sostiene a la Ciudad Abierta que, oficialmente, es considerada como un parque. Probablemente, la idea de Eneida americana refleje la impronta romántica del emprendimiento, que renueva la vigencia de lo moderno en Amereida al asumir el paisaje un rol activo en manos de sus constructores, como parte integral del desarrollo de la forma arquitectónica. Se trata de un territorio en el que gran parte del suelo es arena; la normativa establece que no debe subdividirse en lotes, permaneciendo como un conjunto en el que primen los espacios libres, edificando sólo el nueve por ciento. Los accesos interiores no deben constituirse como caminos, sino como senderos para vehículos y peatones. Estas condiciones establecidas para el área son explotadas por los artífices de la Ciudad Abierta, encontrando un interesante punto de contacto con las propuestas urbanas de los pioneros de la arquitectura moderna⁶.

La concepción moderna de ciudad como parque es perseguida por diversos autores. En el texto que acompaña el proyecto de la ciudad industrial, Tony Garnier dice: "No importa que se trate de una vivienda o cualquier otra construcción y que comprenda uno o varios lotes, la superficie construida siempre deberá ser inferior a la mitad de la superficie total, y el resto deberá ser jardín público utilizable por peatones. Esta disposición permite atravesar la ciudad en cualquier sentido independiente de las calles que no se tiene necesidad de recorrer y el suelo de la ciudad tomado en su conjunto será como un gran parque sin ningún muro de cerramiento que limite los terrenos". Esta imagen será paradigmática para Le Corbusier, quien hacia 1920 comienza a dar forma a esas ideas que se materializan definitivamente cuando en 1922 presenta el proyecto para la ciudad de 3.000.000 de habitantes. En 1930, Le Corbusier, contundentemente, decía: "Yo he sido el primero en proclamar que la ciudad moderna ha de ser un inmenso parque".

La diferencia más inmediata de aquellas propuestas con la Ciudad Abierta reside en que el soporte verde, profusamente detractado por la crítica al movimiento moderno, es aquí arena intocada que, tal cual está, recibe las construcciones. El terreno natural se modifica lo mínimo indispensable, y en consecuencia, no necesita mantenimiento alguno. Otra punto de contacto se refiere al modo de resolver los edificios en el parque. Nos referimos a las estrategias de mimesis de los edificios con su soporte. Bajo esta perspectiva resulta interesante hacer una relectura de la terraza jardín que suele interpretarse sólo como una cubierta con plantas. Le Corbusier propone sustituir el techo por un jardín, representando conceptualmente la idea de trasladar la superficie del suelo a la terraza. En la ciudad vista desde el aire, cuestión que estimulaba recurrentemente a Le Corbusier, el edificio desaparece porque la cubierta tradicional se disuelve en paisaje. De este modo, desde la perspectiva vertical se enmascara el edificio, recurriendo a un esfuerzo que implicaba, además, la alteración del orden gravitatorio como parte de una revolución técnica y estética. En las obras de la Ciudad Abierta las estrategias de mimesis se acercan más a las búsquedas del modernismo norteamericano representadas por F. L. Wright. La puesta a punto sudamericana se produce, sin embargo, con una sensibilidad diferente que tiende, como mencionamos anteriormente, a la disolución de la materia.



Las especulaciones del proyecto urbano moderno se instalaban en el marco europeo donde las condiciones de densidad y hacinamiento diferían ampliamente de la realidad americana. El deslumbramiento que el paisaje y la gran dimensión de un horizonte extraeuropeo provoca en Le Corbusier durante el viaje sudamericano del '29 es clave para entender el desenvolvimiento de su experiencia arquitectónica durante los años posteriores. Resulta interesante relevar ciertos aspectos de esta particular relación que el modernismo arquitectónico establece con la gran dimensión americana en la creación de una novedosa estrategia proyectual como rasgo más característico. Su atención en general se vuelca hacia el paisaje, descubriendo un impensado problema: la ausencia de los límites.

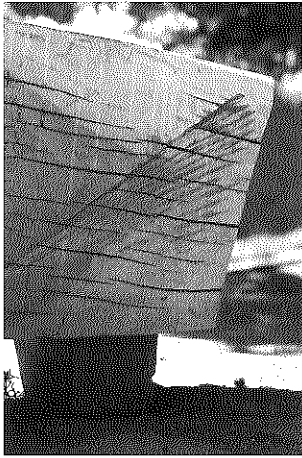
Límite y abandono son las palabras que resumen los temas discurrecidos durante el mes de noviembre de 1968 entre Henri Tronquoy, Edi Simons, Christos Clair, Claudio Girola, Alberto Cruz y Godofredo Iommi, a fin de "afrentar y adivinar, más que comprender, el reclamo que siempre permanece en América"⁷. En estas búsquedas reaparece la cuestión de los límites del espacio moderno, que no se acaba donde termina el objeto sino en la capacidad perceptual del sujeto, su entorno visual y lo que su memoria sea capaz de rescatar. Bajo esta perspectiva, resulta interesante mencionar una práctica de la Escuela: las travesías por América. Las travesías son migraciones, en tanto traslado de un grupo de profesores y alumnos de la Escuela a otro lugar, a un ámbito geográfico diferente, con el objeto de comprenderlo a través de la construcción de una obra. Durante el viaje, que no se considera un mero trámite, se realizan "actos de estudio" que denominan "faenas". Las faenas de dibujo son intensas y fundamentales, siendo la única manera de "detenerse" y seleccionar aquellas cuestiones que son particulares a partir de la síntesis que supone el dibujar. Las travesías se relacionan con la necesidad de abordar la extensión americana, de "arar el mar interior de América", sólo posible desde su atravesamiento. De este modo, conforman un nuevo campo de observación que permite ver la extensión misma en América como materia arquitectónica.

La travesía al centro de la pampa argentina fue detención y soledad: "antes de dar el primer paso recogemos en un dibujo la extensión, cuyo límite no tiene fin. Pero para que esta visión no quede en la admiración, surge la palabra abismal que nos hace descubrir en la Pampa, un nivel bajo tierra y un nivel sobre nuestras cabezas" (Covarrubias, 1992). Estos "descubrimientos" posibilitan la elaboración de hipótesis de proyecto pertinentes a cada paisaje específico, añadiendo esta percepción a las especulaciones habituales dentro de la práctica de diseño de la Escuela. La obra construida en la pampa argentina, en ocasión de aquella travesía, revela una mirada inédita del paisaje pampeano, que sedimenta fundamentos, principios, lógicas, para intervenir en este tipo de extensión americana. (Grupo Ciudad Abierta, 1992)

En la Ciudad Abierta, el trabajo sobre los límites es sutil. El territorio para la intervención está conformado por dunas en los terrenos sobre el Pacífico, un soporte natural de arena intocada en el que encuentran su lugar los edificios y las esculturas. En la parte alta de los terrenos se encuentran algunas hospederías y el cementerio. "Lo primero que edificamos fueron las ágoras donde se decide cuanto atañe a la Ciudad Abierta. Luego las hospederías donde se practica la hospitalidad... Edificamos para ese silencio anterior y posterior de los actos que abren lo cotidiano. Contracción del cuerpo en el silencio, dentro de la expansión de los espacios de las ágoras, hospederías y obras tales como la Sala de Música, Cenotafios, Talleres, como asimismo las calzadas y caminos, que vienen de las obras y no las anteceden como en los loteos". (Covarrubias, 1992)

El área en que se desarrolla el cementerio ocupa el interior de una quebrada. Si bien el soporte aquí no es arena, las estrategias para intervenir son las mismas: una arquitectura construida dentro de una estructura en la que el espacio dispuesto es el que queda entre construcciones; "entre" tiene un valor en el tiempo y en el espacio. Cada construcción es un fragmento suficiente, cada construcción tiene parte de sí en otra. Esto significa que la dimensión con que trabaja es siempre la de un par y el vacío entre el par.

Ciudad Abierta es una obra hecha desde la proximidad del proyectista con su obra en un paisaje donde se opera por



disolución, no entendida sólo por mimesis con la naturaleza, sino disolución efectiva de la materia: el ladrillo, hecho de la misma tierra que modifica en el cementerio o las losetas de arena en la Plaza del Agua. La disolución aparece vinculada a la idea de lo efímero en una arquitectura que se desvanece y sólo va quedando la traza en un mapa o en la memoria de los que participaron. Ciudad Abierta se transforma todo el tiempo, no hay distingo entre lo que está realizado y lo que se intenta realizar, entre la obra y los caminos que ella abre a futuras obras.

La Modernidad es un concepto con diversas versiones. Frente a una Modernidad europea con rasgos distintivos respecto de la norteamericana, una Modernidad latinoamericana aparece más difusa, como un impreciso objeto de estudio y ha sido vinculada por diversos autores a la mala factura, a la falta de materiales, a lo precario, dentro de una naturaleza difícil de domesticar, que todo lo traga. Fernando Aliata plantea que desde los primeros colonizadores, la civilización occidental se enfrentó a este territorio con nuevos elementos ambientales: vastedad, soledad, cambio de escala, exuberancia fueron cuestiones a incorporar por primera vez al imaginario europeo. Ciudad Abierta se constituye en la materialización de una reflexión local, sobre factores ambientales y culturales, que revela uno de los rasgos inéditos que ha alcanzado la Modernidad en Latinoamérica.

1. En la muestra itinerante de la producción de la Escuela de Arquitectura de la UCV.
2. La adscripción a Hölderlin aparece en las notas que acompañan la publicación sobre el ágora del 7 de enero de 1971, donde aparecen versos en el idioma original. Otro dato significativo es que la fecha de apertura poética de los terrenos de Ciudad Abierta, se iba a situar el 20 de marzo de 1969, fecha que conmemora el centenario de la muerte de Federico Hölderlin.
3. Afirmaciones hallables en la publicación interna de la Escuela de Arquitectura de la UCV sobre el ágora del 7 de enero de 1971.
4. Juegos poéticos en los cuales pueden participar los que pasan adscribiendo a Lautremont que dice que la poesía debe ser hecha por todos y advertimos por Rimbaud que plantea que "en tiempos de los griegos la palabra rimaba la acción y hoy la antecede; sin embargo, la rima podría acaecer -ahora y aquí- si un pueblo de palomas lo intentase". (Rimbaud cit. en Covarrubias, A. C., 1992)
5. En 1952 la Facultad de Arquitectura de la UCV quiso innovar y ofreció un cargo a Alberto Cruz Covarrubias. Este planteó que una renovación era posible si lo acompañaban un grupo de profesores que debían trasladarse desde Santiago. El grupo incluía a Arturo Baeza, Jaime Bellalta, Favio Cruz, Miguel Eyquem, José Vial, el poeta Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y el pintor Francisco Méndez.
6. La Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida es la propietaria del Seccional de Urbanismo Parque Costero Cultural y de Recreación. Creemos que es sugerente la denominación oficial de Parque en tanto activa algunas cuestiones respecto de la ciudad pensada por los arquitectos de la modernidad.
7. Ídem nota 3

BIBLIOGRAFÍA:

- . Aliata, F.: "Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina". En *Bloq N° 2. Revista de cultura, la arquitectura, la ciudad y el territorio*. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1998.
- . Aliata F. y Silvestri G. en *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Centro Editor de América Latina. Bs. As., 1994
- . Alvarez Alvarez, D.: "Los paisajes metafóricos de Eleni Gigantes". En *Anales de Arquitectura N° 7. Revista del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos*. Ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1996.
- . Barla, B.: "Palladio y Amereida". En *Correo Universitario*, Universidad Católica de Valparaíso (U.C.V). Valparaíso, Chile, 1996.
- . Browne E.: "La ciudad abierta en Valparaíso". En *Summa N° 214*. Julio 1985. Ed. Summa Bs. As.
- . *Cementerio en el Parque Costero Cultural y de recreación de propiedad de la Cooperativa de servicios profesionales Amereida Ltda..Punta de Piedra, Quinteros*. Publicación interna Fac. Arquitectura, U.C.V.- Chile, 1975.
- . De la vega Prat, L.M.: "La poesía dice y la arquitectura hace" Entrevista a Alberto Cruz. Covarrubias, en *Vivienda y decoración*, del 25 de marzo de 2.000. Santiago de Chile, Chile.
- . Covarrubias, A. C.: "Ritmo Ciudad Abierta". En *Arquitectura Panamericana Nro. 001*. Pág. 130-141. Diciembre 1992. Edic. C. A., Santiago, Chile.
- . Covarrubias, A. C.: "Cooperativa Amereida, Chile". En *Zodiaco N° 8*. Ed. Abitare Segesta, S. P.A., 1992.
- . *Fundamentos de la Escuela De Arquitectura Católica de Valparaíso 1971*. Valparaíso, Chile, 1971.
- . Grupo Città Aperta: "Cittá Aperta, Ágora, Luoghi di Ospitalità, Travesie". En *Zodiaco N° 8*. Ed. Abitare Segesta set. 1992
- . Iommi, Godofredo: *Ciudad Abierta. Ágora 07/ 01/ 1971*, en publicación interna Escuela de Arquitectura, UCV.
- . Pendleton A.: *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Ed. Graham Foundation MIT press Cambridges Massachusetts. USA, 1996.
- . Pérez Oyarzún, F.: "The Valparaíso School". En *The Harvard Architecture Review N°. 9*, 1993. Ed. Rizzoli International Publications, New York, USA.
- . Open City group: "Cittá Aperta, Valparaíso, Chile". En *Domus N° 789*. Enero 1997. Ed. Domus Milano, Italia.
- . Serra Cantarell, F.: *Das Bauhaus*. Ed. Gustavo Gili, S.A.. Barcelona, 1975.
- . *Taller de Investigación Ciudad Abierta: Amereida. Volumen 1*. Primera edición 1967. Ed. Coop. Lamda. Santiago, Chile.
- . Torres Balbás, L.: "Las nuevas formas de la arquitectura". En *Arquitectura N° 14*, Junio de 1919.

Area de Puerto Norte A diez años del Seminario Internacional de proyectos urbanos

Manuel Fernández de Luco

... Cuando se ha subido a un avión de observación y se ha planeado sobre todas las bahías, cuando se ha hecho el contorno de todos los picos, y se ha entrado en la intimidad de la Ciudad, cuando se le ha arrancado con una simple ojeada de pájaro planeador todos los secretos que ocultaba tan fácilmente al pobre terrestre bípedo, se ha visto todo, se ha comprendido todo...

Le Corbusier ¹

Recuerdo las intensas jornadas compartidas en 1990 con Gianni Fabbri, en su primera visita a Rosario con vistas a la preparación del Seminario Proyectual Interuniversitario promovido por nuestra Facultad de Arquitectura y el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, con el auspicio de la Municipalidad de Rosario.

En el transcurrir de los recorridos urbanos, de los debates en distintos centros de opinión, y de la visualización *in situ*, sus notas, sus fotografías y sus comentarios, -compartidos o no tanto-, mientras personalizaban y objetivaban el completo *dossier* documental elaborado por el Equipo Técnico Local, apuntalaban la construcción de una opción programática demostrativa de una precisa formación técnico-ideológica y de una inquieta vocación desprejuiciada frente a la novedad del Caso Urbano objeto de la intervención.

Recuerdo en particular la observación que formuló Fabbri desde la cubierta de la embarcación en la que recorríamos lentamente la costa de la Ciudad: "alejándose... la cuadrícula rigurosa que regula el Plano de la Ciudad no constituye rasgo morfológico alguno caracterizante de la misma, y veo en la particular articulación de las modalidades e intensidades edificatorias de la forma construida la concreta y estimulante revelación de sus fines y medios"

En este comentario se reasume una natural "afición" y habilidad para construir el conocimiento operativo (proyectual) en relación a los hechos urbano-territoriales funcionantes prescindiendo de previos justificativos condicionantes de índole variada (experiencia local), e interpretándolos en cambio desde una dimensión más concreta y genérica, último y conclusivo dato relevante y por lo tanto punto inicial para el abordaje del Proyecto: su forma urbana. Una Perspectiva disciplinar que supera fronteras y se inscribe en una cultura general de la Ciudad, que distingue dentro en este universo y en cada nueva oportunidad de proyecto una ocasión única, plena de aventura y efectiva particularidad creativa. Y por esto, hace recordar aquella exaltación Corbusierana por el conocimiento aéreo (síntesis morfológica) como material de partida de sus apuntes de proyecto para las Ciudades tocadas en su gira Latinoamericana en 1929.

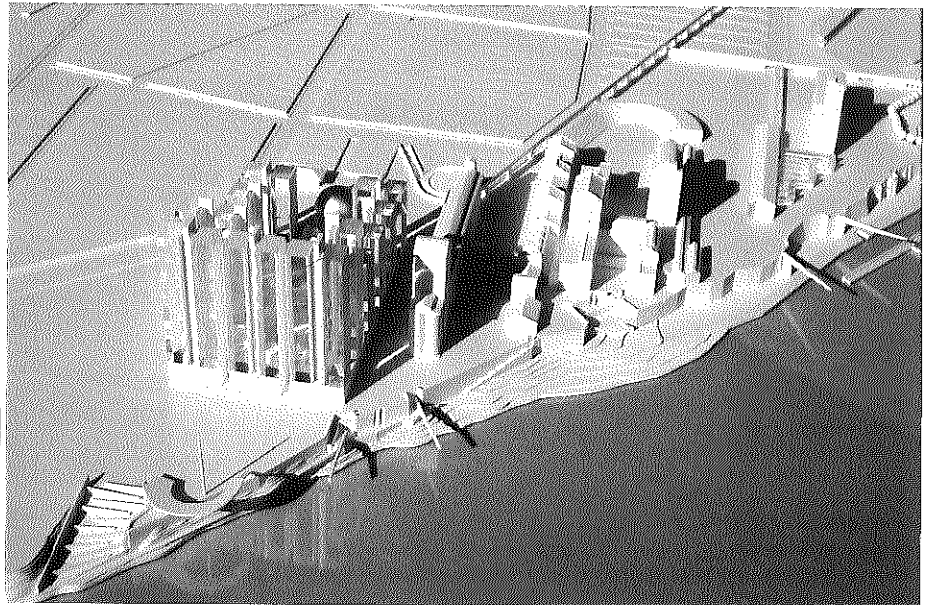
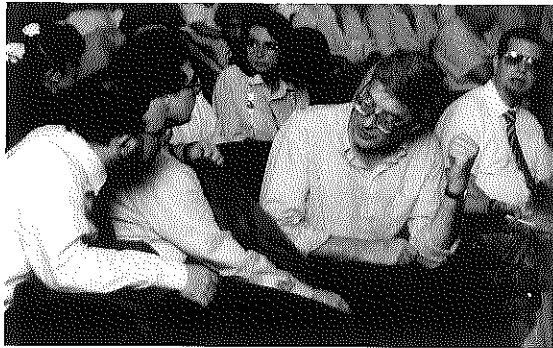
El proyecto y las intervenciones aportadas por parte del grupo del Profesor G. Fabbri, y los arquitectos U. Trame; C. Panerari; G. Caravajal en el Seminario que exitosamente se realizara en Abril de 1991, es distinguible entre el resto de los proyectos elaborados en otros centros externos (Buenos Aires, Montevideo, Nápoles), tal vez por conjugar en la matriz de su factura los intercambiables perfiles -de Conquistador y a la vez de Náufrago- con los que caracteriza Manuel Delgado Ruiz al imaginario de aquél que arriba a una playa ignota; y de allí la posibilidad de acogerlos "...como factores de enriquecimiento o excluirlos como fuente de peligro y contaminación..." ²

La re-lectura de la Memoria que acompaña el Proyecto de Puerto Norte vuelve a proponer los términos de esta posibilidad, así como lo hiciera hace una década.³

1. LE CORBUSIER "Corolario brasileño ...que es también uruguayo", *Precisiones*, Ed. Poseidón, Barcelona - 1978.

2. DELGADO RUIZ, Manuel, *La identidad de los inmigrantes - Etnicidad y usos simbólicos del espacio urbano*, ARQUIS Nº 9, Universidad de Palermo, Bs. As. - Junio 1996.

3. Lo que sigue ha sido extraído de AAVV de Rosario, *Progetto per l'area portuale di "Puerto Norte"* Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venecia - Abril 1991 (Traducción de Manuel Fernández de Luco).



INTRODUCCIÓN AL PROYECTO, por Gianni Fabbri

La naturaleza de áreas como la de Puerto Norte, la complejidad de sus roles, los arcos temporales necesarios para definir su destino, descontextualizan las operaciones proyectuales "simplificadas" (aplicación de procedimientos e instrumentos creados, nacidos y desarrollados por programas "finitos" y en tiempos controlables).

El proyecto que da origen al proceso transformador en estos casos es por tanto un acto fundante de la arquitectura del sitio, que no intenta de tal arquitectura proyectar material y homogéneamente la integridad de las "formas finales".

Pertencen por tanto al proyecto definiciones y determinaciones muy diversificadas a lo ancho de una amplia gama instrumental que va del proyecto de los trazados al de las formas arquitectónicas; de las formas arquitectónicas con valor normativo a las normas prescriptivas de los principios distributivos de los edificios; de las normativas tipológicas a aquellas puramente volumétrico/cuantitativas; de prescripciones relativas a los comportamientos relativos a las edificaciones existentes al *zoning* y a la perimetración de *áreas de reserva* (para los cuales se define la completa "suspensión de juicio" sobre sus determinaciones físico-funcionales).

No obstante la estructura de reglas y normas, la búsqueda de la relación de congruencia entre diversos grados de certezas y la instrumentación proyectual son, y así se consideran, complementos integradores, y en cierto modo medios de soporte y de desarrollo del "gesto arquitectónico inicial", de aquellos primeros trazos de la arquitectura del sitio que por sí ya contienen el destino futuro del que son, podríamos decir, la estructura cromosómica.

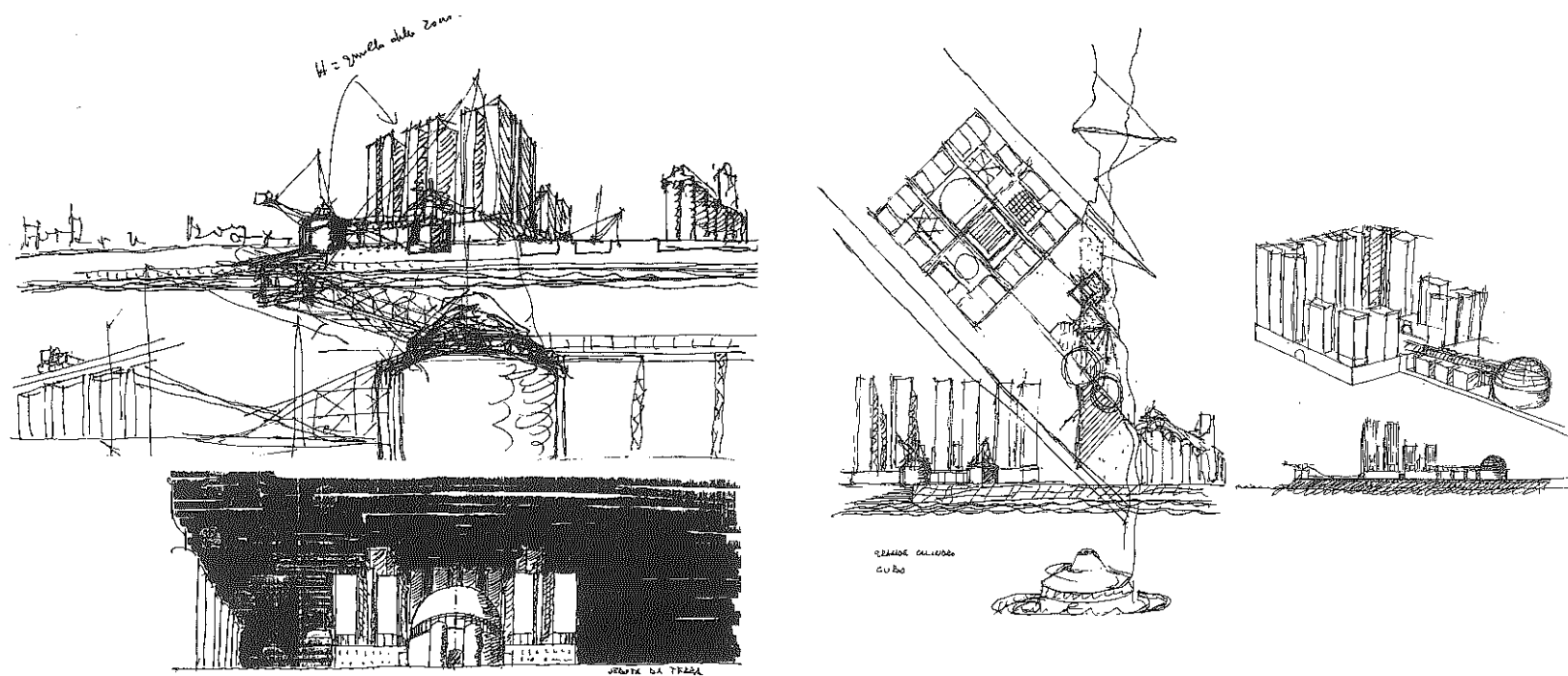
MEMORIA DEL PROYECTO, por Umberto Trame

Son tres las convicciones principales que este proyecto manifiesta, no independientes de la naturaleza y de la historia de la Ciudad de Rosario, pero por algunos aspectos extrapolables de la evolución de la Ciudad Latinoamericana y referibles a las condiciones de la Ciudad Contemporánea.

La primer convicción se refiere a la norma, al trazado regulador en cuanto sistema ordenador de la urbanización. Este principio o este conjunto de principios que ha regulado y regula aún hoy la construcción de gran parte de la Ciudad, en áreas singulares desde el punto de vista morfológico y de la organización de la edificación, como en el caso de Puerto Norte, no conserva el valor fundacional que mantiene para las áreas de dominante residencial, pero constituye una suerte de trazado oculto, emergente por tramos y que así constituirá también un elemento de la composición arquitectónica del área.

Es en el interior del Proyecto de Arquitectura que podemos re-encontrar los principios edilicios y urbanísticos para ordenar el sistema de las nuevas construcciones.

Esta progresiva pérdida del valor del trazado regulador con relación a la lógica de construcción y de organización de las edificaciones es desarrollada en el proyecto aplicando el siguiente principio de localización: colocando contra las áreas residenciales, y por tanto hacia la Ciudad, aquellos edificios y aquellas funciones que más directamente pueden ser todavía organizadas por la regla del trazado (que progresivamente va desapareciendo); y colocando en cambio contra el Río



aquellos edificios y aquellos equipamientos construidos sobre principios del lugar y de la arquitectura del área de Puerto Norte y de la Ciudad. Esto corresponde también a un cambio progresivo en la escala del sistema de los equipamientos y de los servicios previstos: a la escala de la parte de Ciudad corresponde aquélla del Centro Polideportivo; a la escala de la Ciudad y del Area Metropolitana corresponde aquélla de la *Feria* y de la *Cité des Affaires*.

Una analogía todavía más lejana liga la Ciudad del plano y de la norma a la invención del sistema de edificios que integran la *Cité des Affaires*: resumen de la cristalización del principio compositivo y evolutivo de la manzana de la Ciudad Sudamericana, pero también de la reorganización y la reapropiación de sus espacios internos y de las áreas intersticiales, hoy informalmente utilizadas, tanto en Rosario como en Buenos Aires, a través de la introducción de figuras y espacios -el claustro porticado, la galería, la sala circular, etc.- que pertenecen desde siempre a la Historia de la Ciudad.

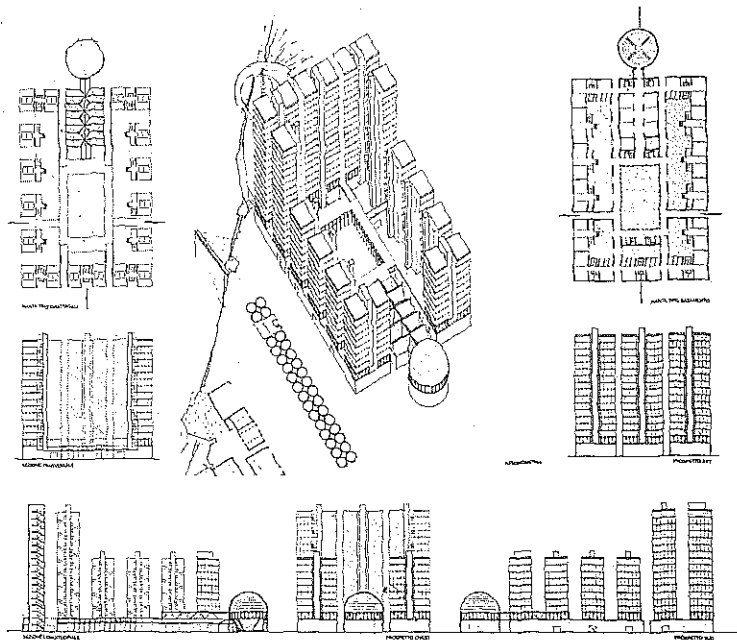
En otros lugares, como en el área de la Feria, y más aún en la organización de la rivera a lo largo del Río, la referencia al trazado se ha perdido del todo y el proyecto utiliza una serie de referencias morfológicas estrechamente ancladas en los valores naturales y artificiales -las arquitecturas- del sitio.

Este modo de pensar el proyecto para el área de Puerto Norte, definido íntegramente por vía compositiva sin dejar casi ninguna incidencia a las reglas del plano; este distinguir dentro de la Ciudad las áreas definidas por reglas tipológicas y morfológicas y las áreas definibles como "compositivas", introduce la segunda convicción relativa a la necesidad de reutilizar el área del Puerto Norte únicamente como área para equipamiento y servicios de escala urbana y territorial con exclusión de la residencia.

A diferencia de lo previsto en la presentación del Seminario y a diferencia, en distinta medida, de lo previsto por la mayoría de los otros proyectos, reiteramos que en la Ciudad de Rosario, y más en general en la Ciudad Latinoamericana construida sobre los sistemas de la vialidad y sobre la lógica de la lotización por "manzanas" de la que resulta una simplicidad desarmante y una densidad habitativa que en vastas áreas es apenas de 20 a 50 hab/Ha, el problema principal no es hoy el residencial sino aquél de re-dotar de complejidad a la estructura urbana a partir de áreas de máxima disponibilidad como son las de infraestructuras portuarias y ferroviarias progresivamente abandonadas pero de todos modos íntimas a la historia y a la estructura de la Ciudad.

Esto no significa negar la necesidad de un trabajo "en el interior" del Plan Urbano, imaginando una perspectiva de utilización y de redefinición en conjunto del sistema de las "manzanas" y de la estructura urbana, a partir específicamente de las áreas urbanas centrales más adecuadas por favorecer y contener esta transformación.

Pero este trabajo, necesario e importante para el desarrollo de la Ciudad, no puede y no debe involucrar todas las áreas que hoy se presentan disponibles imaginando para ellas un destino análogo al de la ciudad histórica. En estas áreas, actualmente presentes en casi todas las estructuras urbanas que han soportado los desarrollos de la ciudad industrial, y que en otras ocasiones han sido definidas como PERIFERIAS INTERNAS, no sólo corresponde actuar por proyectos intersectoriales definidos por vía arquitectónica, verdaderos proyectos-guía de la edificación del área, sino que corresponde también privilegiar la introducción de aquellas funciones y aquellos equipamientos que constituyen la riqueza de una ciudad y el signo de una civilidad en movimiento.



En fin, corresponde exponer una última razón que nos ha llevado a excluir la presencia de la residencia en el interior del área y que constituye la tercera "convicción" que se expresa en modo particular en este proyecto: la "convicción" de que Rosario no es una Ciudad de Río, aunque el Río Paraná la acaricie en un largo tramo.

La escala del Río no es la de la Ciudad. El Río es como la Pampa: un lugar sin confines y sin horizonte, más allá de la Ciudad. A veces un lugar productivo, a veces un lugar infiel, desesperante.

De todos modos, un lugar a mantener bien separado de la Ciudad.

Ningún edificio se alinea frontalmente sobre la rivera misma del Río, excepto aquéllos industriales y portuarios. Una avenida de tránsito veloz -la Avenida Costanera- y un sistema de áreas verdes equipadas de modo diverso -el Parque del Litoral- separan claramente la Ciudad del Río.

De las casas que están del otro lado de esta circunvalación costera es posible ver el Río, de color marrón como el campo; pero esto no pertenece a la Ciudad. La costa transcurre alta sobre el Río y en pocas partes, al sur y al norte de la rivera urbanizada, es posible acceder a la orilla.

Esta relación no natural entre Ciudad y Río da forma también a la organización del tramo costero del área de proyecto. Un pequeño embarcadero construido a los pies de un área verde escalonada y una terraza suspendida sobre el agua constituyen las dos exterioridades de un recorrido que, recuperando bastiones y escalinatas infraestructurales del puerto, presuponen la re-apropiación de una parte de la costa (una política que está presente en los Planes de la Ciudad desde 1968).

Pero la dureza de la costa es más fuerte que los planes y el recorrido por ésta es más accesible y seguro que el recorrido por el Río.

Desde aquí es posible gozar no sólo de la infinita melancolía del Río, sino también de la nueva organización de la Ciudad. El sistema direccional (terciario) y expositivo previsto no es ajeno al sistema de los parques y de los equipamientos localizados según los distintos Planes a lo largo del Río.

En estas áreas las relaciones entre interior y exterior, entre ciudad-construida y vacíos urbanos proponen a la arquitectura temas distintos a los que estamos habituados a conocer en la Ciudad. Así, los temas de la gran dimensión, sólo en parte coincidentes con aquélla de la gran escala, y del espacio como lugar de la contemplación, no necesariamente ligado al uso, resultan ser los temas centrales de la composición arquitectónica, no separables del ábaco de experiencias de la Ciudad Histórica.

Esto quiere decir en síntesis el proyecto para el Puerto de Rosario. En la arbitraria decisión de mantener algunas construcciones del puerto industrial, tal vez no más utilizables a costos razonables, y de construir con éstos y con otras edificaciones relacionadas en distinto modo a la historia de la ciudad un nuevo sistema de lugares y de arquitecturas, está el inicio y el fin de nuestro trabajo: la construcción de una parte de la Ciudad Contemporánea.

Una recherche impatiente

Ricardo Gurmendi

Durante el mes de mayo de 2000 dos dependencias de la Municipalidad de Rosario -el auditorio del Banco Municipal y la sala de exposiciones de la Secretaría de Cultura, en la Estación Rosario Norte- fueron el escenario de la presentación en público (personalmente, por parte de los responsables, en el primero de esos sitios; a través de una exhibición de los proyectos realizados, en el segundo) de los frutos de la relación entre la administración local y la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard, cuya finalidad era efectuar una indagación acerca de la problemática planteada en razón de la instalación en la zona norte de la costa de nuestra ciudad de la cabecera de la conexión vial Rosario-Victoria

A riesgo de caer en lo anecdótico, conviene señalar la visible disparidad entre la cantidad de público que colmó la capacidad del auditorio del Banco Municipal (en su mayoría arquitectos) y el muy escaso que transitó la muestra de Rosario Norte, situación ésta que quizás diga más acerca de los modos en que una parte considerable de la comunidad local vinculada a las disciplinas arquitectónica y urbanística tiende a manifestar su interés por ellas, que acerca de una eventual valoración de los proyectos efectuada en la primera presentación a la que se aludía.

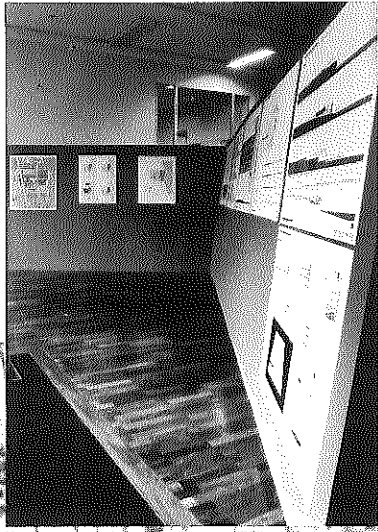
Se subraya este hecho porque los réditos que podrían esperarse de actos de esta naturaleza, en el que se implican una administración local y una prestigiosa universidad, necesariamente deberían trascender a sus inmediatos protagonistas: el grupo de estudiantes de variada procedencia que ha sumado una experiencia no habitual a su bagaje, y los funcionarios y técnicos municipales que habrán, sin duda, de contrastar los programas propuestos por estos proyectos con sus meditaciones referidas a futuras acciones, de manera tal que éstas, en el momento de producirse, no tengan, como resulta habitual, la respuesta del seguidismo complaciente, la sorpresa o la opinión carente de fundamento¹.

Sería de desear que ocasiones como ésta resultaran propicias tanto para un conocimiento público de ciertas problemáticas como para efectuar avances en la construcción de un saber que permita operar de manera intencionada, consciente y precisa en el aprovechamiento integral de hechos excepcionales como el mencionado, ya que de no ser así el resultado no sería una simple inocuidad -de la que sólo cabría lamentar la oportunidad desaprovechada- sino un impacto profundamente negativo.

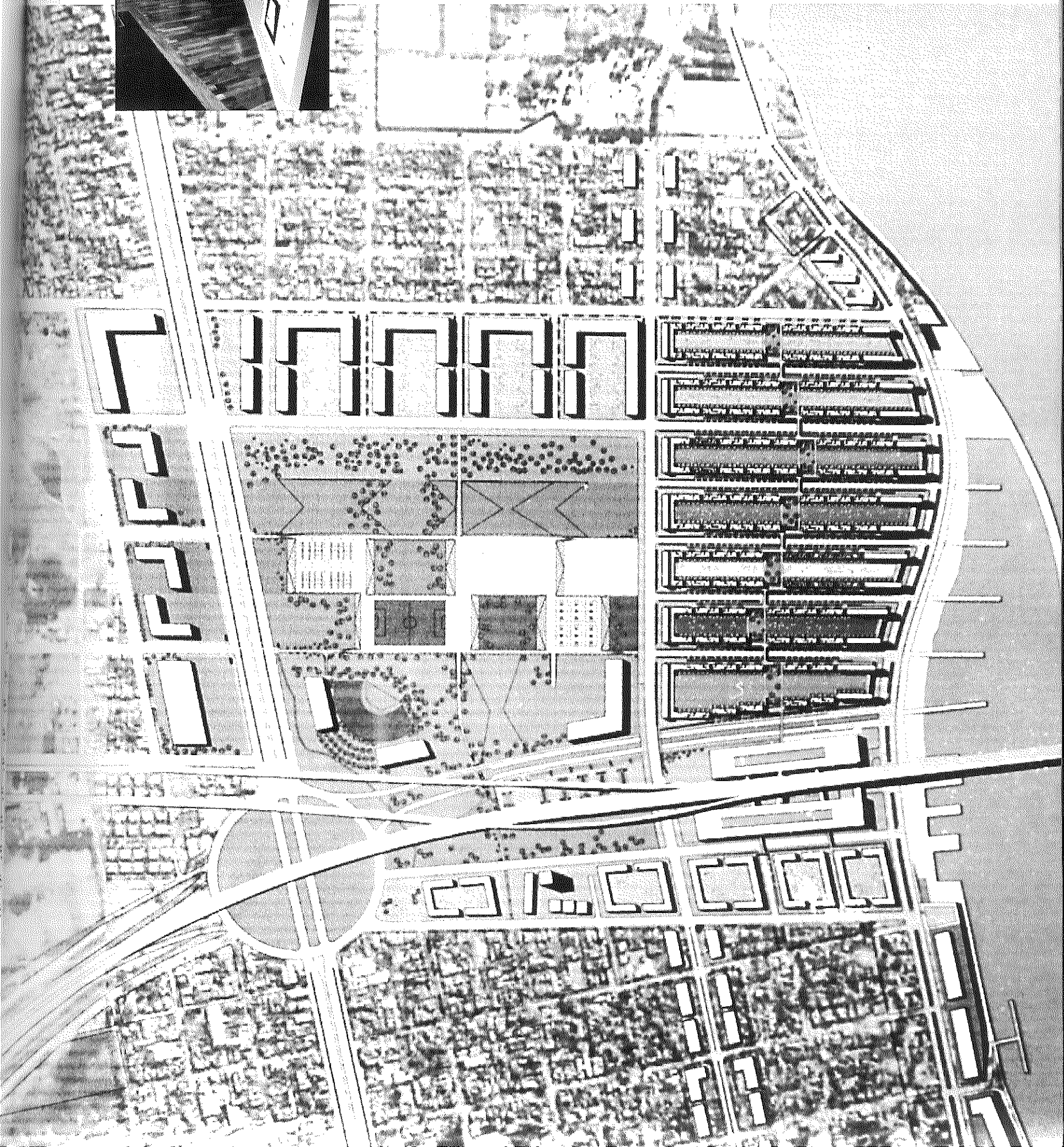
Por otra parte existe -desde hace tiempo, y aún cuando el conocimiento de ello no sea moneda corriente para la opinión y los poderes públicos- avances en la producción de ese saber: el de los proyectos de arquitectura que no se agotan en la resolución de edificios individuales con un sentido más o menos epidérmico o una simple sumatoria de episodios aislados, sino que asumen plenamente su condición de actores de lo urbano y territorial.

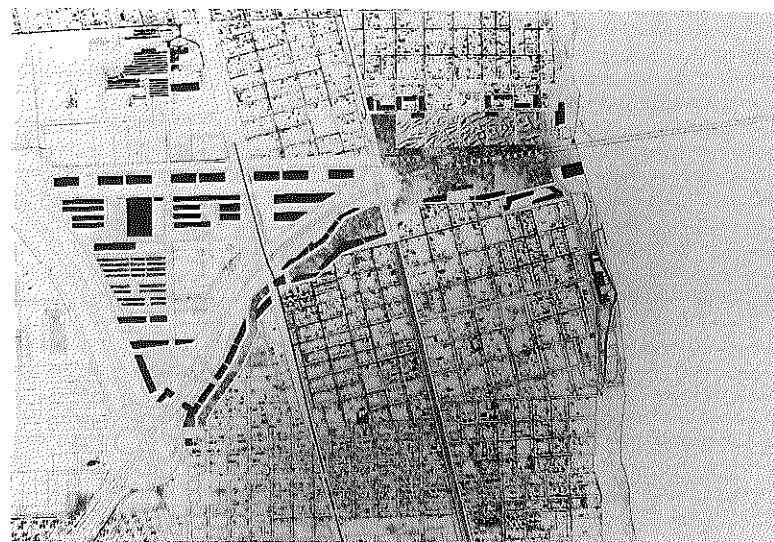
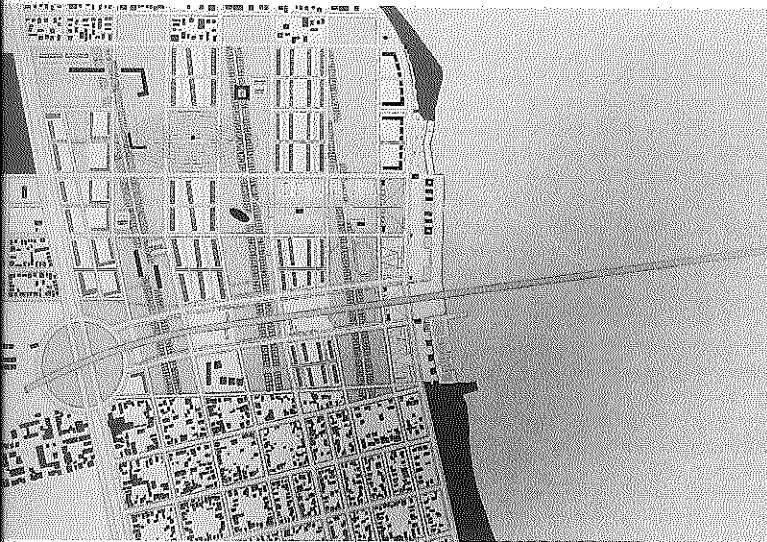
Esos avances no se producen mediante acciones personales, y menos a través de personajes carismáticos (o "carismatizados") a cuya seducción tantas veces los arquitectos parecen dispuestos a sucumbir, tal vez a falta de las figuras heroicas de otro tiempo y otro lugar, que tenían por propósito recorrer el camino de una *"recherche patiente"*.² Esos avances se producen por el accionar de un grupo amplio y diverso incluido en una institución (o en "algo" que por lo menos se va dando parsimoniosamente la oportunidad de constituirse como tal): la Facultad de Arquitectura.

Desde aquellos tiempos, por fortuna lejanos, del Diseño Urbano con tantos ejemplos asimilables a amables composiciones de procedencia "académica" o "moderna", en la Escuela se ha ido avanzando en el trabajo sobre aquellos elementos que hacen a ciertas condiciones esenciales del proyecto urbano en cuanto forma: la construcción de programas en relación con el sentido del territorio en el que se desarrollan y vinculados a demandas concretas y articulables, no excluyentes; la conciencia de la afectación como consecuencia de esos programas de áreas que no son las específicas en las que se desarrolla el proyecto; las maneras en que ocupado y no ocupado se confieren sentido mutuamente; el valor del suelo tanto en su inmediato sentido topográfico como de objeto pasible de subdivisión y trazados y por ende condicionante de los asentamientos y no mero soporte edilicio indiferenciado; las infraestructuras como demandantes y generadoras de forma y la articulación entre elementos de orden local y territorial capaces de propiciar los momentos culminantes del sentido de lo público.



Exposición de trabajos de alumnos de la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard.
Sala de Exposiciones de la Secretaría de Cultura en la Estación Rosario Norte





Reflexionando acerca de "la circulación internacional de imágenes, hipótesis, teorías y técnicas urbanísticas", dice Bernardo Secchi ³ que "ella siempre ha resultado un punto de observación fértil para la historia y la crítica arquitectónicas" pero resulta "considerablemente menos importante en otras áreas de estudio como las 'ciencias' naturales y humanas a las cuales el urbanismo desde sus orígenes ha pretendido pertenecer". Es que "en aquellos campos fuertemente dominado por la racionalidad y la transparencia, la circulación de las ideas y las prácticas profesionales a través de las fronteras lingüísticas y culturales, así como el alejarse, tanto como sea posible, de historia y tradiciones locales, ha sido siempre una meta y un criterio de valoración de los resultados obtenidos tanto en términos teóricos como prácticos" .

Sin intentar abrir juicio acerca de la cientificidad de las disciplinas arquitectónica y urbanística, se puede admitir que quienes sustentan este punto de vista lo hacen en función de una aspiración de universalidad, que no puede ser señalada como carente de legitimidad, en tanto y en cuanto esa universalidad sea de los principios y no de las soluciones. Dicho de otra manera: existiendo consenso acerca de ciertos principios en los que puedan reconocerse esos rasgos de universalidad, la solución será inexorablemente local, es decir particular, en tanto esté claramente identificada y definida la problemática que inevitablemente estará acotada en tiempo y espacio y sujeta a la circunstancia (dicho esto en un sentido orteguiano).

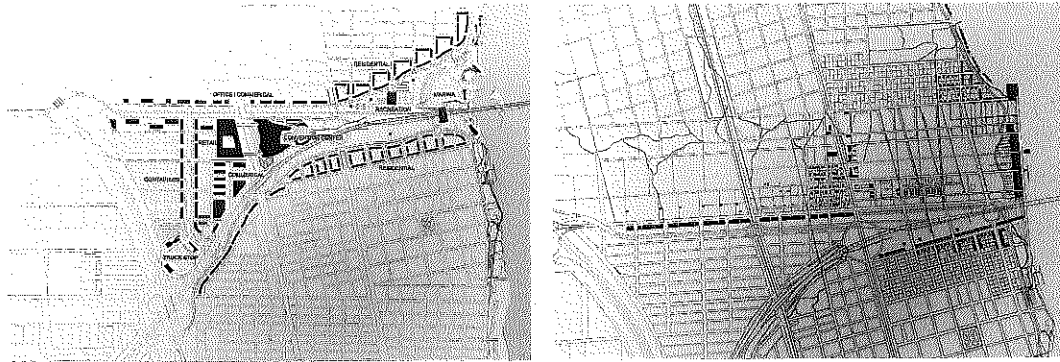
Suele decirse que una mirada otra, con la perspectiva que da esa distancia, resulta ser de invaluable utilidad para iluminar aspectos de un problema al que la inmediatez impide abarcar cabalmente en toda su dimensión; pero esa intervención alternativa sólo podrá cumplir con aquel cometido cuando ambos términos de la ecuación mencionada anteriormente sean puestos en juego: principios universales (válidos por ello mismo) y adecuada comprensión del problema (incluyendo esto último una apropiada valoración de los materiales de los que se dispone para resolverlo).

Es en este contexto que debe medirse esta producción de una cátedra de Harvard, más allá de los méritos o deméritos de la factura de cada uno de los proyectos presentados (sin olvidar que se trata de trabajos curriculares), y es en ese contexto, también, que debe hacerse un esfuerzo en la búsqueda de los principios que subyacen a su construcción.

Antes que detenerse en pormenores como la ingenuidad de los programas, que en algún caso no excluyen ninguna de las funciones estatuidas por la Carta de Atenas (caso que sería necesario mensurar y cotejar con la ciudad existente); las sugerencias de similar ingenuidad que revelan títulos como "Rosario Urban Landscape", "Distrito Puente" y "Rosario Urban Link"; la apelación a esquemas viarios más próximos a ejercicios de geometría que a trazados ordenadores, dispuestos a homologar entidades tan sustantivamente distintas como el norte de Rosario y Granadero Baigorria; o la tendencia a ocupar (aunque no siempre sea con edificado) cada metro cuadrado del área disponible; antes de detenerse en todo ello, se decía, quizás convenga encaminar la búsqueda de esos principios en los ejercicios proyectuales o literarios del arquitecto Rodolfo Machado, quien condujo estos trabajos.

Esos ejercicios proyectuales⁴ , realizados junto a Jorge Silvetti, comparten un sentido de aspiración a la invención tipológica

Trabajos realizados por alumnos de la
Graduate School of Design de la
Universidad de Harvard.



y una inventiva estilística de reminiscencias clásicas. Aunque mostrados a menudo a través de secuencias de lacónicas perspectivas que subrayan la condición móvil del espectador y les conceden una cierta apariencia escenográfica, ello no resulta un menoscabo para la condición urbana de estos proyectos realizados con un claro sentido de su posición relativa en el contexto y del valor estructurante de los trazados viales, y con una preferencia por la articulación de partes a través de tipos urbanos de reconocible ascendencia: avenidas, calles, explanadas, plazas.

Por otra parte en un escrito contemporáneo a los proyectos aludidos⁵, Machado discurre acerca de las dificultades inherentes al ejercicio del proyecto de arquitectura en la ciudad contemporánea (y más específicamente, en la ciudad norteamericana), apuntando que la recuperación conseguida de las técnicas y "habilidades" necesarias para operar en la ciudad tradicional se ve superada por la aparición de otras manifestaciones de lo urbano que son "una práctica guiada por 'otra' moral, estructurada por diferentes, 'dudosos' mecanismos de producción y que podría eventual y lamentablemente reemplazar a la arquitectura. Ésta es la ciudad del promotor...". Esta introducción, informada de una visión crítica, da paso a una enumeración de "algunos rasgos" del "fenómeno encontrado" y que plantean fundamentalmente el rol predominante del automóvil en la ciudad contemporánea, la potenciación de las infraestructuras para el mismo o como su consecuencia, la desaparición de tipos "canónicos" y su reemplazo por otros nuevos o incipientes, la desaparición de elementos arquitectónicos de los edificios que constituían mediación con lo urbano.

¿Es quizás con este recuento de manifestaciones exteriores de problemas más intrincados, con estos apuntes para la consideración de problemas nuevos -que están probablemente dando cuenta de la iniciación de un camino para la consecución de nuevas "técnicas y habilidades" diferentes de aquéllas utilizadas con satisfacción hasta ese momento-, con el producirse de esta brecha entre nuevos materiales y modos conocidos de operar, que habrá que contrastar esta producción de nuestros ocasionales visitantes?

Lo que sí es posible afirmar es que para ejercer hoy el oficio de arquitecto, que se ve enfrentado a estos problemas, es necesario agregar a la pasión que lleva a ser un hábil montajista de artificios (condición tan difundidamente apreciada) la de conocer y ser capaz de percibir cada pliegue, hendidura o cicatriz de la heterogénea naturaleza de su territorio de acción (físico y social) que resulte en una capacidad de efectuar encuadres que trasciendan la obviedad. De no ser así, parecería inevitable el riesgo de una producción hecha (parafraseando a Sorkin)⁶, por "turistas" y teñida de la consiguiente superficialidad, aún cuando no se salga de casa.

Las fotos de este artículo son de Natalia Viñuela.

1 Conviene recordar que, planteada tiempo atrás la polémica acerca de la localización de la cabecera del puente, se adoptó la que está en ejecución, y que las acciones de obra pública para que su elemental funcionamiento no culmine en una situación caótica -obras que requieren de una acción puramente pragmática- aún están en enrevesada discusión.

2 Se refiere a Le Corbusier.

3 Bernardo Secchi "L'Internazionale degli urbanisti", *Casabella* N° 630-631, 1996.

4 Rodolfo Machado y Jorge Silvetti. *Buildings for cities*, Harvard University Graduate School of Design, Rizzoli 1989.

5 Rodolfo Machado, "Dominios de la arquitectura. Tópicos sobre la nueva ciudad", en *The New City* N° 1, University of Miami School of Architecture, 1991.

6 "Si el sujeto ideal del urbanismo moderno era el obrero que, fatigado pero feliz, se trasladaba desde el existenziminim un inundado de sol a la fábrica, en la nueva versión de fin del milenio se asemeja más a un turista". Michael Sorkin "Un mondo di surreale arbitrariedad", entrevista de Stefano Boeri y Cino Zucchi, en *Casabella* N° 630-631, 1996.

Parque de España, una obra moderna

Alejandro Beltramone

Referirse a la obra del edificio del Parque de España en términos estrictamente de su caracterización arquitectónica, no es motivo fundacional de este escrito. Es sabido de la existencia de gran cantidad de artículos destinados a tal propósito como para quedar atrapados en una mera repetición de conceptos, recurrentes a la vez, para una obra que por su impronta, en cuanto a operación urbana de apertura de la ciudad al río, es reconocida por todos y ha sido convertida en baluarte del patrimonio urbano de Rosario.

Sí resulta convocante reflexionar a partir de ciertas lecturas sobre el proyecto de Martorell, Bohigas y Mackay, asociadas a la distinción que hace Joseph Quetglas entre arquitectura del espectáculo y arquitectura moderna: "En el arte moderno, la condición necesaria para la puesta en marcha de la nueva relación perceptiva era el abandono del espectador de su carácter de contemplador arrebatado, receptor pasivo de un contenido preestablecido, para asumir él un papel activo, productor, determinador de la forma de la obra. La noción de "presencia" tiene poco que ver con la del espectáculo, que vincula inamoviblemente al espectador a contemplador de lo que ha sucedido. En el arte moderno, lo que ocurre, ocurre entre la obra y el espectador. En el arte del espectáculo -y me temo que esa categoría incluya la "más nueva arquitectura"- lo que ocurre, ocurre entre la obra y otra parte, y el espectador asiste a ello a posteriori y empieza a mirar cuando ya todo ha concluido. Viene a ver qué ha pasado, lo que "se" ha hecho. Por tanto, por nueva que quiera presentarse, es una forma de arte a favor de la continuidad de la sumisión, propia de los dominadores".¹

Como se puede leer entre líneas, en la arquitectura moderna, el visitante siempre parece interesante; en la arquitectura del espectáculo, el visitante nunca está a la altura de la obra, queda eclipsado por la obra, que despierta y concentra toda la atención.

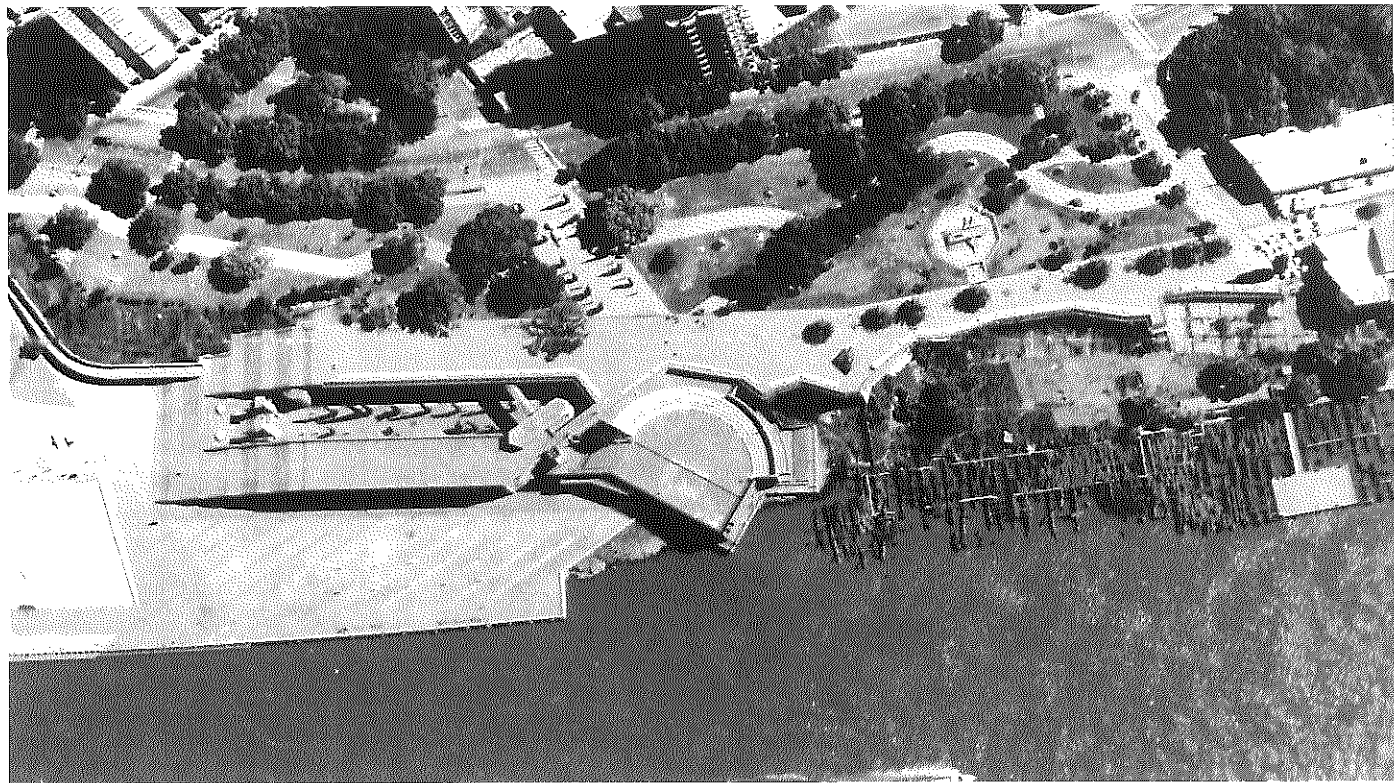
Pensar la magnífica interrelación entre visitante-obra-lugar, con la pluralidad de usos (espontáneos y planificados) que tiene como teatro de operaciones el marco espacial del Parque de España, nos permite asegurar que estamos frente a una de las más modernas arquitecturas que posee la ciudad misma. El paseo de las palmeras en la cubierta del edificio y a nivel de la costa alta constituye un mirador al río y un centro de vida colectiva²; la escalinata monumental, más allá de la condición básica de vínculo entre el nivel de muelle con el de ciudad, es escenario improvisado -aunque sumamente propicio- para el desarrollo de una multiplicidad de eventos: recitales, desfiles de moda, espectáculos teatrales, actividades de entrenamiento físico.

A este arraigado sentido social y colectivo definido por el uso público que posibilita las diferentes intervenciones proyectuales en el exterior del edificio, se le debe incorporar el rol privado de su interior, con las dependencias del Colegio Español más las funciones semipúblicas del Centro de Cultura Hispánica con salas de exposiciones temporarias y el auditorio mayor; todas ellas conviviendo en una obra multifacética por lo variable de su programa y por la riqueza de sus espacios que facilitan al usuario su rápida comprensión.

Las actividades que alienta el edificio están producidas por lo tradicional en el uso del lugar, sin que aterricen en él como una novedad completada, parafraseando nuevamente a Quetglas cuando se refiere a la "Nueva Arquitectura" como "un sistema autosuficiente de usos, que no sostiene sino que influye en su alrededor, que no surge como una planta arraigada sino como colonización". Desafortunadamente nuestra ciudad se ha identificado en los últimos años con este modelo de obra "nueva", con el surgimiento de edificios "naves"³ que se incrustan en el tejido mutando su apariencia, ausentes de contenido, según artilugios de iluminación que nos acercan más a la ilusión de progreso por la banalidad del "parecernos"... ¿a quién? ¿a Las Vegas, a Miami? No creo necesario continuar con la parodia. Está claro que en estos casos la técnica y el trabajo no están usados como material desde donde extender la imaginación y encontrar la forma, sino a la inversa, como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria y formalista.

En los tiempos de hoy, la iniciativa del proyecto no es del propio arquitecto. El arquitecto y su obra aparecen tras una decisión política y adoptan la figura de técnico contratado, que resuelven un encargo ya establecido en sus elementos de programa e imagen: el autor es otro.

En la arquitectura del espectáculo se modifica la atribución de autoría de la obra. "Autor" es quien fija el modelo al que debe responder la obra, determina la imagen y, por consiguiente, escoge el proyectista que responda a sus intenciones.



En la obra del Parque de España no es erróneo hablar de una obra con fuertes raíces modernas, cuyos recursos responden al desarrollo de una arquitectura potencializadora de los valores del sitio, prescindiendo de esa excepcionalidad formal tan propia de la "nueva arquitectura". En esto también hay una semejanza con respecto a lo moderno. La novedad formal de la Arquitectura Moderna, coincidiendo con las afirmaciones del arquitecto mallorquí, nunca se sobrepuso a otra novedad, la netamente percibida, la estimulante, la de los usos. Los usos permitían la acción del espectador. Lo nuevo en una casa de Rietveld, Neutra, Le Corbusier o Wright era el modo de vivir, no las paredes; sólo porque se proponía vivir de otra forma las paredes eran de otra forma. Y esto es aplicable al edificio que aquí nos ocupa. Fue su condición pionera de apertura de la ciudad al río lo que posibilitó (a los rosarinos) un nuevo modo de usar el frente ribereño por entonces degradado y carente de proyectos de recualificación. No por eso necesitó de grandes estridencias: sólo una cubierta transitable que se convierte en escalera urbana para definir un edificio apoyado astutamente sobre la barranca como barco amarrado a su puerto, como proyecto literalmente anclado en nuestra barranca del Paraná; fusión entre obra y lugar con una marcada voluntad de rescatar los valores del sitio con la mayor economía de recursos. Una tarea un tanto difícil de realizar en la actualidad para aquéllos a quienes realmente preocupa lo nuevo en el arduo intento de construir ciudad a través de la arquitectura.

1 Joseph Quetglas, "Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura", *El Croquis* Nº 92, Editorial El Croquis, Madrid 1998.

2 Isabel Martínez de San Vicente, "La sutil belleza de la ciudad aluvional. Crónica de quince años de arquitectura pública en Rosario", *Summa+* Nº 33, Editorial Donn S.A., Buenos Aires 1998.

3 Ver Fernando Diez, "Star Trek: del territorio a la nave", *Summa+* Nº 46, Editorial Donn S.A., Buenos Aires 2000-2001.



Centro Municipal de Distrito Centro La pérdida del centro

Marcelo Degiovanni

Desafectadas del uso ferroviario que les dio origen, las instalaciones pertenecientes a la ex Estación Rosario Central han encontrado en el Programa de Descentralización del Municipio un nuevo destino: constituirse en la estructura edilicia funcional a la futura gestión descentralizada del Distrito Centro de la ciudad de Rosario. El conjunto se compone de la estación propiamente dicha, junto a un cuerpo lineal que se extiende a lo largo de la Avenida Wheelwright, entre las calles Pte. Roca y Corrientes, consolidando una fachada continua de aproximadamente 170 metros de largo, que posee en la tradicional torre del reloj su fragmento más significativo. Construido por la compañía del Ferrocarril Central Argentino para alojar sus oficinas administrativas, se propone hoy, por obra de los arquitectos Forero y Grossman -autores del proyecto- como lugar donde desarrollar los actos administrativos del futuro Centro Municipal de Distrito Centro, reservando las instalaciones de la estación a un uso de tipo recreativo-cultural, puesto de manifiesto en la propuesta de "La isla de los juegos", una suerte de museo interactivo, con finalidades didácticas.

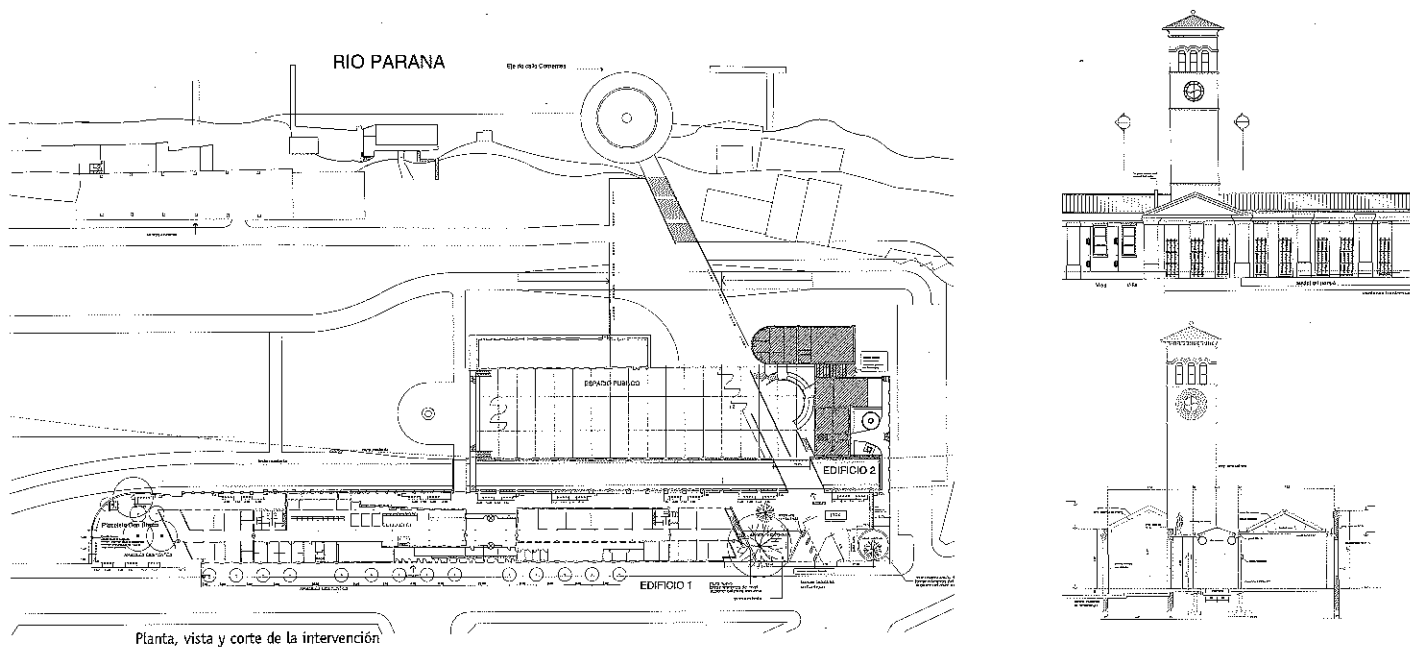
Como centro administrativo, de servicios y de participación ciudadana -lugar de encuentro de las distintas organizaciones o entidades barriales-, su ubicación periférica, de borde respecto al área misma del distrito, le confiere una marcada debilidad estratégica en relación al conjunto del territorio urbano al que pretende brindar servicios. Resulta desafortunado el hecho de no haber ensayado este tipo de intervención en un área del distrito más necesitada, carente de potencialidades propias, degradada por el proceso de múltiples desafectaciones de uso que viene soportando el "centro" de la ciudad, desaprovechando así la oportunidad de hacer coincidir el programa de modernización y descentralización municipal con un proyecto de transformación urbana de un sector de la ciudad. Se optó, en cambio, por fundar este nuevo centro de distrito en un territorio ya consagrado, consolidado a través del tiempo por proyectos que, revalorizando el vínculo entre la ciudad y el río, han posibilitado que sectores históricamente vedados al uso público puedan ser hoy escenario de iniciativas de carácter recreativo y cultural.

Una justificación a estas polémicas decisiones podemos encontrarla en la utilización de los fondos provenientes de este programa de descentralización -de financiamiento externo- como oportunidad para llevar a cabo la recuperación de edificios de reconocido valor patrimonial, como lo fue el caso de Villa Hortensia en el Distrito Norte; a pesar de que las demandas espaciales de los nuevos requerimientos programáticos no siempre resultan coincidentes con las restricciones impuestas por la naturaleza arquitectónica del edificado disponible.

La afectación de todo el conjunto a un programa de rehabilitación edilicia, sin mediar distinciones de valoración formal o estado de conservación, pone límites muy cercanos al alcance de la actuación, desaprovechando la oportunidad de intervenir en términos de proyecto urbano donde el sentido de permanencia de lo edificado quede ligado a un propósito transformador más que al afán conservacionista. Vale recordar en este sentido la versión íntegra del proyecto Parque de España, donde sólo algunas de las instalaciones ferroviarias son consideradas de interés, y por lo tanto conservadas, caracterizando al sector central del parque como episodio edificado y sólo parte de una intervención mayor de naturaleza territorial, vinculada al proyecto de la costa.

La tarea proyectual aquí presentada se centra, en cambio, en lo edilicio. Las fachadas se corrigen de las imperfecciones propias de su construcción en etapas no siempre consecuentes. Apertura y cierre de vanos, continuidad del cornisamiento, demolición de agregados impropios y reformulación de las cabeceras, se proponen en procura de obtener una imagen unitaria del conjunto. Quince vanos que antes contenían ventanas son prolongados hasta el nivel de piso para conformar el extenso frente de acceso desde la avenida, desplazando hacia un segundo muro -en coincidencia con el plomo de la torre del reloj-, el verdadero límite externo del edificio. Una escalinata que recorta su frente contra el perfil de una rampa salva la diferencia de nivel interior-externo, todo dentro del ajustado espacio que media entre ambos muros. El extenso cuerpo lineal a lo largo de la Avenida Wheelwright es seccionado en partes iguales, intercalándose junto a la torre del reloj un contrastante hall de cubierta plana, desde el cual se propone abordar, de modo equivalente, los dos pabellones resultantes, cuando se trata, en realidad, de componentes programáticas bien diferenciadas. En efecto, el pabellón Sur contiene las dependencias municipales por excelencia: oficinas de catastro, de obras particulares, etc; mientras que el pabellón Norte se destina a empresas prestadoras de servicios públicos, sucursal bancaria y oficina de Registro Civil.

Al ser despojado el edificio de la totalidad de sus muros divisorios internos, que caracterizan tanto su estructura espacial (doble



Planta, vista y corte de la intervención

hileras de cuartos en línea), como de su estructura constructiva (contrafuertes de los muros perimetrales), se desprecia su naturaleza arquitectónica, convirtiéndolo en simples contenedores donde, finalmente, el proyecto de rehabilitación se limita a preservar la apariencia externa de un objeto arquitectónico vaciado de "contenido tipológico". Dentro de cada pabellón, las distintas componentes programáticas se ubican de un modo más o menos casual, librado más a la disponibilidad espacial que al interés por construir un argumento distributivo de voluntad proyectual. Un lucernario longitudinal que recorre de extremo a extremo cada pabellón, se insinúa como único intento por componer un orden distributivo interno a través de un corredor central, pero esto pronto se ve debilitado al comprobarse la ausencia de actuaciones proyectuales complementarias que contribuyan a conferirle una entidad espacial suficiente.

La pérdida de calidad espacial de lo público, en lo que respecta a su capacidad de otorgar significado al acto ciudadano, se verifica como algo recurrente en la obra pública reciente. Hacer una larga cola para pagar impuestos, renovar el carnet de conductor, hasta casarse, son todos y cada uno actos ciudadanos que merecerían una mirada más atenta, con sensibilidad para establecer la diferencia. No todo debería dar lo mismo; más que tender a estandarizar, sería pertinente rescatar el valor de lo excepcional, estableciendo jerarquías internas al conjunto de la demanda.

El proyecto aquí presentado se completa con la remodelación de la plazoleta Cervantes (Corrientes y Wheelwright), dando lugar a la apertura de un pasaje de atravesamiento de las instalaciones de la estación que, siguiendo el eje de calle Corrientes, culmina en una explanada de eventos junto a la barranca. Esta sucesión de episodios a lo largo de la "prolongación" de la calle Corrientes reduce y esquematiza la experiencia de atravesar el espesor del parque, mientras que el pasaje propuesto termina por vulnerar la integridad espacial de la estación, al pretender abordarla de modo lateral, perpendicular al sentido que impone su naturaleza arquitectónica. Si coincidimos, además, en su condición de episodio relevante - transversal a la dirección dominante del parque - exigiría entonces actuaciones por fuera de lo estrictamente edificado con argumentos a "cielo abierto" que, junto a un proyecto de relación de las partes, conformen la base de una intervención de características territoriales y no edilicias. Por último, la ubicación de un muelle de extraña geometría, nuevamente sobre la prolongación del eje de calle Corrientes y al pie de la barranca, ignora por completo la presencia del sistema de muelles allí existente. Heredados de las instalaciones del puerto antiguo que allí operaba, merecen por potencialidad e impronta un mejor destino. Tanto el mencionado muelle como la escalinata dispuesta de modo perpendicular al corte de barranca desde uno de los extremos de la explanada, se revelan como inoportunas y faltas de entidad suficiente al ser confrontadas con intervenciones equivalentes ya realizadas en el Parque de España, cuando no impracticables desde el punto de vista técnico.

Al proceso de paulatina resignación que se verifica en la consecución del Parque de España, construido sólo en su tercera parte, del cual el proyecto del Centro Municipal de Distrito Centro es un demostrativo ejemplo, sobrevino la renuncia al proyecto, originado en concurso nacional del Parque de las Colectividades (ex Unidad IV). Asistimos hoy -con perplejidad- a la instalación indiscriminada de explotaciones gastronómicas de concesión municipal como manifestación última del grado de abandono en que ha caído el proyecto de contar en la ciudad de Rosario con un sistema de Parques de la Costa que se extendiera desde el Parque a la Bandera en el sur hasta el Parque Scalabrini Ortiz en el norte.

La expectativa que rodeaba al Centro Municipal de Distrito Centro se ha visto al fin despejada; las especulaciones sobre sus posibles localizaciones y adecuaciones edilicias han concluido en un proyecto más bien inesperado, pleno de limitaciones y forzaduras que no se condice con la tradición de la obra pública en el área central. Queda la impresión de un resultado desafortunado, falto de ambiciones. El "centro", refundado en su nueva condición de Distrito, sin lugar a dudas merece mucho más.

Centro Municipal de Distrito Oeste Proyectar en el vacío

Daniel Viu*

Debido a circunstancias diversas, sin duda muy complejas, la presencia del sector público en la transformación de las periferias interiores está presente de manera activa con las políticas de descentralización. Este Centro de Distrito se proyecta para un área de Rosario donde las condiciones de urbanidad son mínimas: un territorio densamente poblado de manera sumamente precaria, de heterogeneidad e inestabilidad formal, carente de infraestructuras y servicios. En este marco, se presenta la oportunidad de explotar la posibilidad de una refundación desde la condición de permanencia y estabilidad de las instituciones. En este sentido, el proyectista se encuentra con el desafío de emitir un juicio respecto de las estrategias urbanas y el rol que debe asumir el edificio público en la construcción de los nuevos espacios de la ciudad. Si bien los centros de consumo masivo propios de la ciudad contemporánea pueden actuar como catalizadores urbanos - en el sentido en el que Sato define un atractor¹ - no se puede prever el lapso de su permanencia, siendo entonces lo efímero una variable para la especulación proyectual. La condición de permanencia que supone un edificio público constituye una clave para la elaboración de la propuesta.

La intervención, de vocación unitaria, produce aquí un impacto drástico en el paisaje fragmentario y caótico que es la norma de construcción de nuestras ciudades. En un lugar discontinuo, difícil de controlar, el vacío entre las construcciones adquiere un valor en el tiempo y en el espacio. Rem Koolhaas sostiene que el vacío es el que ocupa hoy el lugar de recomposición espacial, se ha hecho más fácil controlar el vacío que jugar sobre los llenos y las formas de aglomeración que son incontrolables, librados a las fuerzas políticas, financieras, culturales, que lo lanzan a una transformación perpetua. El vacío puede ser un terreno de batalla, el último lugar donde las certidumbres son todavía plausibles".²

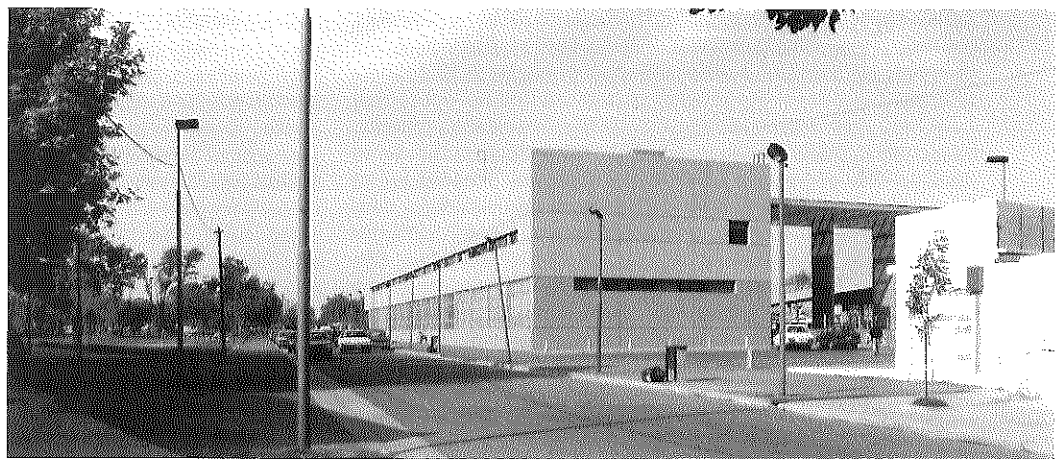
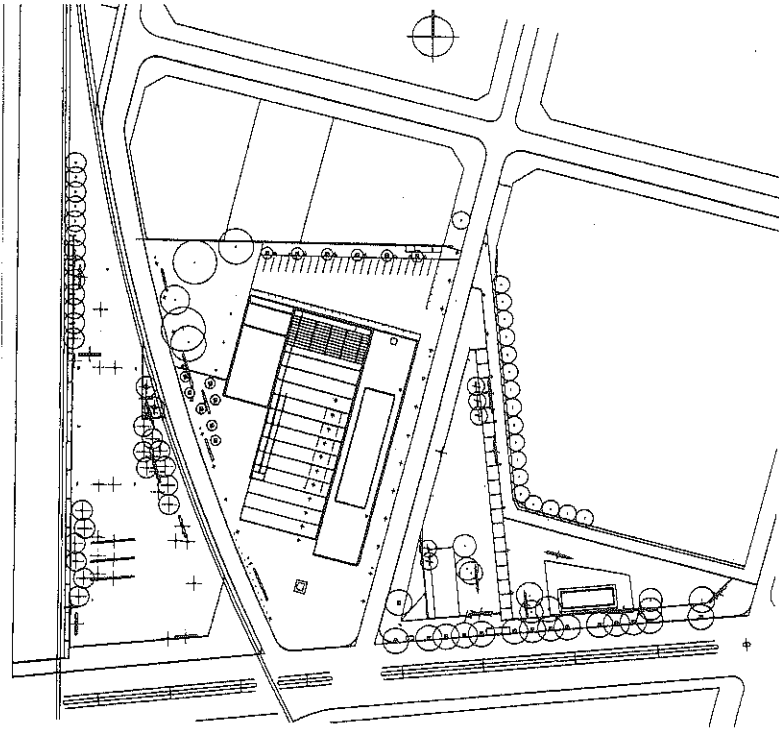
Podríamos ver en el Centro Municipal de Distrito Oeste (CMDO) que los edificios se constituyen en la oportunidad de modelar ese vacío como espacio arquitectónico. La simplicidad de las formas llama la atención sobre el espacio abierto, generando un desplazamiento en el interés del proyecto hacia el estudio de las relaciones entre los volúmenes construidos, más que en la riqueza o complejidad del interior de cada uno de ellos. Las dimensiones y la forma irregular del terreno refuerzan la idea de pensar los edificios como objetos aislados en un parque, problemática central de la cultura arquitectónica moderna y contemporánea.³

En este proyecto conviven las estrategias para la ocupación del territorio que remiten a la idea clásica, con elementos estabilizados de la arquitectura moderna en la definición de la forma. Está presente la idea de la ciudad tradicional, en la cual los edificios públicos se ubican intentando definir un espacio central a modo de plaza cívica. Para ello se densifica el construido recurriendo a dos niveles, de forma tal que se puedan separar los volúmenes sin evitar desintegrar el espacio abierto. Dos volúmenes paralelos se alinean con la dirección del trazado -estos edificios son compactos y cerrados en todo su perímetro-; una pérgola monumental marca los ingresos alternativos a cada uno de ellos, completando una composición de estructura simétrica y por último con esa forma pensada como el campanile que introduce la vertical en el paisaje.

Dentro de esta lógica, para contener una plaza, para lograr la idea de interior, se necesitarían por lo menos tres límites: los dos edificios paralelos y el tercero estaría definido por la pérgola. Si analizamos sólo la planta, o incluso la maqueta que acompaña la propuesta, esta intención parecería resuelta. Pero esta pérgola de doble altura está constituida de elementos livianos que minimizan su presencia. Este recurso está trabajado intensamente en varias obras anteriores de Corea, pero aquí el impacto del elemento se diluye en tanto su vocación es la de un límite. Las pérgolas son, en esas obras, elementos livianos colocados por delante del edificio principal que resuelven problemas compositivos y la protección del sol.⁴

Inmerso en un paisaje donde la potencia del vacío es tan fuerte, este elemento no puede resolver el cierre.

Por otro lado, las formas puras y sintéticas, las ventanas apaisadas y corridas, la planta alta como una caja ingravida, la rampa, aparecen como elementos que rápidamente se asocian con una larga tradición de las formas de la modernidad. Si bien se alcanza a formular una imagen formal convincente, lo cierto es que muchas de las investigaciones espaciales desarrolladas por el propio Corea y por sus "maestros"⁵, tanto en las posibilidades de la composición asimétrica en la definición del espacio urbano moderno, como en la introducción del espacio exterior en el interior de los edificios, la continuidad espacial en los accesos y los recorridos, la complejidad de la piel en el control de luces y sombras, quedan aquí pendientes.



* La arquitecta Alejandra Buzaglo ha colaborado en la discusión y redacción del presente artículo

1 Sato A. 'Trazas'. En *2G, Rev. Internacional de Arquitectura* n°8, Ed.G.Gili, Barcelona, 1998.

2 Koolhaas, R.: " La grande ville". *AA* Abril 1989.

3 El terreno forma parte de un área mayor que, en el Plan Maestro para la recuperación de Villa Banana, se considera como Parque y Equipamiento urbano. Secretaría de Planeamiento, *Publicación oficial de la M.C.R.*

4 Ver el Paseo marítimo de Badalona 1985-87, la Residencia y Casal en San Roc 1987, y el colegio Público Santa Rosa, 1987.

5 Ver Fumihiko Maki Introducción al libro *Corea-Gallardo-Maninno*, Ed. Asppan, Barcelona 1993.

Entrevista Jorge Jáuregui

En el mes de octubre del pasado año y en el marco de la *Semana de la Arquitectura* visitó nuevamente nuestra Facultad el arquitecto Jorge Mario Jáuregui. Este rosarino, egresado de la facultad en 1972, emigró a Río de Janeiro hace más de veinte años, y allí se desempeña profesionalmente desde entonces. Una reseña de su innovadora actividad en el campo urbanístico y de su destacada labor de optimización del hábitat en las favelas de Río puede encontrarse en sus páginas www.jauregui.arq.br y www.rio.com.br/~paa/. En ocasión de su visita, A&P aprovechó para invitarlo a reflexionar sobre su condición de migrante.

A&P: Nos interesa conocer tu reflexión en relación a la cuestión de las "migraciones de arquitectos y arquitecturas", tema convocante para este número de la revista.

JJ: Yo siento que la situación del migrante tiene que ver, en alguna medida, con la imagen del laberinto. El laberinto me sugiere que siempre es más difícil ver las cosas desde adentro; se tiene una visión parcial y se está más influenciado por los hechos negativos. Desde afuera, en cambio, mirando el laberinto desde arriba, puede verse que hay campos de salida; hay que trabajarlos, pulirlos, elaborarlos, pero están más o menos configurados. También me parece interesante la relación del laberinto con el psicoanálisis. El psicoanálisis es esa obsesión por el discurso individual que considero extremadamente importante: escuchar la demanda del otro, indagar en cómo se escucha o en cómo se tiene que esforzar uno en escuchar lo que viene del otro. El "otro" para los lacanianos es todo; no sólo el individuo -nuestro interlocutor, nuestro imaginario- sino el campo de la cultura. Se trata, entonces, de escuchar ese campo de la cultura desde una posición fluctuante, que va seleccionando lo que es relevante de cada discurso, de lo dicho y de lo no dicho.

Como cualquier arquitecto, tengo una "mala lectura" en sentido psicoanalítico, lo que es una buena lectura en el fondo de la filosofía. No deseo ser ni un psicoanalista ni un filósofo, pero quiero ser atravesado por las cuestiones de la filosofía y del psicoanálisis contemporáneo. De la filosofía escucho que ésta es lo que ayuda a pensar. Para definir filosofía Deleuze tomaba como referencia el trabajo del tejedor, del artesano; tejer relaciones entre cosas, conceptos y eventos. Y volviendo al laberinto, miradas desde afuera esas relaciones pueden ser diferentes; mirar lo mismo, volver a una ciudad y mirarla con otros ojos, con ojos que no están "por dentro", mirar lo que quiero "desde afuera": he aquí la tarea del migrante.

Caetano Veloso dice: "como los ciegos al revés, lo que interesa es mirar el mundo de acuerdo con los sueños". Es decir que el mundo puede ser también lo que nosotros queremos que sea, lo que somos capaces de soñar. La realidad está allí para eso, no para ser obedecida, sino justamente para no obedecerla. Si hay alguna cosa que tiene que ver con nuestro trabajo es no obedecer, no quedarse atado a la realidad sino ver cómo la podemos transgredir, cómo la podemos subvertir, cómo la podemos tomar "otra".

Retomando esto de mirar la ciudad desde afuera, y de mirarla en lo macro, en lo que no hace al interés inmediato sino a identificar lo útil de pensar cabe preguntarse: ¿de qué modo puede un pensamiento ser tornado apropiable por la mayoría, de manera que le sea provechoso al ciudadano en general en vez de serlo sólo para algún grupo en particular? El no estar "en la interna" otorga un mayor grado de libertad y de posibilidad de acción también en este sentido.

Recordaba la música de Manu Chao, que exalta lo latinoamericano. Un tipo éste muy extraño e interesante, síntoma de esta multiculturalidad contemporánea, de esta desterritorialización que signa nuestro tiempo. Su trabajo exalta lo latinoamericano, y al escuchar reiteradamente en su disco la expresión "cualquier latinoamericano clandestino", uno se siente muy representado. Somos la periferia del mundo, pero una periferia que no queda conforme ni tranquila en su lugar sino que quiere expresarse, que quiere decirlo; y al decirlo, como en el psicoanálisis, dejar de serlo y pasar a ser otra cosa. Es un efecto interesante, que a mi modo de ver exalta la condición latinoamericana en un país como Brasil, que se siente muy poco latinoamericano. A Brasil le gustaría, en definitiva, tener más que ver con Estados Unidos o con Europa; está siempre queriendo ser lo que no es. Lo que constituye, probablemente, el meollo de la cuestión del subdesarrollo: no asumirse como lo que se es, sino querer ser otra cosa. Ahora, estoy convencido de que en esa dicotomía entre París y New York hay espacio para ser otra cosa; yo creo que se trata de eso.

A&P: ¿Cuáles son los valores principales que ves en la condición de argentino, de latinoamericano?

JJ: Hay una diferencia entre ser argentino y ser latinoamericano. Ser argentino es ser parte de Latinoamérica, pero una parte muy claramente diferenciada: por lo urbanístico, por la absorción que Argentina hace de la cultura, por su conexión con el mundo. En este sentido siempre es una "marca" el ser argentino, una marca diferencial en el mundo, una marca muy buena: esto da cierto orgullo de origen, de procedencia, de cultura...

Creo que Argentina continúa siendo un laboratorio de pensamientos; un lugar donde se piensa mucho, a diferencia de lo que pasa en otros lugares. Esto se nota, por ejemplo, en el uso que se hace de los bares del centro de Rosario: me resulta impresionante que pueda haber tantos lugares tan agradables para encontrarse. No me puedo imaginar en Río armando un encuentro con alguien para conversar, tomar un café y pensar en algo. Aquí puedo experimentar, en cambio, el estar en una mesa donde va llegando gente -un pintor, un arquitecto, un animador cultural- cada uno con un discurso muy elaborado, muy estructurado, no opiniones y nada más. Hay ideas elaboradas, se tienen concepciones del mundo muy estructuradas, y eso es una riqueza de esta ciudad. Buenos Aires también la tiene; pero aquí, como la ciudad es más chica, es más visible. Esto lo visualizo muy bien en el sentido borgiano: "la casa como las almas encendidas". Rosario es, a mi modo de ver, como una linterna encendida; toda la ciudad es un laboratorio, gente iluminada que está emitiendo señales. Puedo sonar exagerado, pero en todo caso se trata de una exageración con fundamento, que hace pie en datos reales. Considero, además, que todo esto debería estar conectado con el mundo, con otros lugares y, en particular, con Río de Janeiro, que me interesa sea un lugar de penetración de la cultura rosarina en Brasil.

Un amigo psicoanalista argentino -con el que estoy en este momento haciendo un artículo sobre la Bienal de Venecia- me marca como uno de los desvíos de "lo argentino", esa tendencia al exagerado consumismo y absorcionismo, esa avidez exagerada por consumir todo, lo que implica una apertura, una posición en el mundo diferente respecto de la de aquéllos que sólo absorben lo que les conviene. Considero que absorber lo que también no conviene es lo bueno, tener esa capacidad de estar en el mundo de una forma especial. Y ése es el diferencial argentino.

En Argentina tuve contacto con un grupo de estudiantes que investigaban sobre topología. Ellos estaban aplicando la topología al pensamiento de un espacio público, externo, continuo, sin borde, sin interior ni exterior. Me



interesó cómo estos conceptos que vienen de otro campo pueden producir efectos en nuestro campo, sobre todo porque considero que hay en esto toda una cuestión, toda un área de reflexión. Se trata de ser absorbente, de dejarse atravesar en el campo profesional, en el campo del día a día, en los trabajos del estudio, concretos. Me parece que estos chicos abren caminos, y no es casual que sea en Argentina que esto suceda. Eso no pasaría nunca en Brasil. La universidad no tiene allá condiciones intelectuales de estímulo para absorber ideas de esta dirección. Lo podría hacer por el lado de la tecnología (porque el computador se los permite), pero no por el lado de los conceptos. En Argentina las cosas aparecen por el lado de los conceptos primero y después se ve la tecnología para materializarlas. Es completamente diferente, ése es el diferencial nuestro.

Tal vez vea la realidad de aquí con demasiada simpatía, con voluntad de que las cosas "estén bien". En ese sentido tiene mucho que ver la posición que se adopte, el querer "querer mucho" dicen los psicoanalistas. Es preciso "no ceder al deseo" dicen ellos; y yo creo que es así. Siempre adelante, y quizás así algún día se pueda conquistar algo, se pueda tener éxito.

A&P: ¿Cómo fue el "aterrizaje" en Brasil con la formación de arquitecto adquirida en Rosario?

JJ: Acá era arquitecto (me había graduado en 1972), pero funcionaba principalmente como político, como militante; mi cabeza se ocupaba de relacionar las cuestiones de la transformación social por el camino de la política. Cuando me voy a Brasil la cosa cambia: soy un "sapo de otro pozo", en un lugar del que no conocía los códigos culturales, la lengua... Entonces empecé a mirar; miraba la realidad desde el punto de vista de quien tiene que encontrar la forma de incorporarse a esa realidad. Así fue como del militante que era acá me transformé en el técnico-político de allá; de agitador político me convertí en agitador cultural (o, más precisamente, animador del debate, provocador). Y ese fue el perfil que de mí se fue constituyendo en Brasil. Desde hace varios años circulo bastante, ando por todo el país dando charlas y organizando debates, exposiciones, discusiones... Soy un animador cultural, me interesa todo lo que tenga que ver con nuestro campo.

Allá llegué con mi formación de arquitecto, que era una formación moderna. Mi arribo a Brasil coincide con la polémica sobre el agotamiento de la modernidad, con la publicación de los libros de Venturi y de Rossi. De manera que tuve que hacer mi lectura del "después de lo moderno" en otro lugar, completamente solo, sin ninguna interacción y apenas juntando un grupo de arquitectos a los cuales tentaba para que leyésemos juntos, para poder tener una interlocución. Primero hice mi pasaje de "lo moderno" a "la crítica a lo moderno", en este ir a los textos que llegan siempre mal a América Latina, porque llegan tarde o de cualquier forma (esa cuestión de estar informado es una cuestión interesante: para eso los argentinos tenemos una habilidad especial, sabemos más o menos -o intuimos- adónde están las fuentes y tenemos algunas estrategias en relación a cómo aproximarnos a ellas, aunque no las identifiquemos inicialmente con mucha claridad; somos capaces de ir descubriendo caminos). Más tarde se funda *Letra Freudiana*, y comienzo mi interlocución con los analistas. Y empiezo a leer Lacan. También leí a Borges allá (aquí no lo leía, porque estaba "prohibido" políticamente: era considerado reaccionario). Entonces comencé a ver que las cosas eran un poco diferentes... Luego vino la cuestión post-moderna, y después comienza a aparecer la vinculación entre filosofía y arquitectura, vía Derrida primero. Particularmente me interesé en el trabajo de Peter Eisenman, con esa habilidad que envidio enormemente de transformar cualquier teoría en una forma.

A&P: ¿Cuáles son tus vínculos con la Facultad de Arquitectura en Río?

Organizo cosas con el apoyo de la Facultad. Allí están el curso normal y las maestrías. Entre éstas está la que dirige Vicente del Río (PROARQUI). En ese ámbito se organizó un encuentro internacional del cual participé con un trabajo sobre psicología y el espacio construido. "Psicología" es una palabra que aprendí a no respetar mucho con los psicoanalistas, pero utilicé el encuentro para colocar cuestiones lacanianas, apuntando a la reinterpretación del cuerpo de la arquitectura; ese cuerpo que para mí ya no es más el cuerpo tradicional, el cuerpo euclidiano, el cuerpo integrado, sino que está atravesado en torno del vacío. Lacan plantea una cuestión que para nosotros es fundamental: "lo que diferencia la arquitectura del edificio es la potencia lógica que ordena más allá de lo que al edificio soporta de posible utilización". Esta definición de Lacan -que entendía bastante de arquitectura, o que por lo menos era bastante sensible a la arquitectura- se conecta para mí teóricamente. Junto a eso que dice Lacan coloco la crítica a la enseñanza de la arquitectura fundada en "la función". Yo soy tan antifuncionalista cuanto consigo serlo. Un arquitecto está siempre amarrado a la función, pero yo trato de luchar contra eso todo el tiempo. Como dice Eisenman, "todo edificio funciona, mas no todo edificio es arquitectura". Esta afirmación muy provocativa se articula para mí con aquello de Lacan de la "potencia lógica que ordena". La determinación del proyecto nunca puede venir de la demanda solamente, de la cuestión funcional, de la organización de actividades; la verdadera cuestión es dónde entra lo autobiográfico del deseo para imponerle a esas funciones un orden lógico, que no viene de ellas sino de "afuera", desde el campo más amplio de las determinaciones de orden estético, espacial, geométrico...

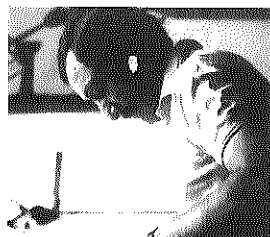
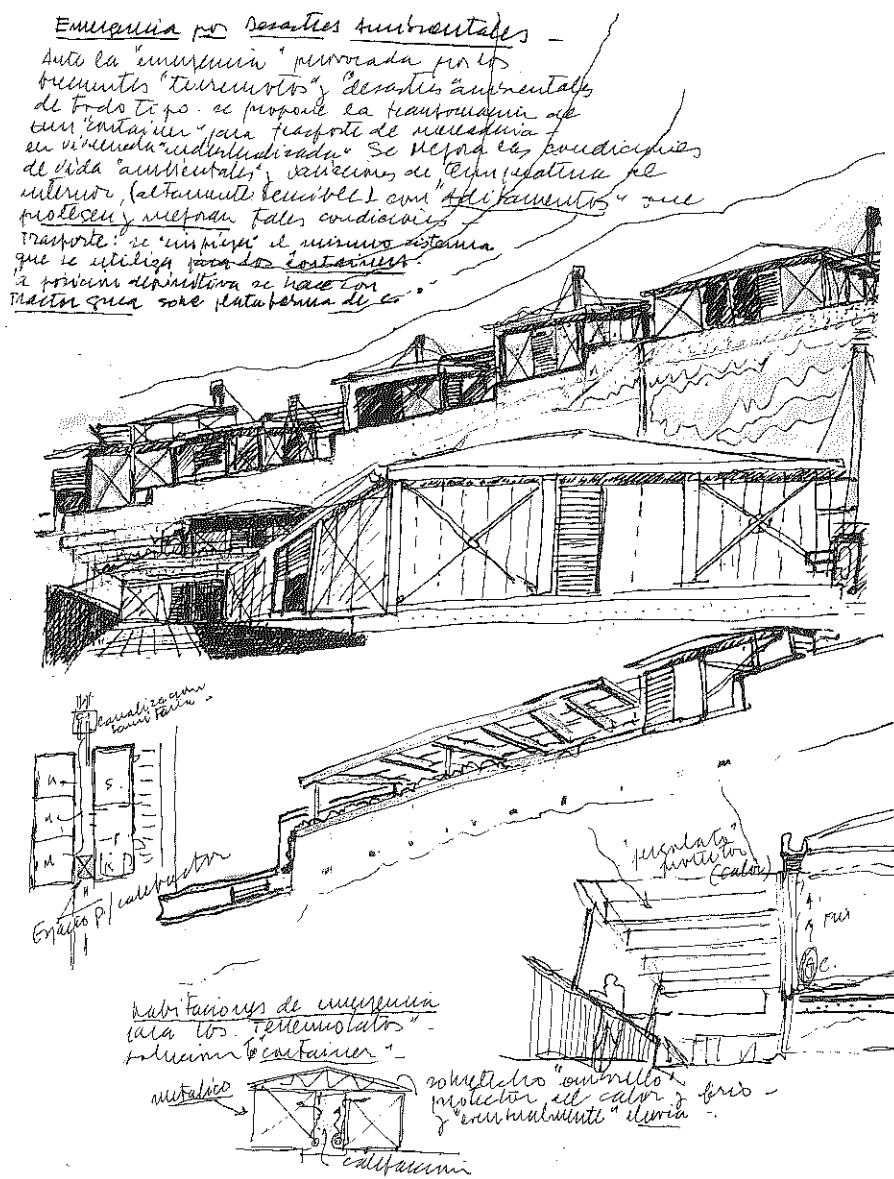
A&P: ¿Cuál es la "contaminación" producida por más de veinte años de trabajo en Brasil, con su particular sistema cultural?

JJ: Sin duda hay alguna influencia en el plano del pensar. Me interesa un poeta que se llama Manuel de Barros al que tengo siempre muy presente, un poeta del pantanal. Habla de las cosas que se arrastran, de la tierra, de lo sucio, de lo contaminado, de lo podrido, de lo que está en germinación, de la vida que germina desde el barro. Y él tiene unas definiciones buenísimas sobre arquitectura, que me influyen bastante, y que se articulan, no por casualidad, con el psicoanálisis: "Enfermar de nosotros la naturaleza, colocarle sufrimiento a las piedras como hizo Rodin", dice él. "Enfermar de nosotros la naturaleza", transferir humanidad a lo inerte, a la materia, a la piedra, al titanio; colocar aflicción a las piedras, colocarles expresión; hacer hablar a la piedra, a lo inerte. O, como decía en su buen momento Mario Botta -cuando para mí era un arquitecto serio-, "un ladrillo puede ser apenas un ladrillo o puede ser una parte de una composición, de una obra de arte". Entonces, de un lado me atraviesan esas cuestiones. Del otro lado, una cierta posición frente a lo fenomenológico mucho más blanda que cuando me fui de aquí, mucho más atenta a identificar lo que nos afecta, a reconocer cómo nos dejamos afectar y cómo afectamos a lo que existe; cómo nos dejamos permear y cómo también influenciamos -"enfermamos"- la naturaleza.

Y creo que la cuestión de la belleza es otra de las cuestiones en las que me hace pensar la cultura brasileña. Joansinho Trinca hizo ese carnaval que se llamaba *do lixo ao luxo, do luxo ao lixo*. "Del lujo a la basura" hay sólo la distancia de una letra. Caetano Veloso dice que "de cerca nadie es muy normal". Y esa cuestión muy autocrítica vale para lo urbano también. De lejos Río es una maravilla paisajística, es la ciudad de la belleza. Si vamos focalizando, llegamos al *lixo*, a la basura. El pasaje de la belleza a la basura es una cuestión de foco, nada más.

Dibujos

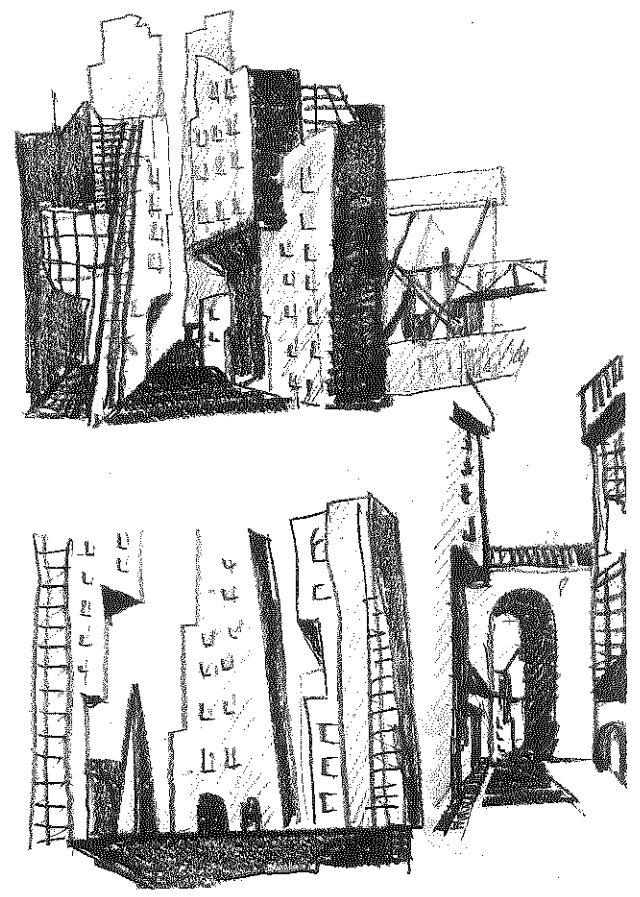
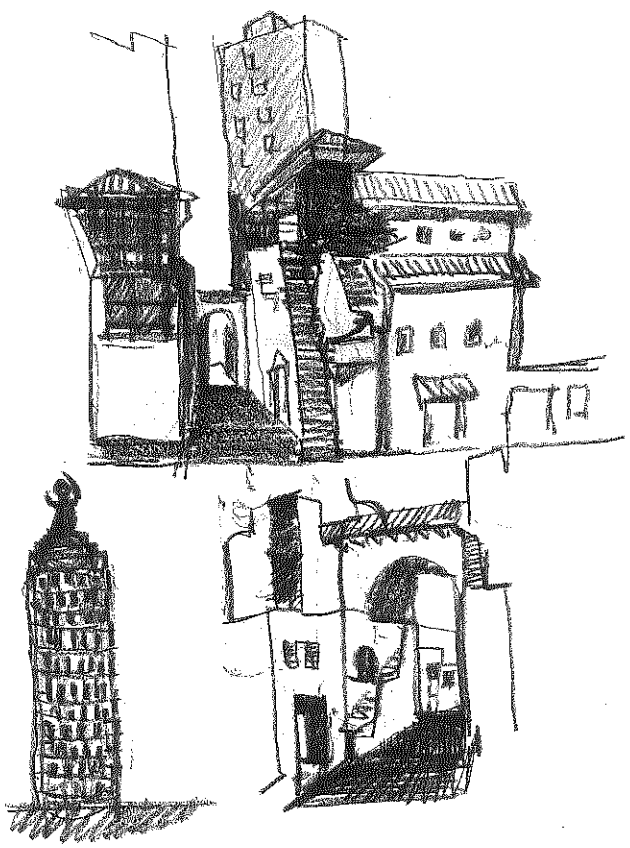
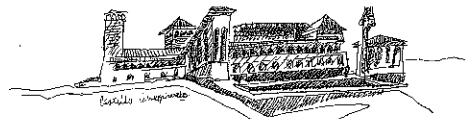
Edgardo Capettini



El Arquitecto Edgardo Capettini, graduado de la Escuela de Arquitectura de Rosario - UNL- 1961, reside desde 1986 en la Ciudad de Sassari, Cerdeña, Italia, donde ha desarrollado una intensa actividad profesional.

Profesor Titular de esta Casa hasta el año 1976, en el que fuera expulsado de la Universidad por la dictadura militar, desempeñó a partir de su reincorporación académica en 1984, un activo protagonismo de sincera y antidogmática vocación democrática, comprometido con la reconstrucción técnica y cultural de la Facultad de Arquitectura de Rosario.

En la búsqueda del material gráfico han colaborado los arquitectos A. Llusá y M. Barrale.



PARÉNTESIS



Arte abstracto y arquitectura moderna*

Helio Piñón

El concepto de abstracción suele tratarse con un descuido similar al que se practica cuando se habla de modernidad, noción estrechamente ligada a aquélla, acaso porque se abordan en función del valor que adquieren en el marco de una u otra perspectiva más que con el propósito de aclarar su sentido en la historia de la arquitectura. El abuso del sobreentendido acaba provocando equívocos acerca de su significado que desfiguran su cometido esencial en el arte y la arquitectura modernos. Quisiera esbozar algunas de las confusiones habituales, tanto en los textos como en las conciencias, a propósito de la abstracción. Intentaré agrupar los comentarios en dos secciones: en la primera, me referiré a los equívocos acerca de la noción y la genealogía del concepto; en la segunda, me centraré en los que se dan al referirlo a la arquitectura moderna.

En la definición del término se aprecia, a menudo, una confusión del sentido: en efecto, no es lo mismo entender que se abstrae cuando se seleccionan algunos aspectos de la realidad para facilitar su comprensión -lo que supone actuar con un pragmatismo reductivo- que asociar la abstracción al hecho de extraer lo esencial de esa realidad con el propósito de intensificar el conocimiento de la misma. En el primer caso, se procede según un análisis que se apoya en un proceso de exclusión de cariz personal. En el segundo, se trata de acceder a lo esencial mediante una tensión hacia lo universal, marco de referencia del juicio estético, subjetivo, condición básica de la síntesis.

Es justo reconocer que este desliz semántico se da, sobre todo, entre arquitectos o artistas en general, y revela un prejuicio inicial, a saber, que los que practican la abstracción suelen ser espíritus perezosos y expeditivos que no dudan en simplificar la realidad para dar cuenta de ella con más facilidad y brillantez. Por el contrario, entre sus objetores abundan los espíritus inclusivistas, que desconfían de la capacidad de juicio y se enfurecen cuando oyen pronunciar - o ven escrita- la palabra síntesis; que escapa de su razón.

No insistiré en esta dicotomía inicial porque el sentido de la divergencia de las posiciones que la motivan se irá perfilando con mayor nitidez en las consideraciones que siguen, a propósito de aspectos particulares de la noción de abstracción.

Otra asunción generalizada que proyecta sombra sobre la noción de abstracción es la identificación de su vigencia con el libro de Worringer: *Abstracción y empatía* (1908). El título original de la edición mejicana, *Abstracción y naturaleza* (FCE, 1953), ya contribuyó de sobras a instituir la confusión que parece perseguir al concepto. En efecto, al sustituir la oposición abstracción/empatía por la de abstracción/naturaleza no sólo se permite una licencia que debió incomodar a don Guillermo, sino que además se modifica el sentido global del contenido del libro. Si su título original indica que va a tratar de dos modos de relación entre el espectador y la obra de arte, el arreglo sugiere que el libro va a centrar sus reflexiones en la oposición entre lo natural y lo abstracto; de este modo, la lectura cabal de sus páginas se convierte en una experiencia surrealista que nadie con sentido del humor debería perderse. La tropelía se realizó, naturalmente, con la mejor intención: utilizar el término alemán *Einfühlung* debió parecer extravagante, mientras que empatía debió considerarse a la sazón un anglicismo prematuro. El hecho es que la primera edición castellana del libro de Worringer fue ya un presagio de lo que le esperaba a la noción de abstracción.

De todos modos, más allá de lo antedicho, la oportunidad y la lucidez de ese texto fundamental no debió ensombrecer la genealogía del concepto, a la hora de preguntarse por su sentido en la génesis de la modernidad artística. Worringer enfrenta, en efecto, dos modos típicos de relacionarse con la obra de arte: la *Einfühlung*, la proyección sentimental -o empatía, si se quiere- que encuentra belleza en lo orgánico y parte de la sensibilidad del hombre, y la abstracción, que valora lo inorgánico, lo sometido a ley y a la necesidad abstractas, esenciales, tendentes a fundarse en valores universales. En las primeras páginas del libro, Worringer declara abiertamente que las leyes del arte no tienen nada que ver con la estética de lo bello natural, y lo aclara al añadir que el problema no es conocer las condiciones en que un paisaje parece bello, sino las condiciones en que la representación de ese paisaje es un producto artístico. De ahí se desprende que, como él mismo señala más adelante, la *Einfühlung* tiene que ver con la actividad perceptiva general, pero no con el arte. Pero ello no es óbice para que continúe su ensayo atendiendo a uno y otro conceptos, más interesado en el análisis de los dos modos típicos de apreciación de la obra que en discutir las ideas de arte que convienen a uno u otro.

* Texto publicado en *Abstracción*, DPA 16, Barcelona 2000, cedido gentilmente por su autor para su reproducción en este número de A&P

A través de la *Einfühlung*, la forma de un objeto es un ente formado por mí; el goce que su visión me produce es un autogoce objetivado. Su actividad se orienta a lo bello y tiene como objetivo despojar al sujeto de su individualidad, al proyectarlo en el objeto y gozarse en él; se trata pues de un proceso de proyección sentimental.

Mediante la abstracción -señala Worringer- se intenta sustraer al objeto del mundo exterior, despojarlo de cualquier dependencia o arbitrariedad, convertirlo en necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto. En consecuencia, las formas abstractas sujetas a ley son las únicas en que el hombre puede descansar ante el caos del universo. La voluntad de enajenación del sujeto que se observaba en la *Einfühlung* -al proyectarse en el objeto- es más intensa en la abstracción: en este caso, no se trata de despojarse de la individualidad proyectándola sobre el objeto, sino de redimirse de la contingencia de lo humano, de la arbitrariedad de la existencia.

Son suficientes las consideraciones anteriores para conocer la naturaleza de la reflexión y el objetivo de análisis de ese libro fundamental. Pero la dualidad de actitudes del sujeto ante la obra no deriva de una casuística arbitraria, sino que refleja dos modos de entender el arte que polarizaron la atención de los estudiosos a lo largo del siglo XIX. Von Marées (1837-1887), Hildebrand (1847-1921) y Fiedler (1841-1895), los dos primeros artistas que reflexionaban sobre su quehacer; el último, teórico del arte- constituyen el núcleo fundamental de una idea de arte que se basa en el formalismo abstracto como criterio de concepción y, a la vez, atributo de la obra.

Von Marées comprendió enseguida que la creación artística no tiene su momento decisivo en las grandes ideas ni en los sentimientos nobles, que el arte no tiene por misión la expresión simbólica de los valores espirituales, sino que el arte es una actividad espiritual en sí misma, que no necesita justificarse con propósitos ajenos a su propio producto. En consecuencia, no consideraba más que la apariencia sensible de la obra. Lo que no se encuentra en la forma, no se encuentra en ninguna parte venía a decir; todo consiste en aprender a ver, repetía con insistencia.

Fiedler defendía que la teoría artística debe abandonar la especulación estética para apoyarse en fundamentos que le proporciona la contemplación del arte. De ese modo, el conocimiento artístico no se funda en el conocimiento de lo bello, como dicta la teoría clásica, ni en juicios de agrado y desagrado, como sostienen los psicólogos. Proponía, en consecuencia, separar la estética -capaz de autoalimentarse de sus propias reflexiones, sin recurrir a las obras de arte- de la teoría del arte capaz de estudiar unos objetos cuya estructura formal tiene finalidad, puesto que es el resultado de una actividad del espíritu, el fruto de una acción intencionada; objetos artísticos, por tanto, esencialmente distintos de cualquier ente natural.

El profundo kantismo de Fiedler le llevaba a insistir en el carácter productivo de la actividad formadora del arte. Distinguía entre la percepción subjetiva, que se resuelve en una sensación de placer o fastidio, y la percepción objetiva, mediante la cual se consigue la representación de la cosa. Esta segunda es la típica del arte -decía- y no contempla la mera reproducción pasiva, sino una actividad apriorística por la que la intuición impone una forma perceptible a los fenómenos, mediante una

Entrevista

A&P: Nuestra revista desarrolla el tema de las migraciones, presuponiendo cierta distinción, por ejemplo, de la arquitectura argentina respecto a la catalana o la finlandesa. Esa orientación a la universalidad que usted subraya como propia de la noción de modernidad, ¿en qué medida es afectada por la particularidad de los espacios locales?

HP: La universalidad es un atributo deseable en los valores y criterios de concepción, no en los materiales, de cualquier tipo, que el proyecto estructura. Por otra parte, la universalidad no es sinónimo de uniformidad, sino que hace referencia a la abstracción, a la trascendencia: es tan moderno el Breuer europeo como el americano y, en cada caso, su arquitectura acusa el contexto en que se produce. Tan moderno es el Mies de Chicago como el Álvarez de Rosario, sin que sus obras sean idénticas, ni siquiera parecidas, en muchos aspectos.

Esta preocupación por la especificidad local es un problema que ha surgido, precisamente, después del abandono de la modernidad y, en el fondo, trata de encubrir la orfandad estética que determinó la decisión: la ausencia de criterios de formación provocada por el abandono trata de reemplazarse con criterios de pertenencia. Creo que la cuestión relevante no es tanto la identidad nacional de las obras cuanto su identidad estética: esto es, el producto de la legalidad formal específica que hace que las obras sean algo; no que sean algo de aquí o de allá, sino que sean algo en sí mismas. La mayor parte de las arquitecturas de estos últimos años, incluso las más elaboradas y aparatosas, no son nada más que un conjunto desestructurado de lugares comunes. No es que no sean arquitecturas rosarinas o porteñas, catalanas o finlandesas: sencillamente, no son arquitectura porque no son nada.

Edificio de la Bolsa de Comercio, Rosario, Mario Roberto Alvarez



acción formalizadora de carácter sintético.

El arte comienza donde concluye la percepción -solía afirmar- de modo que el artista no se distingue de los demás porque sepa percibir más o menos intensamente o porque tenga en la mirada el don de elegir, transformar, ennoblecer o iluminar, sino por el don particular que le permite pasar de la percepción a la expresión intuitiva, esto es, trascender el conocimiento racional puro para alcanzar la intelección visual, actividad del espíritu que caracteriza la concepción de la forma artística. El formalismo esencial de su pensamiento le llevó a defender lo visual como el ámbito en el que se da la forma y, a la vez, a considerar la visión como el momento decisivo del juicio: el ojo ha de ser el punto de partida de cualquier acción del artista plástico manifestaba a menudo. Pero no reservaba al ojo el mero cometido de vehículo transitivo hacia la razón: que la conciencia discursiva esté, por lo común, más desarrollada que la conciencia intuitiva no supone, afirmaba, que los sentidos cumplan su misión simplemente suministrando materiales al pensamiento conceptual.

Sin embargo, el formalismo de Fiedler, como él mismo reconocerá, se apoya de modo explícito en la estética de Kant, formulada en su *Crítica del juicio* (1790). Dos son los aspectos de su teoría que interesan particularmente en el contexto de las presentes reflexiones acerca de la abstracción: la naturaleza del juicio estético y los atributos que distinguen a la obra de arte.

A&P: Usted sostiene que el valor de las obras no reside en su ser de acá o de allá, sino en ser, a secas. Ahora bien, ese "ser" al que aspiran las obras de arquitectura ¿está, en alguna medida, condicionado por las particulares condiciones de existencia, por el contexto en el que llegan a ser?

HP: Creo que si una obra de arte es auténtica hace buen uso de las condiciones en que se da: el ámbito cultural y geográfico es una parte importante de esas condiciones. No se puede reducir la concepción a un acto de subjetividad trascendental absoluta. El ejercicio de la subjetividad es una manera de asumir la historia, esto es, un modo de incorporar el tiempo y el lugar. No creo que nadie tenga que proyectar preocupado porque se note que interviene en Rosario, o en otra parte: tiene que procurar que el proyecto sea genuino y auténtico y, si lo es, seguro que incorporará valores que responden a las circunstancias y condiciones del emplazamiento; y cuanto mejor concebido esté, más intensa será la pertenencia cultural, como parte esencial de la síntesis que la forma supone.

A&P: Con relación a estas cuestiones, en los últimos meses se ha planteado un cierto debate a escala local en torno a algunas iniciativas de la municipalidad contratando directamente a arquitectos extranjeros, especialmente europeos, para realizar los proyectos públicos más relevantes.

HP: No me parece aconsejable encargar proyectos a arquitectos de fuera por el mero hecho de que son famosos: contribuye a crear una mitología ficticia. No tengo nada en contra de incorporar a cualquier lugar obras de arquitectos realmente competentes de otro país; pero, como es sabido, la fama y la competencia en los últimos tiempos no siempre coinciden. En realidad, a menudo se recurre a la notoriedad de un arquitecto para conseguir la complicidad social y, a la vez, garantizar la publicidad de la operación: un edificio que ya nace "famoso" sirve, en ocasiones, para maquillar políticas de franco desinterés por la ciudad. Creo, por tanto, que el encargo a un arquitecto extranjero tiene que estar justificado desde el punto de vista de la calidad; tendría que aportar unos valores que, más allá de cualquier

Kant insiste en el carácter subjetivo del juicio; acción que no debe confundirse con un veredicto o calificación, sino que se basa en el reconocimiento de forma en el objeto artístico. Fundamento tanto de la creación como de la experiencia del arte, el juicio estético no debe confundirse con el juicio sensitivo: si éste provoca un placer que se agota en el sentido que lo experimenta, aquél se resuelve en colaboración con la imaginación y el entendimiento.

La subjetividad del juicio estético no permite confundirlo con una actividad de carácter individual: en efecto, si se tratase de una acción personal, sería aventurado pensar que los juicios tuviesen algún ámbito de complicidad más allá del individuo; por el contrario, es una aspiración común a lo universal lo que permite esperar que se compartan los valores que fundamentan los juicios.

En cambio, si se atiende a los valores que en la estética de Kant fundamentan la obra de arte, una cohesión determinada por vínculos de finalidad -que relacionan las partes y el todo, y viceversa- es la condición de la consistencia que garantiza la formalidad concreta del objeto. Pero se trata de una finalidad sin fin -se apresta a matizar don Manuel-, a diferencia de lo que ocurre en los organismos vivos, que tienen sus vísceras vinculadas, asimismo, por relaciones de finalidad, la obra de arte tiene una estructura formal que responde a una finalidad arbitraria, que no determina la existencia del objeto; podría fundarse en relaciones de otra naturaleza sin que ello comprometiese la artísticidad de la obra. Es la propia condición de finalidad, no las consecuencias que ello conlleve para el objeto, el atributo esencial de la obra de arte.

En Kant se encarna un modelo de arte basado en la construcción de un objeto dotado de una forma consistente, frente al arte entendido como la expresión visual de una idea -o de la idea, o del espíritu, o de Dios, como prefiera cada cual. Un arte que renuncia a la trascendencia de la obra y centra la experiencia en un juicio estético, de carácter subjetivo, orientando a reconocer su formalidad concreta. Arte laico por excelencia, que renuncia al confort de sentirse epifenómeno de la religión. Arte que hace de la abstracción su modo típico de creación y experiencia, y de lo abstracto, el atributo esencial de su constitución. Arte que contiene la semilla que incubaron ciento veinte años de formalismo y que germinó, que adquirió cuerpo, en las vanguardias constructivas de la segunda década del siglo XX.

Hasta aquí se ha visto cómo la abstracción representa un modo específico de afrontar la obra que se relaciona con una idea precisa de arte, esencialmente visual, de naturaleza constructiva y formal, que se funda en procesos de creación y experiencia caracterizados por una subjetividad trascendental. En adelante trataré de esbozar un análisis de algunos tópicos ampliamente generalizados a propósito de la abstracción en la arquitectura moderna.

propósito espectacular, puedan constituir una referencia para los ciudadanos del país que recibe la obra: en realidad, para los ciudadanos del mundo entero.

Pero esta circunstancia rara vez se da, como es sabido, porque los encargos no se hacen con ese propósito, sino con el contrario: se pretende que el fulgor de la comanda legitime la elección; en definitiva, se consigue obviar el juicio del administrador y anestesiar la capacidad de juicio del ciudadano: todo el mundo debe aceptar incondicionalmente la obra porque es producto de un arquitecto famoso. Es una muestra de despotismo que, a diferencia del ilustrado, gestiona los acontecimientos con criterios de rentabilidad política, no de excelencia artística.

De nuevo estamos en el punto en el que suelo insistir siempre: mientras los ciudadanos no asuman la necesidad de juzgar por sí mismos, tras haber tratado de adquirir capacidad para ello, y abandonen por fin la condición de súbditos culturales, la arquitectura -el arte- continuará siendo la gran farsa

en que desde hace décadas se ha convertido, sin que quepa otra respuesta que el acatamiento incondicional.

A&P: Si el juicio estético se sostiene en la existencia del sujeto, en la realidad, en la capacidad de ciertos sujetos ilustrados entrenados para reconocer formas que se apoyan en valores universales, cabe preguntarse si existen esos valores universales y, sobre todo, si habría un entrenamiento para asumirlos como marco del juicio. En definitiva, ¿cómo se enseñan estos valores universales, aparentemente inefables? ¿con qué instrucción se educa a ese sujeto estético?

HP: El juicio es subjetivo por definición: sólo puede emitirlo un sujeto en ejercicio de sus facultades. Pero el sujeto no debe confundirse con el individuo: sujetos son cada uno de los miembros del colectivo de seres humanos, que nos diferenciamos de los objetos porque somos animados y somos capaces de reflexionar. Los valores universales, en la realidad,

Se oye y se lee, a menudo, que en sus primeros tiempos la arquitectura moderna estuvo influida directamente por la pintura de esos mismos años; incluso hay quien aventura que el mal momento por el que pasa la arquitectura desde hace varias décadas es debido a que la pintura -que no goza de un estado mucho más boyante- no le proporciona criterios fiables, como ocurrió entonces. Supongo que quienes piensan así son los mismos que creen que los valores de la casa Cook tienen que ver con el trazado de la tabiquería que separa el dormitorio de los propietarios de los correspondientes a los invitados y la asistenta; aquéllos que consideran que el empeño de los arquitectos modernos en usar el paralelepípedo es una ascensión tardía de un cubismo congénito, o que la casa de ladrillo de Mies van der Rohe debe su notoriedad a su similitud con los dibujos de Mondrian.

Únicamente si se parte de una imperdonable confusión entre lo visual y lo óptico se pueden sostener hoy ese tipo de creencias. A esta altura del siglo -sea el que fuere, ya ha llovido mucho desde entonces- debería ser del dominio público que la arquitectura moderna, como la pintura moderna -sea de vanguardia o no- deben su modernidad al hecho de haber planteado su constitución en términos de forma consistente, dotada de una legalidad específica para cada obra, renunciando así a la legalidad formal sistemática que garantizó durante tantos siglos el clasicismo.

Si ello es así, no tendría que costar esfuerzo alguno reconocer que lo que confiere identidad a la casa Cook es la posición de la escalera, junto a la línea ideal que recorre el solar en sentido perpendicular a la calle: en efecto, esa sola decisión le basta a Le Corbusier para ordenar todo el edificio con criterios de coherencia formal, más allá de la ejemplar satisfacción de los requisitos que contenía el programa. La notoria tabiquería fue objeto de innumerables cambios a lo largo del proceso de proyecto, como puede comprobarse en la publicación de los archivos del arquitecto por Garland. Dichos cambios revelan, por una parte, que los años que dedicó Le Corbusier a la pintura purista le procuraron un sentido de la forma que cuenta a menudo con elementos gráficos y, por otra, que las divisiones entre dormitorios son, en su proyecto, tan irrelevantes respecto a la concepción espacial de la casa, que las estuvo corrigiendo hasta el último momento por cierto, con una tendencia manifiesta hacia la simplicidad, para decepción de algunos incondicionales de los efectos especiales. Quienes creen en esa dependencia perpetua de la arquitectura respecto de la pintura de vanguardia -más allá de reconocer que los conceptos esenciales de la concepción moderna fueron abordados por la pintura unos años antes, como es natural- tienden a pensar que la abstracción es simplemente un estilo más, caracterizado por la obstinación con que en él se repiten clisés figurativos orientados hacia lo frío e impersonal. Hablo de estilo hecho de clisés porque ni siquiera le reconocen capacidad formativa; ahí está la base del desconocimiento generalizado de la modernidad artística: su vinculación a un

constituyen un objetivo inalcanzable; sólo es posible aspirar a ellos para propiciar, así, el reconocimiento de la acción creadora por parte de sujetos distintos de su autor.

Para ejercitarse en el juicio estético debe tratarse de identificar lo que significa la tendencia a la universalidad, esto es, distinguir entre lo que es un principio constitutivo de la especie humana y la mera verificación de gustos, más o menos extendidos. El orden, la economía de medios, el rigor, la precisión, pongamos por caso, son valores que pueden considerarse universales: su presencia constante en las diferentes manifestaciones artísticas de ámbitos culturales e históricos diversos lo corrobora; la propia existencia del estilo internacional en arquitectura permite inferir la existencia de tales valores, siquiera como aspiración última.

De todos modos, prefiero plantear las cosas al revés: ¿cómo han llegado a valorarse el desorden, la afectación o el despilfarro? Probablemente, la audacia de unos cuantos programadores culturales que trató de aprovechar el

relativismo liberal que progresivamente se está instalando en las conciencias y sensibilidades ha tenido que ver con ello. ¿Cuál es el proceso por el que se llegó a la conclusión de que el proyecto de arquitectura debía centrarse en la exhibición del desorden, en obrar con un exceso acrítico de medios visuales y materiales, sólo amparado por la imprecisión y el desbarajuste?

Se me antoja que la apuesta interesada por un infantilismo populista, de fácil digestión, puede explicar el ablandamiento intelectual y sensitivo que tal programa supone. Sólo en el marco de un proceso de renuncia y baja autoestima como el presente puede haber alcanzado notoriedad la arquitectura que en los últimos años han propuesto las revistas como modelo a consumir.

A&P: ¿Coincide en que en el elementalismo están consolidados la mayoría de estos principios? En otras palabras, ¿sería el neoplasticismo un referente?



Banco de la Nación Argentina, Rosario
 Mario Roberto Alvarez

sistema figurativo y no a un modo de concebir universos visuales dotados de una forma genuina, cuya identidad se relaciona con la consistencia de las relaciones que la vertebran.

Pero la reducción iconográfica de las vanguardias constructivas -formales, abstractas- no es sólo producto de la incompetencia de unas miradas rudimentarias: con mayor frecuencia de lo que cabría esperar, atendiendo a la dignidad de sus tribunas, muchos autores generalmente bien informados asocian, sin más, la abstracción a una figuratividad específica. Renato de Fusco, por citar a uno de ellos, en su *La idea de arquitectura* (1968) -oportuno ensayo al que hay que agradecer la divulgación de la estética formalista entre los arquitectos- contempla cuatro secciones, dedicadas a cuatro universos estéticos que, a su juicio, incidieron en la génesis de la arquitectura moderna: el polarizado por Viollet-le-Duc y Ruskin, la cultura de la *Etnfühlung*, el formalismo - pura visualidad- y la figuratividad abstracta de las vanguardias.

No es de extrañar, pues, que, a principio de los años cincuenta comenzase a incomodar tan distante figuratividad y se empezase a pensar en su inmediata retirada, aun sin disponer de un relevo presentable. La revolución en la consideración de lo visual que supuso la irrupción de las vanguardias constructivas sorprendió incluso a aquéllos a quienes no debiera: el paso brusco de una figuratividad evocativa a una visualidad formativa, el cambio de estatuto del sujeto -paciente, en el primer caso; agente, en el segundo-, el apurar las condiciones propicias a la acción subjetiva que el romanticismo inauguró, cogió desprevenidos a aquéllos que pensaban, aun sin confesarlo, que con el clasicismo había acabado realmente la historia del arte.

HP: El neoplasticismo es un modo de concebir la forma, capaz de dar cuenta con precisión similar de las situaciones más diversas, lo que probablemente explique que después de 90 años no se haya conseguido superar, es más, no muestra ni una arruga, pese a los denodados esfuerzos que, desde distintos sectores del arte, se han hecho para arrinconarlo. Pero esto es un hecho independiente de cualquier posición teórica; se comprueba con la mera observación: en la arquitectura más descuidada, la más ajena a la modernidad, se aprecian, por poca atención que se preste, pequeños episodios neoplásticos que actúan como células de forma elemental, resolviendo problemas específicos de ajuste; incluso las obras que muestran la mayor devoción deconstructiva, el posmodernismo más banal, se apoyan en pequeños núcleos de ascendencia neoplástica que anidan en los intersticios de las fracturas, elongaciones, excrecencias y prótesis más pintorescas.

Un atributo del neoplasticismo, que acaso permite entender su trascendencia

histórica, es el hecho de que se trata de un sistema constructivo de formas y de materias, a la vez; un sistema de concepción formal que comporta una implícita e intensa tectonicidad.

Sólo cuando se empezó a dudar que la tectonicidad fuera un atributo de la arquitectura, el neoplasticismo cayó en desuso. Me refiero a la tectonicidad como la condición que permite entender el artefacto como algo formal y materialmente construido. La tectonicidad es un atributo visual, que afecta a la concepción, no una cualidad de la construcción material de la obra; puede basarse, como a menudo ocurre, en una ilusión. Pero es sabido que la verdad en arte no coincide con la verdad de los hechos: la verdad del arte se apoya, a menudo, en una ficción que es consubstancial a la propia naturaleza de aquél; se trata de una idea de verdad como coherencia, no como adecuación. Esto no se suele entender y, en ocasiones, se confunde la tectonicidad con la simple transparencia a la construcción: a veces, de un malentendido surge una doctrina, como ocurrió con el brutalismo.

No se trata, por tanto, de que la arquitectura se inspirase en la pintura de las vanguardias constructivas -el dadaísmo y el surrealismo florecerían más tarde, estimulados por la generalización del consumismo cultural-, sino que la nueva idea de arte -que, como se ha visto, fecundó la estética de Kant- adquirió cuerpo diez años antes en pintura, por razones obvias: las convenciones sociales acerca de los modos de vida tienen más inercia que las que operan en el ámbito de la pintura, actividad progresivamente abocada a una práctica reflexiva de carácter personal. Sin embargo, ello no significa que el retraso inicial de la arquitectura se prolongase a lo largo de todo el siglo: la pintura quedó exhausta tras el breve ciclo de las vanguardias y sólo en ocasiones puntuales se ha repuesto del trance. La arquitectura, en cambio, por su propia naturaleza, sacó más partido de la revolución estética que las vanguardias encarnaron: su letargo -de cuya conclusión hoy se atisban indicios- no fue producto del agotamiento de sus principios sino consecuencia de una acumulación de sanciones administrativas, por decirlo así, promovidas desde posiciones más incapaces que disidentes.

En otros casos, la abstracción se considera un producto del simple -aunque no por ello menos patológico- alejamiento de lo natural; probablemente, el expeditivo título mejicano del libro de Worringer tuvo algo que ver con ello. Bien mirado, el primer intento de jubilar la arquitectura moderna data de los primeros años cincuenta: en ámbitos arquitectónicos europeos diversos, bajo el influjo de un Zevi beligerante y seductor, se inició la década con la esperanza de que Aalto -desde el norte, como aquí- iniciase una reconquista estética de Europa, arropado con la bandera del organicismo, y la salvase de una modernidad considerada infiel, por lo sectaria y descreída, que ya estaba empezando a prolongarse demasiado.

Resultaba insoportable la obsesión de Le Corbusier por relacionar la obra de arquitectura con la máquina y, siendo los arquitectos poco dados al matiz, a nadie se le ocurrió comprobar lo que decía exactamente el maestro a propósito del artilugio: de haberlo hecho, habría comprobado que la referencia al ingenio se basaba en la precisión con que han de establecerse las relaciones entre sus piezas para que cumpla su misión liberadora, sin aludir siquiera -como se nos dijo- a los valores metafóricos de la civilización industrial que se avecinaba, a la cual, en un exceso de premura, se pensaba renunciar a mitad de siglo, sacrificando el símbolo que iba a propagar sus valores.

No era mala la imagen de Le Corbusier para explicar la consistencia y precisión que debían regir las relaciones internas de las obras de arquitectura moderna: sus pinturas de los años diez aclaraban de modo ejemplar la noción de estructura específica basada en relaciones consistentes y arbitrarias. Sus villas de los años veinte corroboraban sus principios desde el ámbito de la arquitectura. Era innecesario, pues, aportar el modelo orgánico cuando se disponía de unos principios de formación que atendían al carácter artificial de los productos del arte: la forma orgánica incorpora en su génesis el crecimiento y la geológica, los procesos de formación, condiciones ambas inseparables de sus atributos y responsables de sus características visuales. Mal referencia para una práctica artificial y subjetiva que concibe mediante la síntesis y construye con procedimientos industriales.

De todos modos, fue Kant quien, a finales del siglo XVIII, utilizó la analogía orgánica para explicar el tipo de finalidad

A&P: ¿Cuál debería ser el entrenamiento para desarrollar estas capacidades?

HP: Primero, habría que tener claro que la práctica del arte es realmente una actividad creadora, no una mera gestión de imágenes con un más o menos vago respaldo estilístico. El arte moderno ofrece las posibilidades de crear, en sentido estricto, genuino, un objeto que antes no existía, cuyo valor esencial reside en su autenticidad y en su consistencia formal como artefacto. No hay que partir, por tanto, de que lo artístico tiene que ver con lo novedoso, con lo sorprendente, como con frecuencia se cree, ante el desconocimiento de los atributos que realmente lo caracterizan.

En segundo lugar, es preciso acostumbrarse a mirar: para concebir hay que juzgar y para juzgar hay que reconocer los valores de lo observado. Después de treinta años de ejercer la docencia, de haber publicado siete libros y tres o cuatro docenas de artículos y de haber dictado más de un millar de clases similares a las que he desarrollado aquí esta semana, la única cosa que en

este momento me atrevo a hacer por un estudiante de arquitectura es tratar de mostrarle cómo miro la arquitectura y la materia, en general, por si puede serle de utilidad: mi último libro, *Miradas intensivas* (2000), es un conjunto de fotografías, dispuestas aleatoriamente, sin leyenda que las identifique, tan sólo enmarcadas con un prólogo y un epílogo donde trato de señalar el fundamento teórico del ensayo. De nada me habría servido toda mi actividad teórica si no me hubiera ayudado a mirar con más penetración formal.

La capacidad de juicio se apoya, pues, en el ejercicio de la mirada: una y otra competencia se aprenden ejerciéndolas; en definitiva, tratando de reconocer forma allá donde la haya.

Estoy convencido, en cambio, de que la capacidad de juicio no se ejercita hablando y debatiendo: en todo caso, se podrá analizar la arquitectura desde los puntos de vista más variados, pero el juicio no es una descripción sino una síntesis, un acto por el que el sujeto reconoce en la obra unos valores que él atribuye a lo artístico; en definitiva, mediante la reflexión se pueden



Edificio de la Bolsa de Comercio, Rosario
Mario Roberto Alvarez

interna de la obra de arte: la complejidad de los organismos vivos y la conciencia colectiva de sus características generales hacen razonable dicha elección. Pero, como antes se ha apuntado, la referencia a los organismos era estrictamente analógica, ya que Kant se apresta a advertir que la finalidad que caracteriza a la estructura de las obras de arte es una finalidad similar a la de los seres vivos pero, a diferencia de ellos, se trata de una finalidad sin fin ajeno a la misma; es una finalidad desinteresada.

En este contexto, a comienzos de los años cincuenta -ciento sesenta años después de la *Crítica del juicio*- volver a plantear una pura analogía orgánica sin matices de envidia comparable a la de los kantianos parece una conducta cuando menos ligera, acaso entrañable por la propia ingenuidad de sus formulaciones. La demagogia que suele acompañar las propuestas organicistas se ampara en la desconsideración de las condiciones esencialmente distintas que rodean la génesis de los organismos vivos y los productos concebidos por el hombre -como se dijo- pero, a la vez, incurre en un severo anacronismo: trata de hacer revivir un mito que en su día Kant tuvo que enmendar para explicar con eficacia didáctica la consistencia formal de la obra, mediante la identificación de la finalidad -desprovista de fin, justificable en sí misma- con la condición estructural que da consistencia a los productos del arte. Sobre esa noción de finalidad sin fin Kant articula una idea de arte que, como se ha visto, iba a fructificar y adquirir cuerpo en las vanguardias constructivas y, desde ahí, fecundar la propia noción de forma de la modernidad artística.

No quisiera concluir estas notas sin dedicar unas líneas a otro equívoco que tiene un fuerte arraigo en las conciencias, no

establecer las condiciones en que el juicio se da, pero eso es todo.

Hace décadas que aprecio una tendencia creciente a teorizar acerca de lo arquitectónico, que en Latinoamérica arraigó con particular intensidad y que, a mi juicio, ha sido sumamente perjudicial para el desarrollo de la arquitectura: las escuelas se han ido llenando de semiólogos, psicólogos, sociólogos y demás expertos en ciencias humanas que imparten saberes dignísimos, probablemente útiles en otros ámbitos, pero que, lamentablemente, no han contribuido al progreso de la arquitectura sino que, por el contrario, han contribuido a aumentar la confusión. La práctica teórica a que esa tendencia a conceptualizar dio lugar se ha caracterizado, además, por una inmensa disponibilidad a la hora de integrar las doctrinas y tendencias más banales: eso explica su escaso sentido crítico ante la proliferación de imposturas, que en las últimas décadas han llevado a la arquitectura a las cotas en que hoy se encuentra.

La actividad de proyectar, que se apoya en juicios de reconocimiento de

forma, difícilmente se puede atajar con razonamientos propios de la reflexión teórica: la teoría debería, en todo caso, aclarar la relación entre una y otra arquitectura, así como desvelar la historicidad de los valores y criterios en que ambas se fundan; esa debería ser su contribución esencial, tanto al proyecto de arquitectura como al conocimiento de la misma.

Es escandalosa la indiferencia con que los "teóricos" no tan sólo han permitido, sino que han contribuido a construir y difundir, una idea banal de modernidad hasta convertirla en el blanco de cualquier bravata ignorante, a lo largo de las últimas décadas. Espero que nadie me acuse de infravalorar una actividad -la teórica- a la que he dedicado media vida; y a la que continúo dedicando gran parte de mi tiempo.

La teoría no es una serie de conjeturas, más o menos interdisciplinarias, capaces de dar sentido a la vida de quienes, por la razón que sea, descubrieron en el saber literario una vocación tardía: la teoría no es otra cosa que la tentativa de explicación, mediante la reflexión intelectual, de aquello que no

sé si de todos los arquitectos o únicamente de los que tratan estas cuestiones, a saber: qué lo abstracto se opone a lo visual, debido a la naturaleza esencialmente intelectual y racional de aquello frente al carácter estrictamente sensitivo de esto. La razón de dicho malentendido se halla en la indisposición esencial para conocer el fundamento de la modernidad de quienes se aferran -aunque, en muchos casos, sin clara conciencia de ello- a una idea clasicista del arte como sistema de formas, trascendente y arquetípico, orientado a constituir expresión sensible de lo absoluto. La generalización del sentido banal de racionalismo, referido al uso de la razón -incluso en dominios en los que es claramente incompetente- contribuye a fomentar y extender la patología que comento.

Se suele asociar el racionalismo de la arquitectura moderna con el uso exclusivo de la razón funcional, vinculada a la eficacia de sus productos, que sería la que, en definitiva, determinaría la estructura de su constitución. Ello garantizaría cierto estatuto de objetividad de los productos de la modernidad frente a la artísticidad afectiva, subjetiva, de los productos de la tradición clasicista. Pensar así supone atribuir al racionalismo los valores y cometidos del pensamiento positivo, esto es, de aquél que se centra en la experiencia de la realidad. En consecuencia, el racionalismo se opondría al idealismo por la objetividad lógica de aquél frente a la prioridad de la idea respecto a la experiencia que caracteriza a los partidarios de éste: todo el mundo sabe que los estudiantes de ingeniería industrial, por ejemplo, son dados al racionalismo, mientras que los de arquitectura o bellas artes suelen tener un fuerte componente idealista en su personalidad. El sentido de uno y otro talentos está tan fuertemente arraigado en las conciencias que ha generado dos arquetipos sociológicos perfectamente definidos: el racionalista, introspectivo y ordenado, y el idealista, generoso pero ingenuo. Sirva la digresión para mostrar la perversión del sentido del racionalismo, al atribuirle un contenido casi psicológico, vinculado a cierta actitud vital, en lugar de considerarlo un modo de conocimiento que se funda en el propósito de explicar la realidad mediante el uso de la razón -de las ideas- sin recurrir a la experiencia. Ése es el motivo de que racionalismo e idealismo sean una misma cosa, como se desprende de la consulta de cualquier manual básico de filosofía.

Si se contempla la noción de racionalismo en su auténtico sentido, es fácil comprender su asociación con la arquitectura moderna: la capacidad de conocimiento autónomo del racionalismo intelectual es correlativa a la capacidad de concepción autónoma de la forma, más allá de cualquier determinación sociotécnica de la arquitectura moderna. La propia noción de consistencia, atributo específico de la forma moderna, es producto del proceso de proyecto que ha de conducir a la forma abstracta, que se orienta a la esencia de las cosas, tendente a lo universal.

Pero tal noción analógica de racionalismo, aplicada a la arquitectura, no comporta el uso exclusivo de la razón, como a menudo se cree: la visualidad esencial del objeto moderno es consecuencia de la relevancia de lo visual en el proceso de concepción. La intelección visual es la actividad típica del proyecto de arquitectura y de la construcción de la forma en las artes visuales de la modernidad.

Cuando se objeta a la abstracción su matriz estrictamente intelectual y se aboga por doctrinas más amables para el ojo, se

la tiene desde el sentido común. Se podrían contar con los dedos de unas pocas manos las contribuciones teóricas a la arquitectura que surgen realmente de un problema de conocimiento.

Pero, en general, se considera teoría la producción de elucubraciones, generalmente inconsistentes, que se alimentan de sí mismas y se reproducen in vitro, sin la acción crítica que supondría fecundarlas en el contacto con lo real. Por lo común, los teóricos constituyen una rémora para la arquitectura por cuanto parecen ofrecer sus habilidades como una actividad paralela, alternativa y complementaria al proyecto, cuando en realidad desarrollan una práctica alternativa, sí, pero no sólo ajena, sino fundamentalmente entorpecedora de la concepción.

Volviendo a su pregunta, creo que es relativamente sencilla de responder: la capacidad de juicio se adquiere ejerciéndola, tratando de conocer a qué valores referir el acto, negándose a ser un espectador pasivo, ajeno a las reglas de juego al que asiste. El propio Kant decía que el juicio estético no se

puede enseñar: se aprende con la práctica.

Se me antoja que la relación del espectador con la arquitectura de los últimos tiempos es análoga a una situación en la que el público de un estadio asiste a un partido de fútbol en el que, de pronto, un espectador aprecia una maniobra que le hace pensar que el jugador que la ha provocado no sabe que el objetivo de su equipo es tratar de introducir la bola en el arco del equipo contrario. Se da cuenta porque cuando era joven fue futbolista y conoce tanto las reglas del juego como el modo de vencer y la táctica debida para conseguirlo: el resto de espectadores se limitan a disfrutar de las evoluciones de los contendientes; sólo él sabe que no es fútbol lo que aquellos jóvenes realmente juegan, sino que realizan unas evoluciones que, a los ojos de la concurrencia, se le parece mucho.

Todo es casi igual pero, en el fondo, no tiene nada que ver, porque la finalidad que supone conocer que hay que introducir la bola cambia por completo tanto los gestos como la propia táctica; cualquiera de las



Banco de la Nación Argentina, Rosario
 Mario Roberto Álvarez

operaciones que antes de descubrir el fraude nos parecían habituales de un futbolista ahora nos aparecen como fruto de un grupo de imitadores. Creo que el ejemplo es muy claro: llevamos más de treinta años en los que la arquitectura no se concibe con el propósito de construir objetos genuinos y consistentes, sino para alcanzar notoriedad imitando lo que hacen otros, que ya la disfrutan.

A&P: ¿No supone todo esto una discusión acerca de "donde está el gol"? Porque probablemente no haya un acuerdo tan amplio respecto de lo que significa "meter la bola" en arquitectura.

HP: Es posible, dado que el ejemplo siempre simplifica. En el fútbol solamente hay una posibilidad de gol: el objetivo es, en ese caso, preciso y unívoco. De todos modos, meter la bola está previsto en las reglas del juego. Se dirá que no está claro cuál es el objetivo del arte; que no es tan evidente cómo actúa un artista. Me temo que quienes esgrimen tales argumentos no lo suelen

hacer desde la conciencia de una u otra noción de arte o artista: sencillamente, no tienen ninguna y tratan de escudar su ignorancia en un relativismo disfrazado de tolerancia.

Producir una obra de arte es alumbrar una obra genuina, dotada de sentido y consistencia, que antes no existía, capaz de ser reconocida por otro como tal. Pero es evidente que muy pocos se plantean su actividad de arquitecto en esos o parecidos términos. Casi nadie se preocupa por adquirir capacidad de juicio, sino de identificar la opinión del crítico más reconocido: en realidad, es frecuente alienar la propia subjetividad, sometiéndola al baremo del experto o del mercado; prioridades que, casualmente, suelen coincidir.

La actividad del artista se apoya, como he dicho, en la capacidad de formar una obra, dotándola de una legalidad específica, irreductible a la acción normativa de un sistema o ley general. En arquitectura -y en arte moderno en general- se da la paradoja de que las reglas no se conocen hasta el final: todo el proceso de proyecto está orientado a alcanzar esa legalidad propia del

está rebajando la dimensión intelectual de la mirada, su capacidad para generar y reconocer forma, fenómeno explicable acaso como consecuencia de una reducción análoga de lo visual a lo óptico, de lo estético a lo sensitivo. No hace falta recurrir de nuevo a Kant para reconocer el carácter complejo del funcionamiento de la visión en el juicio estético: el ojo actúa como instrumento a la vez identificador y reflexivo; el juicio se realiza en connivencia con la imaginación y el entendimiento; en modo alguno corresponde al ojo una actividad subalterna o transitiva en la síntesis que el juicio supone. No es necesario recurrir a la idea como ente generador de forma para garantizar la abstracción -y, con ello, la modernidad- del producto, como se ha venido realizando en el proyecto a partir de los primeros años sesenta: la abstracción en arquitectura es una cualidad esencialmente visual, la consistencia estructural que caracteriza los artefactos genuinamente modernos no es un atributo intelectual, generado o reconocido mediante procesos de intelección, sino un valor registrable por la mirada activa, adiestrada para reconocer y concebir. Si ello es así, se evapora la presunta atectonicidad de la arquitectura abstracta: lo tectónico es un atributo de lo construido que trasciende la condición material de su constitución física; no tan sólo la tectonicidad no es ajena a la abstracción, sino que puede considerarse una de sus consecuencias principales.

El neoplasticismo, el modo específico de conformar más fecundo de la arquitectura moderna, debe su trascendencia histórica al hecho de que es un modo de concebir las relaciones visuales que determinan la forma que incorpora los principios básicos de la construcción material: es difícil hallar una estructura visual más tectónica que un cuadro de Mondrian de los primeros años veinte.

En conclusión, la abstracción es el principio formativo y, a la vez, el atributo visual específico de la modernidad artística. En arquitectura, práctica en la que la materialidad de los elementos constituye un vínculo obligado con la realidad física, la abstracción se ha mostrado y se muestra como la perspectiva más fecunda en la creación durante el último siglo. Probablemente, la arquitectura que asume la abstracción como principio básico de la propia naturaleza de sus productos no está llamada a provocar alborozos en ese público abúlico y ansioso a la vez; que colma con su presencia a la arquitectura-espectáculo de la que tanto se habla, buque insignia de un mundo cada vez más próximo a convertirse en un gran parque temático, tan indiferente en sus valores como en su apariencia. En cambio, no dudo que continuará inspirando a los arquitectos que ven en la tendencia a lo universal la condición de la subjetividad intrínseca con que afrontan la concepción; a aquéllos que se orientan más hacia el juicio que hacia el afecto; a los que persiguen más la forma que la imagen, que apuestan por lo visual frente a lo razonable, que se empeñan en la construcción, no en la mimesis; que, en definitiva, frente a la novedad, persiguen la consistencia.

Las fotos de este artículo son de Helio Piñón

artefacto, que no es más que el conjunto de reglas que determinan su identidad. En arquitectura, la naturaleza del problema se revela con la propia solución que encarna la obra.

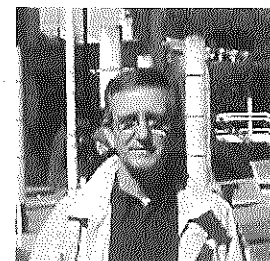
¿Por qué no reconocer que, si en los museos cambiaran los cuadros originales por malas copias de los mismos, la gente seguiría abarrotándolos como cuando quien expone es un famoso? Creo que hay una situación de impostura generalizada en la que vivimos todos inmersos -y en la que probablemente seguiremos viviendo-, a tenor de las tendencias observables en la sociedad contemporánea.

A&P: ¿Por qué se da esta situación?

HP: En la esfera del individuo, la capacidad de juicio tiene que ver con la asunción de una jerarquía de valores pertenecientes a ámbitos distintos de la razón y la moral, que hacen del reconocimiento de la forma artística un modo de conocimiento atípico pero complementario del que produce la razón

pura. Situarse en esa perspectiva no es obvio: requiere, primero, consciencia del hecho diferencial de lo estético y, después, esfuerzo para adquirir el punto de vista que permite reconocerlo.

En el ámbito de lo social, aunque no soy en absoluto experto, me da la impresión de que llegó un momento de la segunda mitad del siglo XX en que, al configurar los mitos de una sociedad desarrollada que identifica el bienestar con el consumo, pareció prudente incorporar el arte a la nómina de productos de primera necesidad: en adelante, lo artístico naturalmente fue otra cosa; creo que no hay que darle más vueltas.



PROYECTOS

PREMIO ARQUISUR XVIII

Museo Biblioteca
Maximiliano Cei - Claudia Yunes

Centro de Rehabilitación
Nicolás Motkoski

Centro de Rehabilitación
Bruno Bechis

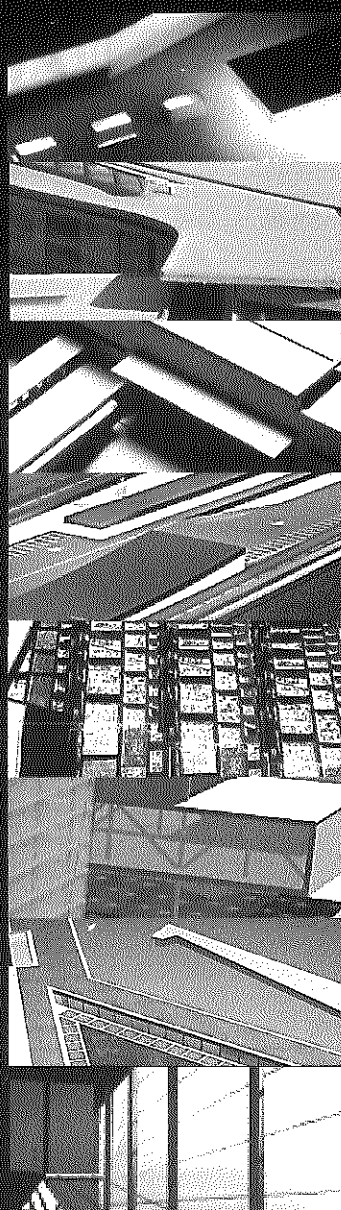
Edificio Multifuncional en la Autopista
Miguel Parmigiani - Lucas Valenti

Viviendas-huerta en la periferia
Eleonora Sorokin

Nuevo puerto para el área central
Ramiro Ciappesoni - Esteban Chitarroni

Escuela de Prácticos de Río
Martín Manzano

Museo para la colección de la UNR
Agustín Mosso Ballesteros



1
2
3
4
5
6
7
8

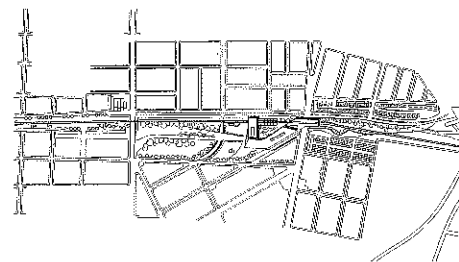
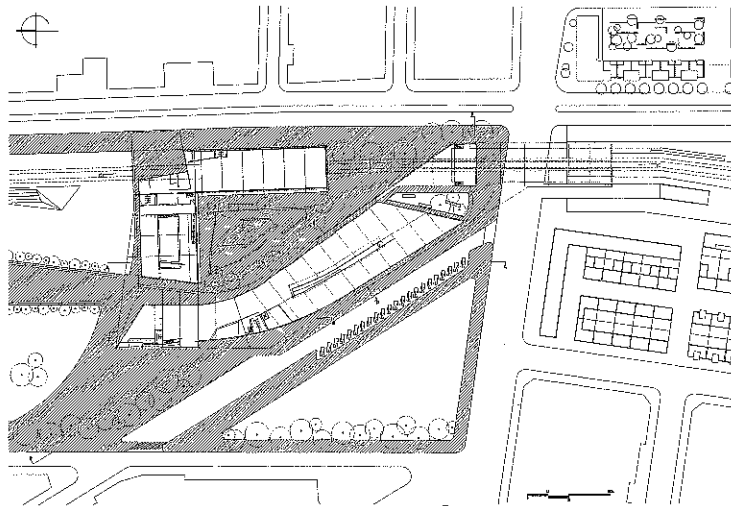
PREMIO ARQUISUR 2000

Arquisur es una asociación de Facultades y Escuelas de Arquitectura que se agrupan a partir de la necesidad de crear un espacio académico ampliado, basándose en la cooperación científica, tecnológica, educativa y cultural de todos sus miembros. Actualmente está constituida por diecisiete Facultades y Escuelas estatales de Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Chile.

El Premio Arquisur *Profesor José Miguel Arósteguis* surge como reconocimiento al trabajo de los estudiantes por la labor desarrollada dentro del marco institucional de cada unidad académica. El premio es elegido entre los trabajos postulados, que deben haber sido realizados en los distintos cursos de las facultades de arquitectura de Arquisur. Los trabajos presentados deben corresponder al desarrollo de los cursados del año o del semestre anterior; pueden ser individuales o en grupos, con integrantes de un mismo o diferentes niveles. El jurado es integrado por un arquitecto representante de cada país participante.

En octubre del 2000, en el marco del *XVIII Congreso de Arquisur*, que tuvo lugar en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, se hizo entrega del Premio Arquisur edición 2000. En esa ocasión el jurado estuvo constituido por la arquitecta Stella Maris Romero de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción del Paraguay, el arquitecto Rubén Otero de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República (Uruguay) y el arquitecto Jorge Pietro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata. Se resolvió otorgar un premio *ex aequo* a los trabajos de Mariano Sánchez de la Cátedra Prof. Graciela Pronsato y a Diego Facundo Gatica de la Cátedra Prof. Roberto Kuri, ambos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se otorgaron además dieciséis menciones, de las cuales ocho corresponden a alumnos de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR.

Planta general



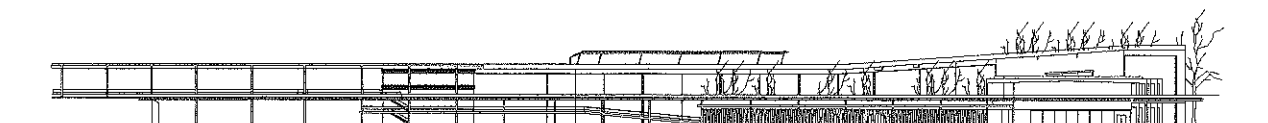
Implantación

Mención honorífica Museo Biblioteca

Maximiliano Cej
Claudia Yunes

PA II - Cátedra Moliné

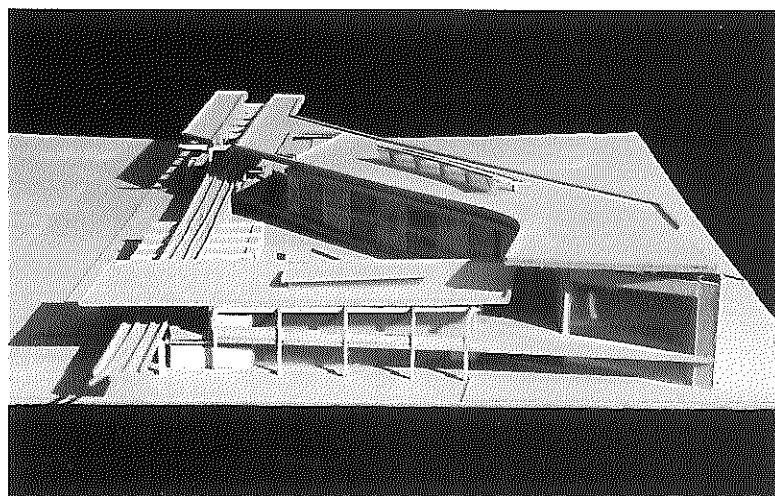
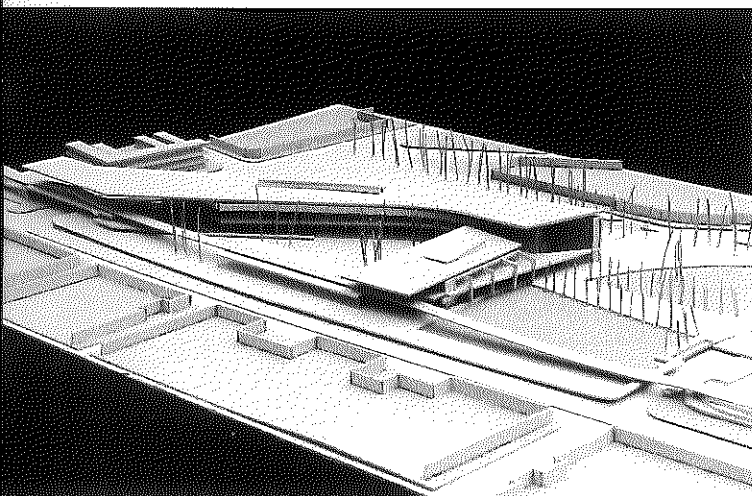
El programa planteado fue la implantación de un edificio para Museo y para Biblioteca en un terreno elegido por la cátedra. Este terreno se encuentra sobre la Avenida Sorrento que conecta el Aeropuerto con el río y las vías del futuro tren metropolitano [troncal]. En el terreno observamos la confluencia de las distintas direccionalidades de las tramas de la ciudad y una clara separación Este-Oeste determinada por el terraplén de la troncal. Sobre la base de estas observaciones, el proyecto se implanta en el terreno tomando como referencia la línea del metropolitano, enganchándose y desprendiéndose y absorbiendo a la vez, las distintas direcciones que llegan al terreno. Establece, mediante la masa edilicia, los límites de un nuevo espacio controlado; conforma al edificio como una continuidad que va enhebrando los espacios urbanos y generando relaciones Norte-Sur, Este-Oeste.

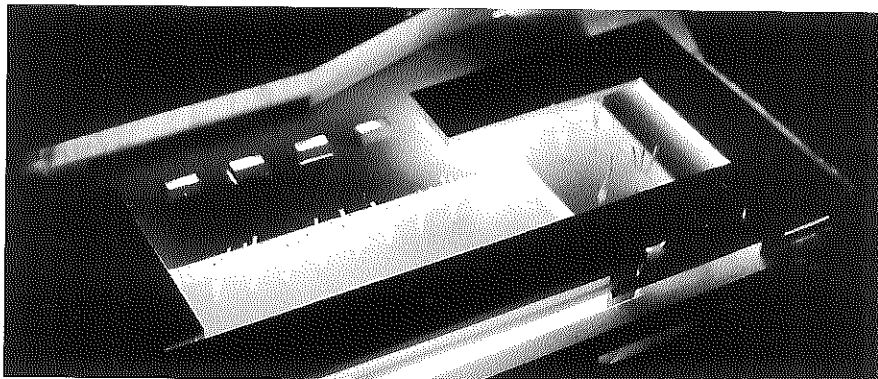
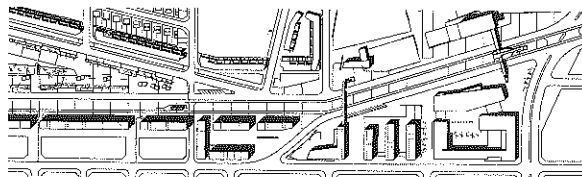


Corte longitudinal



Vista





Mención honorífica Centro de Rehabilitación

Nicolás Motkoski

PA I - Cátedra Moliné

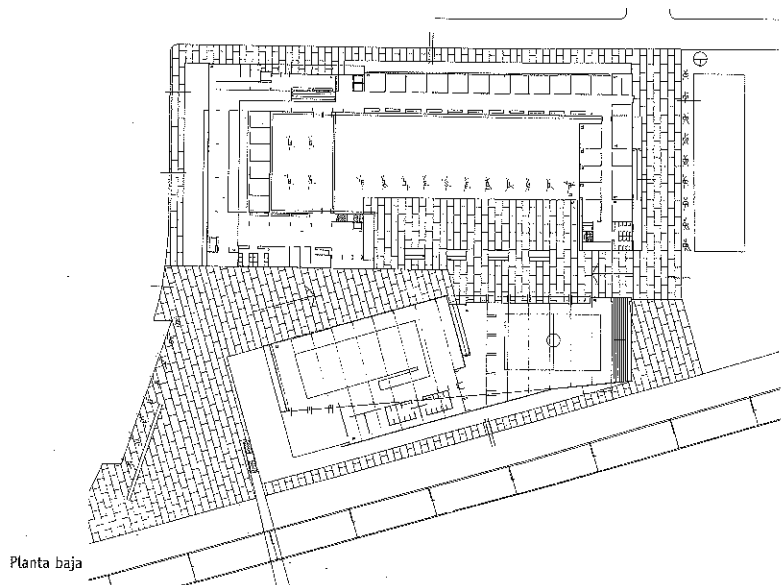
El proyecto se emplaza en la intersección de dos arterias vehiculares metropolitanas, hacia la zona oeste de Rosario. Su intención es relacionar el centro de rehabilitación con la comunidad. El edificio se dispone en dos volúmenes unidos por una rampa subterránea; entre ellos se ubica una plataforma, en carácter de espacio público que a medio nivel funciona como acceso a estas dos partes. Se ha provisto de una serie de ingresos independientes posibilitando la apertura de funciones tales como sala de juegos, comedor, biblioteca, gimnasio y pileta en forma autónoma. La volumetría del proyecto pretende adaptarse a las distintas escalas del entorno: un el volumen alto para los usos compartidos con una fachada metropolitana hacia el este, uno mas bajo en relación al carácter residencial de la calle oeste.



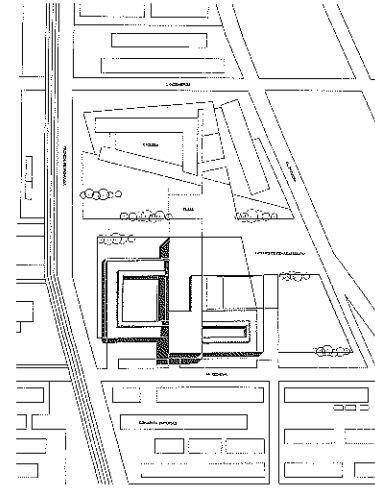
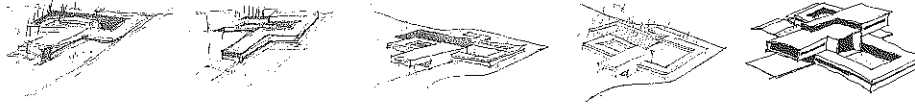
Corte transversal



Vista Norte



Planta baja



Mención honorífica Centro de Rehabilitación

Bruno Bechis

PA I - Cátedra Moliné

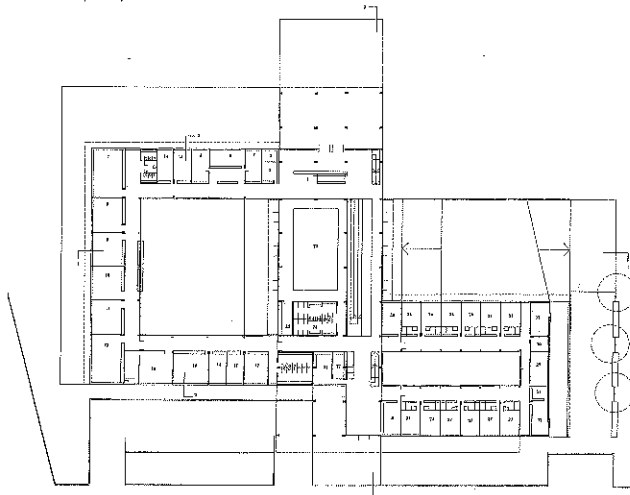
El proyecto se ubica en un terreno vacante dentro de un área con proyectos urbanos que pretenden articular dos partes de ciudad aisladas por un antiguo ramal ferroviario en desuso. Este encuentra su lugar al reconocer la escala del entorno, la geometría, las características de las calles, las diferentes orientaciones y los espacios públicos que lo rodean.

El programa de uso específico (internación, consultorios, etc.) se resuelve en una sola planta, con áreas bien definidas y accesos independientes que posibilitan un uso autónomo.

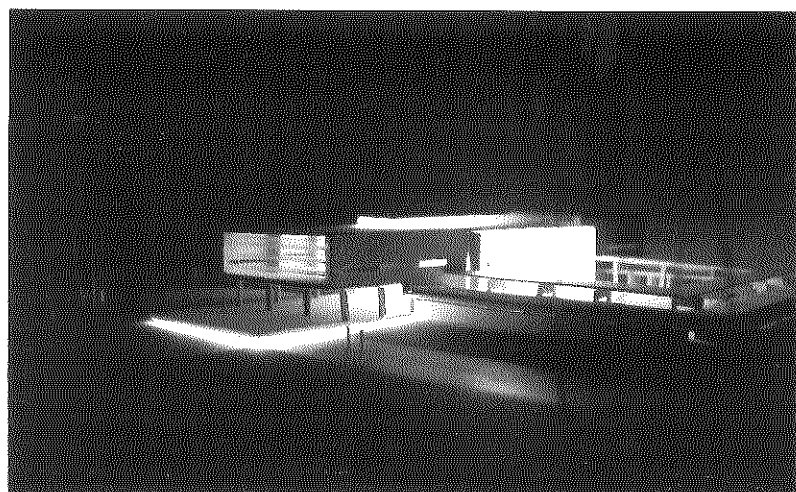
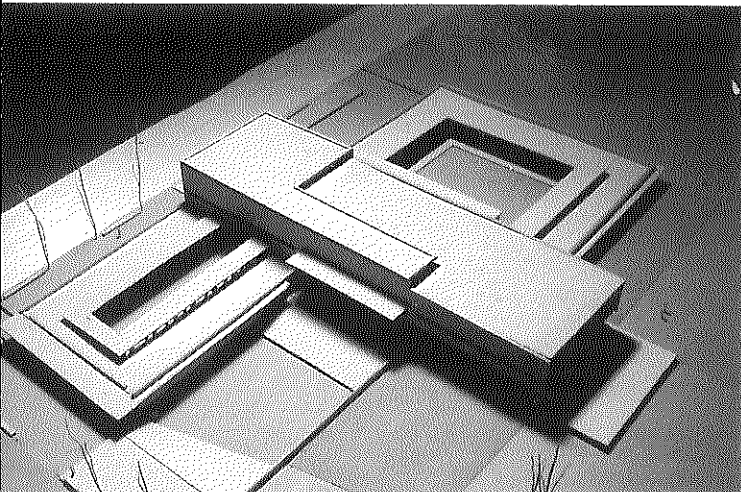
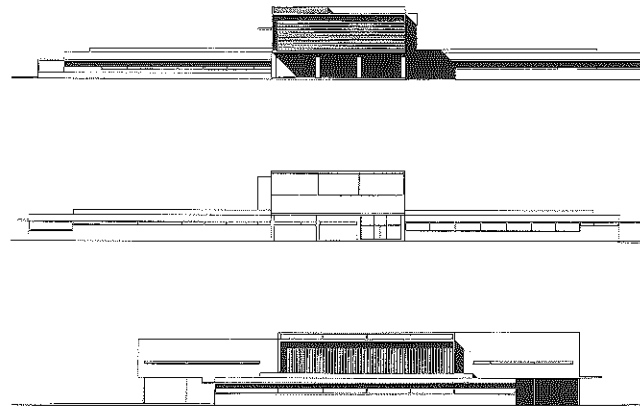
Las partes más destacadas del programa -como la pileta de natación, gimnasio, comedor y patios- son los protagonistas del proyecto tanto por su geometría como por su uso compartido con la comunidad. Desde el comienzo, la intención fue articular los espacios interiores y exteriores mediante diferentes patios, ofreciendo sensaciones y situaciones distintas en cada uno de ellos.

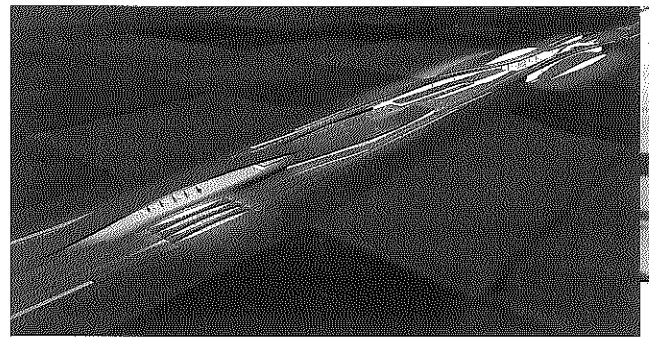
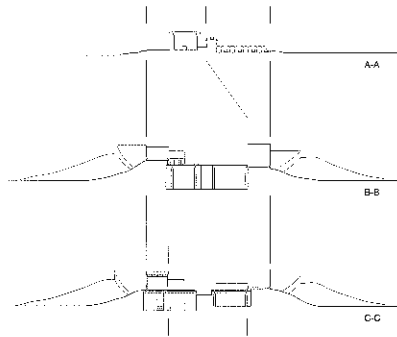
De esta manera se fue conformando el proyecto hasta alcanzar una distribución que permitiera la relación anteriormente mencionada y, a la vez, otorgarle privacidad a las partes específicas del edificio como el sector de internación y rehabilitación.

Planta principal



Vistas





Mención honorífica

Edificio Multifuncional en la Autopista a Córdoba

Miguel Parmigiani
Lucas Valenti

PA III - Cátedra Galli

La obra se sitúa en la futura autopista Rosario - Córdoba aproximadamente a 1 Km del cruce con la Ruta Nacional A012.

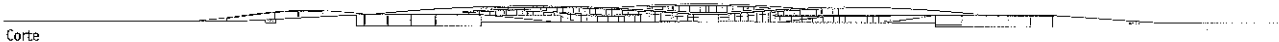
La obra se confunde en todo momento con el lugar. Recurre a los mismos elementos, tanto materiales como formales, que se encuentran en el sitio. El asfalto de la carretera y las pequeñas curvas que ésta presenta son los elementos casi únicos que conforman la obra. La superficie del terreno se pliega sobre sí misma, formando curvas que crean y contienen las rutas a través del edificio. Desaparece la tradicional separación entre edificio y entorno.

Esta superficie doblada nos permite una diferenciación programática dentro de un entorno continuo

En lugar de presentar una forma compacta o elevada trasmite, desde su interior, la idea de un paseo por el campo.

Hacer coincidir formalmente ruta y arquitectura. Proyecto como transformación, idea de recorrido, circulación, direcciones. Motorizar intercambios en el nivel local y regional. El proyecto es ruta.

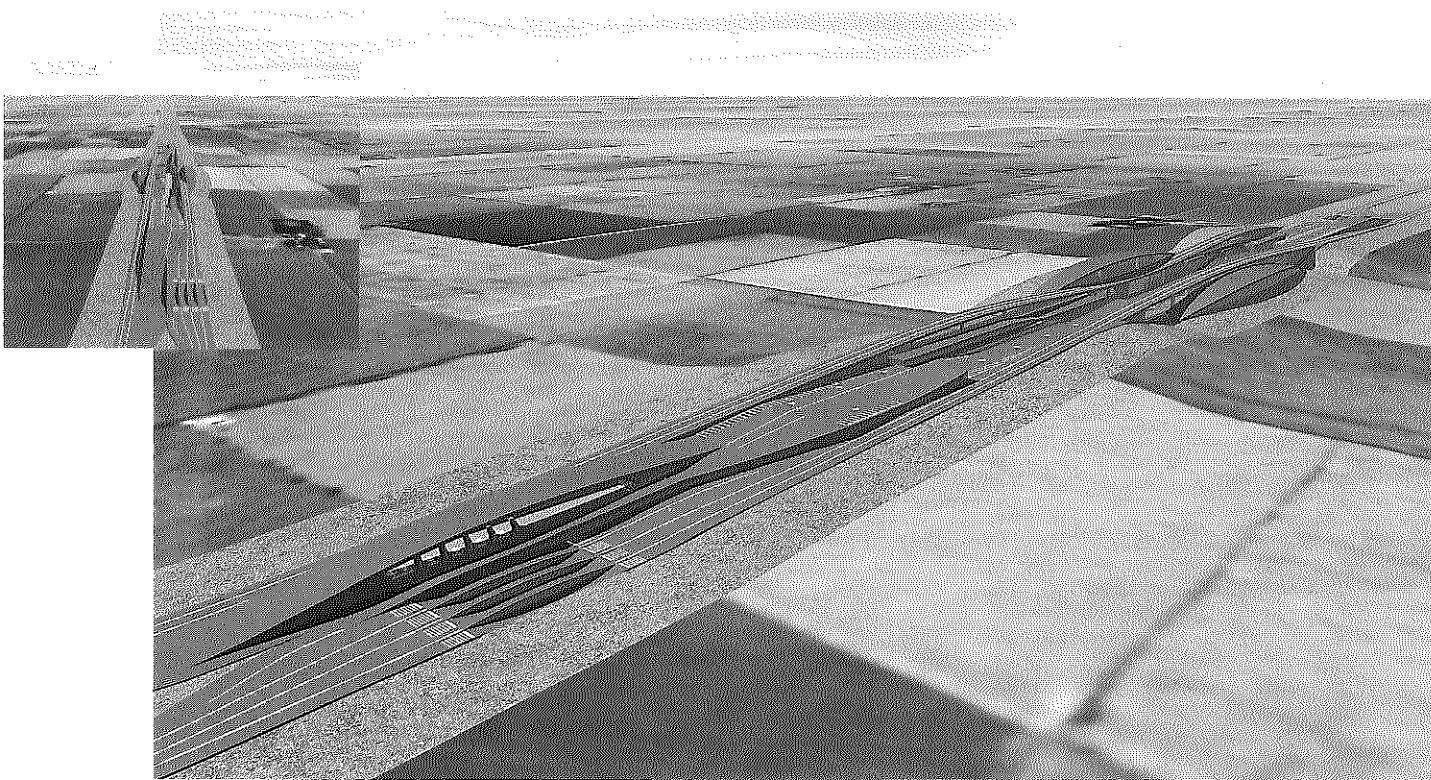
Corte

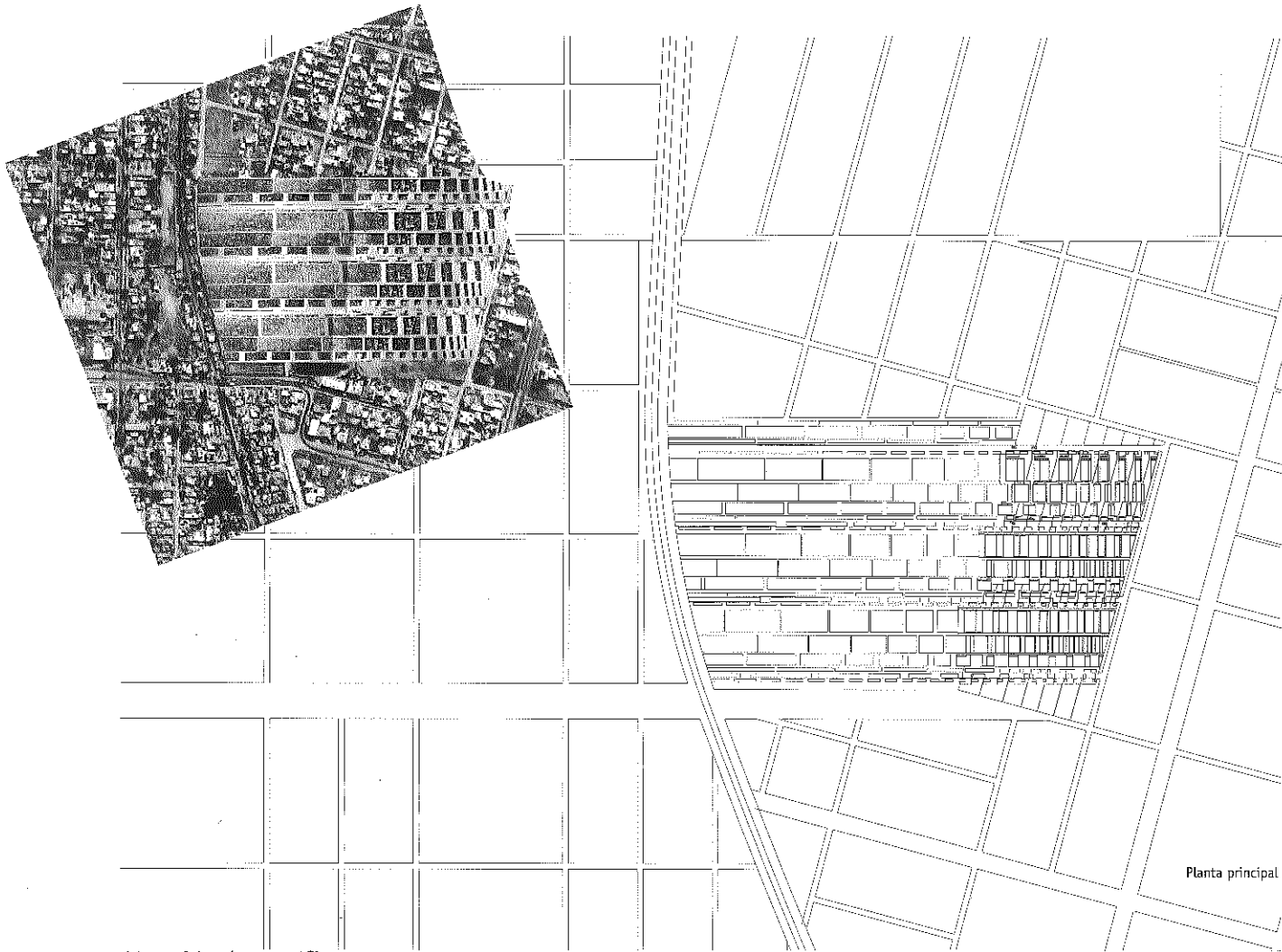


Nivel Superior



Nivel Inferior





Mención honorífica
Viviendas-huerta en la periferia

Eleonora Sorokin

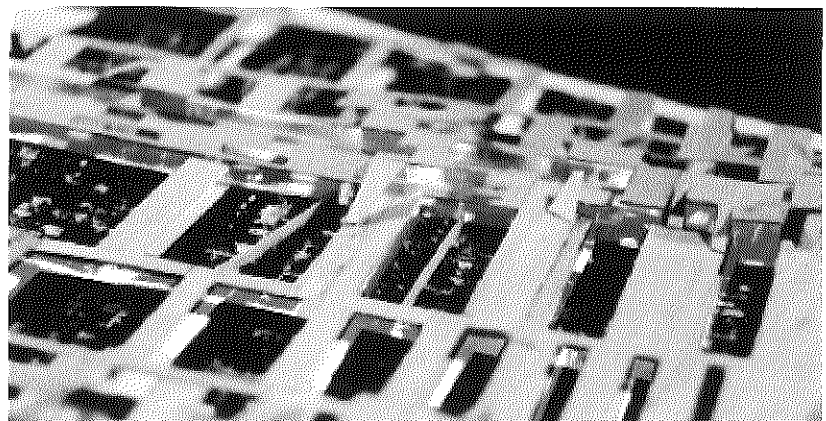
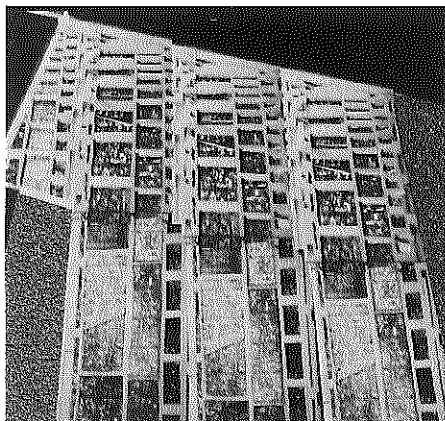
PA III - Cátedra Galli

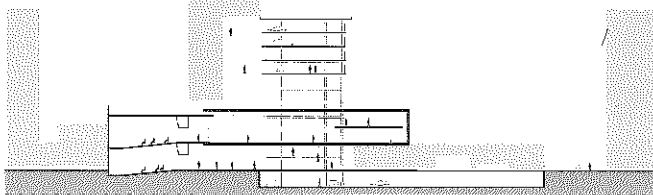
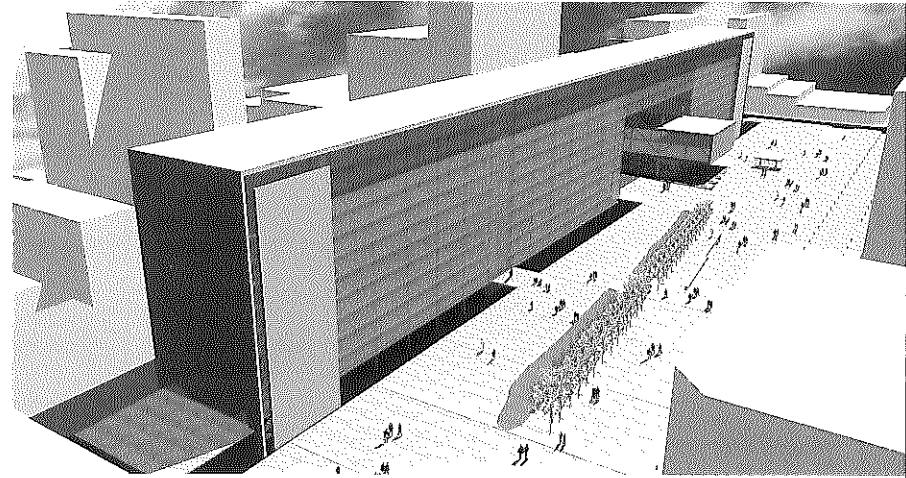
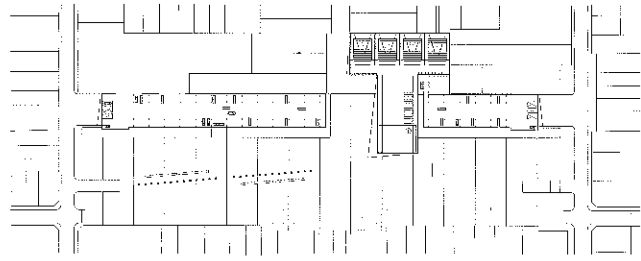
El terreno [actualmente huertas] atraviesa la vía con fuerza, dejando entrever la lógica de las tonjas de la periferia rural. El proyecto revela esa condición de periferia. Un tejido urbano muy poroso protege, delimita, en definitiva demarca, territorio. Un camino, un alambrado, son convertidos en espacio, en arquitectura. Los techos de las viviendas son canales que colectan el agua de lluvia, con pendiente hacia el oeste [vía], donde aumenta progresivamente la superficie de cultivos, quedando solo caminos para los vehículos que transportan los productos [este-oeste] y senderos peatonales el sentido norte-sur. Así las viviendas desaparecen en el límite oeste y se aglutinan al este, constituyendo un límite más concreto, un freno al crecimiento de la cuadrícula con su loteo tradicional.

Busqué institucionalizar la condición del terreno, su uso actual, para que no sea sometido al crecimiento de la trama. En este sentido, el suelo no es lo que queda, sino que determina límites; pasa a estar en positivo. El terreno se autodetermina.



Corte Transversal





Mención honorífica Nuevo puerto para el área central

Ramiro Ciappesoni
Esteban Chitarroni

PA III - Cátedra Fernández de Luco

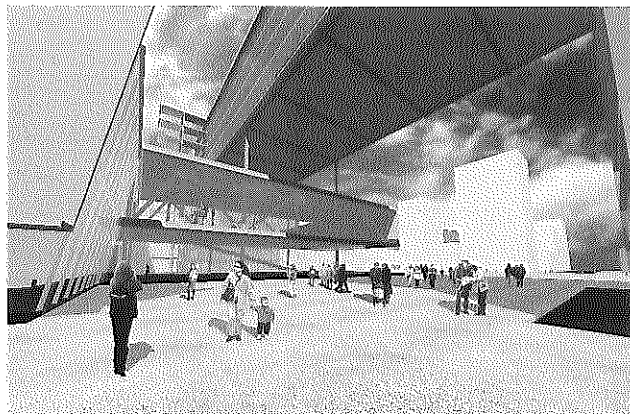
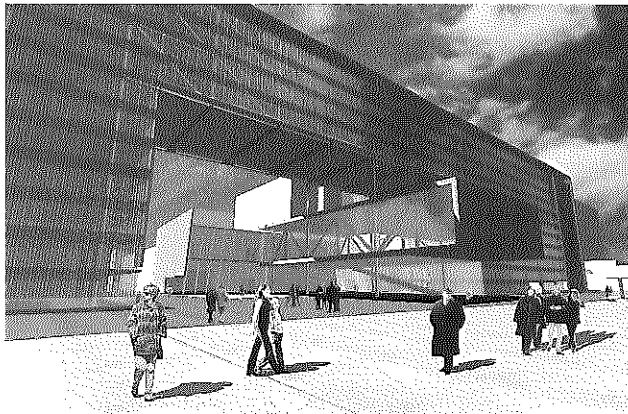
La idea del proyecto se funda en tres aspectos:

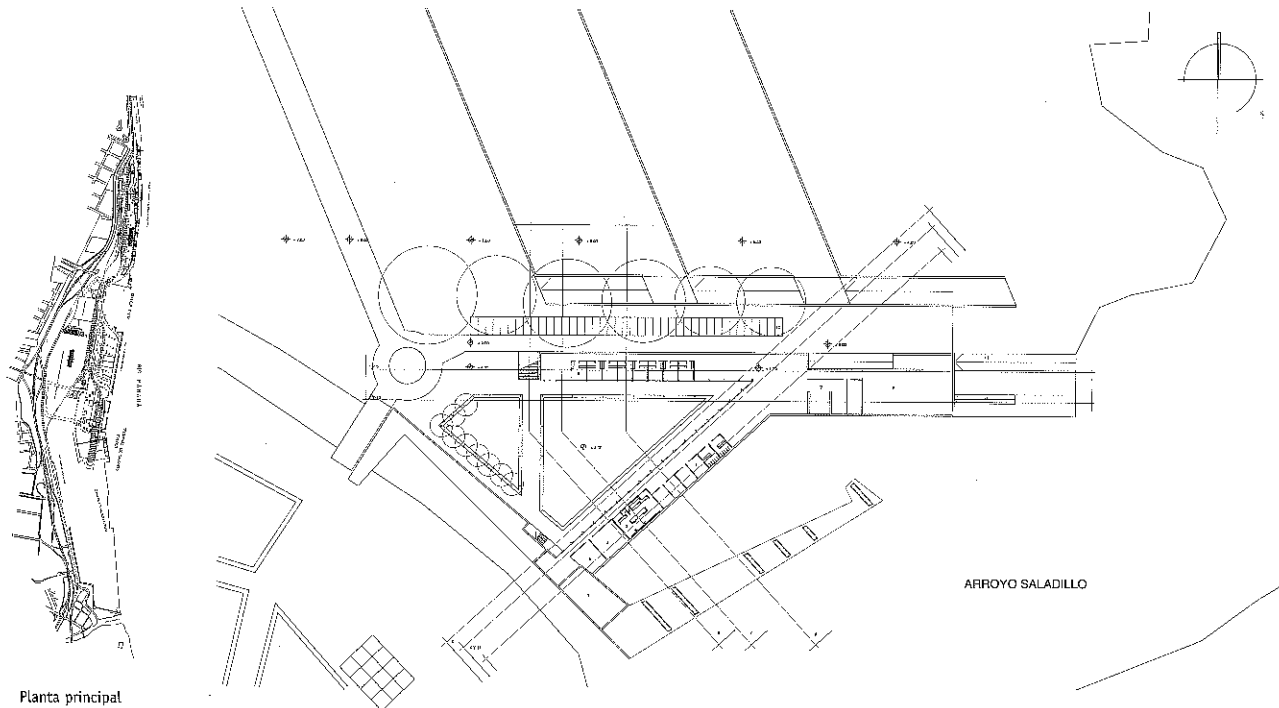
- la necesidad de abastecer de servicios de estacionamiento al microcentro,
- la requalificación morfológica del área específica,
- el reordenamiento vial a escala urbana.

Por esto se ubicó estratégicamente en un área periférica del microcentro constituyéndose en un nexo de intercambio entre circulaciones vehiculares y peatonales. Con esta propuesta se pretende no sólo dotar de servicio de estacionamientos al área, sino también generar un espacio público abierto como lugar significativo de los momentos de encuentros masivos, el cual es contenido y modelado por la forma urbana que lo rodea y por las entidades formales que articulan el proyecto. Estas entidades posibilitan percibir la dinámica de movimiento vehicular, como así también el movimiento peatonal.

Colocado en el extremo de una de las calles peatonales del área central, el conjunto da inicio al sistema de espacios públicos de mayor intensidad de uso y predominantemente comercial.

Entre dos grandes solares pertenecientes a dos manzanas se ubica este silo de automóviles con diversos equipamientos (salas de cines, bares, etc) que, apoyado sobre las construcciones existentes, genera una gran plaza peatonal. Debido a la transparencia del edificio, el hecho cotidiano de estacionar adquiere real escala en tiempo y espacio, y deja de ser un episodio aislado y escondido en pequeños vacíos de la trama.





Planta principal

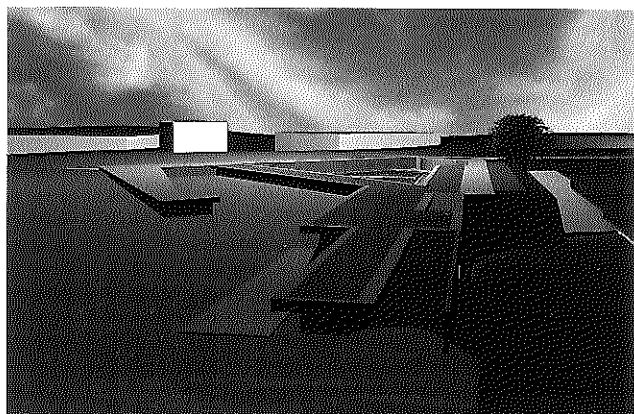
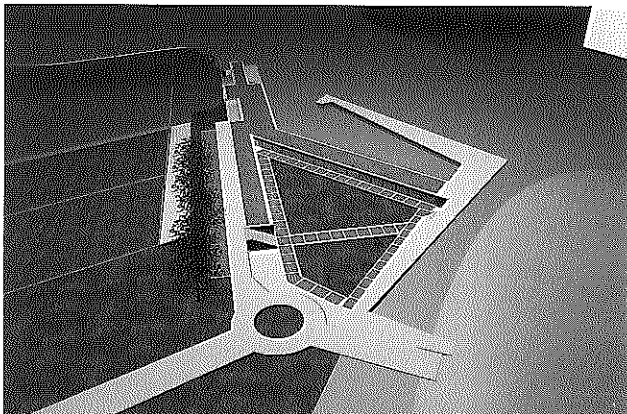
Mención honorífica Escuela de prácticos de río en el puerto de Rosario

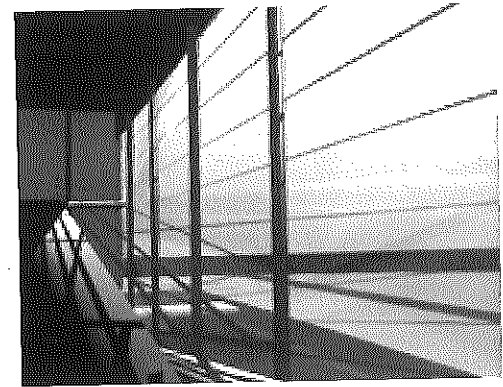
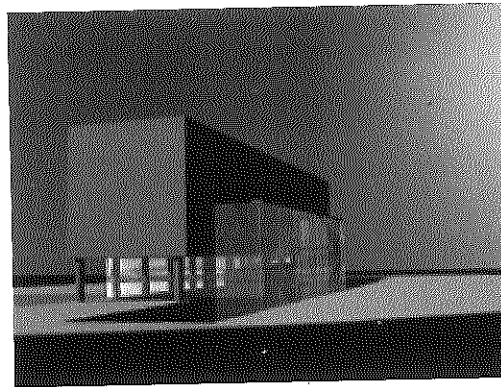
Martín Sebastián Manzano

PA II - Cátedra Fernández de Luco

Ante cambios económicos y productivos que afectaron el sistema ferropuerto de Rosario, el plan de desarrollo del puerto prevé la extensión de las actividades hacia el extremo sur de la ciudad: la desembocadura del arroyo Saladillo. Este enclave se constituye en el área destinada a actividades logísticas y de servicio del puerto y, por otra parte, entra en una inmediata relación con el tejido urbano circundante, particularmente deprimido. Desde estas circunstancias el programa propone asumir el ordenamiento de las actividades para el sector mediante la indagación proyectual en torno a una escuela con alojamiento para prácticos, y la asignación de espacios y arquitecturas para la reubicación del sistema de accesos y embarcaderos públicos con destino a las islas vecinas.

El tema propone la exploración de la capacidad transformadora del proyecto de arquitectura a partir de la naturaleza múltiple de la demanda, apoyándose en el reconocimiento e interpretación de las continuidades y discontinuidades del "material" urbano disponible; es decir, construyendo una hipótesis formal.





Mención honorífica

Museo para las colecciones de la Universidad Nacional de Rosario

Agustín Mosso Ballesteros

PA I - Cátedra Fernández de Luco

Con el objetivo de reestructurar la zona de borde, se dispone la localización de este nuevo instituto en el extremo norte del Campus Universitario, promoviendo su integración al parque costero. En un terreno de barranca pronunciada, delimitado por dos importantes arterias (Av. Pellegrini y Av. Belgrano) y con un programa específico que requería dos salas de colecciones (mineralogía y antropología), áreas de investigación relacionadas directamente con las salas antes mencionadas, área de servicios y una sala de exposiciones transitorias, se mantuvieron libres las visuales peatonales para dejar lugar a una plaza pública mediante la acción de elevar la sala de exposiciones transitorias y dejar los servicios y salas de las colecciones en el subsuelo logrando una mayor privacidad.

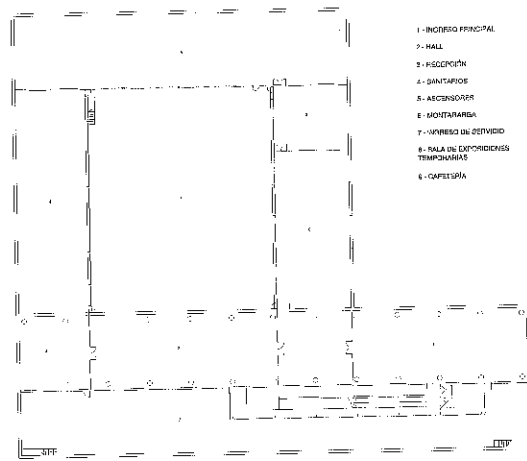


PLANTA ALTA

- 1- ADMINISTRACIÓN
- 2- SALA ANTHROPOLOGÍA
- 3- AJUAR DE INVESTIGACIÓN
- 4- CLASIFICACIÓN
- 5- DEPÓSITO
- 6- SALA MINERALOGÍA
- 7- PATIOS

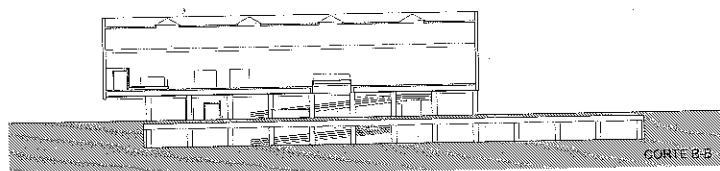


PLANTA BAJA

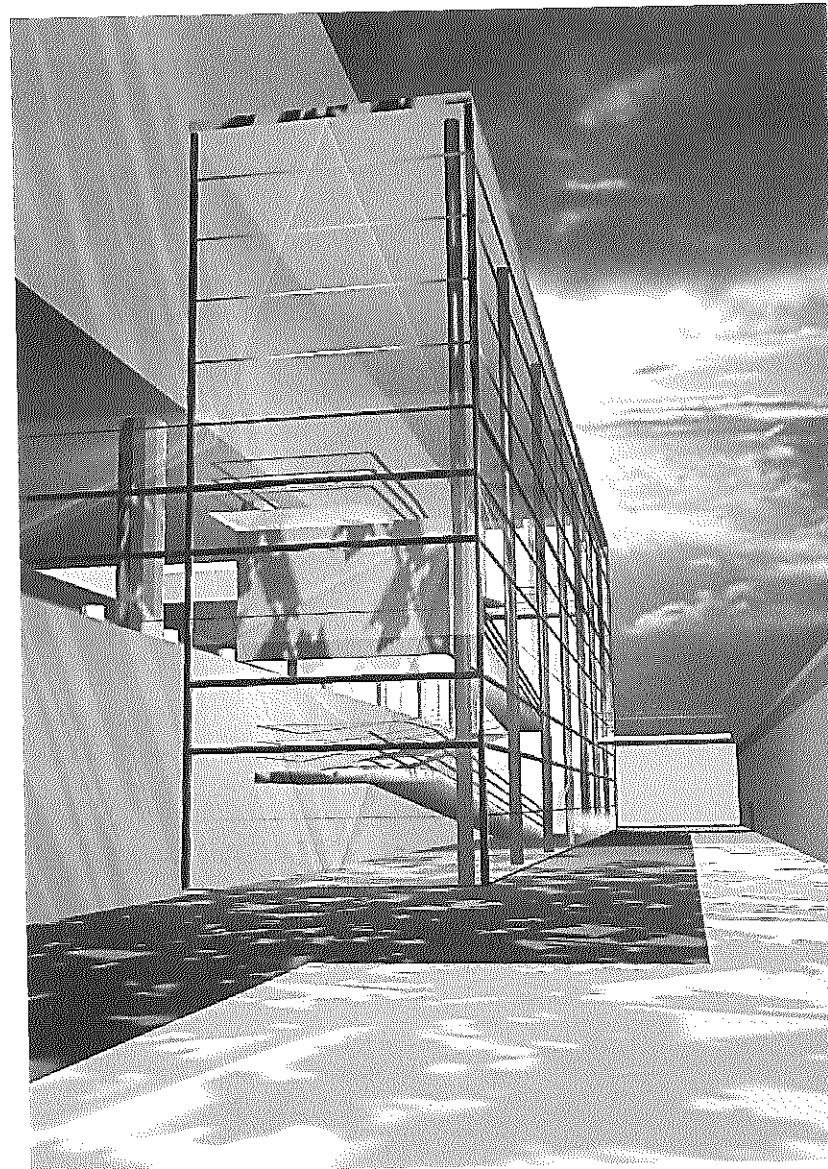


- 1- INGRESO PRINCIPAL
- 2- HALL
- 3- RECEPCIÓN
- 4- SANITARIOS
- 5- ASCENSORES
- 6- MONTAÑESA
- 7- VESTIBULO DE SERVIDIO
- 8- SALA DE EXPOSICIONES TEMPORARIAS
- 9- CAFETERÍA

PLANTA SUBSUELO



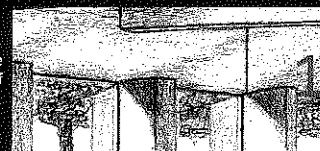
CORTE 2-3



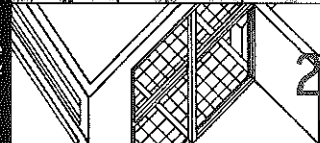
PREMIO ANUAL DE TALLERES DE PROYECTO

INTRODUCCIÓN A LA ARQUITECTURA

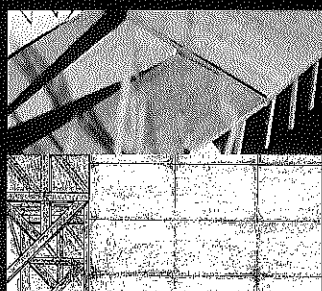
Bar en el Parque Norte
Sebastián Gallo-José Stantero-Nicolas Petcoff



Bar en el Parque Norte
Sebastián Larpin-Iván Enrique-Cristian Rodriguez



ANÁLISIS PROYECTUAL I



Amarradero Silo Davies
Franco Bechis

3

Auditorio y Biblioteca
Natalia Feldman-Nadia Ferretti

4

ANÁLISIS PROYECTUAL II



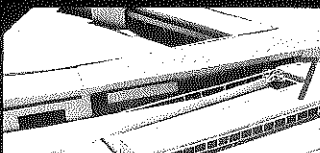
Escuela Polimodal Agrotécnica
Nicolás Motkoski-Bartolomé Lewis

6

Estación Fluvial
Andrea Arregui



Escuela Tipo 2A - LFE
Paola Fernández-Guadalupe Ferrarons-Florencia Quarín



PROYECTO ARQUITECTÓNICO I



Conjunto de Viviendas
Silvana Lattuca

8

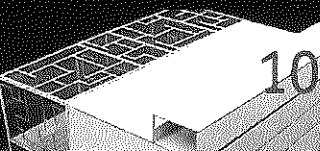
PROYECTO ARQUITECTÓNICO II



Edificio en la barranca
Lautaro Dattilo-Federico Giorgi

9

44 Viviendas entre la ciudad y el campo
Fabricio Lucca-Pablo Cristi



10

Centro de Rehabilitación público
Fabricio Yaquiñto



PROYECTO ARQUITECTÓNICO III



Biblioteca
Julián Acquadro-Germán García

12

EL PREMIO ANUAL DE TALLERES DE PROYECTO

Por iniciativa del Decano de la FAPyD se instituyó este Premio Anual no sólo para reconocer el esfuerzo realizado, sino como espacio para el debate y la confrontación de ideas entre las distintas cátedras y niveles de la enseñanza y, al mismo tiempo, como escenario para poner en discusión la producción académica.

Esta primera edición se restringió al área de Proyecto Arquitectónico. Cada uno de los talleres podía elegir y designar por nivel un máximo de dos trabajos realizados durante el ciclo académico 1999. Debían ser acompañados por un texto que explicara - a rasgos generales- los lineamientos del Taller y los alcances y objetivos fijados para cada ejercicio.

Por tratarse de un premio académico, más que el resultado final importó el proceso de enseñanza-aprendizaje en relación con las premisas teórico-prácticas de cada cátedra y los fundamentos del Plan de Estudios. El jurado se integró con un representante de la Facultad, otro del Colegio de Arquitectos y un tercero, profesor de otra Universidad designado por el Consejo Directivo. En esta ocasión fueron designados los arquitectos Ernesto Yañúnto, Rafael Iglesia y Jorge Moscato. A ellos les correspondía adjudicar un primer premio y hasta dos distinciones por cada nivel de la carrera. En reconocimiento, los trabajos seleccionados son publicados en nuestra revista A&P.

Se presentaron 47 trabajos de los cursos a cargo de los arquitectos Bermúdez, Moreno, Moliné, Torio, Villalba, Santanera, Davidovich, Vidal y Barrale. El jurado, reunido el 7 de setiembre de 2000, optó por no entregar ningún premio a los alumnos de Introducción a la Arquitectura y, en cambio, asignó dos primeros premios entre las presentaciones de Análisis Proyectual I.

CONSIDERACIONES GENERALES DEL JURADO.

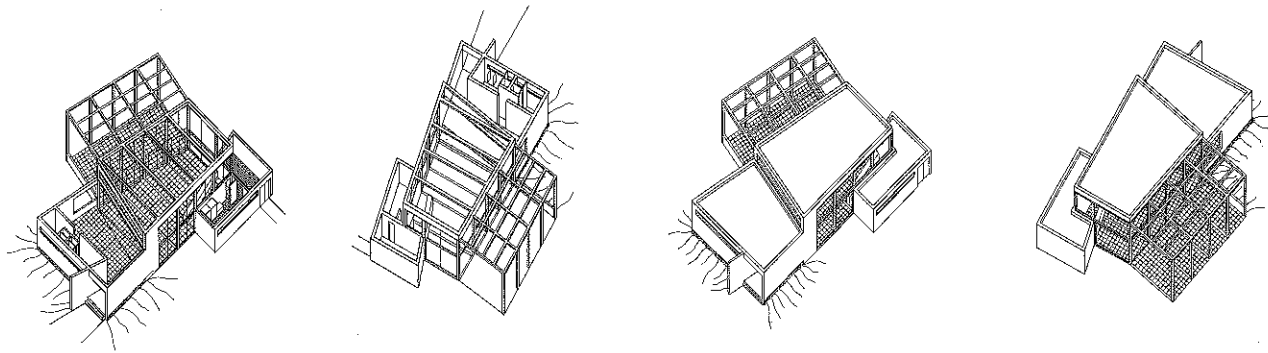
La evaluación de los trabajos presentados permitió al Jurado aproximarse, en algún grado, a la producción general de la FAPyD.

Los trabajos se caracterizan por la diversidad y pluralidad de enfoques que incluyen desde la resolución de obras concretas a trabajos conceptuales o experimentales, destacándose una interesante producción en los niveles inferiores.

Por la calidad de los proyectos presentados por Análisis Proyectual I, con significativos aportes de la formación analítica, el Jurado resolvió otorgar dos primeros premios en ese nivel.

En los niveles superiores, si bien se mantiene la calidad de los aportes teóricos, la capacidad de resolución parece menor. En este sentido este Jurado podría recomendar un mayor esfuerzo por encuadrar la reconocida capacidad teórica desarrollada en esta Facultad en una mayor aproximación a la obra arquitectónica.

Nota: El arquitecto Yañúnto se excusó de evaluar los trabajos de Proyecto Arquitectónico II y su lugar fue ocupado por el arquitecto Elio Di Bernardo.



Introducción a la arquitectura

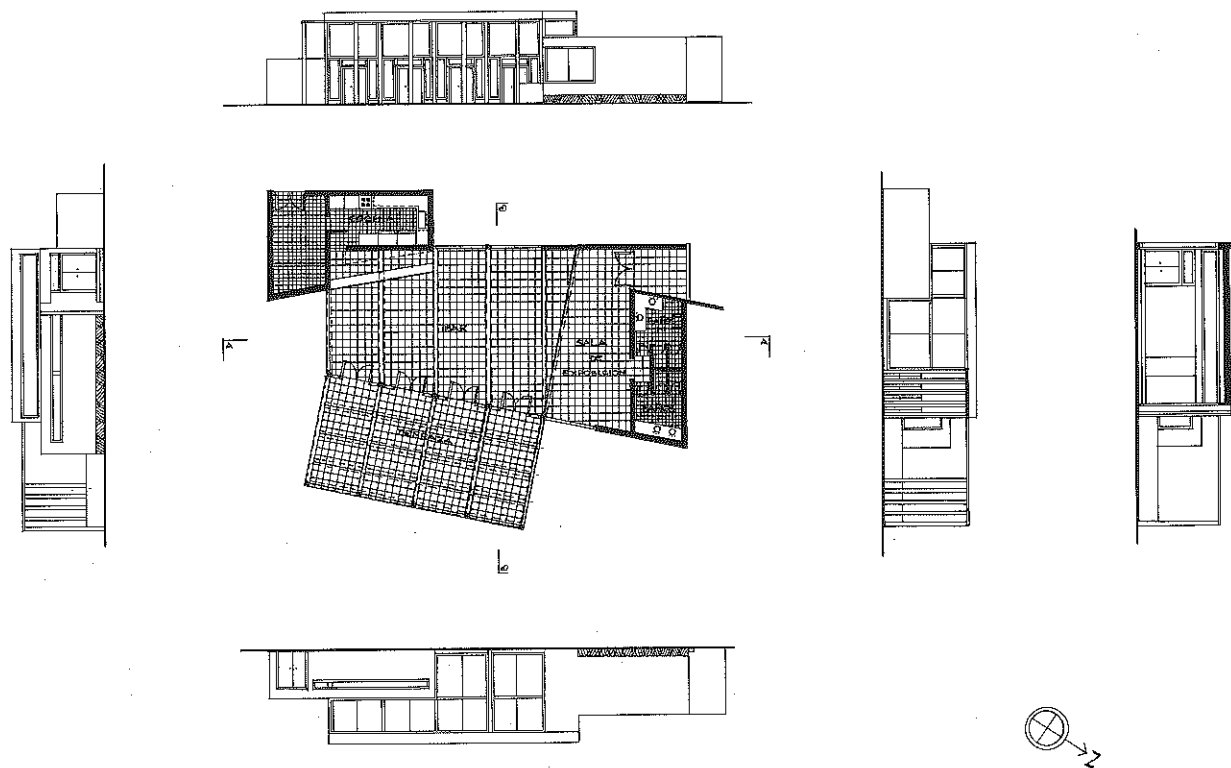
Mención

Bar en el Parque Norte

Sebastián Gallo
José M. Stantero
Nicolás Petcoff

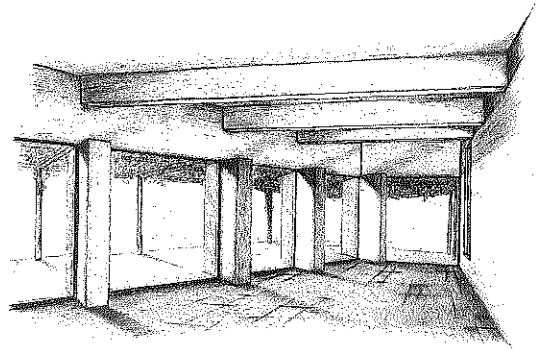
Cátedra Moreno

El ejercicio consistía en proponer un amarradero para el servicio público de lanchas en el parque costero en la base del silo Davis (futuro museo). El proyecto se encuentra ubicado en el Parque R, Rodríguez de la ciudad de Rosario, cercano a la Estación Rosario Norte. Sus límites son al norte Bv. Oroño, al este Av. Illia, al oeste calle Balcarce y al sur Av. Rivadavia. Se compone de tres volúmenes que se ubican siguiendo las direcciones del terreno, diferenciados cada uno por su actividad, los cuales se relacionan y se dividen simultáneamente por las relaciones de encastre y por la diferencia en las dimensiones y alturas. El ingreso se realiza por medio de un sendero marcadamente longitudinal y paralelo a Av. Rivadavia, el cual se va angostando direccionándonos hacia el interior; dirección que se refuerza con un muro que penetra y culmina en la puerta de ingreso. Al ingresar nos encontramos con la sala de exposiciones, con una marcada continuidad visual hacia el exterior por un ventanal hacia la Av. Illia. Luego, a través de un cambio de niveles, accedemos al bar cuyo foco visual en el exterior y en el centro del terreno es un pino. La ubicación longitudinal de la barra direcciona aún más las visuales al exterior. El bar posee una expansión a la terraza que se relaciona por continuidad visual (ventanas) y de piso.



Geométrales

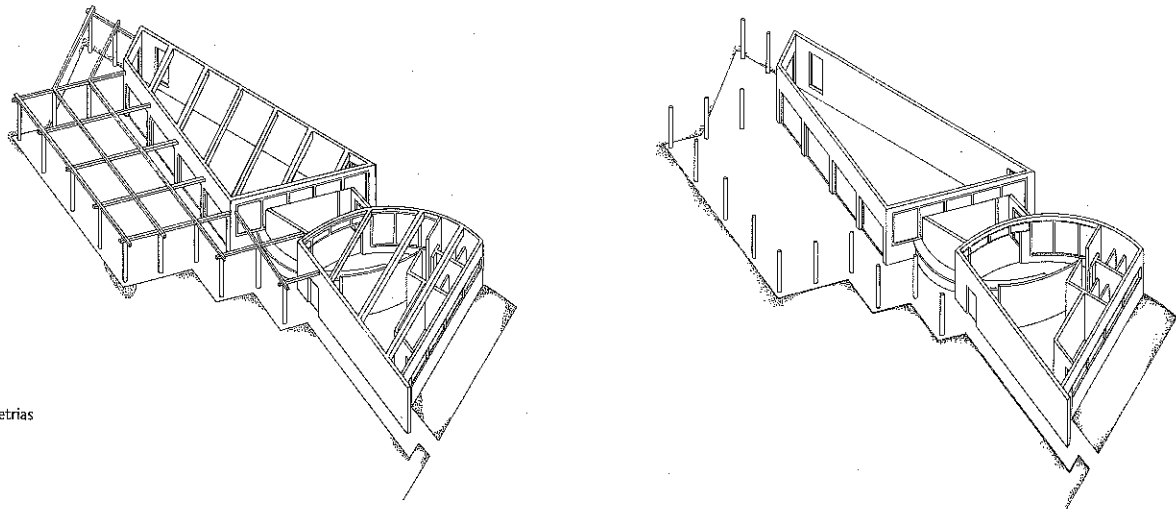
Introducción a la arquitectura
Mención
Bar en el Parque Norte



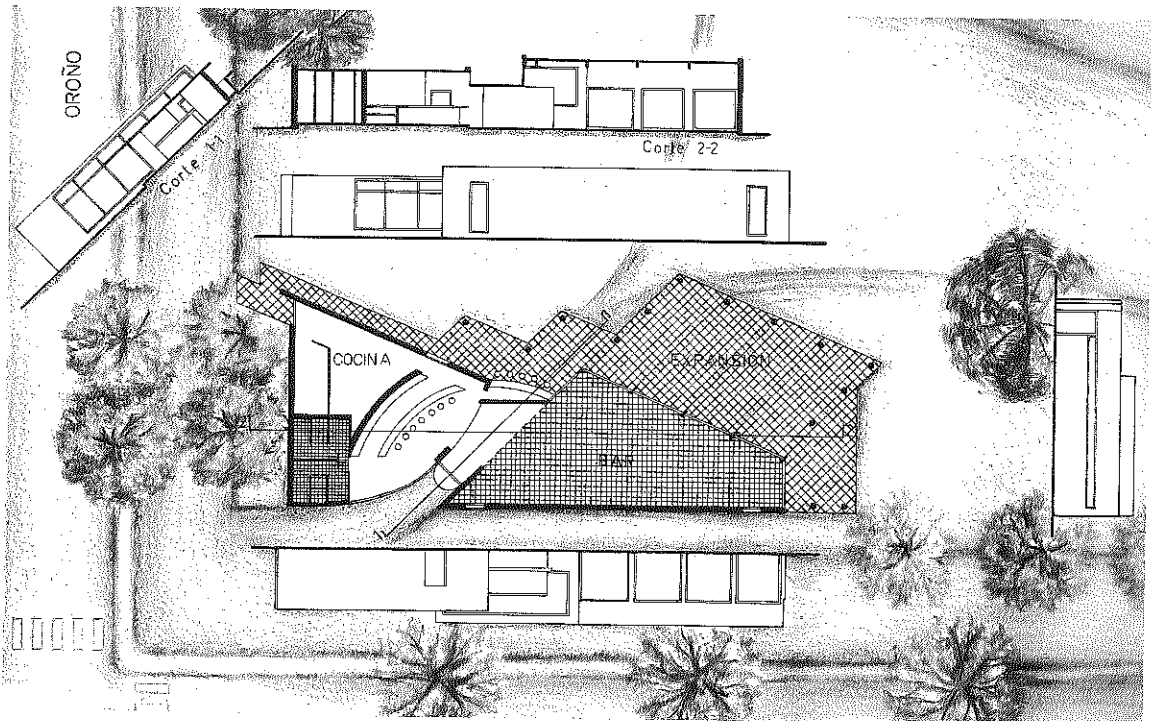
Sebastián Larpin
Iván Enrique
Cristian Rodríguez

Cátedra Moreno

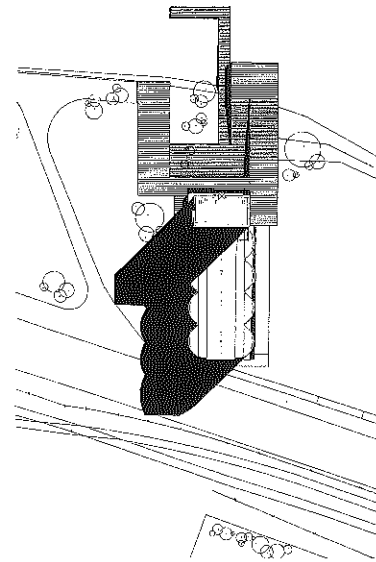
El proyecto también se encuentra ubicado en el Parque R. Rodríguez de la ciudad de Rosario. Su entorno inmediato está constituido por grandes espacios verdes, solo un lado del terreno de forma triangular enfrenta al sector edificado. En el Proyecto preponderan las líneas rectas, que se enfrentan a las direcciones del terreno. La obra está conformada por tres volúmenes con diferentes características de forma y tamaño según su actividad, y relacionados por yuxtaposición. El ingreso al bar se descubre tanto por la direccionalidad marcada de los muros, como por las oposiciones en las alturas de los volúmenes. En el espacio interior donde las opciones indican el camino a seguir a través de un plano oblicuo, como espalda de éste y en la articulación de los dos volúmenes se materializa la barra de atención al exterior. Existe una continuidad visual entre los diversos espacios y entre el interior-exterior por los planos vidriados del comedor, enfatizada por la pérgola que tensiona la mirada hacia el exterior.



Axonometrias



Geometricas



Análisis Proyectual I
 Primer Premio
Amarradero Silo Davies

Franco Bechis

Cátedra Moliné

El ejercicio consistía en proponer un amarradero para el servicio público de lanchas en el parque costero en la base del silo Davies (futuro museo). El sitio de la intervención presentaban singulares irregularidades topográfica que impedían una clara vinculación entre la avenida y el río, a la vez que dificultaban el recorrido costero.

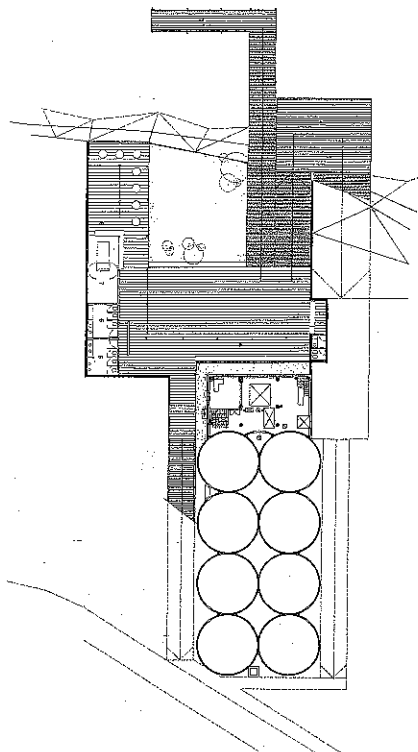
Por otra parte el proyecto debía resolver el difícil diálogo entre la imponente escala del silo Davies, en contraste al pequeño volumen del programa solicitado (bar, sanitarios, boletería, etc) y a la utilización de la madera como sistema constructivo.

Como respuesta a estas presiones, el proyecto decide resignar una condición de "objeto" que compita con el silo, para constituirse en una serie de pisos, rampas y plataformas que optimicen las circulaciones públicas y ofician de zócalo al mismo.

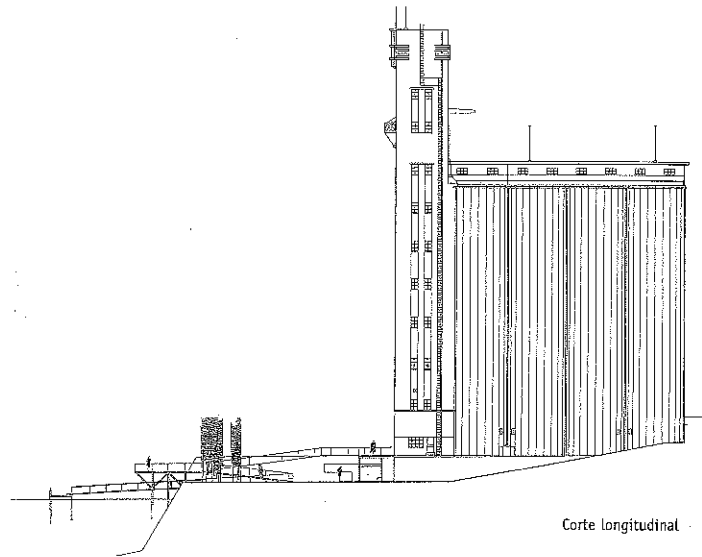
El recorrido hacia el amarradero asoma sobre la barranca a modo de balcón.

Un espacio mas controlado en la cota mas baja del terreno y con visuales directas sobre el río, se propone como lugar de espera y extensión del bar.

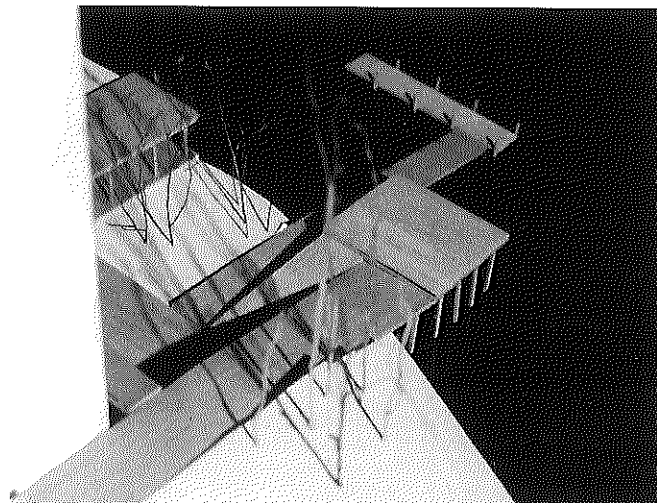
Las áreas de servicio se recuestan sobre el ángulo conformado por los dos muros de contención existentes.



Planta general



Corte Longitudinal



Análisis Proyectual I

Primer Premio

Auditorio y Biblioteca

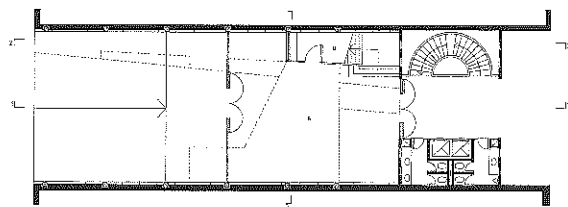
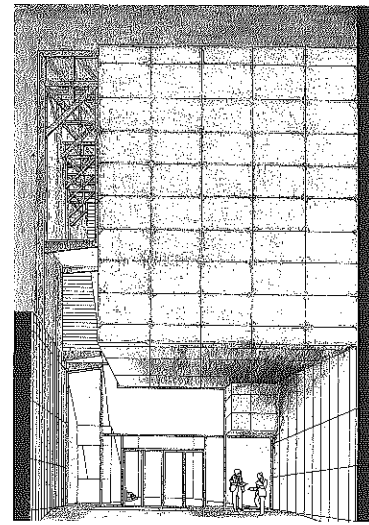
Natalia Feldman
Nadia Ferretti

Cátedra Moliné

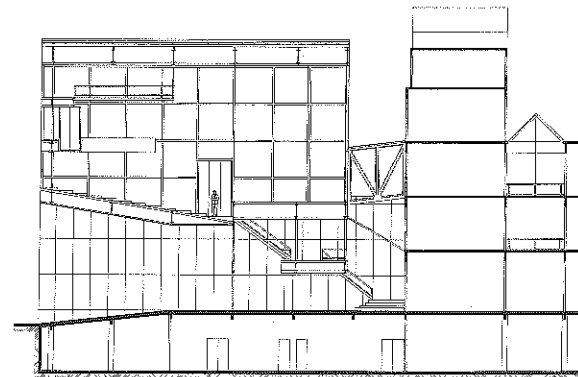
El proyecto plantea un recorrido de ida y vuelta. Al ingresar, el espacio se abre hacia la calle por la diferencia de nivel que determina la rampa y la pendiente del techo resultante de la curva de piso de la sala.

El proyecto se desplaza hacia abajo, interviniendo el subsuelo preexistente, y hacia arriba, dejando planta baja libre para generar un ingreso directo a la Biblioteca, utilizando dicho espacio como hall de ingreso del Auditorio. Donde éste termina, se genera una separación entre ambos edificios brindando ventilación e iluminación a los mismos; es allí donde comienza el recorrido de vuelta, a través de una escalera lineal. Esta forma un volumen translúcido, que, pegado a la medianera Norte del terreno, deja filtrar la luz hasta el nivel de planta baja.

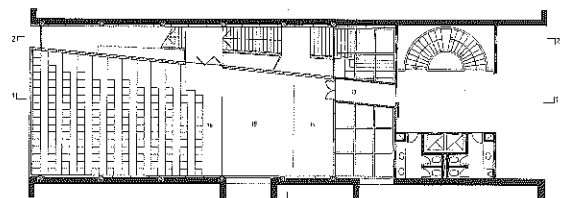
Al subir se crea una combinación de sensaciones: de alturas, de visuales exteriores e interiores, de encuentros, y se muestra la articulación del edificio con la estructura, cómo ese espacio puede ser considerado un recorte que deja visible el sistema colgante de la misma. Desde éste juego de sensaciones tenemos acceso a todos los niveles del Auditorio hasta aparecer nuevamente en la fachada sobre calle Pte. Roca.



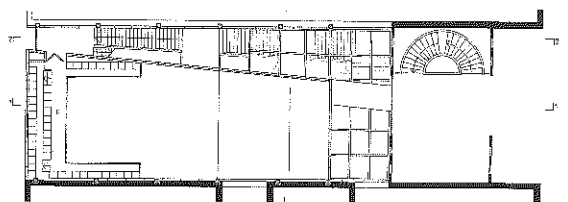
Planta baja



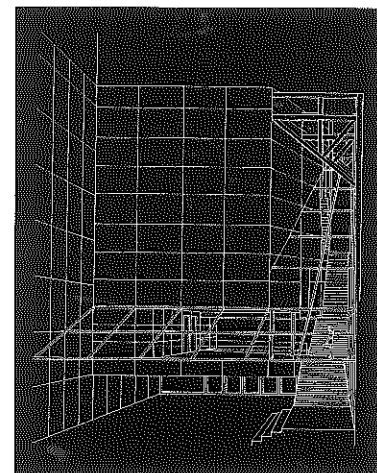
Corte longitudinal



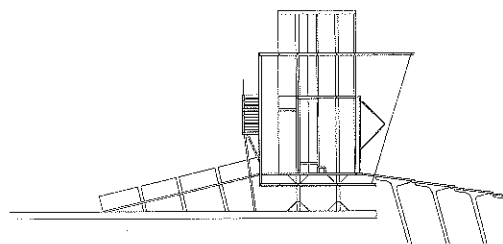
Planta de la Sala



Planta del 2º nivel de la Sala



Análisis Proyectual I
 Mención
Estación Fluvial en Campana



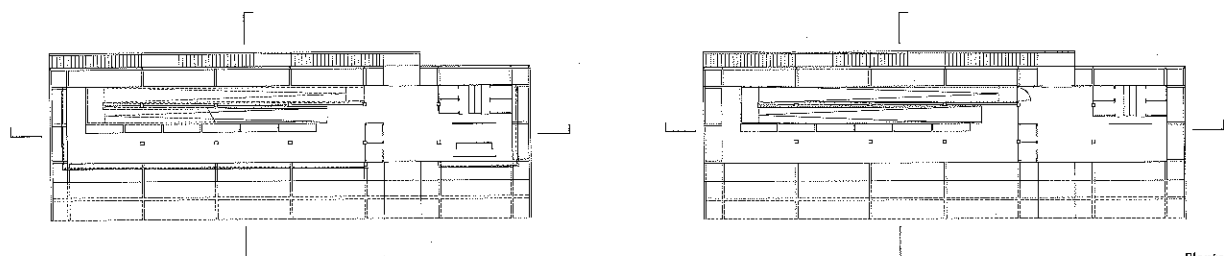
Andrea Arregui

Cátedra Villaalba

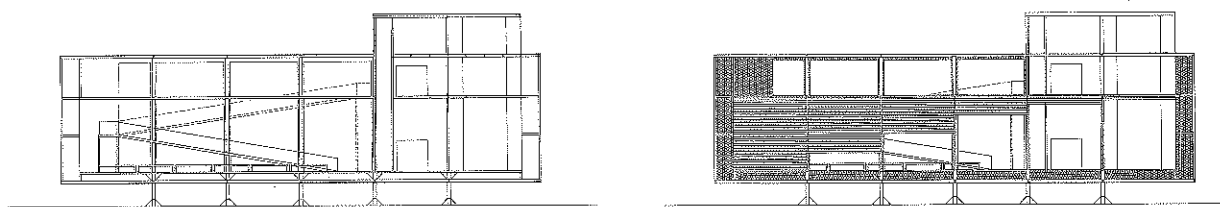
La propuesta fue desarrollar un trabajo de análisis proyectual en un sitio de la ciudad de Campana, Provincia de Buenos Aires. El objetivo era construir un proyecto mayor por la sumatoria de intervenciones parciales. Debía construir un borde de alta significación para la ciudad por razones ambientales e históricas. Actualmente sobre él se extiende el cono de sombra de la degradación y el déficit de equipamiento urbano. La estación fluvial forma parte de tal sumatoria. La idea fue llegar mediante el mínimo de gestos a la esencia de la Arquitectura. Una formalización austera y simple.

Los contenedores de cristal fueron concebidos como cajas de luz. El edificio intenta mostrarse ligero mediante la transparencia. Se posa liviano sobre el terreno a manera de un gran mirador flotante.

Presencia-ausencia, materialización-desmaterialización, piel cerrada-piel plegada-piel abierta, luz filtrada-luz derramada-luz tensionada, piel sobre piel, metal sobre cristal, el día-la noche, el interior del interior-el interior del exterior-el exterior del exterior, el medio urbano y el medio natural.

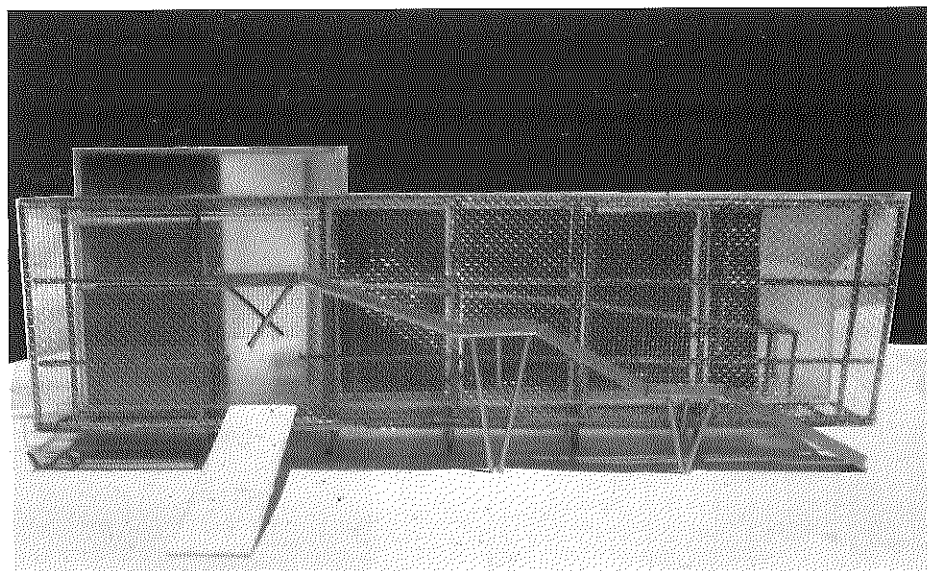


Plantas

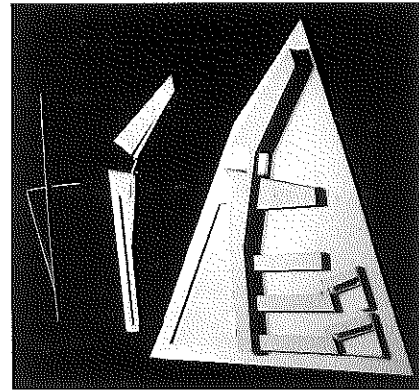
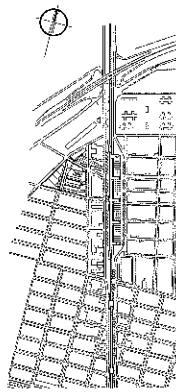


Corte longitudinal

Vista



Maqueta vista desde la ciudad



Análisis Projectual II

Primer Premio

Escuela Polimodal Agrotécnica

Nicolás Motkoski
Bartolomé Lewis

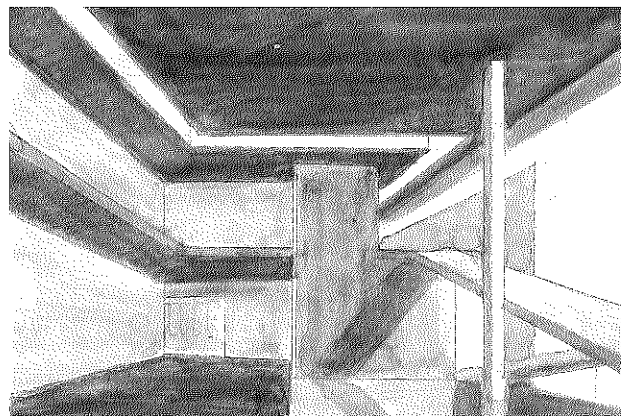
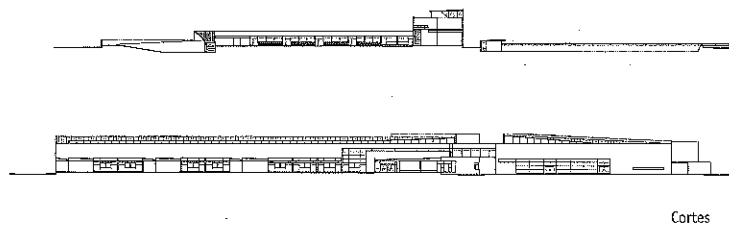
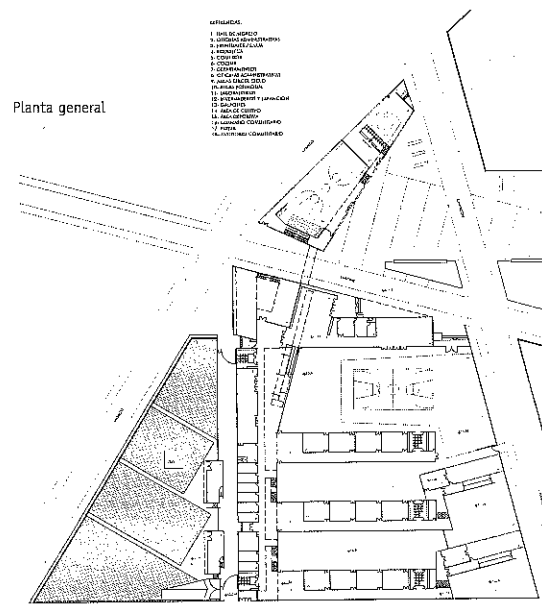
Cátedra Moliné

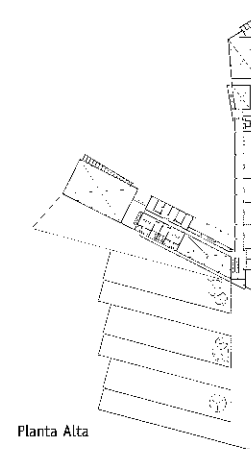
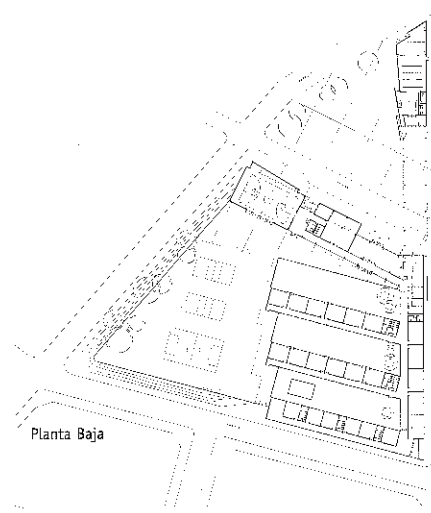
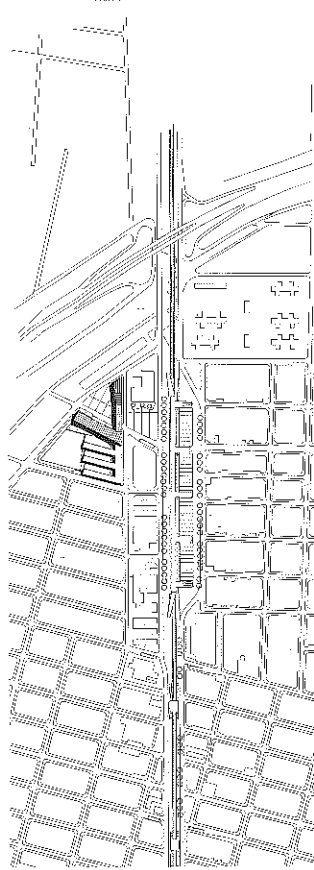
La escuela está ubicada en la intersección de la Av. Circunvalación y la troncal norte-sur y se dispone en forma de peine, para cerrar el proyecto urbanístico. Teniendo en cuenta la condición periférica de la zona, se ha adoptado un programa para una escuela de tipo 4^a -tercer ciclo y polimodal- con especialización agro-técnica y una superficie cubierta de 7.400 m² aproximadamente

Una de las preocupaciones del proyecto fue integrar el establecimiento a la comunidad. El terreno se atravesó con una calle barrial, una parte del terreno se dispuso como espacio público abierto hacia la troncal, enmarcado por el edificio de usos comunitarios y el acceso principal de la escuela.

El volumen edilicio varía a lo largo del proyecto a fin de responder a las distintas escalas que rodean el terreno. El edificio que contienen los usos compartidos con la comunidad y el ingreso secundario en dos plantas, funciona como fachada urbana orientada hacia la Av. Circunvalación.

Las aulas e invernaderos dispuestos en tiras de una planta conforman los patios de recreación y los sectores semi-públicos.





Análisis Proyectual II
 Mención
Escuela T2 - Ley Federal de Educación

Paola Fernández
 Guadalupe Ferrarons
 Florencia Quarín

Cátedra Moliné

Desde las primeras ideas, el planteo general tuvo en cuenta la especial relación de la escuela como edificio protagonista del área propuesta por el Plan Urbanístico para la nueva Troncal Metropolitana Norte-Sur. El terreno, ubicado en la unión de la troncal con Av. Circunvalación, toma características de límite de la trama urbana y lugar de entrada a la ciudad. Este juego producido por las tramas se incorpora al proyecto, donde fue fundamental determinar una adecuada comunicación de los frentes principales, las calles de acceso y las fachadas urbanas existentes.

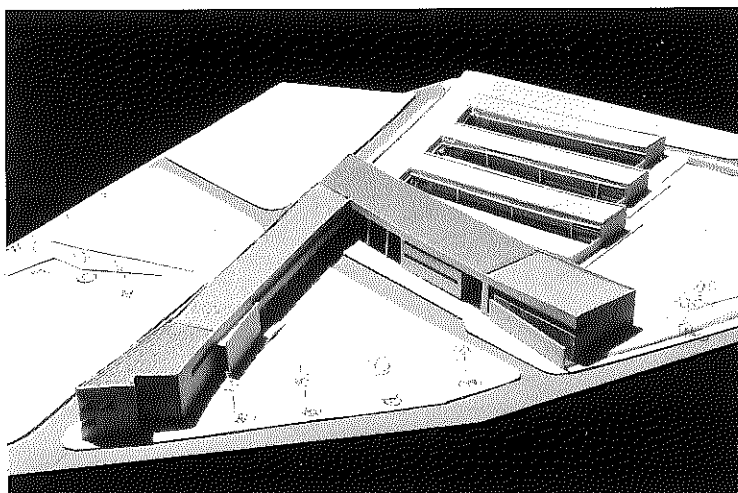
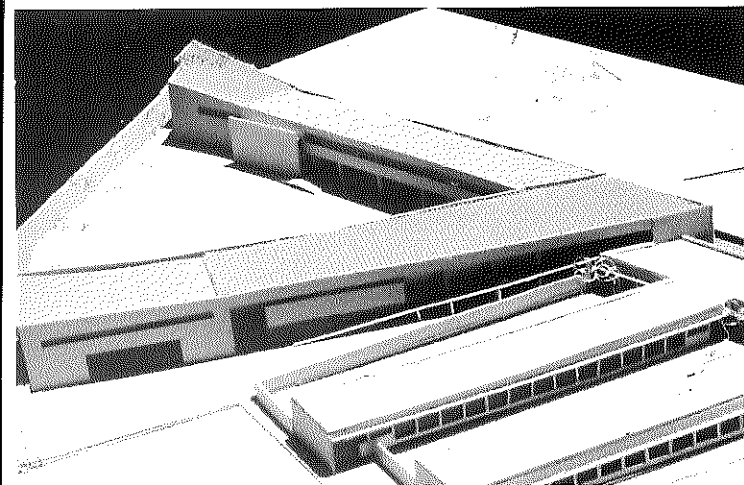
Atravesando una plaza espacio público de unión entre la escuela y la troncal se llega al ingreso principal. El esquema base de la escuela está organizado de acuerdo a la Ley Federal de Educación: nivel inicial, primer y segundo ciclo. Cada nivel tiene su propio espacio interior y exterior, así como ingresos independientes. El especial protagonismo que se le dio a las puntas del proyecto el sum y el auditorio estuvo ligado al objetivo de integrar estos espacios a la vida comunitaria. Uniendo estos dos espacios aparece -en puente- la biblioteca, articulando los volúmenes principales y generando la "puerta" al establecimiento.

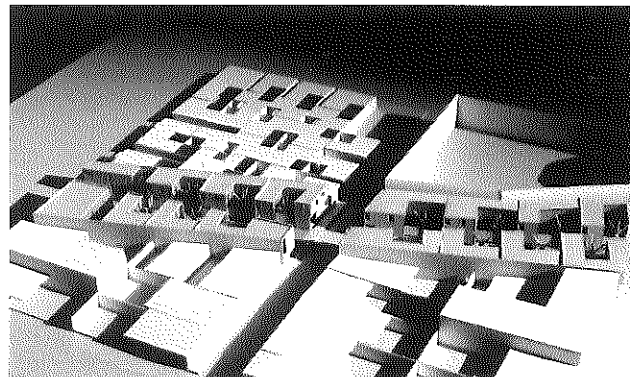
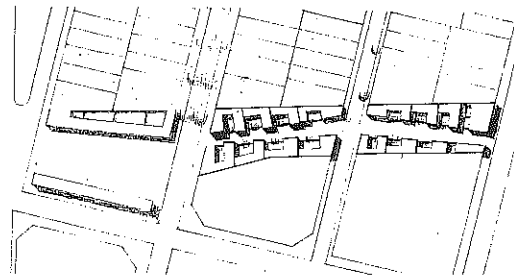
Así como la escuela brinda las actividades principales a la fachada urbana ya consolidada, define el otro frente el borde verde generado por la Av. Circunvalación, como la expansión propia con una posible utilización por la comunidad. Los límites del terreno se manejaron con desniveles para poder controlar los patios internos y la expansión tanto de las aulas como del parque.

De esta manera se van conectando las distintas funciones, a través de diferentes tipos de cierres, para lograr fluidez y control de los espacios.



Fachada noreste





Proyecto Arquitectónico I Primer Premio Conjunto de Viviendas

Silvana Lattuca

Cátedra Moliné

Por sus dimensiones y su dirección el terreno es una raja que atraviesa las manzanas produciendo una situación especial dentro del damero, Es una huella que dejó el ferrocarril en sentido E-O, comenzando en la Troncal y que llega hasta calle Córdoba.

La idea fue explotar esa condición de atravesamiento con una CALLE PEATONAL PUBLICA. Esta tiene un movimiento que impide una visual directa e infinita. La perspectiva la dan las fachadas de las viviendas de la manzana siguiente; además la calle se abre y cierra y, en esas aperturas, más amplias o más angostas se producen distintas situaciones, y le dan movimiento.

Las viviendas, en tanto parté de la calle, mantienen la altura y textura del contexto, los patios se engloban a la calle para mejorar las calidades ambientales del espacio exterior. Para garantizar a la calle como frente de vida se consideran los aspectos plásticos del juego de planos y volúmenes y la seguridad y vitalidad de la calle en función de los ingresos y aberturas: ojos sobre la escena urbana.

El objetivo fue dar una calle distinta a la ciudad, la idea era de tener viviendas diferentes desde lotes distintos permitidos por la forma de la calle. La particularidad de las viviendas también deviene de su ubicación: en las puntas de cada media manzana, en el medio o frente a la plaza.

A pesar de ser diferentes tienen leyes comunes: respaldo, ingreso desde la troncal y la relación CASA-PATIO-CALLE

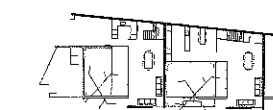


Vista interior

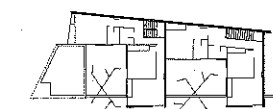


Cortes transversales

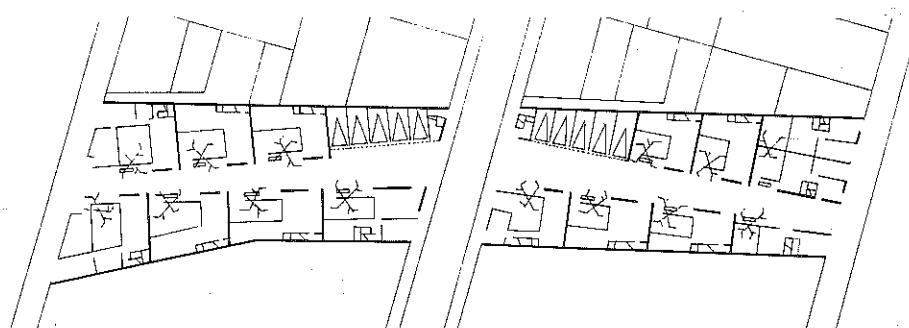
Detalle de una unidad



P.B.



P.A.



Planta general

Proyecto Arquitectónico II

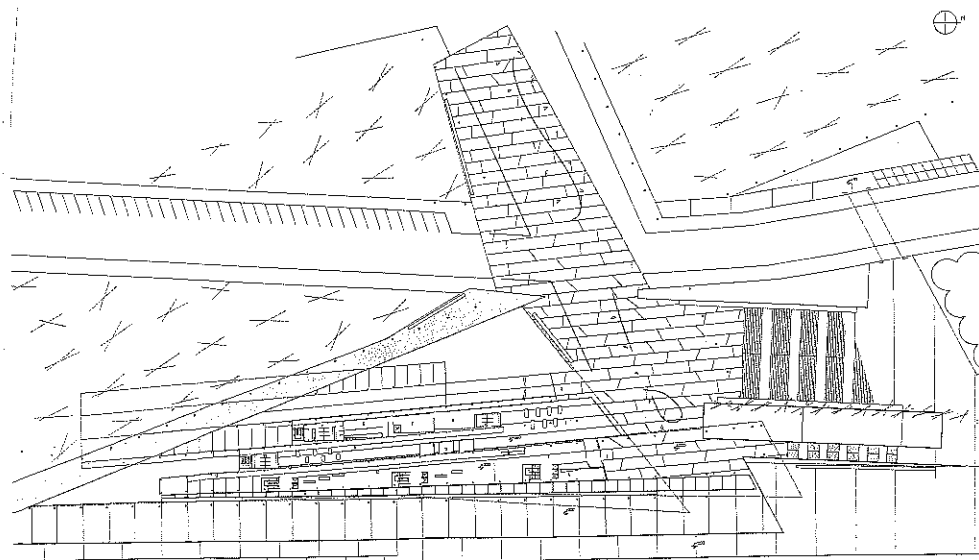
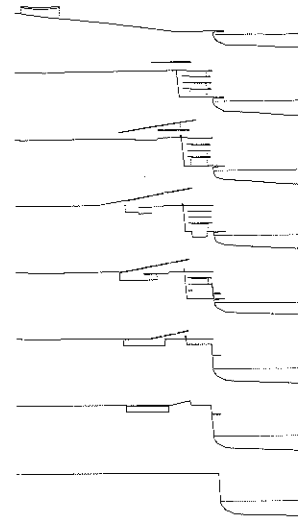
Primer Premio

Hotel Internacional en la barranca

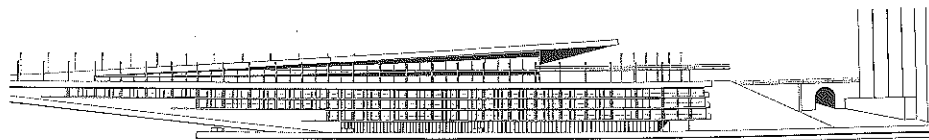
Lautaro Dattilo
Federico Giorgi

Cátedra Pisano-Vidal

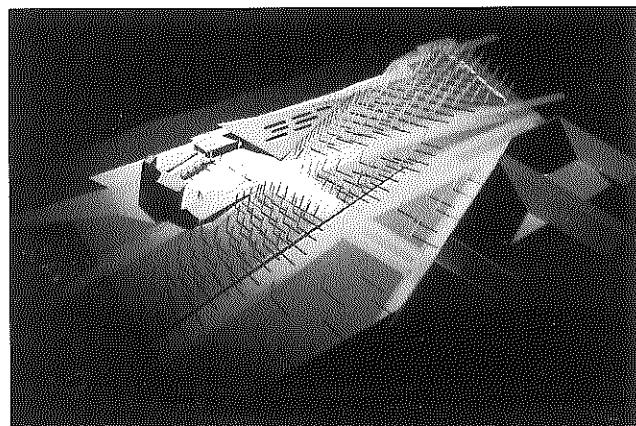
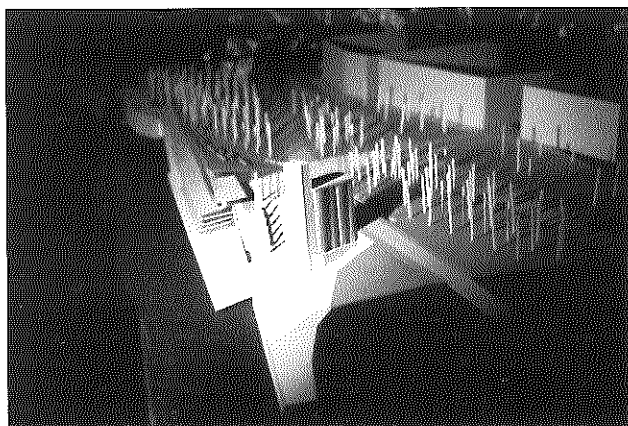
El proyecto reinterpreta los flujos direccionales del entorno apuntalando la continuidad de los paseos y parques públicos. Asimila el carácter recoleto del borde, las tensiones horizontales y longitudinales del sitio y su inherente sentido de continuidad con la ribera. Jerarquiza el remate de Boulevard Oroño, cualifica un espacio significativo que relaciona -cose- el arriba con el abajo, la ciudad con su río, con su historia. La obra es un destello en el horizonte y su protagonismo refuerza el carácter de hito urbano. El espacio es uno, siempre diferente, múltiple. La conformación es austera: levantar el horizonte, consolidar la barranca, caracterizar el espacio a través de la luz, los materiales, las visuales.

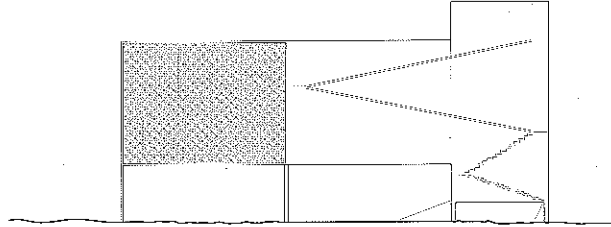
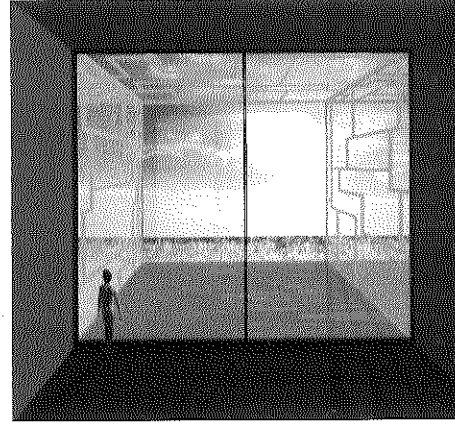
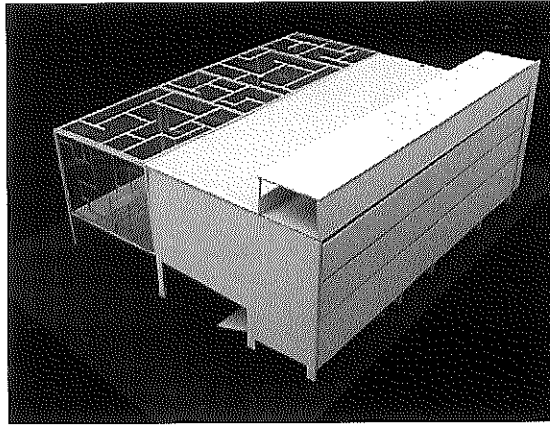


Planta general



Fachada este





Proyecto Arquitectónico II

Mención

44 Viviendas entre la ciudad y el campo

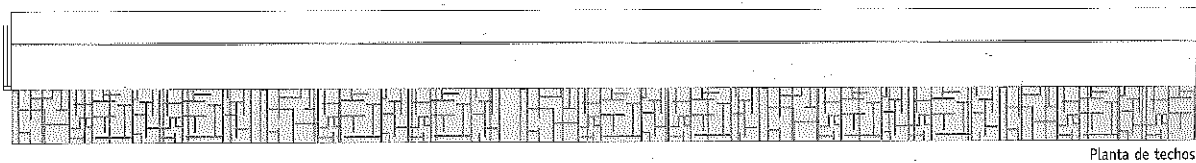
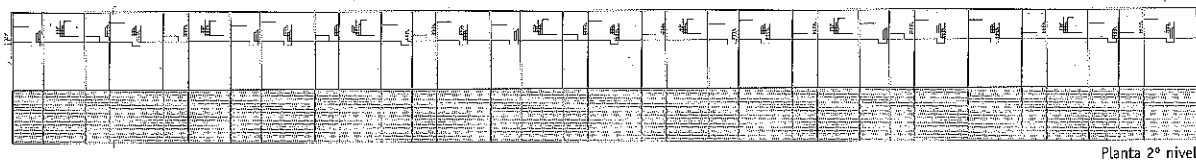
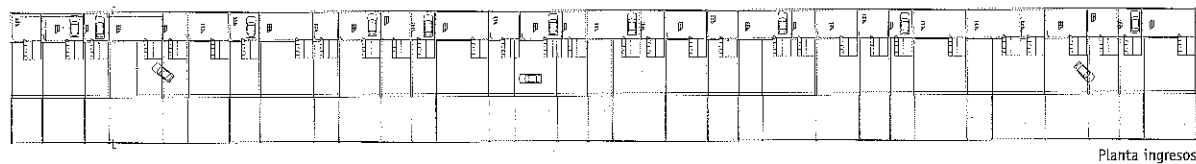
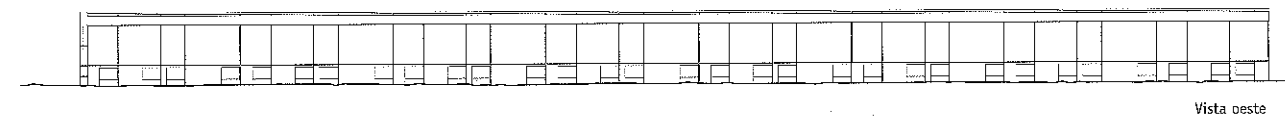
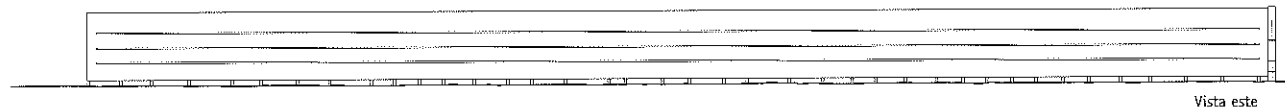
Fabrizio Lucca
Pablo Cristi

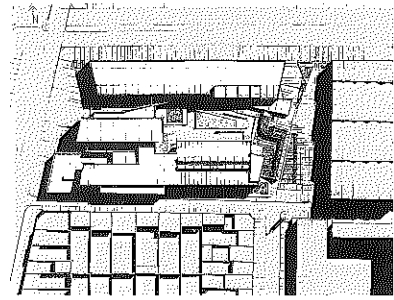
Cátedra Galli

Sobre la base del tema de la vivienda, se solicita entender las condiciones y características del lugar.

Se ubica en la periferia próxima a la ciudad donde la cuadrícula ha perdido aliento y se manifiestan otros registros: el vacío, el horizonte, los trazados viales de gran escala, la incipiente naturaleza. El proyecto deberá expresar las distintas escalas presentes, y resolverse con simplicidad distributiva, constructiva y espacial.

El edificio se compone de tres cuerpos de diferente calidad espacial y material, pero cuya unión conforma un volumen único y reproducible en su continuidad física. Un cuerpo conforma el espacio de servicios, otro el lugar de estar y contemplar, y el tercero es un hecho meramente técnico constructivo que funciona como parasol, pero no deja de lado la integridad del edificio.





Planta de techos

Proyecto Arquitectónico II

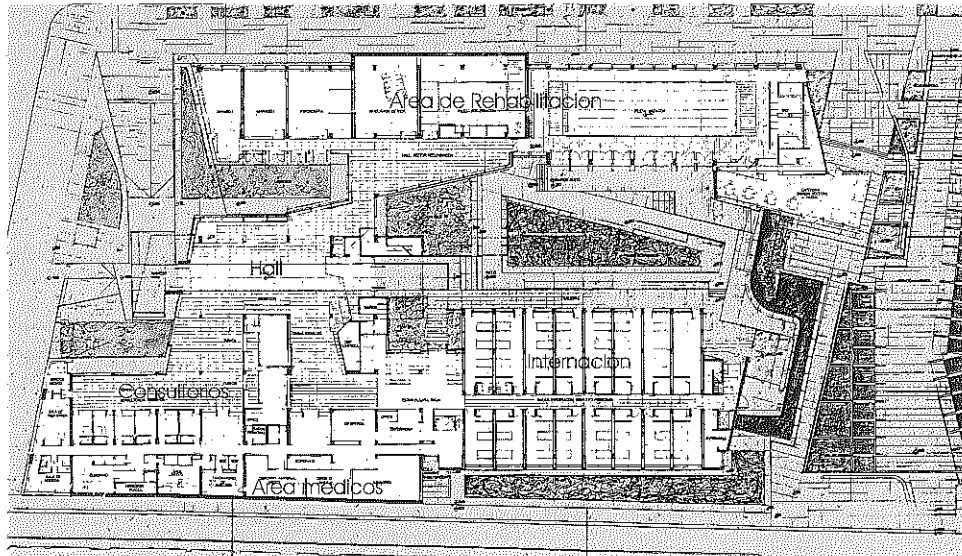
Mención

Centro de Rehabilitación público

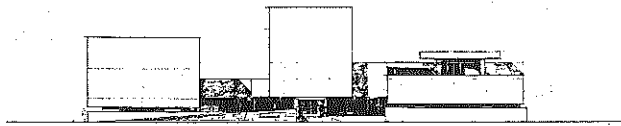
Fabrizio Yaquinto

Cátedra Moliné

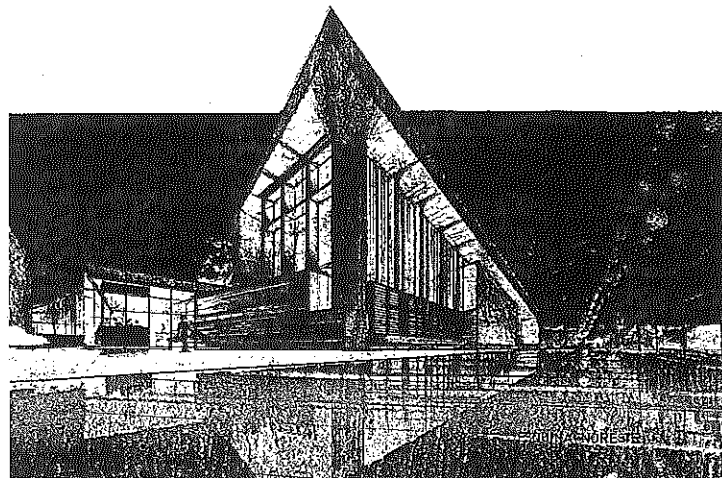
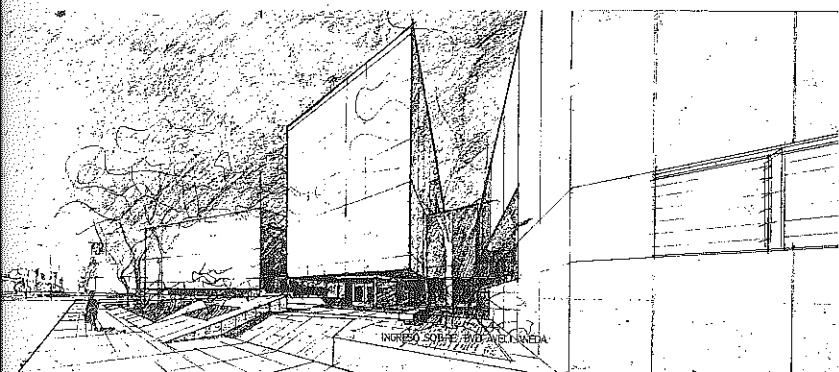
Se trata del terreno actualmente ocupado por la casa *Domus*, parte de un Master Plan sobre el que ya había trabajado la cátedra. El ingreso del edificio se situó sobre la esquina de las dos avenidas, promoviendo un espacio de recepción sobre el Bv. Avellaneda. El hall (que actúa como fuelle y distribuidor) se pensó con una proporción más urbana que edilicia. El área de internación se brinda al patio y el entorno barrial, próximo a una escuela y una parroquia. El área de rehabilitación se ubicó sobre la avenida de las Tres Vías, en pro de una consolidación de esta nueva arteria a través de una nueva imagen transparente y luminosa que a la vez actúa de barrera entre esta vía de alta velocidad y el ámbito interno del edificio tranquilo y apacible. Se ha puesto especial énfasis en la clara diferenciación de áreas, así como en el tratamiento del entorno urbano del edificio.



Planta general



Vista

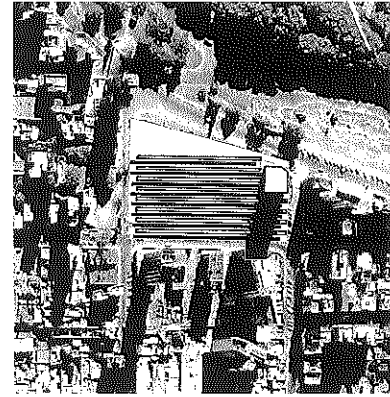


Proyecto Arquitectónico III
Primer Premio

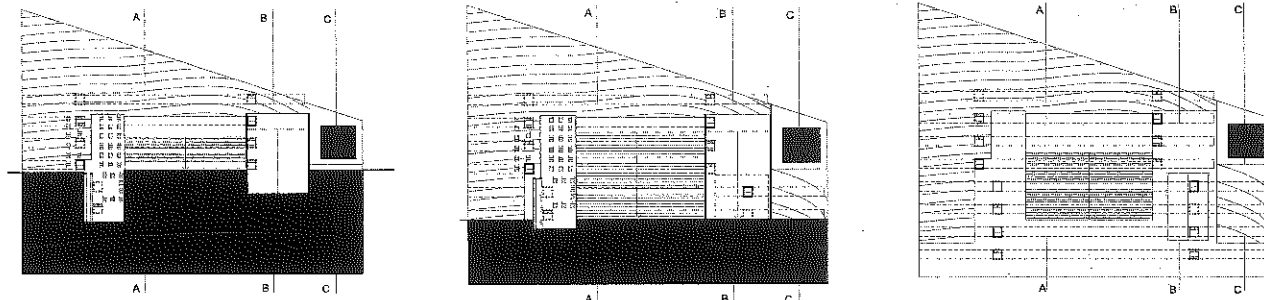
Auditorio y Biblioteca

Julián Aquadro
Germán García

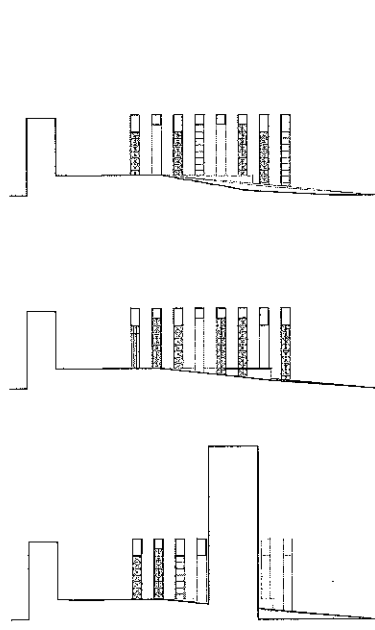
Cátedra Galli



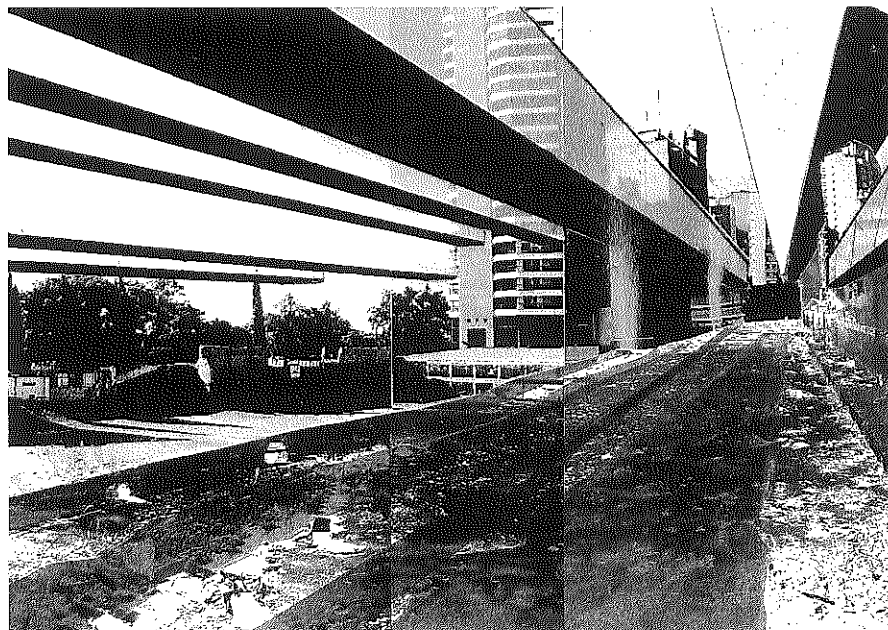
Un material que nos permite prestar atención y descubrir sensaciones, topografías, donde el espacio nunca es el mismo. La luz como creadora del espacio; luces y sombras que describen topografías, que descubre alturas, que nos dicta pasos
Un terreno, que forma parte del borde de la ciudad descubre y nos va mostrando una topografía distinta. Tiene una escala barrial y una escala urbana. Es un espacio que se relaciona con un parque urbano y con un área de alta densidad de ocupación. Si se descuida es un terreno que se pierde.
El extenso piso del territorio opera como antesala del parque vecino; sobre él que descansan las patas del edificio superior. En ellas se encuentran los servicios, las escaleras, los montacargas-depósitos. Las gradas se camuflan en la pendiente de la barranca. La distancia entre las vigas-edificios produce un tamiz de lluvias, sombras y luces arrojadas sobre el césped y los pisos suscitando el dialogo entre lugar-materia-programa.
El edificio superior encuentra su dirección y su dimensión en el uso y el comportamiento de la materia que lo soporta; ocho edificios en ocho vigas urbanas que alberga en su interior lonjas programáticas. Un programa que responde a necesidades del lugar un espacio libre, un auditorio, salas de exposiciones y una biblioteca donde la información sea reflexión, necesidad, un momento distinto.
Un libro en un espacio-tiempo donde la recreación, el paisaje, el mate, la número 5, el sol, el agua, el aire sean parte del proyecto.
La pérgola del patio de un edificio, la glorieta de la plaza del barrio o el edificio dentro de un parque público dentro de la ciudad.



Plantas



Cortes



RESEÑA

LUIS RÉBORA

Luis Rébora egresó en 1943 de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Matemáticas e Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral. Apenas recibido comenzó su actividad profesional en esta ciudad. En 1946 se trasladó a la provincia de Córdoba por razones de salud. Al cabo de un año participó del concurso de proyectos para la empresa Gema de Rosario, en el cual resulta ganador *ex aequo* con el arquitecto Lange, cordobés. Con él se asocia, en principio para realizar dicha obra y posteriormente para conformar un estudio en Córdoba, que llegó a ser reconocido como uno de los tres más importantes de la ciudad. Rébora se radica definitivamente en la ciudad mediterránea, pero sigue cultivando a distancia sus amistades y realizó desde Córdoba varias obras en Rosario, como la ampliación del Sanatorio Británico (1954) y el edificio Oroño ubicado en Bv. Oroño al 800 (1956).

Fue profesor y decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba y, entre 1986 y 1989 rector de esa Universidad. Ha sido un activo militante político del Partido Demócrata Progresista. En 1984 fue presidente de la CONADEP de Córdoba.

El arquitecto Rébora visitó la ciudad de Rosario el 1º de Junio del año 2000, para presenciar la inauguración de la exposición sobre su producción que se realizó en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR en ese mes de Junio. Allí se expusieron paneles de sus obras realizadas en Rosario y en Córdoba, así como también anteproyectos de los concursos en los que ha participado.



1956
Edificio Mirador - Rosario
Luis Rébora - Carlos Lange

Entrevista Luis Rébora

El arquitecto Rébora se ha retirado de la actividad profesional y académica. Actualmente, con casi ochenta años, vive dedicado a la pintura y a la música. A&P estuvo con él, y mantuvo el diálogo que se sintetiza a continuación.

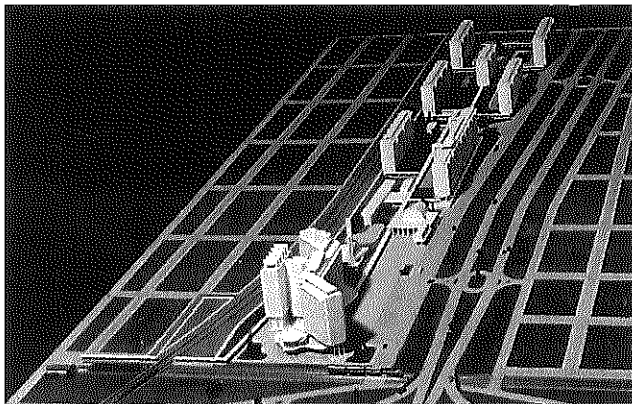
A&P: Así como en el desarrollo de la profesión de arquitecto tuvo un referente importante -Le Corbusier-, en el campo de la pintura ¿sigue en particular a algún pintor, o corriente artística en especial?

LR: Poco después de recibido me fui a trabajar a Buenos Aires, en una empresa constructora de familiares, en la que hacía horario corrido, así que a las cinco de la tarde ya quedaba libre. Entonces me iba a la Sociedad Central de Arquitectos, y ahí descubrí las obras completas de Le Corbusier, que no las había visto en mi vida: nadie me había hablado de él en la Facultad. Yo empecé a ver los libros "esos" y para mí fue descubrir un mundo nuevo. Cuando me vine a Córdoba, porque tenía un problema de salud, yo hacía proyectos enteros, pasados en limpios; elegía un lugar en las sierras, en Ascochinga, y hacía el proyecto como si lo estuviera por vender, con perspectivas acquareladas, todo como si fuera real; era fantástico como ejercicio.

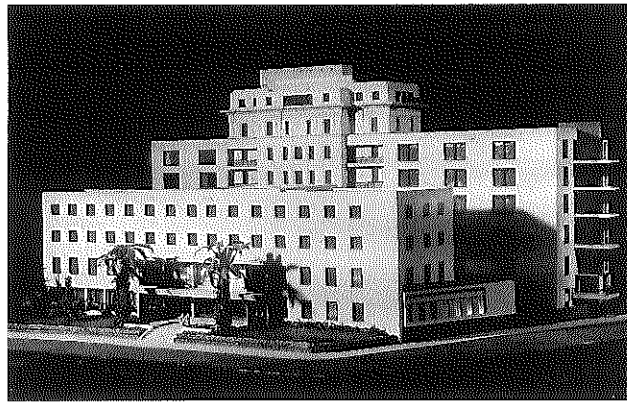
Y así fui avanzando, aprendiendo cada vez más, y cuando hice la sociedad con Lange, fue nuestro edificio uno de los primeros "racionalistas" en Córdoba. Hasta entonces, la arquitectura tenía estilos: uno podía hacer un edificio estilo moderno, clásico, francés, colonial... Pero empezaba a haber alguna cosa nueva. Podría citar la casa de los Allende, algunas obras del arquitecto Lo Celso, muy "años 30": habían reducido las molduras, evitaban todo lo que era clásico (inclusive Lo Celso ha hecho cosas en Rosario parecidas a las obras del arquitecto Ocampo).

Nosotros fuimos los primeros que hicimos un edificio "racionalista" de cierta importancia: en el edificio Tesón en la avenida Gral. Paz. Fue el primer edificio en propiedad horizontal que se hizo en Córdoba y el primer cliente importante que tuvimos. Después sobre la Av. Colón hicimos el edificio Progreso, donde empecé a implementar lo que pensaba sobre las medianeras. El lindero a nuestro terreno era el Correo que se desarrollaba en una sola planta, entonces hice un basamento hasta aproximadamente la línea del Correo, me apoyé sobre la medianera Oeste, y me abrí a los otros tres lados.

En relación a la pintura diría que he sido bastante abarcante. Tal es así que desde que empecé a pintar activamente -los últimos cinco o seis años- no hice más que buscar caminos: cuadros con figuras geométricas, libres, buscando diferentes maneras de expresarme. Hice también cuadros con materia; por ejemplo, tenía el jardín lleno de espinas de pino y entonces con cola pinté una forma y le tiré *spray*, después la sacudí y quedó la forma



1950
Ciudad jardín vertical Vicente Lopez - Pcia. de Bs. As.
Luis Reborá - Carlos Lange.



1954
Sanatorio Británico - Rosario
Luis Reborá - Carlos Lange

plasmada con las espinas de pino, y sobre eso tuve necesidad de hacer algunas pinceladas que se ataran con el fondo del cuadro. Otras veces he hecho las figuras directamente con enduido y las he atado con un tiento que agujereaba la tela y las iba uniendo una con otras..

A&P: ¿En qué se inspiran sus cuadros? ¿Tiene alguna temática preferente?

LR: No, no tengo una temática en particular. Por lo general los cuadros surgen de un café, de una servilleta, como los proyectos. Son color y forma y, a veces, la forma es muy difusa. Por ejemplo, tengo un cuadro muy particular... Hice el boceto para un cuadro en papel de copia de plano, y lo dejé secándose. Un día abrí la carpeta donde los suelo guardar y ví un dibujo, y me dije: "...esto no lo he hecho nunca, ¿de dónde ha salido?"; lo di vuelta y del otro lado ví que estaba el boceto que yo sí había pintado. Lo que se había filtrado era el actual cuadro, que me gustaba mucho más que lo que yo había hecho. Entonces pinté la figura que se había filtrado y lo colgué en casa; en esos momentos me acordé de lo que decía Picasso: "Yo no creo, encuentro". Yo no pinto los cuadros directamente: primero hago un boceto de veinte por veinte, después pruebo la pintura para ver los colores, etc. Me divertí mucho como arquitecto y me divertí mucho como pintor. Para mí el trabajo fue como una diversión, por eso he hecho tantos concursos, tantas cosas... Nunca he estado inactivo; si tenía clientes trabajaba para los clientes, y si no los tenía, los inventaba.

A&P: ¿Pintó cuadros que hagan referencia o alusión a alguna de sus obras de arquitectura?

LR: Pienso que las primeras pinturas geométricas que hice tenían que ver con la composición que yo buscaba cuando hacía arquitectura; por ejemplo, si diseñaba la planta y no la veía armónica, quería decir que había tenido problemas. Cuando uno hace un cuadro abstracto o geométrico ocurre lo mismo, no hay nada más abstracto que un plano de arquitectura. Es igual, si no se tiene una idea no se puede hacer un proyecto, no se puede pensar "voy a pintar", hay que tener previamente una idea, un "dibujito"; después se hace un boceto...

A&P: ¿Cómo fue su relación personal con Le Corbusier?

LR: Era una persona hosca, poco comunicativa. Fui a visitarlo a Francia para ver si aceptaba hacer el proyecto para la ciudad universitaria de Córdoba.

Cuando volví conté que él había aceptado, pero me había dicho: "...el contrato se firma acá, en la embajada Argentina, porque yo no voy a viajar. Yo ya hice el Plan para Buenos Aires." Finalmente, no sólo vino, sino que pagó su viaje y, por supuesto, no se logró nada. Cuando se iba me dijo: "Tengo muy mal concepto de los Argentinos", a lo que contesté: "Yo también". Antes, cuando pensábamos invitarlo, el rector me preguntaba: "¿Buscar un arquitecto de afuera? ¿Qué van a decir?" Y yo le respondía: "Córdoba va a ser la capital arquitectónica del mundo mientras Le Corbusier esté aquí". Pero no aceptaron nada con él.

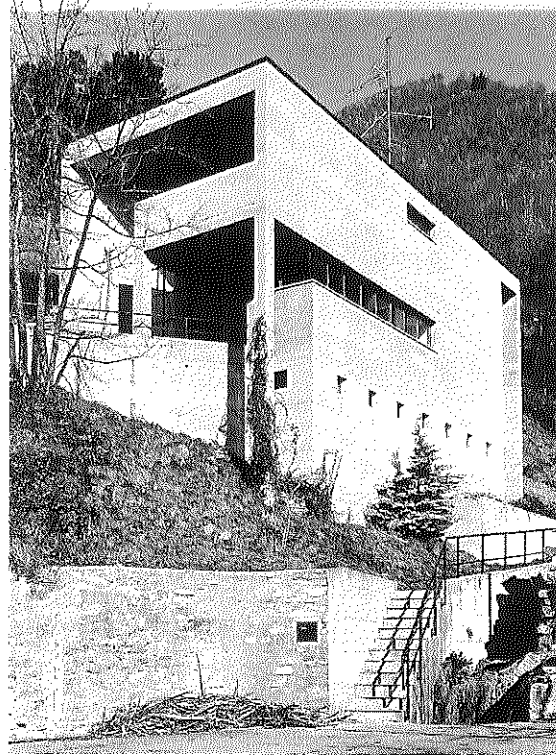
Luego se hizo el concurso y fue uno de los que más me dolió. Lo ganó un grupo de arquitectos jóvenes. Yo había propuesto un sólo edificio, una sola estructura, de ochocientos metros de largo y cuatro pisos de alto. En planta baja estaban la recepción y los bares para estudiantes; en el primer piso, las bibliotecas; en el segundo piso, las aulas; y en el último piso, los laboratorios. En vertical se dividía en áreas: el área social, el área científica, etc. Aparte proponía un "agujero" que se repetía a lo largo de toda la estructura con las dimensiones exactas del patio del rectorado de la Universidad; y como la altura era la misma que la de aquel patio, yo decía: "traemos la reminiscencia del viejo patio de la universidad acá". Les cuento que me declararon fuera de las bases del concurso porque mientras yo proponía un sólo edificio, y les decía: "la Universidad es una sola, es integración cultural, debe haber un mayor intercambio entre los distintos conocimientos", ellos querían el edificio de la Facultad de Ingeniería, el edificio de la Facultad de Arquitectura, etc. De hecho el proyecto que se hizo tenía todos los edificios por separado: primero se hizo la facultad de Ciencias Económicas, luego la de Ingeniería, y después se hizo cualquier cosa, no se respetó nada.

Cuando fui Rector de la Universidad en mi discurso dije: "Sé que soy el Rector de la Universidad de Córdoba, pero sé que esto no es una Universidad, sino apenas un politécnico".

A&P: ¿Ha participado en muchos concursos?

LR: En 47 años hice 50 concursos. Los últimos tres años estuve muy ocupado en la Universidad y no me alcanzó el tiempo. Pero antes no había concurso en el que no me presentara. Pienso que es una gimnasia intelectual extraordinaria. Tuve la suerte de que en el primer concurso al que me presenté gané el primer premio: el Jockey Club de Venado Tuerto; eso fue un gran aliento para mí. También tuve la mala suerte de que el segundo premio lo sacara un profesor, y todavía no me había recibido...

Luigi Snozzi Arquitectura de la Suiza Italiana Cantón Ticino



Casa Kalman, Minusio 1972-75

Con el auspicio de la Embajada de Suiza en Argentina y la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario, en el mes de noviembre de 2000 se desarrolló en el Teatro Príncipe de Asturias, Centro Cultural Parque de España, la conferencia del arquitecto Luigi Snozzi.¹

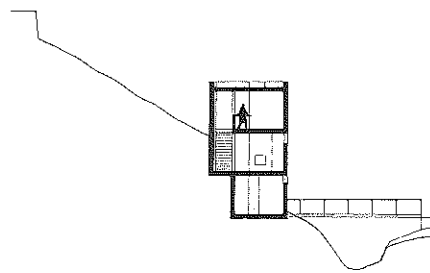
Nacido en 1932, estudió en el Politécnico Federal de Zürich, abriendo su primer estudio en Locarno en 1958. Desde 1984 es profesor en el Politécnico de Lausana, donde fue designado Profesor Emérito en 1997. Realizó numerosas exposiciones a partir de 1980, tanto en Europa como en América y, por su trayectoria, recibió en 1993 el premio Príncipe de Gales, de la Universidad de Harvard (USA). Es Miembro de honor de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos Suizos y representó a Suiza en la Bienal de Arquitectura en Venecia de 1996. Ha conducido seminarios y dictado conferencias en numerosas escuelas de arquitectura de Europa y América. Snozzi pertenece a ese grupo de arquitectos de la escuela de Ticino entre los que encontramos a Livio Vacchini, Aurelio Galfetti y Mario Botta. Con este último participó en numerosos concursos, entre los que se destaca la Estación Central de Trens de Zürich en 1978. Hijos todos de la tierra de Borromini, son responsables de la gran transformación que sufrió el paisaje urbano y rural del territorio de la Suiza italiana en los últimos veinticinco años.

Como docente propone que el trabajo de proyecto sea considerado como una actividad de experimentación, siendo el trabajo en una escuela siempre inacabado -consecuencia de la imposibilidad objetiva de reproducir en el trabajo del estudiante las condiciones reales de la profesión- en su taller insiste más en profundizar el cuestionamiento crítico del estudiante que en la calidad de las respuestas. En otros términos, su didáctica atiende prioritariamente a que los estudiantes aprendan a hacer buenas preguntas (las más justas, más pertinentes, más incisivas), y a responder por medio de un método racional y lógico.

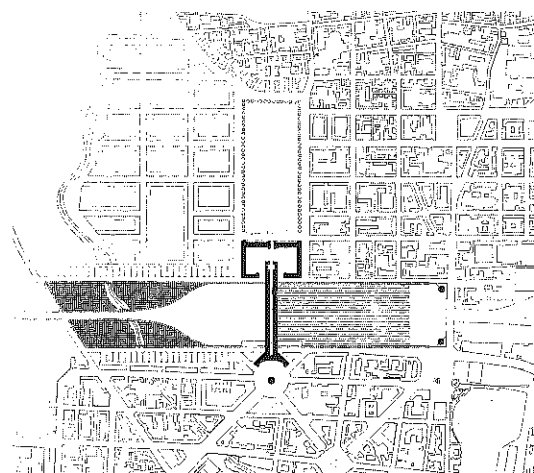
Restablece, en consecuencia, el modelo "liberal" de la arquitectura como profesión contraria a toda definición externa a la disciplina.²

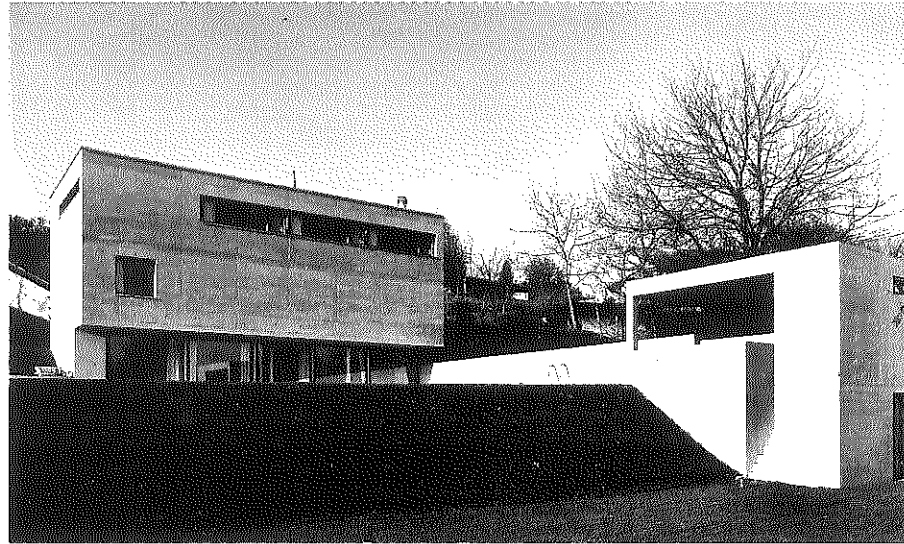
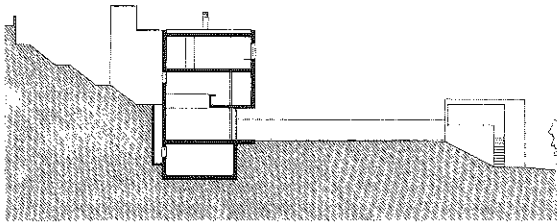
Tanto en la conferencia como en las entrevistas a las que accedió, Snozzi demostró un compromiso total con la docencia. Su postura es crítica y reflexiva, nunca pasiva frente al momento que le toca vivir. Desde los proyectos y realizaciones presentadas, expuso claramente las consecuencias operativas de sus preceptos teóricos. Su compromiso frente al paisaje urbano y natural, su concepto de arquitectura como expresión cultural del hombre, y sus fundamentos éticos y estéticos son los lineamientos más importantes de su obra.

De sus proyectos construidos mostró dos residencias realizadas en ámbitos naturales bien determinados del Cantón Ticino, la casa Kalmann (1972-75) y la casa Bernasconi (1989). Las obras se conciben dentro de la realidad, aún previa al lugar físico. No se trata de objetos formalmente resueltos que se posan sobre el terreno, sino que intentan abrazar la mayor cantidad de tierra posible. La topografía condiciona y exige la disposición del edificio y para idearlas sólo basta con interpretar adecuadamente los datos del entorno³. Las viviendas se presentan desnudas de ornamentación, con sus volúmenes netos, con una marcada obsesión por la luz y las formas simples a partir del uso del hormigón como materializador de sus ideas.



Estación Central, Bologna 1983





Casa Bernasconi, Carona 1989

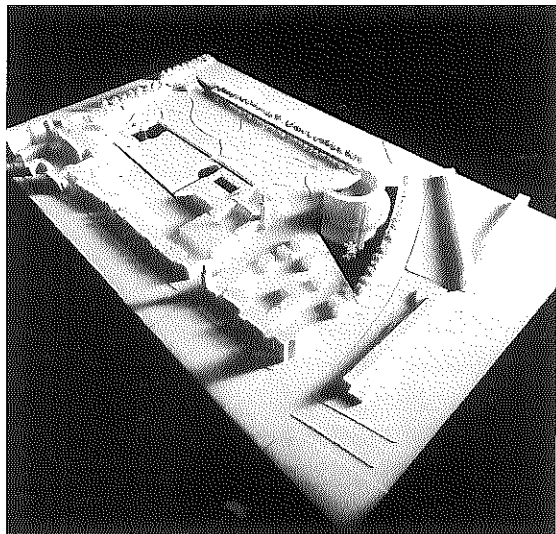
INTERNACIONALISMO CRÍTICO

La condición "internacionalista" actual de nuestro trabajo de Arquitecto es una realidad estimulante y positiva, pero otro es el modo en que ésta se presenta en la realidad concreta. El rol del Arquitecto en esta situación tiende a transformarse de operador creativo a coordinador y *manager*. Resulta así faltante el resguardo crítico indispensable y la creatividad, que deberían ser las componentes esenciales de su accionar. Se trata de saber revalorar el propio rol, que de simple operador edilicio tiende cada vez más a transformarse en operador territorial, y reivindicar el propio espacio disciplinario que es el de organizador espacial y no el de coordinador.

De hecho esta condición internacionalista lleva a un proceso de homologación de la Arquitectura, de sus lenguajes y técnicas específicas. Contenidos en esa realidad permanecen todavía, afortunadamente, pequeños espacios de esperanza, ocupados por una minoría de Arquitectos que, a través de una actitud de resistencia, tratan de reproponer el Proyecto como instancia crítica además de operativa, cual aporte para el futuro de la organización del espacio de la vida del hombre.

De mi experiencia he constatado cómo en varios países europeos se asiste a una generalizada incapacidad de evaluar críticamente las situaciones reales específicas, en beneficio de soluciones generalizadas e indiferentes a todo contexto, con el riesgo consiguiente de banalización del territorio íntegro. En estas operaciones se mueve hoy el arquitecto "brillante", que por su capacidad de productor e inventor de formas logra satisfacer a todos y sobre todo el buen sentido común. "Sin resistencia no habrá un próximo siglo" (Max Frisch). Snozzi, *Casabella* N° 630/1 febrero 1996

Museo de Arquitectura, Rotterdam 1988



1 En su visita a Rosario estuvo acompañado por el colega, también ticinense, Luca Gazzaniga.

2 De "Principios Didácticos". 47 *al Fondo*. Seminarios. Año 1. N° 1. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata. 1997.

3 De la conferencia dictada por Snozzi en Rosario. Centro Cultural Parque de España.

Entrevista

Medios Digitales y Arquitectura

Durante el año 2000 el *Centro de Infografía Aplicada al Diseño - CIAD-* de la Facultad inició la nueva experiencia de talleres de proyecto con uso de medios digitales. Transcribimos parte de la entrevista realizada por su director, el arquitecto Raúl Utges, a Guillermo Vásquez de Velasco -docente e investigador de la Texas A&M University, USA- que tuvo a su cargo el primero de esos cursos sobre *Morfogénesis Digital en Arquitectura*. En ella se reflexiona sobre los alcances, desafíos y a veces ambiguos confines de estos nuevos territorios.

CIAD: El presente número de A&P está dedicado a la cuestión de las migraciones.

GVV: En los últimos años he atravesado diferentes contextos de migración. Obviamente la migración física, que es la más repentina, la más violenta, y tal vez la más dramática en términos del cambio que implica. Sin embargo todas fueron dentro de un contexto occidental.

Fui a Holanda en el principio del 85. Mi familia, como muchas familias en Latinoamérica, tiene origen europeo, de tal manera que el cambio cultural no fue muy drástico. Lo que sí me significó un cambio fue el aspecto técnico, porque llegué con muy poco manejo de la computadora. Había visto algo en Canadá mientras hacía mi Maestría, pero en forma insuficiente. Mi llegada a Holanda coincidió con la salida comercial de la computadora personal. Fue un cambio fuerte para mí, pero no era el único, los lugareños estaban atravesando el mismo cambio. Tuve que aprender el uso de las *Macintosh*; luego, dentro de la facultad migré de plataforma a Unix.

Posteriormente migré a Texas y fue casi como regresar a mi cultura; en general Texas es muy parecido a Latinoamérica. Allí me mantuve dentro de un contexto Unix pero *Silicon Graphics*, y todo lo que conocía en cuanto a manejo de sistemas operativos seguía siendo válido. Pero poco después, debido a condiciones de mercado, la plataforma Unix para diseño en arquitectura empezó a bajar su fuerza y se hizo mucho más popular la PC, sobre todo debido a AutoCAD. Por eso que tuve mi tercer migración de plataforma hacia la PC, bajo sistema de Windows o NT.

He desfilado por tres plataformas y también por tres países: Canadá, Holanda y EEUU. En mi caso la migración tecnológica ha estado acompañada de la migración física. La migración física generalmente está motivada por algo. No es una decisión en la que uno se despierta una mañana y dice "me voy a ir a otro sitio"; siempre hay un proceso de evaluación del paso que uno va a dar y muchas veces son factores externos los que llevan a esa decisión -ya sea por una situación difícil en el país de origen o por mejores oportunidades en otro país. Salí a Holanda forzado por la violencia que vivía Perú en esa época; mi traspaso hacia Texas fue aprovechando nuevas oportunidades, un mejor contexto para desarrollo.

CIAD: Desde el concepto de migración y acercándonos a lo específico de los medios digitales en la arquitectura. ¿Cuál es tu propuesta para incorporar medios digitales al proceso proyectual, para migrar a la tecnología digital?

GVV: La respuesta que siempre doy a este tipo de pregunta es que hay que ser oportunista. En mi opinión no hay otra filosofía. No se trata de ser tremendamente purista y decir "yo soy un arquitecto de mano alzada" o "yo soy un arquitecto digital". Pienso que en esas dos posiciones se pierden muchas oportunidades. Yo lo calificaría de esta manera: alguien que migra es una persona oportunista. Una vez un amigo americano, director de una compañía, me dijo el secreto para tener éxito, para estar satisfecho consigo mismo, para lograr lo que se busca: es estar en el sitio adecuado, haciendo lo adecuado, en el momento adecuado. Son tres variables; a veces se tiene una, a veces dos; pero cuando se logran las tres una nota que el desarrollo y la capacidad se elevan potencialmente, uno vuela mucho más allá de lo que pudo imaginar.

Ese factor de migración es el que funciona para estar en el sitio adecuado. A veces puede ser el momento adecuado y estamos haciendo lo que debemos hacer éticamente, pero en un medio que no nos apoya. En otras circunstancias estás en un medio que te apoya haciendo lo que debes hacer éticamente, pero no estás en el momento adecuado; tal vez en dos años va a ser perfecto para hacerlo, pero en este momento es como arar en el mar. En otras oportunidades puedes estar en el sitio adecuado en el momento adecuado, haciendo lo que no se debería estar haciendo.

Son tres variables de una ecuación que en muchos casos nos llevan a migrar de sitio, nos llevan a migrar tecnológicamente o culturalmente. Y mi filosofía para migrar, y para la incorporación de medios digitales, es el oportunismo. Estar con los ojos abiertos preguntándose siempre: dónde, cuándo, qué. Si uno puede clavar las tres cosas y funcionan, "eso" es perfecto.

CIAD: Parece importante ese concepto tuyo de oportunidad...

GVV: Sí. Me ha tocado atravesar períodos en donde había muy poco trabajo en arquitectura. Encontrar otra rama afín que permita desarrollarnos, una calle paralela, es perfectamente ético. No se trata de cerrarse en hacer únicamente lo que uno siempre quiso hacer. Muchas veces hay que tomar caminos laterales que nos permitan ganar tiempo, que nos permitan lidiar con la espera del momento adecuado para hacer lo adecuado en el sitio adecuado.

CIAD: ¿Cuál es, en tu opinión, el momento adecuado para incorporar las técnicas digitales en la formación del arquitecto?

GVV: Pienso que lo mejor es traerlo lo más pronto posible, sin necesariamente forzarlo. Hay un momento en que se introduce como novedad y esa introducción genera una demanda. Es como una bola de nieve, lo importante

es poner esa bola de nieve a correr. Luego es un proceso que se auto alimenta si sabemos escuchar la demanda, ya sea del contexto profesional o de los alumnos mismos.

Las técnicas digitales en diseño arquitectónico deben estar en el punto de partida de la formación del arquitecto. Si el estudiante aprende a diseñar, aprende a tener inferencias de diseño con un lápiz en la mano, le va a ser difícil después usar un *mouse* para tener estas mismas inferencias. No niego que le sea posible aprender, pero le va a resultar más difícil. Pero si el alumno aprende a diseñar con un buen conocimiento de las técnicas análogas y de las digitales, va a poder ser realmente oportunista en el uso de esos medios.

Existe una desventaja de los medios digitales, por lo menos hoy. Un niño de 2 o 3 años usa crayolas en un papel antes que un cursor en un monitor. No tengo una bola de cristal, pero puede ser que mañana los niños muy pequeños dibujen con los dedos en una pantalla sensible al tacto. El punto está en que normalmente nosotros aprendemos a usar un lápiz sobre un papel antes que el manejo de una computadora. Pienso que tenemos que emparejar y lo más pronto posible. Debemos enseñar a dibujar, a expresarse en términos concretos lo más temprano posible, tanto en forma análoga como digital...

Sin embargo conviene no sobreponerlo al proceso de aprendizaje de diseño. Una opción muy común es decir "aprenderá en el taller". Intentamos ese camino y no nos dio resultado. La competencia por la atención entre la curva de aprendizaje, de comunicación y de diseño es muy difícil de manejar. Es mejor que los estudiantes aprendan a diseñar en un taller haciendo uso de ambos medios de manera oportunista. Pero para poder hacerlo, antes tienen que tener cierta instrucción sobre que tipo de papel usar, qué programa seleccionar, para qué se usa el papel transparente, el opaco o la cartulina, para qué utilizar un formato vectorial o un mapa de puntos.

Quiero mencionar algo respecto a la introducción y al uso de los medios. Está bien hacerlo experimentalmente. Experimental en el sentido que sea una experiencia observada, evaluada, midiendo los resultados, pero no experimental en el sentido de aplicación mínima, de aplicación reducida. De esta otra manera surgen distorsiones, porque el período de ejecución es recortado, o por falta de compromiso con el equipamiento en que se va a realizar. Se deben realizar con la misma duración, apoyo y compromiso que gozan los métodos tradicionales.

Se escucha decir: "vamos a hacer un taller electrónico o un aula virtual de dos o tres semanas en algún momento", como no queriendo arriesgar la formación del estudiante de todo el semestre. De esa manera la experiencia queda en lo abstracto conceptual y, aquellos que buscan el apoyo informático para hacer una inferencia de diseño, se ven frustrados, no ven esa aplicación. Es importante, entonces, manejarlo en un semestre completo y, de ser posible, en ejercicios que vayan desde lo conceptual hasta los detalles y la comunicación.

CIAD: ¿Los medios digitales reemplazarán los medios análogos?

GVV: La respuesta políticamente correcta es NO, por supuesto que no; pero nadie tiene una bola de cristal para decir eso al cien por ciento. Los medios análogos siempre van a tener un sitio en la inferencia creativa, en el evento de diseño. El nivel de transparencia que ofrecen es extraordinario, nuestra mano es una máquina perfecta, nuestra coordinación manos-ojos es inmejorable, de tal manera que siempre habrá un sitio para los medios análogos en el proceso de diseño.

En el proceso de producción, de comunicación, sí existen muchas rutinas y procesos donde lo digital ha reemplazado a lo análogo. En nuestra escuela, ya nadie produce dibujos de gran formato en papel con tinta. Las mesas de dibujo están siendo erradicadas, ya nadie las utiliza, y quien lo hace no es como mesa de dibujo. Se utilizan para acumular papeles, para extender planos que salgan del ploteador. Sin embargo todavía se utilizan tableros más pequeños para desarrollar estudios de formato pequeño, croquis que son parte del proceso de inferencia. Después de 10 años de augurar que AutoCAD y ploteador iban a reemplazar a los dibujantes y las mesas de dibujo, recién este año nos arriesgamos y dijimos "las mesas de dibujo del cuarto piso -que es donde están los niveles más altos de diseño- van a desaparecer", nos vamos a quedar con escritorios de oficina con computadoras y pequeñas áreas de dibujo no sean las de 100 x 150.

CIAD: Teniendo en cuenta la opinión que la computadora es inteligencia artificial, surge un planteo ético histórico con respecto al uso de la tecnología, la idea que con el uso de las computadoras se limita la creatividad.

GVV: Puedo entenderlo dentro de una discusión sobre si las computadoras pueden diseñar o no. El término "inteligencia artificial" es un término tremendamente dúctil, se ha utilizado para muchas cosas diferentes. Hoy por hoy a cualquier sistema que almacena conocimientos y los aplica se lo conoce como sistema experto y, por lo tanto, en el área de tecnología de inteligencia artificial. La única que hace la computadora es guardar datos, con reglas de aplicación muy versátiles y muy blandas, pero que siguen siendo reglas de algún tipo; eso es lo único que hace.

En mi opinión, lo que siempre va a hacer la computadora es un proceso mecánico; la computadora no puede producir una inferencia, sencillamente manipula datos. Cuando nosotros producimos una inferencia manejamos mucho más que datos, mucho más que información. Nuestros sentimientos juegan un papel importante. Muchas veces le digo a mis alumnos que nunca se diseñó nada bueno por alguien que no sea curioso y sepa apreciar; son factores que la computadora nunca va a poder manejar. La computadora es definitivamente alienígena a esos eventos, sencillamente va a aplicar su lógica y los seres humanos vamos más allá de eso.

Por eso la computadora no puede diseñar igual que nosotros. Puede ser una

fuente de ilusión como cuando miramos el cielo y viendo una formación de nubes decimos "mira, qué forma interesante" y las miramos como formas construibles. Puede permitirnos imaginar formas que no serían factibles de construir en un determinado contexto económico y cultural. Puede ser una herramienta de optimización ayudándonos a evaluar resultados y controlar procesos. Puede hacernos la vida mucho más cómoda, pero la inferencia es un evento humano. Hay una parte de pasión que la máquina no puede imitar. Incluso si lo lograra, estaría imitando un evento ya conocido y los arquitectos siempre perseguimos una inferencia que aún no conocemos, que sea única, nueva.

Curiosamente, muchos arquitectos muy afamados actualmente procesan, no generan inferencias nuevas. Hay arquitectos que diseñan mezclando componentes de un lenguaje que ya han probado, que han encontrado y es muy exitoso, como Richard Meier o Ricardo Legorreta. Siguen mezclando un lenguaje exitoso sin cambiar, con un nivel de inferencia original bastante limitada.

CIAD: ¿Cómo formar a los estudiantes dentro de este marco?

GVV: Nuevamente... creo que es cuestión de educarlos en la habilidad hacia el oportunismo. Si en algún momento se estancan les enseñamos a ir a la biblioteca, a abrir alguna revista, o a buscar contacto con otros diseñadores para hacer rebotar la pelota ida y vuelta, para salir del hoyo y formular algo nuevo. En muchos casos hemos de enseñarle a investigar en la web. Antes íbamos a la biblioteca, actualmente también vamos a la computadora. Por ejemplo, si vamos a diseñar *folios*, vamos a la computadora y hacemos un *search* con la palabra *FOLIES* y va a saltar Bernard Tschumi y su obra de París que nos puede servir de punto de partida en un proceso creativo ya propio. Se trata básicamente de enseñar las herramientas y dar la oportunidad para aplicarlas en procesos de diseño real.

Esto nos lleva a otros problemas. A veces les enseñamos a usar la computadora temprano en la curricula, pero después no le damos oportunidad de aplicar esas herramientas en los talleres de diseño. Tres años después, lo que se aprendió ya es obsoleto y estuvieron aplicando rutinas de diseño totalmente disociadas del uso de la computadora, perdiendo lo que se podía haber ganado.

Se debe introducir el uso del medio y luego ofrecer oportunidades para aplicarlo. Por ejemplo pedirle a los estudiantes que manejen complejidad, porque así van a poder hacerlo aún con regla y escuadra. La mayor parte de los arquitectos hoy trabajan con ángulos ortogonales y líneas rectas y las paredes son verticales, cuando en realidad no tienen que serlo. Desde un punto de vista creativo, esta complejidad es a la que se presta la computadora, es en la que puede ayudarnos de manera oportunista. Está bien involucrarse en problemas complejos y encontrar formas de lidiar con ellos, aprender a administrar esa complejidad y no huir de ella.

CIAD: ¿Cómo debe ser, en tu opinión, la relación entre el medio, los estudios profesionales, y la producción académica?

GVV: Creo que debemos dar a los estudiantes las armas para entrar en la producción, en los estudios profesionales. Hay que ver qué es lo que están utilizando los arquitectos en los estudios y tratar de darles esas herramientas. Luego, una vez que esos estudiantes tienen un pie en la puerta, saben lo que necesitan performar adecuadamente hoy.

Creo que a nivel de grado la universidad debe servir a la comunidad profesional. A nivel de postgrado ya la academia debe tomar una posición de liderazgo y tratar de prever las trayectorias de la tecnología y brindar una colección de prácticas de las que pueda hacerse uso en el futuro.

Siempre es difícil y podemos equivocarnos, pero hay que aventurarse y adivinar adecuadamente qué va a pasar. Siempre los estudiantes tendrán que aprender algo cuando lleguen a las oficinas, porque cada una tiene sus modalidades, pero lo importante es saber si el medio está yendo en esa dirección.

CIAD: ¿Taller electrónico o taller digital?

GVV: En Texas se llama taller electrónico, en muchas partes se llama taller digital, pero hay hasta tres formas de entenderlo. Cierta gente llama taller digital al sitio donde aprenden a usar CAD, otra gente considera que el taller digital es donde se aprende a diseñar y se aprende computación al mismo tiempo. Es lo que nosotros hicimos al inicio y no nos funcionó muy bien. La tercera opción que es la que tenemos ahora es sencillamente un taller donde hay computadoras disponibles, no se enseña CAD, se usa CAD. Es un taller de diseño, opera bajo las mismas exigencias que en cualquier otro taller de diseño, lo único es que tiene computadoras disponibles. Los dos medios funcionan por igual. Pronto no se hablará de talleres electrónicos porque todos van a ser iguales, ya no habrá los análogos y los digitales; será un entorno uniforme donde el alumno utilizará ambos medios de manera oportuna. Como es actualmente en la mayoría de los estudios profesionales. Tratamos de emular ese entorno.

En la práctica se vieron exageraciones... Por ejemplo, se metían computadoras en talleres que tenían la cultura del nido de ratas, el concepto de taller anárquico, desordenado, sucio... He visto experiencias donde los alumnos se encerraban en bastidores de papel de diario con una computadora adentro y

consideraban que era una fusión de lo análogo y lo digital. En realidad era un alto riesgo de incendio. Se hablaba de meter las computadoras en el taller o de llevar el taller al laboratorio. En mi opinión no es ni una ni otra, es una fusión de ambos que, en cierto punto, emulan lo que la profesión esta haciendo.

CIAD: Algo sobre las aulas virtuales...

GVV: Las aulas virtuales son algo diferentes. Los componentes del aula o del taller virtual no están en el mismo sitio. La comunicación se hace a través de correo electrónico, de tecnología Web, de video comprimido de banda ancha. Cualquiera sea el método, lo importante es que no están en el mismo sitio y no necesariamente operan al mismo tiempo. Eso es lo que define al aula virtual. Se prestan para establecer vínculos con distintas facultades y diferentes escuelas, que resulta muy rico sobre todo si es en el ámbito internacional.

En los últimos cuatro años venimos desarrollando aulas virtuales. Lo hemos hecho con Guatemala, con Méjico, con Brasil, ahora con Argentina, y ha sido una experiencia tremendamente rica. Tal vez uno de los beneficios más importantes es que cuando los estudiantes de diferentes culturas y diferentes contextos colaboran, no hay nada que se dé por sentado, todo es cuestionable, todos tienen diferentes formas de hacer las cosas. Abre más campos para el cuestionamiento en el proceso de diseño. Aparece una competencia sana, un orgullo. Es como jugar fútbol, hay un orgullo nacional porque están representando al país o a su universidad como mínimo. Naturalmente los estudiantes invierten muchas más horas que en los talleres convencionales. Es bueno para los estudiantes y también para la facultad. Permite comunicarnos y compartir nuestras técnicas de crítica. Nos permite contar con una gran cantidad de críticos. A veces se trata de profesionales que no enseñan en la universidad pero les gusta educar. Es una muy buena oportunidad: desde su propia oficina pueden tener un grupo de estudiantes a los que critica y ellos le responden. Es una dinámica muy interesante. A veces arquitectos de diferentes oficinas se convierten en mentores de alumnos específicos. En los cursos de primavera hacemos el taller virtual con oficinas profesionales. En otoño lo hacemos con escuelas de Latinoamérica. Primero fue el *Taller virtual Tex-Mex*, luego fue la *Red de Las Américas*.

Conferencia
Observación en Valparaíso
Obra en Ciudad Abierta
Travesía al continente americano

*América con su propio Norte. América ante su mar interior.
 América sin sus muertos. Su sin opción.
 El temible juego de la libertad poética. América abierta. América libre.
 A esta América sin tutelajes de ninguna laya la nombramos Amereida.
 América sin dueño es Amereida.*

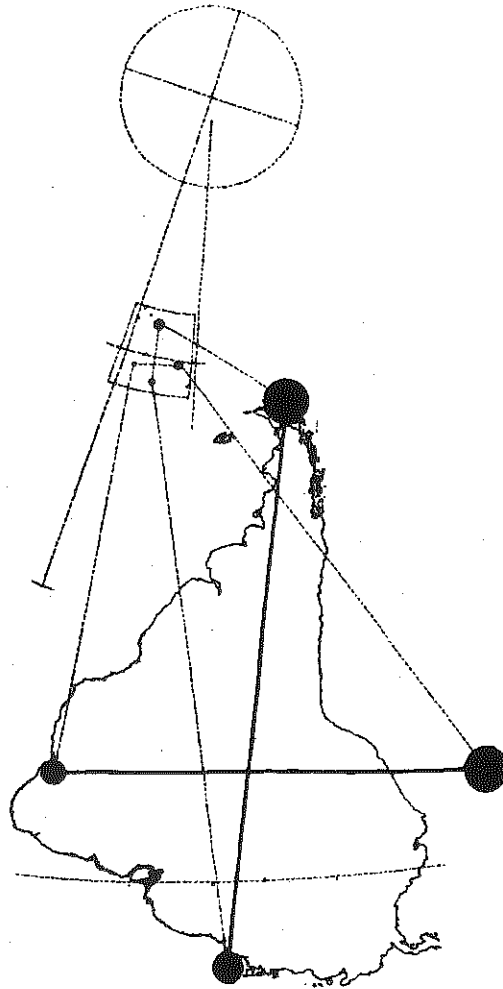
En septiembre del año pasado, en el marco del seminario-exposición *Idea y materia en el paralelo 35 en la arquitectura y el arte* organizado por el taller Galli, se llevó a cabo la conferencia "Observación en Valparaíso. Obra en Ciudad Abierta. Travesía al continente americano" a cargo de los arquitectos Iván Ivelic y David Luza. Ambos son docentes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso y residen en Ciudad Abierta.

La conferencia tuvo un carácter informativo y anecdótico. Los disertantes mostraron una especial preocupación por explicar y fundamentar las motivaciones y las lógicas de la experiencia de Ciudad Abierta recalando su carácter no mesiánico. No venían a captar adeptos o imponer sus ideas; simplemente deseaban contar una experiencia diferente, compartir una experiencia "otra" con la premisa que en ella "lo primero y de antemano tiene que ser la libertad...sin poder". Ivelic afirmaba: "no queremos indicar un camino nuevo, ni creemos que sea una actitud a la que haya que volcarse. Pensamos que la diferencia está en que la ciudad es construida por arquitectos que proyectan ciudad; Ciudad Abierta, en cambio, se construye con arquitectos que construyen lugar. Nosotros nos hicimos cargo de algo; eso no quita que otros se preocupen y se hagan cargo de otras cosas. No es fácil para una generación que encuentra la reja ya abierta, tener la libertad de pensar que puede reinventarla y a su vez sostener algo".

Ciudad Abierta en Ritoque, Chile, fue fundada el 20 de marzo de 1970 como un modo de plasmar un quehacer colectivo. Arquitectos, escultores, pintores, escritores y alumnos de la Universidad Católica de Valparaíso decidieron crear una ciudad administrada por una cooperativa, a la que denominaron Amereida. El nombre es una glosa de la Eneida, mito de la fundación de Roma, poema de la latinidad y del ansia de patria. Comprende una franja de 286 hectáreas fundamentalmente de arena.

Es imposible comprender este movimiento si se lo desliga de la poesía. La fundación de la ciudad y las ideas surgen de actos poéticos; y dicha poesía origina metáforas como la del propio norte (que es el sur) o la del mar interior de América (que es tierra). En este conjunto humano el propósito fundamental es la búsqueda y la expresión de las relaciones entre la arquitectura y la poesía, siempre en el marco de la tierra americana. El poeta es el que marca el camino para, todos juntos, construir la poesía. La definen así: Ciudad Abierta es ciudad en cuanto se constituye en espacio público de la palabra.

Ciudad Abierta es una parte vital de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Valparaíso. Allí conviven y trabajan los profesores y alumnos que así lo deseen. Independientemente de su resultado formal, lo sorprendente es la experiencia didáctica "llevada adelante con nuestros propios medios y edificada con nuestras propias manos" Como nuestros visitantes destacaron: "una de las connotaciones que podemos tener a favor es que es una escuela con obras"; sostiene el horizonte que une vida, trabajo y estudio; pretende marcar la distinción entre lo fijo del espacio arquitectónico y lo móvil del suelo. Al preguntárseles sobre su carácter experimental responden que "no es un laboratorio, es donde podemos construir".





Ciudad Abierta

En Ciudad Abierta cada obra se funda a partir del lugar y de la propia orientación. Esta experiencia se complementa y potencia con lo que denominan "travesías", realizadas cada año por los talleres de la Escuela hacia distintos puntos del continente con el objetivo de "abrirlo" desde la palabra y lo propio de cada lugar. La primera data del año 1965 cuando un grupo de arquitectos, poetas, escultores, plásticos y diseñadores emprendieron un viaje por América desde el Cabo de Hornos hasta Venezuela por el interior del continente.

Las travesías son lo que proporcionan el constante "volver a no saber", volver a plantearse ante lo desconocido. A las obras en travesía las denominan "obras de apertura", obras que "captan" o exacerban la potencia de cada lugar en que se emplazan. Ven al continente como una constelación de lugares (ya visitaron noventa y cuatro) que abren la posibilidad de "habitarlo con destino". En ellas no consideran sólo lo visible, sino un todo en el que tiene especial importancia el dibujo y la observación. Su aporte fundamental es exponer al alumno con una materialidad, con la real magnitud, aunque el grado de esta decisión material varíe en cada travesía.

Esta experiencia se inserta dentro de las corrientes del pensamiento contemporáneo involucradas en un quehacer arquitectónico sensible y responsable respecto de la problemática del presente y la condición americana. Abre una nueva perspectiva para poder mirar América como una invención de los americanos; invención que implica reinventar un modo de vivir, de trabajar y de estudiar. Recordemos las palabras de Le Corbusier: "el estudio del folklore no proporciona fórmulas mágicas capaces de resolver los problemas contemporáneos de la arquitectura: informa íntimamente acerca de las necesidades profundas y naturales de los hombres, manifestadas en las soluciones experimentadas por los siglos".

Los integrantes de Ciudad Abierta pretenden encontrar en la nueva ciudad qué es América y qué ser americano. Es interesante su continuo hincapié en una arquitectura "genuina propia", pero reconociendo que "América no debe apartarse ni ser el líder, viene a completar el mundo". En este sentido, un concepto clave de Ciudad Abierta, además del de libertad, es el de hospitalidad; el de ofrecer un espacio para que el oficio pueda recrearse en sí mismo, pueda abrir un camino y traer al mundo lo que no está, lo que no se ha inventado aún. Al respecto afirman que empezar algo ya iniciado con la completa libertad de reinventarlo es una buena adquisición y, sobre todo, un gran desafío.

Ciudad Abierta es una experiencia en sí misma. Independientemente del resultado proyectual, las preocupaciones y motivaciones que orientan sus indagaciones constituyen su principal rédito. Su aporte, más que un producto del pensar, es su capacidad de extender el pensar arquitectónico.

Concurso Ambiente 2000

Organizado por la Revista Ambiente y Noidelta SA, con el objeto de promover la participación de arquitectos y estudiantes de arquitectura de Latinoamérica en la formulación de propuestas hacia una arquitectura y un ambiente sustentables, se desarrolló el concurso Ambiente 2000.

Con fecha de apertura en octubre de 1999 y una duración de ocho meses, el concurso se programó en dos categorías: *Diseño urbano sustentable*, para profesionales y alumnos avanzados de la carrera de arquitectura, y *Casa ambiental*, abierta a estudiantes de arquitectura y urbanismo. A fin de favorecer el intercambio de ideas y mejorar la calidad de los trabajos, el desarrollo de las propuestas se realizó en forma de talleres-seminarios, con debates grupales del avance de cada propuesta en distintas ciudades de Latinoamérica, dirigidos por asesores del concurso. A partir de la presentación de los trabajos de cada participante, se preseleccionaron hasta cinco por ciudad. El jurado -constituido por la dirección de la revista, los miembros-asesores en cada ciudad y los arquitectos invitados Sergio Los (Italia) y Enrique Browne (Chile)- eligió un premio y dos menciones por categoría, destacando además tres distinciones otorgadas por el compromiso en el tratamiento de diversos aspectos de la sustentabilidad.

En la categoría *Casa ambiental*, el primer premio correspondió al trabajo presentado por los alumnos Pablo Arpajou y Leila Remedi de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. La propuesta presentada se elaboró bajo la tutoría del arquitecto Elio Di Bernardo y con la colaboración del CEAH y los arquitectos Andrés Villalba y María Isabel Pasti. En el fallo el jurado destacó que:

"el proyecto contribuye a una reflexión en la relación entre vivienda y tejido urbano, el recuperar la tipología de viviendas agrupadas en tira, como criterio de ventajitas ambientales, donde la sustentabilidad involucra cuestiones de densidad adecuada, agrupamiento social de vecindario, unidad de parcela de escala urbana y variedad en la unidad.

En ese marco, incluye dispositivos pasivos de confort ambiental y ahorro energético, que no distraen al proyecto de conseguir cualidades paisajísticas y espaciales, y de una conciencia clara de la constitución de un lugar de calidad.

La vivienda es entendida como un elemento de refugio básico que provee de techo y muro a la vez. A partir de esta cáscara que pretende ser de algún modo arquetípica, se desarrollan en las dos direcciones: el hábitat, hacia las particularidades de cada vivienda -completada por sus habitantes- y hacia las pautas de agrupación que dan a la propuesta un carácter ciertamente urbano.

La tecnología empleada para la unidad estructura/abrigo, es concordante con la dignidad que implícitamente atribuye al tema, de reintegración a lo urbano de grupos menos privilegiados. A esto contribuye un emplazamiento de calidad."

Esta distinción hizo acreedores a los autores a una beca para realizar una pasantía de hasta tres meses en el estudio del arquitecto chileno Enrique Browne y a viáticos para asistir a la premiación en Buenos Aires.

Para mayor información ver www.revistaambiente.com.ar/con-2000.htm.

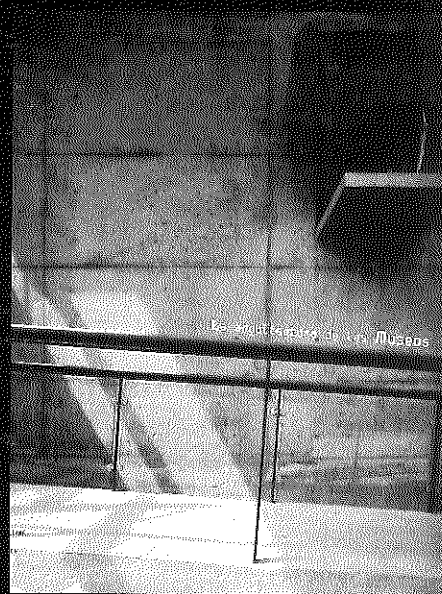
BIBLIOGRÁFICAS

La fascinación de los museos

Silvia Pampinella

El tema "museo" ocupa un espacio sostenido en el seguimiento de la producción arquitectónica contemporánea; sus imágenes están hoy entre las más atractivas y publicitadas. Cuatro publicaciones *made in Spain* han intentado en los últimos años una presentación sistemática; el presente comentario interroga la dirección de sus enfoques teóricos y críticos.

Con acento sobre las trayectorias transitadas, las producciones recientes o las posibles proyecciones futuras, en todos los casos parten de la observación de nuestro fugaz presente. El seguimiento de los nuevos edificios se convierte en una carrera por atrapar lo que se vislumbra como alternativas para el siglo XXI, en variadas posibilidades que no obtienen parámetros compartidos de evaluación. No coincidentes en sus objetivos, estructuras y contenidos, estas publicaciones dibujan escenas desiguales. Sin embargo, las une una búsqueda insatisfecha de lo diferente y, también, un intento de anuncios hacia el futuro que, sin utopías, se ve como una reiteración o, en el mejor de los casos, una profundización de aquello que hoy se hace.



Francisco Asencio Cerver, *La arquitectura de los Museos*
Arco, Barcelona, 1997

En el título, "arquitectura" figura con minúsculas y "Museo" con mayúsculas, el contenido del libro es exactamente lo contrario, la temática del museo es sólo un fondo sobre el cual se recortan una serie de obras de los 90 en un primerísimo plano; esto coincide con la subordinación de la palabra a la imagen, al dibujo, a los espacios hablando por sí mismos, con ausencia de análisis críticos.

Los 18 museos elegidos, entre los realizados de 1990 a 1997 son presentados de una manera que resulta muy fácil de ver y de leer. Los textos están escritos por arquitectos y para arquitectos, pero resultan accesibles también para el lector lego. Referidos a cada obra sin intento alguno de agrupamiento o clasificación, se ajustan a una elaborada descripción del edificio y sus condiciones, de donde derivan reflexiones acotadas, sin intentos de generalización. La gráfica ha sido seleccionada para abarcar también una descripción exhaustiva, incluyendo croquis y detalles constructivos; la fotografía posee una calidad por sí misma y por su capacidad de mostrar los espacios en distintas escalas de acercamiento. Las obras comparten una alta calidad de proyecto y ejecución; entre sus autores se alternan nombres reconocidos con otros que no lo son tanto: Bruder, Botta, Piano, Fisher, Isozaki, Gehry, Lund, van Egeraat, Ciriani, Koolhaas, Pawson, Wilmotte, Askim, Kuryu, Takamatsu, Ando y Kurokawa. Los casos están presentados como tales, sin aspiraciones a constituir teoría ni ensayo crítico, ni a profundizar sobre la problemática del museo, ateniéndose a un análisis proyecto a proyecto.

Este tipo de presentación de materiales y descripciones de cada objeto, así como la definición de una serie según entrada o palabra clave (museo) y por año o período a elección (1990-1997), es coherente con una de las características de la cultura mediática: imágenes + clasificación temática de la información.



Juan Carlos Rico, *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*
Silex, Madrid, 1994

Según el autor, nunca hubo tantas oportunidades para los museos y para la exposición como ahora, y esto ocurre a pesar de la comercialización de lujo, el espectáculo del ocio urbano, la preeminencia teatral y el consumo cultural. La relación entre la obra artística y el espacio es su centro de interés desde una perspectiva teórica que él diferencia de una historia arquitectónica, tipológica o técnica del museo. Pero la cuestión tipológica es la que funciona como eje argumental.

La evolución histórica del museo habría producido tres tipos, con una estabilidad dada por la repetición (por supuesto, con variaciones y altibajos) que sólo habría de sacudirse en los últimos años.

Los prototipos (galería, rotonda y soluciones mixtas) son presentados como las especies naturales de una historia evolutiva, por cierto no aisladas del ambiente. Los instrumentos de investigación son la recolección de datos y la observación de ejemplos a un nivel general (sociedad de la época, cambios museológicos, conocimientos arquitectónicos) y específico (cambios en la exposición, depuración tipológica, especificidad de la práctica arquitectónica museística). Esa estructura metodológica traba las lecturas sesgadas, problema que se acentúa cuando propone (y logra escasamente) el cruce de los diferentes vectores que inciden sobre el proyecto expositivo.

En una primera parte indaga cuáles fueron las formas de exponer y las tipologías espaciales iniciales. Lo hace a través de un recorrido que va desde el Medioevo y la separación entre obra de arte y espacio, hasta el coleccionismo del Renacimiento; de peristilos y tribunas a logias y anticuarios; luego el paso del palacio al museo, el surgimiento de la galería y de la rotonda ("tipologías expositivas"), hasta el surgimiento de los "prototipos" como estructuras básicas del proyecto arquitectónico.

En una segunda parte, aborda los cambios del siglo XIX y principios del XX, el modo en que después de los años treinta el "movimiento moderno" reactualizó las tipologías preexistentes, cómo a fines de los '50 fracasaron la galería y el museo cerrado, así como la rotonda a mediados de los '70. Rico sostiene la continuidad tipológica hasta las propuestas de la arquitectura moderna. En ese sentido, asimila el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier a la galería, la *Neue Galerie* de Mies a la rotonda, el museo *Jyväskylä* de Aalto, la *Kimbell Gallery* y el *Centro de Arte de Yale* de Kahn a soluciones mixtas, los museos americanos ("la caja") a una tercera vía cuyo paradigma es el MOMA. Dos museos emblemáticos marcarían el final de una etapa: el *Guggenheim* de Wright, último ejemplo de galería pura, y el *Centro Pompidou*, contenedor neutro llevado a sus últimas consecuencias.

La última parte está dedicada a la situación actual que, a partir de los años 70, es descrita como crítica: la cultura y el arte se configuran como elemento primordial del consumo de masas. Peregrinajes turísticos,

popularización y gran afluencia, enormes presupuestos, mecenas y promotores, propaganda política, son los nuevos componentes del mundo del museo. Las condiciones de las nuevas tendencias artísticas (*performance, body art, land art*) renuevan la museología exigiendo soluciones puntuales para cada caso.

Entre las conclusiones teóricas, Rico señala la brevedad de la historia del museo en la arquitectura (desde fines del siglo XVIII) y cómo no se ha logrado un solo ejemplo histórico ni actual que tenga criterios de general aceptación en la conflictiva función de albergar su potente contenido. Anuncia las posibilidades del presente con una batería de fenómenos empíricos (rol urbano, espectáculo, eclecticismo tipológico, introducción de nuevos programas, líneas de las ampliaciones, alta tecnología y asepsia expositiva). Sin embargo, las alternativas quedan reducidas operativamente a una puja entre proyectos (museográfico, museológico, expositivo), entre especialidades, entre agentes de la división del trabajo. Dice Rico que hoy se abre un nuevo camino al incorporarse el proyecto expositivo como tercer componente a la vieja dualidad entre el proyecto museológico (redactado por los conservadores e historiadores del arte) y el proyecto museográfico (referido a las condiciones espaciales para determinado contenido a exponer). Enuncia cinco hipótesis que según él guían los trabajos actuales respecto al diálogo entre obra de arte y espacio. Una sostenida por conservadores historiadores y teóricos, parte de la convicción de que el museo debe funcionar técnicamente con perfección (belleza arquitectónica y flexibilidad en el montaje se subordinan al proyecto museológico); la segunda, defendida mayoritariamente por arquitectos, da prioridad al espacio (si el Museo es bello, es un buen museo); las otras tres moderan la coordinación de los componentes desde la definición de un espacio tecnológico, aséptico y flexible, desde el diseño específico basado en un proyecto expositivo "objeto a objeto" y un proyecto museológico super-elaborado, o desde la independencia de la arquitectura que debe sugerir y potenciar múltiples posibilidades expositivas.

Todo el desarrollo, desde los inicios hasta los hechos más recientes, resulta funcional a su manera de entender la coyuntura actual, donde destaca el peso fundamental del proyecto expositivo y el rol de mediadores imprescindibles que tienen los nuevos operadores, "los montadores", en el diálogo multidisciplinar. Explica el proceso empíricamente, mientras que las implicancias de la nueva división del trabajo no se analizan ni se cuestionan. Este libro instala la relación entre la obra de arte y el espacio expositivo como una cuestión central desde una perspectiva arquitectónica. Desde ese enfoque, y a pesar de las limitaciones señaladas, Juan Carlos Rico ha puesto al alcance de la mano una sistematización de la información y una intención de reflexión teórica, abiertas a futuras profundizaciones.



Joseph María Montaner, *Museos para el nuevo siglo*
GG, Barcelona, 1995

Una selección de 23 museos es presentada fotográfica y planimétricamente, acompañada de las respectivas fichas técnicas. El autor, especializado en la temática, presenta una vasta bibliografía y realiza un seguimiento atento y minucioso de la acelerada producción. Los criterios de agrupamiento de las obras son disímiles -referidos a cuestiones específicas de la forma, a procesos generalizados de la industria cultural, a tipos programáticos- de tal modo que el libro se compone de fragmentos cuyo hilo conductor es la actualización de información, con una orientación manualística y operativa respecto al diseño. En este caso, seis grupos de museos están precedidos por "seis ensayos".

El primer capítulo "La caja y los objetos" asigna valor a lo simbólico cuando proviene de una función metafórica (seno materno, caverna, inconciente, tesoro sagrado) y de la rémora de situaciones previas al museo (espacio seminal del gabinete artístico, caja sagrada, cueva del tesoro, antiguos templos cavados en el terreno), o cuando está compuesto a base de fragmentos y citas que recurren a formas arquetípicas. La enumeración abarca desde la *Glyptoteca* y el *Altes Museum*, pasando por las obras de Albin y BBPR en los 50, de Le Corbusier, Wright, Breuer, Pei, Johnson y SOM en los 60 y 70, y de Aulenti y Stirling en los 80, hasta arribar a las últimas propuestas de Hollein, Ando y Rossi. El nexo entre estas "cajas" es la reiteración histórica del "simulacro del espacio sagrado", resurgida tras superar el "simulacro de la neutralidad" de las experiencias modernas, que Montaner reduce a un espacio neutro, blanco y transparente. Al descartar cualquier continuidad con las vanguardias, saluda la multiplicación de las terapias del recuerdo y los montajes con resonancias históricas, donde los objetos arquitectónicos (aquellos a los que asigna "valor") se limitan a la emisión de señas y alusiones.

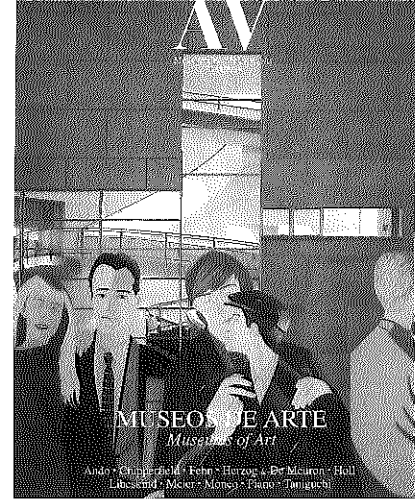
En "Criaturas aditivas", la cuestión del crecimiento es presentada como una suma de dos partes y como una opción entre mimesis (las sucesivas ampliaciones integracionistas del *Metropolitan* de Nueva York) o contraposición (la *National Gallery* de Washington o el *Grand Louvre*). Entre los ejemplos recientes opone la ornamentación homogeneizante de la *National Gallery Sainsbury Wing* y del *Museo de Arte de Seattle* versus la identidad de la ampliación del *Museo Guggenheim*, y en los casos no clasificables, como el *Museo de Brooklyn*, ve "mitad integración, mitad yuxtaposición". Al equiparar todos los resultados (sin considerar las condiciones de los proyectos iniciales), todas las intervenciones recientes son vías de salida en fórmulas optativas: cajas cerradas versus cajas transparentes, decoración versus minimalismo, contraste versus mimesis. El capítulo "Museo y ciudad postindustrial" se conforma por los edificios que participan de la competencia europea entre ciudades y del fortalecimiento de su identidad. Incluye casos que denomina emblemáticos

(Frankfurt y París), operaciones en ciudades europeas de segundo rango (las capitales autonómicas de España) y "la tardía llegada de Japón"; los ejemplos son el *Museo Postal Alemán* en Frankfurt am Main, el *Carré d'Art* en Nîmes y el *Centro de Cultura Contemporánea* de Barcelona. Hay un llamado de atención sobre cómo la definición de un contenedor vacío es resultado del predominio de la imagen por encima de los contenidos, del espectáculo mediático sobre una transformación cultural: un juicio referido al campo cultural que deja pendiente un análisis específico en lo arquitectónico y una diferenciación de los casos.

En los tres últimos capítulos, continúa con la tradición de sus libros anteriores donde clasificaba los museos según su programa, tamaño, forma y complejidad, pero ahora acentuando el carácter de las colecciones: espacios para el arte contemporáneo (el *Centro de Arte y Tecnología* en Karlsruhe, el *Kunsthal* de Rotterdam, el *Centro de Arte Contemporáneo* en Île de Vassivière, la *Fundación Pilar y Joan Miró* en Palma de Mallorca y el *Museo de Arte Contemporáneo* en Monterrey), museos globales (del *Museo Heureka* en Vantaa y el *Museo regional* en Mannheim, al *Getty Center* de Los Ángeles y el *Museo de la Ciudad* de Groningen) o museos específicos (del *Museo de Navarra* en Pamplona y el *Museo Vitra de Diseño* en Weil am Rhein, pasando por los museos infantiles en Hyogo y en Las Vegas, hasta el *Museo de los Glaciares* en el fiordo de Fjaerland).

La presentación ofrecida por el libro es muy amplia, hay rigor en los datos y buen material gráfico (se pueden obviar los textos descriptivos de las fotografías). Sin embargo, los agrupamientos propuestos pueden resultar demasiado evidentes, o forzados. Lo cierto es que la operación de poner cierto orden a una producción tan diversa es, por sí misma, riesgosa. La unidad del libro se basa en el interés por un presente cambiante (no casualmente los títulos anteriores del autor se referían a museos "de última generación" y "nuevos museos"), un presente donde todas las búsquedas valen casi por igual, a veces por continuidad de las experiencias, otras por capacidad de reacción o de contrarreacción.

La actualización del mapa corre contra el reloj y la selección, como toda selección, no puede abarcarlo todo. El panorama dibujado no es otro que un relevamiento de la última producción, leída como líneas de posible continuidad hacia el futuro. Arduo intento ya que la moda, en ese sentido que la caracteriza como lo que muere, no establece perspectivas sino que las deglute en un círculo infinito de consumo. El seguimiento de la novedad, como enfoque, difícilmente pueda ofrecer otra cosa que más acumulación acelerada.



AV Monografías/Monographs 71, Museos de arte/Museum of Art
Arquitectura Viva SL, Madrid, 1998

El número de esta revista se arma con la participación de reconocidos críticos de diferentes nacionalidades que produjeron artículos sobre diez museos recientes, interesándose por las dificultades de emplazamiento, los posibles referentes, las condiciones museográficas del programa, los problemas de relación entre arquitectos y comitencia, las condiciones particulares de gestión. Desde distintos enfoques, y a partir de unas situaciones concretas, Frampton, Gullichsen, Norri, Ingersoll, Filler, Buchanan, Cohn, Geipel, Davidson y Fox despliegan sus interpretaciones desde preguntas acotadas a cada caso y logran textos sugerentes que invitan a la reflexión, sin intentos de establecer atajos o salidas.

El aporte específico de la editorial se concentra en el bloque titulado "Del gabinete al escenario", con dos artículos de Luis Fernández Galiano.

El primero de ellos, "El arte del museo", intenta resumir dos siglos de historia del museo en diez movimientos. La estructura ecléctica del ensayo intercala tres perspectivas que se evidencian en los subtítulos: en unos aparecen arquitectos, en otros museos, y los restantes establecen periodizaciones.

Durand, von Klenze y Schinkel, Soane y Paxton, Wright y Mies, Kahn, Stirling y Moneo son los artífices de una de esas líneas: la del surgimiento, desarrollo y fracaso de modelos. Los edificios claves: la *Gliptoteca* y el *Altes Museum* basados en el modelo de Durand, y modelos a su vez de muchos museos; la *Dulwich Gallery* y el *Crystal Palace* inaugurando tipos que sobrevivirán largo tiempo; los modelos de rampa y de templo del *Guggenheim* en Nueva York y la *Galería Nacional* de Berlín, fracasos como modelos pero alabados como arquitectura; el *Museo Kimbell* y el *Centro de Arte Británico* de Yale, cuyas formas exquisitas e intemporales son heredadas del pasado y referencias para otros posteriores; la *Staatsgalerie* en Stuttgart y el *Museo de Arte Romano* de Mérida, sobre modelos tradicionales, serían obras cultas de generalizada aceptación.

La otra línea se refiere a los casos que constituyen hitos, respuestas excepcionales para el museo como máquina cultural: el *Pompidou*, el *Sainsbury* y el *Guggenheim* Bilbao. En estas obras se monumentaliza la técnica (tanto Piano y Rogers como Foster) o se exagera la singularidad (Gehry y su museo-espectáculo).

Arcos de tiempo de distinta duración delimitan los otros movimientos. "Del gabinete al museo" reseña las alternativas previas a la aparición de los primeros proyectos de museo cuando las colecciones eran albergadas en edificios existentes. Los cien años intermedios entre el célebre pabellón de Paxton y la década de los 60 habrían sido "cien años de rutina". Dos alternativas se abren a finales del siglo XX: la de una figuración trivial como parque de atracciones, o la de experimentación con nuevos lenguajes.

A datos precisos (nombres y nacionalidades de los arquitectos, fechas y

lugares de las obras) se adjuntan adjetivaciones para cuantificar la popularidad de una obra o la productividad de un período. La presentación cronológica intercala los distintos criterios y, probablemente, los distintos referentes bibliográficos. Sin embargo el armado general no está exento de una intencionalidad: poner en valor los personajes consagrados, los casos de mayor impacto, la emergencia de nuevos modelos y el surgimiento de hitos monumentales, todos ellos sobre un fondo neutro, aquél que está conformado por tiempos de avance lento (un período con colección y sin museo) o de estancamiento (un período de realizaciones sin ímpetu innovador) que culminaría en las grandes oportunidades y riesgos de los últimos años. Una historia construida desde juicios de valor sobre el presente, una historia para mirar el futuro desde un presente conflictivo y prometedor, una historia de movimientos, de olas agitadas en contraste con períodos calmos, siempre de un mar observado en superficie.

"Con faldas y a lo loco. *Some Like it Hot*" retoma la actualidad y rescata algunos elementos del primer artículo para dibujar un recorrido desde los 70 hasta hoy. A partir de una referencia a la comedia norteamericana, el autor se preocupa por la contraposición entre culto y popular, frío y caliente, razón y sensación. El tono irónico sugiere tanto el asombro como el temor ante las imágenes que anticiparían el futuro, ante la invasión de lo popular, lo caliente y lo sensacional, sobre la fría y racional cultura europea.

No es difícil constatar la dualidad de Fernández Galiano frente a los americanismos. Nos dice que Rogers, como su anterior socio Foster, fueron discípulos de Buckminster Fuller, "el más elocuente abogado de la tecnología futurista"; luego Rogers y Piano habrían cruzado el *pop* de las máquinas amables con las estructuras geodésicas de los hippies californianos para producir el *Pompidou*, un "gigantesco mecano infantil infiltrado entre las mansardas del barrio del Marais", a partir del cual los museos se habrían de clasificar como *hot* o *cool*; otros desembarcos son los sobresaltos seductores del ejemplo pionero de Pei en el narcótico *Louvre*, el colosalismo espectacular de Meier y, finalmente, el "riesgo controlado de los parques de atracciones". No podía ser otro que Frank Gehry, el que cerrara este recorrido con el *Guggenheim* de Bilbao, al que califica como un emblema instantáneo con alto impacto en la imaginación colectiva.

Como en la película de Billy Wilder, cuyo protagonista resulta seducido completamente pero sin confesarlo por la imagen paradigmática del gusto populista en los 50 (y ¿quién más americana que Marilyn?), a fines de los 90 Fernández Galiano admite que "la norma de los tiempos es la sensación", constituyéndose su propio artículo en otro ejemplo de la fascinación y el temor (manifiesto, pero acético) de los europeos ante las faldas ondulantes de Bilbao.

Piedra angular de la industria de la cultura, comentado y aplaudido por la nueva museomanía, atacado por resucitadas museofobias y por la crítica sociológica, el museo actual necesita ser repensado -como dice Andreas Huyssen- más allá de los parámetros binarios de vanguardia o tradición, museo o modernidad, transgresión o cooptación, política cultural de izquierdas o neoconservadurismo.

En tanto materialidad que lo constituye y participa de sus paradojas, crisis y promesas, la arquitectura del museo también necesita ser repensada. Reconocida su generalizada seducción, ¿cómo incorporar productivamente el tema museo a la reflexión sobre los problemas contemporáneos de la arquitectura y la cultura? Es un desafío complejo que probablemente requerirá más la superposición de enfoques que respuestas únicas, y el cruce de miradas diversas más que jaulas taxonómicas (modelos o hitos, tipos o casos, frío o caliente, culto o popular) bajo el anquilosado, pero persistente, concepto de "contenido versus continente".

1. Además de las comentadas, otras publicaciones de los '90 sobre el tema son:
ALLEGRET, Laurence, *Musées II*, Editions du Moniteur, Paris, 1992
DAL CO, Francesco y MUIRHEAD, Tom, *I musei di James Stirling*, Michael Wilford & Associates, Electa, Milano, 1990
DAVIS, Douglas, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post Pompidou Age*, Abbeville Press, New York, 1990
LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Prestel, Munich/Londres/Nueva York, 1999

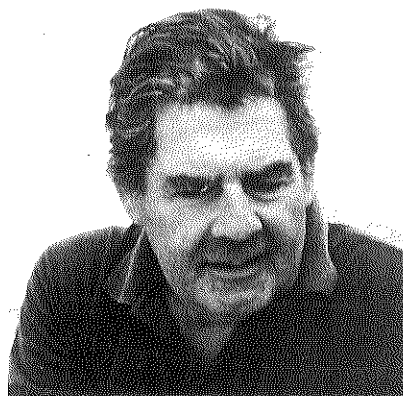
MONTANER, Joseph María, *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Ed. GG, Barcelona, 1990
MONTANER, Joseph María, *Museos para el nuevo siglo*, GG, Barcelona, 1995
NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York, 1998
STEELE, James, *Museum Builders*, Academy Editions, London, 1994
2. Ver el artículo de Andreas Huyssen, "Escapar de la amnesia: El museo como medio de masas", en *El Paseante*, No. 23-25, Madrid, 1995; pp.56-79

IN MEMORIAM



En el mes de Mayo del año pasado falleció Luis Pisano, profesor titular de Proyecto Arquitectónico en nuestra Facultad. Dos años antes, debido a su larga enfermedad, se había producido su retiro silencioso y definitivo de la docencia, aún cuando mantuvo siempre viva la necesidad de compartir las reuniones de cátedra: "me trajo el auto", solía decir.

Había nacido en Rosario el 22 de enero de 1940. Se formó en aquella Escuela transformada en 1956, en la que se debatía apasionadamente entre wrightianos y lecorbusieranos, y donde la toma de partido era fundamental para respaldar la forma de ser y de hacer. La enseñanza fue la mitad de su vida: se inició como auxiliar docente en 1968 y nunca más habría de interrumpir esa actividad. Comenzó a trabajar en su vida profesional asociado con los arquitectos T. Cicero y M. A. Bessolo; de esa etapa es el edificio de Bv. Oroño 216, que muestra la adscripción de Pisano a los principios de la arquitectura moderna. A partir de 1979, y junto a los arquitectos C. Militello y H. Brunell, encaró obras de envergadura como el edificio Alfar Elemar en Pellegrini y Corrientes, el conjunto Mónaco Explanada en la costa marplatense, la urbanización del Country Club de Rosario y las Facultades de Ciencias Agrarias en Zavalla y de Ciencias Veterinarias en Casilda. De los últimos años queda la obra del Shopping del Siglo, producido en asociación con los arquitectos C. Militello, L. Angelini, J. C. Viotti y M. Luetich. Su seriedad, su palabra pausada y serena, su particular manera de transmitir conocimientos, lo convirtieron en maestro de sus docentes y alumnos. Lo recordamos con su pasión por la arquitectura, su amor y su alegría en la enseñanza, su actitud abierta y conciliadora, su generosidad.



Pocos días después de cerrar el número anterior de A&P –más concretamente, el 1º de mayo del 2000– falleció Alberto Martín Ledesma. Había nacido en Diamante (Entre Ríos) en 1929. Se graduó de arquitecto en la Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral en diciembre de 1959. Entre 1954 y 1955 fue Presidente del Centro de Estudiantes, y entusiasta promotor de la renovación de los planes de estudio y de la enseñanza de la Arquitectura, materializada en 1956 con la contratación del equipo de profesores de Buenos Aires. También fue docente de la Casa, primero como ayudante-alumno, y a partir de 1959 como egresado. Compartió con muchos colegas el alejamiento forzoso de la Universidad, como así también el reencuentro en democracia.

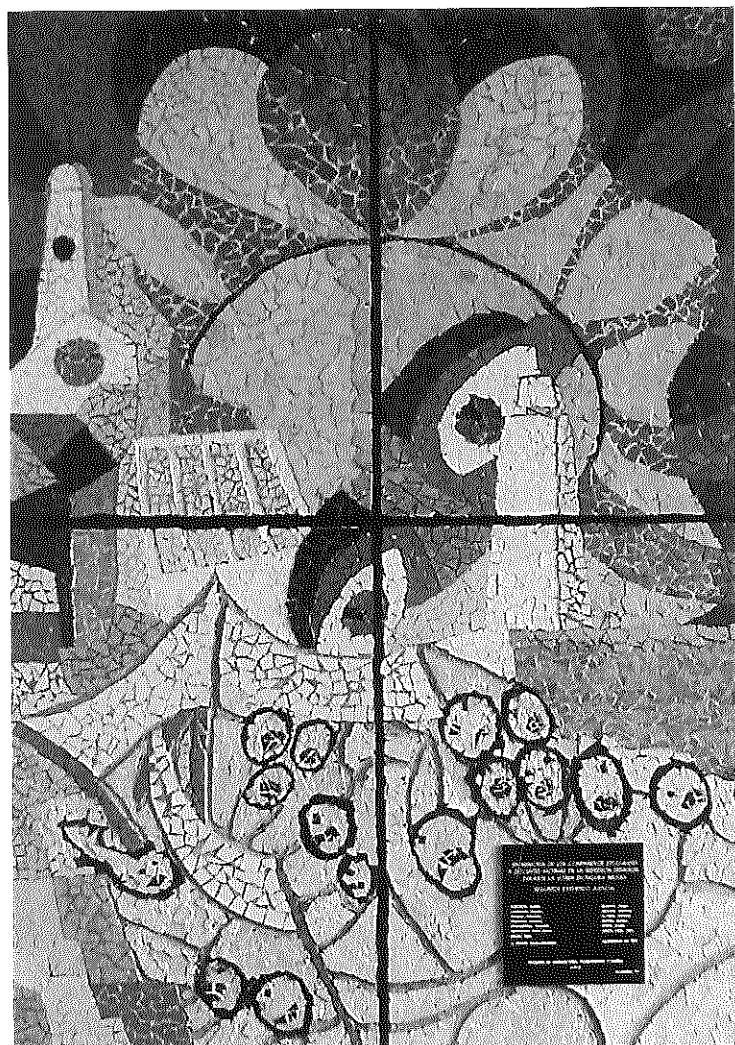
Actuó intensamente en el Centro de Arquitectos de Rosario en las épocas previas a la colegiación autónoma. Desde ese ámbito promovió el proyecto del Parque de España a principios de la década de los '80. En épocas más recientes fue coordinador del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", cofundador de la Casa de Estudios Sociales y Políticos, y miembro del Consejo de Redacción de la revista "Cuadernos del Gran Rosario". Durante muchos años, y hasta su muerte, fue copresidente de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos filial Rosario.

A&P recuerda con cariño a quien fuera su Secretario de Redacción a finales de la década de los '80, y hace propias las siguientes palabras pronunciadas por el Decano Santanera en el sepelio:

"Despedir a Alberto es despedir la vitalidad, el compromiso, la lealtad..., pero sobre todas las cosas, los principios..."

"Cálido, bondadoso y culto, luchó sin esperar recompensas, dando de sí todo su esfuerzo con una generosidad ilimitada. Siempre dispuesto a colaborar, se reservaba un segundo plano; su felicidad consistía en la labor cumplida..."

"Gracias, Alberto; estarás siempre presente entre nosotros."



Mural recordatorio de E. Andino en la Facultad

A 25 años de Marzo de 1976 A&P recuerda a:

Cocoz, Javier
Favario, Eduardo
Finsterwald, Orlando
Milito, Raúl
Molina, Jose María
Patiño, Héctor
Santa Cruz, Julio

Contada, Norma
Ferrara, Horacio
Gallichio, Stella Maris
Molina, Jorge
Planas, Cristina
Ruffa, Jorge

