



47AF

19



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

Presidente UNLP

Dr. Arq. Fernando Alfredo Tauber

Autoridades de Gestión

Decano:

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicedecana:

Arq. Isabel López

Secretario Académico:

Arq. Gustavo Pagani

Secretario de Extensión Universitaria:

Arq. Gustavo Páez

Secretaría de Investigación:

Arq. Fabiana Carbonari

Secretario Administrativo:

DCV Eduardo Acoce

Prosecretario Obras y Equipamiento:

Arq. Javier García García

Prosecretario de Posgrado:

Arq. Sergio Gutarra Sebastian

Prosecretario de Asuntos Estudiantiles:

Arq. Marcelo Urrutia

Consejo Superior UNLP

Claustro de Profesores

Titular:

Arq. Guillermo Salvador Nizan

Suplente:

Arq. Alejandro Carlos Argüello

Claustro de Graduados

Titular:

Arq. Ramón Dario Medina

Suplente:

Arq. María Julia del Carmen Rocca

Claustro de Estudiantes

Titular:

Sr. Jimmy Cárdenas Castro

Suplente:

Sr. Daniel González Billordo

Consejo Directivo FAU

Claustro de Profesores

Titulares:

Arq. Fernando Francisco Gandolfi, Dr. Arq. Gustavo San Juan, Arq. Luciana Ida María Marsili, Arq. Gustavo Emilio Pagani, Arq. Alejandro Adrian Casas, Arq. Juan Lucas Mainero, Prof. Carlos Vicente Federico.

Suplentes:

Arq. García, Monica Ethel, Arq. Hector Edgardo Lufiego, Arq. Lidia Mabel Viera, Arq. Jorge Raúl García, Arq. Verónica Cueto Rúa, Arq. María Cristina Carasatorre, Arq. Nelly Lombardi.

Claustro de Estudiantes

Titulares:

Sr. Walter Soto, Sr. Hector De Ugarte, Sr. Pablo Galarza, Sr. Nicolás Pecora, Sr. Pablo Daniel García

Suplentes:

Sra. Natalia Alejandra Benítez, Srta. Romina Goicoechea, Sr. Diego Armando, Pereyra, Sr. Lucas Bonzano, Sr. Ríos Emilio Eusebio.

Claustro de Trabajadores No Docentes

Titular:

Sra. María Cristina Molteni

Suplente:

Sra. Patricia Laura Colavita

Claustro de Jefes de Trabajos Prácticos

Titular:

Arq. Diego Guillermo Delucchi

Suplente:

Arq. Leandro Marcelo Varela

Claustro de Graduados

Titular:

Arq. Roberto Bava

Suplente:

Arq. Santiago Pellejero

Claustro de Ayudantes Diplomados

Titular:

Arq. Susana Mariel Cricelli

Suplente:

Arq. María Sol Álvarez,

Revista de la FAU 47 al fondo

Director Responsable:

Arq. Gustavo Azpiazu

Editor:

Arq. Pablo E. M. Szelagowski

Secretario de Redacción:

Arq. Pablo Remes Lenicov

Coordinación Editorial:

Arq. Raúl W. Arteca

Diseño y Producción:

Arq. Magdalena Posadas

Mesa Editorial nº19:

Arq. Raúl W. Arteca

Arq. Pablo Remes Lenicov

Arq. Pablo E. M. Szelagowski

47 AF

47 al fondo es una publicación propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, calle 47 N°162, CP 1900. República Argentina.

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

E-mail: revistafau@fau.unlp.edu.ar

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

La totalidad del material publicado en esta revista, ha sido especialmente enviado por sus autores para la Revista de Facultad **47 al fondo**.

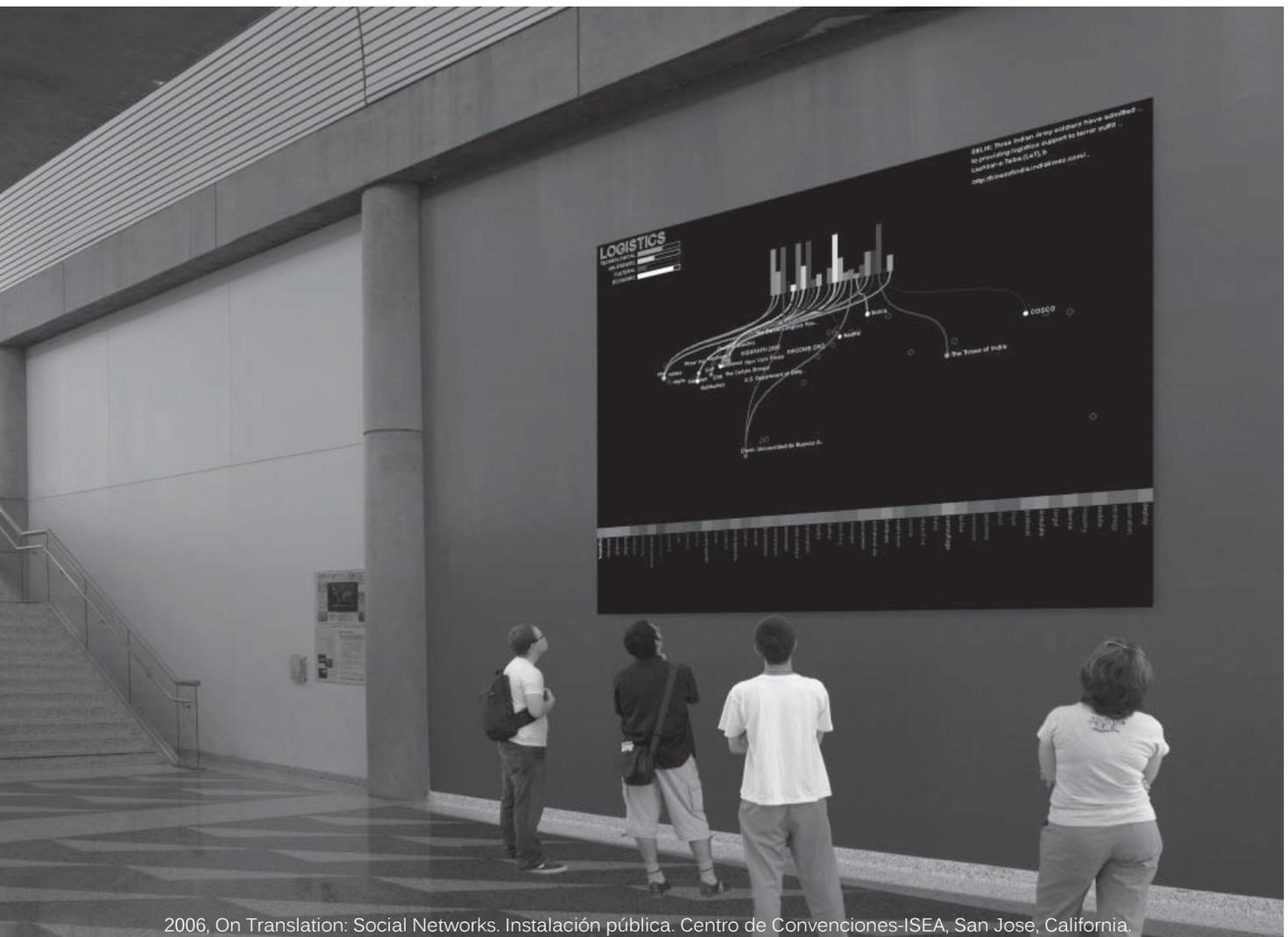
Los artículos firmados no expresan la opinión de **47 al fondo**, ni de las autoridades de la FAU. Los editores no asumen la responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Pre-impresión e impresión: Grafikar. Tirada: 1000 ejemplares. Número de Registro Nacional de la Propiedad Intelectual: 403928. Ley 11.723. Año 12. Número 18. Agosto 2009. ISSN 1667-1155

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

Tapa: Edificio Av 1 esq. 46, Daniel Almeida Curth
Contratapa: Boceto, Alberto Campo Baeza

índice

- 02- On Translation: social networks. Haciéndolo visible, haciéndolo público.
José-Carlos Mariátegui
- 10- Notas sobre el proyecto.
NY Enero 2007 - Mayo 2008. Antoni Muntadas
- 11- Muntadas - Aqua...?
Valentín Roma
- 12- Desvelar lo público.
Juan Herreros y Antoni Muntadas
- 20- Casa en el campo.
Juan Herreros
- 24- Edificio Híbrido en la Ciudad de Medio Ambiente, Soria 2007.
Juan Herreros
- 32- 40 Años del Refugio en Laguna Negra, de Osvaldo Bidinost. (1969)
Nicolás Saraví
- 36- Daniel Almeida Curth.
Vicente Krause
- 42- El Vientre de la Arquitectura I. Espacio y Paisaje.
Emanuela Schir
- 43- El Vientre de la Arquitectura II. Introducción al Seminario.
Renato Bocchi
- 52- Sobre la precisión en el uso de la LUZ en la Arquitectura.
Alberto Campo Baeza
- 64- Nuevo Mercado de Flores de Mercabarna Barcelona, España.
WMA. Willy Müller
- 74- Casa Arditti - Wynne.
GIGO. Petrate - Wynne
- 80- Casa Winward. Remodelación vivienda unifamiliar.
GIGO. Petrate - Wynne
- 84- Viviendas urbanas en altura.
María Eugenia Aguerre, Mariela Casaprima, Juliana Fullone
- 90- Jornadas de extensión 2009.
Conclusiones
- 94- Cajas.
María Chévez.



2006, On Translation: Social Networks. Instalación pública. Centro de Convenciones-ISEA, San Jose, California.

On Translation: Social Networks

Haciéndolo visible, haciéndolo público

José-Carlos Mariátegui

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma (...); aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”.
Jean-François Lyotard (Lyotard 1984)

Redes sociales y el nuevo estado de las organizaciones

La red, la grilla, la matriz. Todas estas palabras pueden sugerir la idea de interconexión entre nodos dispersos. Todas estas conexiones, que hoy son posibles gracias a la tecnología y las comunicaciones, traen consigo una nueva dimensión social al crecimiento de información y su difusión en organizaciones. Pero, ¿qué tienen de particular las redes de hoy? Una aproximación posible a las redes es considerarlas organizaciones en sí mismas. Sin embargo, su constitución habilita nuevas perspectivas de reflexión sobre las mismas. El fundamento del trabajo ha cambiado de una perspectiva modernista ingenieril y lineal a una sociedad basada en el conocimiento. La tecnología ha posibilitado la recomposición (y descomposición) de tareas haciendo cada parte del trabajo más granular y especializada (Kallinikos 2006). Esto ha dado lugar a un nuevo tipo de trabajador, el “knowledge worker” o trabajador del conocimiento. Sólo en los Estados Unidos, entre los años 1998 y 2004 el 70% de los nuevos puestos laborales ofertados correspondieron a esta categoría, y cerca de la mitad de la actual fuerza laboral se considera compuesta por trabajadores del conocimiento (Johnson, Manyika et al. 2005)

A medida que las organizaciones se tornan más complejas y globales, crece la tendencia en la alta gerencia de analizar la estructura de la organización para tornarla más dinámica y flexible, de modo que pueda responder rápidamente a los cambios. La utilización de una serie de procedimientos y tecnologías permitiría hipotéticamente hacerla más eficiente al racionalizar sus procesos. No obstante, estos esfuerzos no toman en cuenta las prácticas sociales sutiles que subyacen tras la complejidad de una organización. Algunas de estas prácticas involucran un fenómeno de cognición distribuida (Hutchins 1995) por el cual, múltiples comunidades de trabajadores del conocimiento especializados interactúan y crean patrones de sentido por medio de representaciones simbólicas y cognitivas (Winograd and Flores 1986; Boland and Tenkasi 1995; Weick 1995). El propio trabajo es hoy día un proceso cognitivo, que se ocupa más de la información en monitores que de lo que sucede en el lugar de producción. Más aún, el taller o planta ya no existe, las operaciones de una organización están dissociadas y se tercerizan en China o la India. La tarea cognitiva de monitoreo de información se torna más delicada y especializada en este contexto (Zuboff 1984; Kallinikos 2006).

Como proyecto, OT:SN permite la visualización de tareas cognitivas e informaciones complejas que organizaciones de conocimiento intercambian o dan a conocer públicamente. OT:SN devela ciertos elementos de control implementados en una amplia gama de actividades relativas al conocimiento, culturales, económicas, tecnológicas o militares que desarrollan las organizaciones. Todas estas instituciones se caracterizan por un empleo intensivo de trabajadores del conocimiento, el uso de tecnologías y la producción de información. Sin embargo, el uso de tecnologías está atravesado por muchas prácticas que tienen su origen en la investigación militar. OT:SN selecciona palabras del léxico castrense para averiguar de qué manera otras organizaciones retienen la influencia semántica de estos términos militares en sus sitios Web corporativos y bases de datos públicas. Las palabras son nada si no se les otorga un sentido. La constitución semántica de las palabras requiere de un contexto específico. OT:SN puede ser visto como un análisis del modo en que palabras originadas y utilizadas abundantemente en el ambiente militar penetra otros ámbitos institucionales. Esto tipifica la estrecha

relación histórica entre la tecnología y la esfera militar, relación que aún no se ha escindido. No debemos olvidar que los más importantes desarrollos tecnológicos, desde la Internet hasta la visualización informática, para nombrar sólo algunos, fueron realizados para aplicaciones militares y contruidos a partir del estrecho vínculo entre universidades y empresas privadas en una red cerrada (Hacker and Vining 2006).

'Rastrillando' la base de datos oculta

La tecnología de nuevos medios evidencia la separación entre la representación simbólica y sus significados semánticos y contextuales (Kittler 1997; Kallinikos 2001). Como consecuencia, la información simbólica (también definida simplemente como "data") actualmente se almacena en bases de datos, de manera similar a como la gente registraba información en formas codificadas cuando se inventó el alfabeto (Flusser 2002).

Desde la proliferación del texto, se hizo necesario organizar el mundo de la información (Buckland 1997). En contraposición a otras formas de codificación iniciales que unían el significado al símbolo por medio de una representación contextual, hoy en día la Internet ha creado un conjunto de relaciones que generan valor y sentido en la interconexión de series de datos diferenciados (Bowker and Star 1999; Dreyfus 2001). Símbolos interconectados cobran sentido a través de la programación algorítmica. Al otorgarles a los usuarios las herramientas apropiadas, el significado se deja de pactar por medios formales de clasificación sino que se acuerda a partir del uso.

Un proyecto previo de Muntadas, titulado *The File Room*¹ fue uno de los primeros proyectos web experimentales que utilizaron la Internet como una base de datos abierta y como un foro sobre la censura en el mundo. La World Wide Web, que fue inicialmente desarrollada como herramienta colaborativa para que científicos e investigadores compartieran información, es utilizada como prototipo de un sistema interactivo abierto a la sociedad. *The File Room*, promueve nuestra reflexión y discusión, y sirve como un archivo en constante evolución que recapitula los modos en que históricamente se aplicó la censura de información. Este proyecto no se presentó como un trabajo finalizado, a modo de guiño para la cultura del código libre, se hizo disponible al público para su "archivo", dejándolo a su suerte. Por el contrario, OT:SN, más que un repositorio, se convierte en un dispositivo de monitoreo, sobre cómo evoluciona el conocimiento en las organizaciones. A medida que la información se hace más dinámica su monitoreo permanente se torna un requisito.

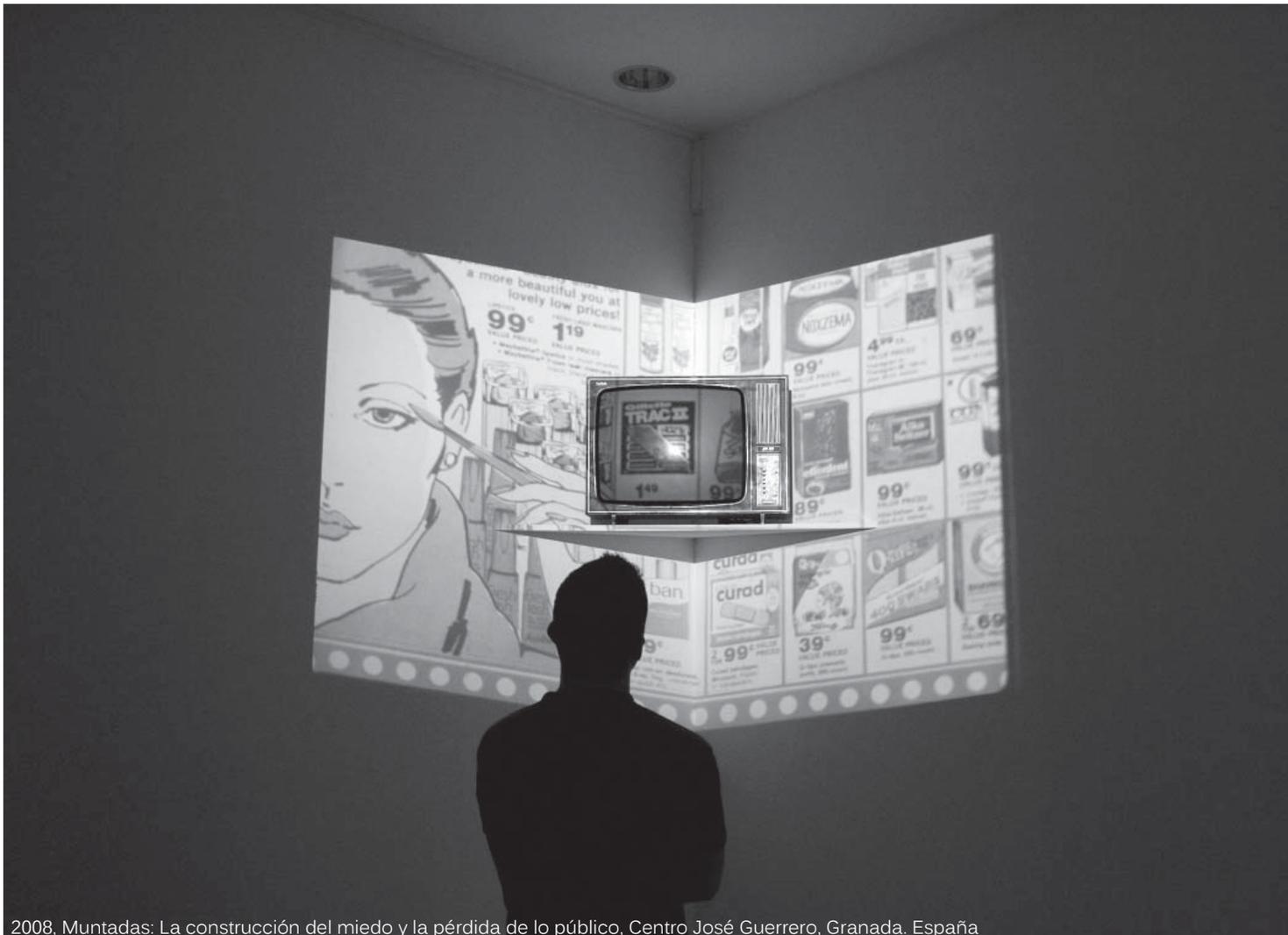
(Kittler 1999) declara que "el código es el único lenguaje ejecutable", por lo tanto, el código puede desembocar tanto en acciones controladas como en efectos imprevistos. Esto se debe en parte, a que las infraestructuras se construyen a partir de componentes pequeños que dependen unos de otros (Hanseth 2000; Kallinikos 2005). Es más, una aproximación socio-técnica a la infraestructura de la información la explica en términos de una ecología de sistemas que habilita prácticas que emergen de la interacción entre personas, actividades y estructuras (Star y Ruhleder 1996). En la medida en que las computadoras son "motores sintácticos" sólo pueden ser sensibles a las formas de especificación de los valores que ingresan pero no a su significado (Dreyfus 2001). La estandarización también puede caracterizar el modo en que la codificación influencia, construye o distorsiona un mensaje (Esposito 2004; Kallinikos 2006). Las posibilidades de interoperabilidad simbólica, que pueden parecer infinitas, son construidas a partir de una serie de protocolos abiertos y estandarizados.

El "screen scraping" o 'rastrillaje' de pantalla ocurre cuando no hay un mecanismo de extracción de información digital disponible. Estos mecanismos pueden no estar disponibles porque la información aún no ha sido estandarizada dentro de una base de datos o un "feed", es decir un canal de información que permite su uso público y su re-composición con otros contenidos. Otra razón posible, y en el caso de OT:SN la más evidente, es que el "screen scraping" constituye el único modo de acceder a información que por ser delicada no se comunica de manera estandarizada, pero que se encuentra disponible en la Internet en otro formato. Dado que la información en un canal o medio ya constituye una interpretación, generalmente atribuible a una fuente oficial, se hace necesario recurrir a algún tipo de "screen scraping" aún cuando haya un canal disponible. El "screen scraping" libera la información de la visualización restringida.

Persiste la cuestión de cómo generar en un contexto público conciencia sobre estas nuevas formas de análisis de información. Infraestructuras habilitantes como la Internet, proveen plataformas para nuevas aplicaciones y nuevos procesos: su flexibilidad ofrece un modo rápido de implementar estrategias que pueden conducir a innovaciones continuas y por ende, generar valor y conciencia (Weill and Broadbent 1998; Ciborra 2000). Para que el público pueda participar de este proyecto, este debe ser parte de una ecología de infraestructuras.

San Jose, your perfect meeting space ²

En el contexto del Decimotercero Simposio Internacional de Artes Electrónicas (ISEA) 2006#, la presentación de OT:SN podría verse como uno entre los cientos de trabajos de nuevos medios



2008, Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público, Centro José Guerrero, Granada. España

programados a lo largo de la semana. En situaciones como el ISEA, muchas de las obras de arte pasan desapercibidas debido a la cantidad abrumadora de eventos y exhibiciones que suceden simultáneamente. Además, San José, la tercer ciudad californiana en tamaño, no fue diseñada como ciudad turística o peatonal. El transporte público es casi inexistente y las largas cuadras distancian los espacios aún más. San José, al igual que Los Ángeles y muchas otras ciudades en los Estados Unidos, particularmente las que se encuentran sobre la Costa Oeste, fueron diseñadas para ser recorridas a bordo de un vehículo, no caminando. La vida transcurre entre compartimentos: la casa, el auto, la oficina, el centro comercial, etc. Puede parecer extraño que esta "ciudad" sea la "capital" de Silicon Valley, el centro mundial de innovación y tecnología, sin embargo esto puede encarnar nuestra visión de la configuración urbana en el siglo XXI.

Como en otros proyectos de Muntadas, el contexto define el argumento de la obra. Dado que las calles de San José parecían vacías (más evidente aún durante el ISEA, dado que los estudiantes de la Universidad Estatal de San José estaban en vacaciones), el trabajo debía estrechar relaciones con la audiencia que se encontraba dentro de esta vida basada en compartimentos cerrados y artificiales.

OT:SN requería ser emplazado en un contexto. El Centro de Convenciones San José, es uno de los espacios de encuentro que cuentan con la tecnología más avanzada del mundo, y promueve varios eventos diariamente entre ellos conferencias, ferias comerciales, exhibiciones y talleres. Es precisamente en un lugar como este, que un proyecto del tipo de OT:SN puede generar conciencia en el visitante. A los eventos que se organizan allí acuden los empleados de las corporaciones Adobe Systems, BEA Systems, Cisco, Xilinx, Novellus Systems, Apple, Earthlink, Yahoo!, Google, eBay, Flextronics, Hewlett-Packard, IBM, Hitachi, Agilent Technologies o Lockheed Martin, todas ellas poseen oficinas centrales o grandes instalaciones en el área.

El espacio en sí mismo puede ser considerado un no-lugar (Augé 1995), aunque no difiere sustancialmente de las "campus" y complejos corporativos artificiales construidos en Silicon Valley. Los complejos corporativos proveen a los trabajadores del conocimiento todo lo que necesitan: áreas verdes, zonas deportivas, cafés y restaurantes. Las capacidades estratégicas claves de las corporaciones globales tienden a concentrarse en la eficiencia a escala global, el control de calidad de los productos y la centralización de operaciones por cuestiones de rentabilidad; lo que significa que el rol de las operaciones en el extranjero es implementar las estrategias de la compañía madre. Por lo que, el desarrollo y la difusión del conocimiento se conserva en el centro, lo que a su vez compromete la flexibilidad y el aprendizaje, y limita la habilidad de captar nuevos desarrollos por fuera del mercado interno o la influencia de la innovación creativa de las filiales (Bartlett, Ghoshal et al. 2003; Sassen 2006)

El Centro de Convenciones San José es parte de vida ciudadana del trabajador del conocimiento corporativo del Silicon Valley, representa el ambiente urbano del intercambio de información. Como parte de este hábitat artificial, la instalación OT:SN está bien ubicada y re-encuadra nuestra noción de arte público al colocarse a sí misma como uno de los elementos necesarios de una ecología organizacional.

El desafío es contextualizar un sistema de monitoreo como pieza de arte público y entablar un diálogo crítico al interior de este marco organizacional que cambia constantemente. Dado que el Centro de Convenciones San José es un sitio para lo temporal, emplazar aquí una pieza a largo plazo resulta fuera de lo común. Sin embargo, la pieza no es en sí misma permanente, sus mapeos cambian constantemente, al igual que los flujos de información institucional. Las redes se pueden definir como mecanismos de gobierno que desarrollan sus propias estructuras en base a los mercados y otros elementos externos que son intrínsecos al sistema, por esta razón, son arreglos performativos instrumentales (Kallinikos 2006). Los elementos externos, en este caso el Centro de Convenciones San José y su público, son parte de los procesos de información que entrelazan los distintos contextos.

Haciendo a las organizaciones visibles por medio de interfaces

El texto digital es una sintaxis que se hace inter-operable y mutuamente compatible, facilitando nuevas comparaciones (Kallinikos 2006). Uno de los usos potenciales de la interoperabilidad que resultan renovadores es el de hacer que las cosas se tornen visibles, es decir, poner en evidencia las sutiles ligaduras que existen entre las diferentes fuentes de información que suelen no estar relacionadas. Ejemplos recientes de esto son: They Rule (<http://www.theyrule.net/>) que permite trazar mapas de asociaciones entre los distintos directivos de las más poderosas organizaciones Norteamericanas; o Gap Minder (<http://www.gapminder.org/>) que ofrece nuevas maneras de representar las noticias generando nuevos patrones de datos que desafían suposiciones. Aunque estos ejemplos no estén relacionados con el desarrollo tecnológico o militar, ofrecen una reflexión crítica respecto a cómo la interoperabilidad y la visualización de la información pueden desembocar en nuevos significados e interpretaciones de las redes.



2008, Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público, Centro José Guerrero, Granada. España

Consecuentemente, OT:SN podría mostrar información en una forma en la que las organizaciones representadas no aprobarían. Teniendo en cuenta que el contenido de OT:SN es extraído directamente de los sitios web, cualquier combinación con otros contenidos dañará potencialmente la reputación de estas respetables organizaciones. Por otra parte, regular el uso de esta información reduce las posibilidades de utilizarla de modos nuevos y significativos, a la vez que limita su alcance público.

Lo que importa hoy es la reinterpretación de la representación. Las tecnologías de información han generado una clara distinción entre símbolos y contenido. Esto implica que cada símbolo está libre de conocimientos específicos y que llega al sentido en el proceso de representación. Esto promete un nuevo modelo de autoría que hará más evidente la separación entre contenido y representación (Liu 2004). A pesar de que la Internet transmite información en cualquier formato, sigue siendo un medio textual en relación a interoperabilidad de comunicación e información, por lo que nuestra experiencia depende de las palabras que utilizamos (Morville 2005).

La información desplegada en nuestros monitores se torna cada vez más plana y su contexto más pobre (Turkle 1996); para poder contextualizarla mejor, necesitaríamos de nuevas interfaces de información. Al mismo tiempo, las personas se hacen cada vez más competentes en el uso y la interacción con sistemas de información. OT:SN evidencia que el nuevo valor de la información no yace ni en la información *per se* ni en la fuente, sino en las interfaces que le permitirían al público generar nuevos significados. ●

Notas

- 1.- <http://www.thefileroom.org/>
- 2.- Frase tomada de <http://sanjose.org/meetings/index/>, se traduce como "San José, su lugar de encuentro perfecto".
- 3.- <http://www.01sj.org/>

Bibliografía

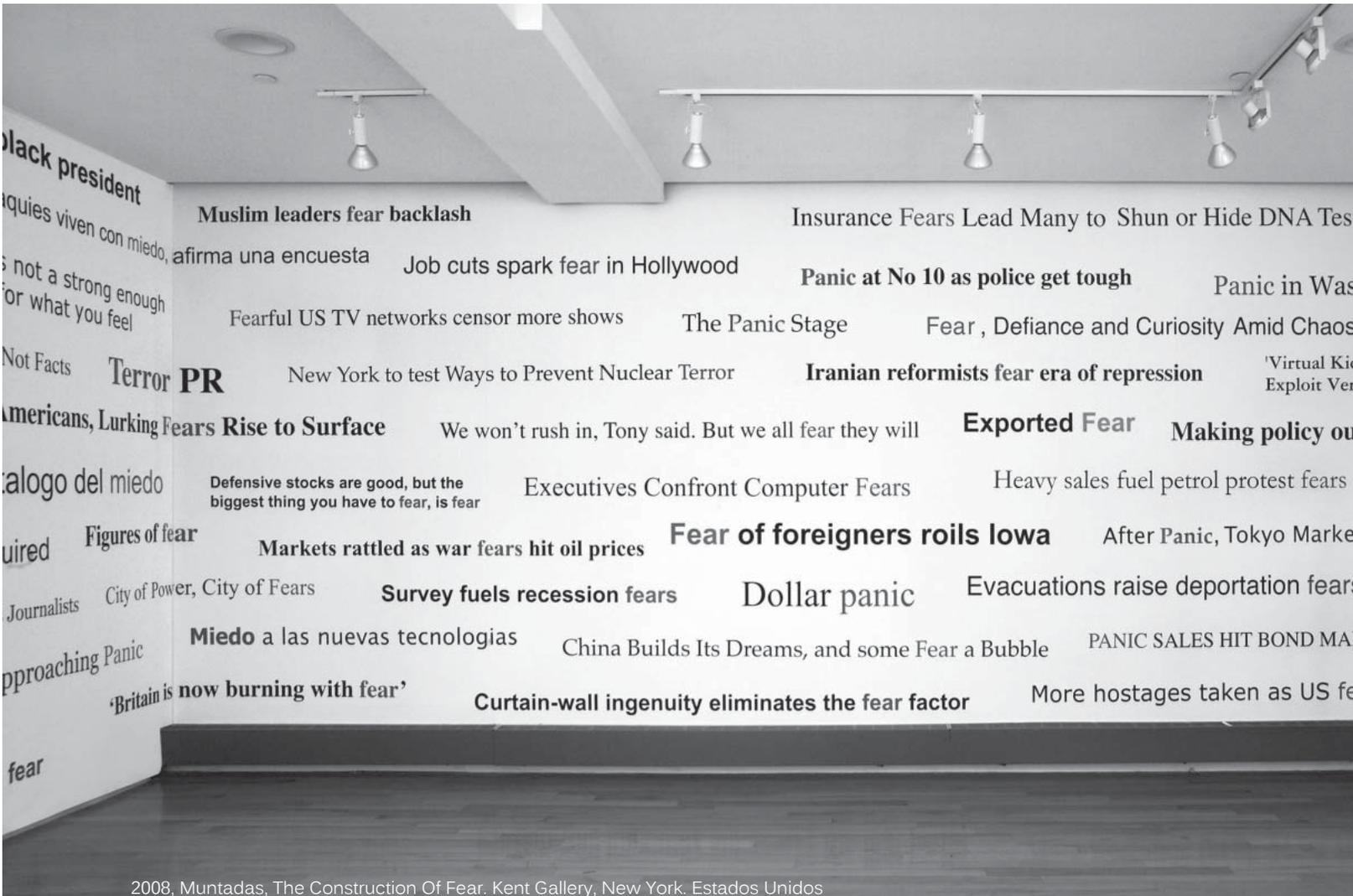
- . Augé, M. (1995). Non-places : introduction to an anthropology of supermodernity. London, Verso.
- . Bartlett, C. A., S. Ghoshal, et al. (2003). The Transnational Organization in Transition. Transnational management : text and cases. C. A. Bartlett, S. Ghoshal and J. M. Birkinshaw. New York, London, McGraw-Hill: 339-355.
- . Boland, R. J. and R. V. Tenkasi (1995). "Perspective Making and Perspective Taking in Communities of Knowing." Organization Science 6(4): 350.
- . Bowker, G. C. and S. L. Star (1999). Sorting things out : classification and its consequences. Cambridge, Mass., MIT Press.
- . Buckland, M. K. (1997). "What is a "Document"?" Journal of the American Society for Information Science 48(9): 804-809.
- . Ciborra, C. (2000). A Critical Review of the Literature on the Management of Corporate Information Infrastructure. From control to drift: the dynamics of corporate information infrastructures. C. Ciborra. Oxford, Oxford University Press: 15-40.
- . Dreyfus, H. L. (2001). On the internet. London ; New York, Routledge.
- . Eposito, E. (2004). "The Arts of Contingency." Critical Inquiry 31.
- . Flusser, V. (2002). Writings. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- . Hacker, B. C. and M. Vining (2006). American military technology : the life story of a technology. Westport, Conn., Greenwood Press.
- . Hanseth, O. (2000). The Economics of Standards. From control to drift: the dynamics of corporate information infrastructures. C. Ciborra. Oxford, Oxford University Press: 56-70.
- . Hutchins, E. (1995). Cognition in the wild. Cambridge, Mass, MIT Press.
- . Johnson, B. C., J. M. Manyika, et al. (2005). "The next revolution in interactions Successful efforts to exploit the growing importance of complex interactions could well generate durable competitive advantages." McKinsey Quarterly: 20-33.
- . Kallinikos, J. (2001). The age of flexibility: managing organizations and technology. Lund, Academia Adacta.
- . Kallinikos, J. (2005). "The Order Of Technology: Complexity And Control In A Connected World." Information and Organization 15(3): 185-202.
- . Kallinikos, J. (2006). The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change. London, Elgar Publishers.
- . Kittler, F. A. (1997). There is no Software. Literature, media, information systems: essays. J. Johnston. Amsterdam, GB Arts International: 147-155.
- . Kittler, F. A. (1999). "On the Implementation of Knowledge- Toward a Theory of Hardware." Nettime, from <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9902/msg00038.html>.
- . Liu, A. (2004). "Transcendental Data: Toward a Cultural History and Aesthetics of the New Encoded Discourse." Critical Inquiry 31.
- . Lyotard, J.-F. (1984). The postmodern condition : a report on knowledge. Manchester, Manchester University Press.
- . Morville, P. (2005). Ambient findability. Sebastopol, Calif., O'Reilly.
- . Sassen, S. (2006). Cities in a world economy. Thousand Oaks, Calif., Pine Forge Press.
- . Star, S. L. and K. Ruhleder (1996). "Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces." Information Systems Research 7(1): 111-134.
- . Turkle, S. (1996). Life on the screen: identity in the age of the Internet. London, Weidenfeld & Nicolson.
- . Weick, K. E. (1995). Sensemaking in organizations. Thousand Oaks, Sage Publications.
- . Weill, P. and M. Broadbent (1998). Leveraging the new infrastructure : how market leaders capitalize on information technology. Boston, Mass., Harvard Business School Press.
- . Winograd, T. and F. Flores (1986). Understanding computers and cognition : a new foundation for design. Norwood, N.J., Ablex Pub. Corp.
- . Zuboff, S. (1984). In the age of the smart machine : the future of work and power. New York, Basic Books.

Referencias

- 2008, Aqua..?. Instalación pública para Google Earth. EXPO AGUA ZARAGOZA. Zaragoza España.
- 2008, Muntadas. Espacios, lugares y situaciones. Fundación Marcelino Botín. Santander. España
- 2008, Muntadas, The Construction Of Fear. Kent Gallery, New York. Estados Unidos
- 2008, Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público, Centro José Guerrero, Granada. España
- 2006, On Translation: Social Networks. Instalación pública. En colaboración con CADRE/SJSU, Centro de Convenciones-ISEA, San Jose, California. Estados Unidos



2008, Muntadas. Espacios, lugares y situaciones. Fundación Marcelino Botín. Santander. España



2008, Muntadas. The Construction Of Fear. Kent Gallery, New York. Estados Unidos

Notas sobre el proyecto.

NY Enero 2007 - Mayo 2008

Antoni Muntadas

El agua ya no es libre..., pero lo ha sido en algún momento?... . Ahora tenemos la seguridad de que está encausada y reconducida por otros motivos que su propia energía y fluidez.

AQUA QUO VADIS interroga sobre el devenir de uno de nuestros cuatro elementos básicos y su escasez, a partir de los excesos, los cambios climáticos y las transformaciones ecológicas. Cómo los mapas geográficos, geológicos, hidráulicos, políticos y económicos determinan o van a determinar nuevas configuraciones y van a añadir nuevas preguntas? QUO VADIS.

AQUA ...? es una intervención que entiende el espacio público no sólo como un conjunto de trazados urbanos o como una ampliación de lo público a través de la televisión o internet, sino también como un lugar en permanente extensión hacia diversas perspectivas y posiciones. El espacio aéreo como lugar de mirada y Google Earth como posible observador de nuevas geografías y aconteceres.

AQUA QUO VADIS plantea una pregunta abierta a todo el planeta y a cada uno de nosotros sobre el futuro del agua. Aqua...? Es una propuesta para Google Earth. ●



Muntadas - Aqua...?

Valentín Roma

Aunque aparentemente AQUA...? es una propuesta que reflexiona, como en otros intervenciones de Muntadas, acerca de la percepción y los significados del lenguaje, en este trabajo podemos observar algunas diferencias particulares que lo singularizan y que tienen a ver, fundamentalmente, con dos aspectos concretos: uno es el contexto en el cual se desarrolla el proyecto, la Expo Zaragoza 08, evento de carácter internacional que toma como eje temático el agua; y el otro es la reconsideración de la propia naturaleza del espacio público que acoge la misma intervención, y que en este caso no es sólo el trazado urbano de una ciudad, sino también el territorio cartográfico representado por Google Earth.

En este sentido, Aqua...? utiliza una alocución latina modificada y reorientada en forma de pregunta abierta que incita a plantearse adónde va, qué está sucediendo, cómo se administra o qué valor se le otorga al agua. Esta frase se ha pintado en el suelo de la terraza de un edificio que se encuentra en los alrededores de los territorios que acogen la Expo Zaragoza 08, ocupando la planta superior de éste y, por lo tanto, sólo visible desde el aire.

En cierto modo, la interrogación que ofrece el título del trabajo no sólo dialoga desde un punto de vista crítico con el acontecimiento en el que se inscribe, sino que también pretende distanciarse de éste y convertirse en una especie de invitación a reflexionar sobre las formas a partir de las cuales se administra un recurso tan primordial como el agua, cuya gestión se ha visto afectada, a lo largo de la historia, por condicionamientos políticos, económicos, sociales, etc.

En el contexto de la Expo Zaragoza 08 y teniendo como telón de fondo la llamada "Guerra del Agua", es decir, las problemáticas derivadas de la implantación de los diversos planes de hidrológicos estatales, AQUA...? remite a toda una complejidad mediática e ideológica muy inmediata y específica; no obstante, la intención del proyecto es más amplia. Esto explica la invisibilidad o, mejor, esa "otra" visibilidad de la intervención, que además de distanciarla del monumento urbano –relacionado con conmemoraciones, efemérides y fastos diversos– la orienta hacia lo que Muntadas considera como un nuevo tipo de espacio público, esto es, la representación amplificada del territorio que Google Earth proyecta hacia cualquier parte del planeta y que, inevitablemente, está modificando nuestra percepción del mundo. Precisamente la paradoja entre una intervención no visible para los visitantes de la Expo Zaragoza 08 y, sin embargo, accesible para los millones de usuarios de Google Earth es, tal vez, el elemento que singulariza de un modo más evidente AQUA...? ●



Desvelar lo público

Juan Herreros y Antoni Muntadas

CENTRO DE ARTE: Hace tiempo que el trabajo de Antoni Muntadas y Juan Herreros se ocupa del espacio público. Desde la década los setenta, Muntadas lleva explorando los usos públicos del lenguaje, la arquitectura y la televisión. La subversión de signos y su significado en espacios de uso colectivo ha marcado sus obras más conocidas, como *On Translation* y *The File Room*, y sigue siendo el tema central de su investigación. Tanto desde su estudio de arquitectura junto a su socio Iñaki Abalos como en su actividad docente, Juan Herreros ha trabajado de forma teórica y práctica la dimensión social de la arquitectura. La Unidad Docente Q que dirige en la Escuela de Arquitectura de Madrid, autodenominada como Laboratorio de Técnica Proyectual, ha tratado temas como los Límites de Europa, la Frontera o la relación entre Vivienda Social y Espacio Público...

De la similitud de intereses y la diferente metodología de ambos podía surgir un intercambio interesante de ideas y, por ello, mantuvimos una conversación informal en la que les planteamos preguntas sobre el espacio público y el futuro de las ciudades desde la perspectiva del arte y la arquitectura. Fueron muchos los temas que se trataron aunque, evidentemente, otros tantos quedaron en el tintero para una segunda conversación...

Antoni Muntadas: Me gustaría empezar reflexionando sobre cómo queremos abordar el tema del espacio público. Desde mi punto de vista, éste es un término “traducido”, que posee interpretaciones múltiples según quién lo utilice. Para un artista, un arquitecto, un político o un sociólogo..., como profesionales y como ciudadanos, “espacio público” posee significados distintos, aunque pueda haber coincidencias. Yo tendería, en principio, a abordarlo desde nuestra práctica como arquitectos o como artistas, precisamente porque en las ciudades el espacio público ha estado definido como signo por los arquitectos, los urbanistas y los artistas. Para estos últimos, esos signos han sido históricamente los monumentos. Hace ya tiempo que el monumento tradicional, con su pedestal y su carácter impositivo, se ha puesto en duda.

La cuestión entonces es ¿Cómo pueden los artistas seguir creando signos en la ciudad? Desde mi punto de vista hay tres posibilidades para afrontarlo: Trabajar a partir de la idea de temporalidad; trabajar a partir de la relación con el contexto; o realizar una colaboración interdisciplinar.

El monumento tradicional está asociado a nociones de permanencia.

Una de las formas de crear signos puede ser, precisamente, poner en cuestión la idea de monumento transformándolo en una intervención temporal, aunque esa temporalidad implique plazos de tiempo relativamente largos, digamos diez años, por ejemplo. En este caso, se establece un contrato con los habitantes, que saben que esa obra no estará siempre ahí, que tiene un tiempo limitado. Es importante tener en cuenta la noción de contrato, la dimensión legal del espacio público. La temporalidad ha inspirado cantidad de trabajos e intervenciones. Lo que pasa es que la intervención temporal se ha convertido en algo académico. Después de veinte años, de las décadas de los ochenta y noventa, se ha creado una formalización que se repite a veces como siguiendo un manual. ¿Significa esto que hay que descartar la posibilidad de que artistas o colectivos intervengan en la ciudad? Yo diría que no: siempre existen posibilidades de crear nuevas intervenciones, en especial aquellas que tienen en cuenta el contexto y le pueden aportar algo nuevo. Pero hay que asumir que ya existe una historia previa, una serie de prototipos, y que no se trata de duplicarlos. Lo que tiene sentido dentro de este tipo de intervenciones es la ur-

gencia de ciertos momentos, como las recientes manifestaciones antiglobalización o contra la guerra, por ejemplo. Desde mi punto de vista, estas manifestaciones son prácticas artísticas de urgencia, capaces de generar un discurso, provocadas por la necesidad de actuar ante determinadas circunstancias en momentos específicos. ¿Es el Guernica una práctica de urgencia? Desde mi punto de vista sí lo es, además de otras muchas posibilidades serían las intervenciones que no están vertebradas por la urgencia sino por el contexto, aunque éste es un planteamiento con el que los artistas tienen dificultades al trabajar, porque supone involucrarse en un proyecto y con una comunidad durante un tiempo en principio ilimitado. Lo que sucede en la mayoría de los casos es que se realiza una intervención en una determinada comunidad y, una vez concluida, se abandona. O delegas y la comunidad conscientemente comienza a actuar autónomamente, o es responsabilidad del artista dar continuidad al proyecto. Esta tipología supone trabajar con la comunidad y no para la comunidad. También hay gente que realiza este tipo de trabajo, que es importante, y que no pasa por las coordenadas del arte.

Hay un hecho interesante que ocurrió en Arte Cidade¹ en Brasil, cuando invitaron a Rem Koolhaas. Recorriendo la ciudad, vio un edificio de unos 40 o 50 pisos, pero sin ascensor, que estaba completamente tomado por okupas. Cuando lo visitó y se subió a pie al último piso, pensó que su propuesta para Arte Cidade sería instalar un ascensor en el edificio, incluso habló con Thyssen y Siemens. Cuando se enteraron los okupas dijeron: “¡Pero de qué ascensor ni qué nada! Si nosotros queremos ser invisibles, que no entre nadie...” Koolhaas pensaba que iban a estar encantados, y resulta que lo último que querían era un ascensor.

Una tercera posibilidad es el trabajo interdisciplinar, grupos de trabajo de artistas, sociólogos, antropólogos, urbanistas, arquitectos... Es una vía que puede ser muy constructiva, aunque históricamente nunca ha acabado de funcionar. Pero hay que revisar este modelo, porque en ciertos momentos históricos algunas ideas o procesos tienen más sentido que en otros. Puede que la dificultad de este tipo de trabajo sea una cuestión de actitud, de ego, de cómo uno concibe su propio trabajo, de cómo uno puede compartir y discutir el trabajo. Por ejemplo, para que una posible colaboración entre la arquitectura y artes funcione, creo que tiene que incorporar otras disciplinas. Hace poco, en relación a un debate sobre espacio público en Valencia, buscamos colaboraciones recientes entre artistas y arquitectos. Aunque algunas de ellas eran perfectamente válidas, como la colaboración entre Steven Holl y Vito Acconci o Herzog & de Meuron y Thomas Ruff, se podía distinguir perfectamente el papel que uno y otro habían jugado dentro del edificio, lo cual no es exactamente una colaboración. Lo interesante es cuando ambas partes se integran y desaparece el trabajo individual en un todo común.

Juan Herreros: A pesar de la existencia de la arquitectura espectáculo, el arquitecto está acostumbrado a ser anónimo respecto a los usuarios de sus obras. Proporcionalmente, son muy pocos los nombres que funcionan en esa cultura respecto al volumen y trascendencia urbana de lo que se construye. El mundo de los artistas es más personalista o “nominalista” y con frecuencia es difícil encontrar artistas dispuestos a diluir su trabajo en un proyecto compartido, pues tienden a sentir que su invisibilidad lleva aparejada la pérdida de su nombre asociado a su obra.

AM: Ésa es precisamente la crítica fundamental que se debe hacer hoy al artista que se define como “public artist”, artista público, y también a cierto tipo de arquitectos.

Hablo de estas tres posibilidades en parte como reacción contra una intervención canónica y bastante común, que es el artista que viaja a una ciudad para realizar un monumento o un anti-monumento (lo llamo así cuando el pedestal desaparece, como en tantas obras de los años sesenta derivadas del minimalismo, que son monumentos dedicados no al padre de la patria, sino a las corporaciones.) Al final, son trabajos genéricos y tanto da donde se sitúan. Estas tres formas de actuación pueden aparecer bien diferenciadas o superponerse unas sobre otras. Puede que tengan un paralelismo en el mundo arquitectura, en que también se plantean nociones de lo efímero y lo permanente, como en Barraca Barcelona, o de trabajo con la comunidad.

CDA: Lo que es diferente son los tiempos con los que trabajan arquitectos y artistas. Estos últimos tienen una mayor capacidad de reacción... Es cierto, como dices, que muchas intervenciones se han convertido en cliché. Al mismo tiempo, muchos artistas tienen una extraordinaria capacidad de activar un territorio, de cargarlo de significados, y por tanto de cambiarlo. Este es el caso, por ejemplo, de Nortec, en Tijuana, un movimiento que nace de la música y que se extiende a las artes visuales. Nortec reivindica la frontera como valor y no como tara, y ha logrado que una zona marginal cree una cultura propia, contemporánea y muy interesante.

AM: Precisamente me encontraba dando clases en U.C.S.D. (University of California San Diego) en los ochenta, cuando comenzó el Border Group. Entre otras cosas, el Border Group tenía un programa de radio que probablemente ha influido en Nortec, al menos indirectamente, porque impulsó una sensibilización hacia el lenguaje y hacia la música fronteriza.

JH: El papel de los artistas respecto a lo público podría ser precisamente su desvelamiento y ello tiene directamente que ver con la noción de intervención. Tanto los artistas como los arquitectos estamos lastrados por las mecánicas de producción de nuestro trabajo. El espacio público todavía hoy en gran medida es algo que se reserva y delimita en los planes urbanísticos y que posteriormente se diseña con un criterio fundamental, una herencia histórica, que es el de crear lugares para la coincidencia, para la verificación de las igualdades y no para el descubrimiento de las diferencias del otro. Esta concepción del espacio público presupone la existencia una comunidad homogénea. Así, el paseo por la plaza y la plaza misma permanecen como modelo de mecanismo controlador, de homologación social o de autoexposición. Frente a ello, el rasgo más contemporáneo que otorgará a un lugar carácter de espacio público es sin duda la medida en la que un ciudadano inmerso conscientemente en la cultura urbana puede ejercer en él una individualidad o una libertad que tradicionalmente asociaríamos al entorno de lo privado. Porque sacar a la calle lo que históricamente sólo se ejercía en el dominio de lo privado o de lo doméstico equivale a transformar un entorno de control en una pieza del mapa de lo público en la ciudad. Por lo tanto la nueva generación de espacios públicos no son las plazas, ni siquiera las calles, sino más bien otros lugares más ambiguos que devienen en públicos a través del uso que la gente hace de ellos.

AM: Claro, son espacios de uso: ya no hay tiempo de ir a una plaza, pero hay tiempo para ir a un centro de servicios, a una estación o a un aeropuerto.

JH: O a un centro comercial, o para tomar el sol en una playa, que es uno de los espacios públicos contemporáneos por excelencia, donde la libertad llega al extremo de poder desnudarse y si no hay playa, lo que allí hemos aprendido, se traslada a otro lugar. Ahí está el Retiro de Madrid, es un ejemplo perfecto de lo que comento.

AM: La playa tiene un condicionamiento interesante: en ciertos lugares la gente va a la playa aunque llueva, es un sitio de encuentro, un espacio público que ha venido a resolver para un sector enorme de la sociedad esa posibilidad.

JH: Pero esto además quiere decir otra cosa: en la playa la dicotomía entre la ciudad y la naturaleza o entre lo construido y lo libre se disuelve, y posiblemente hablaríamos de que el espacio público contemporáneo por excelencia es un sitio no especialmente diseñado, no especialmente regulado, no especialmente definido, algo así como la introducción de ese espacio libre por excelencia que es la naturaleza en la ciudad. Si todo el mundo es ciudad, si todo está urbanizado, si el Everest es un sitio al que podemos ir tú y yo mañana, la ciudad podría permitirse el lujo de relajar sus mecanismos de control y no necesitar "marcar" el suelo, artificarlo superficialmente como si sólo a través de tal señalamiento pueda considerarse un lugar como territorio conquistado a ese mundo descontrolado y salvaje que era la naturaleza.

AM: A propósito de lo que decías sobre que desde el punto de vista del arquitecto el

espacio público ya está definido dentro de un plan, me viene a la cabeza la palabra living-room, que designa la habitación de la casa destinada "a vivir", como si no se viviera en la cocina o en el baño. De la misma forma, la arquitectura define los espacios de una manera categórica. Señalar un lugar y decir "esto es un espacio público" no lo va a convertir automáticamente en espacio público, pero lo dota de la autoridad ser público.

JH: Y se delimita y se pavimenta. La fiebre pavimentadora es uno de los ejercicios básicos del político local. Pavimentar es el gran gesto, pues a través de tal acción, se entrega a la comunidad el uso de un lugar. El suelo aún no pavimentado permanece salvaje, descampado, y por tanto todavía no tiene reglas. En otro extremo está el concepto de intervención que comentabas. Estoy de acuerdo contigo en que ahí se está perdiendo algo. Parece que los artistas tienden a intervenir en los espacios que ya son públicos, y desde luego sería mucho más interesante responder a la pregunta: ¿Qué pueden hacer los artistas para que a través de su intervención o de su acción desvelar como público un lugar que todavía no ha sido interpretado como tal? Un ejemplo perfecto de lugar surgido sin haber sido proyectado lo tenemos en Buenos Aires, donde la construcción de las autopistas cuyos sobornos tanto "interesaron" a los gobiernos militares generó una cantidad ingente de escombros que se tiraron al río para formar una gran plataforma sólida con la intención de urbanizarla en una burda operación especulativa. Pero esto no se llevó a cabo inmediatamente y con el tiempo crecieron los árboles, aparecieron un montón de pájaros, y este enclave comenzó a ser nombrado como La Reserva Ecológica. Afortunadamente este nombre le otorgó un valor público instantáneo y hoy es un lugar intocable. Es un parque que nadie ha previsto, diseñado, o preparado, es un lugar salvaje en el medio de la ciudad: se ha convertido en un auténtico ejercicio de espacio público contemporáneo donde todas las personas van allí a hacer realmente lo que les apetece. Paralelamente también hay "espacios públicos" convencionalmente generados, cuyo uso final subvierte totalmente el fin para el que se habían pensado. Estoy pensando en tantas plazas de Madrid, aparentemente espacios públicos de manual en las que la aparición de niños jugando al fútbol o haciendo skating pervierte las ilusiones del Ayuntamiento que llena las plazas de bancos, escalones y cambios de pavimento para asegurar su uso estático y pacífico. Un ejemplo revelador de esta diferencia entre planeamiento y uso fue cuando en la Plaça dels Angels, frente al MACBA, el estudio de arquitectura MVRDV, como parte de la exposición Fabricacions (1998), dibujó campos de juego delante del museo: de fútbol, de baloncesto..., y cuando se desmontó la exposición y se borraron los campos fue un drama social, porque la gente pensaba que aquello sería suyo para siempre. Con la intervención de MVRDV, la plaza alcanzó un sentido que no había tenido antes, precisamente por el ejercicio de una forma de libertad, jugar, que no es habitual en el centro de la ciudad. En nuestro estudio (Abalos&Herreros) al plantearnos situaciones así, procuramos que los usos no queden definidos llegando incluso a la eliminación total de los programas sustituyéndolos por condiciones universales como "gran explanada" o "bosque con claros", imaginando que una cierta variedad de actividades puede surgir allí e ir cambiando con las horas del día, las estaciones, los años o las nuevas generaciones de usuarios.

AM: A sugerencia de los políticos, los espacios se siguen definiendo de manera muy drástica por arquitectos o urbanistas, aunque luego la gente los desborde. Por ejemplo, históricamente, existen lugares pensados para que la gente se reúna o se manifieste. El Vaticano es un espacio para congregarse a la feligresía católica y hay muchas ciudades que cuentan con espacios para "la manifestación".

JH: Ahí podríamos hacer una distinción. Hay espacios diseñados por una motivación política, para fomentar la agrupación de personas para la loa de sus políticos o sus dictadores: la Plaza de Mayo de Buenos Aires, la Plaza Roja de Moscú o el Vaticano. Son lugares movidos por un sentido de lo colectivo dirigido o manipulado, que yo no los asimilaría tan rápidamente a lo público como tampoco lo haría con los "manifestódromos" que reclaman algunas ciudades o el Sambódromo de Rio de Janeiro. No es un asunto de capacidad sino del grado de presencia en el mapa mental que hacemos de la ciudad que usamos, aunque ello no quita que esos mismos espacios puedan ser operativos en un momento dado para hacer una manifestación, algo que no deja de ser una queja contra la impotencia que genera toda imposición.

AM: Cuando venía hacia aquí estaba pensando en la idea de frontera, y es que la ciudad está llena de fronteras. En una ciudad como Madrid hay gente de muchos

países. Y muchas culturas: hay una frontera física, pero también existe la frontera de lo cotidiano, que aparece en lo privado y lo público constantemente. Hoy he pasado por un locutorio, y como se oye todo, se escuchaba conversaciones y formas de hablar completamente diferentes... Lo que desborda los planes o los programas, lo que se apropia la gente, es lo que está dando vida a la ciudad. Creo que está todo muy controlado, y sin embargo, hay cosas que rebasan ese control. .

JH: Porque no remite a formas conocidas de utilización del espacio público. En todo proyecto de urbanismo o arquitectura existe un porcentaje de espacio libre que está regulado; y ese porcentaje no siempre acaba como espacio público real sino que tiende a convertirse en espacios libres, libres en el sentido legal de la palabra, es decir, no edificados, de borde o de frontera. Esos lugares, para los cuales no existe una cultura previa y que no han sido asimilados por el sistema, constituyen en sí mismos unos territorios de lo público apasionantes. Hace tiempo inventamos Iñaki Ábalos y Juan Herreros el término "áreas de impunidad" para designar a esos lugares desregulados donde se produce el ejercicio de una libertad pública extrema y que revelan que la ciudad ofrece hoy una riqueza de habitantes y prácticas que ya no soporta el concepto convencional de espacio público.

CDA: ¿Y qué puede hacer un arquitecto desde la arquitectura dentro de este panorama?

JH: El arquitecto tiene un problema práctico por la forma en la que ejerce su profesión, generalmente asociada a un encargo programáticamente definido y un presupuesto referidos a un enclave determinado. Este aparente control sobre la producción del espacio, entrega además a los arquitectos la responsabilidad de abrir el discurso sobre la ciudad a otros agentes y disciplinas. Sin embargo, hay un problema de agilidad desencontrada entre la arquitectura y la acción "artística" pues la primera lucha permanentemente con obstáculos técnicos, infraestructurales, operativos, económicos, contractuales, de responsabilidad civil... de los que el arte carece al tiempo que cuenta con el respaldo de no tener que responder apenas a ninguna pregunta más allá de la propia pertinencia de su intervención visible. Los artistas pueden ser más rápidos, tienen una capacidad de acción mayor y por ello tienden a aparecer más tarde en los proyectos, cuando las bases ya están sentadas. Pero no podemos ser ciegos respecto a la evidente comunidad de intereses y, por ello, si tuviera que imaginar la situación perfecta sería una interdisciplinaria real, que no se identificara el paso diferenciado de los artistas y los arquitectos por los sitios. Los primeros deben renunciar a su papel hegemónico responsable, más heroico que real, y los segundos a que su aportación sea identificada como pieza o instalación específica, aunque sólo sea por un sector especializado del público.

CDA: ¿Y esta tendencia a contratar a arquitectos estrella?

JH: Los arquitectos, a diferencia de los artistas, no podemos evitar que toda la arquitectura que se hace esté físicamente en la calle. En ese sentido la presencia fagocitadora que posee la arquitectura sin interés sobre la arquitectura que lo tiene es total, hasta el punto que esa arquitectura mediática que tú mencionas sólo pueda aspirar a producir obras aisladas que, a pesar de su importancia cultural, no son capaces de incidir salvo en contadas ocasiones en una auténtica transformación de la ciudad.

AM: ¿Cómo percibes tú el tema de la temporalidad? Me parecería muy interesante que un edificio tuviera prevista su desaparición. Porque la arquitectura se construye con una vocación de permanencia, para durar el máximo tiempo posible. ¿Tú ves la posibilidad de una arquitectura que tenga un fin previsto o que lo admita?

JH: Cualquier arquitecto que se mueva en un entorno mínimamente comprometido con la cultura contemporánea sabe que sus obras tienen fecha de caducidad. Si se mueve en el terreno de lo público, sabe que los cambios permanentes pueden acabar por sepultar su trabajo; si se mueve en el mundo de los clientes privados, debe asumir que la arquitectura es allí también una inversión privada y por tanto es algo que se vende y se transforma sucesivamente en plusvalías al margen de su calidad arquitectónica, que no afecta a su verdadero valor económico jamás.

Una experiencia aleccionadora para nosotros se refiere a la arquitectura industrial en la que ya sabes de antemano que la vida de los edificios está sometida al ciclo vital de los equipos que albergan. Dentro de 25 años la tecnología será otra y, por ello, seguramente, el edificio quedará obsoleto y será transformado. Ahora bien, esto demuestra que la arquitectura programática es un empeño absurdo, que la tipología que degeneró en los setenta en una clasificación edilicia asociada a funciones y programas concretos es un absurdo hoy día. Está claro que los programas

no permanecen y una biblioteca de hace 50 años se parece a una biblioteca de ahora menos que un museo a un Centro Comercial.

CDA: ¿Cuál es la función de la arquitectura en la formación de la ciudad? Cuando ves los nuevos “parques empresariales”, esos barrios de nuevo cuño tan tremendamente alienantes y homogéneos, te das cuenta del lujo de vivir la ciudad antigua por lo humana que es, por lo variada, por todos los signos que posee, y te preguntas qué está haciendo la arquitectura contemporánea por la ciudad.

AM: Yo creo que esto parte de la sociedad misma. Tú te estás refiriendo a la ciudad clásica con una forma de vivir tradicional, con una organización familiar estructurada y un funcionamiento totalmente codificado, y ahora estamos en una situación en que todo se descodifica.

JH: Esto nos lleva a tres temas que me gustaría discutir. El primero es que no podemos seguir llamando barrio a cualquier unidad gigantesca que se construye a las afueras de una ciudad; tampoco podemos seguir pensando que todo lo que ocurre alejado del centro es la periferia de ese centro, porque hay una vida posible --aunque parezca un eslogan-- alejada del centro tradicional de la ciudad que tiene que ver con otros modos de vida, otros modos de transporte, otras estructuras familiares y con otras aspiraciones, y que no todo el mundo tiene que encontrarse representado a través del gesto de salir a comprar el pan a la panadería de la esquina. La tercera cuestión sería que no podemos seguir construyendo organizaciones urbanísticas con envidia del centro, es decir, no podemos reproducir el centro, a modo de parque temático, en el campo, con manzanas cerradas, calles, aceras, farolas y bancos, porque son lugares que sabemos que no pueden aspirar a ese tipo de colonización por los ciudadanos. Y cada una de estas acciones que se realizan en los exteriores de las ciudades consolidadas son oportunidades maravillosas para ensayar nuevas formas de cultura urbana. No puede ser que haya ciudades castellanas, por ejemplo, que estén en medio de la meseta creciendo con unos esquemas iguales a los de los que se están aplicando en las grandes ciudades, cuando se puede trabajar con la idea de vivir dentro de la naturaleza, dentro de la agricultura, de habitar un sembrado. Me horroriza la idea de que la ciudad crece como una mancha que arrasa el territorio en su avance esterilizador. De ahí la palabra “descampado”, que sugiere la existencia de una “acción de descampar”, vaciar de contenido natural aquello que era campo, que se convierte temporalmente en erial, y que ofrece durante ese periodo “esterilizado” un interesante espacio público desregulado que tiene algo de “parque de las iniciaciones” pues allí se aprende a montar en bici, a conducir, a realizar consumos ilegales o prácticas trasgresoras, o simplemente a ocultarse de las miradas ajenas... hasta que llega la ciudad y desaparece. El término “descampado” se complementa con su simétrico, igualmente muy visual, de “solar”, aquel espacio libre en el centro de la ciudad, donde la desaparición de una construcción permite novedosamente el paso del sol... Descampados y solares componen un mapa de oportunidades para que la ciudad busque y elija conscientemente sus crecimientos o admita la entrada del campo hasta su centro permitiéndole ocupar esos solares.

AM: Recientemente realizamos un taller en Barcelona sobre la zona al Forum 2004, situada entre las Glorias y la desembocadura del Besós. Juan, tú la conoces bien porque estáis realizando una obra allí. En esta área también se encuentran los barrios de La Mina y Catalana, actualmente degradados y conflictivos. Hemos realizado una investigación bastante interesante sobre las intenciones del plan urbanístico y el propio Fórum desde el punto de vista del uso social. Y, claro, hay problemas, porque todo el proyecto está muy decidido: se ha proyectado un centro de convenciones, un parque, un puerto de recreo, un balneario, la planta de reciclaje, etc..., que corresponde a una nueva cartografía de las ciudades relacionada con un urbanismo de mesa y papel, regla y lápiz, con un urbanismo de despacho y de política del Ayuntamiento, posiblemente innovador, razonado y con sentido de proyecto, pero que prescinde de lo social completamente. Dentro de este plan, La Mina queda como una tipología específica dentro de Barcelona, un punto negro que hay que evitar. Parece que para acometer el proyecto urbanístico de Fórum 2004, tienen que dar a La Mina algo para que se callen: abrir una pasarela al mar, por ejemplo. Entonces se genera otro problema, que es que el puerto de recreo quedará “contaminado” por parte de gente de La Mina... Plantea confrontaciones de uso, inversión y estatus. Lo que podría beneficiar a La Mina y el Besós no se hace. Y si no favorecen a La Mina y el Besós ahora, no se beneficiarán nunca.

JH: Además de los grandes edificios proyectados, como el de Herzog & de Meuron

o el Palacio de Congresos, en Fórum 2004 existe una gran cantidad de espacio público cuyo uso final es hoy una incógnita. En este sentido tendrá un papel esencial la capacidad futura del área Forum para conectarse con la ciudad en general y los barrios cercanos en particular. En este y otros tantos casos, aparentemente sería deseable proceder en tres fases: estrenarlos con un tratamiento mínimo, someterlos al uso de los ciudadanos y solidificar la situación resultante, esto es, pavimentar solo lo que hace falta, iluminarlo hasta el nivel solicitado por el uso... Sin embargo, la arquitectura tiene la responsabilidad de tratar de prever un futuro deseable y los procesos demasiado estirados en el tiempo o de gran complejidad participativa tienen el problema de que tras su aparentemente correcta adaptación a las ilusiones de la comunidad, se destruye una parte importante de la capacidad propositiva, innovadora o crítica implícita a todo proyecto responsable. No soy muy partidario --no me importa decirlo-- de la consideración exagerada de las opiniones de la comunidad de cara al carácter o destino del espacio público, porque lo único que conseguirá esa conversación es consolidar una percepción de lo público que ya existe, pero que difícilmente avanzará y tendrá una sugerente apertura social a lo nuevo. Otro asunto bien distinto sería si la propia condición del espacio público como algo que se desarrolla a través de su uso en el tiempo de una forma diferente a los edificios --mientras crecen los árboles por así decirlo-- concede un margen a su corrección o acabado a partir del seguimiento de su vida implícito a su necesario mantenimiento.

AM: Ese uso es como escuchar, observar. No se trata de ir a una reunión de vecinos y preguntar lo que se quiere..., se trata más de ser sensible a unos problemas.

JH: El uso es inconsciente y la expresión del deseo es consciente. Si las personas expresan sus deseos, éstos se van a parecer bastante al centro de la ciudad por una cuestión de sentimientos de marginalidad. Si las personas, en lugar de eso, expresan sus intereses vitales a través del uso no se parecerá en nada al centro de la ciudad. Por así decir, existe una cultura "periurbana" inconsciente que es muy valiosa pero difícil de expresar, pues si se hace a través de modelos conocidos, estos pertenecen inevitablemente al centro y se pierde la oportunidad de materializar el auténtico carácter posible y renovador de estos lugares.

CDA: Estamos hablando de la influencia del centro en la periferia, ¿pero no crees que los centros están recogiendo usos de la periferia? La forma de utilización de plazas o bancos?

JH: El fenómeno de traslado de la cultura urbana del centro a la periferia ha sido un fracaso porque parte de una perspectiva moralista sobre el espacio público urbano "noble", por así decirlo, y sus valores de lo público asociados. A la inversa, la información obtenida en la periferia es sumamente valiosa para repensar el centro y superar el anquilosamiento de su oferta urbana.

CDA: Me gustaría que volvierais a hablar del papel del artista de desvelar lo público. A mí me llama la atención que muchas exposiciones sobre intervenciones en el espacio público que se han dado en Madrid no hayan comportado ningún tipo de debate crítico o análisis de lo público.

AM: Creo que hay un problema de transmisión de información de un lugar a otro, que es muy común en el mundo del arte. Hay una propuesta de trabajo que funciona y que inmediatamente aparece en diversos lugares: fíjate en el arte pop: en seguida surge un arte pop americano, arte pop inglés, francés o español..., porque es una reacción a la situación de consumo, que es un fenómeno internacional... Existen formas de intervención que aparentemente se pueden traducir. Pero la "traducción" comporta problemas, no sólo del mundo anglosajón al latino o al asiático. Dentro del mismo mundo latino, lo que pasa en Perú y en Brasil o en Bolivia es totalmente diferente. Incluso cuando se utiliza el vocabulario relacionado con el espacio público, podemos estar usando los mismos términos y referirnos a cosas totalmente distintas. No es una mera cuestión de lenguaje, sino una cuestión cultural ligada a la experiencia.

JH: La situación de contexto está tomada por los pelos la mayoría de las veces, y se está perdiendo en esa lectura oportunidades extraordinarias. El contexto es un concepto en revisión.

AM: Para mí el contexto comporta --entre otras-- una parte física y otra histórica.

JH: Y el componente inconsciente de utilización y deseo. El contexto también incluye los anhelos de las personas, en cierto modo uno puede ridiculizar los deseos de ser otro, pero son una parte muy importante del contexto. Todo el sudeste asiático se está llenando de rascacielos a la americana. Se puede ser muy crítico con esta

transposición de modelos que, incluso cuando los vemos aquí, despreciamos. Pero frente al desprecio, hay un territorio intermedio que es el de tratar de entender cual es el fenómeno que motiva este deseo...

AM: Por ejemplo en Houston hay casas tirolesas, coloniales o que emulan Versalles...

JH: Claro, porque desean tener pasado, pero las culturas asiáticas quieren tener futuro. No es tan peregrino, pues, que los habitantes de la periferia quieran sentir que viven en el centro, y nadie ha venido a decirles "tenéis otras posibilidades porque disponéis de un espacio libre y barato. Puedes habitar otra forma de ciudad completamente distinta". Probablemente los habitantes de la periferia se mueven por un deseo que les lleva a emular el barrio del centro de la ciudad: desean barrios con manzanas y rascacielos.

CDA: Lo que mencionas sobre el sudeste asiático me recuerda al análisis de Rem Koolhaas sobre el Pearl River Delta. Desde el punto de vista teórico el estudio es fascinante, un ejercicio intelectual muy útil e interesante, pero desde una perspectiva práctica, esta ciudad sin centro que describe Koolhaas es tremendamente alienante.

AM: Deberíamos ser bastante autocríticos y responsables con la especulación intelectual. La idea de especulación y paradoja me parece importante. Remitiéndonos al caso concreto del Pearl River Delta, Koolhaas, probablemente, quería experimentar desde un punto de vista teórico y urbanístico, e ir más lejos. Y seguramente lo pudo hacer intelectualmente, porque las palabras siempre se pueden articular para ir más lejos. Pero, al final, existe una gran diferencia entre el trabajo intelectual y la realidad de los proyectos o las exposiciones que realiza Koolhaas.

JH: Hay una cierta dificultad para establecer el sentido práctico de las grandes propuestas teóricas. Por otro lado la arquitectura ha demostrado que no tiene grandes recursos a la hora de solucionar problemas: tiene más capacidad de identificar oportunidades. Pero si entendemos que hay un problema en el sudeste asiático, es difícil que la arquitectura la resuelva a través de una propuesta. Le Corbusier, en la posguerra, ya previó que la reconstrucción de Europa decretaría un crecimiento salvaje de las ciudades y que el campo se tapizaría de edificación. Como solución, propuso la unidad de habitación, de las que sólo tenemos dos ejemplos construidos, Marsella y Berlín, convertidos en monumentos de la historia de la arquitectura. En La Unité, Le Corbusier proponía una forma autosuficiente de habitar el campo. Imaginaba que se construirían unidades de habitación superdensas como respuesta a la evidencia de que, de otro modo, el campo se tapizaría de viviendas unifamiliares y desaparecería el suelo permeable. Hoy en día no somos conscientes de hasta qué punto la carestía de nuestra Unión Europea, su derroche y su incapacidad para ser económicamente o ecológicamente sostenible viene derivado del hecho de que su suelo está totalmente ocupado. No es lo mismo llevar un buzón a un barrio que lo van a utilizar 50 casas, que para 5000. Quiero con ello decir que la alienación que denuncias viene de negar las oportunidades que la arquitectura señala en su percepción, si se me permite, "visionaria", respecto de lo establecido —en este caso la temida densidad frente al mito de la dispersión unifamiliar— o, peor, de su tergiversación evidente. ¿Quién recuerda hoy que el origen de la propuesta de LC era "territorial" más que escultórico?

AM: Otro modelo canónico es el de Brasilia, que parte de una utopía de una relación arquitecto-político, donde dos arquitectos, Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, y un político, Juscelino Kubitschek, pudieron plantear una ciudad sobre una premonición religiosa, una epifanía.

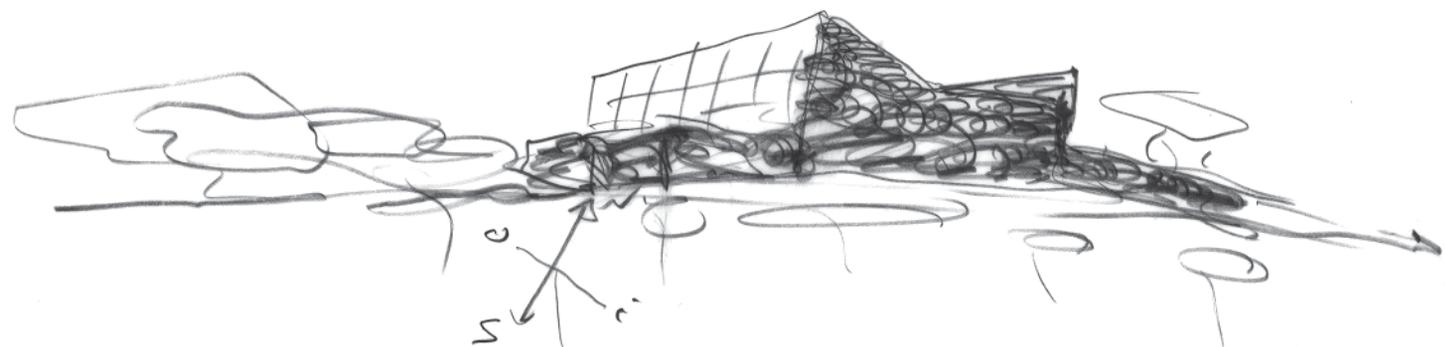
JH: Es interesantísima esa diferencia entre planteamiento teórico y realidad de la que hablas.

AM: Además está en todos los campos. En el campo del discurso puro, de la filosofía o la sociología, la especulación se queda en el mundo académico, pero cuando se tiene que asumir una práctica... Es la paradoja, por no llamarla contradicción... ●

NOTAS.

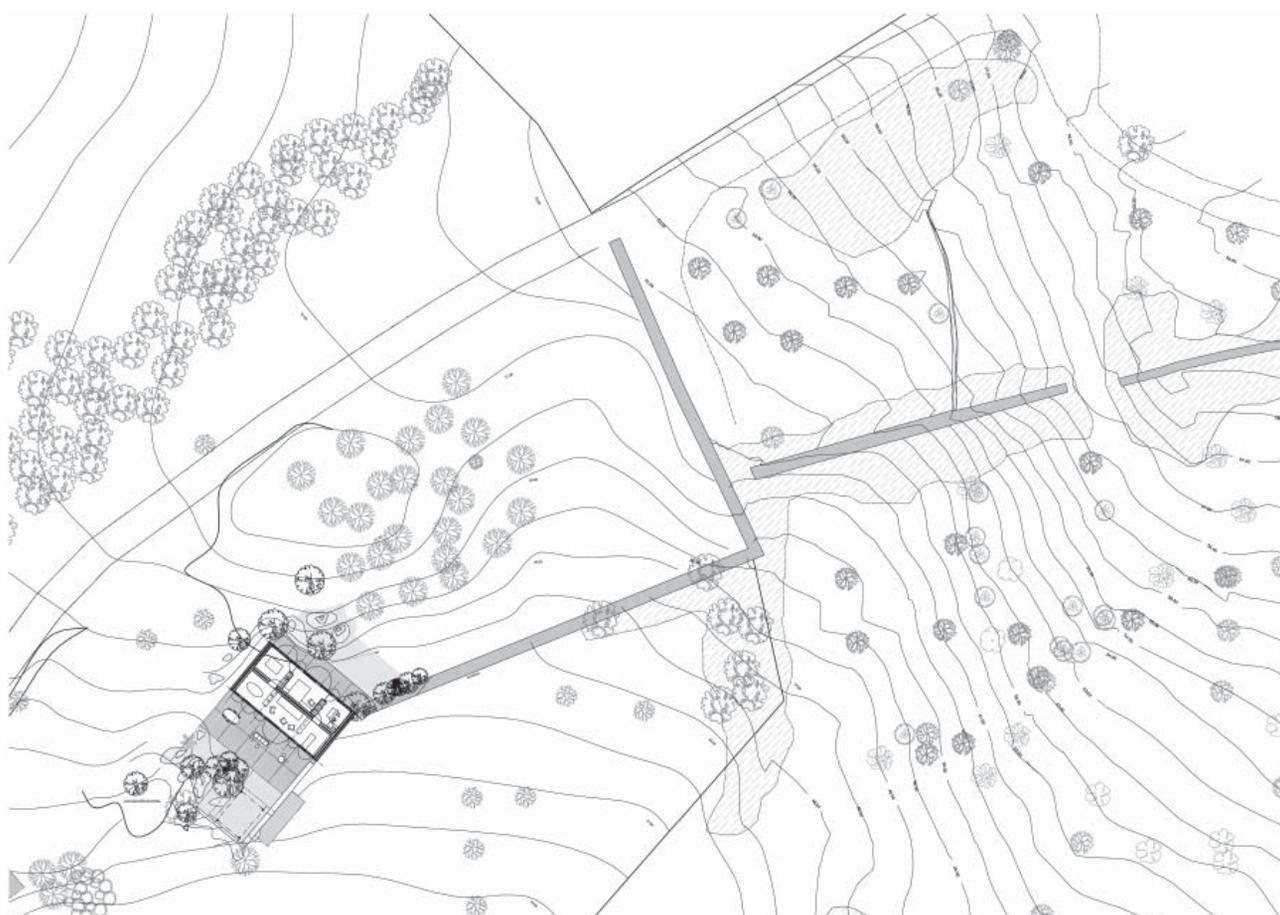
Conversación entre Juan Herreros y Antoni Muntadas, promovida por centrodearte.com (Teodora Diamantopoulus, Esther Requeira y Emilia García-Romeu).

1.- Arte Cidade es un proyecto de intervenciones urbanas fundado por Nelson Brissac en 1994 en Brasil. En sus propias palabras, el proyecto " busca destacar áreas críticas de la ciudad, su configuración espacial, social e histórica, con el fin de activar su dinámica y diversidad". Entre los artistas y arquitectos invitados a participar en Arte e Cidade, se encuentran Antoni Muntadas, Víto Acconci, Krzysztof Wodiczko y Rem Koolhaas. Dos años después se inició la fase Rio Cidade con el trabajo sobre 20 espacios públicos de la ciudad por otros tantos arquitectos entre los que está el estudio Abalos&Herreros y su proyecto para el distrito de Ramos en colaboración con el artista Albert Oehlen.



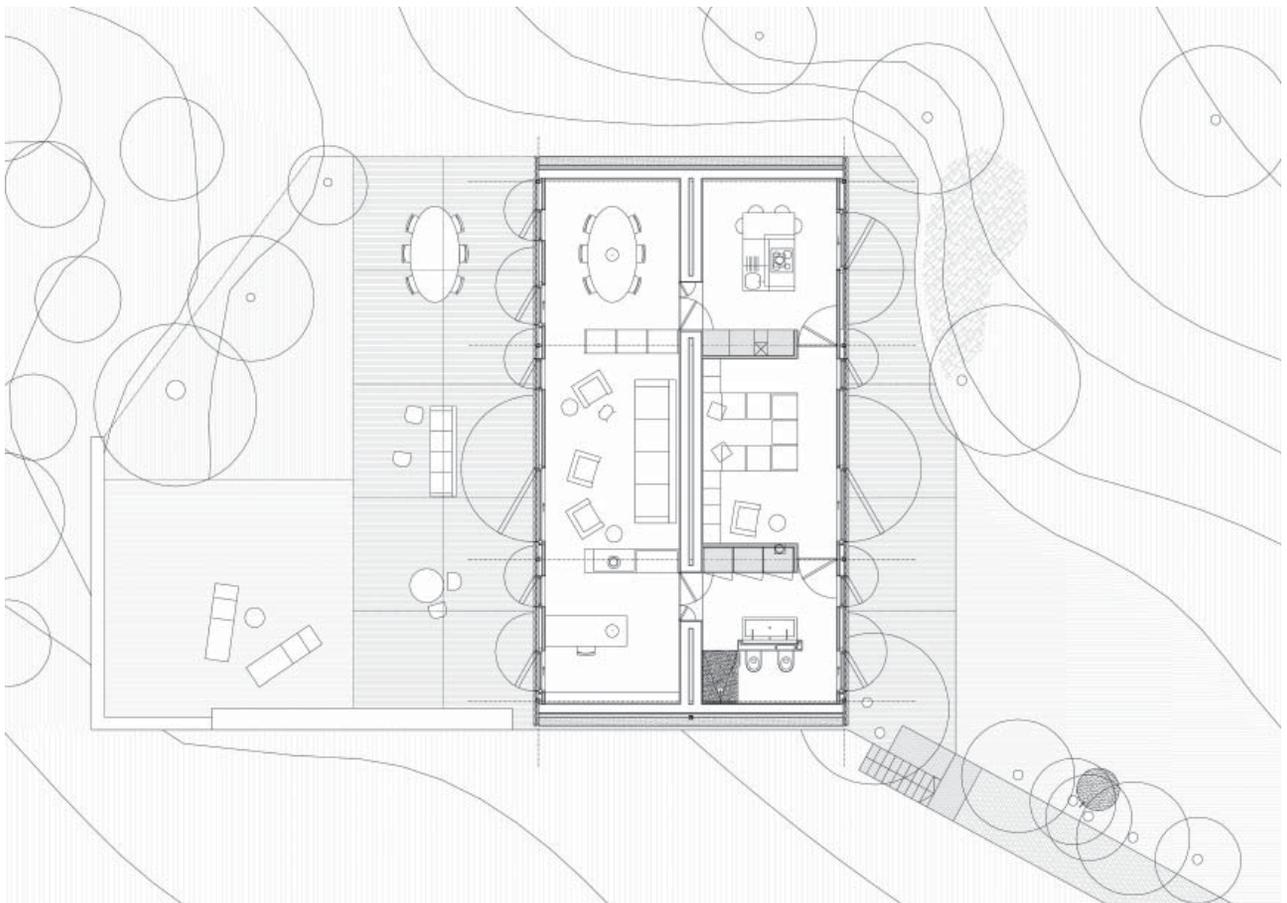
Casa en el campo

Juan Herreros



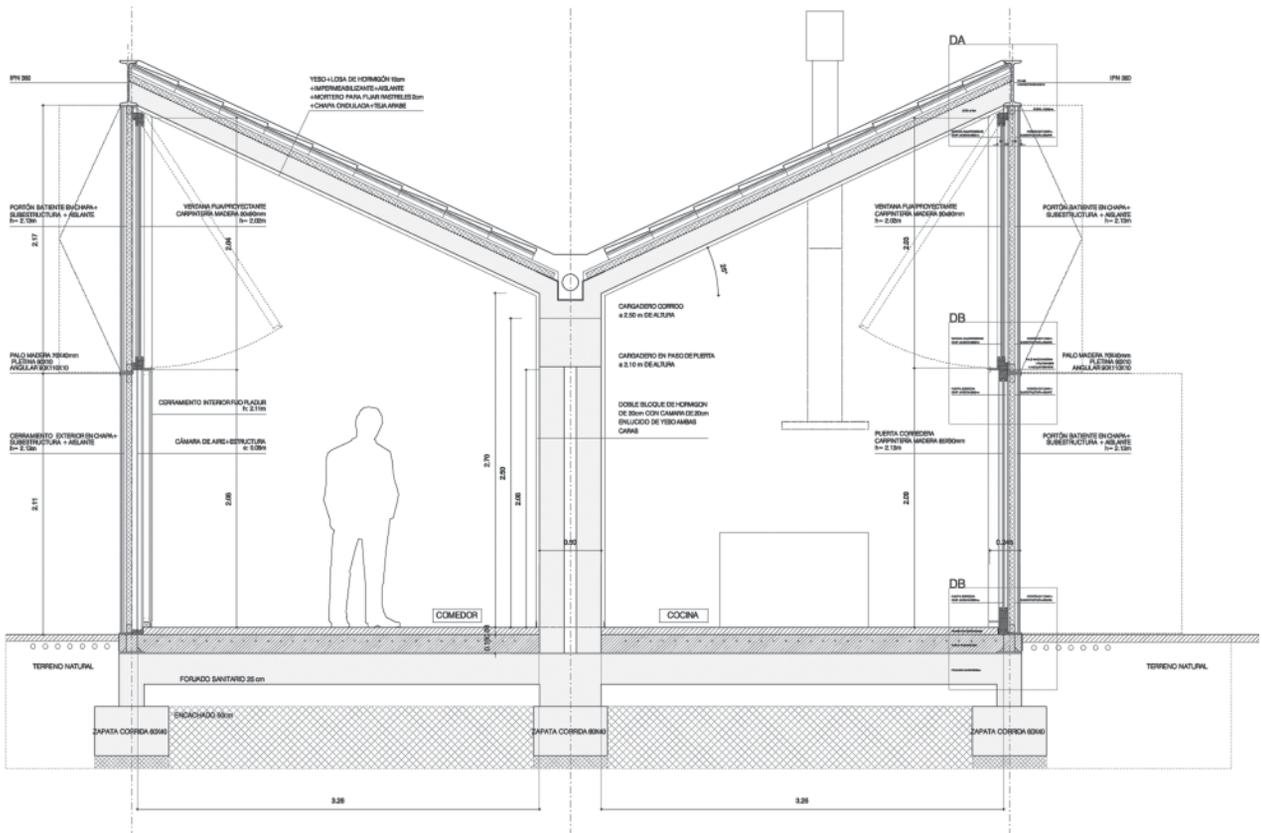
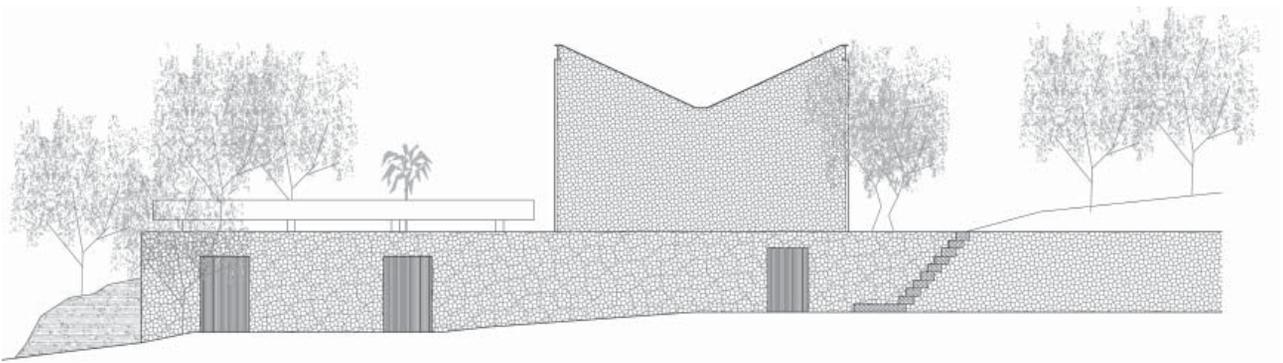
El proyecto consiste en la adaptación de la forma de uso tradicional de un refugio de pastores a la de vivienda mínima para uso esporádico. El planteamiento consiste en replicar simétricamente el volumen original para mantener las condiciones tipológicas y de funcionamiento técnico de una construcción aparentemente inocente que acumula decisiones inteligentes en cuanto a su orientación, ventilación, recogida de agua, etc.

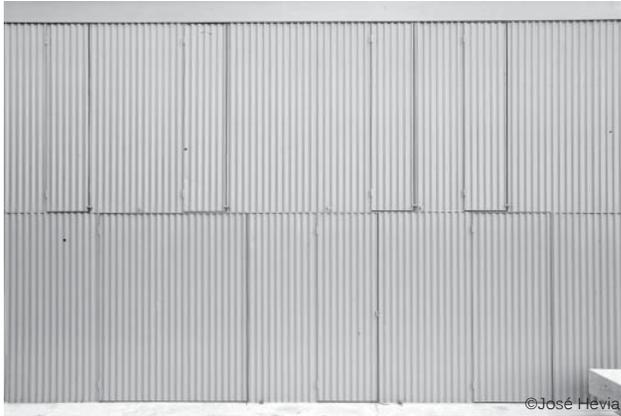
Una fachada construida en seco incita a un diálogo medido y voluntario con los diferentes agentes del clima local. Ver, iluminar, ventilar o calentar son operaciones diferenciadas en dos familias de huecos y portones que le dan a las fachadas norte y sur un ambiguo y enigmático carácter. El interior reproduce el esquema de tres estancias primitivo (animales, pastores forraje) en dos orientaciones: Norte (cocina, dormitorio, baño) y Sur (comedor, estar, estudio). Cada estancia tiene un único gran objeto (mesa, sofá, escritorio, tótem de baño, cama, isla de cocina) que dan nombre a las dependencias. ●





©José Hevia

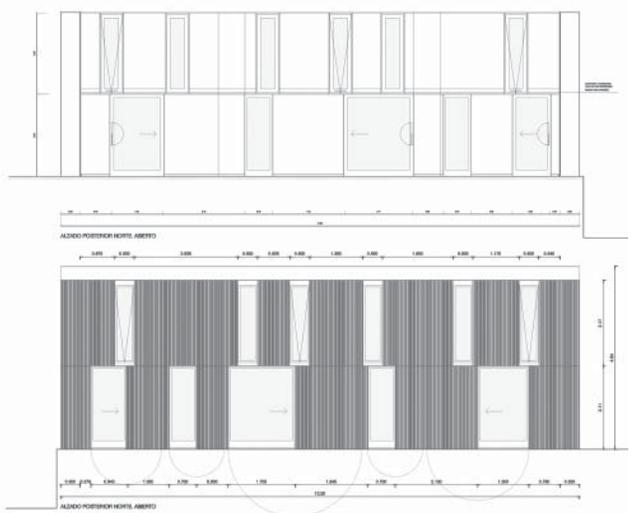
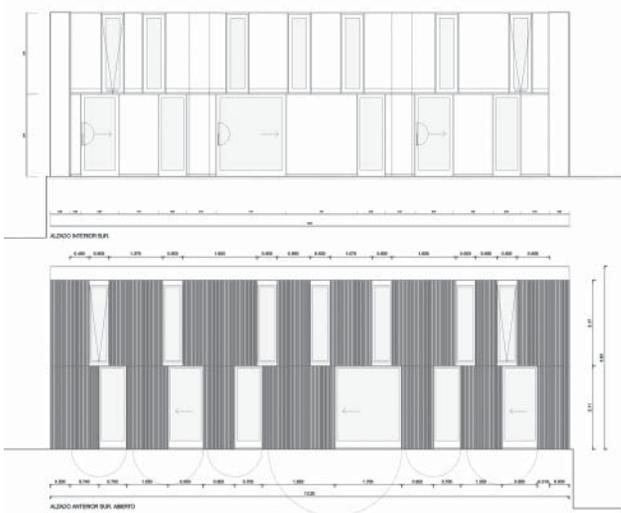




©José Hevia



©José Hevia



FICHA TÉCNICA

Sup. construida: 130 m²

Año: 2007

Arquitectura:

Juan Herreros Arquitectos

Colaboradores:

Víctor Garzón y

Verónica Melendez (proyecto)

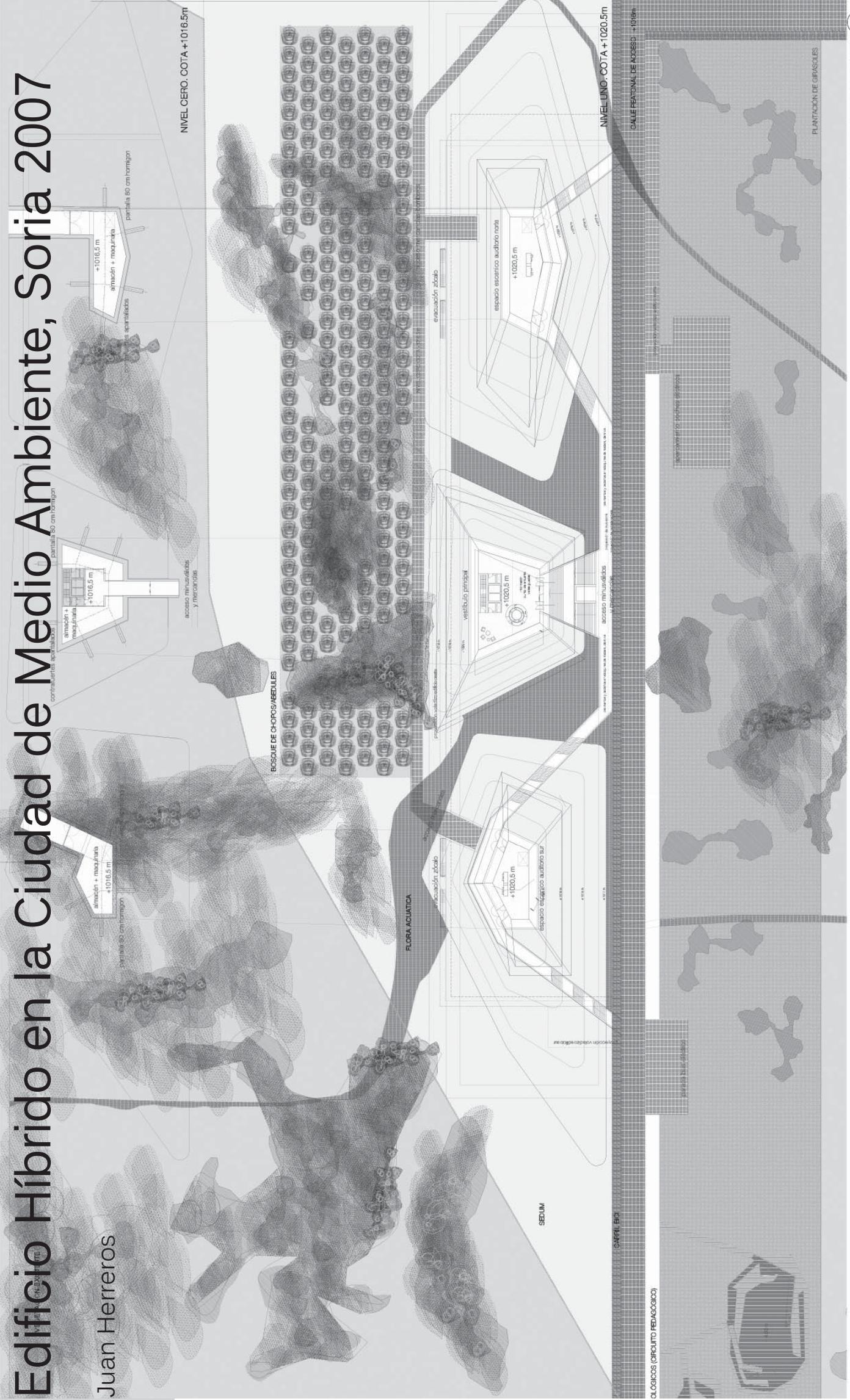
Carlos Serra (Dirección de Obra)

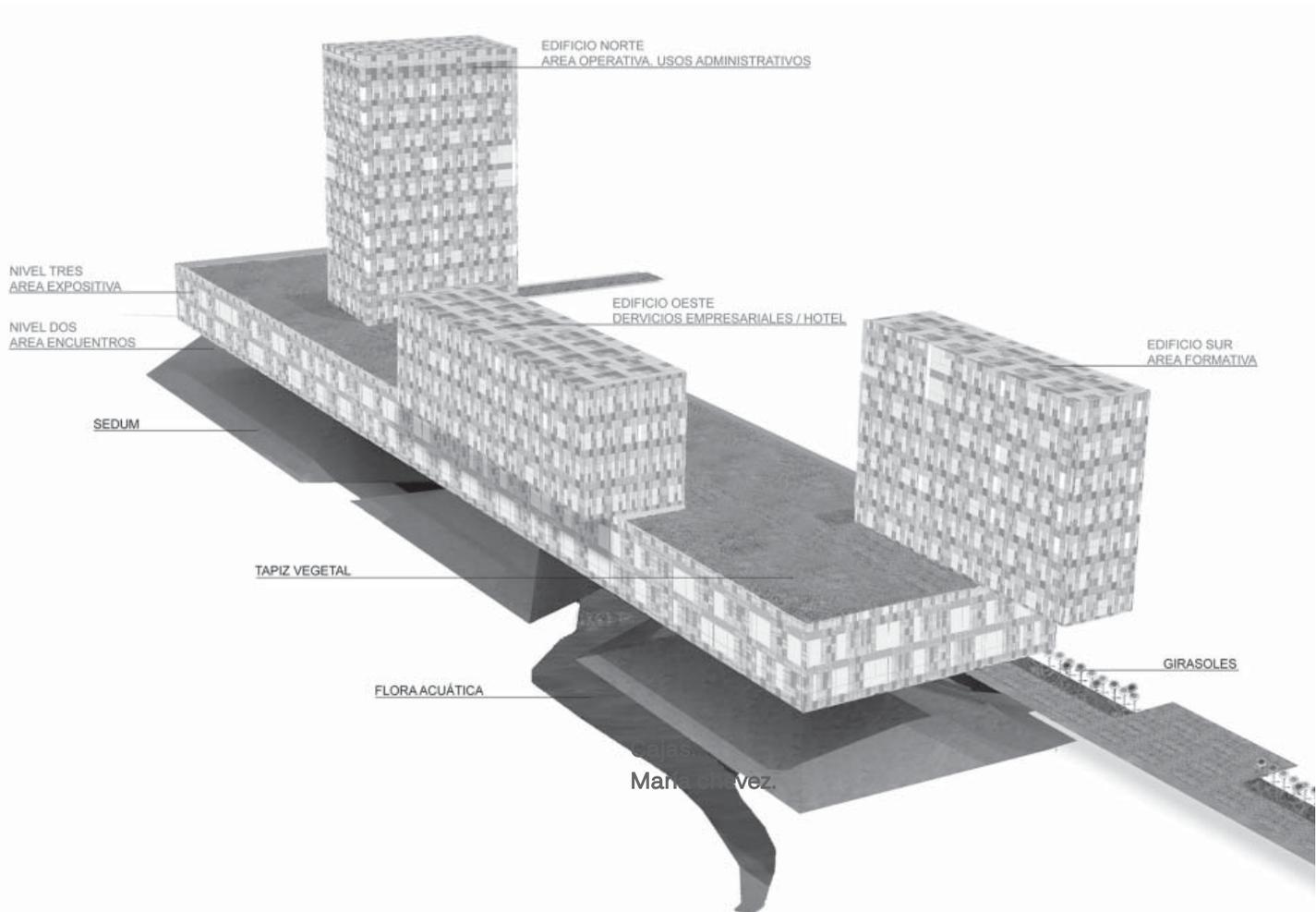


©José Hevia

Edificio Híbrido en la Ciudad de Medio Ambiente, Soria 2007

Juan Herreros





VISTA AXONOMÉTRICA SUROESTE

Edificio Híbrido
en la Ciudad de Medio Ambiente.
JUAN HERREROS

FICHA TÉCNICA:

Concurso Internacional por selección de CV.

Superficie construida:

22.000 m²

Ciente:

Junta Castilla y León

Arquitectura:

Juan Herreros Arquitectos

Colaboradores:

Daniel Marín, Verónica Meléndez, Jens Richter, Paola Simone, Paula Vega, Ángela Ruíz

Estructuras:

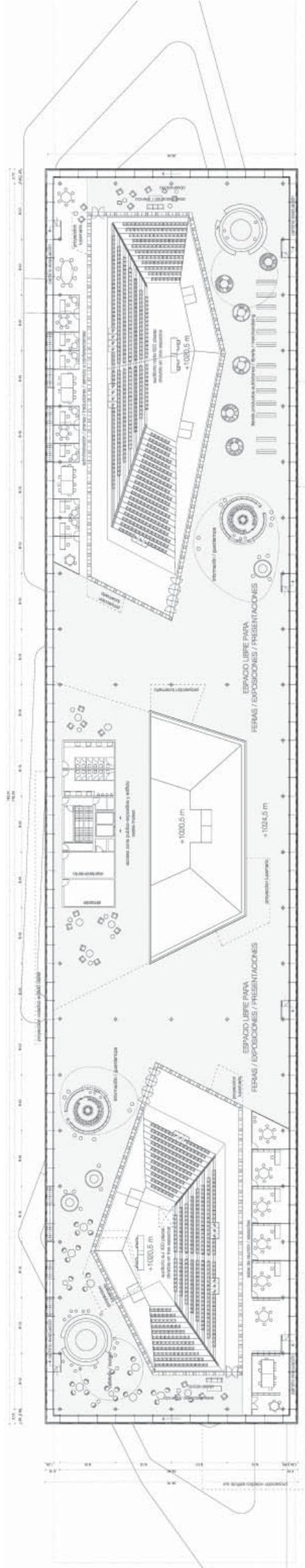
Julio Martínez Calzón / mc2

Maqueta:

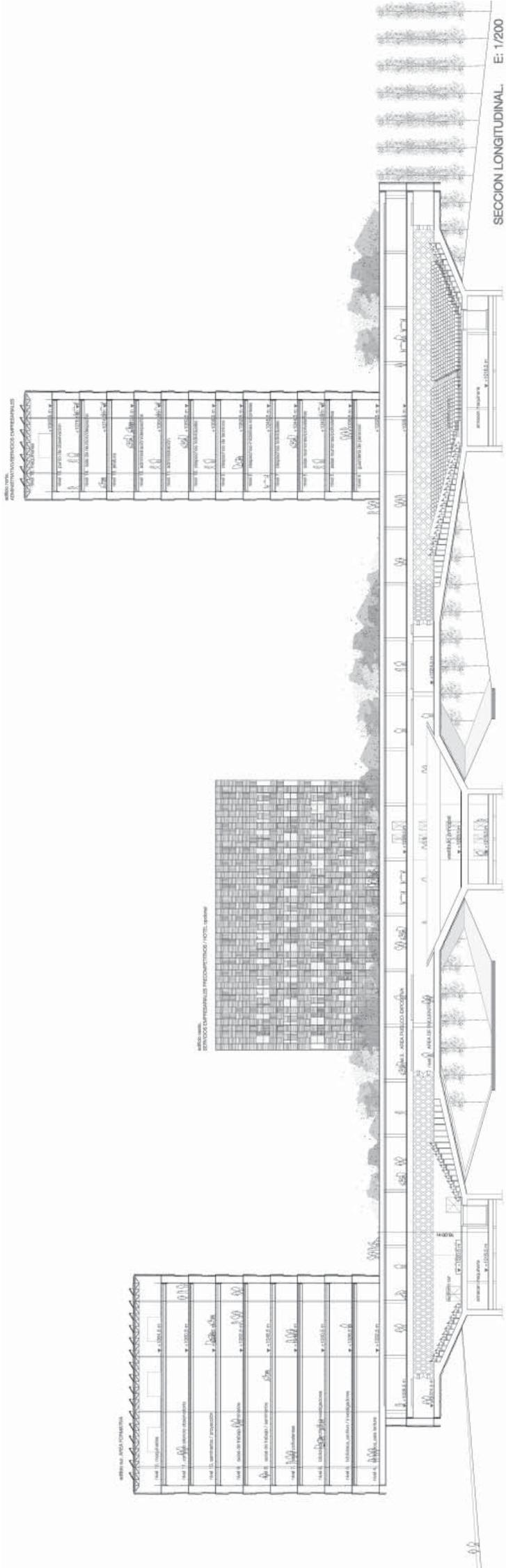
Juan de Dios

El Edificio que proponemos asume las condiciones naturales, paisajísticas e históricas de su emplazamiento. Así, la preservación de la vegetación existente; la vecindad de suelos inundables; la condición geológica propia de los terrenos ribereños de aluvión; la planeidad de la geografía circundante; las largas vistas que se logran al elevarse; el Duero con el vergel que lo acompaña, etc. son ingredientes del proyecto como referente inmediato de los que queremos ser partícipes y observadores privilegiados. Pero también lo son la filosofía de una sostenibilidad real; la manera sensible de minimizar impactos y proponer una forma de uso comprometida con el soporte; y el carácter infraestructural de la propuesta.

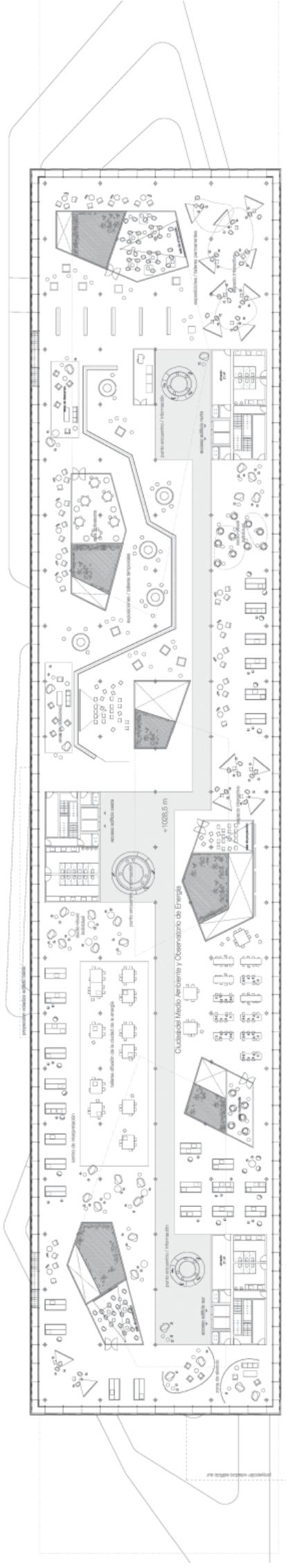
Un Zócalo levitado sobre tres grandes pirámides invertidas que alojan los auditorios y el vestíbulo contiene el recinto ferial, el museo y los usos públicos más cotidianos. Tres volúmenes surgidos de la nueva cota de referencia que se eleva sobre el paisaje contienen el resto de los programas. En la planta de contacto entre ambos sistemas se ubican tres usos colectivos de especial carácter (biblioteca, guardería, restaurante). El resto es espacio neutro y programáticamente indefinido que puede incluir usos docentes, de oficinas o incluso hotel. Esta neutralidad se refuerza por el uso de una fachada universal que distorsiona la escala creando una imagen que responde al pixelado de un paisaje agrícola castellano (una plantación de trigo o girasoles). ●



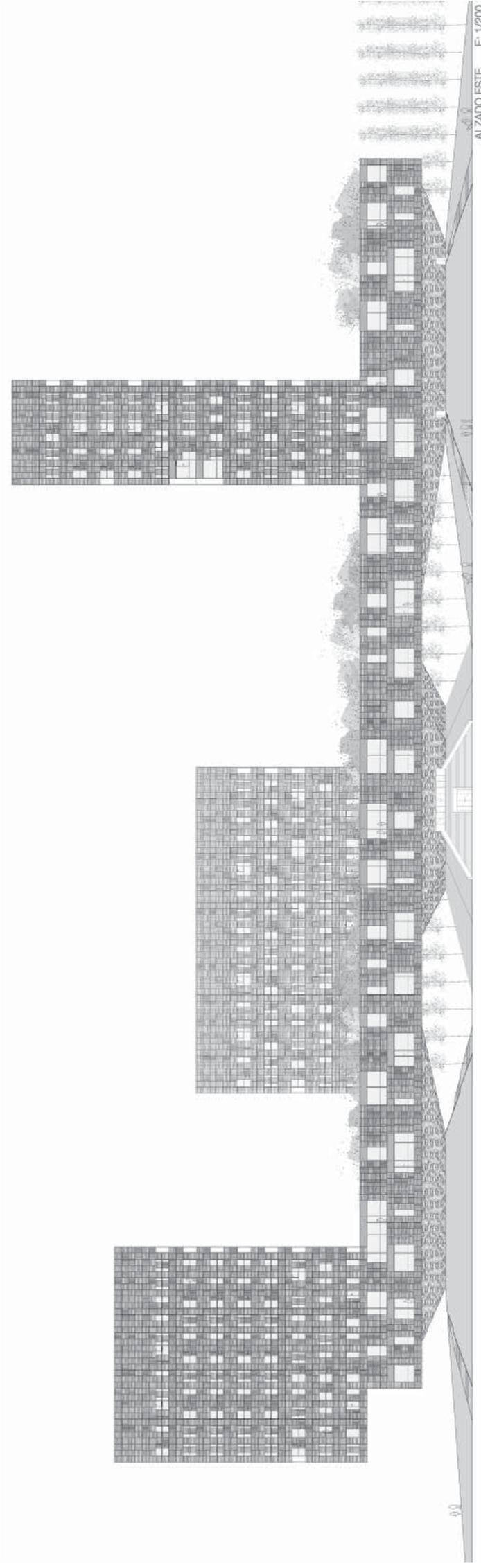
NIVEL DOS, COTA +1024.5m. ÁREA DE ENCUENTROS. E: 1/200



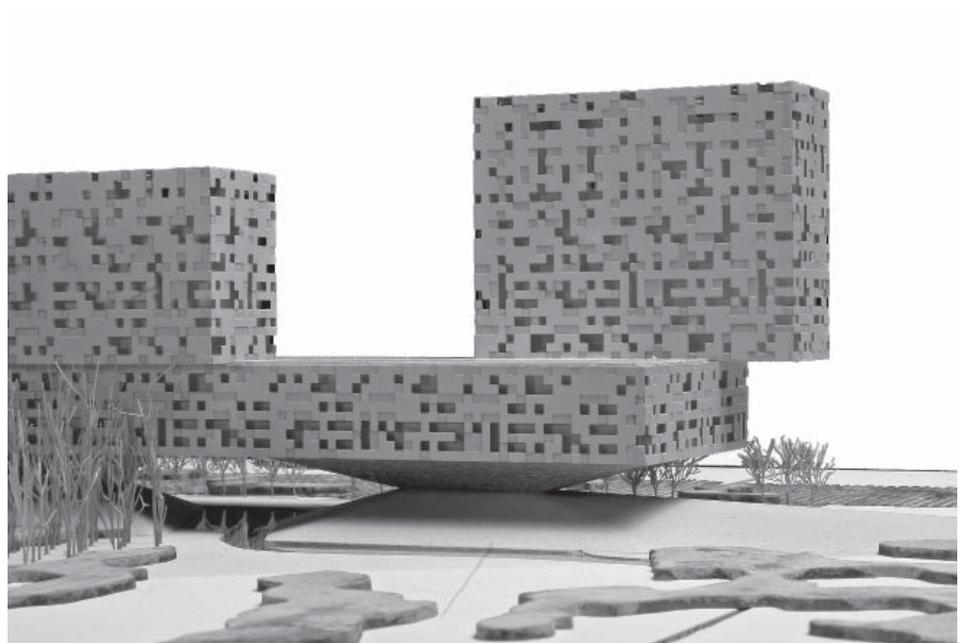
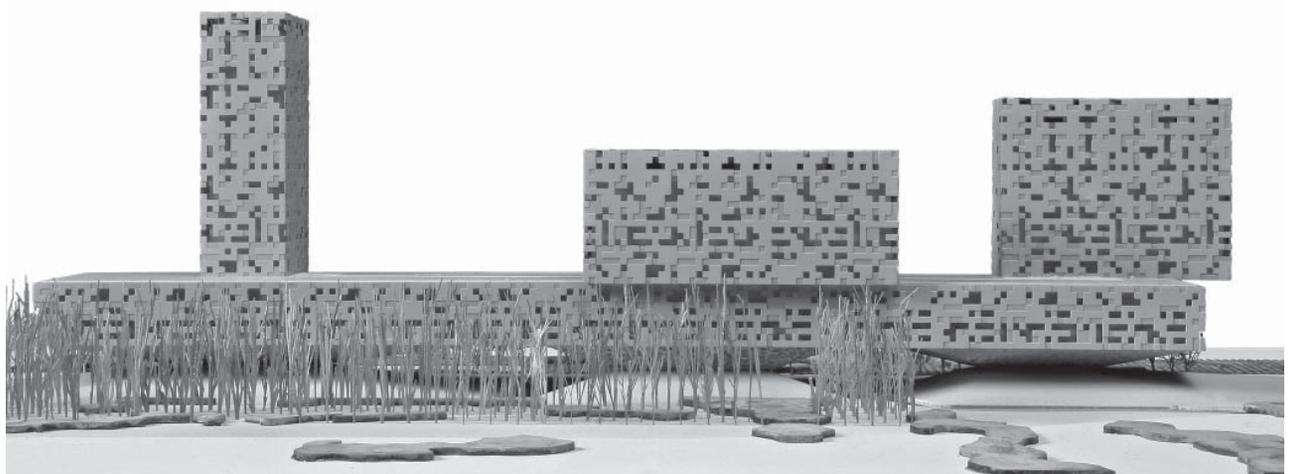
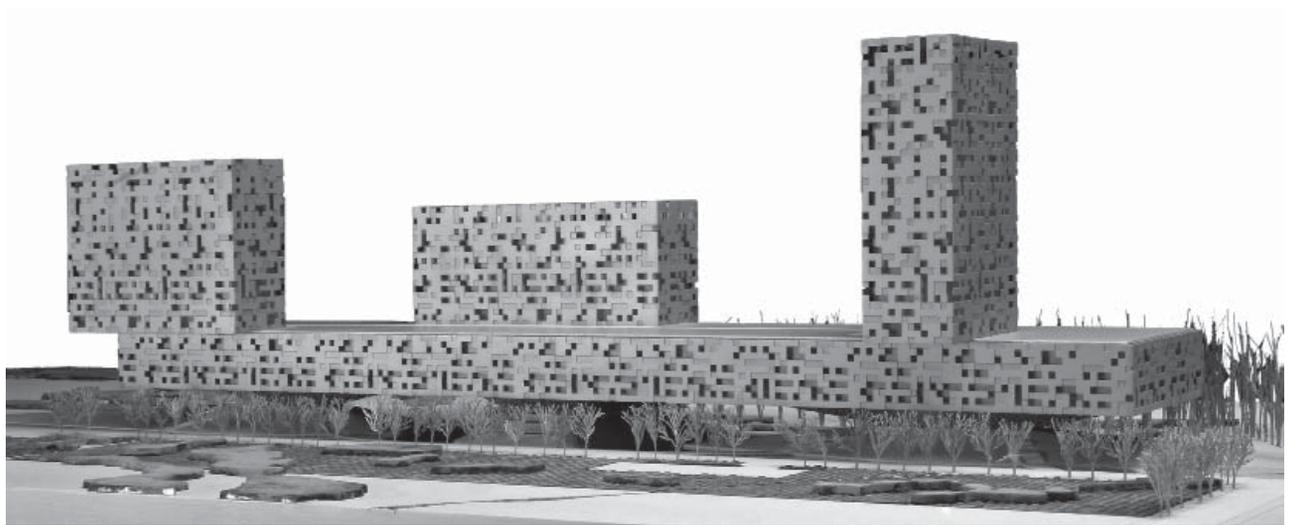
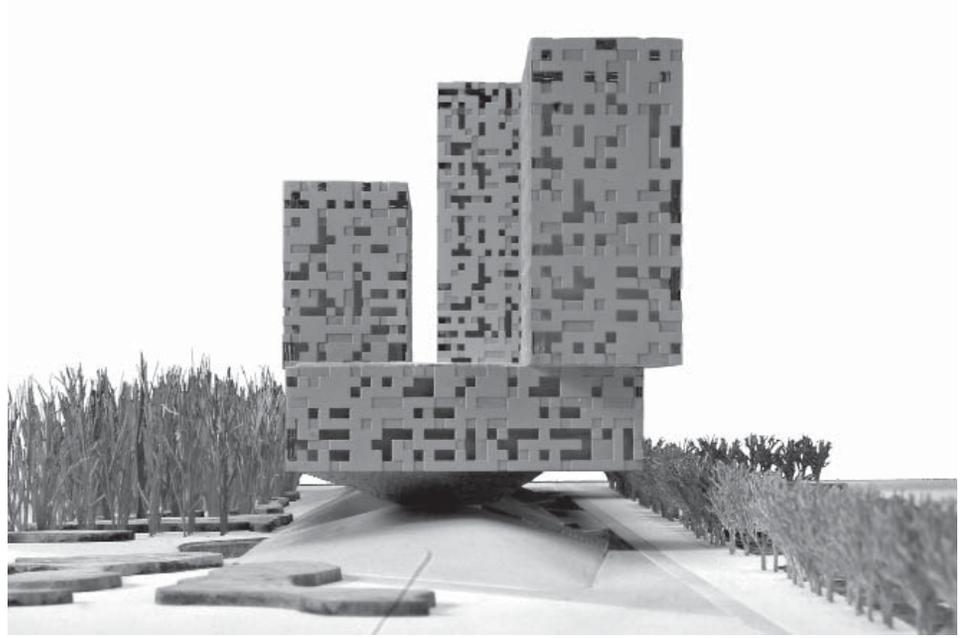
SECCION LONGITUDINAL E: 1/200

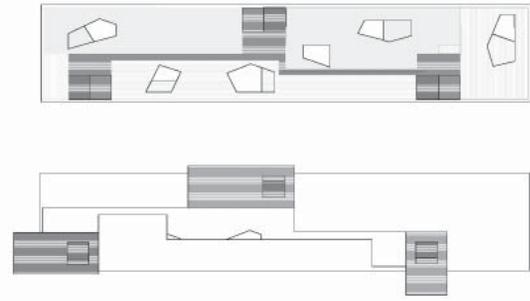
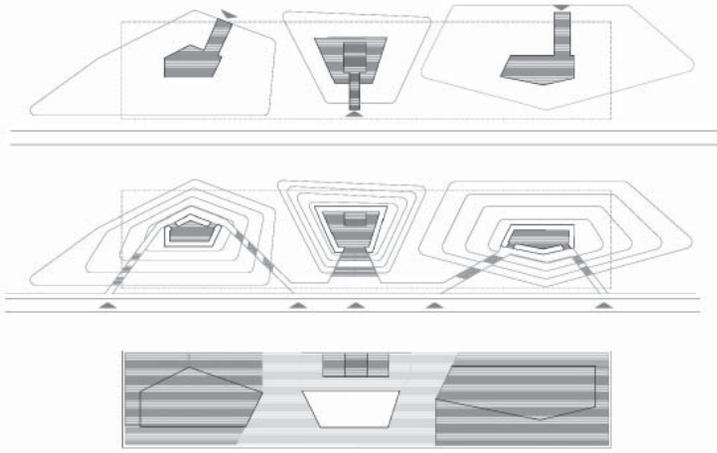


+1016 m
 NIVEL TRES. COTA +1028.5m. ÁREA PÚBLICO-EXPOSITIVA. E: 1/200

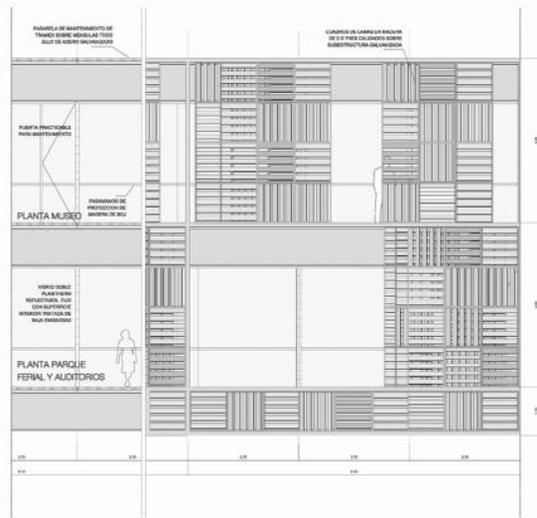
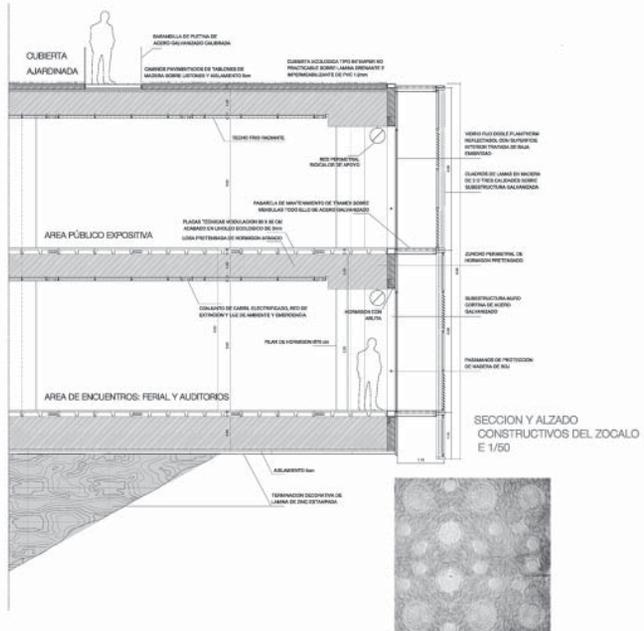
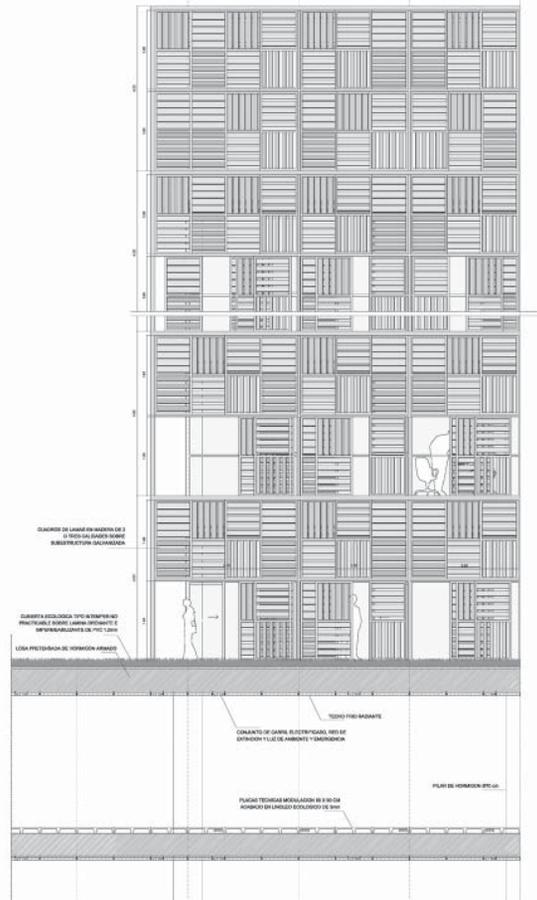
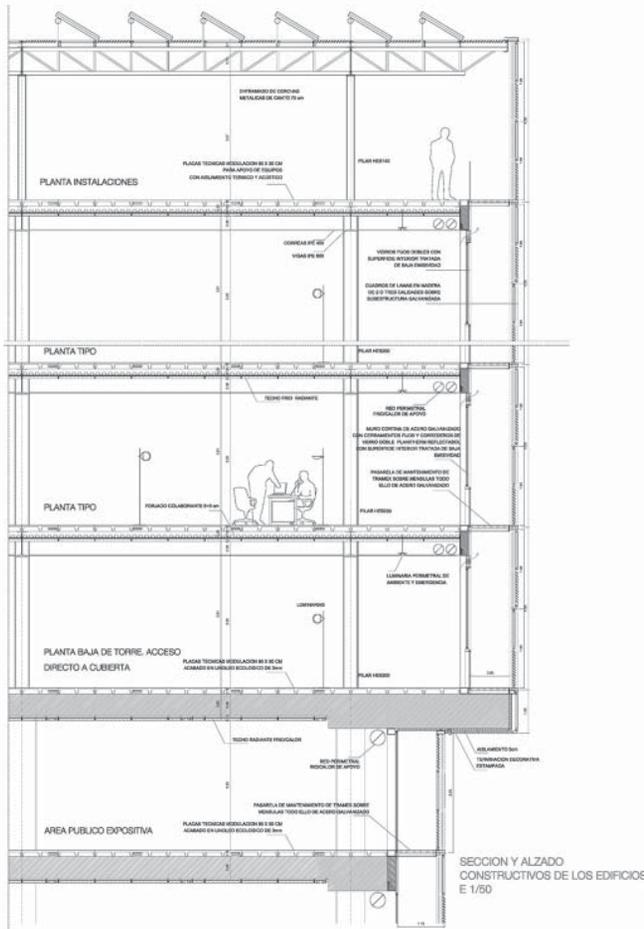


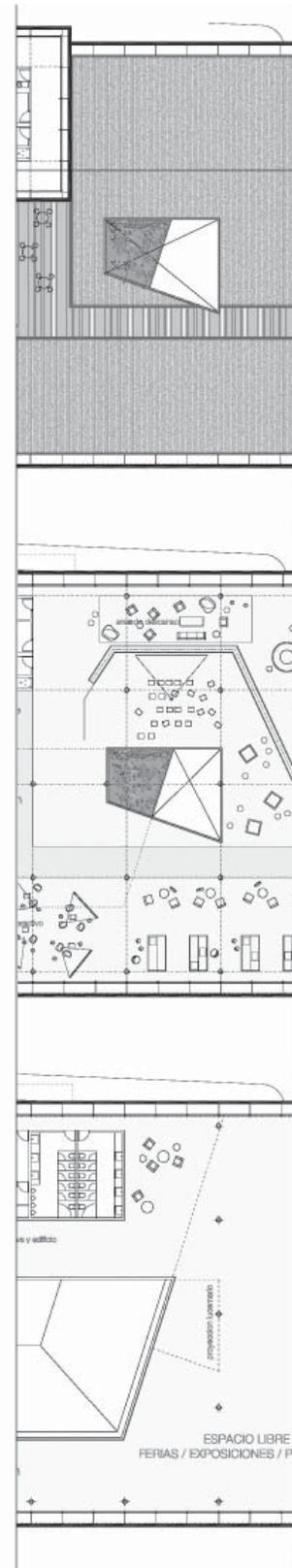
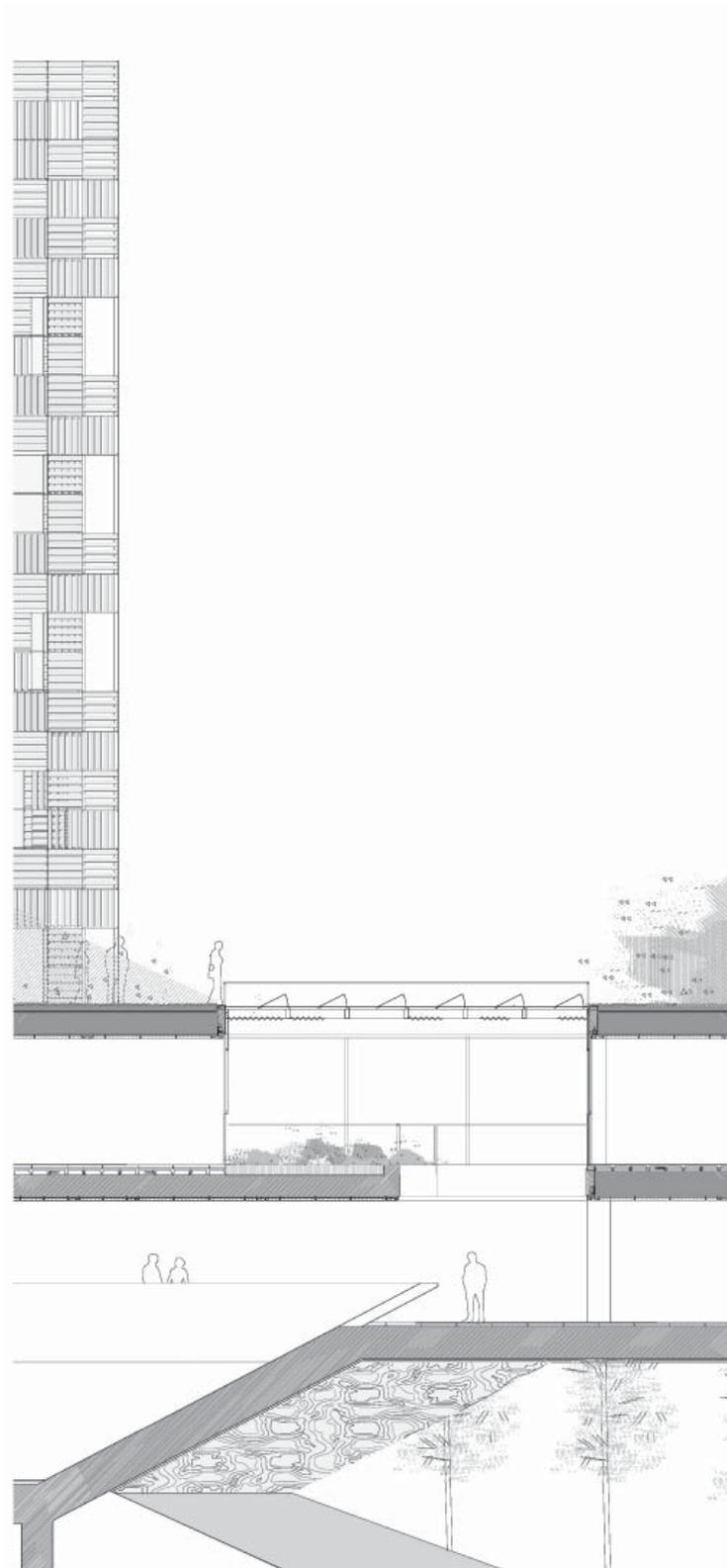
ALZADO ESTE. E: 1/200





- EVENTOS - AUDITORIOS
- PARQUE FERIAL
- MUSEO - AREAS DE EXPOSICION
- FORMACION - INVESTIGACION
- OFICINAS - ESPACIOS DE TRABAJO
- ESPACIOS AUXILIARES - TECNICOS
- VESTIBULOS - INFORMACION - COMERCIOS
- VACIOFIATOS
- COMUNICACION VERTICAL





40 Años del Refugio en Laguna Negra, de Osvaldo Bidinost (1969).

Nicolás Saraví



Mochila al hombro recorrimos este verano los caminos de montaña del Parque Nacional Nahuel Huapí y finalmente, a 1600 m de altura, donde los árboles ceden lugar a la roca pelada, encontramos éste refugio que en 1969 construyó Osvaldo Bidinost, e impresiona por su celebración de la arquitectura como obra construida.

Refugio / Laguna Negra

Los refugios de montaña son un punto seguro para cualquier montañista, figuran en los mapas, se mantienen abiertos y sin llave durante todo el año. Hay refugios en muchos países del mundo que tienen características similares: un gran espacio de reunión, protección de la intemperie, calefacción, cocina, y lugar para dormir en el caso de un temporal.

Este refugio se encuentra dentro del Parque Nacional Nahuel Huapí, se accede por caminos de alta montaña o siguiendo el arroyo Goye unas cinco horas aguas arriba. Se recorre un hermoso valle a la sombra de un bosque de Lengas, siempre con el arroyo a la derecha. Hacia el final del valle se cruza el arroyo y se emprende el ascenso por un empinado caracol que zigzaguea en la ladera norte. Cuando emergemos de la copa de los árboles podemos ver a nuestra izquierda un hilo de agua que cae unos trescientos metros por una pared vertical. Allí arriba y prácticamente en el filo del vacío se encuentra el refugio.

A medida que trepamos los 800 m de desnivel los árboles desaparecen y dan paso a los Ñires Achaparrados, arbustos que no sobrepasan la altura de una persona. Una vez que alcanzamos la altura de la Laguna Negra, nos encontramos con un paisaje dominado por la roca desnuda, unos manchones de nieve que el calor de verano no alcanza a derretir, reposan en las laderas frías; algunos grupos aislados de Ñires son la única presencia visible de vida y verde. Allí no es difícil imaginarse lo riguroso del clima en invierno: la laguna congelada, una gruesa capa de nieve cubriendo el paisaje, pasando por arriba del refugio mismo y un fuerte viento del Oeste arrasando con todo.

Frente a nosotros se impone una pared muy empinada, el bloque de granito llamado Cerro Negro (2100m snm) que cae directamente hasta el agua y hace intransitable su orilla. Todos los visitantes, inclusive aquellos que vienen en travesía desde otros valles, convergen en un mismo punto desde el que se ve al refugio recortado contra la imponente textura de la pared del Cerro.



La primera decisión que nos sorprende es el sitio elegido para ubicar el refugio, escogido intencionalmente para generar una vivencia concreta del lugar. Se accede a él luego de vadear el desagüe de la laguna que cae en forma de cascada hacia el valle, sin puente, saltando de piedra en piedra, luego debemos rodear al refugio, dar la espalda a la pared de granito y recién ahí encontrar el acceso, una vez que traspasamos la puerta, y luego de reconfortarnos con el calor interior, sentados a la mesa, tenemos una privilegiada visual rasante a la laguna que cambia constantemente de una quietud metálica, al contraluz que produce el oleaje cuando soplan los fríos vientos del Oeste.

El encargo

Antes de detenernos en la descripción de la obra conviene conocer la historia previa al proyecto.

El grupo de montañistas que fundaron el Club Andino Bariloche, CAB, (del cual Bidinost era miembro) dio origen a las actividades de montaña en la zona. Ellos, junto a los Guardaparques, fueron quienes recorrieron y escalaron por primera vez los valles y picos que hoy llevan sus nombres.

Uno de sus miembros, el italiano Manfredo Segre murió en 1967 en un accidente de aviación en el que los pasajeros quedaron aislados durante un tiempo. Entre sus pertenencias encontraron una carta en la cual le pedía a sus amigos y familiares, italianos y argentinos, que en vez de enviar flores a su funeral, reunieran fondos para concretar "aquel postergado proyecto de construir un refugio en la Laguna Negra" ¹. La colecta reunió 3.5 millones de pesos para una obra que dada la complejidad de acceso al sitio fue cotizada inicialmente por las empresas locales en más de 15 millones. Sin embargo otro miembro del CAB, Manolo (Manuel Puente) se propuso para construir el refugio por el monto recolectado y en el plazo de un año (el refugio se inauguró efectivamente el 5/3/69). Evidentemente Manolo no sólo era un constructor con el impulso, la capacidad organizativa y el conocimiento para construir a 1600 metros de altura, sino que además era lo suficientemente convincente y respetado como para que le creyeran capaz de hacerlo ².

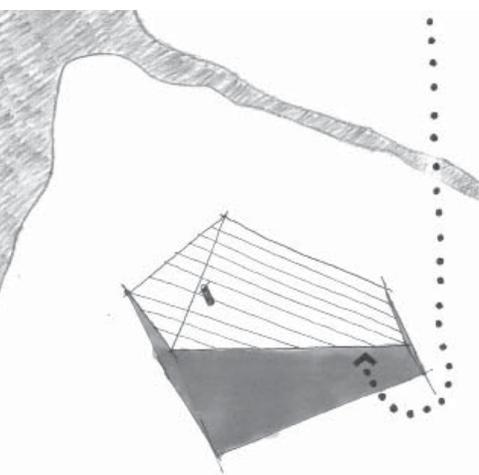
Proyecto

Estos son los desafíos del proyecto: un sitio excepcional por su árida belleza natural, estrictas restricciones materiales y condicionantes técnicas, la carga emotiva en el encargo, y la figura fuerte de un constructor local. Aún así el proyecto se presenta con una desinhibida libertad creativa. Es un objeto con forma propia, su geometría no responde a ejes de simetría, más aún, no hay ningún plano exterior paralelo entre sí, ni siquiera ángulos rectos ³. La planta se abre mientras la cubierta se eleva para luego volver a descender con mayor pendiente. Avanzamos en este espacio pagano sin un plano frontal de referencia, hasta encontrarnos inmersos en un espacio convergente sin un centro definido ni orden aparente. En palabras de Bidinost es una "caprichosa forma que cortará las ventosas nevadas y evitará el efecto devastador de los aludes". Recalco la palabra "caprichosa" que desdeña una lectura exclusivamente funcionalista de la forma.

La realización se debe al empeñamiento y voluntad con que se enfrentó aquel desafío planteado en una nota póstuma: llevar un proyecto del texto en el papel a un artefacto con materia.

La obra es un cuerpo con gruesos muros de hormigón que envuelven una estructura de madera. El hormigón, de acuerdo a las restricciones materiales que imponía Parques Nacionales, fue hecho con la piedra y arena de la playa opuesta al sitio

del refugio, lugar donde la acción erosiva del hielo los repone continuamente. Las cuarenta toneladas de revuelto de piedra y arena fueron cruzadas con un bote de goma inflable. El Ejército Argentino aportó las mulas para el traslado de cargas; veinte toneladas de cemento y diez de herramientas y víveres fueron subidas hasta los 1600m de altura, a ello se le suman las 4 T de madera aserrada para piso y entrepiso. Las vigas y columnas de madera de Lengua del bosque del arroyo Goye fueron talladas a hachuela al pie del caracol. Cada viga pesaba 300 Kg y fueron cargadas a hombro por grupos de 6 hombres. Para que el hormigón fragüe fue necesario calentar el agua en tambores hasta lograr la temperatura necesaria y mantener hogueras encendidas durante las noches. En las fotos de época, durante la construcción en otoño de 1968, llegamos a





ver a Manolo de pie sobre la nieve, a un costado los andamios hechos con la retorcida madera del Ñire que crece en la laguna.

Cuarenta años después el refugio permanece de pie intentando emular la atemporalidad inmutable del granito, cuarenta veces ha sido abandonado a su suerte y ha resurgido del hielo que lo cubre durante el invierno andino. De la misma manera ha pasado el tiempo para la arquitectura y encontramos que la propuesta no ha perdido vigencia y al margen de su historicidad, resulta significativamente actual.

Hoy al visitarla podemos reconocer los aspectos esenciales que le dan valor atemporal⁴. El volumen construido cobra una gran capacidad expresiva con los cambios de luz debido a la profundidad de los vanos de las ventanas que aparecen sin un orden estricto y a

la distancia puede sorprendernos el reflejo del techo recubierto con chapa plana de aluminio brillando como si fuera nieve. Cuando ingresamos al refugio la vista descansa en una semipenumbra y descubrimos que las ventanas corresponden con las mesas y la gente sentada mira naturalmente hacia fuera por ellas. Las ventanas del entrepiso en cambio, iluminan el piso de los dormitorios rasante a la altura de los ojos, ya que allí se usan bolsas de dormir.

Entramos por una pequeña doble altura que nos permite ver la cubierta del espacio que cierra la envolvente. La disposición interior confluye en un espacio central, allí se ubica la cocina-fogón. El sutil gesto de apertura que amplía el convencional pasillo entre mesas permite que todos los acampantes puedan verse cara a cara.

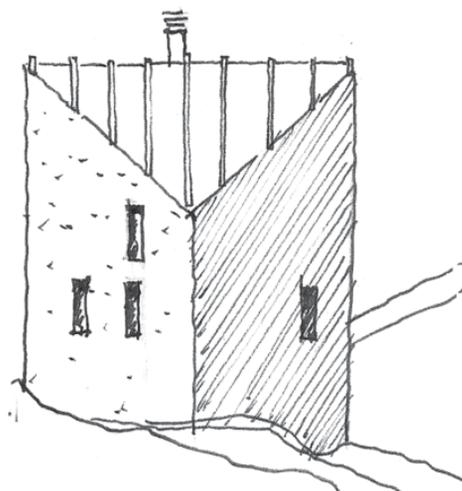
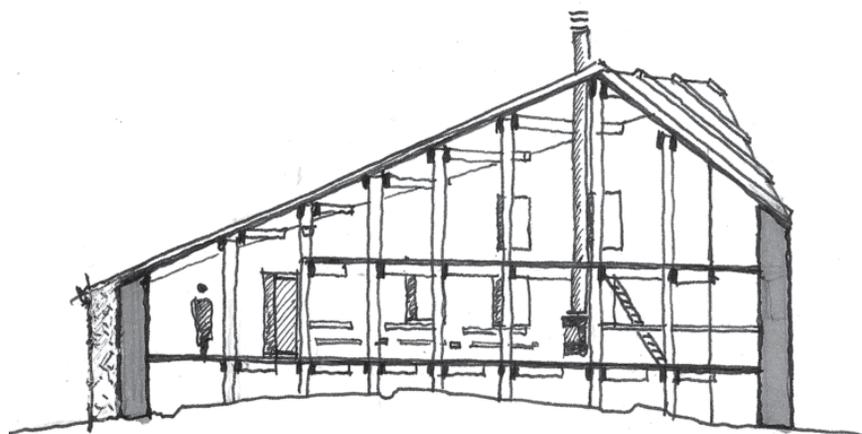
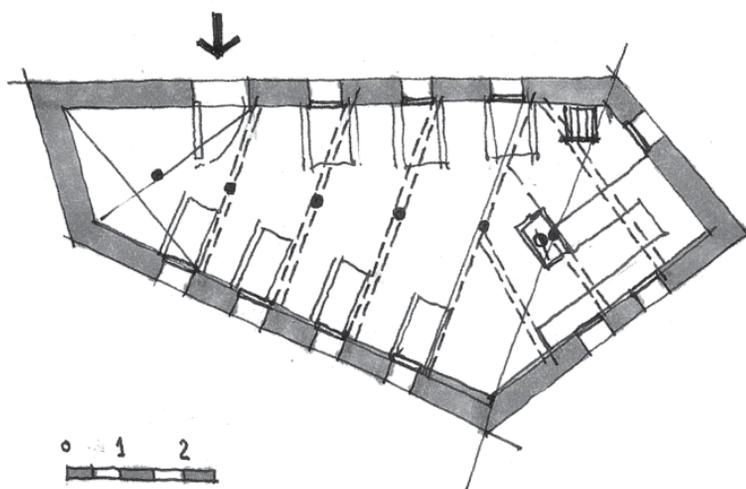
No sólo la forma exterior sino la geometría del espacio interior está tensionada, las vigas del entrepiso se ordenan de manera perpendicular al muro en el que se apoyan, aún cuando éstos se quiebran con ángulos arbitrarios, también lo hacen la mesada de cocina, el entablonado del piso y las vigas de la cubierta. Por ello resultan direcciones encontradas que trasladan los giros de los muros a la configuración espacial completa. Podría imaginarse un criterio de organización más uniforme y homogéneo, sin embargo, el cruce de geometrías provoca una intencionada exacerbación espacial. Con ello no hay adelante ni atrás, ni siquiera una dirección principal debida a un orden estructural esquemáticamente simplificador, por el contrario se percibe un caos ordenado, como quien hubiera colocado ramitas para un nido, sólo que aquí buscan refugio los hombres.

Ahora bien, ésta elaboración geométrica se concreta sin complejidad constructiva. Es una obra que aceptaría errores dimensionales debido a la expresa arbitrariedad de los ángulos que la rigen y tolera abiertamente imprecisiones en su factura. Con el mismo criterio los detalles de encastrado de vigas y columnas, encuentro entre entablonado y muros, o la escalera, quedan librados a los criterios más simples y se los expone sin salvar apariencias. Los entablonados se cortaron con serrucho y las vigas se apoyan en las columnas con una simple angostadura del tronco. Una obra que cualquier constructor puede realizar, pero que desafía todos los preceptos espaciales a los que vienen asociadas las herramientas del oficio⁵.

Esta obra nos hace repensar ciertos criterios de calidad arquitectónica a los que estamos hoy acostumbrados, espacios formalmente modernos que cargan su elocuencia en la precisión constructiva y de terminación. La última capa visible es la protagonista de los espacios. La exacta correspondencia entre las líneas, la coordinación modular entre cerramientos y carpinterías, los revestimientos pulidos, o más precisamente las juntas entre los mismos, son las que otorgan el grado de perfección y precisión esencial para el carácter abstracto del espacio. Muchas propuestas esconden la falta de compromiso con los materiales que sustentan y gestan la arquitectura, tras una apariencia artificialmente inmaterial.

En el Refugio de Laguna Negra encontramos en cambio un camino de pensamiento que asume las limitaciones técnicas, pero que no las transforma en una limitante de proyecto, sino un desafío para idear una arquitectura esencial, austera, espacialmente rica, y que repropone los usos que alberga. No sólo una arquitectura posible sino una que carga sus intenciones sobre los aspectos básicos y esenciales, su ubicación en el sitio, su recorrido y acceso, una fuerte y elocuente definición espacial, y su conciente materialidad. Materialidad, no como una cualidad visual, sino como la generadora de una arquitectura que no niega las marcas de la construcción. Allí donde construir resulta improbable, se plantea que este desafío sea el generador del proyecto. ●





DIBUJOS: Nicolás Saraví

NOTAS

1.-La revista Siete Días publica al momento de la inauguración del refugio, el relato de ésta "hazaña épica" La información sobre la construcción, las cantidades de material y las palabras de Bidinost, provienen de aquella nota. El refugio se llama hoy: Refugio Italia, o M Segre.

2.-Manolo tiene matices fantásticos propios de los personajes de García Márquez. Fue el responsable, con un pequeño grupo, de resolver con éxito la comisión de encontrar las cataratas de Voldudahue avistada por única vez en 1784, por el misionero Francisco de Menendez

3.-Las plantas fueron reconstruidas a partir de apuntes que tomé en una pequeña libreta de viaje, ya en La Plata intenté

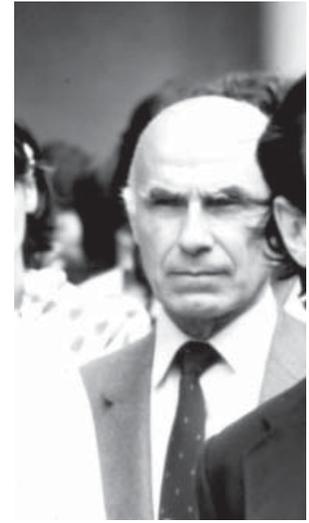
infructuosamente conseguir información en alguna publicación. Si el lector tiene ésta información, le agradecería que me la acerque,... mientras tanto deberemos seguir confiando en mi fantasiosa memoria.

4.-El recubrimiento de chapa de las dos caras que enfrentan los vientos del Oeste es un agregado posterior.

5.-Tal es así que, al año siguiente, Manolo Puentes construyó el refugio de montaña en el Cerro Tronador, con la misma definición material pero prescindiendo del proyecto arquitectónico. El nuevo refugio cumple con todas las nociones convencionales del tema y resulta un espacio previsible, fragmentado, mal orientado y que ignora las excepcionales riquezas visuales del sitio.

Daniel Almeida Curth

Vicente Krause



Yo a Daniel lo conocí hace muchos años. Tuve la suerte de conocer a su madre, a María Angélica. Ella era una profesora brillante, pero más que brillante como profesora era brillante como persona. Era muy amiga de una tía mía con la cual durante los primeros años yo me crié, y era maestra en la Escuela 79 de Tolosa. Yo fui a esa escuela porque estaba mi tía, y muy aconsejado por María Angélica. Yo había estudiado en una escuela católica primer y segundo grado, y era muy mal alumno, como toda la vida. Así que corría riesgo seriamente de tener que seguir estudiando "a pesar de". Es decir, la alegría de estudiar y de entender no me había llegado; la alegría; me había llegado la obligación. Hasta ese momento esa era la constante; aprender lo que había que aprender, lo que para mí era evidentemente doloroso. Consecuentemente, cuando fui a la Escuela 79, tanto mi tía como María Angélica me propusieron un día transformar esa pesadumbre en alegría. Lo cierto es que deben de haber sido muy convincentes, porque yo empecé a estudiar matemáticas con mi madre desde otro punto de vista, completamente diferente al que se había seguido para conmigo hasta ese momento. Y empecé a entender que la lógica y la coherencia propia de las matemáticas era una cosa imperdible. Algo que entendía que ni por casualidad lo podía vislumbrar en su totalidad, pero que era algo que excitaba que mi curiosidad.

Por ese camino, por el de la curiosidad, yo seguí desarrollando los pocos conocimientos que fui adquiriendo durante la vida. Pero también a través de ese tipo de cosas, se me inculcó un criterio, que no es pavada, que es el no de creer que uno pueda tener ninguna razón absoluta. Lo único que uno tiene es, ni más ni menos, cada vez que aprende algo, una apertura a una ignorancia diferente, de mayor escala y más amplia, a la cual por supuesto, hay que tratar de acceder por pura curiosidad. Este es un camino que alguna vez hemos discutido con Daniel. Y Daniel en cierta forma pensaba exactamente lo mismo; seguramente inculcado por María Angélica. Alguna vez hablamos de eso.

Hubo una vez en que yo vivía desde los 17 años en pensiones en Rosario. Yo estudié en Rosario una parte importante de mi carrera. Yo vivía con Lojo y con Trincheri en una pensión que daba a la plaza Tres de Febrero. Un día Daniel nos fue a visitar, porque él tenía intenciones de averiguar cómo se estudiaba arquitectura en Córdoba.

Recuerdo que cuando llegó, nos dio una charla de por qué iba a Córdoba parando en Rosario. Porque quería conocer en Rosario una obra de un personaje que supuestamente había hecho una casa "wrighteana". La casa era no solamente "wrighteana" sino que fue exhibida varias veces como una casa "wrighteana"; estaba hecha por Tito Micheletti, quien había estudiado con Wright en Taliesin. Esa casa sigue en pie y es una maravilla de casa. Y está hecha con lajas al estilo de algunas disposiciones murarias que eran propias de Wright en épocas inclusive muy anteriores, quizá por allá por el año 1911. Lo cierto es que esa casa era muy bonita, muy bien hecha, muy compleja; sin ninguna duda nosotros no la entendíamos, pero él tenía una idea bien clara de que esa casa era una casa importante porque se la atribuían a la influencia de FLLW. Daniel ya te-





Daniel Almeida Curth
VICENTE KRAUSE



nía en aquella época, cuando iba a estudiar arquitectura, vivencias anteriores, que suponían haber leído cantidad de cosas, actitud que no abandonó nunca y que profundizó a medida que los años pasaban. Siempre fue muy estudioso; en eso evidentemente fue muy reiterativo. Daniel siempre siguió estudiando. Él decía que seguía estudiando porque eran tantas las cosas sobre las cuales le faltaba llegar al fondo, que evidentemente pensaba, que no le iba a alcanzar el tiempo. Quién sabe si le alcanzó el tiempo, pero si sé que supo mucho. Y lo que si sé es que hubo algo reiterativo que lo acompañó durante toda la vida: él tenía un gran amor profesional, pero entendiendo lo que significa el amor por su profesión de una manera específica y particular que le era propia. Él tenía una relación con las ideas muy particular. Daniel, por ejemplo, entendía la relación entre el hombre y la naturaleza como una posibilidad permanente de referencia al medio natural, que le permitía indagar en su propio mundo mental. Siempre reinterpretando lo que la naturaleza le ofrecía. Por ejemplo, en el espacio particular que le daban para construir algo, o una circunstancia especial que se repetía y que parecía reincidente como para ser conceptuada como algo para tener en cuenta. Él entendía que había necesidad, antes de ponerse a proyectar, de captar esa particular situación específica que le promovía la realidad, o que le proponía la realidad antes de hacer una sola línea. Lo que quería era captar esa especie de lugar especial que tiene siempre una situación específica y particular de terreno o de circunstancia anímica, que hace que vos puedas apoyar lo que vas a construir mentalmente sobre algo que te parece que es lo esencial y la verdad profunda que te motiva. Es decir, la búsqueda de esa verdad profunda podía pasar de los límites de lo que es el ambiente y de la circunstancia específica de orden natural, a lo que podía llegar a ser un sentimiento o algo que él captaba como reiterativo, básico, permanente, motivante, propio de un cliente, que tenía por ejemplo en el confort, en el confort específico (calor, buenas visiones, seguridad, etc.), la raíz de algo esencial que buscaba. La búsqueda de ese elemento, el detectarlo, le daba pié para tener una base firme con la cual empezar a proyectar, empezar a pensar, empezar a crear. Eso alguna vez lo hemos hablado y él me decía que era un búsqueda permanente que él tenía en ese sentido. A mí me parecía que era algo difícil de caracterizar y mucho más difícil de transmitir. Por esa razón Daniel era particularmente tolerante con las ideas y los sentimientos ajenos. Por ejemplo, para él un proyecto de cualquier alumno podría ser eventualmente totalmente diferente de aquello que a él le parecía lógico, consecuente o adecuado en función de un determinado programa. Sin embargo, se proyectaba en el otro, o trataba de proyectarse en el otro, para ver por qué pensaba o sentía lo que sentía. Si lo lograba, ahí empezaba la posibilidad de la corrección, sino no. Yo le pregunté qué ocurría cuando no lo lograba, por supuesto que era una pregunta con trampa. Él me contestó: "cuando no lo logro, siempre tengo una alternativa a mano, que es la del oficio. El oficio se aprende, el oficio se adquiere, el oficio se relaciona con el estudiar, con el aprender, con aprender lo que se puede aprender. Entonces recurriendo al oficio le hago preguntas que sé que le van a ayudar en el sentido de mostrarle, en función de ideas que no entiendo o que no comparto, qué cosas le van a hacer falta para llegar a concretar esas ideas que no comparto en términos eficaces. Para lo cual la vertiente del oficio siempre queda abierta. Porque se trata de gente que tiene menos experiencia que yo. Que ha estudiado menos; que no estudia eventualmente algo que yo sé que es necesario estudiar para llegar a plasmar en términos de cual-

quier idea, eso específicamente siguiendo esas ideas sean las que sean. Lo cual significa un dominio absoluto del oficio. Si Ese oficio no lo tenés, aunque tengas muy buenas ideas, no vas a lograr que haya unicidad entre lo que lograrás y lo que pensaste. En ese sentido siempre te queda el camino abierto. Por eso recomendar el estudio y el oficio es fundamental. Siempre tengo ese recurso, pero más de una vez de lo otro no hablo". Cuando ese tipo de cosas ocurría, las conversaciones eran siempre muy interesantes.

Y una vez hablábamos de la proyección de lo que hacíamos acá en la facultad. Y él me decía también que acá en la facultad se enseñaba o se puede enseñar una vertiente sumamente interesante que es llegar al fondo del oficio. Llegar, a través de las diferentes materias y de la currícula desarrollada en profundidad, al



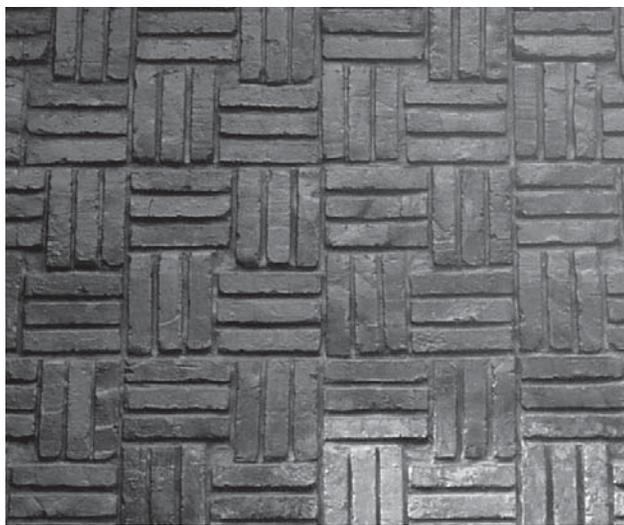


conocimiento real y verdadero que hace falta para plasmar ideas. Pero que había quedado planteada desde una época que tradujo algunos pensamientos, inclusive de Casares en Buenos Aires, la idea, que el también había tratado de implantar en la facultad, de que lo más importante era no generar adeptos, no inculcar modalidades, sino habilitar alternativas muchas veces impensables por uno. Lo cual significa que hay que tratar de alguna manera de lograr que el bagaje de conocimientos no sea para nadie una carga capaz de coartar la capacidad creativa individual. El conocimiento como tal no debe ser avasallante ni excesivamente pesado; hay que darle lugar al desarrollo individual de las condiciones específicas y particulares que a cada tipo Dios le ha dado. Y eso para él tenía un sentido, yo diría, casi religioso. Lo digo así porque lo he hablado una vez con Casares. Porque Daniel fue ayudante inclusive de Casares en algún momento. Y Casares me dijo una vez, "Krause usted es demasiado ateo para entender este tipo de cosas". Pero sí, en el fondo puede ser que sea así. Capaz que hay que tener cierto sentido religioso específico y particular, muy cristiano, para entender que uno es el otro. Entender en profundidad que lograr que alguien sea el que debe ser, y lo que puede ser, en toda su amplitud. Puede ser desde el punto de vista de generar algo, lo máximo. Quizá uno piense quién sabe si así se generan los mejores arquitectos, pero seguro se generan las mejores personas. Yo creo que esa pregunta uno se la hace siempre. Uno puede crear un arquitecto que sepa todo lo que es necesario saber para plasmar una buena, correcta y eficaz obra de arquitectura, en la medida en que como persona entiende que lo que está haciendo tiene un destinatario específico y particular, al cual debe de llegar. Y cuando es muy amplio ese individuo o ese grupo al que tiende, como más de una vez lo ha considerado él en su vida como la sociedad en su conjunto, evidentemente el tema termina por ser un tema básico y fundamental.

Daniel creía que podía tenerle amor a un gran grupo humano, trataba de entenderlo anímicamente, no solamente desde el punto de vista intelectual, sino emocionalmente. Y consecuentemente ha tendido, en todas sus obras me parece a mí, a poner por delante de los conocimientos técnicos y de todo lo demás, que los tenía de sobra sin ninguna duda, ese aspecto específico que lo hacía un individuo muy querible. Yo creo que el afecto es una de las cosas que todos los que lo han tratado le siguen teniendo y lo van a seguir teniendo por mucho tiempo. Eso es lo que yo creo. ●

Palabras pronunciadas por el profesor Vicente Krause el día 28 de septiembre de 2009 en la FAU UNLP con motivo del fallecimiento del profesor Daniel Almeida Curth.





El Vientre de la Arquitectura I. Espacio y Paisaje.

Emanuela Schir

Los siguientes textos pertenecen a las exposiciones realizadas en la II Bienal de Canarias - ARTE, ARQUITECTURA Y PAISAJE en Santa Cruz de Tenerife, entre el 23 y el 24 de Marzo de 2009, en el marco del seminario "El vientre de la arquitectura (Espacio y Paisaje)" dirigido por Renato Bocchi profesor del IUAV de Venecia

¿Por qué el vientre? El vientre como espacio interior, como cavidad, pero lleno de tensiones laberínticas y de gorgoteos. Un espacio silencioso lleno de ruidos de fondo.

Pero no sólo espacio interior sino espacio que se expande hacia fuera para conectar la escala planetaria todo el mundo: por eso un verdadero paisaje es una experiencia total del mundo en un juego de relaciones: relaciones entre lo humano y no humano.

Relaciones que se muestran en una experiencia de inmersión total, multi-sensorial, en el "vivir" el mundo.

Esto es el paisaje que evocó Renato Bocchi presentando el seminario "El vientre de la arquitectura" en la Bienal de Canarias a Santa Cruz de Tenerife el 23 de marzo de 2009. Un seminario en el cual convocó para un dialogo amplio, importantes expertos de las disciplinas del arte (sobre todo las que se ocupan del espacio-tiempo y del movimiento, como la escultura y el cine), de la arquitectura y del paisajismo, con el fin de la elaboración de una posible "ciencia" del "proyecto de paisaje" (no solo físico si no mental y sobre todo emocional).

Fue fundamental, en este sentido, la contribución de Giuliana Bruno, la profesora de Harvard que desarrolla su pensamiento interdisciplinar en función del binomio motion/emotion: la investigación sobre el arte del atravesar el mundo de las imágenes, de las sensaciones, de las memorias, de la imaginación, según la medida de la emoción, dentro una "cartografía" existencial.

Una búsqueda que corre paralela, sobre el hilo de la fenomenología, es la de un gran arquitecto, el finlandés Juhani Pallasmaa, el cual considera la arquitectura como instrumento de una experiencia vital.

Una línea (la del "design of emotions") remarcada con la emocionante participación del público durante la proyección de la espléndida película de Alina Marazzi, joven directora italiana, titulada "Un'ora sola ti vorrei". Una película que reconstruye una palpitante historia de la vida real con la ayuda exclusiva de documentos visuales, sonoros y escritos, traídos de l'archivo de su familia, y remontados para narrar una historia individual en forma de paradigma universal.

En la reconstrucción de las líneas constitutivas del espacio interior de la arquitectura colaboraron con introspecciones sobre el arte escultórico y óptico en la contemporaneidad, Kosme de Barañano y Agostino De Rosa, introduciendo el suceso que se anuncia en la Bienal de Canarias el sábado 28 de marzo: la conferencia del artista James Turrell.

Renato Bocchi ha completado el discurso a través del examen de las experiencias de construcción de espacios sensibles en la obra de Richard Serra y la experiencia de la introspección – a través la "mirada táctil" – de la naturaleza en el arte de Giuseppe Penone.

El vientre de la arquitectura ha aparecido materialmente en el seminario a través del análisis de los espacios "piranesianos" del Museo Revoltella proyectado por Carlo Scarpa a Trieste y del Museo Xul Solar proyectado por Pablo Beitía a Buenos Aires.

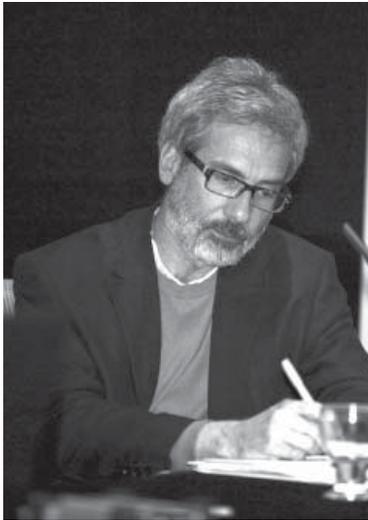
Al final, el debate sobre el "proyecto del paisaje" fue abierto desde el interesante análisis hecho por Luigi Latini sobre los jardines novecentistas como medidas de relaciones y interpretaciones subjetivas de los lugares mentales y geográficos en países diferentes.

Y también con la contribución proyectual de los paisajistas del ATELIER LE BALTO (Berlín), los cuales producen jardines "intersticiales" dentro las franjas de la urbanización contemporánea, capaces de interpretar un posible papel para reconstruir el tejido conectivo de un territorio despedazado, componiendo un archipiélago de relaciones el cual propone el espacio "in-between" como conexión del mundo fracturado.

Le tocó finalmente al cine (concluyendo el seminario) con todas sus tensiones, documentar este mundo contemporáneo a través de la proyección de tres secuencias traídas de tres películas producidas por Andrew Fierberg en Nueva York. Sobre todo "Hamlet", una película con la cual el seminario concluyó, mediante el grito de Ophelia dentro del vientre del Museo Guggenheim construido por Frank Lloyd Wright. ●

El Vientre de la Arquitectura II. Introducción al Seminario.

Renato Bocchi



La palabra clave que une al arte, a la arquitectura y al paisaje es, en mi opinión, la palabra espacio. El espacio, aunque contrario de la palabra forma, es indisoluble de la experiencia de la arquitectura. Ciertamente, existe una forma del espacio, pero en sentido común, la forma reclama un tratamiento exterior bastante más importante que un tratamiento interior; reclama al objeto y la objetualidad.

El interés privilegiado por el espacio marca una distancia respecto a la objetualidad de la arquitectura, haciendo hincapié en sus aspectos topológicos, vivenciales y finalmente en los usos.

La forma (objetual) no requiere de por sí el uso o la experiencia (vivencial) puede llevar al límite la observación o la contemplación. El espacio presupone el uso y la experiencia vivida con más fuerza, poniendo en escena no tanto el sentido de la vista, sino también el tacto y los otros sentidos formando una experiencia sensorial completa.

Si la forma (objetual) puede resultar a veces una “naturaleza muerta” congelándose en una imagen estática, el espacio tiende a tener vida; presupone una experiencia relacional (la relación está en el centro de la definición espacial, incluso el espacio, porque es espacio entre las cosas, es en sí logos, relación, conexión), presupone además de procesionalidad, y cinemática, poniendo en cuestión las nociones de tiempo y movimiento.

Si la forma (objetual), a su límite extremo de destilación, puede ser absoluta, cristalizándose en un objeto puro, no necesitando de la relación con cualquier cosa (la esfera, el mundo, el huevo primordial de Brancusi, así como el Panteón o la Rotonda de Palladio o el Cenotafio de Newton), el espacio se convierte en absoluto sólo en el espacio sideral: en el tamaño de la tierra no puede ser otra cosa que campo de relaciones (topología).

Mi interés en el paisaje deriva del interés por una arquitectura de relaciones, una arquitectura que es, de alguna manera “sucia”, “híbrida”, que se caracteriza “en relación con ...” o “en función de”, que no se preocupa tanto por la forma icónica del objeto o de la lengua como estilo (una expresión, individual o colectiva de un mundo a representar) sino más bien marca su relación con el suelo, con el sitio, con el contexto urbano y territorial, y en la experiencia vivida por el espectador: con el uso, entendido en un sentido mucho más amplio que la mera función. Aquí vuelve el interés en el espacio y en la capacidad de conformar el espacio y sus percepciones, componentes esenciales tanto para el paisaje, para la arquitectura o para el arte contemporáneo.

El espacio en el arte

Me parece particularmente esclarecedor a los temas antes mencionados, investigar sobre la evolución que ha tenido la experiencia de la escultura contemporánea, no sólo aquellas explícitamente relacionadas con el paisaje, como el Land Art, evolucionando desde un concepto de escultura cerrado absolutamente, instalada sobre un pedestal, hacia un concepto de la escultura a experimentar directamente, es decir, de vivir y de habitar, establecida en contacto directo con la construcción del espacio que ella propone. Un proceso, éste, que liga sensiblemente las obras



de la escultura a la arquitectura. Sin querer intentar una ilustración exhaustiva, voy a tomar para testimoniar esta tesis, algunas obras y algunos artistas que encuentro emblemáticos de este camino.

Richard Serra y jardines Zen

Richard Serra declara: “Los jardines Zen abren un espacio a la percepción. El más importante es el tiempo en el espacio, y tu movimiento a través de él; es un momento físico. (...) La experiencia de los jardines Zen me condujo a mis obras en el paisaje y a reunirme con Smithson. (...) Pero la mayoría de las obras de Land Art expresan una idea gráfica del paisaje, más interesada en una penetración en el suelo en el que abrir un espacio donde te incluyas en él corpóreamente, no solo a través de una relación estrictamente visual. Lo que más me interesa en un paisaje es el alzado, lo que sucede físicamente cuando la elevación varía y ya no hay más un horizonte para orientarse, ni ningún plano. (...). En cualquier caso, la percepción se basa en el tiempo, en el movimiento y en la meditación. Los jardines japoneses reflejan el concepto de *uji*, o “ser-tiempo”, en el que la experiencia del espacio y el tiempo son fluidos e inseparables. El vacío y lleno son consideradas uno y englobados en el concepto de *ma*, que puede ser entendido como el espacio entre dos puntos, o como el silencio entre dos sonidos, vale decir que el concepto de *ma* reconoce el espacio y el tiempo como sustancia.

La relación entre los elementos se define de acuerdo a la distancia entre ellos; el vacío y el lleno se miden de la misma forma (...). Desde mi experiencia de los jardines Zen surgió la necesidad de acercarme al paisaje en los términos de su totalidad, basada en la idea de que el espectador está en constante movimiento. El problema ya no es más cómo colocar un objeto autónomo en el terreno, sino más bien cómo llegar a ver cosas entre las cosas. Deviene fundamental conocer totalmente el lugar en el sentido que la lectura crítica del lugar preceda a cualquier intención”.

La obra de Serra, influenciada por su lectura de los jardines Zen, asume (según la aguda definición de Yve-Alain Bois) las cualidades de un espacio deambulatorio y una visión peripatética del paisaje.

En cambio, los límites de la obra se definen ahora por la distancia máxima que dos personas pueden cubrir sin perderse de vista. Incluso en obras más recientes, especialmente la fantástica instalación de sus esculturas de acero oxidado en el Guggenheim en Bilbao, el significado de la obra se puede rastrear en las percepciones sensoriales continuamente variables que el visitante acumula frecuentando los espacios entre los altos muros curvados: paradójicamente, el enorme esfuerzo estructural y matérico que la obra ha demandado se disuelve completamente en la capacidad conformadora y sensorial de los espacios generados.

El espacio excavado y el concepto de límite en la escultura de Chillida.

El sentido del espacio en la obra de Eduardo Chillida está conectado principalmente al concepto de límite. El espacio, entidad cóncava, hueca se recorta en la materia o se define como diafragma en relación con el espacio infinito.

Recortar el espacio interior de la montaña de Tindaya significa crear un lugar entre el cielo y la tierra, desde el cual contemplar el horizonte y relacionarse con la luz y la arquitectura que la luz crea.

Encerrar el espacio en la escultura Elogio de Horizonte en Gijón es construir una sala de aire y de viento que relaciona al espectador con la visión lejana del mar, en el horizonte.

“Chillida sabe - explica Kosme de Baran - que el material del escultor es el espacio tanto como el vacío, y que sólo con ambos se construyen lugares “cargados”, tanto como que el material de la música es el sonido y el silencio ... El tema, cuestión fundamental de la escultura, de crear un lugar extrayendo materia, pero colocando el espacio en posición, es la idea básica del proyecto de la montaña de Tindaya ... Una escultura que no se coloca en un lugar, sino que de su vacío emanará el lugar”.

Este es el concepto de “espacio-cargado”, de vacío lleno de tensiones y vibraciones que está en el centro de la investigación espacial de Chillida: un vacío para ser habitado.

Chillida sabe que el espacio homogéneo y objetivo de la geometría tiene sentido partiendo únicamente del espacio orientativo del cuerpo, del que, por abstracción, se construye. El transitar, el flujo, la transición son aquí determinantes.

El espacio de la escultura asume el espacio de las tres dimensiones: se convierte en una configuración visual, sonora, multisensorial.

El límite, el horizonte, el vacío, el espacio, son entidades bidimensionales e intangibles, que se encargan de establecer relaciones significativas, de hacer vibrar y sentir tensiones dentro de los vacíos, dentro de los silencios, de interpretar y significar el lugar, construyendo simples andamios para la visión, para la lectura, para la interpretación de la naturaleza, del mundo.

La construcción ya no es colocar una piedra sobre otra, ni colocar objetos en el espacio; la construcción es construir el espacio, la forma inmaterial del espacio.

La geometría espacial de Chillida reinterpreta la geometría hacia el concepto de relación, basándose en muchos aspectos, en el concepto Raum de su amigo filósofo Heidegger.

No hacia las tres dimensiones, sino hacia el espacio de las cosas que se relacionan: un espacio donde está el hombre, cuya geometría no sólo es percibida, sino también sentida. Por todo esto es un espacio en el que se está.

El espacio como “desocupación” en la escultura de Jorge Oteiza

Oteiza, el otro gran escultor vasco, trabaja principalmente en el concepto de espacio vacío. Su punto de partida está directamente vinculado a la investigación de la vanguardia artística del 1900, desde el Cubismo y el Futurismo hasta el Suprematismo y el Constructivismo .

En palabras de Carlos Catalán, la investigación de Oteiza “corrige y completa racionalmente a Malevich y redondea la obra de Mondrian ... La conclusión de Oteiza es, sin embargo, romper la molécula ET (espacio-tiempo) aislando un espacio solo, continuo, sin tiempo. Espacio en blanco, cero negativo”.

Las esculturas, cuestión más importante de la investigación llamada por el mismo Oteiza como “espacialismo”, son generadas por un proceso de “desocupación” de los sólidos platónicos: cubo y esfera. Tal desocupación se logra descomponiendo los sólidos mediante su seccionamiento por planos bidimensionales que el autor denomina en algún caso unidad Malevich.

Sin embargo, mientras que con la obra de Mondrian y Malevich, y como hemos dicho también con Chillida se propone un concepto de espacio dinámico que produce sensaciones complejas que ocupan espacio en el que nos movemos dentro, Oteiza, en lugar de ocupar el espacio, tiende a desocuparlo, a vaciarlo, buscando la inmovilización del espacio: un espacio estático y contemplativo.

“El vacío, escribe, es algo que se obtiene (como en la física, el vacío no existe)... El vacío viene a ser la presencia de la ausencia. El espacio vacío es un lugar de receptividad (lo contrario de la expresividad- como el cóncavo-convexo)...apología de la agresividad de la cinética”.

Por lo tanto consigue investigar un espacio metafísico, es decir, un espacio vacío sagrado, inmóvil e inquietante, referido a la tradición vasca prehistórica: el espacio sagrado delimitado por las masas neolíticas de los Cromlech.

De repente, se nos conduce nuevamente desde la profana investigación de la vanguardia hacia una nueva sacralidad.

Giuseppe Penone: respirar a la sombra

En la relación del arte con la naturaleza, y con el paisaje, encuentro muy significativa la obra del escultor italiano Giuseppe Penone.

Para Penone el hombre es una parte integral de la naturaleza y por tanto, también su trabajo entra en relación directa con los elementos naturales y se funde con ellos. No se trata tanto aquí de utilizar los materiales de la naturaleza como material de trabajo, sino de sumergirse y sumergir la obra en la naturaleza misma, en su propia vida.

Y por lo tanto una obra de arte es concebida como un proceso “vital “en que el factor tiempo es sustancial.

De esta idea de empatía entre el hombre y la naturaleza deriva la asignación de una importancia excepcional a la sensorialidad como un instrumento de conocimiento y expresión artística. Y a través de los sentidos, y luego por el cuerpo, es que “el hombre puede acercarse a la naturaleza, penetrar en ella, conocer los más íntimos procesos vitales, interferir directamente en sus propios procesos vitales, influenciarla y ser influenciado.

La concepción “sensual” del arte propuesta por Penone se manifiesta en lo que se ha denominado la “mirada táctil”, en la primacía del tacto como forma esencial y funda-

mental del conocimiento de la naturaleza, decididamente prioritario sobre la vista. El medio de conocimiento entre el tacto y la naturaleza está constituido en la impronta y en la piel: no es casual que la mayor parte de la producción artística de Penone trabaje sobre estos dos elementos de la superficie de las cosas. Pero no en sentido "superficial", sino en la búsqueda de las profundas cicatrices de la superficie de la materia, y de los factores decisivos de la "conformación" de la forma. Del concepto de "mirada táctil" es fácil de deducir la idea, sólo aparentemente paradójica de una escultura para percibir con los ojos cerrados, de una especie de lenguaje "Braille" de la escultura, que es también una manera elevada de conjugar sensorialidad e interioridad.

A través de la percepción táctil profunda se puede llegar a las capas más profundas del alma humana, a la memoria, a la materia gris. Los medios para este trabajo de "percepción de la profundidad" de la naturaleza táctil, pasan por el filtro de la piel, y más concretamente, por los párpados. A través de este filtro, el mundo del interior (lo profundo) y la forma del exterior (paisaje) se conectan y dialogan, según un procedimiento menos directo y explícito que aquello realizado través de la vista.

Es más bien como la diferencia existente entre la fotografía y la radiografía. Es una relación biunívoca y especular: de adentro hacia afuera, como también de afuera hacia adentro en donde la relación sensorial también funciona aquí por reflexión.

Desde la reflexión y el reflejo a la proyección hay un paso muy corto, no sólo como el párpado como filtro, la lente como espejo, sino también el cráneo como caja de proyección del paisaje, del mundo.

La superficie del cuerpo (piel, párpado, interior del cráneo), en su esencia de membrana bidimensional es el lugar donde se concreta la interfaz de la relación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la naturaleza.

En este proceso perceptivo se desarrolla la sensibilidad artística del "pensar con el cuerpo," de transferir la "sensualidad" o la "sensibilidad" en materia gris, en pensamiento, esto es, en capacidad de razonamiento.

Y es a través de este proceso que Penone logra dar y transmitir una esencia racional a una obra que procede íntegramente de los sentidos.

Se trata de un proceso fundamental para toda obra de arte, incluyendo la arquitectura: el trabajo se origina en los sentidos (por una sensibilidad y/o una intuición artística) y se traduce, gracias a la conciencia del proceso lógico que la sostiene, gracias a un método "científico", en una obra que expresa un pensamiento racional, en una obra inteligible.

En la investigación propuesta por Penone de la observación de las formas naturales, se descubre también la capacidad de los elementos naturales de investigar el espacio proporcionando herramientas para la medida de éste. El árbol, con sus leyes de crecimiento y de medición y apropiación del espacio, se convierte en una "groma", un instrumento de medición geométrico y topológico del espacio. Y "quizás en el intento de materializar la respiración (la respiración, respirar la «sombra») es que Penone alcanza el máximo del orgullo creativo, el límite máximo del vuelo". La escultura-naturaleza, incluso antes de lo visual o de lo táctil, viene a ser ahora verdadero soplo, perfume, aire, esencia de la vida. Y la arquitectura, a su vez, es espacio cavado, aire fresco de nuevo, como en "Lo profundo es el aire" de Chillida-Guillén.

"La respiración es la escultura, escribe, es rellenar un área con los meandros de la respiración; el volumen producido por el aliento de la vida de un hombre. Respirar la sombra, su sombra, la sombra de su cuerpo se extiende hacia el interior, a sus propias entrañas".

La materia-luz de James Turrell.

Si Penone busca un sentido táctil del mundo, del paisaje, del espacio, con ojos cerrados, por el contrario, James Turrell teoriza sobre percibir a través de la luz, pero, paradójicamente, busca el mismo sentido de la percepción táctil y de la inmersión en los fenómenos. La luz misma es para él el tema de investigación y de construcción del espacio arquitectónico y existencial: "Quiero crear espacios - escribe - que se experimenten con los ojos abiertos. Sólo cuando la luz se reduce de manera significativa, podemos sentir la sensación de que los ojos se mueven en el espacio. Mi



trabajo tiene como objetivo reducir la intensidad de la luz lo suficiente como para sentir la presencia". Así, la luz pasa a ser objeto de experiencia táctil más que visual y termina siendo (al máximo de la abstracción) "experiencia del pensamiento".

Lo que más me interesa de la obra de Turrell (quién sin duda se volverá amigo de De Rosa), es su concepción y tratamiento de la luz como materia prima de la composición. No se trata de utilizar la luz para descubrir y exaltar plásticamente las formas de la arquitectura (de acuerdo con el famoso adagio de Le Corbusier), se trata en vez de construir con materia-luz, como John Cage construía el sonido con la materia-silencio: esto es, construir paradójicamente con una materia "inmaterial", dando cuerpo al vacío revelando así la esencia del paisaje, de la naturaleza y del mundo, basándose en la fuente de la percepción sensorial humana y del pensamiento mismo. La materia-luz se convierte aquí en materia-espacio y la arquitectura y su relación con el paisaje se define en cuanto construcción de un espacio-luz, de una estancia de luz que revela el paisaje y el mundo.

Esto no es diferente a aquel proceso de trabajar la materia etérea del aire que se encuentra en la obra de Chillida, o en la arquitectura, posible ahora de releer en Mies van der Rohe.

Vayamos ahora a la arquitectura.

La búsqueda espacial de una gran parte de la escultura contemporánea encuentra antecedentes importantes, no sólo en el arte de las vanguardias del siglo XX, sino también y muy fuertemente en las investigaciones de algunos maestros de la arquitectura moderna (de Mies a Le Corbusier, de Scharoun a Aalto).

El espacio "corpóreo" de Mies van der Rohe.

La "planta libre" de Mies, más aún que la de Le Corbusier, en realidad, libera el espacio de la estructura y, por consiguiente el cerramiento. Aquí el espacio se convierte en fluido: no hay correspondencia o simbiosis entre el contenido (espacio) y el contenedor (cerramiento). Por ello no existe ya razón para distinguir entre exterior e interior. Por lo tanto, el espacio es la materia prima de la composición.

Pero hay más: el espacio ya no es simétrico o axial: asume un orden "otro" con respecto a los principios del clasicismo (Colin Rowe lo ha llamado como "equilibrio asimétrico"), se lee y se implementa como una dinámica, como una materia fluida. Lo demuestra en cierto modo, la reciente instalación de los arquitectos de SANAA, que interpreta, exaltándola, la fluida transparencia de los espacios del Pabellón en Barcelona.

La lección de De Stijl se lleva aquí a sus extremas consecuencias. Con la diferencia que no se trata más de un proceso de "descomposición" en planos de originales sólidos geométricos: Mies logra mediante el juego de los planos, un proceso contrario, de "composición" de la nada del espacio, con un procedimiento mucho más afín con las propuestas constructivistas. El plano-muro no es el resultado de una descomposición; por el contrario, el factor de la composición espacial misma, es el elemento generador del espacio. En este sentido desempeña un rol activo, generativo.

Detrás de los edificios de Mies no preexiste un mundo de imágenes y formas que se disuelve y se descompone mediante un proceso de abstracción. Detrás de estos hay nada, vacío, sobre el cual diseña y recompone un espacio: aquí su proceso es más "constructivista" que "neoplástico".

El movimiento en espiral con el que es percibido y vivido el espacio moderno en una concepción espacio-temporal, nos lleva al discurso del espacio suprematista y al Proun constructivista ("girando aquí nos atornillamos en el espacio", escribió El Lissitzky), un discurso del que Mies es sin duda un deudor. El descubrimiento del espacio vacío como materia constructiva corpórea de la composición arquitectónica se realiza completamente en los edificios de Mies: en los espacios fluidos y dinámicos del Pabellón en Barcelona y de la casa Tugendhat, hasta casos extremos de las cajas de cristal de la casa 50x50 y de la casa Farnsworth, un verdadero y propio "andamio" constructivista que tiende a "caracterizar" y "ordenar" el paisaje mismo, o hasta la vítrea teca de la NeuesGalerie de Berlín, de hecho, un hall capaz de enmarcar por todos sus lados, como un periscopio, el paisaje urbano del Kulturforum.

Carlo Scarpa: Museo Revoltella, Trieste.

Recordando el agudo análisis de Tafuri, debe destacarse como base de la evolución hacia un espacio fluido y dinámico que involucra obras maestras modernas como las de Mies o, en otra manera, la experiencia de espacio dinámico de Le Corbusier del cual hablaré en breve, puesto que no hay sólo una revolución en la vanguardia histórica, sino también precedentes del siglo XVIII como los de Piranesi en el cual los grabados poseen un sujeto arquitectónico en el que “el centro se desplaza del centro físico de la obra encontrando su lugar en un punto en movimiento, de modo que “la expansión de la obra nos permite percibir y localizar múltiples centros (Ulya Vogt-Goknil). Es significativo cómo el director Sergei Ejsenstein analiza las Cárceles de Piranesi, descubriendo” una visión en profundidad más que una perspectiva continua ... una serie de planos en profundidad ... integrada en partes de espacios autónomos, no vinculados por una secuencia continua, sino de acuerdo a una serie de shocks espaciales intensos y de diferente profundidad”.

“Este efecto (continúa Ejsenstein) se basa en la capacidad de nuestros ojos de continuar por inercia un movimiento. Es un proceso de retención de las imágenes visuales que es absolutamente similar a aquel con el que podemos construir el fenómeno del movimiento cinemático (el montaje)”.

Esto introduce una relación entre efectos espaciales, emocionales y experienciales de la arquitectura y del cine, sobre las que creo hablarán Giuliana Bruno y Alina Marazzi, y se inspira igualmente en el juego de palabras “el vientre de la arquitectura – el vientre de un arquitecto” (en relación al film de Peter Greenaway), que tendrá lugar al final del seminario en la conferencia magistral impartida por el gran director.

Un paradigma como el del espacio en la secuencia dinámica piranesiana puede ser descrito sucintamente en uno de los proyectos menos considerados de la producción de Carlo Scarpa, el Museo Revoltella en Trieste, del cual creo lo contrario porque, privado de acentos decorativos, de preciosismos y virtuosismos habituales, es uno de los más importantes por demostrar su capacidad para tratar las relaciones espaciales, tanto del interior mismo como las del interior hacia el exterior.

Un espacio, el del museo Revoltella, que revoluciona, respetando rigurosamente la caja muraria preexistente, las secuencias perceptivas del interior, en un desarrollo laberíntico ascensional de altísima tensión, llevado hasta la cumbre donde desarrolla una audaz superfetación parásita del edificio preexistente, donde se pondrá en escena un ejercicio constructivo y espacial capaz de capturar de forma inesperada una maravillosa relación visual y sensitiva con el paisaje y el mar.

Pablo Beitia, Museo Xul Solar

No muy diferente es la operación proyectual de la que hablará Pablo Beitia, desarrollada en el Museo Xul Solar en Buenos Aires soportada por una interpretación hecha abstracción y traducida a la arquitectura de una visión pictórica y poética de un artista excepcionalmente interesante como lo es Xul Solar.

Una vez más un vientre espacial superarticulado, “piranesiano”, que se desarrolla en múltiples secuencias ascensionales en forma espiral, contenido estrictamente dentro del bloque edilicio de una manzana de Buenos Aires: el resultado es una especie de caja mágica capaz de suscitar un itinerario emocional que acompaña la exposición de la obra del artista.

Las “Promenades” de Le Corbusier.

No es una coincidencia que mi encuentro con Pablo Beitia se haya llevado a cabo en el estar de la casa Curutchet en La Plata, una de las obras en las que se expresa mejor la “promenade arquitectónica” de Le Corbusier, sobre la cual Juhani Pallasmaa escribió: “Cuando visité la casa Curutchet encontré la espacialidad incorporada en esa casa llena de fuerza y movimiento. La casa está al mismo tiempo por debajo y por encima de ti, delante y detrás, a tu derecha y a tu izquierda. Abraza al visitante como una “cuna”, para usar una metáfora de Gaston Bachelard, que designa el abrazo protector de la arquitectura. Pero la casa también induce al visitante a la vista abierta del parque adyacente y en cierto modo a todo el mundo exterior. El interés de Le Corbusier por el espacio topológico y por la visión peripatética está bien documentada, hasta en sus primeros estudios”.



En *Vers une architecture*, la relectura de la Acrópolis de Atenas, basada en la reconstrucción hecha por Choisy, L.C. contrapone aquella a la domus pompeyana en una explícita función de polémica anti-académica, y destaca el desplazamiento y las relaciones topológicas que rigen aquellos espacios, definidos por Choisy como "pintorescos".

El concepto de paseo arquitectónico y su aplicación en la Villa La Roche, en la Villa Savoye o, más tarde, en los edificios de la India y, de hecho en la casa Curutchet en La Plata, se puede considerar como el resultado de su previa atención a la visión itinerante del espacio, y al cinematismo con que trata la composición de la arquitectura.

La "Promenade" arquitectónica es el mecanismo por el cual se desarrolla el movimiento secuencial y ascensional en el interior de los edificios, capaz de conectar de manera visual y perceptual los espacios de la casa y el interior con el exterior: se pone en juego la relación entre la planta y la sección, nos invita a leer las relaciones entre las diferentes alturas de los vanos, se rompe la rigidez espacial, tanto en planta como sobre todo en la elevación y luego en la sección; en una palabra, introduce al movimiento como una categoría de definición del espacio.

Asimismo, Le Corbusier, partiendo de sus estudios sobre la Acrópolis, revela su interés por la visión dinámica del espacio y por su composición, a través de la yuxtaposición y el montaje de cuerpos distintos dentro del paisaje urbano. Considérese por ejemplo el proyecto para el Palacio de los Soviets de Moscú y la famosa comparación que Le Corbusier propone con la Piazza dei Miracoli de Pisa: el espacio se resuelve en un sistema de tensiones internas entre los distintos cuerpos de arquitecturas individuales referidas a un horizonte que los une (la pared del cementerio de Pisa, el río en Moscú) y he aquí de nuevo un espacio topológico, no mensurable mediante categorías euclidianas.

Ciertamente, no es una coincidencia que la investigación arquitectónica de Le Corbusier esté declaradamente visible en los intereses de Eisenstein y relacionada con su investigación sobre el montaje cinematográfico. "Desde esta perspectiva, escribe Giuliana Bruno, es notable cómo el cine y la arquitectura están conectados por un acto narrativo... El visitante es el sujeto de tal práctica: un viaje a través de espacios de luz".

Se vuelve a la espacialidad "peripatética" de la cual Yve-Alain Bois habla a propósito del "pintoresquismo" en la obra de Richard Serra, vinculándolo explícitamente al pintoresquismo griego de Choisy, y a su análisis tanto de Le Corbusier, de Eisenstein, y por otro lado al espacio secuencial de Piranesi.

"Si sostengo la afiliación entre el pintoresquismo y el cine - escribe Giuliana Bruno - incluso más allá de la discusión del montaje, es porque estoy interesada en mostrar que el vínculo entre los dos consiste en un tránsito cultural...

El acto mismo de atribuir esta genealogía al cine es una forma de reconocerle tanto al cine como al pintoresquismo la naturaleza de prácticas del complejas cartográficas, que implican un diseño emotivo".

Sobre el tema del "diseño emotivo" de los espacios y de las experiencias espaciales que el cine en particular es sin duda capaz de producir, volveremos a verlo con Giuliana Bruno, luego con Alina Marazzi, y finalmente con Peter Greenaway.

Creo que este tema también puede introducirnos al uso de otras técnicas de montaje con fines "narrativos" y "emocionales", que hibriden las imágenes con otros materiales estrictamente cinematográfico, si se quiere de alta sofisticación tecnológica (en Prospero's Books, por ejemplo, subraya Bruno, Greenaway ha propuesto una nueva modalidad figurativa, incorporando tecnología reciente, como la "Graphic Paintbox" usando interpolaciones con la escritura gráfica y la pintura), si se quiere también de bricolaje de archivo (la sorprendente y muy eficaz técnica narrativo-emocional desarrollada por Alina Marazzi en su documental, montando exclusivamente material de archivo de materiales de montaje sean filmicos, fotográficos, escritos o de audio).

Por otra lado, la investigación relacionada con la representación arquitectónica y del paisaje desarrollada por Agostino De Rosa en relación con experiencias artísticas de la vanguardia en el ámbito de la percepción aptica, o la de Ruggero Pierantoni, aplicable incluso a la literatura, demuestran un interés por leer, inter-

pretar y proyectar los espacios y los paisajes, superando finalmente las técnicas tradicionales de la geometría euclidiana y afrontando decididamente el mundo de otras geometrías, yendo incluso a las “geometrías de los sentimientos”, de que habla Juhani Pallasmaa, o a las “geometrías de la pasión” que menciona en su libro Giuliana Bruno, citando al filósofo Remo Bodei.

El espacio de percepción multisensorial de Steven Holl.

Pero volvamos a la arquitectura.

En el panorama de la arquitectura contemporánea un autor central, por su atención de una arquitectura de relaciones, es el estadounidense Steven Holl. No es casualidad que su obra hace referencia constante a las teorías de la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty y el intento de referirla en su obra arquitectónica. La búsqueda de Holl, por lo tanto, está muy cerca del redescubrimiento de los principios del pintoresquismo que Yve-Alain Bois atribuye a la obra del escultor Richard Serra, y creo que no es del todo casual, que algunos de los espacios interiores diseñados por Holl refieren con fidelidad asombrosa a la distorsión perceptiva del espacio que pueden ser vividas dentro de las esculturas de acero de Serra. Tampoco es casual que tanto Holl como Serra se refieran expresamente al principio geométrico de paralaje para describir la esencia de su investigación arquitectónica.

La arquitectura de Holl se basa principalmente en la creación de espacios de percepción compleja y en un uso sofisticado y complejo de los materiales, de la luz, de las texturas, para lograr un sentido perceptivo múltiple, multisensorial.

Es totalmente lógico, por tanto, que toda la arquitectura de Holl sea constantemente cambiante en sus características formales ya sea en la percepción en movimiento del espacio externo o en el recorrido de sus espacios internos: pienso por ejemplo en la caleidoscopicidad de un edificio como la casa en Y.

El museo Kiasma, en Helsinki, diseñado por Juhani Pallasmaa, es probablemente el ejemplo más explícito de esta investigación: el concepto de quiasmo, en que se basa el proyecto implica el entrelazamiento de la masa del edificio con la geometría de la ciudad y del paisaje decidiendo la forma del edificio mismo, lo cual le confiere una torsión determinante en su constitución tanto en la forma externa del objeto como en la articulación espacial interna.

La relación del edificio con el paisaje es decisiva para Holl; no se trata de una simple consideración “contextualista”, se trata de un factor fundamental de la forma misma: el edificio introyecta y representa dentro de sí, casi en una operación sincrética, la complejidad del paisaje urbano y natural que lo circunda.

El Kiasma, representa un paso adelante en la obra misma de Holl, una atención a los procesos de arraigo al lugar que la diferencia de obras anteriores descritas en su primer tratado titulado el anclaje, el justo enraizamiento (Anchoring), hacia una atención a la lógica relacional que define la obra arquitectónica descrita en su segundo tratado, titulado entrelazamientos (Intertwining), cercano a la lógica de paralaje, tal cual se llama su tercer tratado (Parallax).

Ábalos y metamorfosis pintoresquista

El concepto de paralaje nos remite al tema del “pintoresquismo”, mencionado antes y esto lleva directamente al tema del paisaje. Una discusión reciente muy interesante al respecto se llama “metamorfosis pintoresquista”, y es enunciada por Iñaki Ábalos en su Atlas Pintoresco.

De nuevo la fenomenología de la percepción sugiere una lectura del espacio y el paisaje que va más allá del marco de una perspectiva estática e induce una relación mutua entre el espectador y el paisaje, en el que los objetos tienden a transformarse en sujetos y la mirada misma del observador se amplía desde una experiencia sensorial más totalizadora hasta la experiencia de morar en él.

En ésta misma línea de pensamiento se está desarrollando el razonamiento de Iñaki Ábalos, el más reciente y más comprometido revalorador del pintoresquismo en la contemporaneidad.

A la noción de paisaje-objeto, visto con indiferencia total y con un sentido constante de abstracción, Ábalos contrapone una relación más subjetiva y por lo tanto sensible que “escucha” el paisaje, más que mirarlo.

Un punto central de la reflexión de Ábalos, proyectada hacia una especie de simbiosis fértil entre un enfoque arquitectónico y un enfoque de paisajístico ambiental,



es la propuesta de concebir el paisaje (tanto en su sentido ecológico como estético) como un paisaje-sujeto, para escuchar y tanto más que para ver o analizar, como un paisaje-sujeto que reclama una vida propia, que se experimenta a través de él, viviéndolo.

Se propone así una arquitectura de relaciones que recupere, a través de una estrecha relación con la arquitectura del paisaje, la posibilidad de construir un significativo paisaje de la arquitectura.

Ábalos busca una respuesta yuxtaponiendo provocativamente dos imágenes como la del Central Park de Olmsted y la Ville Radieuse de Le Corbusier, dos visiones disciplinariamente e ideológicamente antitéticas de la relación arquitectura-paisaje, que sin embargo conducen a una imagen casi idéntica, en la cual figura y fondo, el paisaje y la arquitectura, invirtiendo la relación habitual de la pintura del siglo XVIII, apareciendo éstas en un estrecho diálogo, al punto de construir un “unicum” en el que la arquitectura aprende del paisaje nuevas normas para conocer y proyectar un mundo de formas vivas en el cual el paisaje aprende de la arquitectura las reglas la abstracción formal. Arquitectura del paisaje y paisaje de la arquitectura, se proponen como una simbiosis nueva y prometedora.

El espacio del paisaje

En el paisaje, sin embargo, la componente perceptiva-espacial, así como la dimensión temporal, siempre han sido factores clave en la composición proyectual en la experiencia histórica. Así ya en la renombrada experiencia de los jardines japoneses como en la experiencia británica del “jardín pintoresco” de los siglos XVIII y XIX, las características cinemáticas de la “vista” en movimiento y de la “experiencia directa” son una parte esencial de la arquitectura de los nuevos paisajes.

Incluso, la experiencia contemporánea de la arquitectura del paisaje presentó siempre un gran interés en los fenómenos percepción del movimiento en general, como en la procesionalidad del proyecto del paisaje, incluyendo decisivamente la incidencia del factor temporal y evolutivo, incluyendo la necesidad de previsión de las técnicas de mantenimiento o el deterioro mismo.

Es innegable también que en muchos proyectos de paisaje los elementos “objetuales” de la composición (incluyendo los árboles) no tienen ningún significado, salvo en la relación de unos con otros y con el paisaje circundante.

El espacio vuelve a ser determinante como materia conectiva del proyecto, atravesado por relaciones de experiencias físicas con el movimiento, o visualmente mediante la mirada.

Y esta red de construcciones virtuales del espacio constituye las principales líneas de fuerza del proyecto, definiendo el sistema primario de la percepción.

Pero se puede decir que hoy, es cada vez más y más el proceso (lo procesional, el devenir de las cosas) el verdadero protagonista del paisaje: “por esta misma razón, en lugar de hablar de jardines “terminados” preferimos exponer el proceso de creación que lleva a su realización”.

El proyecto del paisaje o de los jardines, por lo tanto consistirá en una infiltración en los intersticios del paisaje existente que intenta restablecer un rol del “arte como naturaleza” en la construcción del nuevo espacio contemporáneo.

“El jardín, recordando la expresión de Anselm Franke, es como el silencio en una obra de arte, tanto para el profesional como para el habitante.

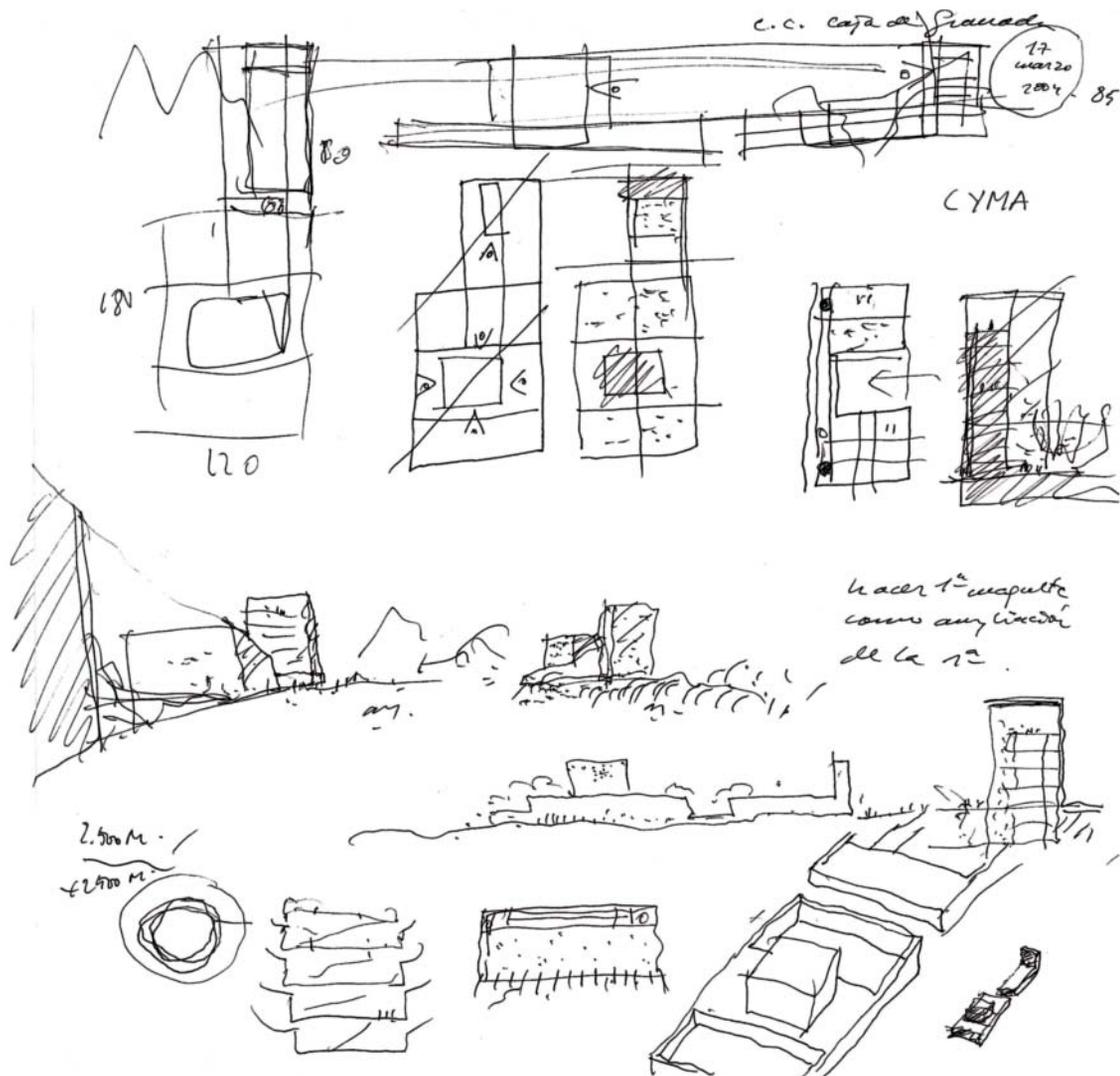
Con esto volvemos al tema elegido para la Bienal de Canarias por Juan Manuel Palerm: el silencio, un silencio que es la escucha del mundo, del paisaje y de nosotros mismos, de nuestras sensaciones vitales interiores.

“El silencio, la ausencia de la expresión individual, no es para mí el vacío, sino un estado ontológico particular que crea las condiciones favorables para la comprensión de nuestra existencia en su individualidad y en su unicidad” (Juhani Pallasmaa, Architecture du Silence).●

Sobre la precisión en el uso de la LUZ en la Arquitectura.

Alberto Campo Baeza

Los dibujos que acompañan el texto proceden de las libretas de bocetos de Campo Baeza en los que se expone el proceso de diseño del Centro Cultural Caja de Granada, obra mostrada en las páginas finales.



SOBRE LA PRECISIÓN EN EL USO DE LUZ EN LA ARQUITECTURA.

Se intenta en este texto establecer un paralelismo entre el instrumento musical y el espacio arquitectónico.

El instrumento musical atravesado por el aire produce el regalo de la Música.

El espacio arquitectónico, atravesado por la luz produce ese algo inefable que es la Arquitectura.

Y en ambos casos, aire y luz deben estar dosificados con absoluta precisión.

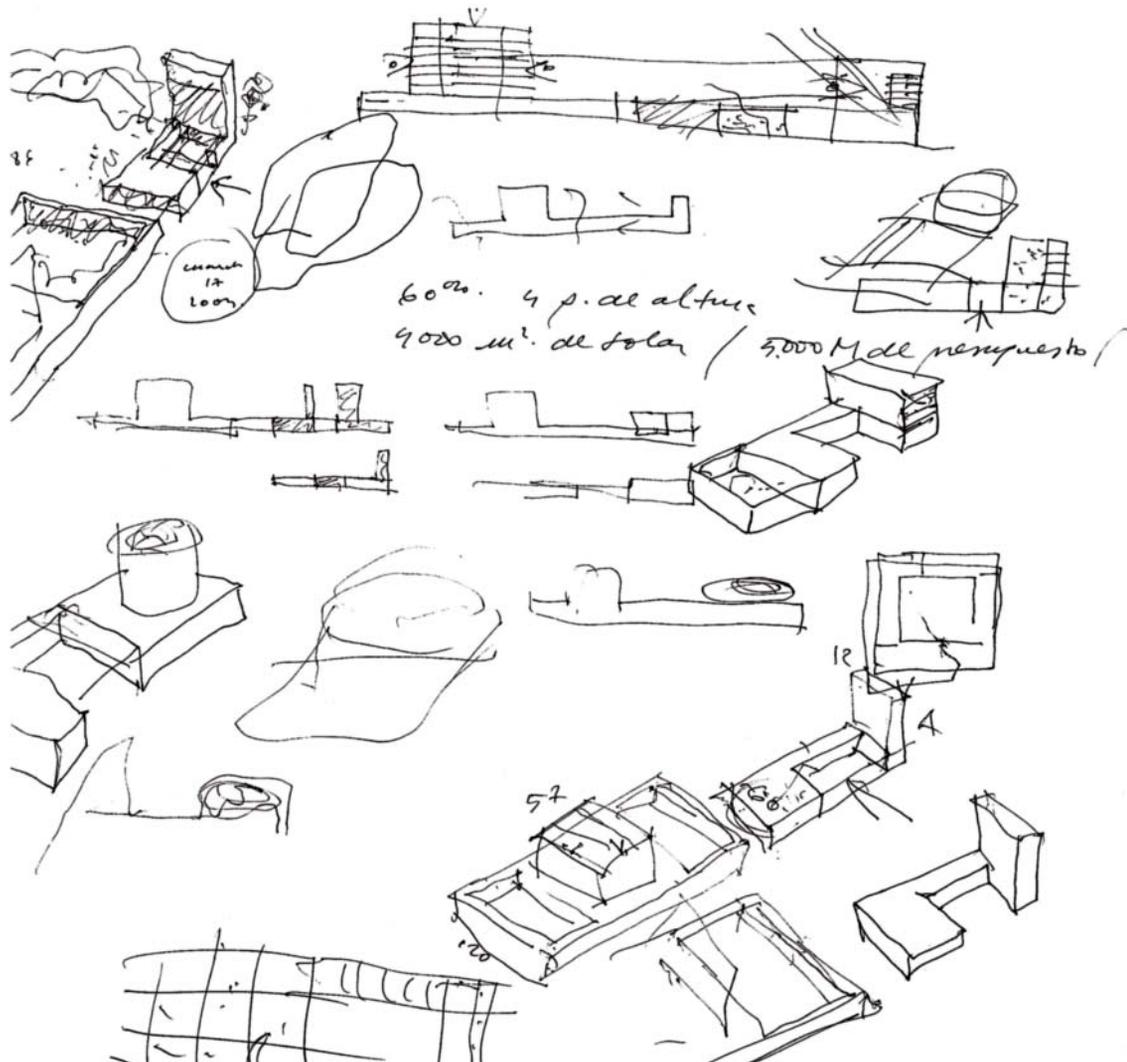
“El aire se serena y viste de hermosura y LUZ no usada, Salinas, cuando suena la MÚSICA estremada, por vuestra sabia mano gobernada”. Así comienza la Oda III a Francisco Salinas donde Fray Luis de León habla de la LUZ y de la MÚSICA, con tan hermosas palabras.

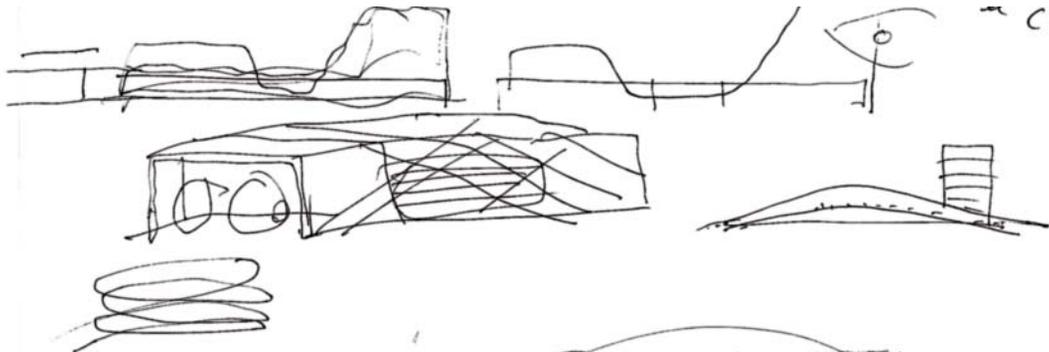
Y es que un espacio arquitectónico es semejante a un instrumento musical.

Y tanto en los instrumentos de viento como en los de cuerda, el secreto está en el AIRE. El aire pasa a través del instrumento de viento y se pone en vibración en el instrumento de cuerda. Y tanto el aire insuflado en una flauta como el puesto en vibración por las cuerdas tensadas en un cello, producen ese algo tan sublime que es la MÚSICA. Sin AIRE no sería posible la MÚSICA.

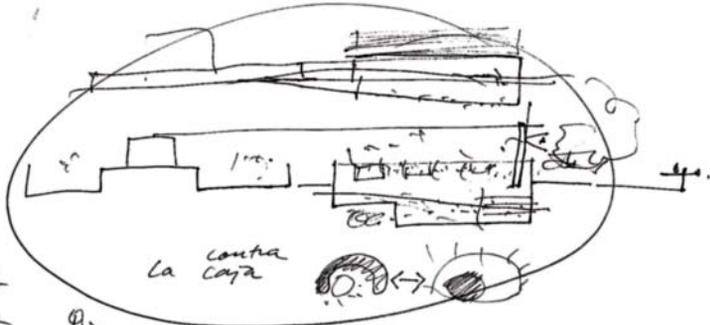
Pues de semejante manera, la LUZ, la luz natural, la luz del sol, al atravesar un espacio bien tensado por el arquitecto, a través de perforaciones precisas, produce esa inefable emoción que sólo la Arquitectura es capaz de despertar. Sin LUZ no sería posible la ARQUITECTURA.

Y así como para que en un instrumento musical suene la música, es necesario que esté bien construido, bien afinado y bien interpretado, así también es necesario que el espacio arquitectónico esté bien concebido y bien desarrollado y bien construido, para que allí suene bien la Arquitectura.

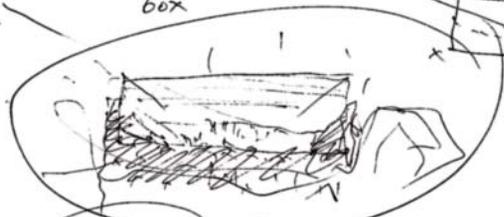




Cajas, translucidas,
como bloques
de hielo.
Climatit translucido



LIGHT CROSSING!
en un momento
a House of light
box

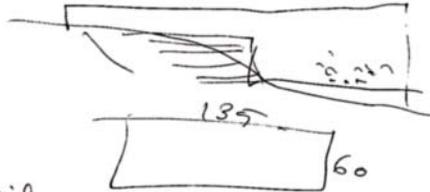


Cultura y Memoria Andaluza
CYMA.

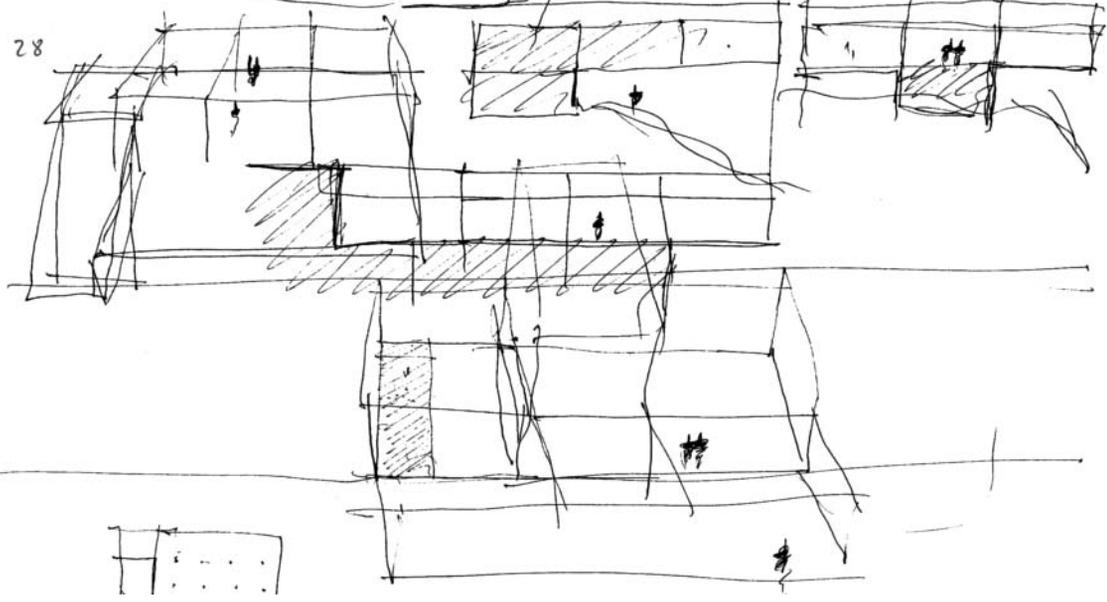
7000 m² (La caja tiene 40000)
5000 m (La caja está 4000)

250 butacas,
talleres,
etc.

Memoria
5 plantas, funderidos.



El Trajano tiene una cabeza más grande de lo que parece
por su pertenencia a Domitiano (70-96).
el pliegue del...
el pliegue de piedra cal con PESANTEL.
el pliegue de la familia Cal con TIESURA
el pliegue de la familia Cal con TIESURA
el pliegue del ángel Cal con LEJEDAD, ABULLONADO
el vuelo del pliegue del ángel VUELA.
MA. (cuando el viento es
cerca)



IDEA. CONCEPCIÓN.

El instrumento musical y el espacio arquitectónico, deben estar bien concebidos. Es imprescindible tener una idea clara de lo que se quiere hacer. Y luego, saber cómo hacerlo, controlar con precisión las formas y las dimensiones y las proporciones que lleven a conseguir el resultado buscado.

Si uno quiere conseguir música de violín, deberá concebirlo con forma y dimensiones y proporciones de violín. No es igual un violín que un violón.

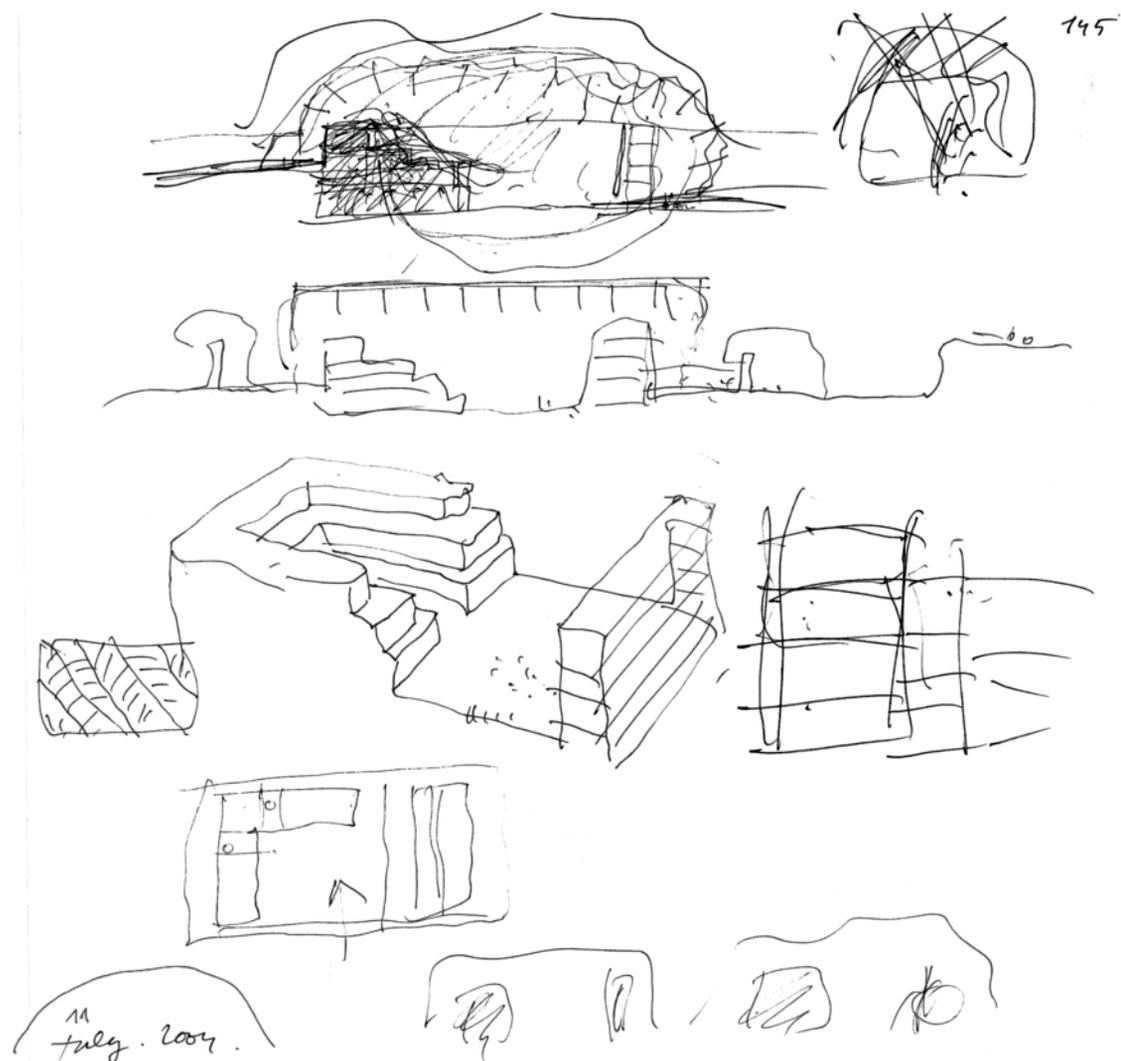
Hoy escuchaba en la radio un programa sobre un Museo que expone instrumentos musicales. Y me parecía "contra natura" el que los instrumentos musicales, cuya razón de ser es la música, estuvieran expuestos como si de cadáveres se tratara, muertos. Y es que los instrumentos musicales son para sonar, para hacer música.

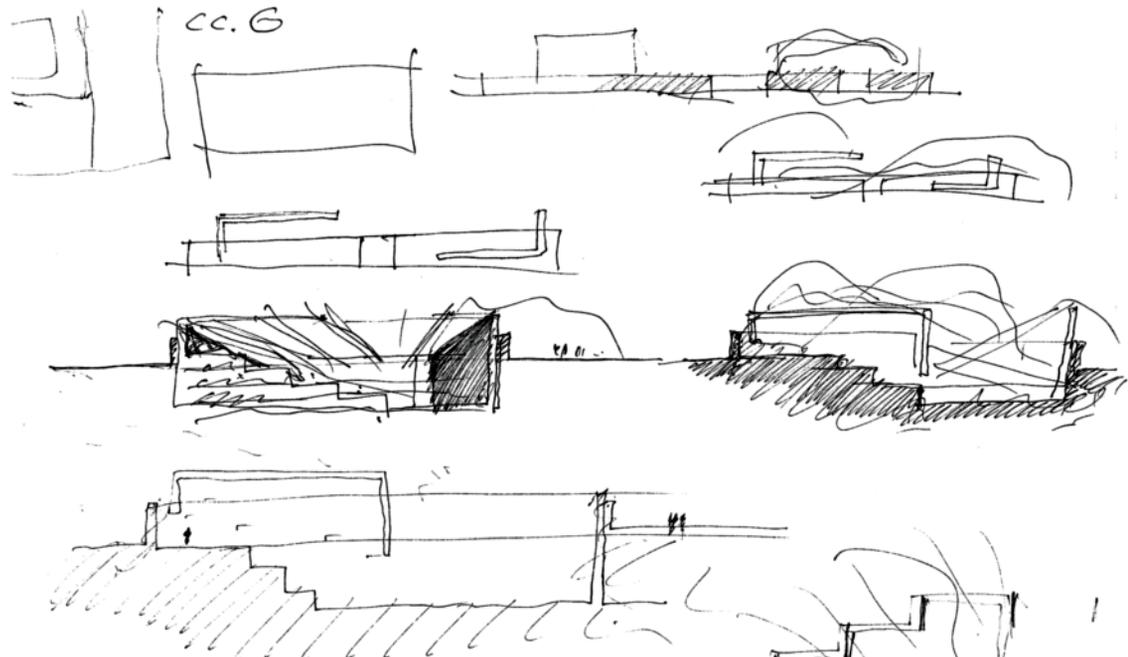
Si un arquitecto quiere conseguir un espacio tensado por la luz (¿puede existir un espacio sin luz?), deberá concebirlo con forma y proporciones precisas para que el edificio despierte cada mañana y, al compás de la luz que marca el tiempo, viva a lo largo del día. La idea de un proyecto debe contener desde su concepción esa relación ineludible con la luz. No me cansaré de insistir en que la IDEA clara de un proyecto es la base imprescindible para que allí aparezca la Arquitectura. Y la LUZ debe formar parte central de esa IDEA.

Es en esta primera fase cuando se deciden las TRAZAS de la obra de Arquitectura. Es la fase de saber qué y cómo se construye ese espacio arquitectónico.

DESARROLLO. AFINADO.

Y si tras su construcción más perfecta, el instrumento musical necesita ser afinado, igual sucede con el espacio arquitectónico. Y no es este afinado arquitectónico el plausible cuidado que algunos arquitectos hacen del detalle. El afinado en este caso pertenece a la precisión en la relación de ese espacio con la LUZ.





cc. G

GRANADA - cultural center.

March 28, 2004.

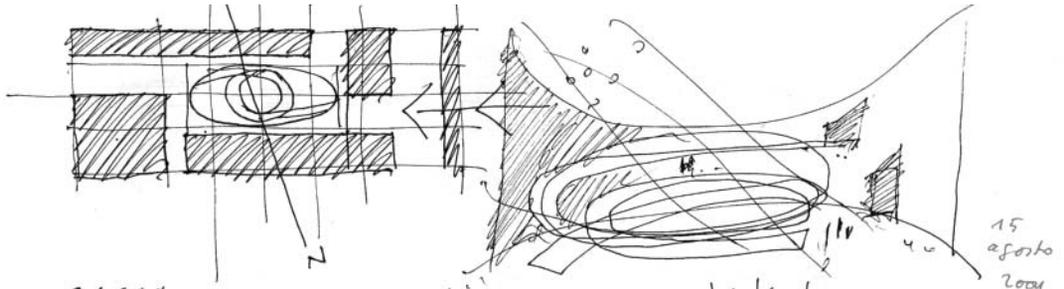


arches

forest

cc. Granada

March 28, 2004

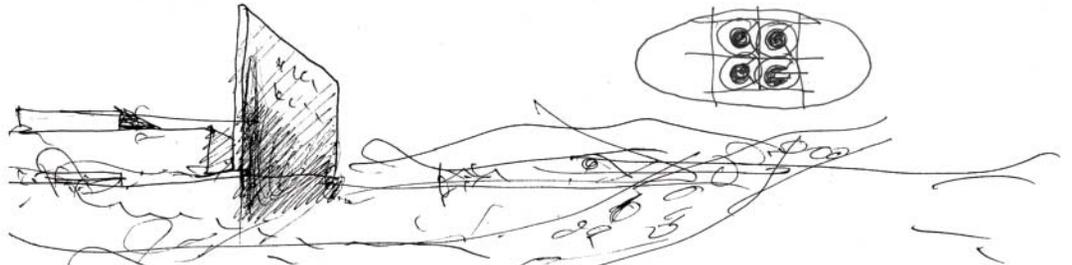


CCG
Casa Granada
Centro Cultural

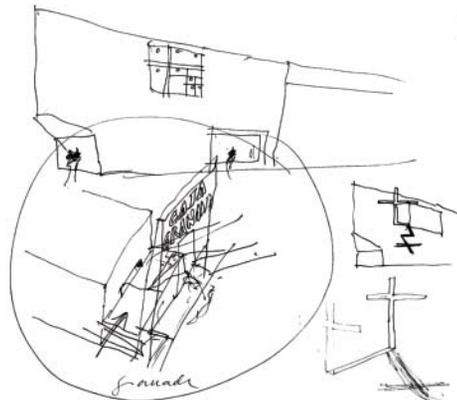
CCG

CCG Granada

15
April
2004



April 2004 Granada



Granada

María Zambrano decía de la Poesía que era "la palabra acordada con el número". Y en este mismo sentido, apuntaba Osip Mandelstam que "en Poesía todo es medida". Pues esa precisión que es condición sine qua non en la Poesía, lo es también en la Música y en la Arquitectura.

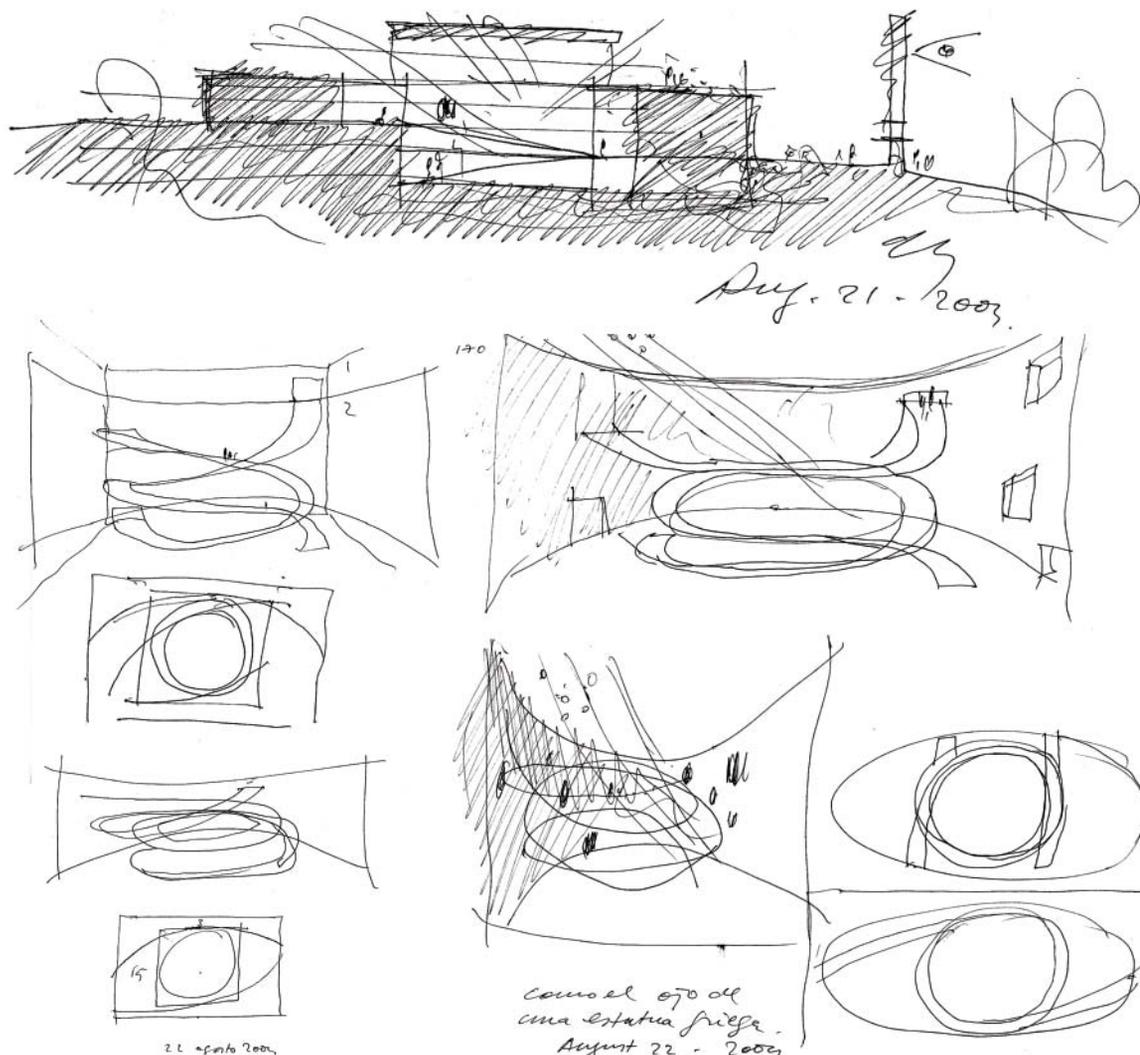
La precisión es imprescindible en toda creación artística. Confunde el vulgo la creación artística, lo artístico, con el gesto, el desplante, o la forma caprichosa. Muy al contrario, la creación artística requiere de una enorme precisión y afinado, que exige sabiduría y tiempo por parte del artista que crea la obra de Arte.

Para que el instrumento musical llegue a sonar con aquella música estremada descrita por Fray Luis de León, necesita estar bien afinado. En los instrumentos de cuerda, las cuerdas deben estar tensadas con absoluta precisión para que vibren de la mejor manera. Y en los instrumentos de viento, los diámetros de los tubos y los de los boquetes que en ellos se hacen, deben estar hechos con perfecta exactitud.

Para que la Arquitectura suene con música divina cuando es atravesada por la LUZ, necesita estar bien afinada. Necesita que la situación, la forma y la dimensión de las perforaciones con que se relaciona con el exterior, con la LUZ, estén perfectamente definidos por el arquitecto. Las puertas, ventanas y lucernarios pueden, deben entenderse como perforaciones en el espacio arquitectónico, que lo ponen en relación con la luz, y con las vistas y con el aire. Pues todo ello debe definirse con precisión en este segundo estadio que es el proyecto de ejecución. No es el proyecto de ejecución un mero desarrollo mecánico de las primeras ideas. Es un verdadero afinado del instrumento.

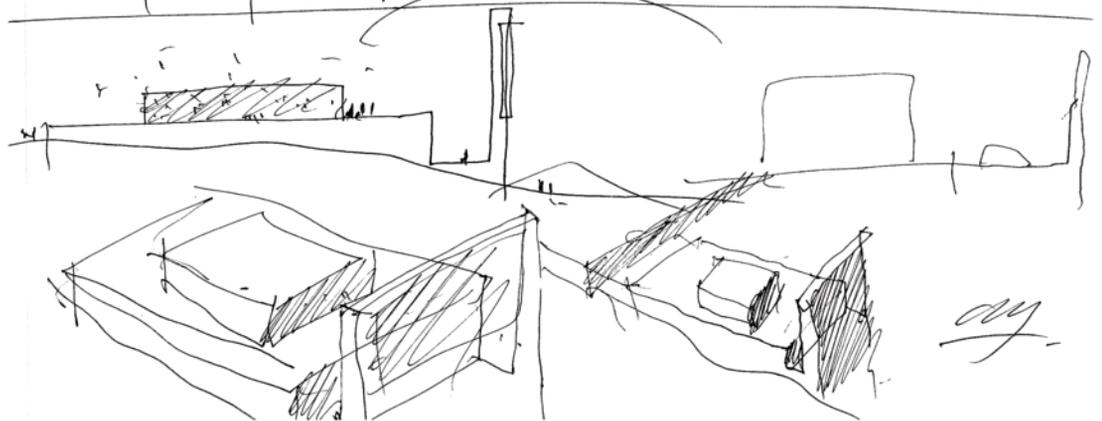
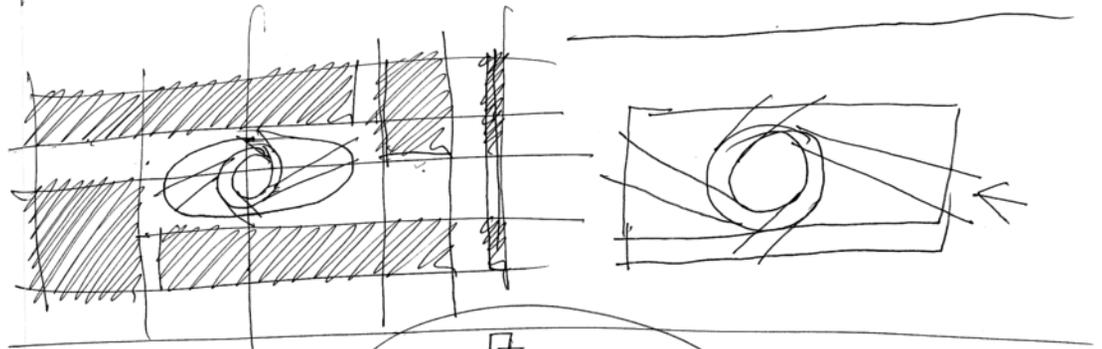
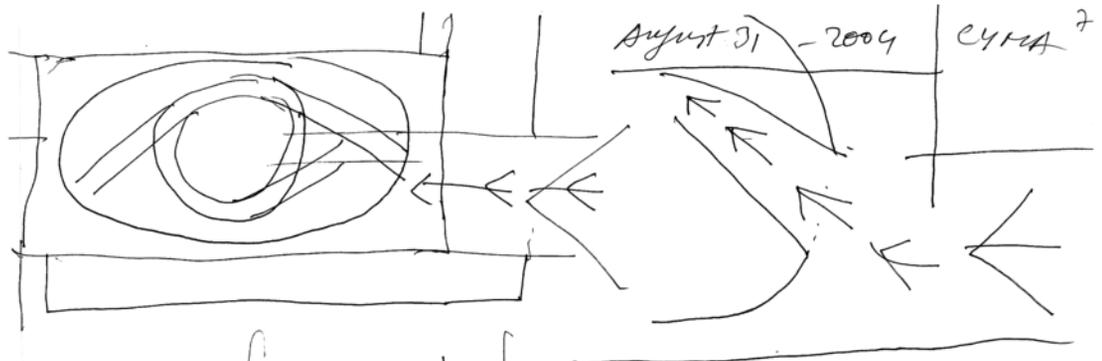
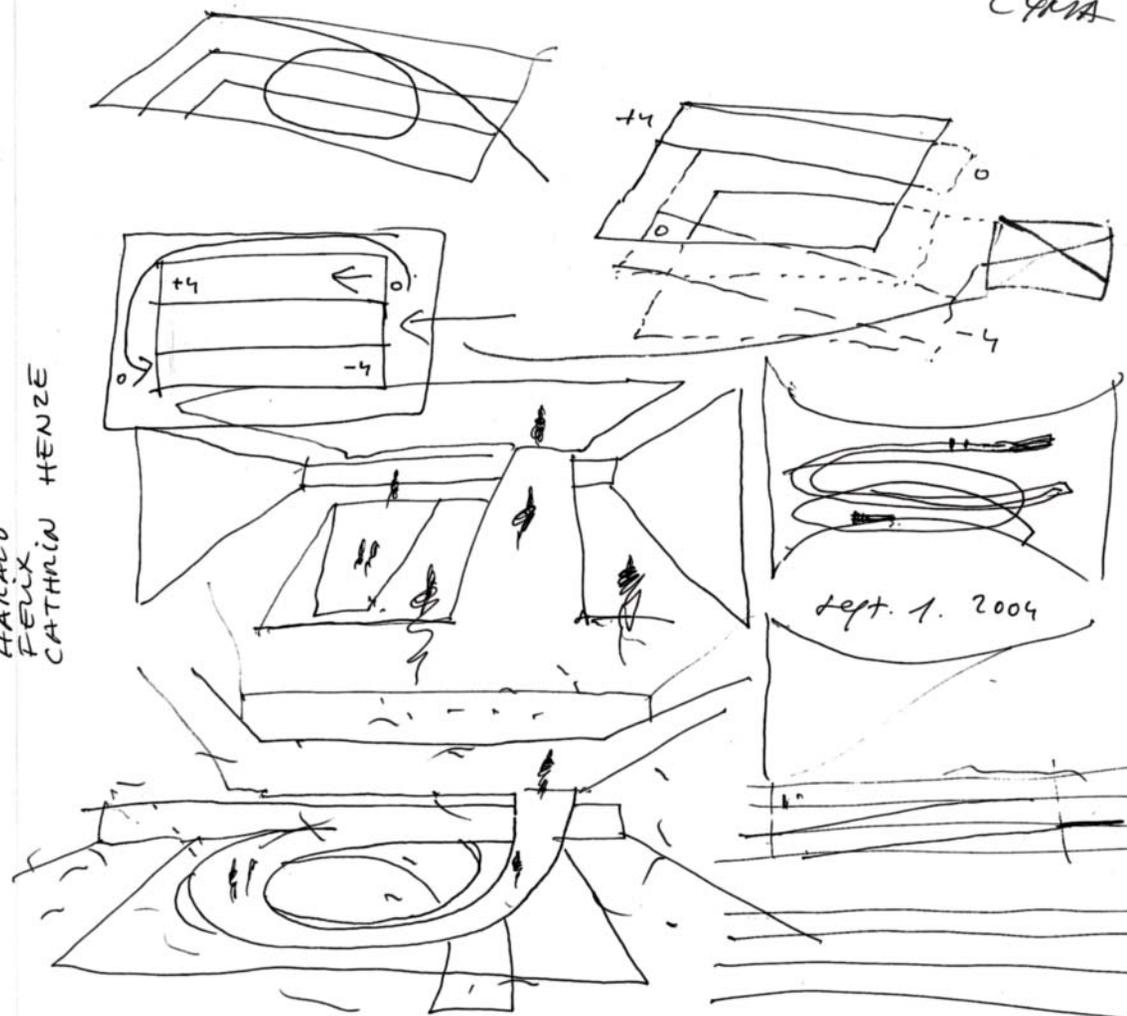
CONSTRUCCIÓN.

Una vez construído y afinado el instrumento musical, es necesario tocarlo muy bien para que muy bien suene. Un buen intérprete musical ante un buen instrumento bien



CYMA

HARALD
FELIX
CATHRIN
HENZE



afinado sabrá arrancar las notas precisas capaces de conmovernos en lo más hondo. Pues en Arquitectura, tras la IDEA concebida, como una construcción mental, y tras su desarrollo detallado en lo que los arquitectos llamamos PROYECTO DE EJECUCIÓN, la interpretación de la pieza es precisamente su construcción material, su puesta en pie. Es esta construcción material una verdadera interpretación de aquella idea primera. Construcción material que tampoco es una puesta en pie mecánica de aquel proyecto de ejecución. El atento seguimiento de las obras hace que el arquitecto siga afinando todavía más si cabe el organismo arquitectónico.

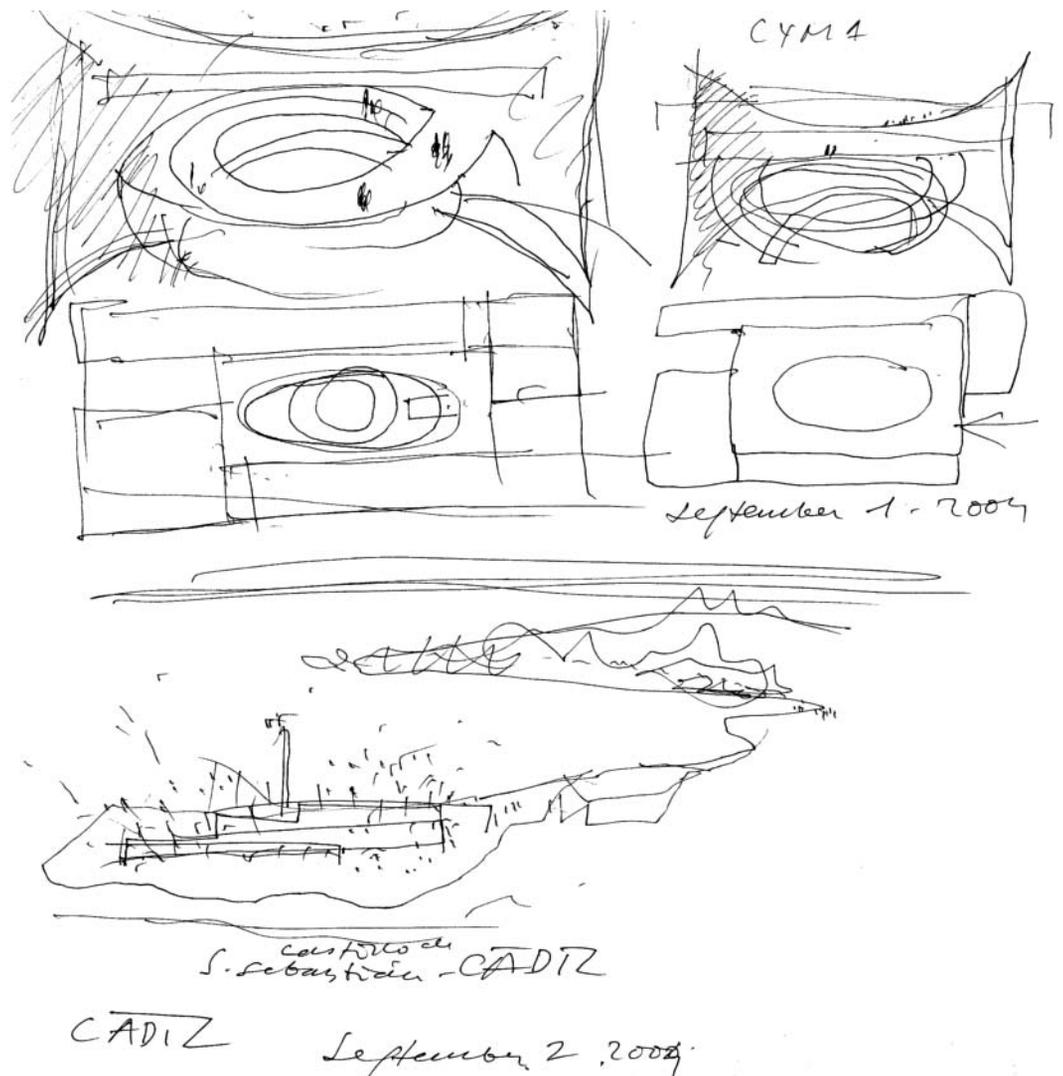
He citado muchas veces a Saramago para, con sus palabras, decir que los arquitectos tenemos como pequeños cerebros en la punta de los dedos, que hace que se pueda decir que pensamos con las manos. Y leía hace poco que un gran compositor sevillano del XVII, Francisco Guerrero, para alabar a Pedraza, el maravilloso organista de la Catedral de Sevilla decía : " en cada uno de cuyos dedos veo un ángel ". Pues eso. Un arquitecto es alguien que construye ideas y piensa con las manos.

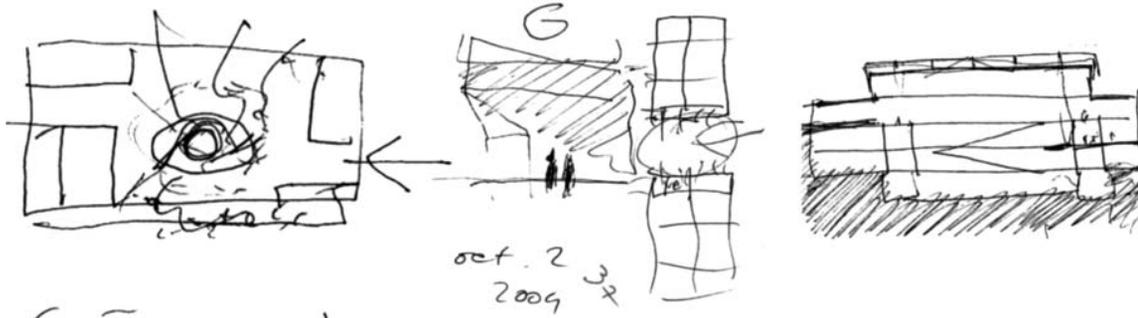
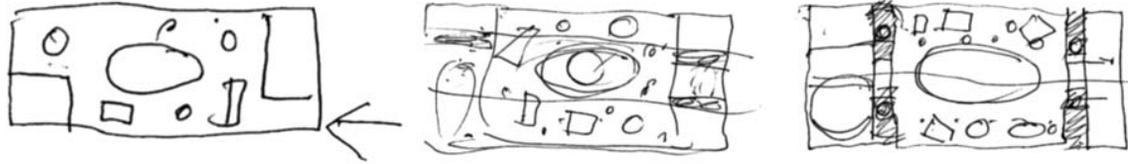
En el caso de la Música es fácil hacer la distinción entre construcción, afinado y el tocado del instrumento,

En el caso de la Arquitectura, es la construcción física, material, lo que consideramos como interpretación de aquella primera idea.

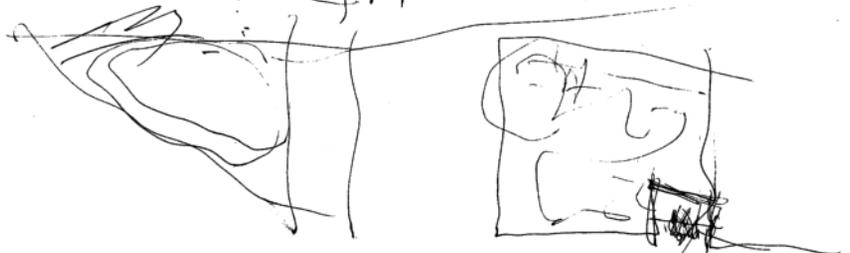
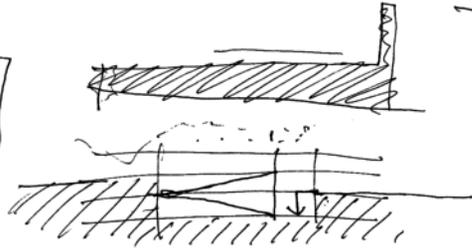
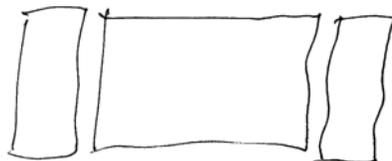
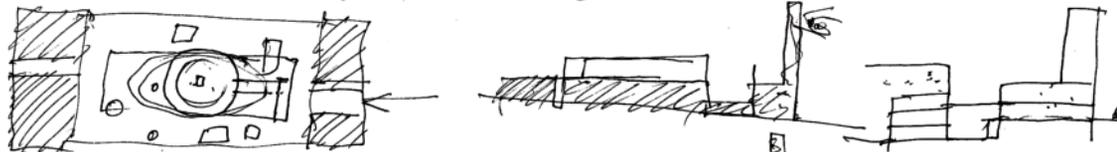
Y luego la LUZ, como el aire en la Música, atravesará el espacio creado por el arquitecto para que suene. Y, como si de un milagro se tratara, cuando la LUZ llega, se produce ese poder como tocar el tiempo, algo que pareciendo inasible, está a nuestro alcance y nos pone el corazón en un puño. Que la LUZ construye el tiempo no es una frase acertada para un texto pedagógico. Ese milagro espacial es una realidad tangible a nuestro alcance.

En mi edificio de Caja Granada, en el que planteo de manera clara y rotunda el diálogo del gran espacio central con la LUZ del sol, jamás he visto una interpretación repetida. Cada día a cada hora suena de distinta manera, y siempre bien. Y siempre





• SAT. / September 25. 2004. en el AVE de 9-11'15 después de desayunar. Voy a Madrid (fm. m. radio).



october 13 - 2001

consigue emocionarnos, también a mí, profundamente.

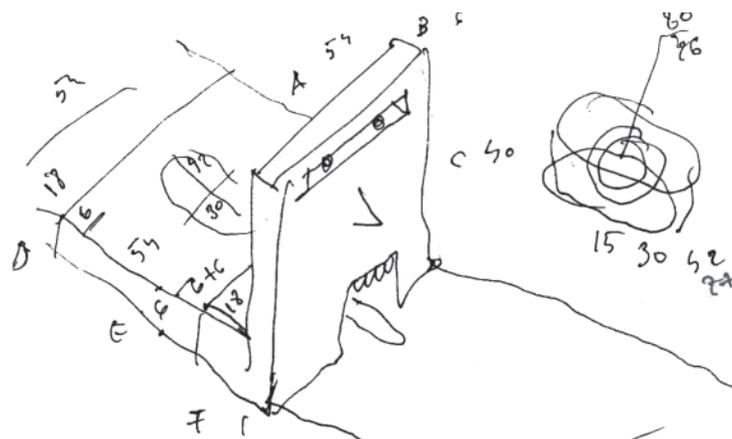
Editaron las directoras de mi Guardería para Benetton en Venecia un librito que para mí fue emocionante pues estaba repleto de imágenes que demostraban que habían entendido bien lo que allí había pretendido. En una de aquellas imágenes una niña tocaba la huella de la luz sobre la pared a la vez que exclamaba " Il sole! Ho toccato il sole! " (Zoe a. 2,2).

Y ahora, encima de mi mesa, perdón en mi ordenador, todavía latiendo, el inefable espacio que un joven arquitecto portugués, Paulo H. Durao y yo estamos proyectando para el Aeropuerto de Gallarate en Milán, en el que planteamos una caja llena de radiante luz, como si de una nube traspasada por los rayos del sol se tratara. Espero volver aquí para mostrarlo construído.

FINALE

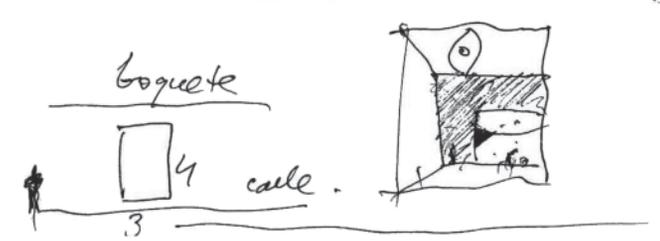
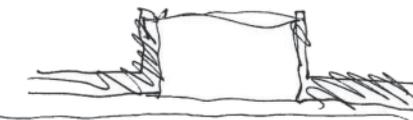
En definitiva, si planteo esta comparación entre instrumentos musicales y espacios arquitectónicos, es para insistir una vez más en cómo las obras de Arquitectura que nos interesan, no son fruto del capricho ni de la moda ni de la arbitrariedad ni de los formalismos capaces de asombrar a los ignorantes. Muy al contrario, la Arquitectura reclama claridad en las ideas generadoras, precisión en el desarrollo y adecuación en la construcción. Y siempre el entendimiento de la LUZ como material principal.

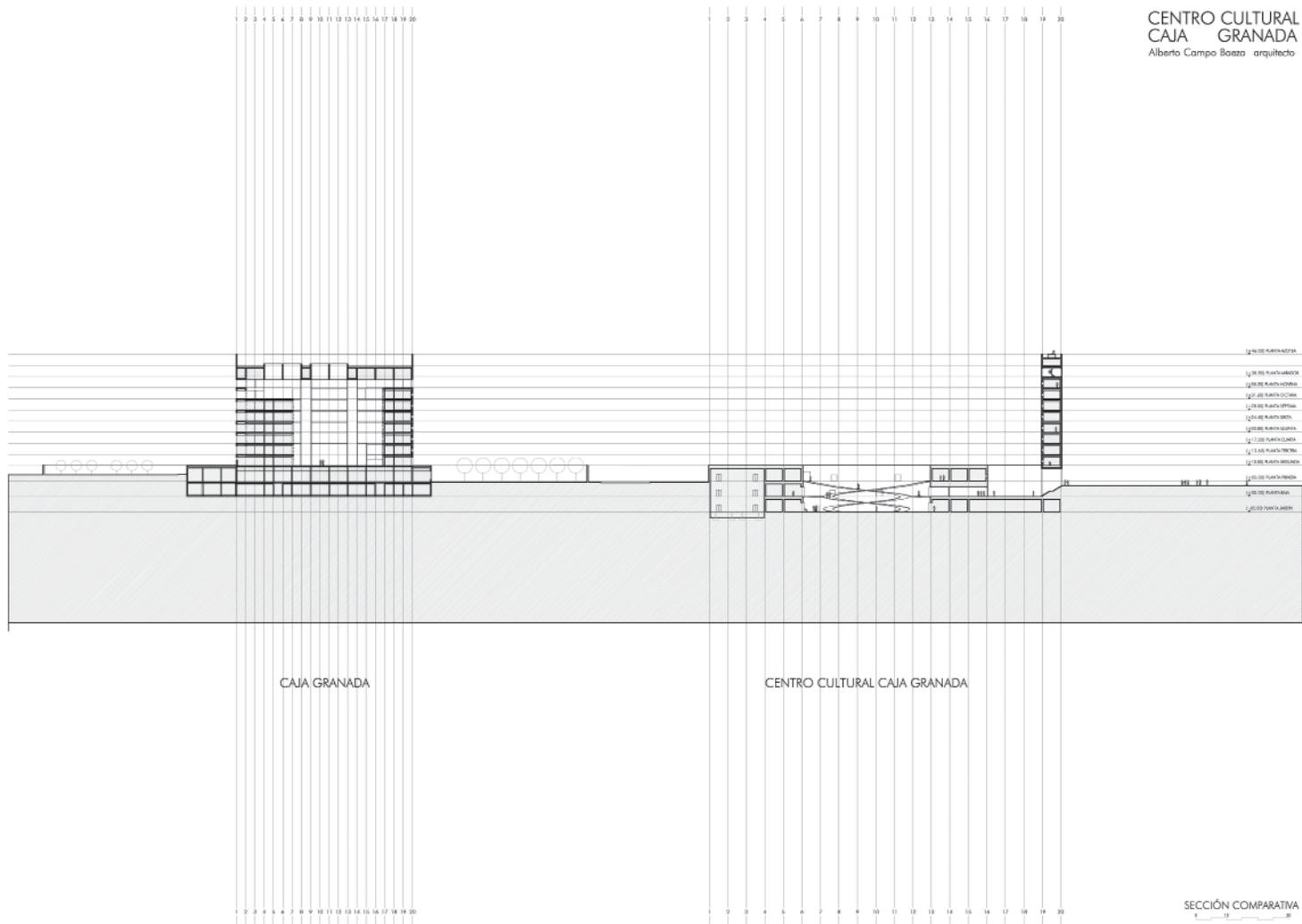
Es bien conocida la clasificación que Paul Valery en su Eupalinos, hace de las obras de Arquitectura: edificios mudos, edificios que hablan y edificios que cantan. Pues para que "canten" deben estar bien concebidos, bien afinados y bien construídos. Y así la Arquitectura cantará con la más alta música y será capaz de dar luz y hacer felices a los hombres. ●

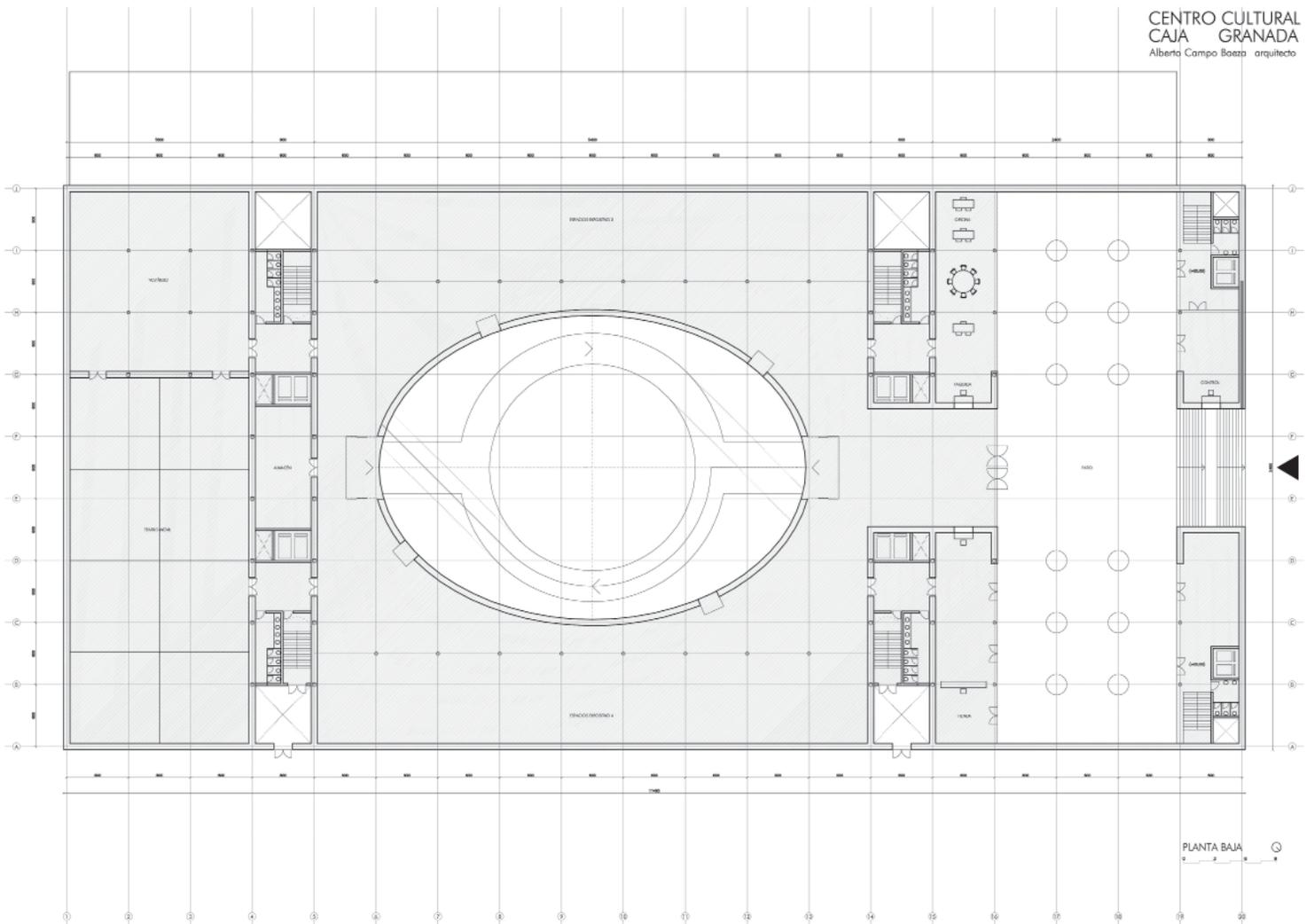
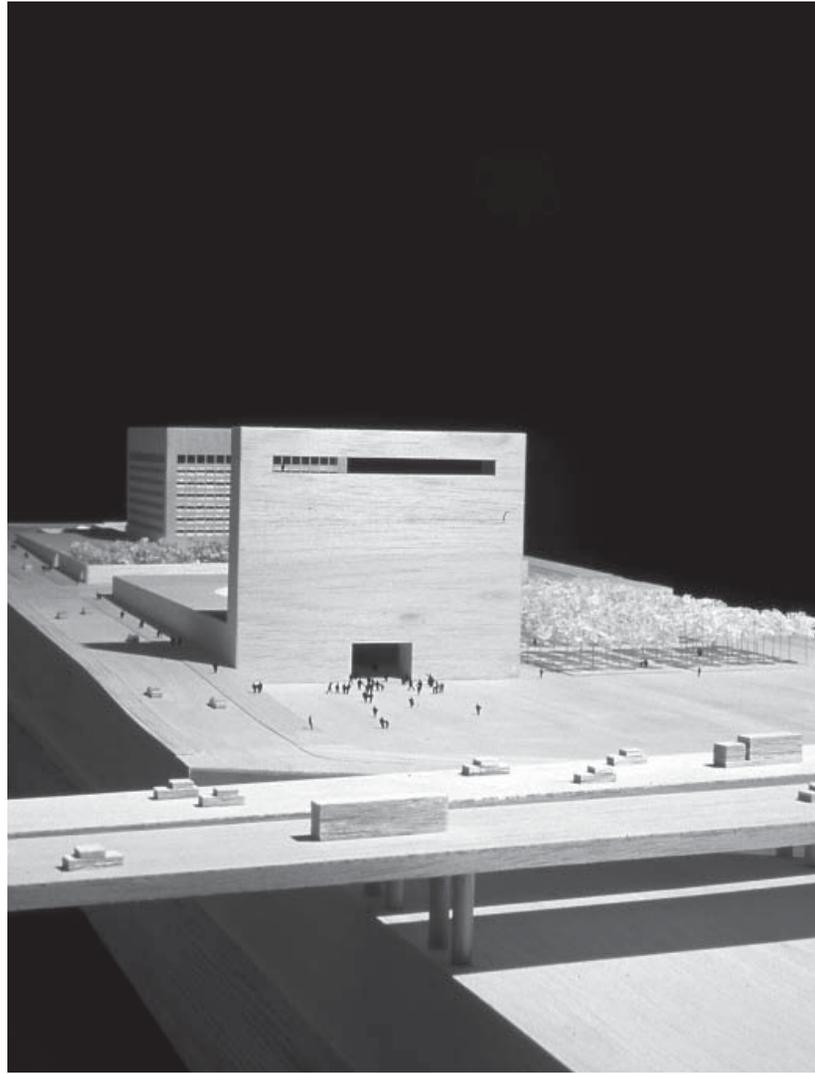
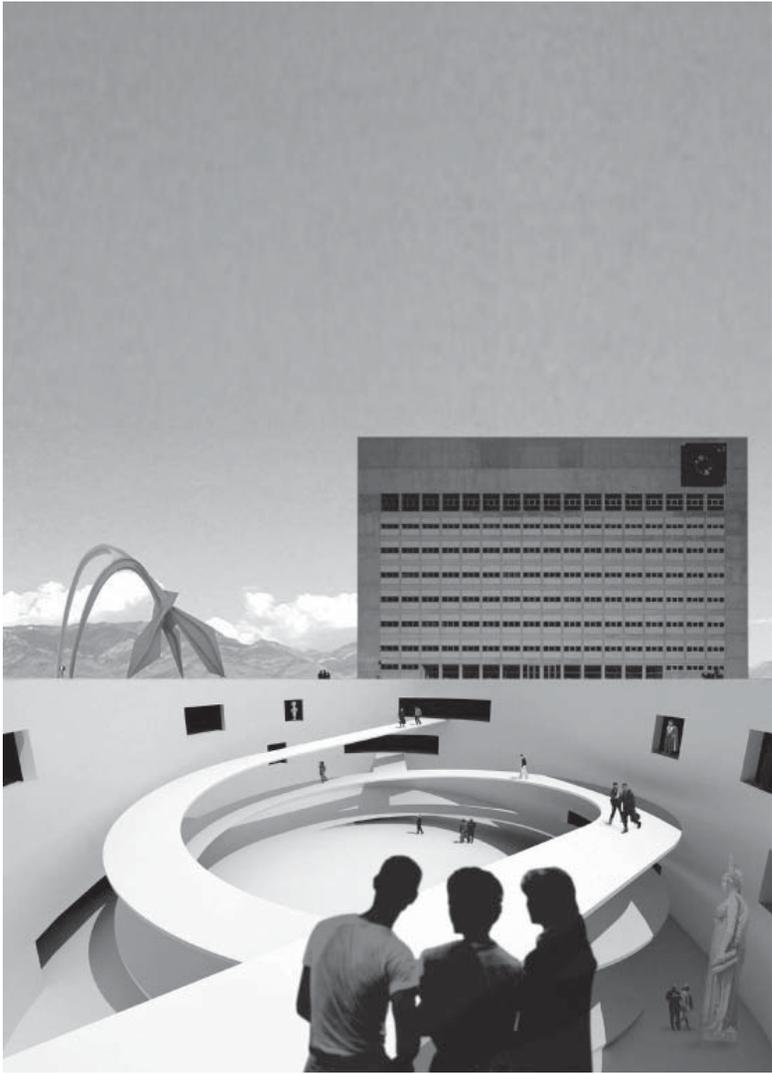


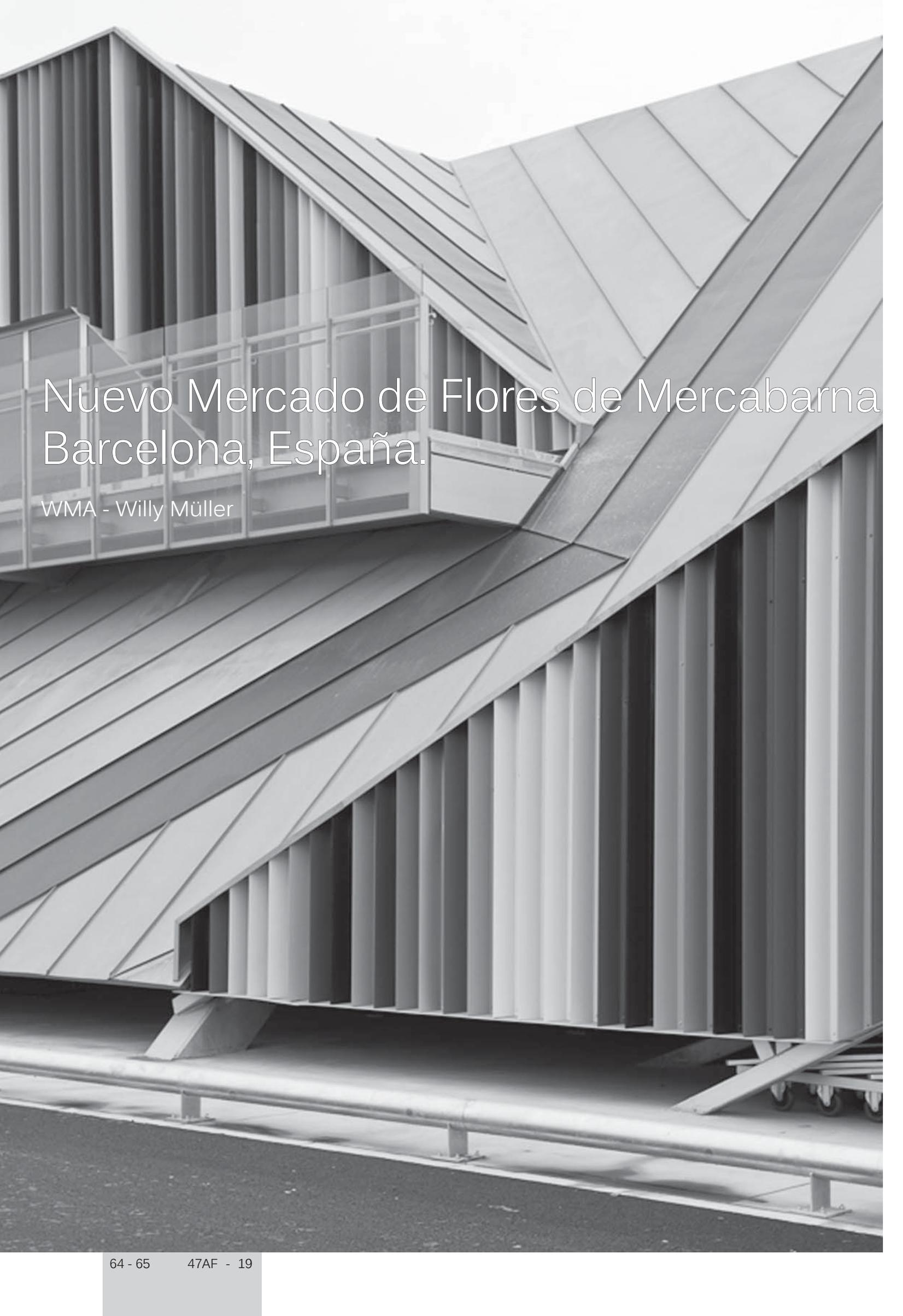
medidas del
MA

19 julio 2007 MA
en Granada.



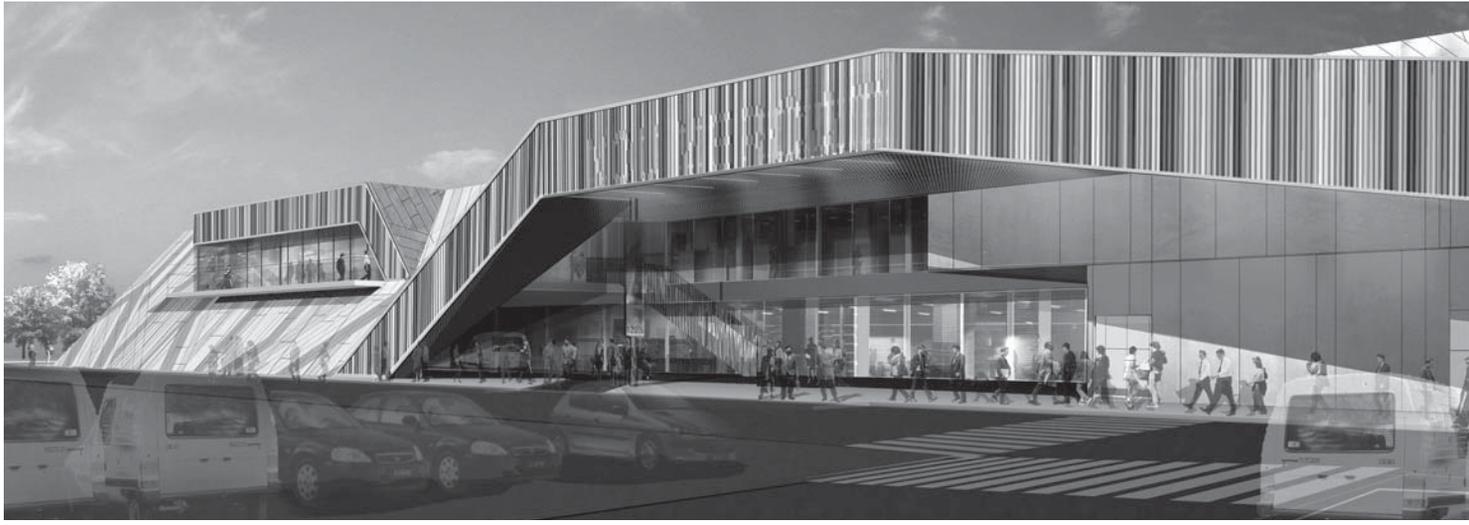






Nuevo Mercado de Flores de Mercabarna
Barcelona, España.

WMA - Willy Müller



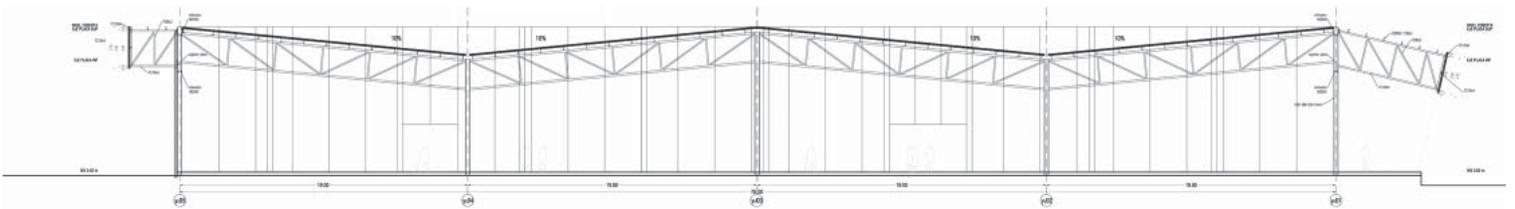
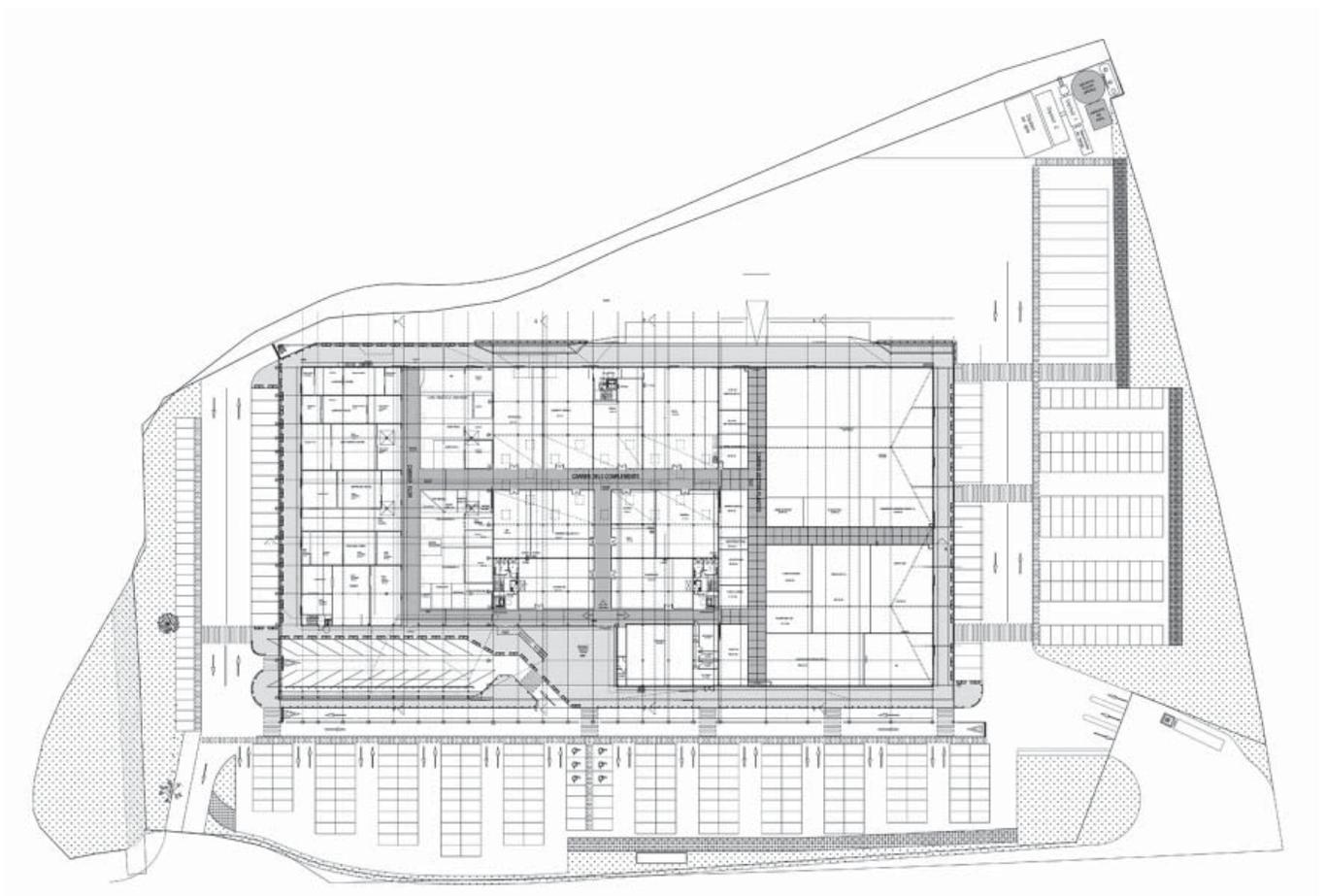
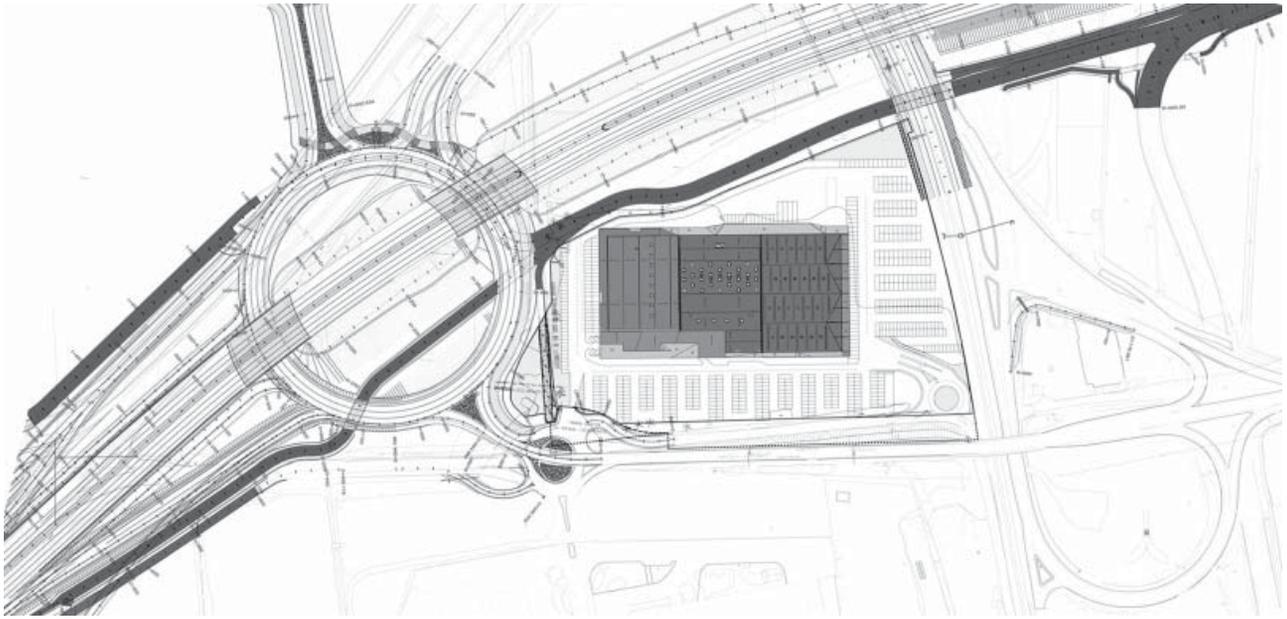
Nuevo Mercado de Flores de Mercabarna
WMA - WILLY MÜLLER



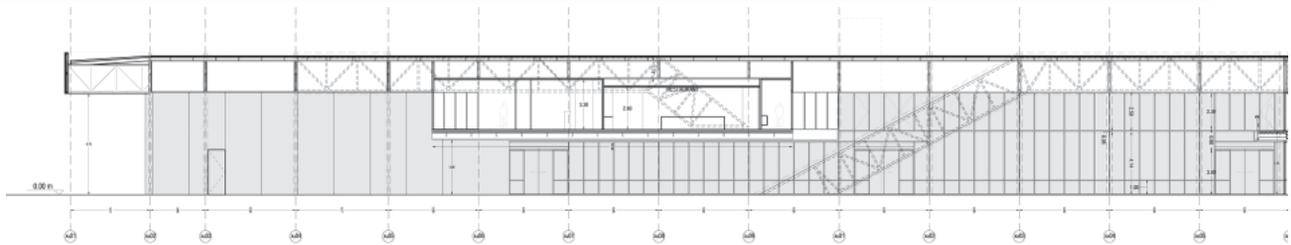
Mercabarna (zona franca de Barcelona) ha abierto el nuevo edificio para el mercado de flores, un mercado innovador para los comerciantes de la planta y del accesorio. El mercado apunta a convertirse en uno de los principales en Cataluña y del resto de España, y una referencia para las instalaciones de este tipo a nivel europeo.

El proyecto mantiene en su fachada la imagen arquetípica de los mercados tradicionales, en los cuales la azotea toma un verdadero protagonismo, como un ícono de la arquitectura pública. La azotea del nuevo mercado consiste en una combinación de pliegues entre el piso, la pared y la propia terraza, disolviendo esos elementos para crear zonas de accesos, cargas o áreas protegidas alrededor de la totalidad del perímetro edilicio. Su analogía con una piel de recubrimiento da al edificio un carácter orgánico que se asocia a la actividad y al movimiento que está sucediendo en el interior.

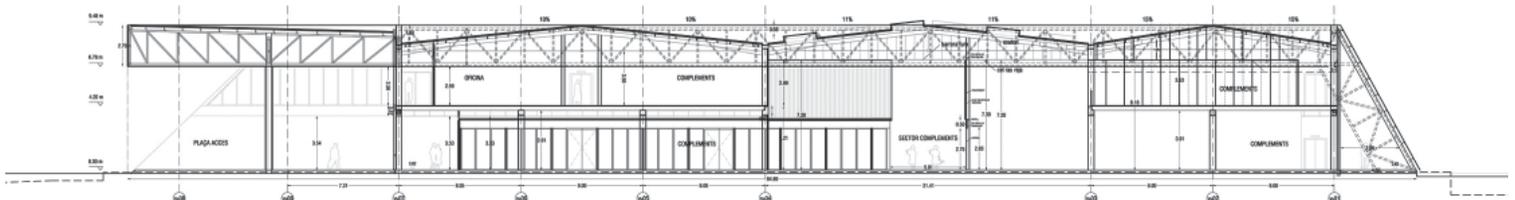
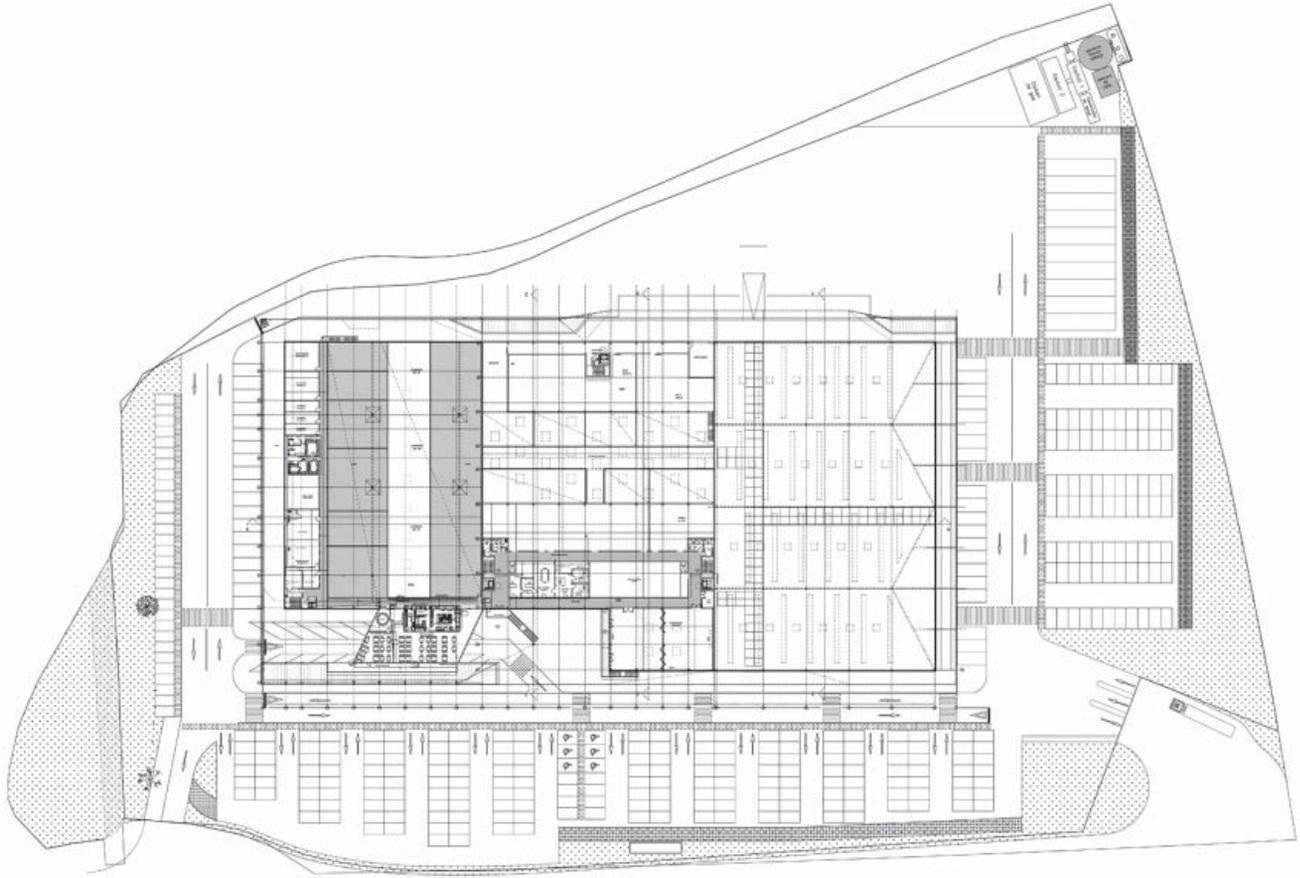
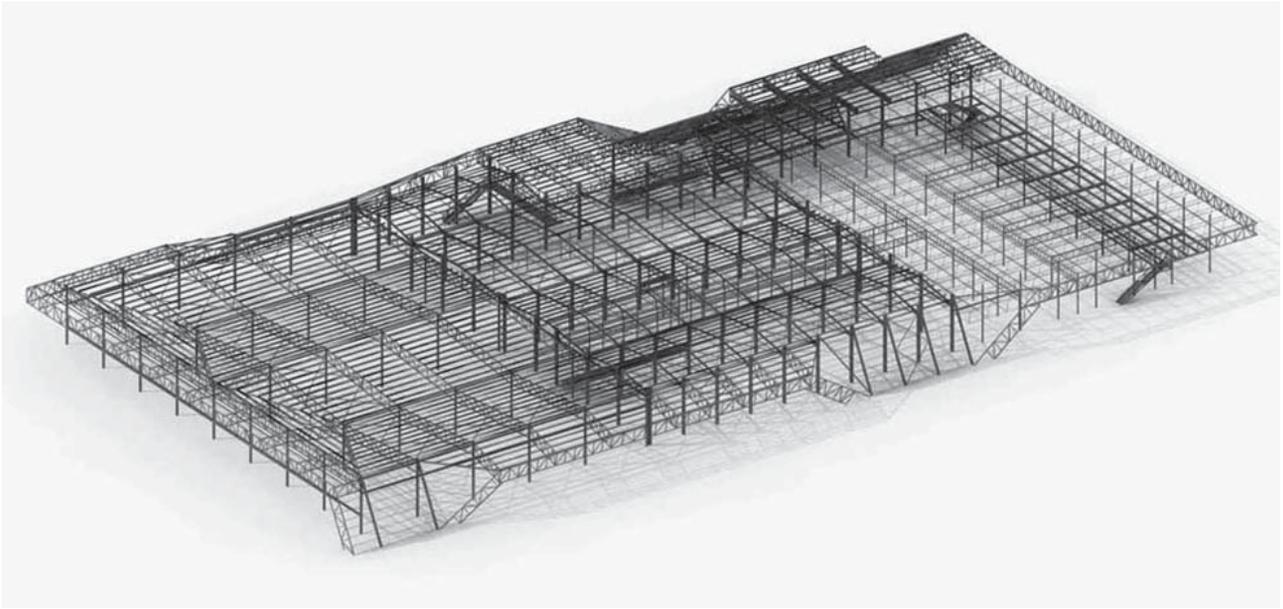
Mientras que la terraza es el elemento que integra este mercado, otros tres conceptualmente distintos se encuentran articulados con sus propias carac-



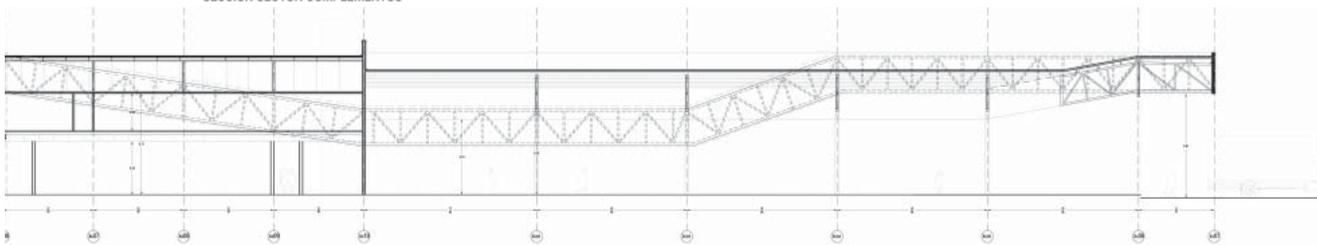
SECCION SECTOR PLANTAS

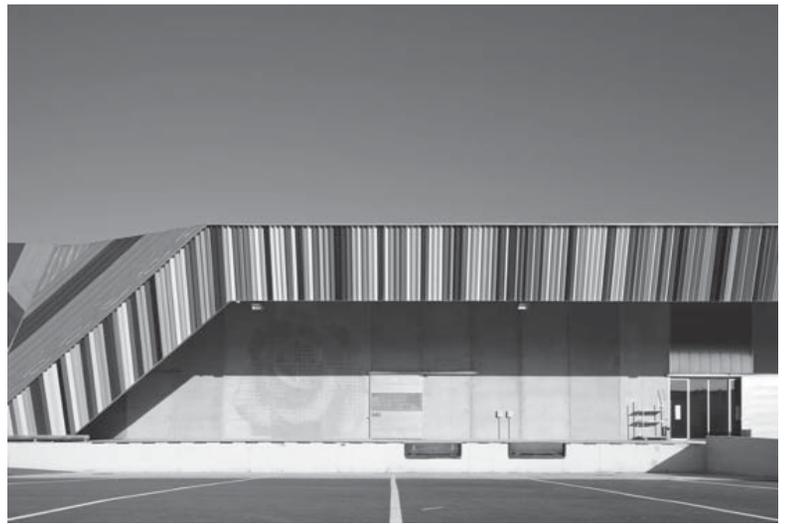


SECCION LONGITUDINAL
ALZADO NORTE



SECCION SECTOR COMPLEMENTOS







terísticas específicas y condiciones logísticas y técnicas, según el producto en venta.

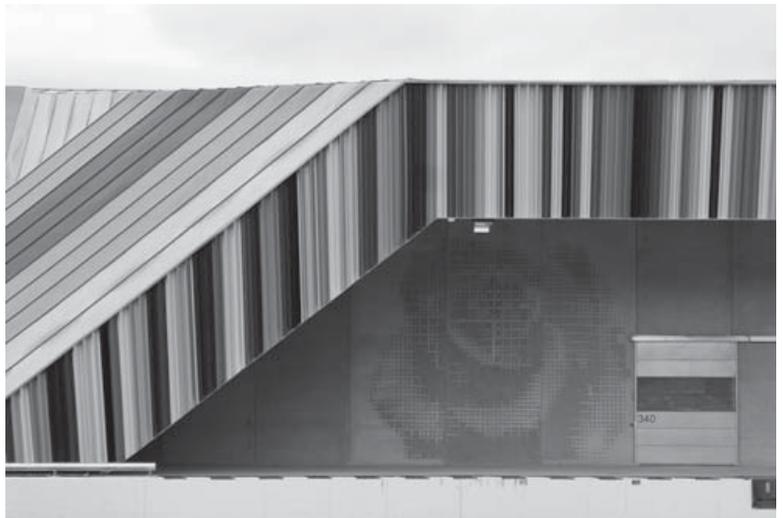
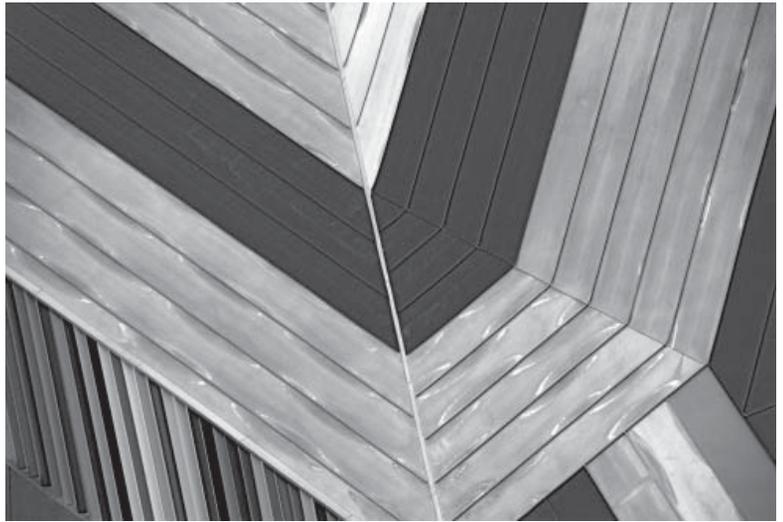
Un sector adquiere importancia superlativa: el mercado de la flor del corte, con sistemas de enfriamiento industriales modernos, donde las temperaturas se pueden mantener entre 2°C y 15°C, puesto que el producto debe permanecer entre la exposición, compra y posterior venta, unos tres días en óptimas condiciones.

En el otro extremo del complejo está situado el mercado de la planta - y diseñado con sistemas de calefacción con piso industrial radiante - siendo uno de los más grandes de Europa con 4000 m² de superficie. Tiene sistemas de enfriamiento pasivos que introducen humedad, garantizando que las temperaturas nunca estarán debajo de 15°C, o sobre 26°C, y diseñado especialmente para las necesidades que este producto requiere en cuanto a un mayor tiempo de exposición para el vendedor, cercano a los 15 días. Esto significa que además de ser una zona de venta, este sector es también una zona o un invernadero del almacenaje durante este período de tiempo.

Finalmente en el medio del área opuesta a estos dos, se encuentra el mercado de los accesorios, sector especialmente delicado, pues conlleva un riesgo de fuego elevado debido al hecho de trabajar con secado y de exigir para la venta un almacenaje considerable. Este subsector se ha diseñado especialmente para detectar y para extinguir los fuegos, basados en la experiencia que de una manera traumática forma la parte de la historia del mercado, el cual fue destruido por las llamas en el año 2001.

El complejo también incluye 500 espacios para estacionamiento, una zona de cargamento, un restaurante gastronómico, el cual tiene la capacidad de estar ubicado cercano a la carretera de Castelldefels, a zonas de oficina y a dos centros de la educación del florista, además de contar con un espacio multipropósito para acontecimientos diversos.

Frente a la importancia de su localización, este edificio está enmarcado en una serie de operaciones arquitectónicas de gran carácter, entre las cuales se mencionan la Plaza España y la nueva terminal aeroportuaria, como así tam-





bién la Feria de Barcelona de Toyo Ito, The Hesperia Tower de Richard Rogers o la nueva Terminal Internacional de Ricardo Bofill.

El edificio demanda transmitir un valor icónico que esté marcando su uso público. Se ha diseñado una piel que además de su lenguaje formal y de su carácter especial basado en los pliegues, expresa varias características de la identidad relacionadas con las actividades de este sector. Después de este concepto, la gran cubierta del cinc se diseña con geometrías lineales paralelas con diversos tonos de una manera asimétrica, imitando la vista aérea de los campos cultivados de la flor, determinada por un gran marco con una multiplicidad de colores que desciende y se levanta para organizar las entradas a lo largo del edificio.

Mercabarna ha inaugurado el nuevo edificio para Mercabarna-Flor, un mercado innovador para mayoristas de flores, plantas y complementos. El mercado tiene el objetivo de convertirse en uno de los principales en Cataluña y el resto de España, y un referente en cuanto a instalaciones a nivel europeo.

El proyecto del mercado mantiene en su envolvente exterior la imagen arquetípica de los mercados tradicionales, donde la cubierta se convierte en la verdadera protagonista, como un icono de arquitectura pública. La cubierta del nuevo mercado, es una combinación de pliegues entre el suelo, la pared y el techo, disolviendo estos elementos para formar accesos, zonas de carga y descarga o espacios protegidos alrededor de todo el perímetro del edificio. Su analogía con un caparazón le otorga un carácter orgánico en coherencia con la actividad y el movimiento que se despliega en su interior.

Si la cubierta es el gran elemento integrador de este mercado, en su interior se desarrollan tres mercados conceptualmente distintos, cada uno con su especificidad y condicionantes logísticos y técnicos, según el producto en venta.

Una parte será para las el Mercado de Flor Cortada, con sistemas de refrigeración industriales modernos, en donde las temperaturas pueden estar en una franja de 2º a 15º, ya que es un producto de alta rotatividad con períodos de comercialización de tan solo 3 días.

En el extremo opuesto se desarrolla el Mercado de Plantas, diseñado con sis-



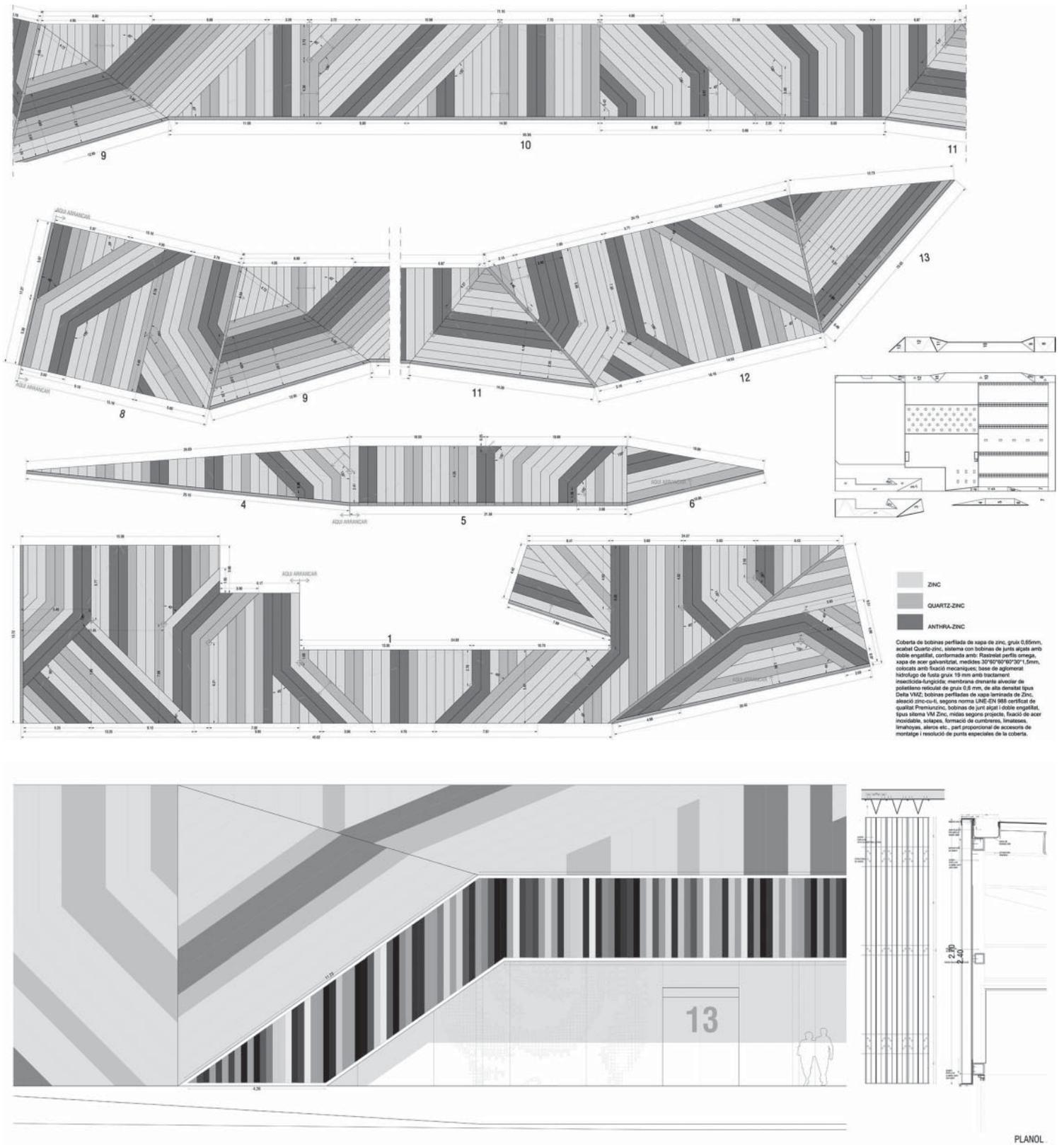
temas de calentamiento por suelo radiante industrial, uno de los mayores de Europa con 4000m², y sistemas de refrigeración pasiva por introducción de humedad, lo que le garantiza temperaturas nunca inferiores a 15°, ni superiores a 26°, especialmente indicadas para este producto que requiere mas tiempo de comercialización, en torno a los 15 días. Esto significa que además de ser un sector de venta, es tambien un sector de almacenamiento o invernadero durante este período de tiempo.

Finalmente en medio de estos dos sectores opuestos se organiza en Mercado de Complementos, un sector especialmente delicado por su alto riesgo de incendios, debido a que se trabaja con productos como flor seca, y que su comercialización demanda un almacenamiento importante. Este subsector ha sido especialmente diseñado para la detección y extinción de incendios, experiencia que de forma traumática está incorporada a la historia del Mercado con su incendio y destrucción en el año 2001.

El complejo también incluye 500 espacios de aparcamiento, zona de carga y descarga, un restaurante gastronómico con voluntad de convertirse en una referencia en la oferta de la autovía de Castelldefels, un sector de oficinas y dos centros de enseñanza floral, además de un espacio multiuso para eventos.

Este edificio desde un punto de vista de localización se enmarcará dentro de una serie de operaciones singulares que desde la Plaza España hasta la nueva terminal del Aeropuerto se están llevando a cabo, con marcado carácter arquitectónico, como las obras de la Fira de Barcelona de Toyo Ito, el Hesperia Tower de Richard Rogers o la nueva terminal internacional de Ricardo Bofill.

Finalmente, desde una perspectiva de icono que el edificio pretende transmitir remarcando su utilidad pública, se ha diseñado una piel que además de su formalidad y de su espacialidad a base de pliegues, expresa algunos argumentos de identidad relacionados con la actividad de este sector. De este modo la gran cubierta de zinc que cubre todo el mercado esta diseñada con geometrías lineales paralelas de distintas tonalidades pero de forma no simétrica, imitando la imagen visual que tenemos desde el aire de los campos cultivados, enmarcadas mediante una gran cenefa de multitud de colores, que baja y sube para organizar entradas a lo largo del edificio, una distinción de movilidad y de imagen gráfica acorde con este Mercado de la Flor. ●



FICHA TECNICA

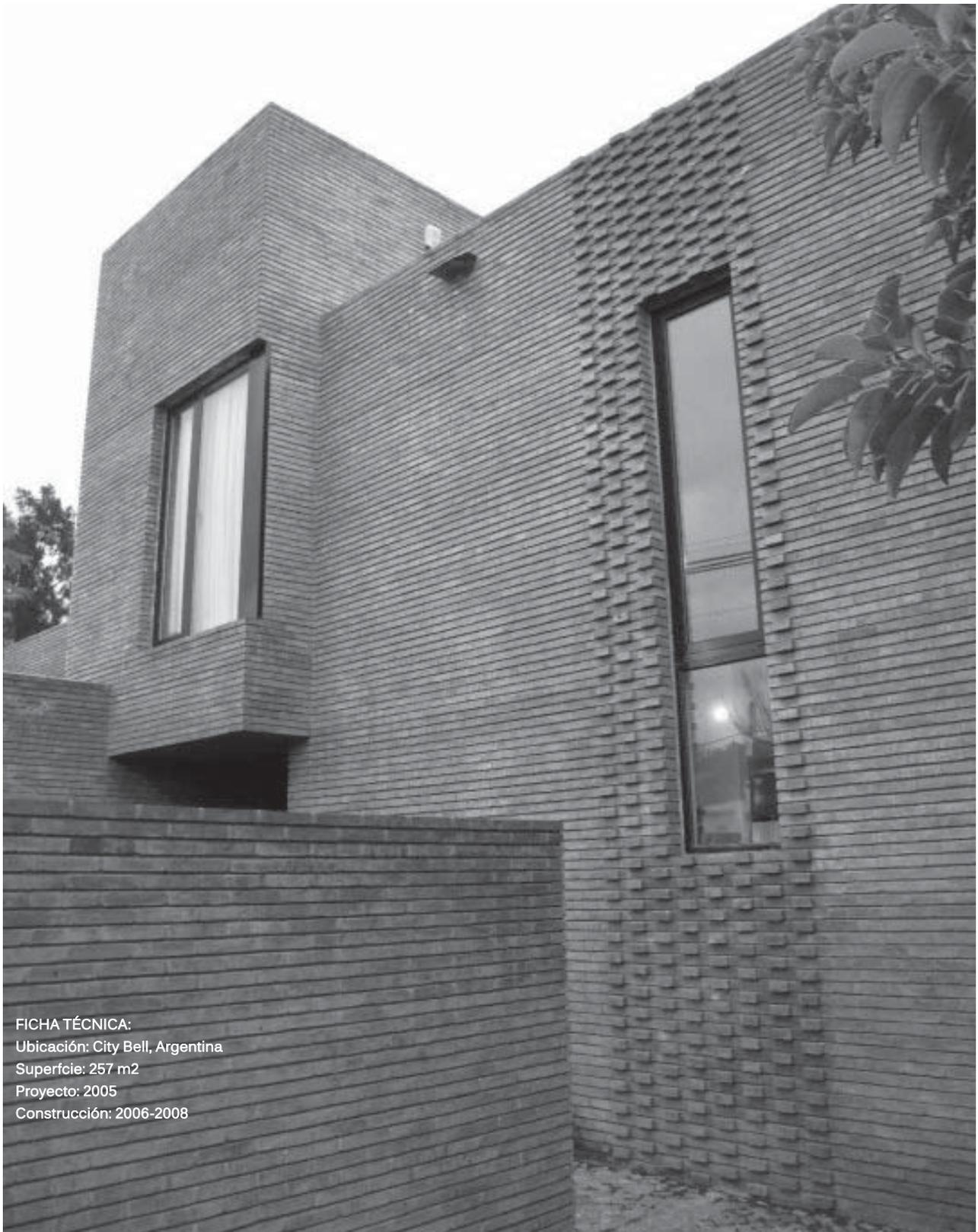
Sitio: Mercabarna, Sant Boi de Llobregat, Barcelona
 Fecha de Concurso: 2002 (restringido), primer premio
 Ejecución: 2005/2008
 Área: 15.000 m²
 Costo: 9.200.000 euros
 Promotor: Mercabarna
 Arquitectos: WMA - Arquitectos/Willy Müller, arquitecto principal Frédéric Guillaud, arquitecto asociado de WMA.
 Arquitectos Colaboradores: Caterina Morna, Rupert Maurus (modelos 3D), Isabella Pintani, Valeria Santoni, Bruno Louzada, Francisco Villeda, cantante del diafragma, Marco Loperfido, Mara Cascais, Sabine Bruinink, Mario Perez Botero.

Otros Colaboradores: Pinto de Sérgio, Ricardo Amaral, Joana Lagès, Anne-Irène Valais, Christof Larbig, Jean-baptiste Scharffhausen, Deborah Schor, Jetske Kox, Andre Mota, Andres Ferner, Kelly Hendricks, Lasch cristiano, Martin Ober-Hascher, Anja Summermatter, Kelly Klein, Gilda Camacho, Sérgio Ramos, rozadura de Elke.
 Consultor de Estructura: Área 5.
 Consultor de Instalaciones: Greccat.
 Constructor: Iconsa Fotos proyecto e imágenes virtuales: WMA – Willy Müller Architects
 Fotos modelo: Adria Goula Sarda
 Fotos edificio: Jordi Puig
 Ricardo Loureiro

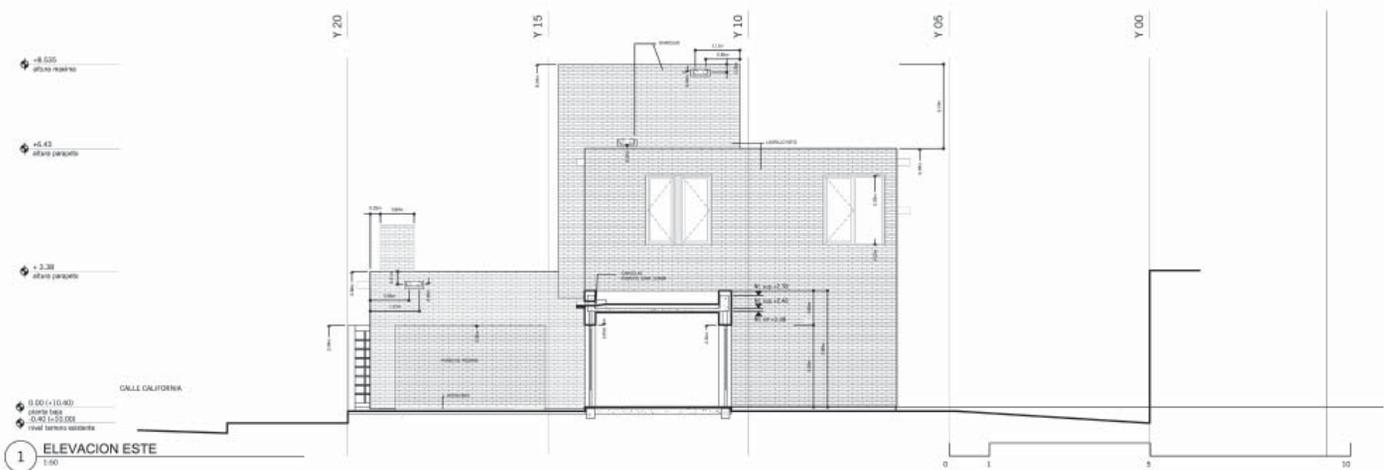
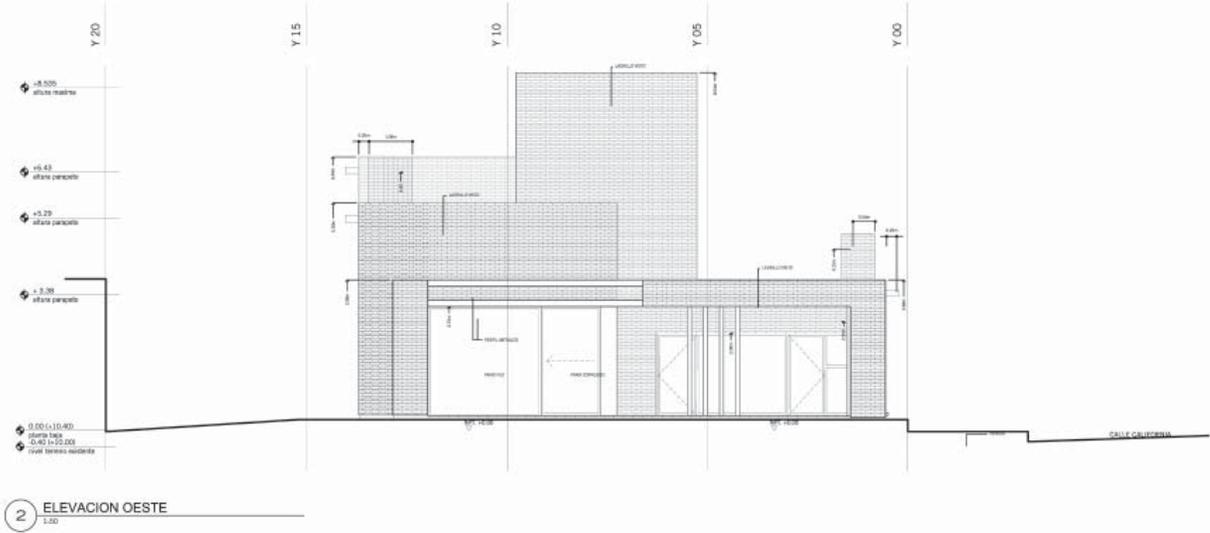
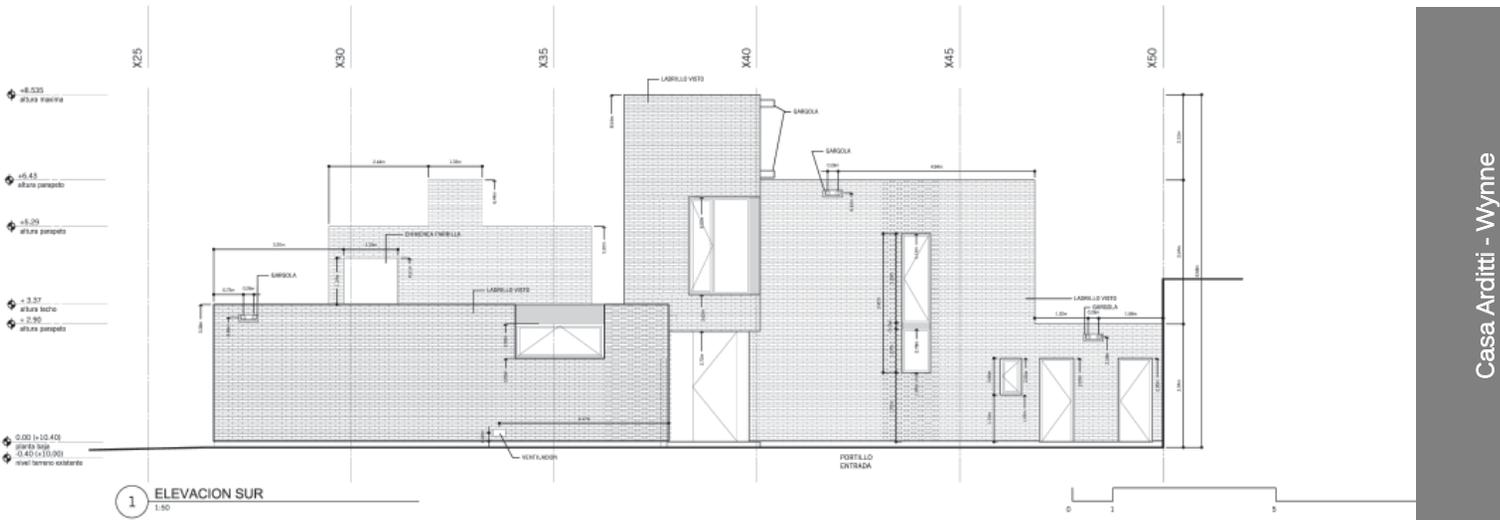
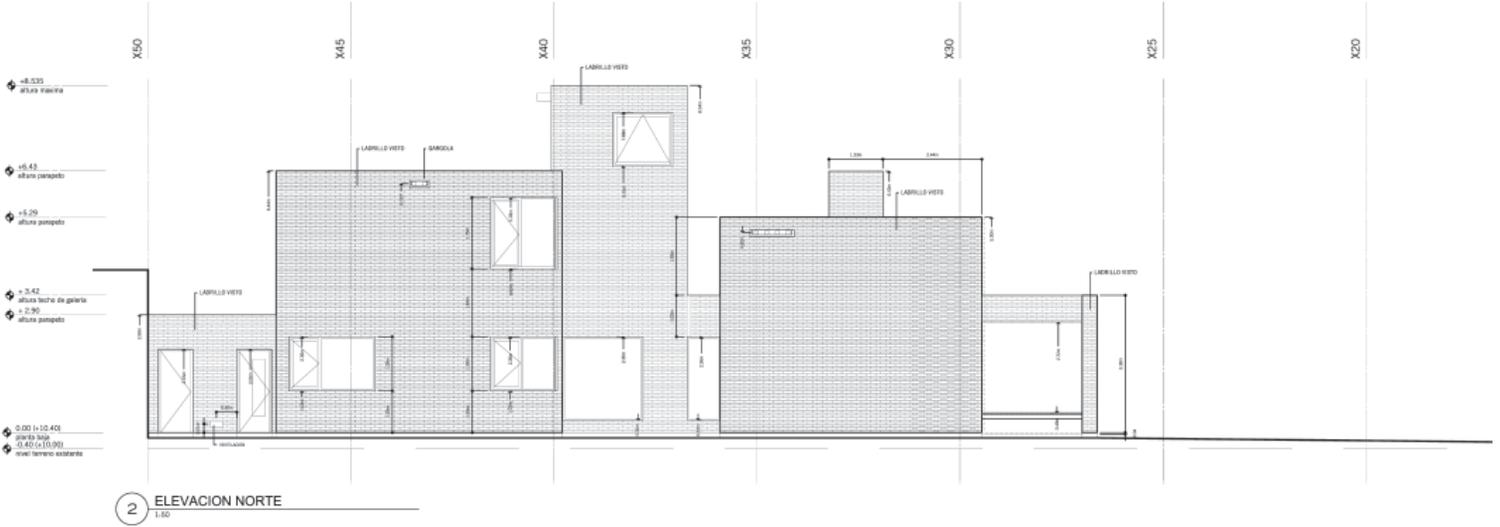
Casa Arditti - Wynne

GIGO. Petrate - Wynne

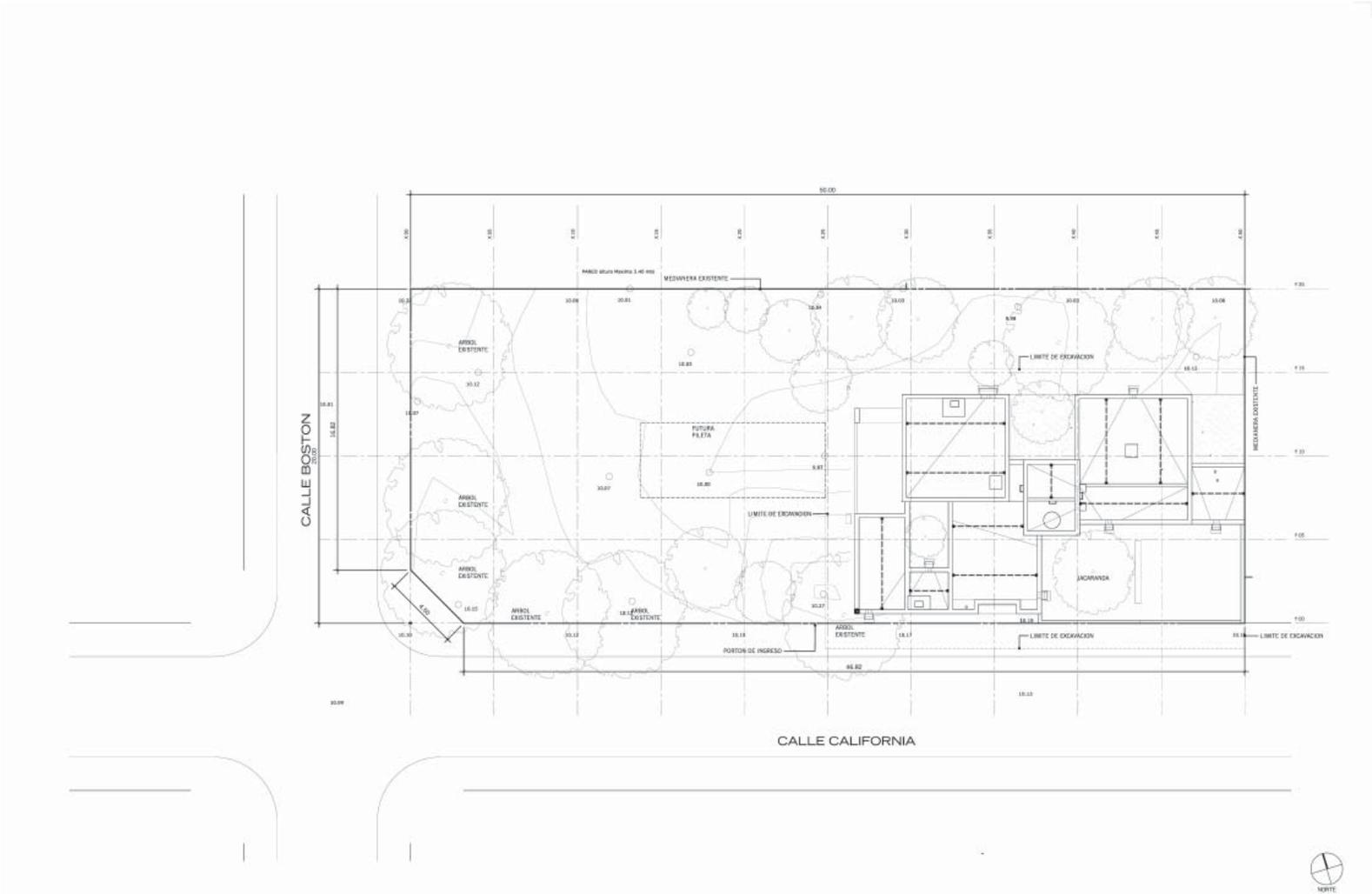
Esta casa se presenta como una serie de estrictos volúmenes en ladrillos, los cuales han sido desfasados en planta y en sección para crear una serie de patios, los cuales además de proveer luz y vistas, dinamizan las vistas del interior y el exterior. Generando una espacialidad más rica y compleja.

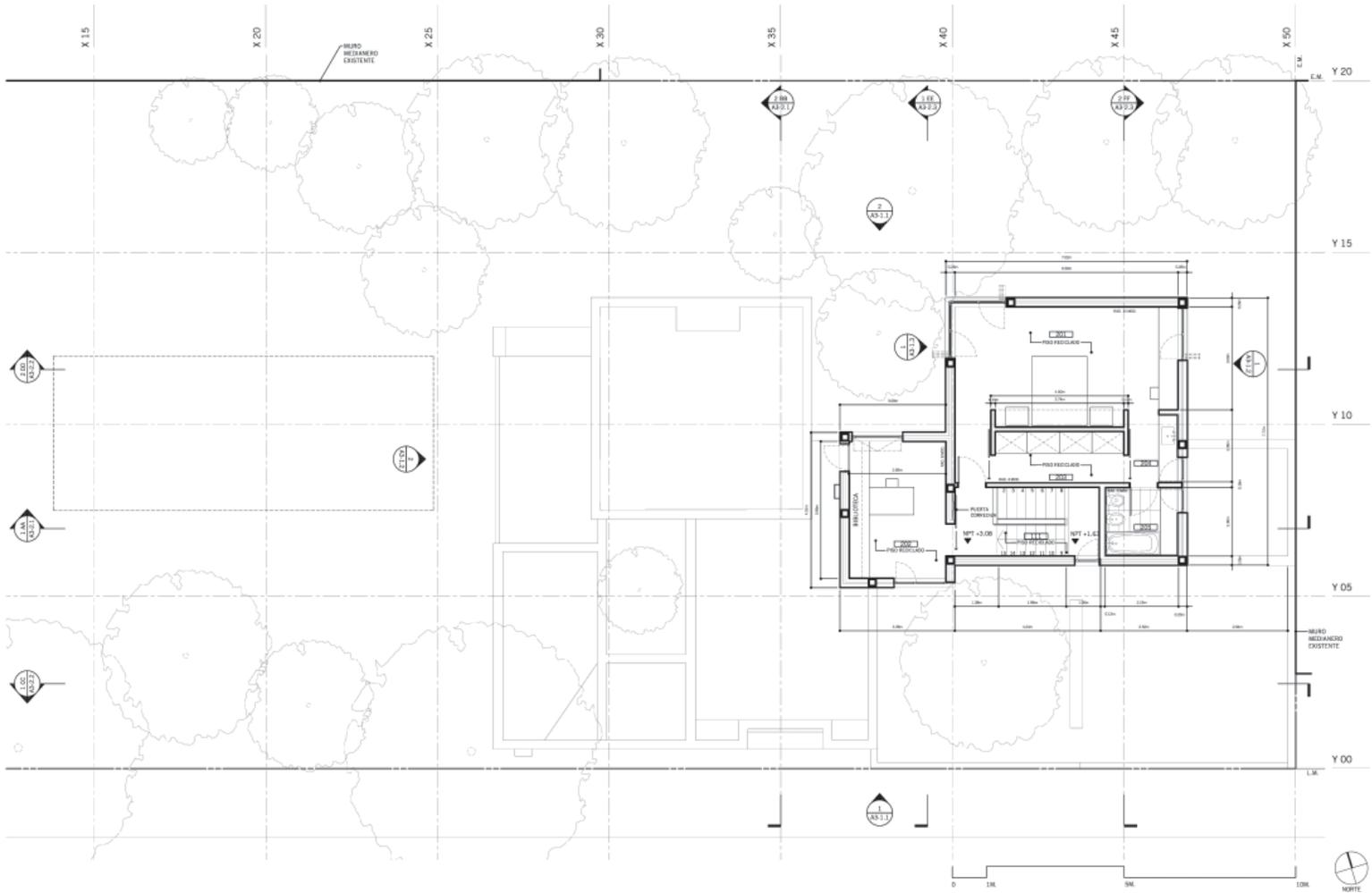
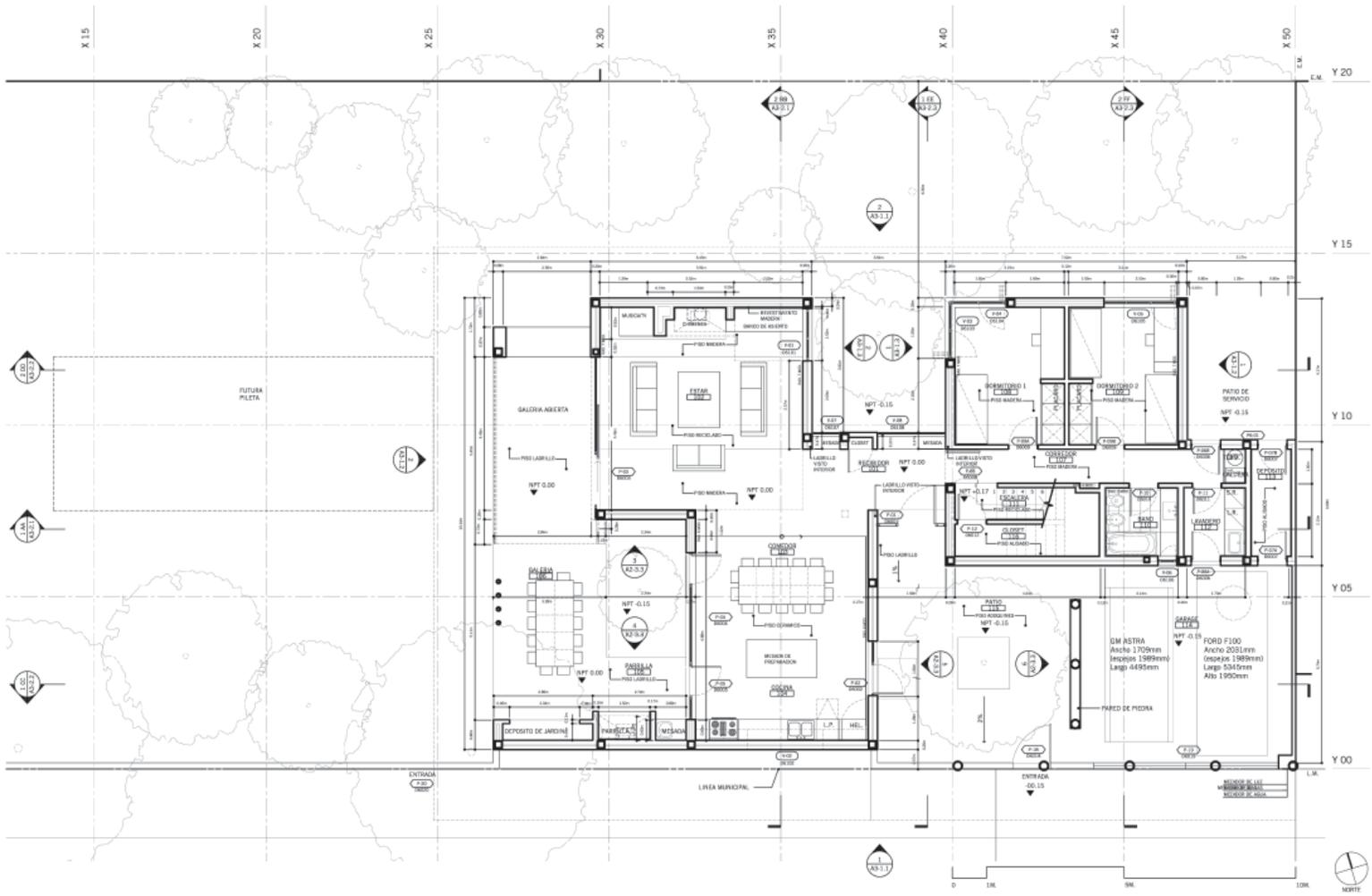


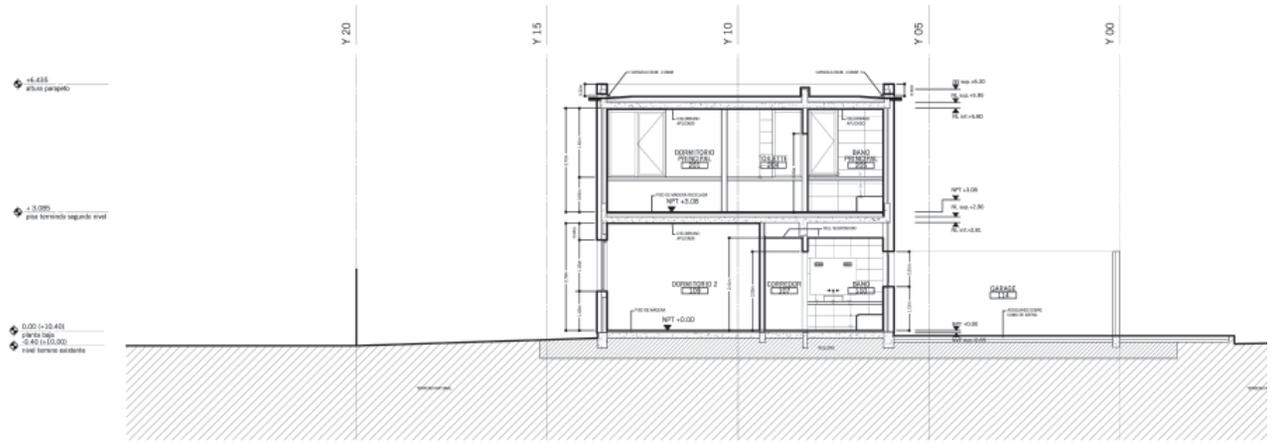
FICHA TÉCNICA:
Ubicación: City Bell, Argentina
Superficie: 257 m²
Proyecto: 2005
Construcción: 2006-2008



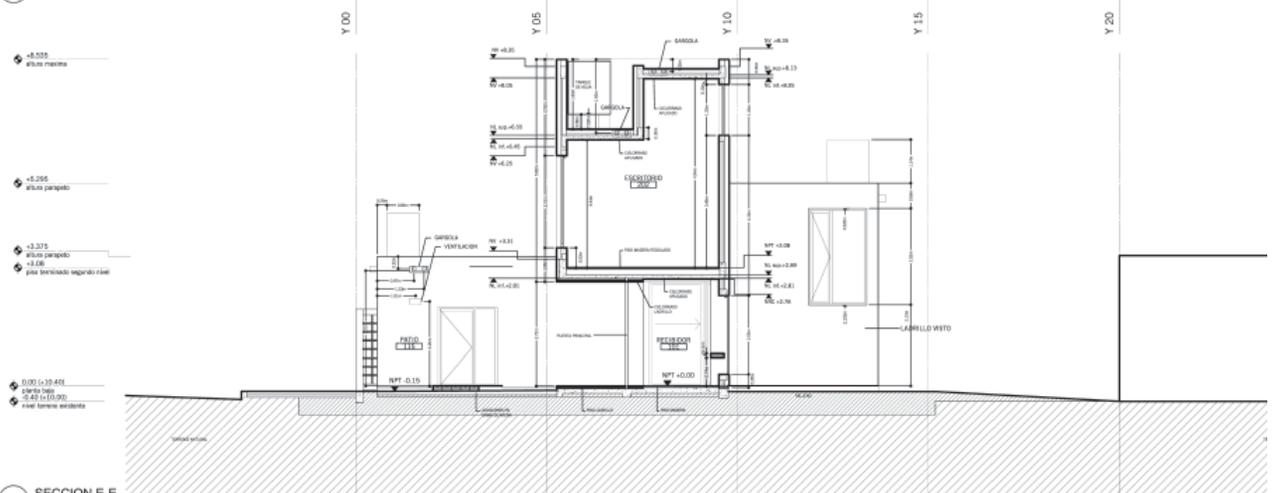
Casa Arditti - Wynne
GIGO



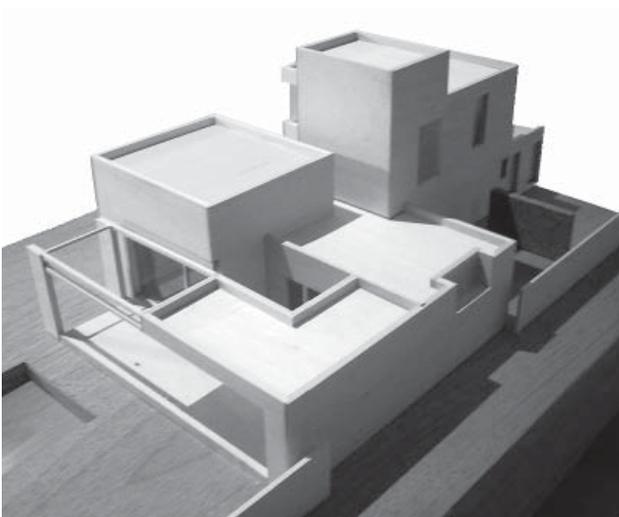


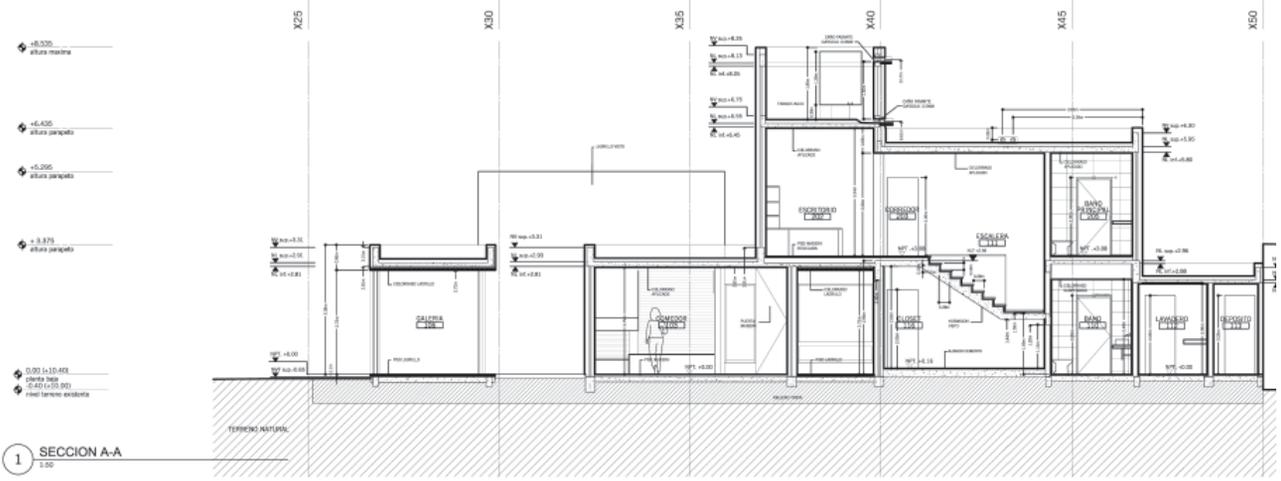
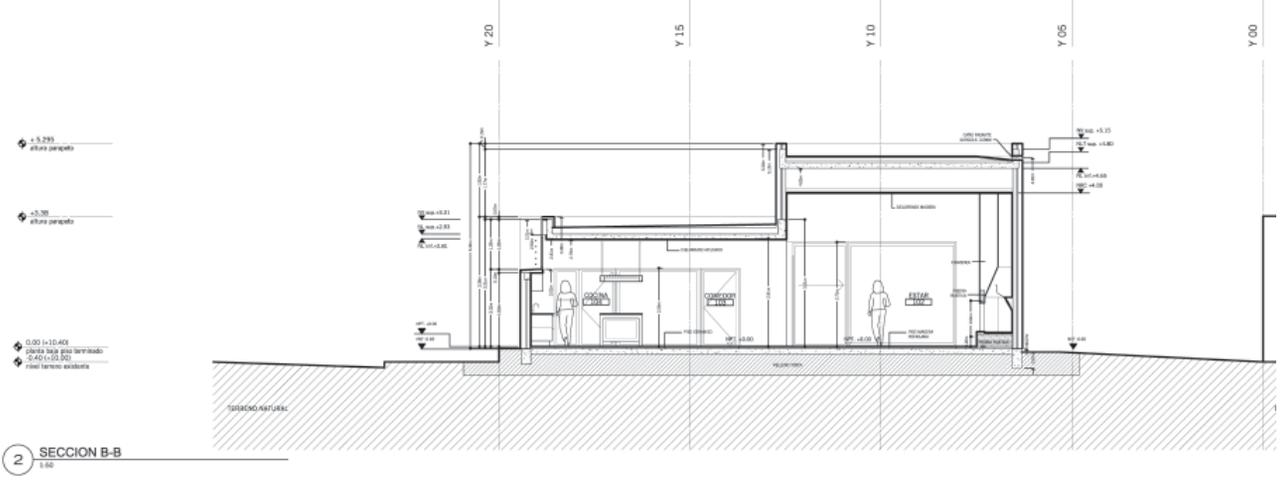
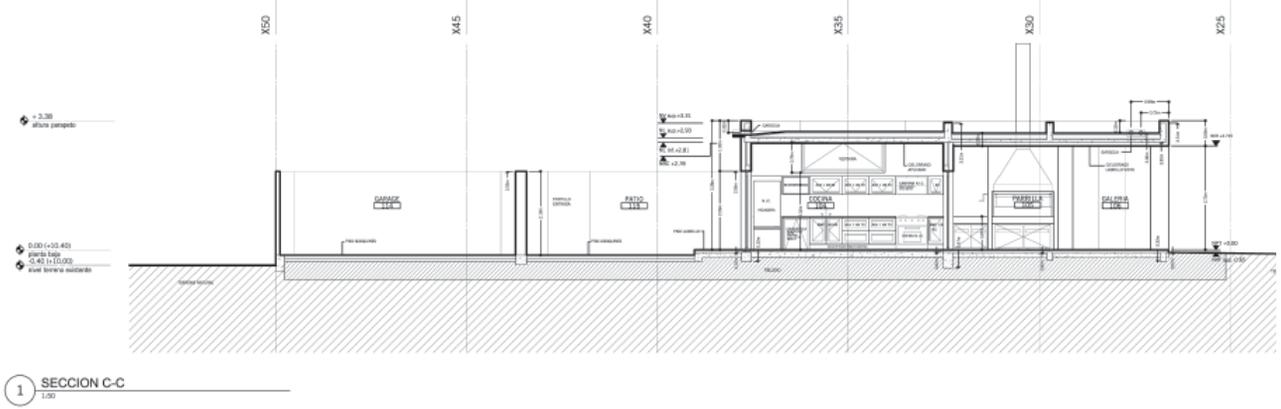
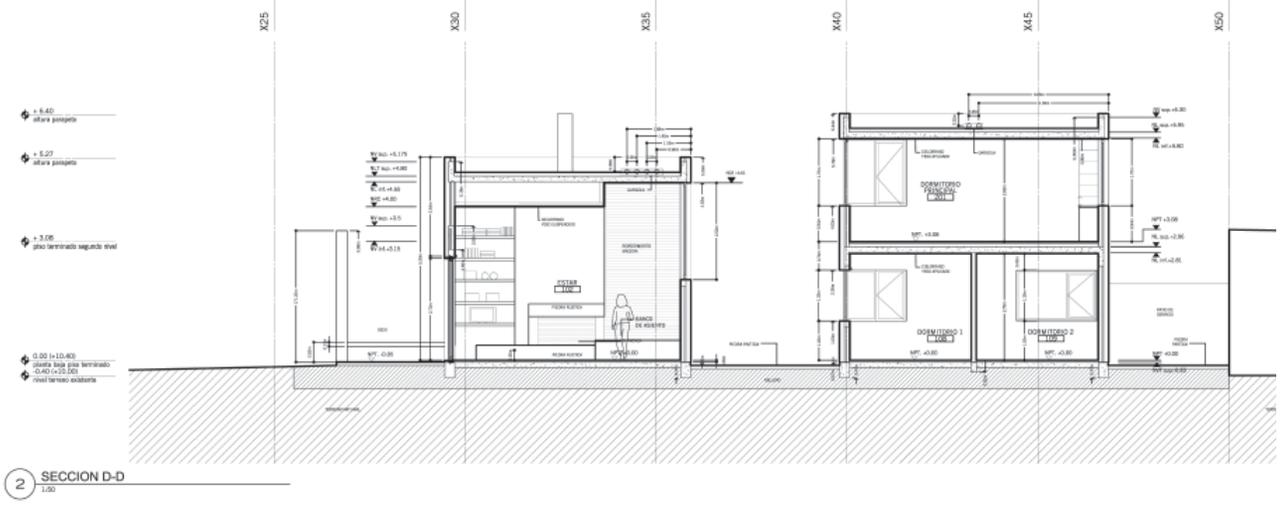


2 SECCION F-F
1/50



1 SECCION E-E
1/50





Casa Winward.

Remodelación vivienda unifamiliar

GIGO. Petrate - Wynne

El proyecto plantea la adición de un nuevo volumen a un bungalow existente. este volumen esta planteado de forma que maximiza los metros construidos y se relaciona con el contexto en contraste por forma. El bungalow original californiano es vaciado y su espacio convertido en un gran espacio de living-comedor-cocina como un loft. El volumen agregado, con su piel de acero inoxidable, se presenta vertical apilando garage, dormitorios, master suite y una terraza con vista al oceano pacifico. La forma de este volumen se perfila con una serie de cortes volumetricos que sirven a los efectos de crear relaciones dinamicas con los volumenes de las viviendas circundantes.

Ubicacion: Venice, California

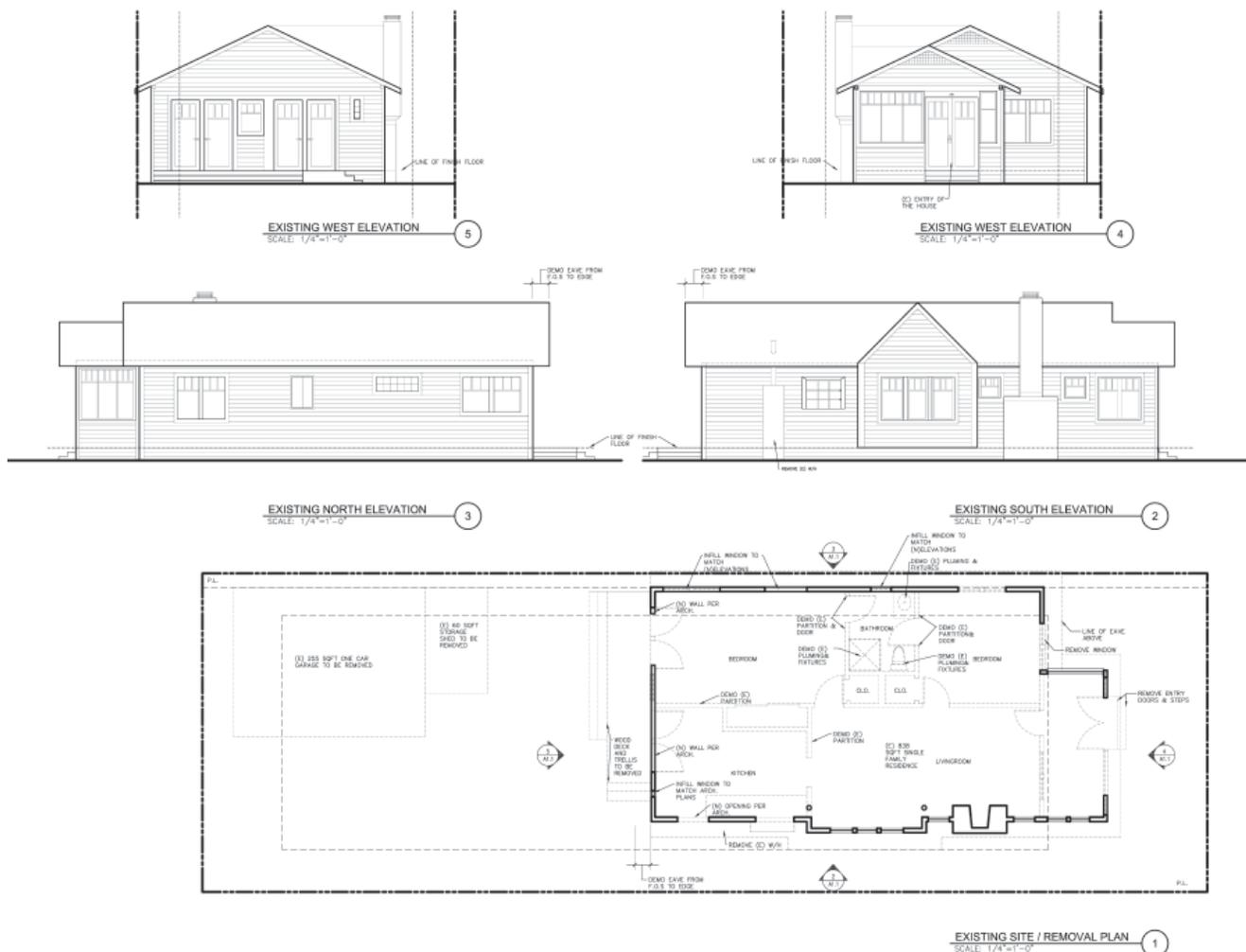
Superficie: remodelacion 170 m2

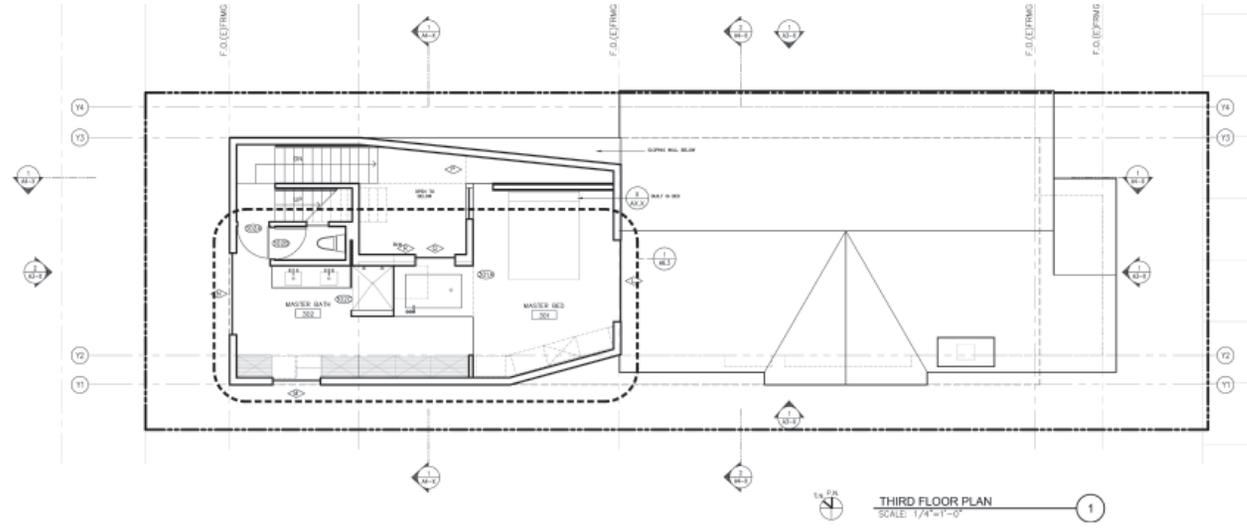
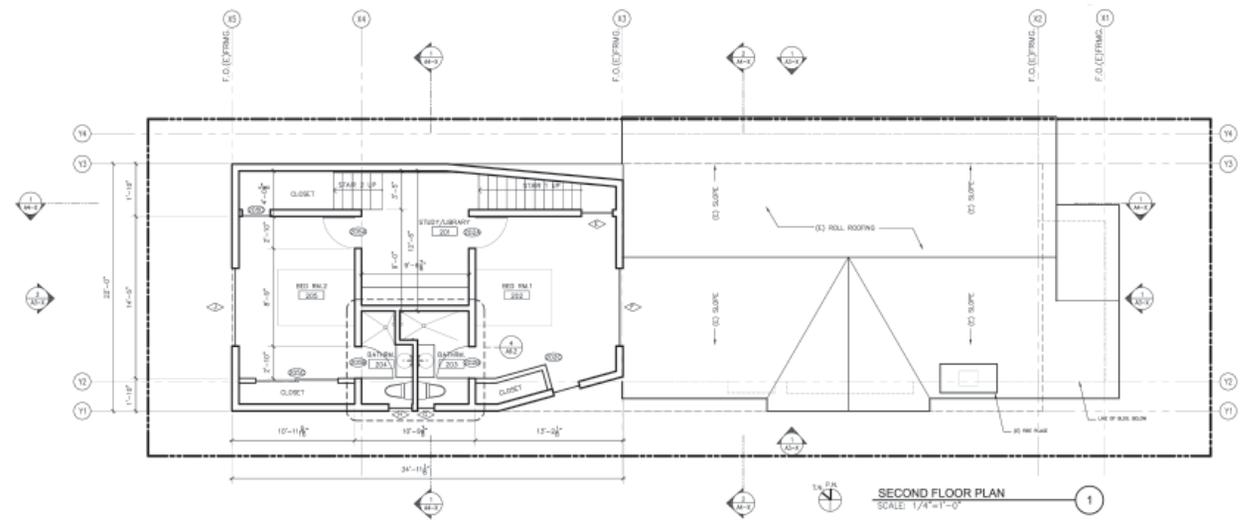
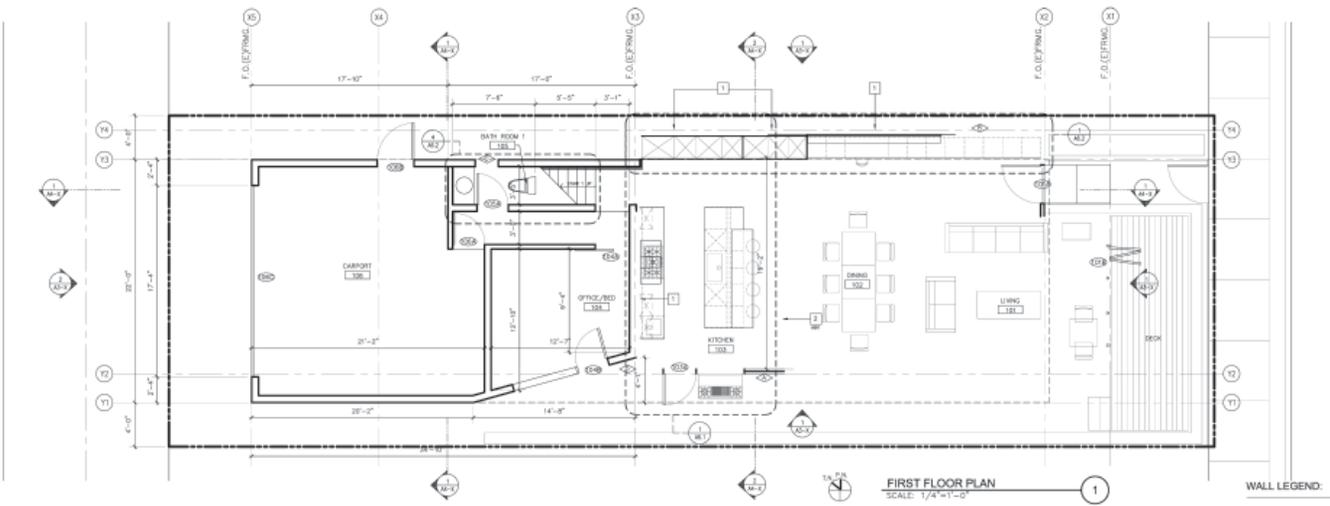
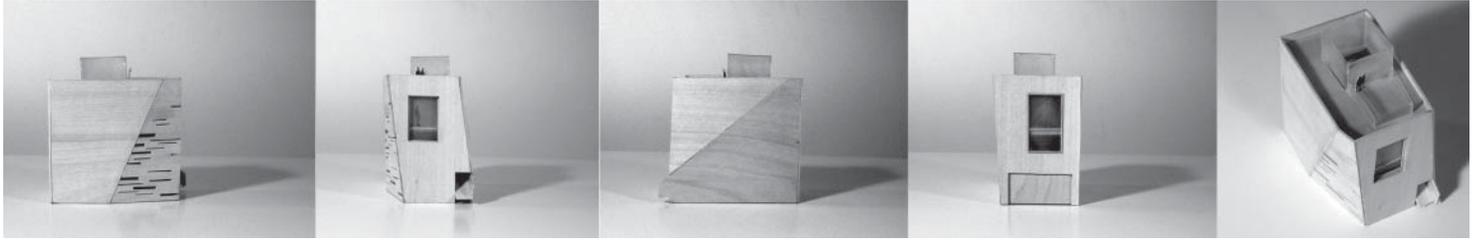
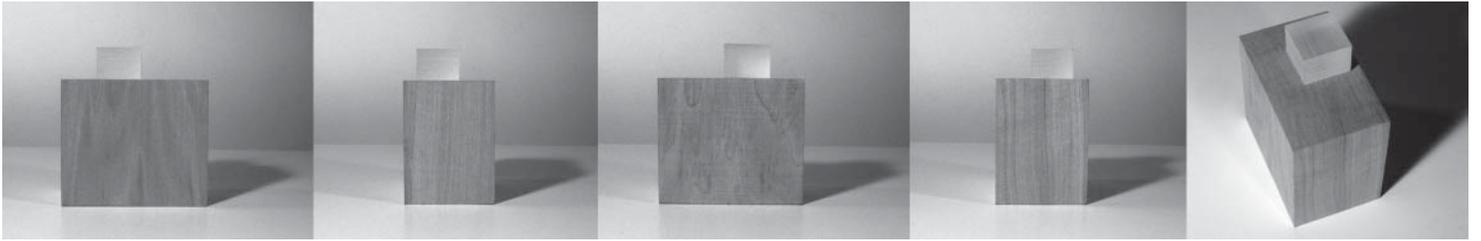
Ampliacion de 190 m2

Proyecto: 2005

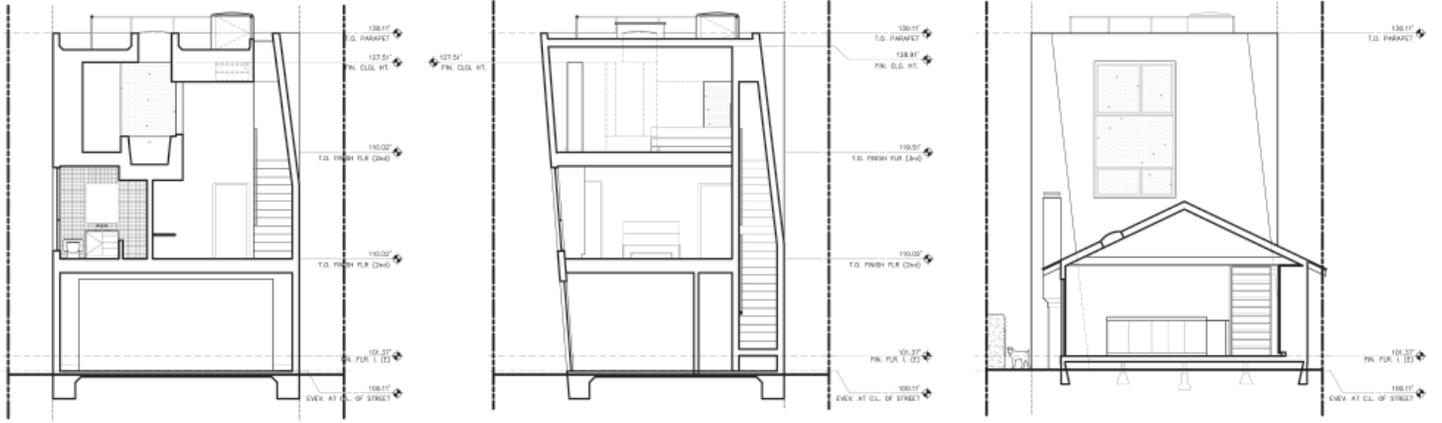
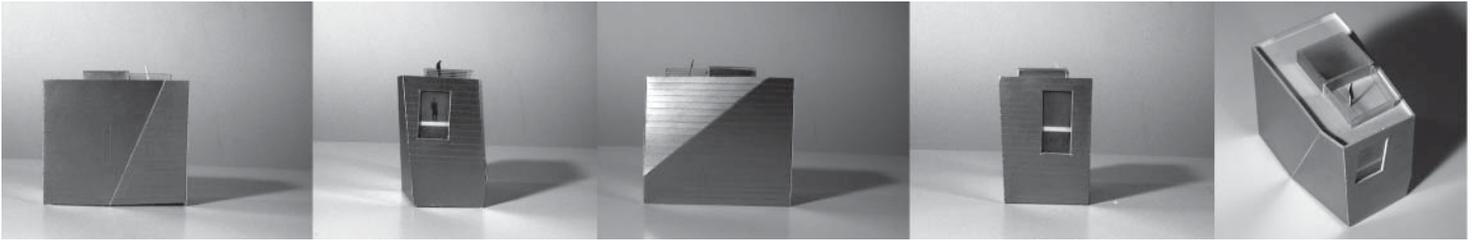
Construccion: [no construido]

Proyecto en asociacion con Phil Trigas y Birgit Schneider





Casa Winward
Remodelación vivienda unifamiliar
GIGO



BUILDING SECTION
SCALE: 1/4"=1'-0"

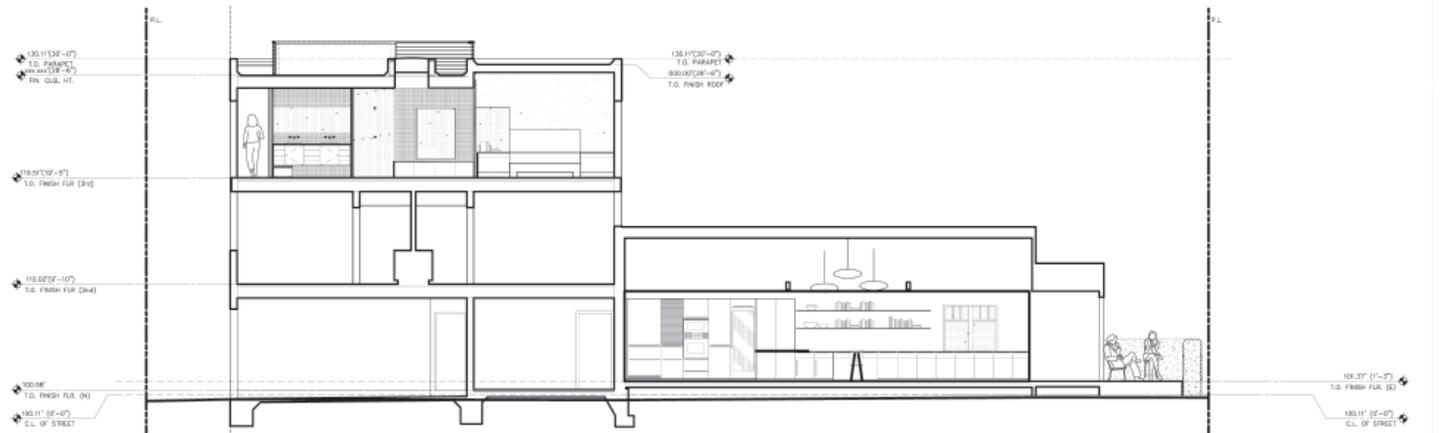
3

BUILDING SECTION
SCALE: 1/4"=1'-0"

2

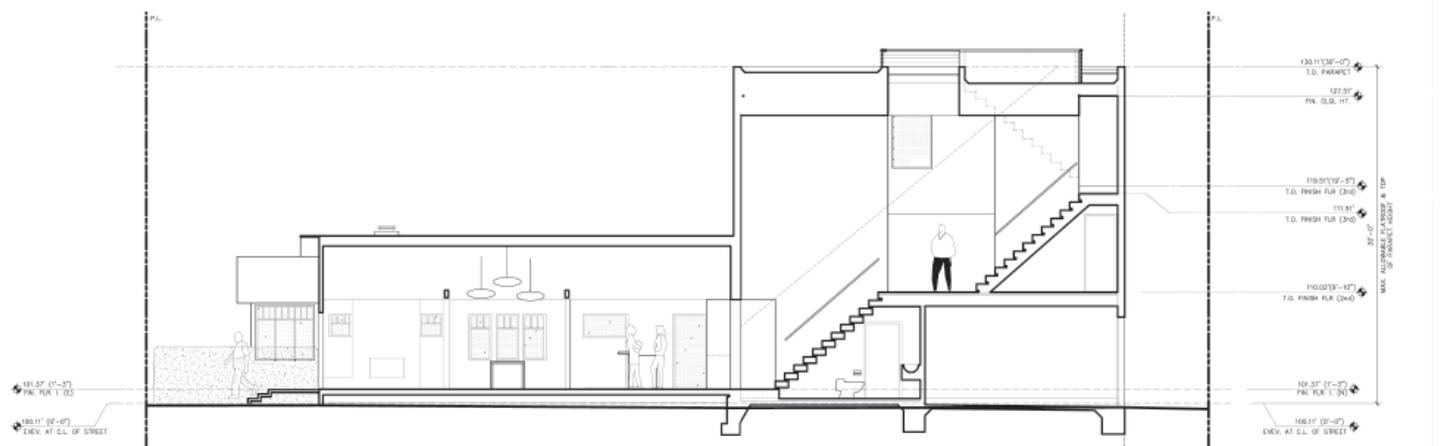
BUILDING SECTION
SCALE: 1/4"=1'-0"

1



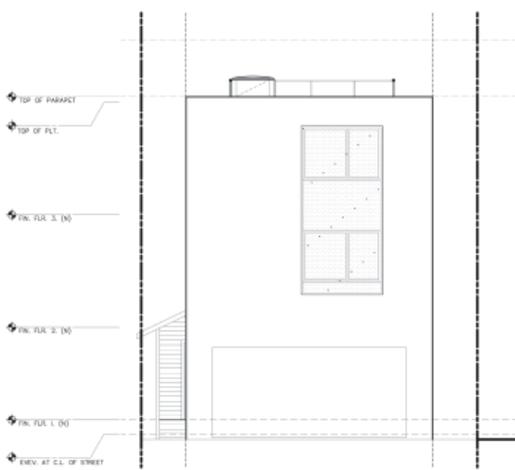
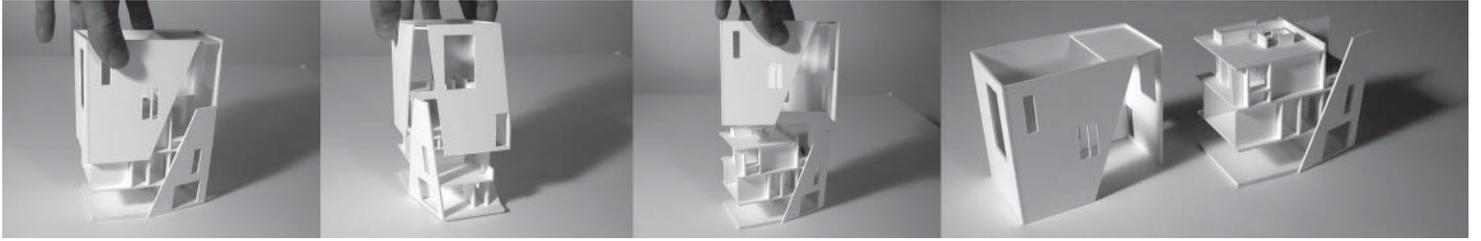
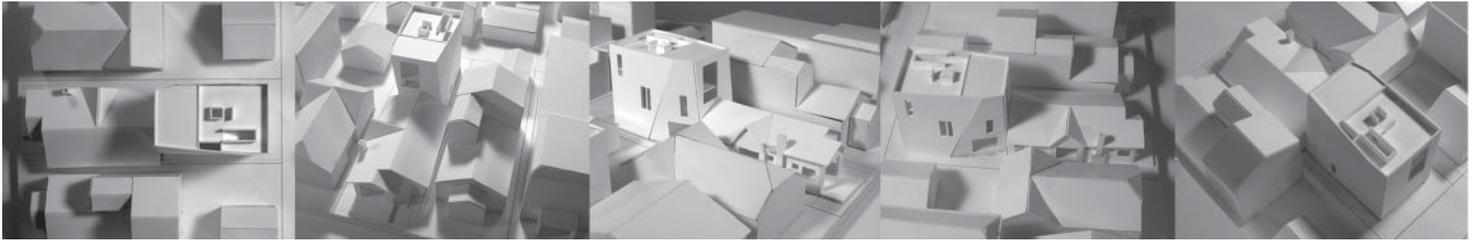
SECTION
SCALE: 1/4"=1'-0"

2

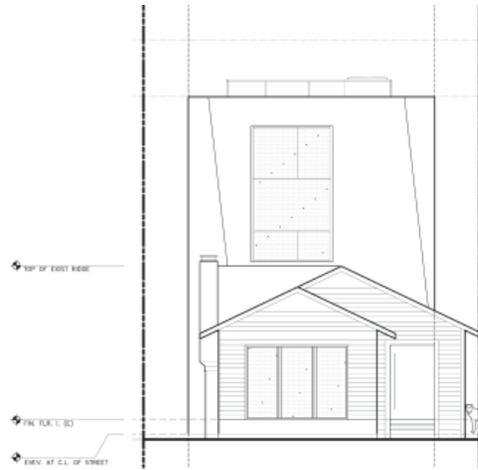


SECTION
SCALE: 1/4"=1'-0"

1



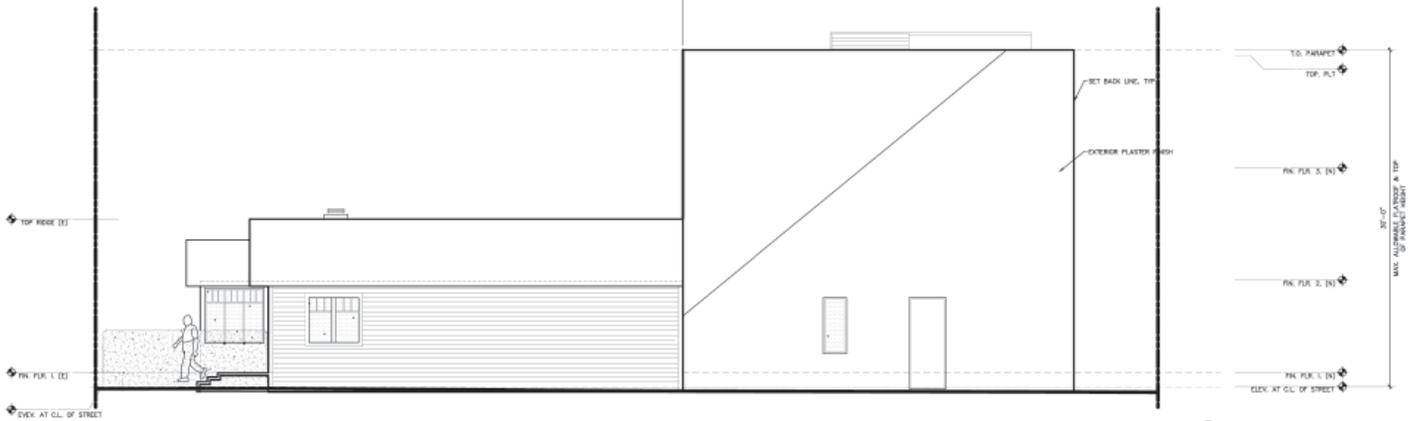
WEST ELEVATION
SCALE: 1/4"=1'-0" ②



EAST ELEVATION
SCALE: 1/4"=1'-0" ①



← NEW 3 STORY ADDITION INTERIOR RENOVATION OF EXISTING →



NORTH ELEVATION
SCALE: 1/4"=1'-0" ①

← NEW 3 STORY ADDITION INTERIOR RENOVATION OF EXISTING →



SOUTH ELEVATION
SCALE: 1/4"=1'-0" ②



Viviendas urbanas en altura

María Eugenia Aguerre, Mariela Casaprima, Juliana Fullone

DESTINO: Vivienda multifamiliar
UBICACIÓN: Avda. 51 esq. 22
LOCALIDAD: La Plata
SUP. TERRENO: 307.50 m²
SUP. CUBIERTA: 940,174 m²
SUP. SEMI-CUBIERTA: 271,815 m²
Colaboradores: María Jimena Buscetti, Belou Daniela Di Bernardo.



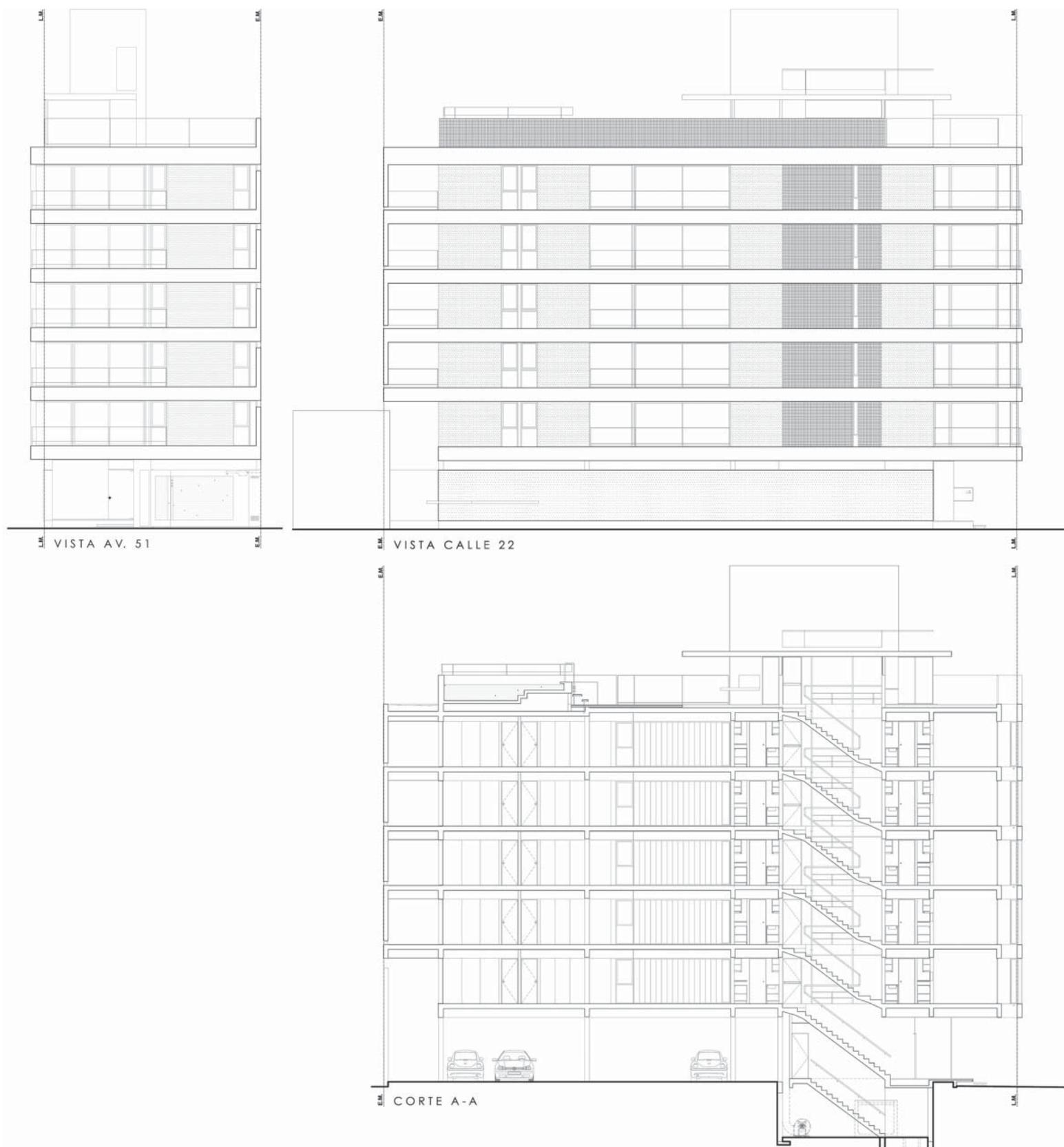
Viviendas urbanas en altura
AGUERRE - CASAPRIMA - FULLONE

La aproximación al tema de la **vivienda colectiva** nos plantea la necesidad de tener una lectura clara de los procesos de cambio que se dan en la ciudad, tanto en términos sociológicos como urbanos, sin que ello implique una renuncia a ciertas **constantes arquitectónicas** de nuestro estudio (**geometría/ estructura y cerramiento/ transparencia-opacidad/ vacío/ flexibilidad/ continuidad espacial/ adentro y afuera/ luz y sombra**), entendiendo a la vivienda como un lugar mas próximo a la calidad de vida y a la fantasía del ocio y bienestar que a la habitual austeridad de un espacio concebido tan solo como una mera necesidad social.

Frente a los nuevos modos de vida, las distintas formas contemporáneas de trabajo y recreación, los distintos tipos de agrupamiento, nos planteamos 3 pautas de proyecto:

- 1- Entender el edificio como un conjunto de **casas** en donde se maximizan los espacios privados, minimizando los espacios comunes.
- 2-Búsqueda de **continuidad y flexibilidad espacial**.
- 3- Resolución **constructiva**, como estructuradora del **diseño**.



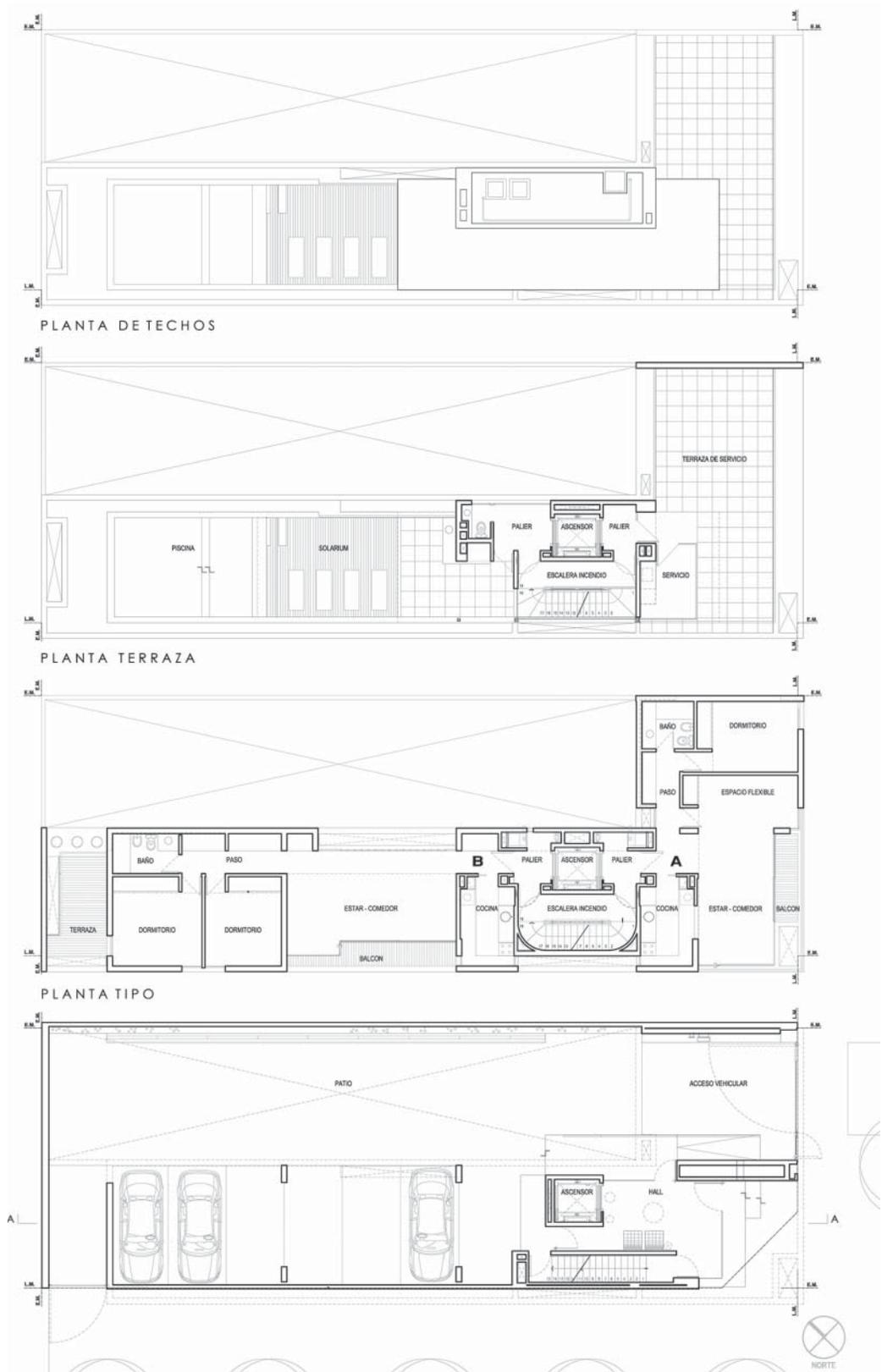


El sitio presenta como singularidad la existencia de la rambla de la avenida 51 y la proximidad a dos vacíos urbanos de la trama de la ciudad (Plaza Isla Malvinas y Parque San Martín). En este escenario el terreno de 10 x 30 m se ubica en una de las esquinas enfrentando el paisaje del boulevard.

Este dato nos permitió pensar en un edificio con caras libres en casi todos sus lados, situación reflejada tanto en planta como en volumen.

El proyecto, organizado a partir de una planta baja libre que oficia de ingreso y cocheras, cinco plantas de semipisos de uno y dos dormitorios con palier privado y una terraza con pileta como remate, sostiene una dialéctica entre su singularidad y su relación con el contexto en su sentido más amplio, es decir con el campo de las significaciones del entorno físico y la cultura urbana de La Plata.

Entendimos al edificio como pequeñas **viviendas urbanas en altura** francamente **relacionadas con el exterior** a través de grandes ventanales que se ensanchan y alcanzan la altura del ambiente, balcones y terrazas que alojan vacíos dejando penetrar la luz y el aire, planos horizontales continuos interiores que se proyectan al



exterior, superando así la encrucijada claustrofóbica a que a llegado el departamento urbano típico.

Una intensa búsqueda plástico-tectónica concentrada en la presencia de la viga como una cinta de espesor uniforme, donde el paso de viga a columna se disuelve en una perfecta continuidad para producir una pieza unitaria, cuya figura se convierte en fachada del edificio. Esta unidad formal de la pieza empuja a separar a una posición secundaria toda expresión de los planos de cerramiento generando una relación dialéctica entre encierro y apertura, opacidad y transparencia, intimidad y exterioridad, tradición y modernidad.

Si bien **materia** y **materiales** dialogan y se coordinan en el diseño, son las materias vivas como la **luz** y el **paisaje** las que buscan otorgar emociones a partir de mensajes estéticos que evocan la memoria e invitan a experimentar con todos los sentidos. ●





En la segunda parte del último año se realizaron en la FAU las primeras Jornadas de Formación y Capacitación en Extensión Universitaria denominadas Universidad y Compromiso Social.

Estas Jornadas tuvieron como propósito fundamental alentar y promover un espacio académico en el quehacer de la Extensión, conjuntamente con la difusión de distintas experiencias e intercambios que tiendan a profundizar y consolidar el desarrollo de la extensión en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

A partir de este ámbito de formación y Capacitación de Docentes, Graduados, Estudiantes, Trabajadores de la comunidad de FAU, Organizaciones Sociales, se busca contribuir en la posibilidad de multiplicar las tareas de Extensión desarrolladas en la actualidad, con el desafío de integrar plenamente la Universidad con la Sociedad e involucrarse para elaborar una respuesta útil y comprometida no sólo con el futuro, sino con el presente.

Jornadas de extensión 2009

Conclusiones

Secretaría de Extensión UNLP
Arq Diego Delucchi, Prosecretario
Comisión de Extensión del HCS de
la UNLP
Dr Pablo Cincotta, Decano Facultad
Cs Astronómicas y Geofísicas
Asociación de Docentes de la
Universidad Nacional de La Plata
Ilda Lucchini
Director Programa Subsidiado de
Extensión de la FAU Arq Luciana
Marsili Instituto de Estudios y
Capacitación de CONADU Yamile
Socolovsky

Mesa redonda “Qué entendemos por Extensión Universitaria”

Moderador/Comentarista: Arq. Jorge Lombardi

En la mesa redonda “qué entendemos por Extensión Universitaria” se fue fiel al título de la misma ya que comenzaron los panelistas trayendo la historia de la Ext. Univ, hasta llegar a la situación actual en la que se ve un avance importante en lo relativo a los recursos adjudicados, a su consideración en los roles de la Universidad y la jerarquización correspondiente. De todas maneras esto se consideró insuficiente, por lo que se concluyó que es necesario seguir bregando para superar esta instancia.

Se señaló que no hay que confundir a la Ex.U con el asistencialismo, que hay que pensarse como parte del Estado sin pretender resolver todos los problemas del mismo.

También se expuso que hace falta una redefinición de la universidad intramuros y extramuros y que, en definitiva, termine con la sumatoria de roles para pasar a concebir a esos roles como la cara de un poliedro formando una sola unidad.

Se debe también articular o crear un mecanismo que genere conocimiento de la demanda social.

La EU posibilita reconstruir el saber técnico con el popular.

La extensión y su articulación con la
docencia y la investigación
Dr. Arq. Gustavo San Juan

El abordaje de los Derechos Humanos desde la Extensión

Arq Carla García, Arq Mabel Peiró,
Arq Jaquelina Ferlan, Periodista
Científica Alejandra Sofía, Eutonista
Paulina Grossi

Espacio de formación y capacitación para la articulación de docencia-investigación y extensión

Moderador/Comentarista: Dr. Arq. Juan Carlos Etulain

En este espacio se desarrollaron dos exposiciones. La primera, denominada “La extensión y su articulación con la docencia y la investigación” a cargo de San Juan, Pol y Barrios, comienza con la presentación del encuadre ideológico, teórico y conceptual, que se sintetiza en la descripción detallada del “Objeto modelo”, para posteriormente proceder a demostrar su efectivización en la práctica concreta, presentando una experiencia docente de vinculación-extensión con la localidad de Bernal en Quilmes; y otra de investigación-extensión, con el Parque Pereyra Iraola localizado en la localidad de Berazategui.

La segunda presentación denominada "El abordaje de los Derechos Humanos desde la Extensión" a cargo de García, Ferlan, Peiro, Sofia, Grossi, comienza la exposición con la lectura del momento en que se produce el acercamiento a la problemática de las personas ciegas, posteriormente se desarrollan los objetivos y el encuadre teórico ideológico, el proceso y los resultados alcanzados, con la puesta en práctica de un ejercicio de sensibilización corporal. Finalmente, se presenta otro caso de inclusión a partir de la visualización de un video realizado con chicos de la Villa 15 de la Ciudad de Buenos Aires, basado en la fotografía como elemento de integración.

Estas exposiciones se pueden sintetizar a partir de los siguientes conceptos:

» Articulación: de prácticas (D+I+E), dimensiones, saberes, actores, disciplinas y técnicas, que ponen en valor lo "inter" o lo "entre" como espacio de trabajo sustancial;
 » Comunicación: como aspecto central del par dialéctico "dar/recibir", que lleva implícito la acción de interactuar con el otro, sujeto colectivo del cual emerge un nuevo conocimiento y se genera un aprendizaje mutuo;

» Inclusión: a partir de distintas formas, como pueden ser desde lo social o de la integración de personas con capacidades diferentes;

» Flexibilidad: como condición imprescindible y necesaria del ser extensionista en todas sus dimensiones, a partir de los imponderables inevitables de la actividad y de la propia concepción de la extensión, como espacio de construcción colectiva.

Como síntesis de ambas exposiciones, se desea destacar que con matices, perfiles y casos distintos, las mismas constituyen un valioso aporte a la actividad extensionista sustentado a partir de un fuerte sentido social que guían las prácticas desarrolladas en cuanto a la vinculación Universidad-Sociedad.



El desarrollo de la Extensión: Estrategias de gestión y proyectos

Arq Guillermo Eciolaza, Secretario de Extensión FAyD UNMP

Exposición: Tareas de extensión en FAyD Universidad Nacional de Mar del Plata

Moderador / Comentarista: Arq. Cecilia Giusso

En primer término, se describió el estado de situación de la Extensión Universitaria a nivel nacional, desarrollando un recorrido desde su origen hasta la actualidad. En dicho recorrido, se enfatizó el rol de la reforma universitaria como motor de cambio en relación al compromiso con los sectores socialmente necesitados; narrando la situación dispar de la actividad en el país y contexto inmediato latinoamericano. Posteriormente, se relataron experiencias y estrategias abordadas desde la FAUD/ UNMDP, materializadas tanto en sus proyectos ejecutados como en ejecución.

De la exposición se desprenden determinadas cuestiones centrales, conductoras del relato:

» La falta de valoración estructural de la extensión universitaria; se concibe desde el estado la posibilidad del desarrollo de una actividad sin recursos económicos, y por ende, de recursos humanos que trabajan sin retribución;

» El reinicio permanente de la actividad; la ausencia de un carácter acumulativo entendido como antecedente válido para la construcción del conocimiento a través de la experiencia;

» La dificultad en el reconocimiento de una identidad propia, identidad en formación que muchas veces aparece entremezclada con cuestiones académicas o investigativas.

Se plantearon dimensiones -institucional, social y curricular- y planos -inmediato, estratégico e ideológico- para su abordaje, junto a la necesidad de resolver la controversia del financiamiento propio y el desinterés desde los organismos públicos en otorgar entidad a la extensión.

Con respecto a las estrategias desarrolladas en particular desde la FAUD/ UNMDP, caben destacar la real inserción en el medio productivo/ empresas, y la integración en los diseños curriculares como materias optativas en la carrera.

Claramente quedó definida la extensión universitaria como "constructora de ciudadanía", a través de una tarea hecha "con" y no "para" el medio social.

Taller de Formación y Capacitación para la participación en Extensión

Moderador / Comentarista: Mg. Arq. Leandro Varela

La práctica de la extensión universitaria en la UNLP, viene desarrollándose sostenidamente desde la vuelta a la democracia y desde el cambio de paradigma de la extensión cultural. En sus inicios la buena voluntad de los miembros de la comunidad académica de la universidad, hizo que la maquinaria de elaboración y puesta en práctica de proyectos hiciera esto posible, pero sin un marco adecuado que regulara la actividad.

Desde los últimos años la Universidad ha implementado un sistema de Criterios de evaluación de proyectos que ha mejorado sustancialmente el funcionamiento de la presentación y su respectiva valoración en la selección de los mismos. Asimismo el conocimiento de dichos parámetros, por parte de los extensionistas, ha permitido que las presentaciones hayan mejorado cualitativamente, aspecto que se puede corroborar en el aumento de los puntajes de las últimas evaluaciones.

Paralelamente, estas pautas han ordenado también el trabajo de los evaluadores, que ahora cuentan con criterios ordenados y pautas más claras para tratar de ser más ecuanimes en la asignación de puntajes.

Pero esto solo es el principio de este camino. A los criterios perfectibles que se han elaborado y puesto en marcha, hay que sumarle la difusión de los mismos, para lo cual adquiere gran relevancia la realización de estos "talleres de Formación y Capacitación" con la comunidad de las diferentes unidades académicas de la universidad.

A la clarificación de los aspectos importantes a ser considerados para la elaboración de proyectos, se le suma la necesidad de poner en relieve los mecanismos de evaluación y los criterios de valoración de las propuestas realizadas. Esta no es una tarea menor, ya que de esto depende el mejoramiento de las propuestas, la agudización del ingenio, y el enriquecimiento en posproyectos presentados.

Por otro lado la continuidad de estos talleres también es

de suma importancia en la incorporación de nuevos protagonistas a las tareas de la Extensión, ya sean docentes, alumnos o agentes sociales interesados.

La calidad del conocimiento, de los recursos humanos disponibles y la voluntad de llevar adelante esta tarea ya ha sido probada.

El perfeccionamiento del sistema solo depende de la participación activa de los extensionistas en este tipo de espacios donde el debate de ideas constructivas sea el motor que siga llevando a la extensión a un desarrollo acorde a las infinitas necesidades de nuestra sociedad.

Espacio de la Formación y Capacitación para la inclusión social

Moderador / Comentarista: Arq. Alejandro Lancioni

En este espacio se desarrollaron tres exposiciones.

La primera: "La Gestión participación para el mejoramiento del hábitat: Estrategias y herramientas" a cargo de la Arq. Luciana Marsili.

Inicialmente plantea una actividad o ejercicio en el que participa todo el auditorio. Dando muestra de su experiencia en el manejo de actividades, estrategias y herramientas participativas. Desarrolla un marco conceptual y teórico con referencias nacionales e internacionales, en el que se fundan las experiencias.

Plantea la Participación como un instrumento en la búsqueda de resultados a partir de un aprendizaje colectivo, que permita que los mismos sean representativos de la comunidad que formula la propuesta.

Se reconocen distintas instancias una de DIAGNOSTICO y PROPUESTAS donde la participación es de gran importancia. y otras de SOLUCIONES y DECISIONES, que pueden ser de orden técnico, profesional, interdisciplinario, o a nivel político -institucional. Plantea como cierre que el desarrollo de las experiencias participativas deben tener una metodología de evaluación permanente que alimenten un "espíritu crítico" con el fin de ser mejoradas.

La Segunda: Estrategias para la inserción social de pueblos originarios desde la extensión. Arq. Elsa Rovira.



La gestión participación para el mejoramiento del hábitat: Estrategias y herramientas

Arq. Luciana Marsili

Estrategias para la inserción social de pueblos originarios desde la extensión

Arq. Elsa Rovira

La extensión y el abordaje de la exclusión social

Arq. Gustavo Cremaschi

Comienza desarrollando un marco teórico conceptual relacionando a la arquitectura con la organización comunitaria. Describe el proyecto y característica del barrio integrado por una comunidad Mocovi en el partido de Berisso, integrada por 30 familias. Las estrategias planteadas se pueden estructurar en:

La Participación

La Gestión con distintos organismos a nivel local, provincial y nacional (INAI-Ministerio de Desarrollo Social de Nación)

Construcción del Comedor Trabajo Comunitario

El desarrollo de un microemprendimiento productivo (Bloquera)

La organización cooperativa con el fin de desarrollar otras tareas en el barrio como cordones cuneta, parqueización, etc.

Sobre el final se plantea una pregunta que conduce a la reflexión no solo del grupo sino del auditorio ¿Cuál es la distancia entre la Universidad y la Comunidad?

La Tercera: La Extensión y el abordaje de la exclusión social Arq. Gustavo Cremaschi Inicia desarrollando un encuadre referido a la extensión en la Universidad. Entiende

que la extensión no solo apunta a la carencia, pero nosotros trabajamos con la carencia. Realiza un análisis crítico en busca de un mayor presupuesto y el esfuerzo que hacen los extensionistas. Uno de los ejes planteados en las experiencias es el productivo, entendiendo que esto le dá un factor multiplicador y sustentable en el tiempo.

En la segunda parte describe la experiencia con el Patronato de Liberados, que apunta a la inserción mediante la capacitación e incorporación al medio productivo con mayor competitividad laboral.

Las tres exposiciones demuestran una importante experiencia en actividades de extensión, el esfuerzo en su desarrollo y destacando la participación de alumnos y fundamentalmente la importancia que le dan los destinatarios de las distintas experiencias desarrolladas, que enfatizan y evidencian el compromiso social de esta Universidad.



**Construir-Identidad.
Promoción Comunitaria para
la inclusión social.**

Estudiantes integrantes
del proyecto.

**Construcción de Tanque Cister-
na en Sala de Extracción de Miel
Cooperativa Nuevo Horizonte en
Santiago del Estero.**

Estudiantes integrantes del
proyecto

Exposición de Voluntariado Universitario: Una mirada desde los Estudiantes de la FAU

Moderador/Comentarista: Arq. Karina Cortina

Comentarios

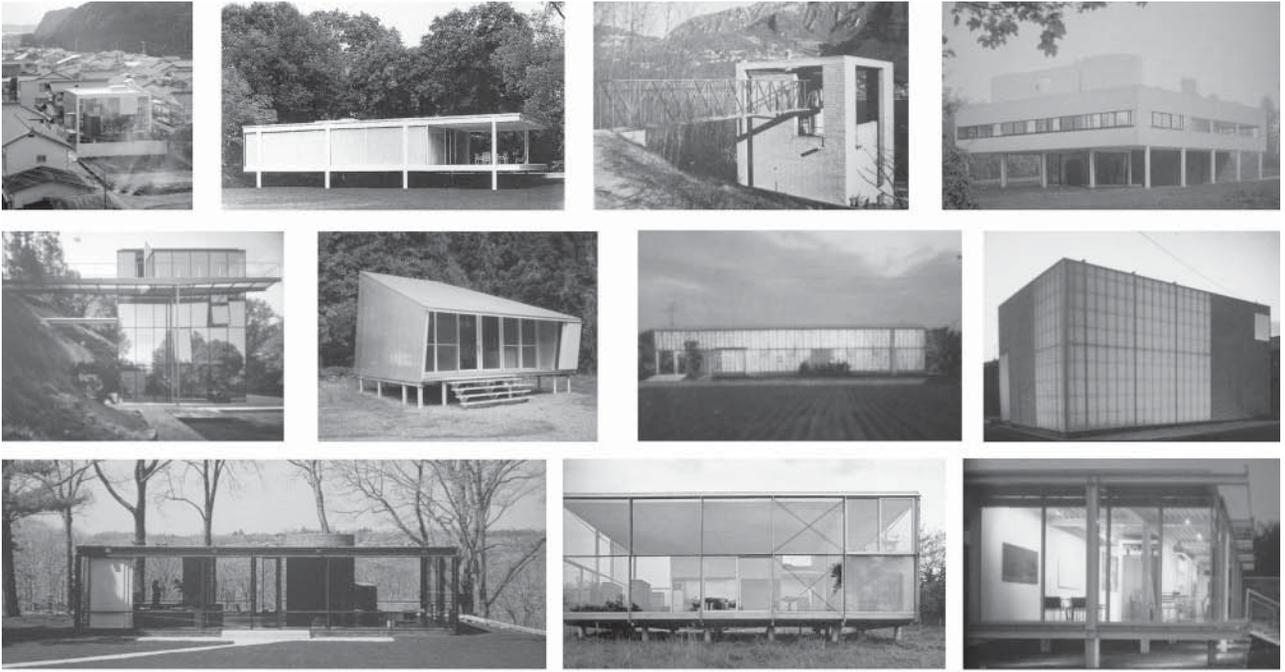
Se destaca entre las reflexiones compartidas por los estudiantes la valoración al espacio de encuentro y experiencia que generan los proyectos en los que intervienen. La posibilidad que les brinda del contacto con la comunidad, del vínculo con los usuarios de los proyectos que diseñan, del nuevo vínculo que se genera con los docentes y con los otros estudiantes que participan.

Manifiestan la gratificación de ser quienes acercan a la Universidad y la tornan accesible a personas que no podrían llegar de otra manera.

Asimismo, rescatan el contraste que enfrentan al validar los proyectos con la realidad con las disímiles situaciones que emergen al desarrollarlos. La sienten como una experiencia de aprendizaje continuo y se reconocen así, aprendiendo a "hacer" y a "dejar hacer", a "darse cuenta para qué sirve lo que uno va incorporando en las distintas materias de la Facultad, de lo que uno sabe", a "ser flexibles", a "realizar gestiones", a "acercar los caminos a la comunidad con la que trabajan que pueden llevar a soluciones", a "dar el espacio al otro", a "construir con los otros".

Reconociendo que si bien "para este tipo de proyectos no hay recetas", proponen que, en el ámbito de la Facultad, se generen espacios donde se transfieran experiencias de gestión de proyectos realizados.

Y, al referirse al gran esfuerzo que implica sostener los proyectos en el tiempo, manifiestan que la devolución de la comunidad con la que trabajan y el aprendizaje que conlleva el transitarlos lo hace posible. Finalmente, expresan la necesidad de poder transitar experiencias, similares a las vivenciadas en la participación de los proyectos, en el proceso de formación de la carrera. Proponen que sean articuladas con la currícula de grado, sumando en la formación académica espacios de trabajo con estas características para que dejen así de ser excepcionales y comiencen a ser prácticas accesibles a todos los estudiantes. ●



CAJAS

LE CORBUSIER
CASA CURUTCHET



KAZUYO SEJIMA
CASA "Y"





Progettare lo Spazio e il Movimento

Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio.

Renato Bocchi.

Gangemi editore ISBN 978-88-492-1812-1

Los escritos que componen este didáctico libro representan el pensamiento y las reflexiones de Renato Bocchi desarrolladas en los últimos años, referidas a la relación entre el arte, la arquitectura, el espacio y el paisaje. La base de trabajo de este material es producto de sus investigaciones realizadas en el IUAV de Venecia y objeto de varios cursos y conferencias también desarrollados en otras universidades como en la Facultad de Ingeniería de Trento.

Un caso especial es la invitación que la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP le cursara para dictar clases sobre arte, arquitectura y paisaje en la Maestría Ciudad Paisaje y Ambiente, lo que obligó a ordenar y seleccionar los textos que en parte componen las temáticas del libro.

El libro, finalmente estructurado en un orden que nos hace volver al espíritu de sus clases, está compuesto por cuatro temas principales: Ciudad y Paisaje, Espacio y Arquitectura Peripatética, Escultura Natural y Paisaje, y finalmente Arquitectura y Geometría del Paisaje.

Bocchi nos introduce en este libro a la fascinante experiencia del aprendizaje del concepto de espacio, desde el arte hasta el paisaje, concepto conscientemente abandonado por la crítica y la teoría de la contemporaneidad.

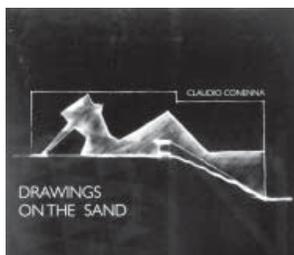
Espacio, materia esencial de la arquitectura y de la vida del hombre, es recuperado aquí por Bocchi mediante el paciente recorrido de obras de varios autores del arte y la arquitectura, en las que profundiza y desmenuza las cualidades de construcción y percepción de ese material tan complejo que es el espacio.

El espacio está analizado en profundidad no sólo como materia de percepción sino

como textura, como elemento cambiante vinculado a la movilidad, en su sentido táctil y vibrante, y en su modo de ser construido, estudiando ejemplos de Chillida, Oteiza, Serra, Wright, Van der Rohe, Fehn, Gabetti e Isola, entre otros.

Finalmente, Bocchi demuestra también su capacidad como diseñador del espacio liberando la fuerza de la energía que la arquitectura del paisaje tiene en cuanto a la creación de espacios para las diferentes escalas de la vida contemporánea, mediante una recorrida de proyectos realizados.

Este libro exhibe un material de alto valor pedagógico, con una presentación muy didáctica del tema y en una diagramación muy amable para su atenta lectura. Sus textos, didácticos como sus clases o conferencias, reproducen la pasión por la arquitectura y la enseñanza de su autor.



Drawings On the Sand.

Claudio Conenna

Editorial Architectum Plus, S.C. México 2009
ISBN 978-607955133

Las reflexiones que a mi parecer surgen del material expuesto en DOTs, están completamente ligadas al significado de la tarea de proyectar en arquitectura. Una forma de proyecto que no es una actividad disciplinar en sí misma sino que es utilizada como poderoso instrumento: El proyecto como crítica cultural, es decir como mediación para hablar sobre lo que nos rodea.

Más allá de la necesidad intrínseca de prever o prefigurar un nuevo objeto físico, el proyecto es una forma de opinión intelectual: opinión en tanto que cultural la cual cargada de contenidos presentes en la mente del proyectista, expone y demuestra pareceres, tomas de posición y formas de actuación frente a un problema programático, a un espacio o a una ciudad. A veces teñida de condiciones excesivamente locales y de especificidad, otras veces contaminada por aspectos universales, tal crítica cultural –esta acción de proyectar – es un acto conceptual en el que se catalizan elementos provenientes de diversos campos, tiempos y disciplinas.

El proyecto en su modo crítico se nutre de componentes que la memoria activa, procesa, reelabora en un continuo proceso en el que se entrelazan experiencias espaciales personales, estudios particulares realizados sobre autores, la historia culta y los hechos arquitectónicos anónimos, experiencias o posiciones estéticas, y también experiencias en el mundo natural.

Drawings on the Sand hablan de estos materiales del proyectar y de la memoria tan claramente como también lo hacen de una pasión envidiable por la experiencia espacial arquitectónica y por el acto de proyectar.

El proyecto de arquitectura es una actividad que sólo puede hacerse con pasión para transformarse en un estado de goce profundo buscado en por medio del acto creativo. Volver a los recuerdos –arquitectónicos- de la inocencia, mantener el status de placidez que el hombre ha perdido al nacer. En cada proyecto de CC se puede encontrar una arqueología de su propia construcción disciplinar transpuesta en una crítica operativa del presente.

En la secuencia de proyectos mostrados aquí, es posible leer los distintos modos proyectuales de Conenna, correspondientes a los diferentes momentos de su formación profesional; desde su educación arquitectónica en Argentina de compromiso material y de diseño particular en cada uno de los componentes del proyecto, hasta su radicación en Tesalónica la cual muestra una etapa de su formación arquitectónica que denota haber experimentado ricas vivencias espaciales. Esta formación en dos diferentes contextos, y el estudio particularizado y exhaustivo de obras y del pensamiento de diversos arquitectos modernos mediante una investigación paciente, son el material que alimenta fuertemente sus diseños.

Una firme fascinación por los arquitectos y artistas modernos del Siglo XX, centro de su mirada, se ve reflejada en cada uno de los proyectos presentados. Una recorrida por sus obras nos lleva sutilmente a reflexionar sobre temas en los que están presentes las enseñanzas del Le Corbusier de la Casa Curutchet y Mathes, de Terragni, Arp, Aalto, Oud, Williams, Siza, Moneo, Rossi, Scarpa, Niemeyer y las influencias de arquitectos de las últimas décadas que han ampliado el código moderno hacia el presente como MVRDV, Libeskind, Sauerbruch o Miralles.

Es justamente ésta la tarea que se propone Conenna en cada proyecto, la de ampliar sucesivamente las capacida-

des espaciales y materiales de un código moderno en constante evolución.

Sin embargo, las obras de los últimos años demuestran una intención de ampliación de lo moderno desde otras modernidades no ortodoxas visibles en cambios en las matrices geométricas de regulación de los proyectos como una intención de fusión de corrientes pictóricas con la experiencia espacial. El lenguaje arquitectónico comienza a perder una connotación referencial para pasar a ser un hecho de la caracterización espacial de la materia misma.

El espacio es la cuestión central de sus investigaciones, entendido como materia maleable en una construcción dialéctica dominada por tensiones que lo modelan: la luz y el detalle, entendido este último como la aproximación máxima a la materia, responsable esencial de la presencia de la arquitectura.

El trabajo sobre bocetos es muy claro al respecto. Existe en Conenna una necesidad imperiosa de trasladar las ideas a dibujos de mucho carácter que expresan el dramatismo de la condición espacial de la disciplina y su capacidad de conmover o de incidir en el estado de ánimo de quien la vive. Esta práctica del dibujo es una especie de resistencia a la uniformidad y al anonimato a que puede llevar un inexacto uso del CAD.

Otro campo de trabajo importante en su obra es el de la búsqueda de una apropiada contextualidad del proyecto no basada en la mimesis sino en el entendimiento de componentes familiares que el proyecto aporta al sitio con diversos modos y condiciones instrumentales sin caer en la habitual exclusividad del lenguaje como instrumento de tal contextualidad. En sus proyectos, esto está trabajado desde condiciones espaciales, materiales, y sintácticas de manera muy sutil.

En particular, varios de los últimos proyectos señalan caminos o líneas de trabajo que considero muy importantes en ese camino de renovación de la modernidad a partir de la incorporación de instrumentos modernos que están por fuera del establishment de la ortodoxia moderna antes desplegada.

La obra de CC es la comprobación de una extraordinaria capacidad de estudio y observación, a la vez que producto de una paciente y seria investigación y crítica de los temas esenciales de la arquitectura y del espacio del hombre.

José-Carlos Mariátegui es investigador en tecnología y nuevos medios. Ha sido miembro de la Comisión Nacional de Cultural del Gobierno del Perú (2001-2002) y Director Fundador de la Casa Museo José Carlos Mariátegui (1995-2005). Ha desarrollado actividad docente, de investigación, así como publicado numerosos artículos sobre temas de arte, ciencia, tecnología y sociedad. Investiga las consecuencias socio-económicas del crecimiento de información digital. Vive y trabaja en Londres. | **Antoni Muntadas** es un artista experimental nacido en Barcelona. Desde 1971 se dedica a los nuevos soportes multimedia y audiovisuales. Completa su formación en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology donde, más tarde, impartirá una serie de cursos, además de en otros centros y universidades americanas y europeas. Centra su trabajo en las relaciones entre el arte y la vida y utiliza fundamentalmente los medios visuales como soporte. Entre sus principales proyectos se encuentran: Media Eyes, Stadium, The Board Room, The File Room, On Translation: the internet project. | **Valentin Roma** nacido en Barcelona, ha sido comisario curador de numerosas muestras e instalaciones. ha ganado el concurso internacional del Institut Ramon Llull para elaborar el proyecto del pabellón de Cataluña Bienal de Artes Visuales de Venecia de 2009. | **Juan Herreros** es arquitecto español. Enseña en la Escuela de Arquitectura de Madrid y es profesor visitante de la Universidad de Columbia. Ha enseñado además en las universidades de Laussane, Architectural Association de Londres, Princeton y Chicago. En 1984 fundó con Iñaki Ábalos el estudio Ábalos&Herreros, y en 2006 su actual oficina Herreros Arquitectos. Ha publicado numerosos libros y su obra es constantemente publicada en Europa y América. Ha obtenido numerosos premios por sus obras y por su trayectoria profesional y académica. | **Nicolás Saraví** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es docente de Taller de Arquitectura de la FAU UNLP. Ha recibido varios premios por su obra la cual ha sido publicada en diversos medios. Ejerce su profesión en La Plata. | **Vicente Krause** es arquitecto egresado de la FAU UNLP ha sido profesor Titular de Taller de Arquitectura en La Plata y Mar del Plata. Posee una obra proyectada y realizada singular y de altísima calidad. Actualmente se desempeña como Profesor Consulto de la FAU UNLP, | **Emanuela Schir**, diplomada en el IUAV de Venecia, es docente del curso de Arquitectura y Composición Arquitectónica en la Universidad de Trento, Italia. Realiza allí mismo el curso de doctorado. | **Renato Bocchi** es profesor ordinario de composición arquitectónica y urbana, y Director del Departamento de Proyección Arquitectónica de la Universidad IUAV de Venecia. Enseña desde el 2003 por suplencia en la Facultad de Ingeniería, en el Curso de Laurea de la Universidad de Trento. Ha dictado seminarios, dirigido workshops, y dictado conferencias en varias universidades de Europa y ha sido profesor invitado en la Universidad Nacional de La Plata. | **Alberto Campo Baeza** ha sido Profesor y Catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid en la que fue Director del Departamento de Proyectos. Ha sido profesor en Zürich, Dublín, Nápoles, Virginia, Copenhague, Lausanne, Filadelfia, Weimar, Chicago, Kansas y Columbia. Además ha dictado numerosas conferencias destacando Harvard, Miami, Columbia, New York, Chicago, Vicenza, China, Porto y Mendrisio. Su obra construida es extensa y ha obtenido diversos premios por sus trabajos los que ha expuesto en numerosas ciudades de Europa y EE.UU. Es también autor del libro "La Idea Construida". | **Willy Müller** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Radicado en Barcelona desde 1985 ejerce la profesión en Cataluña. Dirige junto a Manuel Gausa y Vicente Guallart el grupo Metápolis. Ha recibido varios premios por sus obras y éstas han sido publicadas en prestigiosas revistas internacionales. | **GIGO - Diego Petrate y Florencia Wynne**, son arquitectos egresados de la FAU UNLP y dirigen el estudio GIGO. Han desarrollado su actividad profesional en el exterior y en Argentina. Diego Petrate fue estudiante de Enric Miralles y Peter Cook en la StaedelSchule de Frankfurt y ha obtenido un Master en Arquitectura en la UCLA. Ha trabajado varios años en Frank Gehry and Partners en California. Actualmente es docente en la FADU UBA y en la UTDT. Florencia Wynne ha trabajado en diversos estudios del exterior. Actualmente es docente en la FAU UNLP. | **María Eugenia Aguerre, Mariela Casaprima y Juliana Fullone**, son arquitectas egresadas de la FAU UNLP. Son docentes de Taller de Arquitectura en la FAU UNLP y desarrollan su actividad profesional en la Plata. Han recibido varios premios por sus trabajos. | **María Chévez** es arquitecta egresada de la FAU UNLP. Es docente de Taller de Arquitectura y Comunicaciones en la FAU UNLP y desarrolla su actividad profesional en La Plata.

José-Carlos Mariátegui | Antoni Muntadas | Valentín Roma

Juan Herreros | Nicolás Saraví | Vicente Krause

Emanuela Schir | Renato Bocchi | Alberto Campo Baeza

WMA - Willy Müller | GIGO - Petrate, Wynne | María Eugenia Aguerre,

Mariela Casaprima, Juliana Fullone | María Chévez

