



OCHO

8



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

Presidente UNLP Médico Veterinario Alberto Dibbern

Autoridades FAU

Decano: Arq. Gustavo Azpiazu
Vice Decano: Arq. Néstor Bono
Secretario de Coordinación y Gestión: Arq. Javier García
Secretario Académico: Arq. Jorge Prieto
Secretaria de Investigación y Postgrado: Dra. Arq. Elsa Laurelli
Secretario de Extensión Universitaria: Arq. Marcos Di Giuseppe
Prosecretario de Posgrado: Arq. Alejandro Lancioni
Prosecretario de Investigación: Arq. Juan C. Etulain
Director de Asuntos Estudiantiles: Sr. Marcelo Urrutia
Consejeros Académicos Profesores: Arq. Fernando Gandolfi
Arq. Héctor Lufiego
Arq. Claudio Fernández
Arq. Sara Fisch
Arq. Uriel Jáuregui
Arq. Gustavo San Juan
Graduados: Arq. Rita Díaz
Arq. Susana Cerutti
Auxiliar Docente: Arq. Gabriela Sánchez
Estudiantes: Srta. Gabriela Trevisán
Sr. Juan Ignacio Allerborn
Sr. Adrián Vargas
Sr. Juan P. Morino
Consejeros Superiores
Profesor: Arq. Hugo Olivieri
Graduado: Arq. Raúl Barandiarán
Estudiante: Sr. Diego Tiscornia



Fotografía de tapa
Museo Judío en Berlín
Arq.: Daniel Libeskind
Agradecimientos
Arq. Alfredo Irigoien
Vanessa Offen (Estudio D. Libeskind)
Arq. Ana Redkwa
DICUL (MRECIC)
Embajada Argentina en Berlín

Revista de la FAU 47 al fondo

Director responsable: Arq. Gustavo A. Azpiazu
Editor: Arq. Pablo E. M. Szelagowski
Secretario de redacción: Arq. Pablo Remes Lenicov
Mesa Editorial: Arq. Raúl W. Arteca
Arq. Isabel López
Arq. Pablo E. M. Szelagowski
Arq. Pablo Remes Lenicov
Coordinación General: Arq. Carlos Díaz de la Sota
Colaboradores: Pablo Rodríguez
Nicolás Bailleres
Osmar Duro

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. Teléfono +54 221 423 6587/88/89/90. Fax: +54 221 423 6587. E-mail: farulp@arqui.farulp.unlp.edu.ar.

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

Los artículos firmados no expresan la opinión de 47 al fondo, ni de las autoridades de la FAU. Los editores no asumen responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Editorial de la Universidad. Pre-impresión e impresión: Grafikar. Tirada: 1000 ejemplares. Número de Registro de la Propiedad Intelectual: 190487. Ley 11.723. Año 6. Número 8. Diciembre de 2002

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

Índice

- 02- **Sobre el cuerpo teórico de la arquitectura.**
Mesa redonda
- 07- **UIA Berlín 2002. Relatos del Congreso.**
Pablo Remes Lenicov
- 10- **Berlín laboratorio de arquitectura.**
Emilio Sessa
- 12- **Accidentes topográficos artificiales.**
Juan Herreros
- 16- **Estratificaciones y situaciones de la ciudad.**
Yannis Tsiomis
- 19- **Entrevista con Geoffrey H. Broadbent.**
Emilio Sessa, Pablo Remes Lenicov, Pablo Szelagowski
- 24- **Las colonias de viviendas en Berlín.**
Horacio Morano
- 28- **Sobrevolando Berlín.**
Pablo Szelagowski.
- 33- **Berlín: música y política.**
Eduardo Gentile
- 38- **Über Berlín. Un ojo filmico.**
Mario Arteca y Raúl Arteca.
- 42- **Entre líneas.**
Daniel Libeskind
- 44- **El museo Judío en Berlín.**
Daniel Libeskind
- 48- **Un recorrido por la Bauhaus.**
Irina Steinberg
- 54- **José Antonio Coderch de Sentemenat (1913-1984).**
José Luis Randazzo
- 60- **Renovación edilicia y transformación urbana.**
Juan Carlos Etulain, Isabel López
- 66- **El alojamiento como derecho incondicional excuido de la lógica del mercado.**
Uriel Jáuregui, Carlos Barbachan, Néstor Mineo
- 72- **Concurso Internacional Duxton Plain Public Housing.**
Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Florencia Schnack, Paula Ahets Etcheberry
- 76- **Estación de omnibus de Neuquen. ETON**
Gustavo Azpiazu, Javier García
- 78- **Concurso Nacional de ideas urbanísticas para el área sur,
eje de desarrollo avenida Eva Perón en sector Mataderos-Villa Lugano.**
Roberto Germani, Evohé Germani, Horacio Morano, Inés Rubio.
- 82- **Ordenamiento territorial en Municipios Pampeanos.**
Néstor Bono y María Julia Rocca.
- 88- **Sobre el cuerpo teórico de la arquitectura. Continuación**
Mesa redonda
- 90- **Libros**
- 92- **Breves**
- 95- **Colaboradores**



Sobre el cuerpo teórico de la arquitectura

Mesa redonda integrada por los arquitectos Gustavo Azpiazu, Graciela Pronso, Emilio Sessa, Alberto Sbarra y Roxana Scorcelli. Coordinador: arq. Pablo Szlagowski. A propósito de la presentación del número 7 de la revista 47 Al fondo Aula Magna de la Facultad de Arquitectura de La Plata. 26 de Abril de 2002.

Como presentación de la Revista 47 al fondo nº 7, nos pareció interesante intentar debatir en una jornada, temas que hacen a la enseñanza del proyecto y sus ideas, con algunos docentes de la Facultad. Es así que los interrogamos sobre la existencia de ideas, argumentos o teorías sólidas o inamovibles que son fundamentales para cada uno a la hora de enseñar. Para ello los consultamos sobre este tema con el siguiente enunciado: **Haciendo un paralelo con las llamadas ciencias «duras», las cuales poseen un cuerpo teórico fijo, sobre el que se apoyan las nuevas teorías o se realizan nuevas conjeturas que definen el «núcleo duro» teórico de esa ciencia, ¿es posible establecer si existe en la arquitectura un cuerpo de teorías fijas e intocables o un núcleo duro? De existir, ¿cuáles serían estas teorías indiscutibles que deben ser tenidas en cuenta para poder construir por sobre ellas conocimiento nuevo?**

Gustavo Azpiazu: Siempre el hablar de núcleo duro, nos lleva a revisar la relación que hay entre arquitectura y construcción. Entonces, si identificamos la Arquitectura como una creación que trasciende la mera construcción, ahí nos ponemos a mirar hacia atrás, de donde proviene esto, nos lleva al año I, a Vitrubio, y ahí, en la definición de Vitrubio de belleza, estructura y función (venustas, firmitas y utilitas), existían tres componentes: una artística que estaba dada por la belleza, o sea tenía una relación con el arte, y las otras dos componentes que estaban vinculadas a cuestiones prácticas que, en realidad, tendían a ser una aproximación a la ciencia.

En Inglaterra, o en los países de habla inglesa, transformaron esta trilogía en una especie de relación de artes y técnicas, entonces aparecía que la belleza se transformaba en deleite, la estructura en solidez y la función en comodidad. De alguna manera, rara vez la arquitectura se desprende de la cuestión de adecuación o utilidad. Hay un viejo libro de Edward de Zurko que se llama «La teoría del funcionalismo en arquitectura» donde él

recorre cuáles son los argumentos funcionalistas; obviamente todo el funcionalismo tiene una relación casi directa con la ciencia, o con la técnica o la tecnología o sea que en principio sería uno de esos núcleos duros porque quizá la arquitectura no tiene uno, sino varios núcleos.

Si recorremos la arquitectura romana, la arquitectura gótica, la arquitectura renacentista, la arquitectura del período industrial hasta la arquitectura del período Moderno, la idea de funcionalidad va cambiando, pero el concepto de funcionalidad esta presente permanentemente. En una charla, Sábato destruyó a Le Corbusier a partir de tomar su definición de «la casa como máquina de habitar». Cuando en realidad me parece que lo que Le Corbusier decía era que cuando se diseña la arquitectura, los arquitectos debemos diseñar tal como los ingenieros diseñaban sus obras industriales. Por eso me parece que el tema de la máquina de habitar, es más bien un criterio de llevar la casa a parámetros racionales, medidos, establecidos, con estándares a cumplir. Le Corbusier al estudio del 35 de la Rue de Sévres lo llamaba el laboratorio de la investigación paciente. Esta caracterización de su lugar de trabajo nos da otro dato de la idea corbusierana entre lo que es razón o ciencia y de lo que es arte. Y de alguna manera Le Corbusier, me parece, que es el personaje que va a conjugar aspectos científicos, sociales y artísticos a través de esa idea de laboratorio. Pero también me parece que la concepción tipológica que deja Le Corbusier, ayuda muchísimo a entender algunos de los problemas sobre los cuales creo yo que tiene que andar la problemática del núcleo duro o los núcleos duros de la arquitectura; porque en realidad la investigación tipológica, no es ni más ni menos que una cierta investigación, con rigor, que va entendiendo problemas espaciales, problemas de lenguajes, problemas de construcción, problemas de habitabilidad; una serie de problemas que se pueden medir, que se pueden establecer parámetros,

que se puede entender de un modo racional.

Junto con Pablo hicimos un trabajo de investigación y proyecto de arquitectura y urbanismo para una ponencia del Arquisur, y ahí nos poníamos algunos aspectos rígidos que la profesión debe o debería cumplir. Entonces, a partir de ese trabajo se llegó a tres aspectos, que son: uno, las condiciones científicas, otro son los mecanismos científicos y el último son los compromisos. Las condiciones científicas, más evidentes que tiene nuestra profesión, son las condiciones de sustentación, la ciencia físico-matemática están indiscutibles. La otra condición que me parece que tiene un alto grado de científicidad, son las condiciones de habitabilidad donde aparecen todos los procesos biológicos y los procesos sociales y que, en general, en la arquitectura argentina, las condiciones de habitabilidad son desconocidas, cuando no obviadas. Entre los mecanismos científicos, uno es el metodológico en cuanto a la investigación de determinados temas que pueden ir desde lo constructivo hasta el mecanismo de proyecto. La investigación desde el proyecto de arquitectura, dentro del proyecto de arquitectura, no la investigación entendida como un elemento separado del proyecto. Y el otro mecanismo científico que me parece que es destacable es el tipológico, donde nosotros podemos referirnos al pasado, al presente y elaborar alguna teoría para el futuro con grados aceptables de precisión. Y los compromisos que tiene esto, ahí no hay rigor científico pero me parece que tendría que producir algún tipo de pautado racional, es en los compromisos sociales que la arquitectura tiene de por sí en su esencia, y ahí la participación más activa de la psicología, la sociología, la antropología, y todas las ciencias que estudian el comportamiento de las personas aisladas o en distintas instancias de grupo social.

El otro compromiso me parece que es el ético, que tiene que ver con la ideología, pero también se alimenta con la filosofía y

la cultura. Estos tres componentes me parecen que son los más apropiados para pensar que la arquitectura tiene algunos núcleos rígidos. Lo que pasa es que, el núcleo rígido, si bien puede tener nombres parecidos, va cambiando en tiempo y en espacio, y eso es lo que hace que los problemas no sean equiparables a los núcleos rígidos en otros aspectos. Por ejemplo, la física, la biología pueden tener manuales. El manual que tiene la condición de sustentación en el Medioevo no es el mismo manual que tienen la sustentación en las obras de Renzo Piano o Norman Foster y con esto también, lo que quiero marcar, es que hay algunos estudios actuales, con una concepción artística, técnica y científica bastante particular porque gran parte de las obras que están haciendo hoy, están muy relacionadas a procesos de investigación. No sólo de procedimientos de sustentación, sino de procedimiento de cierre, de energías alternativas, de actitudes de aislación muy particulares y que de alguna manera, están trabajando con otros mecanismos de pensamiento en arquitectura. (...) Yo creo que en la arquitectura, habría distintas líneas y diferentes condiciones que podrían transformarse en núcleos rígidos. Tendríamos que tomar núcleos rígidos a lo mejor por regiones, por líneas de arquitectura, y también esos núcleos estarían vinculados muy fuertemente con los comportamientos humanos que era la última de las variables que yo trataba, que es en realidad la menos rígida, que son los compromisos esos que hablábamos. Y me parece que lo que, como Serrat dice que «sería fantástico que la ciencia fuese neutral», lo que sería fantástico para la arquitectura que fuera más rigurosa y cuando, me refiero a más rigor, me refiero a que nosotros tenemos que hacer cada vez más esfuerzo para que la arquitectura que hacemos tengan las ideas más adecuadas a ese proyecto, que exista un rigor tipológico muy preciso. La técnica, a su vez que tiene que ser adecuada y tener un desarrollo y una presencia en el proyecto desde el mismo inicio. Esto, sumado a ese compromiso ético-social, me parece que son los cuatro puntos donde estaría la rigidez y me parece que tiene núcleos duros parciales, cambiantes y pertenecientes a cada problema.

Graciela Pronsato: Cada tanto sucede que se nos obliga a pensar a los arquitectos, especialmente en este tema de la teoría. Porque habitualmente somos unos prácticos sin teoría y a veces otros son unos teóricos sin práctica.

Yo estaba justamente por proponer el cambio de la consistencia de ese núcleo, podemos llamarlo viscoso; no duro ni rígido porque no encontraba una adecuación con lo que yo proponía, que eran algunos núcleos alrededor de lo cual se organiza fundamentalmente, la tarea del proyecto que es la práctica significativa del arquitecto. Entonces si se me admite que sea viscoso,

diría que tiene la consistencia de estos planetas que están rodeados de un gas, están en estado intermedio. Porque sí, adelantando el punto a donde quiero llegar, digo que tiene dos núcleos que se arman alrededor de la tecnología y la geometría.

El origen de estas cuestiones lo voy a remitir, en vez de al año I con Vitrubio, al mil quinientos con Leonardo. Leonardo es el que a través de la disección de organismos vivos, y también porque tenía una panadería en un negocio donde hacía figuritas de mazapán, entendía de cerca la disección formal de la arquitectura. Es decir, él componía estas masitas de mazapán fabricando cilindros, cubos y componiendo la forma arquitectónica a partir de esas partes previamente establecidas.

Tenemos ahí un poco antes, junto a Leonardo, a Paolo Uccello, que utiliza para soporte de sus figuras de batallas, en sus pinturas, una figura de rotación como es el toro de rotación: es un dibujo de un círculo girando sobre otro círculo. Así que el tema de la geometría me parece importantísimo; observando actualmente el panorama de la producción de arquitectura, me parece importantísimo ponerlo en relieve hoy porque con la máquina, con la computadora, se puede llegar a visualizar, a objetivar estas formas de soporte de la arquitectura que se practica o que se proyecta hoy. En el tema de la construcción, puedo fijar un origen en el Movimiento Moderno con Hannes Meyer tratando de encontrar el origen de estos conceptos de función y de forma. Entre la función y la forma, entre la abstracción y la realidad material, se han armado una cantidad de conceptos, de principios teóricos. Si la forma sigue a la función, si el espacio es a la función lo que la forma es a la función, (como diría Paysee Reyes, un arquitecto uruguayo que perfeccionó esta cuestión de la forma siguiendo a la función), entonces ahí prácticamente con la relación tecnología y geometría, podría venir hacia el presente señalando algunos hitos como el caso de la Opera de Sidney.

Yo creo que existen estos núcleos. Una pregunta vieja era si existe una teoría. La respuesta que yo he encontrado es que hay varias teorías vigentes. Pero más que las teorías son estos conceptos dominantes que nos permiten leer estas transformaciones del saber, el progreso, estas evoluciones para no entrar en problemas semánticos acerca del progreso, diría que nos revelan el estado actual o el grado de los logros. El grado de precisión, de exactitud con el que se está logrando la arquitectura hoy. Creo que esto es lo que tengo para decir en el primer posicionamiento acerca del tema.

Emilio Sessa: Es interesante la pregunta. Si me pongo a pensar en mis lejanas épocas de estudiante, hablábamos de dos cosas como fundamento de lo que se hacía: de historia

o de teoría. Es bastante fácil identificar lo que uno está diciendo cuando habla de historia, sin querer simplificar con esto lo que se trabaja en las materias de historia en la facultad, pero era bastante difícil saber lo que uno daba a entender profundamente cuando habla de teoría. Creo que en general se hablaba de un sistema de coherencias que se podían explicar de lo propio, de lo que uno o varios hacían, por lo tanto probablemente de lo que estaba hablando era de algunas opiniones o pareceres de grupo. Si se lo quiere poner en términos más rigurosos sería construir pequeñas comunidades epistémicas, en la forma de compartir algunos significados y algunas maneras de hacer las cosas.

La pregunta desató el querer mirar algunas cosas, con lo cual creo que conseguí confundirme más que antes, por lo tanto por lo menos voy a tratar de trasladar la confusión. Hay un texto de Carlos Astrada, filósofo argentino de formación marxista que terminó escribiendo buena parte de los discursos de Perón, incluyendo el famoso discurso de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires. Astrada dice: «La abeja por la construcción de sus alvéolos de cera avergonzaría a cualquier arquitecto, pero lo que de antemano distingue al peor arquitecto de la mejor abeja es que el construye el alvéolo en su cabeza antes de construirlo en cera».

Esto desata la pregunta acerca de la manera de construir de los animales, de los hombres y de los arquitectos. Los animales construyen; los pájaros hacen nidos, las hormigas túneles, es decir los animales construyen según una conducta instintiva. El hombre sin formación también construye, de hecho hasta dibuja antes de construir, produciendo eso que decía Astrada, primero una construcción mental que luego se concreta. De alguna manera lo que diferencia al arquitecto es que vincula cada uno de esos pensamientos con otros de sí mismo o de otros, o sea que de alguna manera está produciendo un sistema de coherencias.

La pregunta sería si esto constituye un campo teórico o solo un sistema de relaciones más o menos ordenadas y compartidas.

Ese era el primer campo de preocupaciones, el segundo está vinculado a la construcción de saber como saber hacer, tema este muy vinculado a nuestra tarea en la Universidad. En el campo de la arquitectura hay dos cuestiones que pueden presentarse relativamente separadas; hay conocimientos que tienen que ver con el saber general de arquitectura y conocimientos que tienen que ver además o también, o de otra manera, con el saber proyectar arquitectura.

Partamos de esta base: muchos pueden hablar de cosas que están y explicarlas, interpretarlas, relacionarlas, otros en el proceso de proyectar, hablan de lo que todavía no está que es el verdadero desafío del proyecto. Por lo tanto en el campo de la arquitectura en general pude haber muchas opiniones de gente no arquitecto, pero el saber proyectar en arquitectura es un saber

específico que se refiere a la auténtica especialidad de la disciplina que es el saber del espacio sumado al de hablar de algo que todavía no está.

En ese campo es posible preguntarse cómo funciona la teoría y para esto se puede recurrir a algunas opiniones expertas que se lo han preguntado desde el campo de la ciencia, lo que no constituye un espejo absoluto en el cual mirarnos ya que tenemos que trabajar sobre un campo específico de la producción en arquitectura que no está exactamente sistematizado con respecto a otras disciplinas. Dice Juan Mosterin: «una teoría es la descripción de una estructura, gracias a las teorías introducimos orden conceptual en el caos de un mundo confuso e informe, entendemos y dominaremos el mundo». Lo que supone plantear que lo que la teoría trata es de explicar es aquello que a primera vista no puede ser visto a partir de un objeto definido. Desde ese punto de vista, nosotros los arquitectos hacemos teoría al profundizar el conocimiento de poder describir para hacer o para deshacer en el proceso de construir conocimiento de saber arquitectura y saber proyectar.

Otra opinión es la de Jean Ladrier al afirmar: «...la idea de teoría derivada de la de sabiduría lleva a una concepción hermenéutica del saber, la teoría es una especie de repetición de la realidad que se ofrece a la visión, repite en el universo de las palabras las etapas constitutivas de su manifestación». Lo que equivale a preguntarse si en cualquiera de esos dos conceptos, los arquitectos al trabajar, somos profundamente teóricos, ya que ambos describen cosas que hacemos. La tarea de trabajar en arquitectura es desde el punto de vista de las disciplinas de la ciencia, una cuestión bastante difusa, lo que transforma en una gran dificultad discutir con los científicos acerca de los fundamentos del trabajo del arquitecto o en general, de las disciplinas vinculadas al arte o aquellas que parten de una reflexión subjetiva de la realidad y es en ese plano donde aparecen las mayores dificultades. La tarea de proyectar es híbrida, mestiza, ecléctica, no es solo una tarea interpretativa de la realidad, sino que trabaja sobre la manipulación de la cosa desde un saber que es mental y manual y es en esa dificultad de una disciplina propositiva no solo interpretativa, donde aparecen las mayores diferencias con el mundo de la ciencia. Uno de los fundamentos de esa diferencia tiene que ver con la práctica y la necesidad y posibilidad de hacer teoría de la práctica siendo este último tema uno de los campos con mayores dificultades a recorrer.

En ese sentido Pierre Bourdieu aborda el tema en el libro «Razones Prácticas» en tono pragmático cercano a lo que discutíamos antes. Problema parecido acerca del funcionamiento de la mecánica del proyecto y sus soportes, desarrolla Paul Valery en «El Pensamiento de Da Vinci» explicando la dinámica de la forma del pensamiento en base a la rapidez en visualizar, desmenuzar y estudiar para después combinar las

cosas a mayor velocidad que otros, interrelacionando ese conocimiento adquirido preguntándose casi solamente por lo que veía. Forma de actuar cercana al pensamiento proyectual en el camino de construir cosas que no están a partir de manipulaciones de otras que existen.

Propone Bourdieu: «...la relación que se establece entre las posiciones y la toma de posición, nada tiene que ver como es manifiesto con una determinación mecánica. Cada productor, escritor, artista, científico, elabora su propio proyecto creador en función de la percepción de las posibilidades disponibles, que le proporcionan las categorías de percepción y de valoración inscriptas en sus hábitos, a través de una trayectoria concreta y en función también de la propensión a captar o a rechazar estas o aquellas de esas posibilidades que le inspiran los intereses asociados a su posición en juego».

Está haciendo una descripción de la actuación pragmática y utilitaria de las cosas en función de un resultado que se juega en función de su propia estrategia.

Todo este montaje tiene que ver con la forma de trabajar en proyectos, las preocupaciones en base a la forma de trabajo del animal, del hombre, del arquitecto, así como la noción de conocimientos de arquitectura y del proyecto de arquitectura y la relación de la teoría y la práctica. Componen los bloques con los cuales se puede profundizar la esencia de cierto núcleo de formas teóricas propias de arquitectura que se presenta de cualquier manera blando pero que contiene en su centro la idea de modernidad, entendida como ese proceso sin fin en el que el hombre se inventa a sí mismo, de que un acontecimiento termina prácticamente antes de que se sustancie ya que va a ser reemplazado por otro.



Alberto Sbarra: Para contestar la pregunta de Pablo, quiero remitirme a lo que hacemos, a lo que estudiamos y reflexionamos cotidianamente. Si uno llegara a responder esto con total acierto, no tendríamos nada que hacer acá, es decir, se develaría el misterio de la Arquitectura.

Aunque me parece que es una pregunta de gran importancia y por eso mi interés. Vale la pena hacer algunas reflexiones con respecto a esto, aunque lo primero que querría hacer, era celebrar el nuevo número de la revista. Como ustedes saben costó mucho crearla,

y llevarla adelante y creo que es extraordinario que una línea de trabajo, de ideas y de conceptos se siga con todos los cambios legítimos que implica un cambio de editor, de director, etc. Creo que es muy bueno que esto ocurra en estos momentos y hay que celebrarlo especialmente.

Entonces respecto del tema de si existe o no un núcleo rígido por un lado, y si es comparable con el núcleo de la ciencia, nosotros sabemos muy poco qué es la ciencia y no podemos decir, que es la teoría gravitacional, o para qué me sirve en un proyecto de Arquitectura. Tenía pendiente una charla con Angel Plastino que, desgraciadamente se fue a Europa y le dije por teléfono expresamente el tema de la mesa redonda y dice: «ah bueno, contame cuáles son tus ideas y yo te cuento las mías» pero se tuvo que ir y al final quedó trunca esta charla con un científico, para preguntarle: ¿existe un núcleo duro en la ciencia? Creo que la ciencia no es la misma, que también la ciencia cambia sus discos rígidos, aunque es evidente que el accionar de cada disciplina hay en determinado momento un núcleo rígido, que a veces dura más o menos. Si tuviera que decir cuál es el disco rígido de la Arquitectura con el cual trabajamos, éste está en buena parte anclado en los ideales de la Arquitectura Moderna. Si uno llegara a leer el libro que escribió Tito Tomás, esos son los materiales de la arquitectura. Nosotros estamos asistiendo en este momento a una serie de proyectos y de obras que es como si la Arquitectura Moderna no hubiera existido, como si no hubiera existido un Zalba, si no existiese un Krause, si no existiese un Almeida por nombrar los homenajeados, si en realidad lo que se está viendo, incluso en nuestra facultad, es como que no existió la Arquitectura Moderna. O sea no hay planta libre, no hay flexibilidad, no hay estandarización, no hay un pensamiento para la construcción de un mundo mejor... Y creo que esto es un disco rígido y los materiales de la Arquitectura no son ni el hormigón, ni el mármol, los materiales de la Arquitectura es por ejemplo el muro que tensiona el pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona. ¿Dónde están los materiales de la Arquitectura?, ¿cómo se hace Arquitectura?, ¿por qué una obra es mejor que otra?, ¿qué obra es mejor para un determinado contexto? La respuesta está en los ideales de la Arquitectura Moderna, pero también en su evolución y en su interpretación desde nuestros días. Obviamente esto no es tan fácil de poder expresarlo, porque lo que tenemos nosotros es mucho proyecto que, contrariamente a lo que dice Pronsato, es la teoría, no la práctica del arquitecto, (la práctica es el acto de proyectar). O sea nosotros muchas veces hablamos con la teoría en la mano, con el proyecto en la mano, con eso hacemos teoría de la arquitectura y hacemos la práctica de la arquitectura, éste es un concepto que me parece importante. ¿Qué es lo que más

hemos hecho nosotros?. Muchos más proyectos, ideas, conceptos, que obras. La obra es una mínima expresión a lo largo de la vida de un arquitecto y mucho más en estos lugares, rara vez a un arquitecto le toca hacer un edificio de alta complejidad o un trabajo sobre la vivienda masiva o una intervención urbana a través de veinte, treinta o cuarenta años. Al mismo tiempo cuando vemos las mejores revistas de arquitectura sobre un mismo tema, para dar un ejemplo, hay diez verdades, todas de primera línea, Peter Eisenman, Koolhaas todos hacen proyectos distintos, o sea ¿los discos rígidos de cada uno de ellos son distintos?.

Creo que acá hay que hacer una distinción: entre aquellas búsquedas más personales, más subjetivas, más arbitrarias (en el buen sentido digo esto), de aquellas que tienen un recorrido más amplio y más universal. La Arquitectura Moderna tenía un recorrido más universal, y esto no es que esté mal lo que estamos haciendo ahora, en realidad lo que uno está viendo en estos momentos cuando abre un libro o una revista de arquitectura, son todas esas expresiones que tienen que ver con la globalización y que tiene que ver con el anticuerpo de lo local. Aquello que es regional, aquello que es local tienen su fuerza, entonces un edificio de Foster a mí personalmente no me emociona pero por un problema de gusto, no de moda, de gusto, en el sentido más amplio de la palabra gusto. La pregunta sería ¿se están trastocando los nuevos límites de la Arquitectura sólo con la innovación tecnológica? De ninguna manera. Cuando uno mira el proyecto, son proyectos convencionales sólo que rodeados de una especie de cáscara científica, un poco la descripción que hacía Gustavo Azpiazu en su intervención. De ninguna manera tiene que ver esto con que un edificio sea más científico, o un proyecto más riguroso solo porque hay determinados elementos que ahora están tenidos en cuenta y que tienen que ver ciertos aspectos de la ciencia. Esto me parece equivocado. Creo que es confundir dos campos que si bien no son contrarios debemos ser sinceros al hablar de esto, porque muchas de las cosas que hemos hecho no tendrían un sustento científico, y es uno de los borradores más fuertes, y es que la conformación de la forma arquitectónica es un proceso muy complejo, que pocos saben y pueden describir, ¿porqué la planta quedó triangular? Responde a una serie de cosas, pero a mí me quedó triangular y el otro encajó el programa en una forma circular, y ambas son verdades. Con esto quiero decir que hay un punto en el que el disco rígido se detiene y aparece la invención, la Arquitectura es conocimiento, estudio, pero también invención. Un científico puede hacer un descubrimiento, el eureka, como un salto al vacío, y descubre algo que discute la ciencia, o sea, hay otros presupuestos nuevos a partir de ese descubrimiento y en Arquitectura pasa lo mismo, ahora, es cierto que esos

proyectos son contados con los dedos de una mano. Cuando pasa eso toda la estantería de la teoría arquitectónica se cae, y se vuelve a edificar, (esto lo exagero pero es un poco así). O sea, de qué sirvió todo si un proyecto o una obra cuestiona absolutamente todo lo que se estaba diciendo para volver a edificarse. Por eso es tan importante en nuestra profesión, el proyecto, o sea la teoría y la práctica juntos, para mí no existe la separación, yo hago un proyecto y en realidad estoy hablando, estoy haciendo teoría: teoría de la interpretación del paisaje, teoría de la interpretación del programa, teoría de la propia disciplina, o sea estoy cuestionando la propia disciplina en el momento que estoy haciendo un proyecto: pero cómo ¿no era que la disciplina hacia estas otras cosas y ahora en el proyecto está teniendo tantas otras en cuenta? Entonces me parece, que como se dijo acá, hay un saber, que sus contornos no son fáciles pero cada vez es más importante el proyecto de arquitectura que nos va ayudar a encontrar ese límite, un límite que nunca va a ser tal, pero que va a estar siempre a partir en zona intermedia entre la arena seca y el agua como alguna vez describía Aldo Van Eyck. ¿Es ciencia, es arte? Si uno escucha a Jorge Glusberg la Arquitectura es Arte y si escucha a otro arquitecto hablaría de la Arquitectura como Ciencia. Sería un poco burdo decir que es mitad para cada lado, pero no tengo duda que hay una cuota de invención importante en la Arquitectura y es el eje de la búsqueda de un proyecto, el disco rígido digamos llegó hasta ahí, se suelta las amarras y aparece la forma arquitectónica. La forma arquitectónica como respuesta a la totalidad del problema, como una integración, no como una cuestión de búsqueda formalista, y esto lo que más me preocupa, lo más difícil, lo que más me interesa y lo que yo quería expresar así muy desorganizadamente respecto de esta pregunta, si hay o no un disco rígido. Creo que el disco rígido está en una relación interior / exterior, en una tensión entre un adentro y el afuera, está en una proporción, en la escala, son los materiales de la Arquitectura, es el disco rígido, los materiales con lo cuales uno trabaja. Cuando uno mira un plano ¿qué está mirando sino todo eso? Y después sí, meto un muro para lograr la integración del adentro con el afuera, cómo hicieron los arquitectos modernos, cómo inventaron la relación del interior / exterior. Inventaron todo eso, y esto forma parte del disco rígido, entonces cuando digo que estoy mirando proyectos de arquitectura, estudiantes, incluso en mi propio taller, llegamos a la conclusión que la Arquitectura Moderna, revolucionó la propia Arquitectura.

En este momento no hay revolución en la Arquitectura: es repetición de elementos, la mayoría de las veces, puede haber algún tipo de búsqueda, que toda forma es susceptible de ser transformado en elemento arquitectónico o todo lugar es posible de

ser transformado como lugar de la gente, todo es mucho menos estático. Pero esto ha pasado en todas las disciplinas no solamente en la Arquitectura, precisamente la Arquitectura lo que hace aveces equivocadamente es absorber muchos de los movimientos filosóficos, lingüísticos, etc., que la van tocando. Ustedes se dan cuenta como los proyectos de Peter Eisenman y todo ese tipo de cosa son difíciles de entender racionalmente. Uno puede tener una cierta explicación y hay un aporte a mi modo de ver que es una cuota de invención que hay que dejarlo librado a esa posibilidad de síntesis que es en última instancia la forma arquitectónica, y no lo digo solamente en un edificio, lo digo también en una propuesta urbanística-arquitectónica que el arquitecto pueda llegar a abarcar, después es mucho más complejo cuando se trabaja sobre el territorio, sobre vastas extensiones, esto es distinto, implican otras disciplinas, implican otra articulación con otros elementos. Para terminar de decir si hay un disco rígido, no lo compararía nunca con la ciencia, diría si fuera así no me hubiera interesado la Arquitectura, si hubiera sido uno más uno igual dos. Yo creo que lo que es extraordinario de la Arquitectura, es que en este momento si tenemos un programa dado y un sitio todos nosotros vamos a hacer edificios distintos, con teorías distintas sería, con un marco teórico diferente y después vamos a discutir con ese proyecto, sacaremos algunas conclusiones y nos iremos o con más elementos, más enriquecidos o menos enriquecidos porque esto es lo interesante. El tema es diferenciar y distinguir cuáles son aquellos proyectos y obras que nos pueden llegar a hacer crecer en el proyecto arquitectónico y acá sí creo que es un tema, nosotros, los docentes, la facultad, en los debates son los que tenemos que empezar a distinguir estas cosas. No todo es lo mismo, no creo que todo tenga el rango de Arquitectura. Bueno entre estas ideas, un poco en borrador, son las que quería transmitir.



Roxana Scorcelli: Mi respuesta en cuanto a esta pregunta la voy a hacer desde la experiencia, desde lo extra-teórico, justamente digo extra-teórico invirtiendo la cuestión, como posición radical que me



permite mover el núcleo duro si es que existe, si está. Pensaba en la Arquitectura como en la producción de conocimiento, entonces me remitía al momento en el que el conocimiento era un solo saber: la filosofía en la Antigüedad. Justamente porque creo que nunca me dediqué a la teoría y siempre fue a través de la práctica mi acercamiento al conocimiento. Me llama mucho la atención ese punto de la Historia del Conocimiento donde el saber empieza a tener independencia, a clasificarse, a dividirse en disciplinas dejando así la Filosofía de ser el conjunto de todo conocimiento, con datos como por ejemplo cuando se desprende la Matemática, o cuando se desprende la Medicina, la Química, la Física, o sea, esto sucede desde la Antigüedad a los siglos XVI, XVII, y siempre esto ha sido a través de algún hecho práctico, algún hecho de la experiencia que hizo que, algún núcleo fijo que habría en ese momento dentro de la Filosofía o de las pocas ciencias, disciplinas que se iban abriendo tomaran nuevos rumbos. Pensando en todos esos movimientos, me parecía ubicar a la Arquitectura entre los tres saberes básicos o de producción de conocimientos que es la Filosofía, la Ciencia y el Arte. Creo que, y esto otra vez aclaro lo digo desde la experiencia, me parece que personalmente uno se ubica más hacia un lado que hacia otro y justamente veo a la Arquitectura como esa disciplina que va a estar oscilando entre la Ciencia, la Filosofía y el Arte, donde van a estar solapadas, donde van a haber intersecciones como si fuesen superficies que entran en contacto, donde no hay discusiones sobre competencia de saberes y en última instancia, cuando uno está proyectando, por lo menos yo me libero de entender que estoy haciendo Arquitectura y que soy Arquitecta y que pertenezco a no sé qué límites disciplinares y ahí, en estos estados, me parece que la práctica empieza a despertar en uno intereses en cuestiones y problemas nuevos o propios, con la libertad de plantearse uno los propios problemas e ir encontrando las respuestas a través del diseño, y si existiera un momento más científico, más artístico, más filosófico dejar que suceda porque también es parte de nuestra disciplina, o sea hay áreas donde la Arquitectura está aportando a la Filosofía desde la creación de sus propios conceptos. Me interesaba la Filosofía en cuanto a la práctica, qué le puede aportar la Filosofía a la Arquitectura en cuanto a la creación de conceptos. La

Filosofía como creadora de conceptos, necesita de una superficie donde establecer esos conceptos, hay un plano, un volumen, sobre el cual plantearlos. Esos conceptos van a estar definidos, constituidos por componentes, ese número de componentes determinará algún perímetro de lo que es el concepto, perímetro siempre inestable. Esta definición de concepto es interesante también trasladarla a la disciplina, o mejor dicho al concepto disciplina, en este caso la Arquitectura: su núcleo duro o lo que fuere, son componentes que están determinando un perímetro; uno podría en un momento detenerse y decir estoy en 1950 y este es el cuerpo teórico, núcleo duro. Uno lo puede hacer a-histórico y establecer el propio a través de los años de experiencia que uno proyecta, o del presente o dentro de la historia o dentro de la facultad o escuela donde esté formado. Estos días mientras pensaba en estas cuestiones tratando de acercarme a una respuesta, me preguntaba cuál sería la primera definición que construyo acerca del núcleo, y al no poder asir una única definición también me preguntaba porqué se me desplaza tanto el perímetro disciplinar. Y así otra vez arribé al tema de la experiencia con la aparición de una de las posibles definiciones, en cuanto se me vino a la memoria los años que trabajé en la biblioteca de esta Facultad. Ese espacio real, ocupado por conocimiento escrito clasificado, ubicado y definido me parece es uno de las posibles definiciones o delimitaciones de un cuerpo teórico, al menos el que posee nuestra Facultad, del que se nutren y aportan también investigadores, docentes y alumnos. Es real, físico, material, está allí, o sea, si tengo que definir a la Arquitectura son todos los libros que pasaron por mis manos y no son todos de Arquitectura y si son de Arquitectura. La gente llega en busca de libros, otros los donan, otros se compran y esto es una constitución de un núcleo duro espontáneo, que suma lo que cada uno que está dentro de esta facultad o arquitecto o lector se acercan a conformar dentro de lo que es un cuerpo macizo de libros que constituyen la biblioteca. Una estadística de los libros más leídos también acercan una definición de cuerpo teórico local y para aquellos que trabajamos en la biblioteca sabemos que no es necesario esperar una estadística para definir el cuerpo teórico de esta escuela de Arquitectura, por lo menos desde este lugar. Volviendo al tema de la Filosofía, la Ciencia y el Arte, me parecía que en ese plano donde la Filosofía está creando los conceptos, ese plano que es lo que se denomina el plano de inmanencia, puede pensarse como un conjunto vacío, no de nada sino lleno de un estado de cosas virtuales, que me parecía tenía que ver con lo que hablaba el arquitecto Sessa, de eso que todavía no es, pero es el campo vacío donde permite todo lo posible, lo posible en conceptos y lo posible en formas. Me gusta pensarlo así, porque pensado desde la experiencia es: uno

se enfrenta a esa nube de todos posibles y eso es enfrentarse al vacío y me parece que es desde ahí donde uno puede investigar y crear teorías propias.

Lo que me gustaba desde el lado de la Ciencia era verlo como una contraposición a la Filosofía en cuanto a ese tema de la velocidad que tienen los conceptos en cuanto que son y se deshacen y me parecía que la diferencia sustancial de lo que a uno le aporta la Ciencia, es poder detener esa velocidad, poder decantar, dejar algo fijo, dejar algo en observación, y es justamente lo que hace la ciencia en cuanto al análisis de la materia, verdad?, rodearlo, nunca llega a su esencia a la que sí llegaría el Arte, sino que la Ciencia está cuestionando todo lo material, metodológicamente, rigurosamente, haciendo fórmulas, creando proposiciones, una afirmación y su verificación metodológica. Me parece que de lo que estoy hablando o intentando decir son los mecanismos que la Arquitectura posee, lo que sucede o me sucede tal vez, es que cuando, uno está proyectando o virtualizando aquello que es potencial de ser, se empiezan a mezclar los mecanismos y uno no sabe si está haciendo un poco de esto y un poco de lo otro pero tampoco me importa cuestionarme hasta dónde sucede lo que sucede, o sea, me interesa conocer cuáles son los mecanismos que pueden aportar la Ciencia y la Filosofía y junto con el Arte que, si hablo de esa nube donde uno se enfrenta a ese vacío de posibles, el Arte lo hace a través de la percepción y es un corte contundente, tal vez el camino más corto en tiempo y proceso para encontrar conocimiento y que eso también lo tiene la Arquitectura, sólo que uno está actuando en conjunto con esas tres cosas y entonces, hay momentos que son más intuitivos y hay momentos que son más racionales, con lo cual el núcleo duro me parece que se construye día a día en eso, en la experiencia. Es eso lo que tengo para decir.

Continúa la segunda ronda en la página 88



UIA Berlín 2002

XXI Congreso Mundial de Arquitectura
Relatos del Congreso

Pablo Remes Lenicov

En la ciudad de Berlín, entre los días 22 y 26 de julio de este año, se realizó el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) cuyo título fue «Recurso - Arquitectura», donde bajo este lema distintos arquitectos, planificadores y representantes de otras disciplinas de todo el mundo, intentaron discutir sobre la responsabilidad que nos toca asumir en la construcción y el diseño del medio ambiente, y en la necesidad de promover una arquitectura sustentable en el contexto internacional. Un ambicioso temario, para un resultado tan poco alentador, repasando anteriores congresos en donde se han observado novedosos aportes en el campo teórico disciplinar.

La mayor parte de las conferencias principales estuvieron absorbidas por una visión político-económica del hábitat, muy lejos de un encuadre autónomo de la disciplina. Es cierto que la responsabilidad de los arquitectos en la construcción del medioambiente es muy alta, pero deberíamos trabajar con elementos propios de la construcción del espacio. Medidas, texturas, sensaciones, luces, sombras, fueron palabras ausentes en un Congreso que por momentos se acercó más a una convención de capitalismo ecologista que a un congreso de arquitectura.

Esto se vio claramente en una de las primeras conferencias, donde Karl Ganser, miembro del comité científico del Congreso, planteó las 10 preguntas que se deberían responder en esa semana de conferencias. «¿Cuáles son las claves para una nueva paz mundial que los arquitectos con sus arquitecturas puedan ofrecer?», «¿Cómo puede una construcción sustentable, de cuidado de recursos, contribuir a una mayor justicia social?», fueron algunas de las cuestiones planteadas.

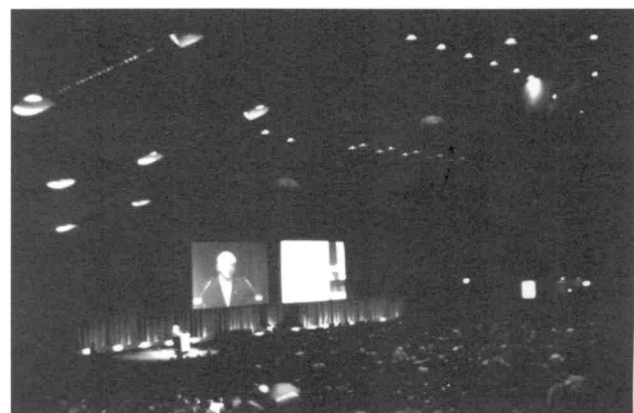
Matthias Sauerbruch escribe en el libro oficial del Congreso: «Por supuesto existe una necesidad de cambio en el ámbito global o continental, pero ¿son los arquitectos suficientemente poderosos para cambiar las políticas mundiales?» y continúa diciendo más adelante, «Pienso que debemos focalizar en nuestro (más limitado) radio de acción», «...en el fondo este es un Congreso de arquitectos y un intercambio de visiones y experiencias. El texto del Sr. Ganser suena terriblemente anti-innovador, anti-espacial o expresión formal, anti- cualquier cosa que haga a la arquitectura divertida.»

Por supuesto, también existieron burbujas de oxígeno

donde la arquitectura se vio mejor reflejada, inclusive en alguna las preguntas del Sr. Ganser: «¿Cómo puede la belleza en arquitectura corresponder a contenidos contemporáneos y asumir una forma que perdure en el tiempo?», «¿Cómo pueden las innovaciones en la arquitectura construirse sobre las tradiciones y la historia de la construcción?».

El Congreso fue dividido en diferentes secciones, cada una con sus temas, en diversos horarios y lugares. Por la mañana, en el ICC Berlín (Centro Internacional de Convenciones), se desarrollaron las conferencias principales, donde los invitados destacados realizaban sus ponencias. Por la tarde, en el mismo lugar pero en diversas salas, se llevaron a cabo los Foros y los Talleres. Aquí, los ponentes mostraban sus trabajos y contestaban preguntas de los oyentes. Este fue uno de los espacios donde el intercambio fue más fluido, donde se encontraban arquitectos de diversas partes del globo, con visiones muy distintas de la arquitectura. A la noche se realizaba, ahora en otro lugar (Postbahnhof en la Ostbahnhof), la Muestra de Proyectos, en donde los coloquios giraban alrededor de las obras y trabajos de los expositores.

Acompañado las conferencias se realizaron numerosas exposiciones. La mayoría de las más de treinta muestras estaban relacionadas con Alemania y Berlín, mostrando determinadas épocas, obras, algún arquitecto en particular o proyectos nunca realizados para la ciudad. En la sede principal del Congreso, el ICC, se realizó la exhibición más importante que constaba de la selección de ponencias presentadas al Congreso, en donde estaban expuestos tres trabajos de docentes de esta facultad. Los



posters mostraban investigaciones y obras de arquitectos de todo el mundo, con las temáticas principales de las conferencias del Congreso.

De las conferencias principales, Juan Herreros (de Ábalos & Herreros)¹ mostró uno de los discursos más actuales y que mejor logran interpretar el paisaje para sumarle valor agregado a su obra, llamando a la construcción de una «segunda naturaleza».

Thomas Herzog, en una de las exposiciones más técnicas, presentó sus trabajos sobre la base del estudio de la energía sustentable y de la regulación energética en grandes edificios. Hans Kollhoff dijo que hoy «perdimos la tradición ya que existe demasiada innovación». También se cuestionó «¿qué es la tradición en la arquitectura?» y buscó la respuesta mostrando sus neoyorquinos edificios berlineses. Silvia Arango habló del renovado interés político sobre el espacio público en las ciudades latinoamericanas, en donde la globalización y el turismo juegan un papel relevante. Mathias Klotz, quien nunca supo por qué lo habían invitado, mostró su excelente obra, lejos del temario general del Congreso. Yannis Tsiomis¹, habló sobre: «...ese divorcio entre la arquitectura y la ciudad, entre lo simbólico y lo político, entre la ciudad y la Cité...» en una conferencia que cuestionó las formas de entender la ciudad.

Christoph Ingenhoven, habló desde su «pragmatismo entusiasta» que lo lleva a una propuesta flexible, donde «la experiencia es la riqueza infinita», y «todo tipo debe ser reinventado», culminando con un grito casi de guerra «¡nunca se rindan!» que hizo poner de pie a los pocos participantes del Congreso.

«¿Cuáles serán las obras de arquitectura que cambiarán las formas de nuestras ciudades en las próximas décadas?» fue la pregunta que se realizó Richard Kroeker, de Canadá, al comienzo de su ponencia. Luego de mostrar un extenso trabajo de campo realizado en Sudáfrica, se respondió: «Los edificios, las ciudades y las comunidades más de avanzada serán aquellas que sean responsables sobre su impacto inmediato en un contexto natural, y sepan crecer sobre esta base. Las estrategias del futuro provendrán de las márgenes del mundo.»

Un párrafo aparte merece la conferencia de anticipación que brindó Jorge Liernur, de Argentina, quien expuso ante un público que miraba desde un lejano primer mundo, los trabajos de sus alumnos sobre las inundaciones en nuestras

ciudades, semanas antes de las inundaciones en Alemania.

Creo que uno de los espacios más interesantes, fue la Muestra de Proyectos que se realizaba por la noche. Aquí, ante un público más distendido, presentaron sus proyectos Rasem Badran (Jordania), Sadar Vuga (Slovenia), Sauerbruch-Hutton (Berlín/Londres), Shigeru Ban (Japón) y Eric Owen Moss (EEUU).

Rasem Badran mostró una arquitectura regionalista referenciando siempre espacios de la historia arquitectónica de su cultura y del movimiento moderno europeo. Fue realizando su conferencia en dos partes, en donde mostraba en una su obra y en la otra el espacio al que hacía referencia. En lo personal, fue una clase de cómo hacer arquitectura regional, sin caer en los clichés ni olvidar los preceptos del espacio moderno. Matthias Sauerbruch y Louisa Hutton expusieron su obra a partir de un exhaustivo estudio del desarrollo energético y del cuidado del medioambiente. Explicaron en detalle el edificio para la GSW en Berlín, en donde cada una de sus partes fue pensada en función del ahorro energético como su doble piel, (una «fría» otra «caliente») y la circulación interna del aire. Todo esto sin olvidar su referencia, como hito urbano, al IBA de los '80. Mostraron también el Photonikzentrum de Berlín, el Ministerio de Medio Ambiente en Dessau, y algunos otros trabajos.

El grupo SVA, compuesto por Jurij Sadar y Bostjan Vuga, sorprendió con una muestra de trabajos e investigaciones de su estudio, con un formato propio de la nueva vanguardia arquitectónica. La búsqueda de la diversidad y de nuevas experiencias espaciales son sus puntos de interés, en donde la «innovación significa la habilidad para producir nuevos efectos arquitectónicos». Pasaron su obra a partir del desarrollo de algunos conceptos como «conexión vertical de vacíos/ estructura cinemática/ camino dirigido/ losas permeables/ matrices/ secuencias».

Un encuentro de arquitectura de esta relevancia siempre es bueno que se realice, pero debemos cuestionar cual es el sentido del mismo y cuáles son los temas que los arquitectos debemos discutir dentro de nuestra profesión. Nuestra materia de trabajo es el «espacio», con todos sus componentes, y si bien el cuidado del medio ambiente es de suma importancia y es parte de la conformación espacial, debemos discutir también otros temas. No es casualidad que arquitectos como Rem Koolhaas, Winy Maas, Greg Lynn, invitados a participar, no concurrieran ■



Nota

¹ La conferencia se transcribe en esta publicación.

Trabajos de docentes de la FAU UNLP expuestos en congreso berlin 2002

Residential Urban Architecture - Experimental Models
 Arq. Emilio Sessa - Arq. Sara Fisch - Arq. Cristina Casarone - Arq. Valeria Pagani
 Emilio Rouco - Martín Busillo - Manuel Ordas - Mauro Sbarra - Lucas Deniro.
 Architecture and Urbanism - La Plata National University - Argentina.

Original Plan 1882: Town Centre
 Highest model: Checkered design

Present state: Founding Town Centre
 The original scheme is preserved: Streets, Avenues, Squares and Diagonal Avenues

Present state: City and territory
 La Plata 700,000 inhabitants

Bird's-eye view: Present morphology

Reconcile merger results, pursue other possible solutions, convey data, establish new parameters, urban and architectural requisites.

Arquitecturas urbanas residenciales. Modelos experimentales.

Los resultados de la investigación que se presentan toman como estudio de caso a la ciudad de La Plata, Argentina, fundada en 1882, según un modelo higienista basado en un trazado urbano reticular de calles, avenidas y manzanas, está poblada a la fecha por aproximadamente 700.000 habitantes.

Se plantea la necesidad de estudiar modelos proyectuales que sirvan de base para investigar: resultados emergentes, avanzar sobre otras soluciones, construir datos generalizables y establecer parámetros, indicadores, cuantificar relaciones, etc., a partir de consideraciones basadas en el avance de modelos de proyectos de propuestas arquitectónicas, coherentes con el modelo de ciudad existente.

Se toman como unidades de trabajo fragmentos urbanos de la ciudad de La Plata en distintos sectores de la ciudad, para modelizar formas comparativas del compromiso de las piezas arquitectónicas con la construcción de la ciudad en los distintos grados y escalas del problema.

Se ha detectado que: desde los usuarios y los promotores no hay indicadores racionales ni señales de cambios o adaptaciones para optimizar y mejorar el hábitat residencial, desde la propia disciplina las condiciones del estado del arte el tema presenta reflexiones y propuestas permanentes que no se concretan (o demoran largos periodos de tiempo) a una utilización masiva y abierta. Se han identificado y cuantificado parámetros que sustentan los fundamentos básicos de proyectos evaluados que permitieron señalar los temas / problemas determinantes así como también el análisis conceptual y metodológico de las estrategias de proyecto que permiten identificar líneas de exploración y experimentación. - Se presenta una nueva reflexión crítica basada en otras actuaciones y experimentaciones propias que iluminen la identificación y posibilidades de manejo de instrumentos proyectuales renovados, a partir de contar con modelos proyectuales que sirvan de base para discutir resultados emergentes, avanzar sobre otras soluciones y establecer parámetros, construir datos generalizables, indicadores, parámetros, cuantificar relaciones etc. a partir de consideraciones basadas en lo concreto del avance de modelos de proyectos de piezas arquitectónicas.

Se presenta el resultado de una investigación proyectual sobre el problema residencial y su rol en la consolidación y construcción del tejido urbano como tema de reflexión teórica y proyectual. Se ha seleccionado material de trabajo y material de proyecto que atiende tres aspectos que constituye el soporte del tema: la vivienda, las piezas residenciales y el tejido urbano.

El resultado aporta información sobre diferentes alternativas de propuestas y actuación sobre la estructura habitacional como soporte de la calidad del medio urbano.

Asimismo la investigación aportó información sistemática particular en la construcción de conocimiento de proyecto de arquitectura, a partir de trabajar con modelos experimentales y obtener conclusiones cuantitativas y cualitativas de los casos.

También se obtuvieron fundamentos teóricos y metodológicos que permitirán estudiar en otros avances del proceso, instrumentos de orientación y regulación de arquitectura residencial a partir de reformular formas actuales de normativas o su reemplazo por otras formas de ordenamiento y regulación de la producción arquitectónica y urbana ■

LA PLATA, FROM 19th CENTURY GLOBAL CITY TO 20th CENTURY BORDER CITY

Raúl Arteca-Marcelo Hanlon-Pablo Remes Lanicov-Pablo Szefagowski, archs.
 La Plata, República Argentina - Diagonal 79 n° 645 1° cp 1900 - email: prf@netverk.com.ar

La Plata's foundation represents a new overcome of a nation project. As it was implanted, the city configuration was given the character of most powerful gateway of the main Argentinean stage by this location: the arrival and departure have been ritualized on its principal avenues configuration (the end of immigrant peregrination and the expatriate margin of a land of opportunities). Regional government, education and research institution and multinational companies were joined together by its young organic design, as well as the presence of national and foreign inhabitants and the high level of performance which were obtained by the artists and scientists in the middle of this development.

The gradual loss of its simultaneous multiplicity ended up on a progressive decadence. The fiction of an autonomic metropolis have replaced the territory representation, and nowadays it reflects its segregated spaces. The initiative towards urban renovation, cannot be set in motion without including the metropolitanization of the actual surroundings. The regional development depends on breaking this existing duality between the autonomic city space and the inequality and desintegration as a result on its territorial influence. The new landscape will become from the transition from local situation to regional conditions.

The future multidirectional migrations provoked by the physical link with neighbour countries preannounces the internationalization of the area and the necessity of an alternative cartography of the resistant social space, more based in the circuit and border conception than in the traditional opposition between city center and periphery.

A territory space transformation which results from a new staging of our revitalized culture of mature. A place in which understand interconnection among countries, regional networks, different ethnicities and classes: the popular and the cultured, the national and the foreigner, in other words a border scenery. A place understood as a landscape. "A landscape without an obligated way of being, a privileged point of view, a landscape that only guides itself by the walkers' wandering". P. Virilio.

The project is located in an area of 6 Km radius which center is the international bridge's head that links Argentina with Uruguay and is situated in Punta Lara 12 Km. NE from La Plata city. The future building of the bridge will physically link the south of Brazil and Uruguay's Atlantic littoral with the metropolitan area of Buenos Aires connecting different economical regions that represent all together, 40% of the Mercosur net proceeds, with a population of over 30 million people.

La Plata, de la ciudad global del siglo XIX, a la ciudad de frontera del siglo XXI.

Su fundación representa el relanzamiento de un proyecto de nación. Con su implantación la traza de la ciudad fue investida de su carácter de puerta del estado más poderoso del país. Su casco centralizado, ritualizó en su traza de avenidas principales la llegada y la partida, (el final de la peregrinación inmigrante y la imagen exportable de un territorio de oportunidades).

Su joven urbanidad reunió en un espacio común: organismos regionales de gestión gubernamental, de educación e investigación, y empresas transnacionales; la multicultural presencia de pobladores nacionales y extranjeros, y el rápido prestigio obtenido por artistas y científicos en formados en su ambiente.

La pérdida paulatina de su simultánea multiplicidad, resultó en su progresiva decadencia. La ficción de la metrópolis autónoma, sustituyó el proyecto de representación del territorio, y en el presente éste refleja sus espacios segregados.

La iniciativa hacia la revitalización urbana no puede plantearse nuevamente prescindiendo de la metropolitanización de las actuales periferias, el desarrollo de la región depende de la ruptura de la dualidad existente entre el espacio de la ciudad autónoma, y la desintegración y la desigualdad resultantes en su territorio de influencia.

El nuevo paisaje surgirá del pasaje de lo local a lo regional.

Las futuras migraciones multidireccionales provocadas por el vínculo físico con los países limítrofes, preannuncian la internacionalización de la región, y la necesidad de una cartografía alternativa del espacio social resultante, basado más en la noción de circuito y frontera, que en la tradicional oposición entre centro y periferia.

Una reconversión espacial del territorio que resulte de la re-escenificación de nuestra revitalizada "cultura de mezcla".

Un lugar donde entender los entrecruzamientos entre países, las redes de comunicación entre pueblos, etnias y clases, lo popular y lo culto, lo nacional y lo extranjero, en síntesis, un escenario de frontera.

Un lugar entendido como un paisaje; "Un paisaje que no tiene un sentido obligado, un punto de vista privilegiado; un paisaje que solo se oriente por el derrotero de los caminantes".

El proyecto se localiza en un área de 6 km de radio, cuyo centro es la cabecera de puente internacional que unirá La Plata (Arg.) y Colonia (Uru), ubicada en Punta Lara a 12 Km al NE del casco urbano de La Plata.

El área de intervención de 57km² lindante al Río de la Plata, es surcada por arroyos y canales, con vegetación de llanura, un importante ecosistema selvático subtropical y su costa es de uso recreativo.

Se encuentra atravesada por rutas regionales, la autopista Bs.As - La Plata, y la de circunvalación metropolitana; posee red ferroviaria, el Puerto de La Plata a 15km de distancia y localizaciones de usos fuertemente diferenciados como industrias medianas y pesadas, fragmentos de urbanizaciones periféricas, asentamientos residenciales de gran calidad, y barrios de viviendas populares. Linda hacia el sur con el conurbano de La Plata y hacia el norte con el sur del área metropolitana de Buenos Aires.

La futura construcción del puente unirá físicamente la región sur del Brasil y el litoral atlántico del Uruguay con el área metropolitana de la Provincia de Buenos Aires, articulando regiones económicamente diversificadas que conjuntamente representan casi el 40% del PBI del MERCOSUR, con una población de más de 30 millones de personas ■

Nota: estos autores expusieron además el trabajo centralidades periféricas.

Berlín laboratorio de arquitectura

Notas apresuradas desde el asombro

Emilio Sessa

La excusa de un deslucido Congreso U.I.A. Berlín 2002 (que aleja cada vez más a los pioneros congresos o debería decir congresos de pioneros, de La Sarraz, Aix-en-Provence, Oterloo, que estudiábamos entre el fanatismo, el asombro y la devoción) acercándose solo al universo del espectáculo, esto es: pocos que juegan, muchos que miran y estos lo hacen cada vez más, solo por televisión o debería decir por ahora en las revistas las que, por su imposición, se han transformado en profetas de lo debido.

Estas notas estarán más próximas a la curiosidad que a la erudición, impactadas por la impresión con que Berlín se diferencia de la «dureza» de otras ciudades Alemanas, cosa que queda en evidencia al tomar contacto con la gente y el cosmopolitismo vibrante de su ambiente urbano.

La conferencia del Canciller Gerhard Schröder en el congreso de U.I.A. interesante por el nivel de contenidos y la «forma académica y política» del discurso (el que apabullaría a nuestras actuales mejores espadas políticas en la materia) presenta dos datos significativos: uno al señalar la importancia de la arquitectura moderna en la construcción de la ciudad señalando que de hecho, la está «sufriendo» en su lugar de trabajo, el edificio de la cancillería; otro al calificar la voluntad de Berlín en ser una Ciudad Mundial y este es un dato relevante de algunos vectores de actuación de políticas urbanas y arquitectónicas a partir de aceptar la mundialización - globalización por encima de las naciones y convertir a la arquitectura como uno de los instrumentos para concretarlo e instalar el contenido político del tema.

De esta reflexión surgen dos temas interesantes, el de la arquitectura en relación con la ciudad y el de la inevitable comparación con La Plata.

La ciudad funciona como una serie de archipiélagos, de fragmentos a partir de las separaciones que le han impuesto su propia historia basada en ciclos de construcción - destrucción - fragmentación; el río, los parques unidos por los «hilos» de los sistemas de movimientos, actuando como una red que soporta el interespacio y las partes de la ciudad. Es un juego inquietante y a la vez un gran desafío percibir los datos del orden urbano y manejarse en su organización y a cada paso, en su historia.

Como en otras grandes capitales del planeta, las intervenciones arquitectónicas disputan protagonismo en el rol de construcción de la ciudad, de sus hitos referenciales, de valores y lugares representativos de la vida cívica, institucional y cotidiana.

La arquitectura actúa como valor constitutivo y referencial de la forma de la ciudad. Las estructuras urbanas reconocibles y visibles son solo presencias inevitables en las que el magnífico juego del espacio y de la forma pueda suceder.

Los movimientos están asegurados, son fluidos, seguros y eficientes. Peatones, vehículos, bicicletas y fundamentalmente trenes, colectivos, subtes; los medios de transporte colectivo barren la extensa urbanización teniendo prioridad sobre los automóviles particulares, en los traslados de la vida diaria, lo que muestra con claridad la necesidad de privilegiar el transporte colectivo en las ciudades como único recurso

para la «limpieza» del espacio urbano en orden con un servicio de movimientos eficaz. Los equipamientos para el transporte también han evolucionado, a partir de emprendimientos incorporados a la arquitectura y a los espacios urbanos van perdiendo paulatinamente el aspecto fabril - maquinista para «dar forma» a la construcción de la ciudad. Las modalidades edilicias, los diseños y las expresiones de las tecnologías arquitectónicas y de transporte de distintas épocas se perciben como una rica mezcla en el ambiente urbano.

Las redes de movimiento son un recurso complementario no superpuesto en la organización urbana apoyando el equilibrio entre el orden de los movimientos, el de los espacios públicos y el del trabajo y esto no solo ocurre en el ámbito en los que esto sucede, sino que también en los medios y modos de transporte como elementos componentes inescindibles del propio espacio. Los espacios públicos vinculados a ambientes naturales, parques y riberas del río, están tratados en general respetando las calidades y la exuberancia de la naturaleza, equilibrándola con el espacio urbano en una acertada estabilidad de «naturaleza en la ciudad». Los Berlineses recibieron el mensaje y aceptaron el desafío por lo tanto el estado, conservación y mantenimiento de los mismos es óptimo.

Para que esto suceda es necesario haber construido una manera de convivir en la ciudad, tener resuelta una cultura urbana propia, que no solo significa culto y respeto por los grandes y magníficos edificios y espacios sino también hacia los ámbitos de vida cotidiana.



Schinkel, Altes Museum Berlín



B. Taut, Siedlung onkel Tom, Berlín



W. March, estadio Olímpico de Berlín



Fotografía aérea de Berlín, 1950

Una primera comparación con La Plata, ciudad que se apoya fundamentalmente en su trazado y su trama y se construye con arquitecturas de bajo perfil, heterogéneo, ecléctico, sin orientación morfológica ni proyección de imagen o lenguaje urbano y arquitectónico, nos pone frente a un Berlín que representa el caso opuesto, el de una organización urbana en la que la arquitectura, tiene mas presencia que la trama que la soporta. Los trazados se reconocen, se identifican por parte, asumiendo en general el vértigo de la historia y sus sucesivas re - construcciones.

En el mismo sentido podemos afirmar que en Berlín hay transformación y crecimiento, mientras que en La Plata prácticamente, solo crecimiento y extensión, lo que lleva a reflexionar acerca de su ambiguo resultado de ciudad entre europea y americana, por lo que al contrario de Berlín privilegió la extensión frente a la consolidación.

Sobre este conjunto de observaciones se puede reflexionar en torno a una periodización que marca los momentos mas claramente señalables presentes y visibles de la arquitectura en la ciudad mas allá de su confirmación por copiosa literatura específica. Las mismas no excluyen la totalidad del panorama histórico urbano, pero caracterizan sus instancias cualitativas y cuantitativamente más significativas.

- Un primer momento en el trascurso del S XIX presenta la figura y obra paradigmática de Karl Friedrich Schinkel. Una arquitectura de reformulación del clasicismo monumental, en uno de los momentos históricos, de rico contenido en lo que hace a la manipulación libre y crítica de la forma y el lenguaje, en operaciones de gran potencia edilicia y urbana, todas sobre temas de alto valor representativo, por características del edificio y ubicación, del poder del estado en la forma de: «La Confederación Germánica» en ese momento de incipiente vocación de poder



O. Niemeyer, Hansaviertel, Berlín

imperial.

- Un segundo período entre 1900 y 1933, momento de profundas y masivas revisiones de lo social político y económico, ubican el universo temático en el problema de la residencia para las clases obreras fundamentalmente urbanas e industriales a partir de instituciones emergentes sindicales, culturales, cooperativas, etc. El resultado visible son los amplios conjuntos residenciales urbanos en los bordes de Berlín los que hoy, todavía asombran por la calidad de vida propuesta y obtenida como resultado de la arquitectura segura y rotunda de los *siedlung* a partir de la intervención de arquitectos paradigmáticos como Bruno Taut, representante de la «línea dura» de la relación racionalismo - socialismo.

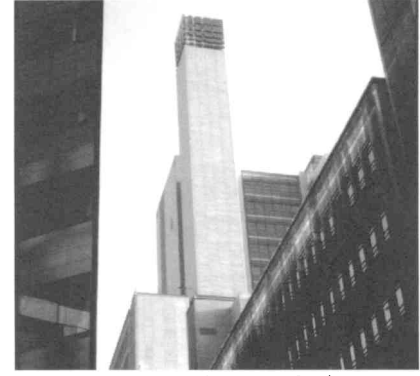
- Del período nazi 1933 - 1945 solo quedan en pie algunos edificios simbólicos y claramente expresivos de la megalomanía resultante de la relación del poder con la arquitectura como expresión arrogante y soberbia del protagonismo del estado, o de los arquitectos seducidos por el poder como Albert Speer o Werner March.

- La Berlín bombardeada presenta una imagen patética del resultado de la destrucción del hombre por su propia perversa ceguera. La destrucción de la ciudad y sus ciudadanos devastando hasta las raíces el lugar que anidaba la maquinaria de muerte nazi, presentan la imagen del laberinto perverso de la guerra.

- El período de la reconstrucción ofrece una nueva oportunidad de aparecer en el mundo como un espacio para la presentación de arquitectura de vanguardia. En el periodo del apogeo histórico del C.I.A.M., el bloque, la inventiva de la vivienda y un expectante, potente y rico panorama de arquitectos que fermentaron ideas y experiencias potenciales durante la parálisis cultural de la guerra. La posibilidad de presentar experiencias de arquitectos del nivel de Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Jacob Bakema y otros, como parte de una lista de experiencias que concretaron en el barrio Hansa un verdadero muestrario de una época de arquitectura residencial.

- Construido el muro en 1961, aparece el doble panorama; el del oeste, repitiendo modelos de los países de la órbita soviética, los edificios de «masa», la prefabricación pesada, los grandes bloques de diez pisos de viviendas mínimas, la arquitectura institucional solemne y tosca, despojada hasta la indiferencia.

Al este, el mundo de la cultura occidental, reimpulsando una nueva manera de concebir el tema de la residencia urbana a partir de la construcción, reconstrucción o completamiento del bloque manzana o experiencias similares, montando la operación IBA Berlín con obras de A. Rossi, Bohigas - Martorell - Macay, M. Botta, V. Gregotti, R. Krier, J. Kleihues y una larga lista de «protagonistas» de la opinion arquitectóni-



Renzo Piano, Daimler Benz, Berlín

ca del momento que sin duda abonó una rica discusión a partir de lo proyectado y concretado en operaciones planteadas por consorcios mixtos de capitales públicos y privados.

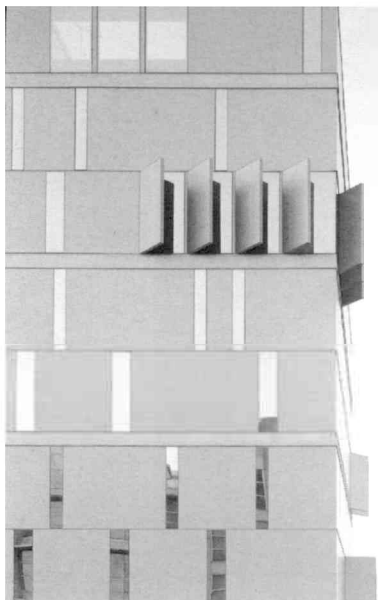
- La última arquitectura berlinesa, la del post muro (no cabe duda de que hay cierto deseo de que la ciudad sea recordada, por lo menos por un tiempo como «la ciudad del muro») es el resultado de un cóctel de emprendimientos financieros de cierto tipo de «arquitectura espectáculo» a través de temas como oficinas, museos, centros comerciales o grandes torres de oficinas, que impulsan la ubicación de la ciudad en el mundo, en el concepto de red de ciudades más allá de los países. Nuevamente un grupo de reconocidos arquitectos, por la difusión internacional de obras de arquitectura, accederá a las intervenciones; Helmut Jahn, Giorgio Grassi, Renzo Piano, Norman Foster, Rafael Moneo, son algunos de los nombres.

Los más jóvenes buscando entre la tecnología, la forma y la informática a partir de encargos de menor envergadura, en una cierta forma de apariciones abruptas y desafiantes como el edificio en la Kochstrasse 22 de Sauerbruch - Hutton.

Flotan en ese medio otras obras de viejos sabios chamanes entre los que sin dudar, a riesgo de dejar cosas importantes de lado, señalaría dos obras clásicas con bien ganada fama, la Galería Nacional de Mies Van de Rohe y la Biblioteca de Hans Scharoun. Una creo la mejor obra de Mies, síntesis de espacio y materialidad en una arquitectura silenciosa, ingravida y sedante y el espacio central multifacético, infinito laberinto de profundidades y extensiones en el que la formas flotan con maestría de la biblioteca. Pero lo sublime es breve...y escaso ■



H. Scharoun, biblioteca estatal de Berlín



«Accidentes Topográficos Artificiales»

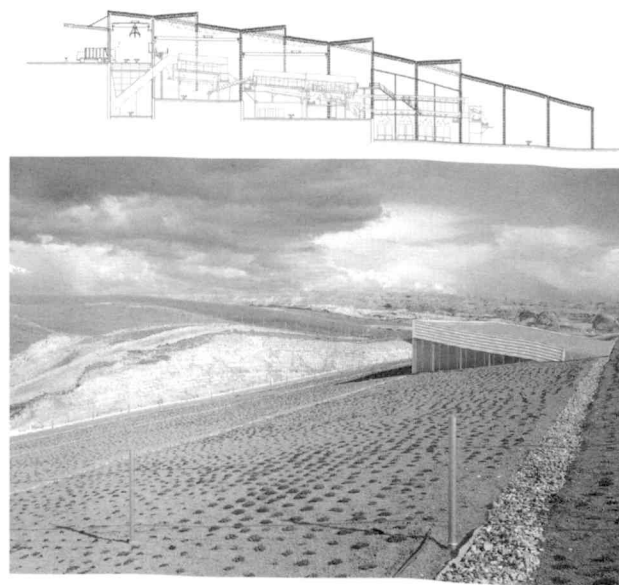
Juan Herreros (Abalos & Herreros)

Transcripción de la Ponencia Presentada en el Congreso de la UIA Berlín, Julio-2002

«Accidentes Topográficos Artificiales» es un concepto que remite a la propuesta de imaginar la arquitectura como la construcción de una segunda naturaleza. No nos referimos aquí a la naturaleza como una metáfora organicista, sino en el sentido estrictamente literal: una naturaleza completa, con sus técnicas, con sus leyes y con sus procesos. Una naturaleza que bien podría ser considerada un mundo, porque podemos afirmar que todo el globo es ya territorio codificado, soporte tecnificado. Este artefacto-mundo, se presenta ante nosotros como un material hasta ahora desconocido, un conglomerado de elementos naturales, artificiales e inmatrimales como los flujos o la información; al mismo tiempo poroso y fibroso, con áreas densas y estables, que antes llamábamos posiblemente ciudades, cargadas de memoria y vastas extensiones desleídas, sin cualidades, casi líquidas, a las que antes designábamos naturaleza o paisaje: un mundo y una cultura asociada constituidos por elementos antitéticos que han roto con la precisión de los límites tradicionales entre lo natural y lo artificial. Si fuésemos arquitectos modernos, este material-mundo lo pensaríamos en términos morales y daría lugar a soluciones reformistas. Pero si abandonamos el recurso a la nostalgia y al lamento e intentamos imaginar una práctica arquitectónica posible hoy, debemos partir de la búsqueda en ese magma informe y caótico de un sustrato poético, aquella carga de emoción posible oculta tras tanta banalidad y convencionalidad que nos rodea. Atendiendo al lema de este congreso, debemos asumir que la práctica arquitectónica en sus productos de mayor penetración cultural se conforma hoy con la construcción de superobjetos autistas contra un fondo, la ciudad, que ya no quiere ser tal. Frente a ello, las corrientes de pensamiento y los deseos que atraviesan la sociedad nos remiten a una fusión de lo natural y lo artificial que tiene su cara más naif en el ecologismo de buenos y malos pero también su cara más crítica e interesante entre los teóricos, científicos y artistas que se cuestionan el papel de la naturaleza en todas las disciplinas. En arquitectura, asumir tal disolución como una realidad pero además como uno de los más potentes referentes al momento presente del sujeto urbano, conlleva un programa de trabajo a cuyo través redefinir la posición del hombre contemporáneo frente al mundo, y creemos que eso es lo que nos tiene hoy aquí a todos sentados: descubrir hasta que punto puede la arquitectura tener un papel decisivo en esta redefinición, y en cierto modo evitar que

tal posibilidad se nos escurra entre los dedos.

Una observación válida en casi todo el mundo es que en este proceso de disolución de lo artificial y lo natural, la arquitectura trabaja con los deshechos y las energías disipadas en los procesos de cambio. La arquitectura se ha convertido en un parásito de las grandes transformaciones económicas, sociales y urbanas y ahí está precisamente su gran oportunidad: encaramarnos en el cambio, apropiarnos de la energía liberada en esos procesos de alteración permanente de la ciudad o del mundo, que ocurrirán en todo caso, intervenga la arquitectura o no. El Cambio y la Energía junto con la información, son tres nuevas materias primas esenciales para trabajar en este momento. A este respecto, solemos citar la palabra castellana descampado, que significa literalmente «lo que ha dejado de ser campo». Un lugar esterilizado, tal es la acción de descampar, generalmente por el contacto con la ciudad, como paso previo a su ocupación; un lugar que ha perdido sus reglas, sus leyes (su naturaleza) y durante un tiempo queda suspendida a la espera de un nuevo sentido. En ellos se fraguan las oportunidades sobre las que ensayar otras categorías para lo público, nuevas ideas para la ciudad ajenas a la diferencia jerárquica entre centro y periferia, edificio y master-plan, territorio urbanizado y naturaleza. Estos descampados, generalmente en los bordes de las ciudades, son mayoritariamente los enclaves en los que ha trabajado nuestra generación y las siguientes en España y en toda Europa. Asumido su papel de laboratorio, nos queda solo imaginar cómo podría ser un lugar



Planta de reciclado de basura, Madrid

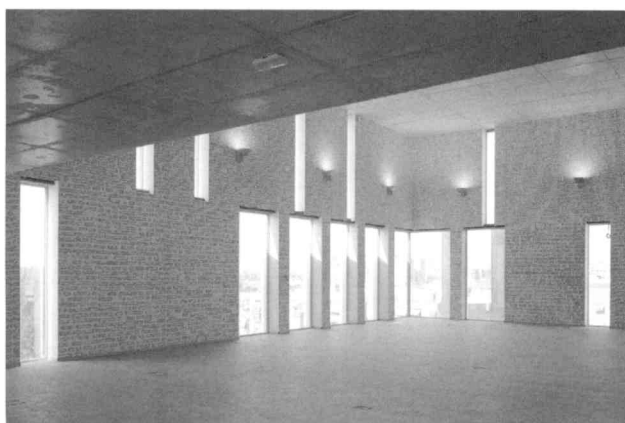
denominado *desedificado*, que hubiera perdido su condición artificial para devenir en natural. Cualquiera que sea su origen, constitución, historia o topografía, surgen llenos de oportunidades y algunos pueden ser tan dramáticos como el vertedero de basura doméstica de Madrid, una mastaba, un accidente topográfico, de 45 metros de altura y un millón de metros cuadrados de superficie que acumula 30 años de memoria arqueológica asociada a los desechos de tres millones de habitantes: una de las infraestructuras, oculta a la mirada pública, que la ciudad necesita para asegurar su supervivencia. Ante la necesidad de construir una nueva planta de reciclado surge la oportunidad de hacer público aquello que siempre permaneció escondido a los ojos del ciudadano. El reto, así al menos lo planteamos en el concurso previo, era construir una instalación que pueda ser entendida como un equipamiento público a cuyo través establecer relaciones entre arquitectura, cultura del reciclaje y compromiso medioambiental. Así, todos los componentes constructivos se han buscado reciclados, de bajo consumo (también económico, la primera ecología), llegando incluso a concebir los propios edificios como reciclables asumiendo su condición de tecnologías de vida limitada a 25 años de vigencia media. De tal investigación surge el planteamiento de entender el proyecto como la preparación de un sistema, no solo constructivo, entendido como un conjunto de leyes, como las reglas de un juego - simples y abiertas- que permitan tomar decisiones. Cuatro materiales básicos lo constituyen: uno pesado -hormigón mezclado con material extraído del lugar-; uno translúcido para matizar la luz -poli-carbonato reciclado-; uno opaco para los contenedores ruidosos -chapa galvanizada- y un sistema estructural atornillado que permite su montaje y desmontaje sin dañar las piezas. Con ellos se construye un interior que se presenta con la generosidad y luminosidad del vestíbulo de un gran equipamiento, porque el concepto más ambicioso de este proyecto es precisamente su conversión en una institución pública, en una gran máquina de sensibilización medioambiental, un centro dotado de un programa pedagógico con un museo del reciclaje y un circuito pedagógico que lo recorre. Los visitantes no aprecian diferencia entre museo e instalación industrial, todo tiene idéntica capacidad de asombrar como tampoco pueden dibujar la separación entre el complejo y su paisaje, pues la arquitectura es aquí un filtro para relacionarse con ese entorno durísimo del sureste madrileño, un territorio seco -yesífero-, de una carga poética muy castellana, muy esencial, difícil de apreciar. Frente a él, el proceso lineal y gravitatorio del reciclado se posiciona a través del



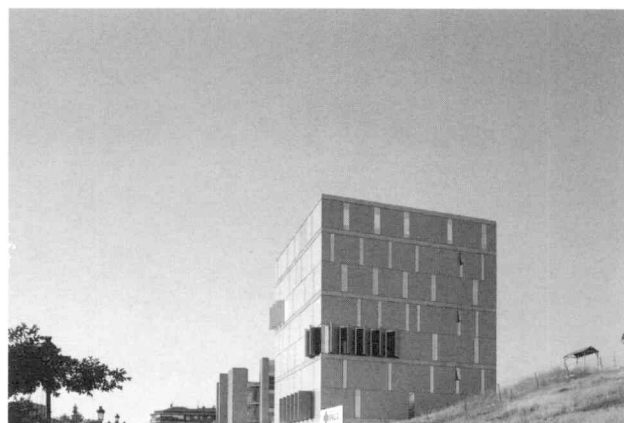
gesto de elegir una ladera suave, recortar su capa vegetal y elevarla sobre columnas para proteger las máquinas. Su tamaño y posición, cuidadosamente medidos, le permiten dialogar con las laderas del antiguo vertedero y mirar confiado a la silueta de Madrid que se adivina al Oeste.

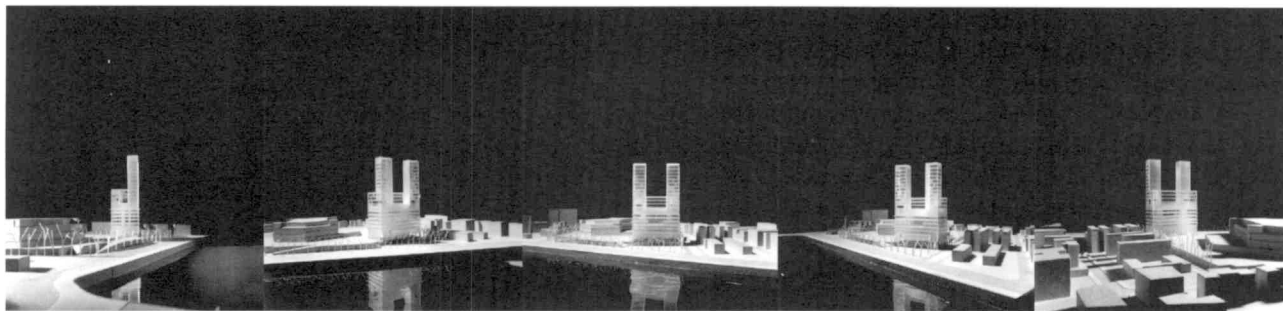
El proyecto remite a través de su asentamiento a una cierta naturalidad que pretende construir las cosas que siempre quisieron estar allí o que reproducen la actitud con la que el propio cuerpo se enfrenta a un paisaje o situación. Nuestro estudio ha producido bajo esta idea algunos edificios casi animistas que se levantan, miran o eligen su posición o postura en función de lo que quieren mostrar, enfatizar o rechazar. Según esto, la tradicional idea de que contexto es lo que existe en un lugar antes de actuar, se queda raquítica frente a la posibilidad de inventarlo y construirlo a través del proyecto. Si no existen diferencias entre lo natural y lo artificial, podríamos concluir que la naturaleza puede construirse tanto como la arquitectura puede naturalizarse y en ese proceso, verse sometida a las mismas acciones que los árboles o las nubes, asumiendo la belleza oculta bajo el manto de la fragilidad, abandonando la necesidad de ofrecerse permanentemente estable, resistente y orgullosa.

El papel pintado diseñado por Peter Halley para la Biblioteca del barrio de Usera en Madrid puede servir para ilustrar esta idea. Una sala de lectura, una silenciosa habitación de techos altos, en penumbra, solo interrumpida por las luces de las mesas concentradas sobre los libros de los lectores. Al alzar la vista, el papel con sus motivos caligráficos introduce una vibración que desdibuja los límites de la sala en una experiencia espacial de reminiscencias árabes. El plano de reverberancia es interrumpido de forma aparentemente



Biblioteca del barrio Usera, Madrid.



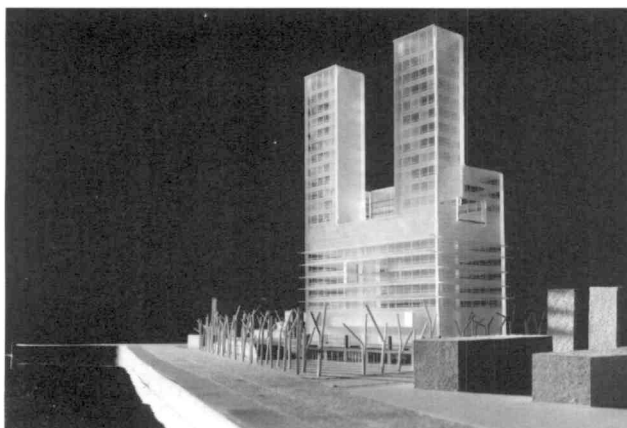


aleatoria por algunas grietas que seleccionan fragmentos del horizonte de la ciudad: una periferia anodina en cierto modo, pero que a través de la interposición de este filtro encuentra sus momentos de gloria o esplendor. La propia biblioteca, al elegir la configuración de torre y envolverse en material reflectante dorado, se muestra diferente y vibrante según las condiciones meteorológicas, la hora del día o la calidad de las nubes. La arquitectura se apropia del aire -exterior e interior- exponiéndose, cambiando de color, tomando y reflejando, relajándose digamos, dispuesta a ser estimulada, a ser excitada por las condiciones de su entorno.

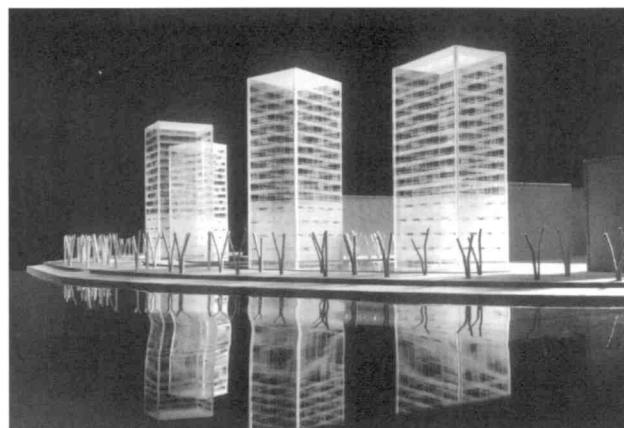
Expandir la idea de contexto implica ampliar la casuística de los elementos seleccionados en cada caso para trabajar con ellos, sean materiales, físicos, asociados a la fenomenología o a la memoria. Así un edificio junto a unos grandes almacenes en Algeciras puede ser una oportunidad de oro para redescubrir la potencia de un enclave tan estratégico como el Estrecho de Gibraltar. Allí se superponen una serie diversa de movimientos sociales, tráficos y evasiones de todo tipo con una historia riquísima que afecta a varias civilizaciones en un proceso incesante de cambios tras los que, aún hoy, Algeciras, ciudad fronteriza, se muestra como un lugar inestable en conflicto permanente. Su caos es en cierto modo su energía y su condena... y allí surge la posibilidad de construir un pequeño rascacielos, justo enfrente del peñón de la discordia, un accidente topográfico artificial que quiere hacerse eco de toda esa riqueza fenomenológica, histórica, y también topográfica, con el mar a sus pies, África a la vista, los olivares y alcornoques de las dehesas y la sierra de Cádiz a sus espaldas. El edificio, cuyo programa público y privado a la vez era también objeto del concurso, se ofrece como un gesto monumental que acoge en sus plantas bajas la actividad comercial asociada a la calle y un museo de la historia, la

cultura y la realidad social del estrecho en su corazón a la altura de la ciudad. Un hotel industrial asociado a las nuevas tecnologías y un centro de cultura física asociado a la nueva cultura del cuerpo colmatan el gran zócalo que se remata con una plataforma pública, un jardín-mirador con solarium y otras actividades al aire libre del que emergen dos torres residenciales, ahora barriendo los 360 grados del horizonte. Todo esto encuentra su sentido a través del compromiso con la técnica constructiva contemporánea: cerramientos mixtos que hacen del policarbonato translúcido y el corcho -en alusión a los alcornoques vecinos- sus materiales principales, dan a la torre una presencia etérea, evanescente y cambiante, pero sobre todo frágil, no afirmativa, expuesta e inestable. Este edificio, mostrándose a sí mismo sensible y dispuesto a ser estimulado, expresa también su falta su temor a lo desconocido, a lo extranjero, y muestra su desconfianza hacia las fronteras mientras sueña un nuevo equilibrio, diferente del orden tradicional, para su entorno.

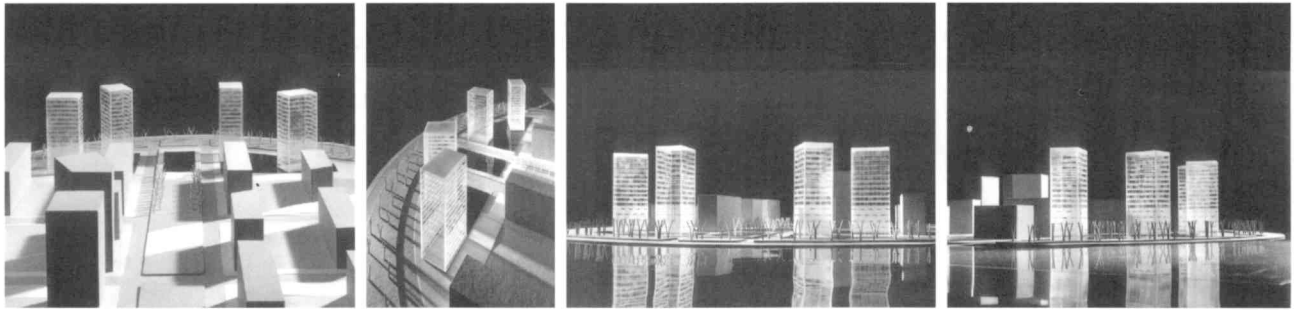
El concurso de Algeciras en el que solo obtuvimos el segundo premio, está presente en otra situación de borde que ensayamos a continuación. Se trata del punto de encuentro de la ciudad consolidada de Vitoria con la naturaleza y más concretamente con un espacio protegido, el humedal de especial interés ecológico de Salburúa. Construir aquí un ambicioso programa mixto residencial y de oficinas surge como la oportunidad de señalar y poner en valor la delicadeza y diversidad biológica de este enclave. Las cuatro torres que alojan el programa se plantean como un reagrupamiento del volumen disponible en el planeamiento previo con el afán de liberar el suelo esponjando la masa edificada al acercarse a las lagunas. Pero si la arquitectura demuestra la inutilidad de ocuparlo todo, también gana el derecho a no hacer nada allí y regalárselo al sistema acuático



Arriba y la derecha: torre de usos mixtos, bahía de Algeciras



Torres de uso mixto, Vitoria



inundándolo. A través de ese gesto, el suelo como valor económico queda anulado a favor de su capacidad escenográfica o paisajística. Las torres emergen entonces de estos grandes charcos artificiales atravesados por el trazado sinuoso de la carretera de circunvalación del barrio. Al recorrerla, la percepción de los prismas rotando en el horizonte convierte el desplazamiento en una experiencia cinética donde las torres se ofrecen como cuerpos brillantes y de extraña escala que otorgan el protagonismo al agua en la que se reflejan. Construidas con todos los recursos medioambientales posibles -captadores fotovoltaicos, chimeneas solares, refrigeración natural conducida desde los sótanos, etc...- no nos interesa sin embargo concentrar su éxito en tales bondades ecológicas pues nada de ello nos emociona si no se obtiene a su través un beneficio arquitectónico: la contribución a una nueva noción de belleza asociada a tales recursos tecnológicos.

Terminaré con una imágenes de un pequeño equipamiento construido recientemente en un pueblo en la sierra de Madrid. En su simplicidad funcional -una habitación elemental que prolonga la plaza- y constructiva, expresa como si de un pequeño manifiesto se tratara los temas que hemos seleccionado para esta intervención. Se trata de una sala sin puerta, nombre ni programa definidos en la que realizar lo que no cabe en un centro de jóvenes, un centro de ancianos o un club deportivo: un ejercicio que recoge el eco crítico del escaso interés de los dos polos entre los que la arquitectura se ha movido recientemente: la fascinación por las geometrías complejas en un extremo y el minimalismo represivo en el otro. Proponemos este techo y esta fachada para verificar que deberíamos concederle a la técnica un cambio de status, más próximo al terreno de los recursos híbridos que a la celebración de los conocimientos positivos.

Y es que solo recientemente hemos comenzado a entender que una técnica híbrida, una estética mestiza y una naturalidad de nuevo cuño conducen hacia emociones de una simplicidad mucho más profunda de la que conocíamos hasta ahora (y promocionaban los medios de comunicación).

Evidentemente este congreso se produce en un mundo hiperconectado, y es el momento de entender que economía y ecología no están asociados solo etimológicamente, sino que también mantienen una relación estética. Aquellos que hoy se ven a sí mismos como vanguardistas, nostálgicos en todo caso, han imaginado que las nuevas tecnologías abrían los métodos proyectuales a procedimientos pseudocientíficos y formas asociadas a una sofisticada libertad. El sentido de la globalización sólo parece darse en una dirección: mera intensificación del dominio de los de siempre sobre los otros. Conectados universalmente, los cánones tradicionales se nos escurren de las manos, enfrentados a escalas e interlocutores de infinita diversidad e interés. Cuando vemos una idea feliz, felizmente resuelta con casi nada, como si la arquitectura no hubiese estado ahí interfiriendo, como si una nueva mirada sobre el mundo comenzara a desplegarse, no hay patrias, ni culturas, ni primer o tercer mundo: hay pura transmisión de una belleza contemporánea que deja todas las demás muy lejos en el tiempo. Queremos esa arquitectura que traspasa el tiempo y el espacio, que nos sobrecoge por simple, universal, feliz, barata e intensa. Ese es la nueva naturaleza de las cosas que nos atraen y esa es la emoción que queremos capturar ■



Arriba: Torres de uso mixto, Victoria



Abajo izq. y der.: Sede municipal y plaza. Colmenarejo, Madrid

Estratificaciones y situaciones de la ciudad

Yannis Tsiomis

Intervención en la mesa redonda «La Arquitectura de la Ciudad» en el XXI Congreso de la UIA, el 25 de Julio de 2002 en Berlín.

Sobre la condición de la ciudad, la filosofía del iluminismo ha expresado de manera premonitoria lo que mas tarde se ha comprobado como una verdadera tensión o un verdadero conflicto. En efecto, en el *Contrato Social* Jean-Jacques Rousseau escribía:

«La mayoría toma a la ciudad por una Cité⁽¹⁾ y a un burgües por un Ciudadano; ellos no saben que las casas hacen la ciudad y que los ciudadanos hacen la Cité»⁽²⁾.

Rousseau descubría entonces y fustigaba la confusión entre «ciudad» y «Cité», es decir la confusión por un lado entre la dimensión física de la ciudad, su arquitectura, sus monumentos, sus trazados y, por otro lado, su dimensión política, el ejercicio de la ciudadanía en el espacio físico, la distinción y al mismo tiempo el reconocimiento del estatus de habitante por un lado y de ciudadano por otro.

Así, Rousseau anunciaba una paradoja continuada por Fichte en sus *Discursos a la Nación Alemana* que tanto han influenciado a Schinkel. Él anunciaba también la crisis urbana tal como la revolución industrial la había instaurado en el Siglo XIX y tal como el Siglo XX mercantil, industrial y financiero lo ha impreso en todas las ciudades del planeta. Nosotros somos los desgraciados herederos de ese divorcio

entre la arquitectura y la ciudad, entre lo simbólico y lo político, entre la ciudad y la Cité, que Aldo Rossi de manera probablemente nostálgica, ha querido «corregir» en 1966, en su libro homónimo de la presente sesión del Congreso *L'architettura della città*.

Pero no hay que olvidarse que fue también en la misma época que Henri Lefebvre escribía refiriéndose a la ciudad capitalista, que «crisis urbana es una tautología». Ya estamos pues, lejos del rencuentro imposible, pero tan deseado por el Movimiento Moderno, entre las políticas de reforma social y las poéticas de las vanguardias.

Y a pesar de las resistencias de sus descendientes del Team X, nosotros nuevamente nos interrogamos cómo, por un lado corregir la ciudad de la masificación estatal y mercantil y, por otro lado, cómo afrontar teórica y prácticamente la extensión, la dispersión, y la difusión de la misma. Cómo no devorar la naturaleza, cómo asegurar un desarrollo urbano «durable». Afrontamos oposiciones coexistentes como la masificación y la extensión. Para resolver estas oposiciones hemos asistido, estos últimos decenios, a la aplicación de diversas estrategias urbanas: El cuidado del espacio público de Barcelona, La Fuerza de Tareas Urbana de Rogers, la tercera ciudad de Christian de Portzamparc, la ciudad «dispersa» localizada de Bernardo Secchi, al mismo tiempo que la ciudad «genérica» a-tópica de Rem Koolhaas, la Zwischenstadt, la ciudad intermedia de Thomas Sieverts, la Metápolis de François Ascher, lo pos urbano de Françoise Choay, la ciudad hipertexto de André Corboz, y otro tanto de aproximaciones diferentes prove-





nientes de arquitectos, urbanistas, filósofos, sociólogos, historiadores de la ciudad, algunos de los cuales contestan la pertinencia del término y del fenómeno mismo de la «ciudad» que ven anticuado. Es el caso también de la pertinencia o no de esta mesa redonda, o en todo caso de su título, el cual debería ser puesto en tela de juicio.

Pero, a pesar de las escasas gestiones pertinentes, y de las a veces atrevidas, cínicas y en todo caso inoperantes metáforas, la ciudad/territorio queda aún por redefinir.

Miremos no solamente la arquitectura de la ciudad en Europa sino también la de África, la de las Américas del Norte y del Sur, la de Asia: asistimos aquí a una disociación de hecho, y a proposiciones eventualmente de formas sin conceptos y de conceptos sin formas, dejando a la arquitectura de la ciudad en una aporía.

La aporía es engendrada aquí por esta coexistencia pacífica, no crítica, entre definiciones, entre informes y propuestas ya superadas, y sin polémicas ni debates de fondo. Porque la verdadera oposición no está entre la «tradición» urbana de la centralidad y la «modernidad» de la ciudad dispersa y caótica -oposición largamente debatida desde Patrick Geddes- sino entre la estratificación y la sedimentación perpetua de la ciudad por una parte, y por otra, de las «situaciones» de homogeneización, o al contrario de



diferenciaciones de los fenómenos urbanos.

Esquemáticamente, podemos decir que nos debatimos entre escalas de temporalidades y de formas incompatibles; obramos sin poder -¿o saber?- tratar la sincronía y la diacronía, estando sabido que los territorios contemporáneos donde intervenimos comportan varios regímenes de historicidad, varias «edades». Y poco importa si nuestros proyectos están situados en el centro o en la periferia porque a veces la periferia está en el centro (y los usuarios de suburbios lejanos a les Halles de París nos lo recuerdan a diario). Es en este contexto donde el acuerdo entre edificio singular y conjunto urbano - con una problemática adaptada a las diferentes escalas- está en su estado más delicado, sino el más peligroso. «La arquitectura de la ciudad» o «la arquitectura contra la ciudad» como se interrogaba de manera pesimista Bernard Huet, hace una veintena de años.

¿Cuáles son pues las líneas de fuerza de la ética profesional de los arquitectos en esta coyuntura? ¿Debemos contentarnos con registrar pasivamente las «mutaciones de la ciudad» contemporánea como las que imponen el mercado, y tomar nota de los principios cínicos según los que la ciudad «emergente» se constituye bajo nuestros propios ojos? ¿Debemos replegar la ciudad a sus únicos valores memoriales, exponiéndolos al kitsch? ¿Cómo puede participar la arquitectura en la regulación colectiva de los procesos del mercado, ya universales? ¿Lo es produciendo dentro de un soberbio aislamiento de composiciones «tecnológicas» -cuyo grado de innovación deja a veces perplejo-, composiciones autárquicas y narcisistas, o diluyéndose sino en una retórica de flujos, de «capas» y de moviidades no razonadas?

Trabajar en la sincronía, conscientes de que nos inscribimos en la diacronía, interiorizar simultáneamente la memoria colectiva y las aspiraciones de cambio en un paisaje urbano inteligible por todos, puede devolver a la arquitectura su lugar de testigo visible del trabajo realizado por el devenir de nuestra historia.

En conclusión: No deberíamos saber articular la diversidad de las formas de las ciudades-territorios múltiples y la unidad, por la práctica del uso de la Cité democrática. Es justamente esta capacidad de componer simultáneamente con el material técnico y plástico y «el inmaterial» político, que «la arquitectura de la ciudad» deviene en un acto cultural consciente: puede ella entonces inscribirse en una visión del mundo, por una civilización deseada y no sufrida ■

Notas :

¹. Cité como el equivalente de Polis en griego. Ver en el texto original en francés la diferencia entre «ville» y «Cité».

². El contrato social, en Rousseau, Obras completas, París, Gallimard, 1964, t.III. pág 361.

Stratifications et situations de la ville

Intervention à la table ronde « *The Architecture of the City* » 21
Congrès de l'UIA à Berlin, 25 juillet 2002.

Sur la condition de la ville, la philosophie des Lumières a exprimé de façon prémonitoire ce qui plus tard s'est avéré être une véritable tension, sinon un véritable conflit. En effet, dans le Contrat social, Jean - Jacques Rousseau écrivait :

« La plupart prennent une ville pour une Cité et un bourgeois pour un Citoyen ; ils ne savent pas que les maisons font la ville mais que les Citoyens font la Cité » .

Rousseau découvrait alors et fustigeait la confusion entre «ville » et « Cité », c'est-à-dire la confusion entre, d'une part, la dimension physique de la ville, son architecture, ses monuments, ses tracés et, d'autre part, sa dimension politique, l'exercice de la citoyenneté dans l'espace physique, la distinction et en même temps la reconnaissance des statuts de l'habitant d'une part et du citoyen de l'autre.

Ainsi Rousseau annonçait un paradoxe repris par Fichte dans ses Discours à la Nation Allemande, qui ont tant influencé Schinkel. Il annonçait aussi la crise urbaine telle que la révolution industrielle l'a instaurée au dix-neuvième siècle et telle que le vingtième siècle marchand, industriel et financier, l'a imprimée sur toutes les villes de la planète. .

Nous sommes les malheureux héritiers de ce divorce entre l'architecture et la ville, entre le symbolique et le politique, entre la ville et la Cité, qu' Aldo Rossi, de manière probablement nostalgique, a voulu « corriger » en 1966, dans son livre homonyme de la présente session, *L'architettura della città*.

Mais il ne faut pas oublier que c'est aussi à la même époque qu' Henri Lefebvre écrivait, en se référant à la ville capitaliste, que « crise et urbain est une tautologie ». Déjà nous sommes donc loin de la rencontre impossible, mais tant désirée par le Mouvement Moderne, entre les politiques de réforme sociale et les poétiques des avant-gardes. Et, malgré les résistances de ses descendants du Team X, nous sommes encore à nous interroger sur comment, d'une part, corriger la ville de la massification étatique et marchande et, d'autre part, comment affronter théoriquement et pratiquement l'étalement, la dispersion, la diffusion. Comment ne plus dévorer de la nature, comment assurer un « développement durable » urbain.

Nous affrontons des oppositions coexistantes : la massification et l'étalement. Pour résoudre ces oppositions nous avons assisté, ces deux dernières décennies, à l'application de diverses stratégies urbaines : Le souci de l'espace public comme à Barcelone, l'Urban Task Force de Rogers, la troisième ville de Christian de Portzamparc, la ville « dispersée » localisée de Bernardo Secchi et en même temps la ville « générique » a-topique de Rem Koolhaas, la Zwischenstadt, l'entre ville de Thomas Sieverts, la Metapolis de François Ascher, le post urbain de Françoise Choay, la « ville hypertexte » d' André Corboz : autant d' approches différentes provenant d' architectes, urbanistes, philosophes, sociologues, historiens de la ville, dont certains contestent la pertinence du terme et du phénomène même de « ville » qu'on pense désuet. Auquel cas ce serait la pertinence même de cette table ronde, en tout cas son intitulé, qui serait à mettre en cause...!

Mais, malgré les rares démarches pertinentes, et parfois les métaphores osées, sinon cyniques, et en tout cas inopérantes, le phénomène urbain, la ville/territoire, reste à redéfinir.

Regardons l'architecture de la ville non seulement de l'Europe mais de l'Afrique , des Amériques du nord et du sud, de l'Asie : Nous assistons à une dissociation de fait, et à des propositions parfois de formes sans concepts et de concepts sans formes, laissant l'architecture de la ville dans l'aporie.

L'aporie est engendrée par cette coexistence pacifique, non critique, entre des définitions, des constats et des propositions sans polémiques ni débats de fond, sinon dépassés. Car la vraie opposition n'est plus entre la « tradition » urbaine de la centralité et la « modernité » de la ville dispersée et chaotique - opposition largement débattue depuis Patrick Geddes - mais entre la stratification et la sédimentation perpétuelle de la ville d'une part, et, d'autre part, les « situations » d'homogénéisation ou au contraire de différenciations des phénomènes urbains.

Schématiquement nous pouvons dire que nous nous débattons entre des échelles, des temporalités et des formes incompatibles, nous oeuvrons sans pouvoir - ou savoir ? - traiter de la synchronie et de la diachronie, étant entendu que les territoires contemporains où nous intervenons comportent plusieurs régimes d'historicité, plusieurs « âges ». Et peu importe si nos projets sont situés au centre ou en périphérie car parfois la périphérie est au centre (et les usagers des banlieues lointaines aux Halles de Paris nous le rappellent tous les jours). C'est dans ce contexte où l'ajustement entre édifice singulier et l'ensemble urbain - avec une problématique adaptée aux différentes échelles - est aujourd'hui le plus délicat sinon le plus périlleux. « L'architecture de la ville » ou « L'architecture contre la ville » comme s'interrogeait, pessimiste, l'architecte Bernard Huet, il y a une vingtaine d'années ?

Quelles sont donc les lignes de force de l'éthique professionnelle des architectes dans cette conjoncture ? Faut-il se contenter d'enregistrer passivement les « mutations » de la ville contemporaine telles que les impose le marché et de prendre acte des principes cyniques selon lesquels la ville « émergente » se constitue sous nos yeux ? Faut-il replier la ville sur ses seules valeurs mémorielles, en les poussant au kitch ? Comment l'architecture peut-elle participer à la régulation collective des processus marchands désormais universels ? Est-ce en produisant dans un superbe isolement des ensembles « technologiques » - et dont le degré d'innovation laisse parfois perplexe - ensembles autarciques et narcissiques, ou bien est-ce en se diluant dans une rhétorique de flux, de « nappes » et de mobilités non raisonnés ?

Travailler dans la synchronie, conscients que nous nous inscrivons dans la diachronie, intérioriser simultanément la mémoire collective et les aspirations au changement dans un paysage urbain intelligible par tous, peut rendre à l'architecture sa place de témoin visible du travail accompli pour notre histoire en devenir.

En conclusion : Ne devrions-nous pas savoir articuler la diversité des formes des villes-territoires multiples et l'unité, par la pratique et l'usage, de la Cité démocratique. C'est cette capacité de composer simultanément avec le matériel technique et plastique et « l'immatériel » politique que « l'architecture de la ville » devient acte culturel conscient : elle peut alors s'inscrire dans une vision du monde, pour une civilisation désirée et non subie ■

Yannis Tsiomis-IFA/UIA, Berlin, 2002.°

Du contrat social, in Rousseau, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1964, t. III, p. 361.

Entrevista con Geoffrey H. Broadbent

Realizada el 24 de Julio de 2002 en la Postbahnhof, Berlín
Por Emilio Sessa, Pablo Remes Lenicov y Pablo Szlagowski



Puesto que enseñamos en Talleres de Arquitectura en La Plata, y estamos interesados en el método de diseño, nos preguntamos ¿Cómo diseñar? ¿Cómo ser conscientes sobre el proyecto? Desde Portsmouth hasta hoy, el modo de diseñar ha cambiado. ¿Qué piensa usted sobre este cambio? ¿Qué piensa sobre el diseño en la era digital?

Esas son preguntas fabulosas, y yo conozco las respuestas. Me gusta discutir todo lo de aquel libro, a pesar de que harán 30 años en el 2003, y porque además la edición española todavía se sigue vendiendo. Los editores me preguntan cada cinco años: «¿Podrías hacer una nueva edición?» y yo les respondo «Es muy complicado». Ya que si miramos qué hacen los arquitectos hoy, que hacen los psicólogos, que hacen los sociólogos, e intento resumir que ha pasado en todos esos campos, sería para mí muy, muy difícil. Entonces prefiero tomar temas particulares del libro. Una de las cosas que todavía me gusta mucho, es que la gente en esa época hablaba sobre el «proceso sistemático, paso a paso»; nunca estuve seguro sobre eso. Y todavía no lo estoy. ¿Vieron la última edición del libro? ¿La que tiene la posdata? Allí digo que si tomas la descripción general del programa, análisis, síntesis, evaluación e implementación, lo único que encuentro son flechas bajando de una a otra. Y digo: «eso no es verdad, nunca fue verdad». Lo que sí es cierto es que siempre se necesita un programa: que clase de edificio es, cuán grande es, cuántos cuartos, que clase de cuartos, etc., todas esas cosas. Y puedes dibujar diagramas de eso, diagramas de zonas, circulaciones, etc. Pero el paso desde ese análisis a la síntesis es la pregunta más importante. Lo que realmente sucede en esta instancia, es que debemos sintetizar algo teniendo escasas referencias al programa en su conjunto, lo cual realmente no importa, pero a condición de que luego confrontemos cuidadosamente con aquel programa esto que hemos sintetizado. Para esto uso palabras de Karl Popper: Conjeturas y Refutaciones. Todavía usamos los caminos de la síntesis que yo describí, con la maravillosa tecnología actual, a pesar de que le he cambiado los nombres un poco. Podemos hablar todavía de diseño pragmático, diseño tipológico, diseño analógico y diseño sintáctico. Lo que tenemos ahora es un cúmulo de diseño pragmático y eso es absolutamente correcto. Una suma de síntesis es como eso; tu trabajas con materiales, con maquetas, con computadoras, y verificas tus ideas interactuando con las cosas que estas elaborando, entonces es todavía diseño pragmático. En cuanto a mi segundo tipo de diseño, al que ahora llamo tipológico, también existe mucho sobre eso. Cambié mi «icónico» por tipológico ya que fue un poco confundido con la semiótica y mucha otra gente, como Aldo Rossi, y Alan Colquhoun, hablaban sobre tipología por la clase de concepto que yo

tenía en mente. Entonces ahora usamos la misma terminología, para la misma cosa, las tipologías pueden ser cierta en todas las escalas, desde un picaporte a un proyecto de cocina, un proyecto de un departamento, un conjunto de viviendas, una ciudad entera. Todo puede ser tipológico. Dando una solución «trabajo conocido», tú la repites y por supuesto puedes guardar tus tipologías en la computadora. El diseño analógico es todavía como lo describo en el libro, dibujamos ideas desde formas naturales, desde pinturas, desde la arquitectura vernácula y de la otra. Es todavía absolutamente correcto lo que escribía en el libro, y por supuesto existen grandes bancos de datos, disponibles hoy en día, con imágenes que pueden inspirarte.

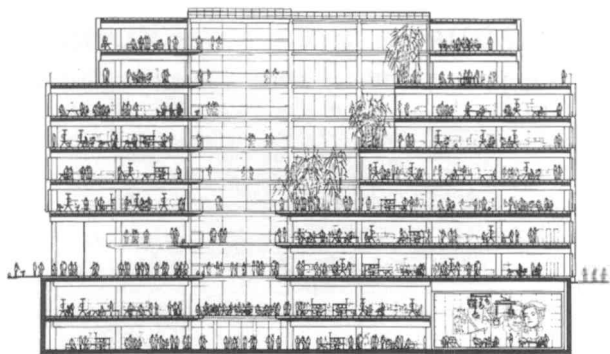
Y por último, lo que solía llamar canónico y ahora lo llamo sintáctico ya que, otra vez, existen confusiones con la semiótica. Sintáctico en semiótica es un problema de reglas que usamos en la generación de sentencias, y es la misma cosa cuando Peter Eisenman habla sobre reglas sintácticas (geométricas) en la generación de arquitectura: formula un set de reglas geométricas, para generar, sumando y dividiendo espacios. Sintáctico es mejor que canónico, como he usado en el libro, ya que eso era realmente sobre sistemas proporcionales, desde lo Egipcio a lo Gótico. La verdad es que los arquitectos egipcios, los arquitectos griegos, los constructores de las grandes catedrales, poseen reglas geométricas, pero también otra clase de sintaxis para la generación de formas arquitectónicas. Y también muchos arquitectos actuales, de Bofill a Botta, de Eisenman a Foster, de Libeskind a Tschumi. Y qué útil es la computadora para esto. Entonces, estoy absolutamente seguro que mis cuatro clases de diseño todavía son ciertos y que no existe tal cosa como el CAD sin ellos.

En este sentido, existe una interacción entre la mente del arquitecto y la máquina, sin lo material, sin la sensibilidad de la materia. ¿Qué piensa usted de esto?

Pienso dos cosas. Depende del proyecto, los materiales y el arquitecto. Algunos arquitectos están muy cerca de la máquina, como Eisenman o Tschumi. La última vez que lo vi a Tschumi, cuando estaba finalizando la última de las «follies» para el Parque La Villette en París, dijo: «Tenemos nuestra computadora en París, en donde está la sintaxis de las «follies»; y en New York, todas las semanas, realizo un boceto de una nueva «folle» y lo envío via fax a París. La computadora escanea mi dibujo, y chequea si mi sintaxis es cierta, corrige si me equivoco y luego hace los dibujos.»

Eso es una metodología...

Absolutamente. Y en Eisenman también. Si miras algunos de los diseños de Eisenman de fines de los '80 o comienzos de los '90, como la Escuela de Arquitectura en Cincinnati, es el mismo procedimiento. Él hace una unidad geométrica y luego la repite de acuerdo a ciertas reglas. Y Peter ha realizado siempre esta clase de cosas. En sus casas tempranas, donde trabajó manualmente, inventó algunas reglas complejas para dividir espacios y luego los dibujaba. Y ahora hace las mismas cosas con la computadora; es la misma clase de pensamiento. Por supuesto, existen muchos arquitectos que no trabajan con la computadora en este sentido; ellos simplemente tienen una imagen en sus cabezas, y luego la ponen en la computadora, la miran y modifican cosas como colores, proporciones y formas. Eso todavía es diseño pragmático. Frank Ghery tiene una clase diferente de pragmatismo. Él hará un boceto y se lo dará a sus ayudantes para que



Diseño Tipológico: Norman Foster utiliza un muy conocido «tipo» de atrio siglo XX, como el corazón de su edificio Independent Television News en Londres.

realicen una maqueta. El tipo de maqueta que ellos hagan dependerá de los materiales que usen; madera, yeso o cualquier cosa, incluso el papel arrugado - tu componente «sensual» - entonces lo digitalizarán en la computadora para manipulaciones pragmáticas posteriores.

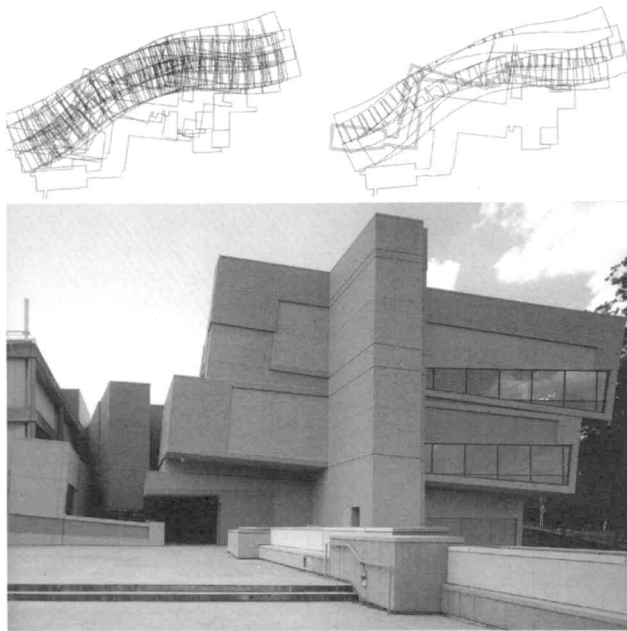
El diseño es siempre pragmático, en diferentes formas.

El pragmatismo está en el corazón del diseño, absolutamente, y como agregado a los métodos antiguos -trabajando con ensayo y error directamente con los materiales podemos aplicar las nuevas técnicas y hacerlas más interesantes. Muchas catedrales Góticas fueron diseñadas pragmáticamente. En lugares como Beauvais llevaron la tecnología a los límites, y fallaron. Esta es una clase extrema de pragmatismo. ¡Pero no los detuvo, al mismo tiempo, de usar reglas sintácticas muy complejas, incluso tipológicas - y analogías!

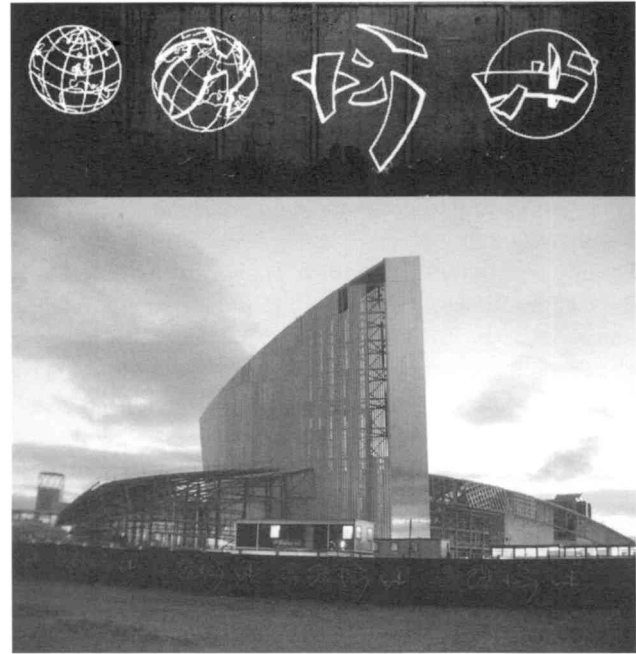
Otra pregunta, ¿Cuál es la tecnología que permite a nuevas formas ser construidas?

Bueno, creo que el área que la gente no ha expuesto demasiado en sus diseños, y espero lo puede hacer, es lo que llamo tipología. Mucha gente, conciente o no, repite diseños de «trabajo conocido» para ciudades, cocinas, casas y así sucesivamente. Pero la tipología es útil, quizás donde más lo sea, en los detalles. Todos los arquitectos tienen que diseñar detalles, como ventanas, muros, cubiertas, y esa clase de cosas. Y esto podría ser muy fácil; tienen las tipologías para estas cosas en la computadora y simplemente los llaman cuando los necesitan. Si tienes detalles «trabajo conocido» en tu computadora tu no puedes cometer errores, solo haces un click en el mouse y sabes que eso funcionará correctamente. Incluso el graduado más reciente, bastante ignorante de estas cosas, no necesita cometer un solo error en su vida. En esa área la relación con los materiales y con el diseño es muy fácil de realizarla bien. Estuve tomando algunas notas esta tarde, en una reunión sobre educación. Estuvo bien, pero no se dirigió a este problema. Cuando yo era estudiante, un graduado reciente, y cuando empecé a enseñar, la queja más grande de los arquitectos era que los estudiantes no supieran como hacer los detalles. Y mi respuesta era, ¿por qué deberían? Yo intenté, incluso entonces, construir una biblioteca de detalles de oficina pero muchas personas dijeron: «Los arquitectos quieren ser creativos sobre sus detalles». A lo que mi respuesta fue: «bien, dejémoslos, con tal que lo que ellos hagan sea mejor que la norma de la oficina, y si lo hacen, ¡entonces lo adoptaremos como nuestra nueva norma!» Si usted tiene unos buenos detalles «trabajo conocido» en su computadora, la necesidad de hacer detalles nunca es un problema. Pero tengo que decir que la primera vez que me encontré con Daniel Libeskind él estaba trabajando en el maravilloso Museo Judío de esta ciudad. Yo le pregunté cómo lo estaba encaminando y él dijo: «En este momento yo estoy haciendo los detalles de gran tamaño. Realmente yo nunca había visto uno, pero sé que tienes una pared con un agujero en él y un pedazo de corte de vidrio más-o-menos para encajar. Todo lo que tienes que hacer es solucionar cómo se pueden juntar las dos cosas y ése es un ejercicio creativo maravilloso. Tan interesante como todas esas ideas conceptuales que usé diseñando el Museo!» Y por supuesto él tiene razón.

¿Qué piensa usted de las técnicas de diagramas, cuando ve a



Diseño Sintáctico: Peter Eisenman, en su Aranoff Center para la Universidad de Cincinnati utiliza nuevamente un sistema geométrico, como lo hace usualmente, como una base para sus formas esenciales. Pero esta vez es una unidad rectilínea, básica, serpenteando a través del sitio según los contornos. A pesar de parecer diferente, existe todavía una geometría básica.



Diseño Analógico: Daniel Libeskind toma un globo terrestre y lo rompe en fragmentos para el Museo Imperial War en Trafford, Manchester. Cada segmento, o parte, representa un teatro en el que la guerra del siglo XX ha tenido lugar, en la Tierra, en el Aire o en el Agua. Entonces su Museo está compuesto por estas tres «partes» con la Tierra, obviamente, como el elemento horizontal principal, y el Aire como el elemento elevado.

tantos arquitectos utilizarlas en el diseño?

Un diagrama puede ser una cosa maravillosa que sintetiza en la mente la esencia de tus pensamientos. Hay muchos tipos de diagramas que dependen de qué uno está tratando de mostrar. Tu diagrama puede ser una cosa verdaderamente potente para que tú lo uses sólo para ti. Una vez que tienes un diagrama que muestra lo que tienes en mente, entonces puedes mostrarlo a otras personas, con la esperanza que ellos comprendan la esencia de tus pensamientos. Hay muchísimos tipos de diagramas, pero el viejo «partido» Beaux Arts es el tipo más utilizado. Habitualmente cuando examino trabajos de estudiantes y tengo que posteriormente hacer un informe, dibujo un simple diagrama; planta, vista, corte, perspectiva; sólo una pequeña y delgada línea que me recuerde qué es lo que quiero decir.

O buscar otro diagrama que tenga en mente...

Exactamente. Trato de elegir el que mejor represente el esquema del estudiante para mí y que también lo sea para otro.

¿Existe todavía aquella dualidad entre caja negra y caja transparente?

Es una magnífica pregunta.

¿Es la técnica de diagramas una caja negra?

No necesariamente. Nunca estuve realmente convencido con la distinción que Chris Jones hizo entre «caja negra» y «caja transparente». ¡Y el hecho que, desde el momento en que estás haciendo diagramas para todo, aunque sólo sea para ti mismo, significa que estás sacando cosas «hacia afuera», fuera de tu mente, sobre un pedazo de papel! Eso

no es una «caja negra», pero tampoco es «transparente» a menos que lo hagas sobre un papel transparente, entonces puedes usar varias capas, ¡y tu «caja» comenzará a ser menos «negra» a partir de cada uno de ellos!

Si tuviera que re-escribir aquel libro, quitaría muchas cosas, como las matemáticas. Todas aquellas cosas, todos los temas que necesitamos en arquitectura son más fáciles ahora con la computadora. Yo creo, de todos modos que algunas cosas son demasiado simples como para ser utilizadas en un libro sobre arquitectura. También lo son las técnicas de computación pero en un modo diferente.

Solo pensar en lo que han avanzado las computadoras e incluso el Diseño Asistido por Computadoras en los últimos treinta años. Es terrible, ¡pero magnífico!

Lo que he comenzado a hacer ahora es tomar la obra de algunos arquitectos que creo son asombrosamente interesantes, para ver cómo mis ideas armonizan con lo que ellos hacen. Por ejemplo, tomé los participantes de la muestra «Deconstructivismo» de Nueva York: Eisenman, Libeskind, Hadid, Koolhaas, etc. Analicé su obra en detalle y encontré - para mi sorpresa - que a pesar de ser raro en sus proyectos, ellos están trabajando exactamente como yo había descrito treinta años atrás. Llegué a esta conclusión dos o tres años atrás cuando estuve en Hong Kong. Allí me preguntaron «¿puede dar una conferencia aquí? ¿Puede enviarnos algunos títulos?» Por supuesto dije, «yo puedo hacerlo». Igualmente hoy, treinta años después, todos preguntan sobre los métodos de diseño porque saben que ese es el tipo de cosa a que me dedico. Y sigue siendo una fascinación personal. Pero, yo había estado trabajando bastante sobre «Deconstrucción», escribiendo una pequeña «guía para estudiantes», cuando la respuesta llegó de Hong Kong: «¿puede combinar Deconstrucción con métodos de diseño?» Yo contesté, «seguro, pienso que será fácil». Tomé aquellos arquitectos, el modo en que describen su obra, la manera en que se pueden ver cosas en su obra, y

encontré en ellas aquellas mismas cosas de mi libro. Aplicadas de manera diferente, pero son las mismas cosas. De manera que es así como arriba a esta línea de pensamiento.

¿Qué arquitectos contemporáneos le caen mejor?

Fui preguntado al respecto por Andreas Papadakis, quien organizó algunos seminarios sobre «Deconstrucción» en Londres con Tschumi, Eisenman, Hadid y otros, dirigidos por Charles Jencks. Andreas me dijo «¿Querías escribir el libro?» - Charles no quiso hacerlo -y yo dije «es muy difícil», es muy complicado. Entonces Andreas dijo «yo te pago». Yo lo hice, y él también. Léi algo de Derrida y también algunos escritos de arquitectos sobre este tema. No pude establecer conclusiones generales sobre ese grupo; eran muy diferentes, pero encontré unos pocos hilos conductores comunes, y eso es sobre lo que escribí. De ellos, los que me caen mejor por sus edificios, son Daniel, Zaha, and Frank; creo que intelectualmente Peter es maravilloso, pero sus edificios son un poco duros para mí. Si tuviera que elegir dos, como me lo preguntaron ayer, probablemente diría Libeskind y Hadid. Pero si tuviera que hacer una elección de tres, ciertamente Frank Gehry sería uno de ellos; probablemente, de algún modo, es el que me gusta más, pero por supuesto existen también otras consideraciones...

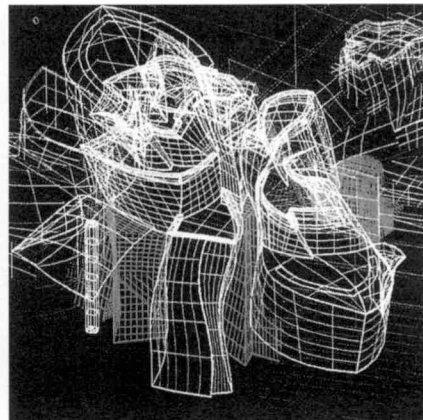
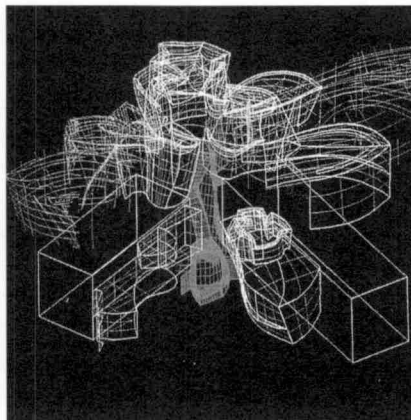
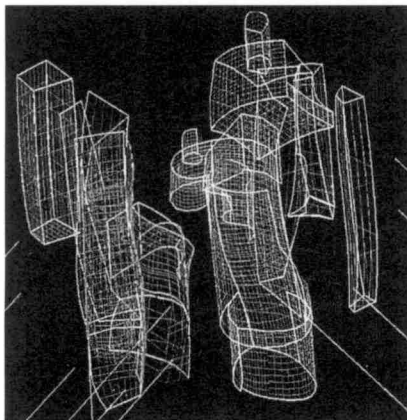
Muchas gracias.



*Interview with Geoffrey H. Broadbent
July 24th 2002, in Postbahnhof at Ostbahnhof, Berlin.*

We are interested in the design method, because we teach in a Workshop in La Plata. How to design? How to be conscious about a project?. From Portsmouth to now, the way of designing has changed. What do you think about this change? What do you think about the design in the digital era?

Those are great questions, and I know the answers I like to discuss all the things in that book, even though it will be 30 years old in 2003 but the Spanish edition is still selling! The publishers have asked me, every five years or so, «could you do a new edition?» and I've said «It's too complicated». Because if we look at what architects do today, what psychologists do, what sociologists do and I try to summarize now what's happened in all those fields would be very very difficult. So these days I like to take particular parts of the book. One of the things I still like very much is - remember at that time people were talking about a «systematic, step by step, process» - well, I was never sure about that. And I'm still not. Did you see the last edition of the book?, the one with the Postscript? I said there that if you take the general description of briefing, analysis, synthesis, evaluation and implementation, people used to put arrows going down from one to other. And I said «that's not true, it was never true». What's true is that you always need a brief: what kind of building it is, how big, how many rooms, what kind of rooms etc All these things. And you can draw diagrams of that, you know, diagrams of zones, circulation etc. But the step from that analysis to a synthesis is the major question. And I say that what really happens at that stage is that we may synthesise something with hardly any reference to the brief at all, which really doesn't matter, provided that we then check what we've synthesized carefully against the brief. I use Karl Popper's words: Conjectures and Refutations. We still use the ways of synthesizing I described, with the marvelous new technology, although I've changed the names a bit. We can still talk about pragmatic design, typologic design, analogic design and syntactic design.. What we have now is a lot of pragmatic design and that is absolutely right. A lot of synthesis is like that; you work with materials, with models, with the computer, and you check your ideas by interactions with the



Diseño Pragmático: Probablemente Frank Gehry Associates posee la más Pragmática de todas las aproximaciones al diseño de estos tiempos. Frank realiza un boceto, o quizás retuerce un trozo de papel, para representar alguna forma interna o externa. Su personal realizará maquetas de esas ideas iniciales, y luego las escanea en

computadoras, usando el software CATIA, para lograr una versión digital que luego puede ser utilizada de distintas formas; como un prototipo para ideas del proyecto o quizás como la base para los dibujos del fabricante, en el cual el revestimiento metálico de Bilbao se produce.

things you are working with, so it's still pragmatic design. As for my second kind of design, which I now call typologic, there's a lot of that about also. I changed my «iconic» to typologic because it was a bit confusing with semiotics and because several other people, like Aldo Rossi, and Alan Colquhoun, talked about typology for the kind of concept I had in mind. So now we're using the same terminology, for the same thing and typologies can be true at every scale from that of a door knob to that of a kitchen plan, an apartment plan, or a housing layout plan, a whole city. Everything can be typologic. Given a «known to work» solution, you repeat it and of course you can store your typologies in your computer. Analogic design is still very much as I describe it in the book, we draw ideas from natural forms, from painting, from vernacular and other architecture. I 's still absolutely right, what I said in the book, and of course there are huge data banks available these days of images that might inspire you. And then, the last one, which I used to call canonic, I now call syntactic because again, there are confusions with semiotics. Syntactics in semiotics is a matter of the rules we use in generating sentences and it's the same thing when Peter Eisenman talks about syntactic (geometric) rules in generating architecture: formulate a set of geometric rules, for generating, adding and dividing spaces, Syntactic is better than Canonic as I use it in the book because that was really about proportional systems, from Egyptian to Gothic. The truth is that the Egyptian architects, the Greek architects, the great cathedral builders, certainly had geometric rules, but also other kinds of syntax, for generating architectural forms. And so do many current architects, from Bofill to Botta, Eisenman to Foster, Libeskind to Tschumi.. And how useful the computer is for this. So I am absolutely sure that my four types of design are still true and there's no such thing as computer-aided design without them,

In this way, there is an interaction between the mind of the architect and the machine, without the material, the sensuality of the material. What do you think of this?

I think two things. It depends on the project, materials, and the architect. Some architects are very close to the machine, like Eisenman or Tschumi. Last time I saw Tschumi, when was just finishing the last of the «follies» for the Parc de la Villette in Paris; he said «We have our computer in Paris, containing the syntax of the «follies,» and in New York, every week, I sketch a new follie and I fax it to Paris. The computer scans my drawing, and checks if my syntax is true, corrects it if I'm wrong and then makes the drawings.»

That's a methodology...

Absolutely. And Eisenman too. If you look at some of the Eisenman's designs in the late '80 or early '90, like the School of Architecture in Cincinnati, it's very much the same procedure. He makes a geometric unit and then repeats it according to certain rules. And Peter has always done that kind of thing. In his early houses, where he worked manually, he devised some complex rules for dividing spaces and then drew them. And now he does similar things with computers; it's the same kind of thinking. Of course, there are lots of architects who don't work with computers in that way; they simply have an image in their minds, and then put it into the computer, and then they look at it, modifying things like colors, proportions and shapes. That's still a pragmatic design.

Frank Gehry has a different kind of pragmatism. He'll make a sketch and hand it to his assistants to make a model. The kind of model they make will depend on the materials they use; wood, plaster or whatever, even crumpled paper - your «sensuality» component - then they'll digitize it into the computer for further pragmatic manipulations.

Design is always pragmatic, in different forms.

Pragmatic is at the heart of design, absolutely and, in addition to the old methods - working by trial-and-error directly with the materials, we can apply the new techniques and make it even more interesting. You know a lot of Gothic cathedrals were designed pragmatically. In places like Beauvais they stretched their technology to the limits, and it fell down. That's an extreme kind of pragmatism. But it didn't stop them, at the same time, from using highly complex syntactic rules, even typologies - and analogies!

There is another question, what is the technology that makes new forms that can be constructed?

Well, I think the area that people haven't exposed very much in their designs, and I'd hoped they would, is what I call typology. Lots of people, consciously or not, repeat «known to work» designs for towns, kitchens, houses and so on. But typology is just as useful, perhaps even more so, in the details. All architects have to design details, like windows, walls, roofs and that kind of things. And this can be so very easy, have the typologies for these things in your computer and simply call them up when you need them. If you have a «known to work» details in your computer, you don't have to make mistakes, just click on the mouse and you know it will work correctly. Even the most recent graduate, rather ignorant of these things, needn't ever make a single mistake. That relationship with materials and with design is so easy to get well done in that area. I was taking some notes this afternoon at a meeting about education. It was OK, but it didn't address this issue. When I was a student, a recent graduate in practice, and when I first started teaching, the big complaint from architects in practice was that students didn't know how to do the details. And

my answer was, why should they? I tried, even then, to build up a library of office details but many people said: «Architects want to be creative about their details.» To which my answer was: «Fine, let them go ahead, as long as what they do works better than the office standard, and if it does, then we'll adopt it as our new standard!» If you've got good, known-to-work-details in your computer, detailing need never be a problem. But I have to say that the first time I met Daniel Libeskind he was working on that marvellous Jewish Museum in this city. I asked him how he was getting on and he said: «At the moment I'm doing the full-size details. Actually I'd never seen one, but I know you have a wall with a hole in it and a piece of glass cut more-or-less to fit. All you have to do is to work out how you can fix the two things together and that's a wonderful creative exercise. Just as interesting as all those conceptual ideas I used in designing the Museum anyway!» And of course he's right.

What do you think of the techniques of diagrams? When some architects nowadays use diagrams, what do you think of that?

A diagram can be a wonderful thing, summarizing in your mind the essence of your thoughts. There are many kinds of diagrams and it depends on what you are trying to indicate. Your diagram can be a very powerful thing, for you to use only for yourself. Once you have a diagram that shows what you have on mind, then of course you can show it to other people, in the hope they'll understand the essence of your thoughts. There are very many kinds of diagram, but the old Beaux Arts partie was a very useful kind. Often when I'm examining students' work, and have to report on it afterwards, I'll draw a single diagram; plan, elevation, section, perspective; just one tiny line drawing that will remind me of what I want to say.

Or look for another diagram what you have in mind.

That's right. Exactly. I try to choose the one that sums up the student's scheme for me but another one might have done just as well.

Nowadays, does the duality between black box and transparent box exist?

That's a wonderful question.

Is the diagram a black box?

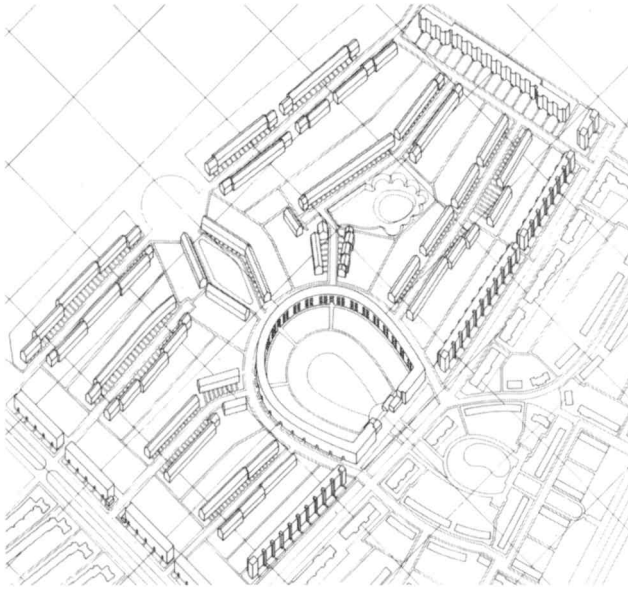
Not necessarily. I was never really happy with the distinction that Chris Jones made between «black box and transparent box.» And the fact that you're making a diagram at all, if only for yourself, means that you're getting things «out there,» out of your mind, onto a piece of paper! That's not a «black box,» but it isn't «transparent» either, unless you make it on a sheet of transparent film. Then you might start using many layers, and your «box» gets less «black» with each of them! If I had to re-write that book, I'd cut out many things, such as the mathematics. All that stuff, all the maths we need in architecture, is so much easier now with the computer. I think, anyway, that some of the things are now too simple to be used in a book on architecture. And so are the computer techniques in a different way. Just think how computers have advanced, including Computer Aided Design, in the last 30 years. It's terrifying, but wonderful!

What I've started to do now is to take the work of current architects - I think they're amazingly interesting - to see how my ideas match up with what they do. As a sample I take the people used in the New York show on «Deconstructivism,» Eisenman, Libeskind, Hadid, Koolhaas etc. I analyze their work in detail and find - somewhat to my surprise - that however unusual their projects, they are still working in exactly the ways I was describing, almost 30 years ago. I came to this conclusion two or three years ago when I was in Hong Kong. They asked me «could you do a lecture here? Could you send us some titles?» Of course I said I could. Even now, 30 years later, everybody asks for design method because that's the kind of thing they know I do. And it's still a personal; fascination. But I'd been working for quite a while on «Deconstruction,» actually written a little «Student Guide» and the reply came back from Hong Kong: «Could you combine Deconstruction and Design Method? I said «Sure, I think it will be easy». I'd take those architects, the way they describe their work, the way you can see things in their work, and I find in them those same things from my book. Applied differently, but it's the same things. So that's how I got onto this line of thinking.

What actual architects do you like most?

I was asked by Andreas Papadakis who'd arranged some seminars in London on «Deconstruction,» with Tschumi, Eisenman, Hadid etc directed by Charles Jencks. Andreas asked me «would you like to write the book?» - Charles didn't want to do it - and I said «it's too difficult,» very complicated. Then Andreas said «No, come on, I'll pay you». So I did, and he did. I read some Derrida, some of the architects writing about that kind of stuff as well. I couldn't draw general conclusions about that group; they were all different, but I saw a few common threads between them, and that's what I wrote about. Of these, the architects I most like by their buildings, are Daniel, Zaha and Frank; Peter, I think he is wonderful intellectually but I'm not sure about the buildings, Bernard is similar lovely and thoughtful but his buildings are a bit hard for me. If I had to choose two; which I was by interviewers yesterday, probably I'd say Libeskind and Hadid. But if I had a choice of three, then most certainly Frank Gehry would be one of them; probably, in some moods, the one I like most, but of course there are other considerations!

Thank you very much



Sobre la avenida Reuter el barrio se abre en forma de una gran «Herradura» conformada por una tira continua de viviendas de 4 niveles.

En la parte que la Herradura llega a la avenida, y como portal de acceso al barrio, se encuentran los equipamientos colectivos y los comercios. En el espacio central se encuentran un lago y un gran parque verde.

Evitando toda referencia a ejes de simetrías, el acceso desde la avenida se continúa a través de una entrada peatonal con una placita en forma de Rombo con un pequeño giro donde se desarrollan viviendas en triplex, en lotes de 4 m de ancho.

El resto de calles que llegan a la Herradura están conformadas por viviendas unifamiliares con lotes de 4 m de ancho con huertas en los fondos y doble entrada.

En el trazado de Britz encontramos aspectos compositivos del movimiento de la «Ciudad Jardín Inglesa», y en los principios estéticos de Camilo Sitte, la preocupación por generar perspectivas cortadas, generar grandes superficies verdes (públicas y privadas), mantienen en Britz el espíritu «Romántico Anti-positivista» de los Socialistas utópicos». Los prototipos utilizados en Britz muestran la preocupación por el desarrollo de distintas tipologías de unidades de vivienda: establecer Standards mínimos, agrupamiento de servicios, carpinterías standarizadas con el objetivo de optimizar esfuerzos, bajar los costos y mejorar las condiciones de vida.

Bruno Taut opinaba que el tamaño no es tanto un imperativo de la edificación y de la administración racional, sino una necesidad para ordenar **las relaciones entre individuos**. Muchas de las funciones del propio alojamiento pueden sustituirse por lugares públicos comunes, sala de lecturas,



lavanderías, jardines de infantes, de modo de que de ahora en adelante se planteará otra disposición de la planta de la vivienda. Se estaba proponiendo desde el Diseño de la ciudad y de la Vivienda un nuevo sistema de relaciones sociales, productivas y políticas.

La Colonia forestal de Tehbendorf (La Cabaña del Tío Tom). Autores: M. Wagner y B. Taut.

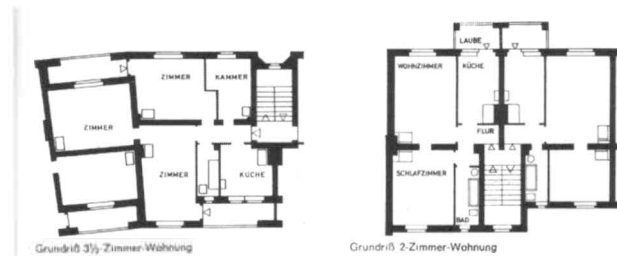
Fue construida en dos fases entre los años 1926 - 1932.

Comprende 1918 viviendas de las cuales 800 son unifamiliares.

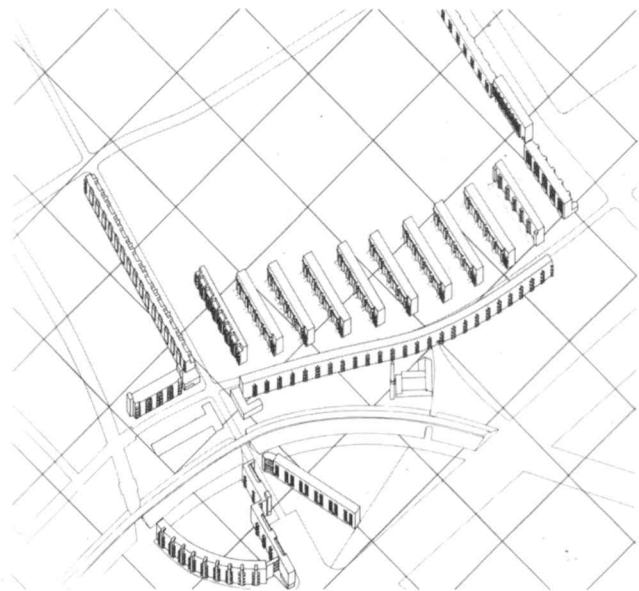
Taut y Wagner trataron de mantener la gran cantidad de árboles existentes. Este barrio debería leerse como parte de un gran Bosque.

El otro punto que fue tenido en cuenta es la accesibilidad del Barrio. En el diseño se incluyó una «Estación de Metro» rodeada de comercios como punto de llegada y encuentro. La composición se basa en principios más vanguardísticos que en Britz. En esta colonia desaparece un espacio público conformado como la herradura. En la «Cabaña del Tío Tom», el lugar de encuentro es la calle de la estación de Metro y el elemento compositivo principal, se experimenta a partir de la tensión que genera una tira de 400 m de largo paralela a la vía y a la Avenida Argentina, con la alineación de las filas de casas perpendiculares a éstas. El espacio urbano fluye de la misma manera que fluyen espacios en el pabellón de Mies Van Der Rohe. Estos principios compositivos van a ser usados luego en la Colonia de la fábrica Siemens.

La «Cabaña del Tío Tom» incorpora colores no usados por



Britz, Berlin. M. Wagner y B. Taut.



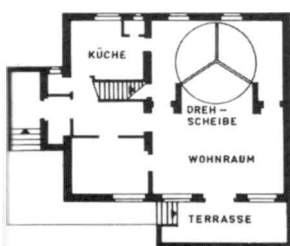
la «Arquitectura Culta»; los bloques son pintados con violeta, amarillo, verde y rojo (texturas y colores usados en las Arquitecturas Populares, Africanas y Latinoamericanas). La Cabaña se anticipa a lo que van a constituir luego las grandes exposiciones de viviendas en Escala 1:1, ya que el área de viviendas unifamiliares son invitados grandes arquitectos para desarrollar distintas tipologías. Son de destacar los trabajos de Hugo Häring, Alexander Klein, Hans Poelzig, Henrich Tessenow, entre otros.

**La Grossiedlung - Siemensstadt
(La colonia de la fábrica Siemens).
Autores: Hans Scharoun y Martin Wagner.**

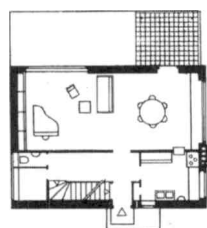
Fue la última, se empezó a construir en 1929 y se terminó en 1932 en los albores del nacimiento del movimiento Nazi (que le dictaría la pena de muerte al movimiento de los Siedlungen). En este barrio aparece la figura de dos arquitectos funda-

mentales en la evolución de la Arquitectura Alemana y en los desarrollos teóricos del movimiento Moderno. Hans Sharoun y Walter Gropius, el expresionista y el racionalista, sumados a la política de vivienda llevada por M. Wagner, construyeron una de las piezas claves del Movimiento Moderno (no del proyecto moderno en términos de Tomás Maldonado). La colonia de la Siemens adosada a la fábrica, genera una plaza triangular desde la Avenida de Acceso franqueada por dos edificios de Hans Sharoun. Se genera una puerta urbana, se traspasa la vía del tren, y se encuentra hacia la izquierda un gran edificio de 300 m de largo, diseñado por W. Gropius que equilibra la composición general del barrio con la larga y cinematográfica tira de Otto Bartning de 420 m de largo. El barrio termina de conformarse espacialmente bajo el efecto compositivo del «Golpe de látigo», con una serie de bloques paralelos y establecidos de forma perpendicular al edificio de Bartning.

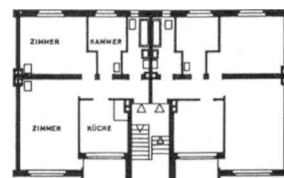
En esos bloques podemos ver la mano nuevamente de Gropius, de Hugo Häring, y de Fred Fonbat. En las tipologías de la Siemensstadt se nota el esfuerzo por



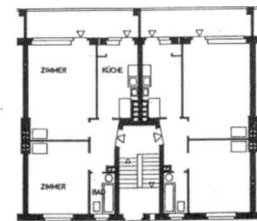
Grundriß Erdgeschoß mit Drehbühne



Grundriß Erdgeschoß



Grundriß Normalgeschoß



Grundriß Erdgeschoß

Arriba izq. y abajo: Cabaña del tío Tom. M. Wagner y B. Taut.

Arriba derecha: Siemensstadt, Berlín. W. Gropius y Hans Sharoun



llegar a una tipología más flexible. Hans Sharoun incorpora la estructura de hormigón armado, y Otto Bartning genera una abertura en la pared del dormitorio que da al estar.

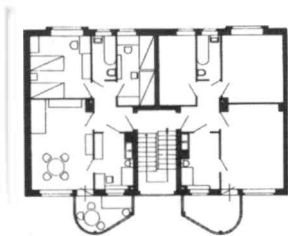
* La Siedlungen Siemens, se encuentra en un sutil dilema, en el cual el Movimiento de las Siedlungen pasa de Cooperativo, a Corporativo, ya que no son los sindicatos y las cooperativas para la construcción de viviendas las que promueven el proyecto, sino que es la «Gran Empresa Alemana», la que toma el modelo y lo hace propio.

* La Siemensstadt, es una obra ejemplar de la Arquitectura del Movimiento Moderno, pero carece de la variedad de situaciones urbanas propuestas en la herradura, y de la relación Naturaleza-Arquitectura que plantea la Cabaña del Tío Tom.

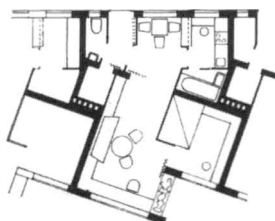
de la Arquitectura y de la relación entre Naturaleza y Cultura. Al mismo tiempo vemos un nuevo rol del arquitecto, operando desde la función pública, en las organizaciones sociales y en las nuevas escuelas de Arquitectura y Diseño, investigando nuevas concepciones formales, artísticas y tecnológicas. M. Wagner diseñaba las células, pero estaba a cargo de la oficina de planificación; lo mismo ocurría con Taut y su influencia política en los movimientos cooperativos o W. Gropius y su labor docente a cargo de la Escuela de Arquitectura y Diseño «La Bauhaus».

En el Movimiento de los Siedlungen expresan con una gran síntesis « La gran complejidad que implica el proceso de la conformación del Espacio Urbano» ■

El Movimiento de las Siedlungen planteaba una manera revolucionaria de operar sobre el Espacio y la Sociedad. Los cambios incluyeron la manera política y económica de transformación sobre la Ciudad, los aspectos Sociales-antropológicos de la nueva sociedad y los cambios en la forma



Grundriß 1. und 2. Obergeschoß



Grundriß Einraumwohnung

Fuentes:

- Bauen Seit 1900 in Berlin. (Guía de Arquitectura de Berlin).
- A.V. - Monografías de Arquitectura y Vivienda. I (1985). Número dedicado a la I.B.A. Berlin.
- La Casa nella esperienza dell' Architettura Contemporanea. (M. Tafuri - F. Dal Co).
- La vivienda Racional de Carlo Aymonino.
- El Futuro de la Modernidad. Tomás Maldonado.

Siemensstadt, Berlín. W. Gropius y H. Sharoun



Sobrevolando Berlín

Pablo E.M. Szelagowski

Las formas de ver la ciudad fueron múltiples desde la antigüedad hasta la actualidad, pero quizás hoy en nuestra ciudad pareciera que existen sólo algunas miradas posibles o autorizadas, visiones vinculadas a intenciones de gestión urbana a la que se subordinan varios de los cuerpos de nuestra disciplina. Planes estratégicos de escasa consistencia, obras parciales de «embellecimiento», y diluidas políticas de preservación del patrimonio enmascaran la operación efectiva sobre la ciudad de modo de no cambiar, al estilo de la novela de Lampedusa, una realidad urbana agonizante y perimida.

El fin de este texto no es sólo mostrar una ciudad como Berlín, sino una manera de ingresar a la ciudad contemporánea, en una óptica que quizás no sea la apropiada para los conservadores de arquitectura, pero en un intento de verla para comprenderla, y de estudiar sus comportamientos y formas de transformarse como un proyecto urbano en desarrollo. Existe una especie de deformación profesional del arquitecto, quien con la imperiosa necesidad de producir una solución, sacrifica parte de su potencial crítico al interpretar el medio en que se desenvuelve, para luego quedar prisionero de esa absurda reducción de la realidad. Sin la crítica, la actividad proyectual es virtualmente paralizada y sometida a mitos que obligan a una respuesta automática. Esta forma tan habitual de ver y operar con la ciudad entre nosotros, fue extensamente puesta de manifiesto en los últimos concursos locales y en uno que está ya por finalizar.

El caso de Berlín es una excusa para estudiar diversas posiciones sobre la ciudad, distintas formas de comprensión, y algo fundamental, para estudiar la ciudad proyectándola y no observarla detenida en una enmohecida vitrina de exposición.

Berlín posee muchas historias sobre sí y es interesante descubrirlas junto con sus proyectos. Si nos adentramos en su historia física encontramos diferentes formas en que sus elementos se relacionan y la formalizan: estructuras de polarización, de yuxtaposición, de superposición, e incluso de sobreimposición que alojan sus nuevos

componentes agregados por el devenir histórico de la ciudad.

Para encontrar un camino de comprensión del cuerpo de Berlín, es interesante profundizar en su historia, en los eventos que la marcaron y la configuraron múltiple y compleja, huellas de sus diversas etapas.

El cuerpo de Berlín está marcado por los variados acontecimientos que se sucedieron sobre ella, desde sus inicios como parte integrante de aquel Sacro Imperio Romano Germano; como capital del emergente estado Prusiano bajo el reinado de Federico Guillermo; como una ciudad fuertemente influenciada por las ideas federales de la reunión en la Paulskirche de Francfort de 1848; como testigo de la conformación del 2º Reich de Bismark; como quien sufrirá las consecuencias de la Gran Guerra; como el espacio de las sublevaciones marxistas y obreras; como quien dirigirá la nueva república de Weimar; como el lugar de enfrentamientos entre nacionalistas y socialistas; quien presenciara la asunción de Hitler; quien sufrirá el holocausto y la guerra; quien morirá tras los bombardeos aliados de 1945.

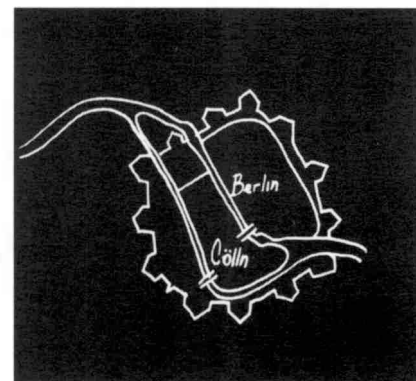
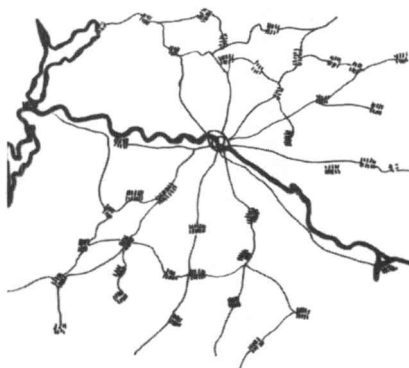
Berlín, junto a su vecina Cölln, será desde 1244 un punto de referencia en el corazón de Europa. El Siglo XIV encuentra estas dos ciudades definitivamente unidas y a una red de poblaciones existentes muy cercanas de cierta jerarquía con quienes conformaban un sistema de conexiones de cierto equilibrio. La polarización territorial generada así es ya una prefiguración de la

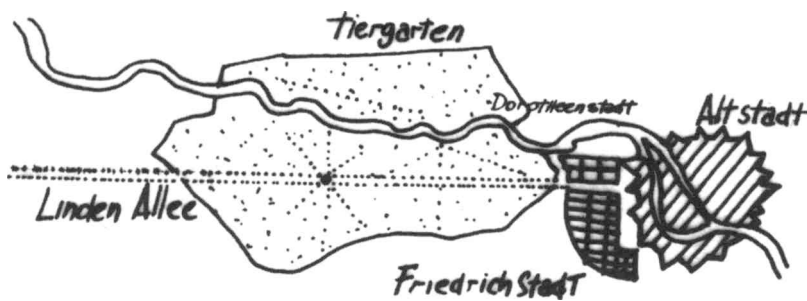
imagen y estructura actual de Berlín. Estos poblados en red son los que hoy configuran los diferentes barrios del Gran Berlín, los cuales en su mayoría mantienen el mismo nombre de entonces.

Las dos ciudades originalmente divididas por el río Spree permanecieron inicialmente amuralladas para luego conectarse íntimamente.

Bajo el reinado de Federico Guillermo el Gran Elector (1680-1701) es que se realizaron las primeras modificaciones de la ciudad dada la gran migración producida hacia Berlín de pobladores de otros reinos e incluso de hugonotes perseguidos en Francia, lo que posteriormente hizo llamarla la «ciudad de la tolerancia». Este episodio multinacional, es de alguna manera el nacimiento de un sentido cosmopolita de la intervención urbana y de un tipo particular de imagen y composición social. La primera extensión urbana se desarrolla en el norte del camino que lleva hacia el campo de caza, lugar donde justamente se asentarán los hugonotes, hoy ubicado entre el Tiergarten y el Mitte.

Una vez conformado el Reino de Prusia, hacia 1680, comienza una forma de organizar la ciudad que pareciera ser propia de Berlín, pero se registran otros casos de extensión similar en otras ciudades europeas. Se trata de una estructura que puede verse en el plano de Moritz y que está basado en una serie de objetos que constituyen los elementos primarios de este tipo de composición renovando la ciudad amurallada con una avenida de Tilos (Lindenallee)





hacia el Bosque o Parque urbano (Tiergarten) justo en el momento en que la ciudad se expande hacia el oeste creando un establecimiento residencial en cuadrícula denominado Friedrichstadt.

Hacia 1760 se ve ya una ciudad un poco más compleja y unitaria, en la que comienzan a desarrollarse procesos de suburbación como otras estructuras que albergan las nuevas actividades de la incipiente modernidad que el corazón histórico no es capaz de contener.

Por lo tanto los elementos que componen la ciudad son diversos y se van ampliando a cada momento definiendo un paisaje urbano compuesto por la Altstadt, Dorotheenstadt, Friedrichstadt, Lindenallee, Tiergarten, Spree y la serie de bosques alledaños y diversos cursos de agua y lagos que hoy conforman el sistema del Havel. Esta configuración tan variada otorga a Berlín una fisonomía decididamente particular que refleja continuamente un equilibrio entre arquitectura y naturaleza, muy presente en todas sus épocas y espacios.

En la gran expansión hacia el oeste, producto de la densificación producida por las grandes migraciones a la ciudad por su situación centro europea, y por desarrollos especulativos sobre la tierra, comienzan a verse correcciones de su trazado bajo formas de intervenciones similares a las de Enrique IV en París, con las que se inician prácticas de fijación de focos, figuras o puntos de interés particular en el mapa de la ciudad: Pariser platz y la puerta de Brandeburgo, conforman un sistema que vinculado al sector central donde se instala el Palacio real (Schloss) por la ahora Unter del Linden, configura una estructura simbólica y ceremonial de representación del poder político en la ciudad. Otras estructuras celebran de la misma manera la renovación de la ciudad como lo hacen el octógono (hoy Leipziger platz), y un sistema de conexiones perspectívico en tridente en la hoy denominada Mehring platz.

El ensanche prosigue en el suburbio sobre todo hacia el sur, y ya para 1850 están presentes casi todos los elementos que definen su particular estructura, como lo son las construcciones de la llamada Isla de

los Museos, el Palacio Real, el Dom, la serie de edificios públicos sobre la Unter den Linden y la Puerta de Brandeburgo. Sin embargo, hasta aquí se mantiene todavía una estructura de relaciones basada en una situación simple de yuxtaposición de elementos de diverso origen y significado. Hacia 1860, en los albores del 2º Reich se comienza a distinguir una Ciudad Capital de denso tejido que alberga una población que ronda los 430.000 habitantes y que intenta competir con París como la gran capital europea continental.

Edificios públicos clásicos, vestigios de iglesias medievales, instalaciones industriales y de servicio, conforman una ciudad monumental que recuerda los dibujos realizados por tantos arquitectos alemanes que contemplaron la arquitectura clásica griega, y que imaginaron a través de ella la definición de un sistema representacional de las glorias nacionales.

Aquellos vestigios de la ciudad medieval que se encuentran yuxtapuestos a estos nuevos modelos, darán a la ciudad una posibilidad de pensar en el propio pasado, en lugares que fueron valorados al caer el sistema imperial, y en los que la república de Weimar sintió agrado por conservar dada su conformación espontánea y doméstica, enfrentándose decididamente con aquella herencia monumental del imperio alemán. Una nueva periferia que rodea el centro histórico será la que reciba y aloje las nuevas estructuras e instalaciones propias del desarrollo técnico y económico de finales del siglo XIX, en zonas como las alledaños al Mühlendamm y a la curva del



Spree, transformando a Berlín en el centro industrial más importante del continente europeo.

Un significativo relato de Walter Benjamin de la casa de vecindad (Mietkaserne) nos revela las penosas cualidades de una estructura nacida en el seno de un estado prusiano que favorecía densificación extrema, y dentro de una lógica geométrica representativa de ocupación reticular. El desarrollo especulativo de este modelo de densificación, favorecido por la falta de legislación en temas de expropiación y propiedad horizontal, llegó hasta el absurdo teniendo lotes de 20 x 50 con más de 1000 habitantes y patios de ventilación de 5 m², «ventilando» 6 pisos de altura, comparables sólo con las manzanas insalubres parisinas tan repudiadas por Le Corbusier. Un Berlín de piedra que califica W. Hegeman y nos describe Benjamin. No es posible comprender la mayor parte de las experiencias de las Siedlungs modernas de los años 20, sin pensarlas como una salida desesperada a la falta de condiciones mínimas de habitabilidad, y como firme oposición al hacinamiento y a la insalubridad generada por esta contextura metropolitana.

La vida cotidiana se acelera vertiginosamente en esta metrópolis densa que apoya sus movimientos en un sistema de transportes mecánico de variadas texturas; vida frenética que está reflejada en lugares tan preciados concurridos como lo es Potsdamer platz, donde todas las clases sociales se entrecruzan demostrándose a sí mismas ese perfil moderno adquirido en forma vertiginosa. Los paseos y avenidas berlineses de fin de siglo son comparables con las descripciones de aquella vitrina de modernización que Baudelaire hacía de París.

El conflicto de la 1ª Guerra Mundial, marcó otro cambio fundamental en la vida de Berlín luego de la rendición de Alemania frente a los aliados, y de la definición de un nuevo orden republicano que es instaurado por los parlamentarios de Weimar. Esta nueva república liderada por la social democracia, será el marco de una serie de experiencias fundamentales para afirmar un sentido de modernidad, tan fuerte en

sus principios como en el impacto físico de su impronta en la trama urbana. El desarrollo expansivo de las vanguardias artísticas, de los movimientos sociales y de la participación popular, el auge de la técnica y el desarrollo de los métodos constructivos, cambiarán el paisaje de una ciudad que en 40 años creció 10 veces en población, llegando en 1910 a poseer 4.300.000 habitantes, en su mayoría provenientes de varios países de Europa reafirmando ese carácter cosmopolita inicial.

Es este el momento en que encontramos ya una estructura de superposición entre el crecimiento del centro histórico y el desarrollo de cada uno de los viejos poblados vecinos que naturalmente fueron transformándose en barrios berlineses de definida identidad perdurable hasta hoy como lo son Tempelhof, Pankow, Dahlem, Willmersdorf, Lichtenberg, Tegel, Spandau, Steglitz, Weißensee, etc. La nueva estructura así formada por la intensificación de variados centros poblacionales y funcionales conforma lo que fue denominado administrativamente el Gran Berlín, una gran estructura de características regionales, de múltiple orden productivo, de variada conformación edilicia, pero con un amplio deseo de experimentar la construcción de una gran ciudad residencial obrera.

Este procedimiento administrativo de fusionar numerosas localidades en una sola ciudad proveyó a Berlín de un control de sus límites, aportando un importante equilibrio entre la extensión horizontal de la ciudad con el rico y complejo paisaje natural que rodeaba a estas aglomeraciones.

Esta Berlín industrial y metropolitana y sus numerosas expresiones de vanguardia impusieron a aquellos tiempos el mote de «años dorados», construcción falsa e irreal que no representa lo agitado y violento de aquellos momentos sobre todo en materia política.

Pintores como Braun, Grosz y Niebühl, representan una vida vertiginosa de multiplicidad cultural, rica para el material de la vanguardia, pero denostada por la derecha política quien veía en ella la degradación de la moral y del espíritu prusiano. Esta aglomeración de sistemas sociales diferentes hizo que se denominara a Berlín como un «archipiélago jerarquizado». Dentro de ese contexto de vanguardias, la disciplina arquitectónica, por deformación profesional, casi siempre intenta blanquear los puntos confusos, tratar los desórdenes físicos de manera de equilibrar o tranquilizar las colisiones y desórdenes propios del sistema metropolitano. Se realizan varios concursos buscando nuevas formas o principios estéticos, pero sin tomar en cuenta la complejidad de la materia que se trata. Proyectos de Hilberseimer, Poelzig y Van Eesteren hablan más de sus ideas abstractas de modernidad que de lo referente a esta ciudad en su complejo devenir. El movimiento moderno va a tener que encontrar su lugar en la construcción de la periferia, frente al rechazo de sus nuevas formas por

parte de la derecha alemana, en esta pulseada de entreguerras entre el orden republicano y el antiguo poder imperial. Se trabajará entonces en las colonias (Siedlungs) entre los centros de los barrios o antiguos poblados densificados y el centro berlinés. Estas Siedlungs se establecen tanto en contraposición a aquellas Mietkaserne, como así también dentro de los principios que Walter Benjamin aclamaba de la arquitectura moderna, al repudiar esas inhumanas estructuras.

En referencia a ese Berlín de Piedra, Benjamin lo señala como el último castillo feudal y reflexiona sobre las ventajas de una arquitectura moderna, que con sus superficies de cristal, y sus terrazas jardín, «transformarán progresivamente a las personas; serán más libres, menos temerosas, pero también menos belicosas. Podrán entusiasmarse por la futura imagen de una ciudad por lo menos de la misma manera que hoy en día las gentes se entusiasman por los dirigibles, los automóviles o los transatlánticos».

Este maquinismo idealista de Benjamin es comparable a la admiración que por esos años Le Corbusier expresaba en sus escritos. La marcha de las antorchas de una noche de enero de 1933 marca el inicio de una de las etapas más destructivas de la ciudad y sus habitantes, sumiéndola en una catástrofe de la que muchos pensaron nunca se podría recuperar. Esta nueva etapa será otra de las marcas en su cuerpo, tanto de lo realizado bajo el régimen Nazi como por la destrucción de la batalla final en la Europa de 1945, producto de otro tipo de maquinismo. Las intenciones megalómanas de Adolf Hitler para con la ciudad de Berlín coinciden con el interés de reivindicación de las antiguas glorias imperiales, de todo lo referido al sentido nacional germano y con un aceitado programa de propaganda orientada a la intimidación y la dominación. Es Albert Speer el arquitecto que debe llevar adelante la renovación de la gran capital germana impulsada por Hitler a través de un plan de remodelación y ampliación de la ciudad como sede de una ambiciosa exposición llamada Berlín-Germania y a desarrollarse en 1947.

Speer aprovecha el material desarrollado en los planes anteriores del Gran Berlín, y a través de un sistema jerárquico de carreteras y de un reordenamiento del transportes sobre rieles, consigue un definido control de los incesantes movimientos metropolitanos. Esto se traduce en un sistema de anillos concéntricos de carreteras de relación regional, ejes de conexiones Norte-Sur y este oeste y la jerarquización de la ciudad en un nuevo centro desarrollado en el eje Norte-Sur, el cual albergaría todas las actividades relacionadas con el partido Nazi y con las compañías que lo apoyan, en un eje ceremonial a escala del desfile militar, desde la curva del Spree donde se sitúa el Grosse Halle para las asambleas del partido, para culminar en el aeropuerto de Tempelhof. La isla de los museos, antiguo centro representacional de Berlín, pasa ahora a

ser sólo una olvidada reliquia del Segundo Reich.

Por detrás de la Zaughaus y al norte del centro histórico, se planeó un gran museo a conectarse con el de Pérgamo; un museo Germánico que completaría el circuito de los museos del siglo XIX reafirmando la posición nacionalista de la intervención. La imagen de esta ciudad militarizada es ya la de la representación del poder, sobreimpuesta a los diferentes estratos que quedaron ocultos o disimulados, como lo fueron los medievales, los del Imperio decimonónico, los de la edad de oro, etc.

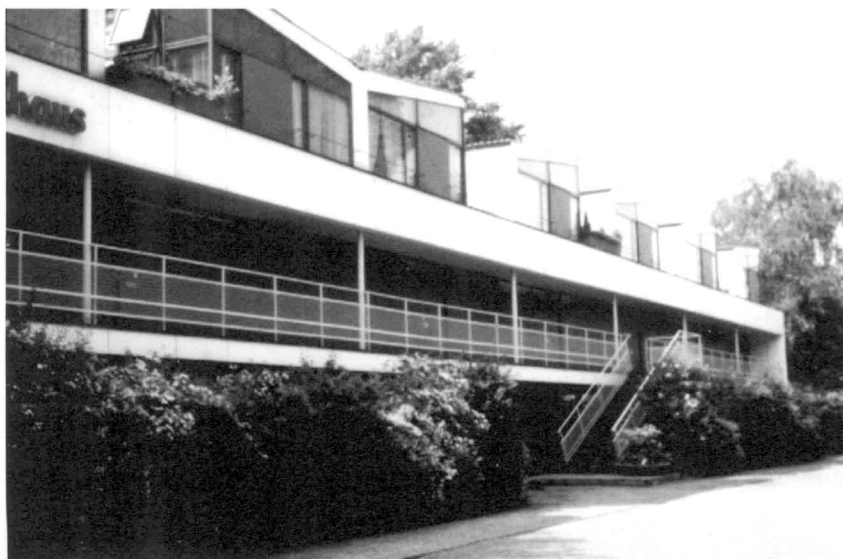
La Segunda Guerra Mundial nuevamente cambiará la faz de las ciudades y de sus habitantes, los que en este caso vivirán además el horror del holocausto. Nada podrá ser visto otra vez del mismo modo. Ahora Berlín es vista como el objetivo militar por excelencia. De sus grandes edificaciones, de sus avenidas y monumentos, ya nadie habla. Los planos de Berlín que se estudian son ahora los estratégicos. Las fotos aéreas solo intentan precisar objetivos particulares. Y todo se evapora a partir de setenta mil toneladas de explosivos que llegan desde el aire al corazón de esa ciudad de setecientos años de vida. Finalizada la Batalla por la toma Berlín y con la captura de su corazón militar por parte del Ejército Rojo, la ciudad deberá verse ya de otro modo. Se invierte la estructura de la ciudad quedando los vestigios de lo que fueron sus manzanas como depósitos de escombros y las calles como los únicos sitios de instalación de los refugios para los habitantes que sobrevivieron.

La reconstrucción será muy lenta y su propia condición de ciudad ocupada por los ejércitos aliados hará demorar su restablecimiento, dentro del contexto de las duras disputas de la Guerra Fría.

Tras la Batalla de Berlín, Alemania se divide en dos sectores y también esta ciudad. Y Berlín desde este momento será una ciudad ocupada; existirán dos Alemanias una del Este y otra del Oeste en la que el control de las comunicaciones se dará a través de los ejércitos ocupantes. La Alemania del Oeste establece su capital en Bonn conformando la República Federal Alemana y la del Este mantiene a Berlín como Capital de la República Democrática Alemana. La parte Oeste de Berlín no pertenecerá a Alemania sino que será una ciudad ocupada por los ejércitos Británicos, Franceses y Estadounidenses con instituciones bajo regímenes asimilables a las leyes y regulaciones de la Alemania Federal.

Hacia 1949 y bajo el liderazgo de Konrad Adenauer, uno de los artífices de la reconstrucción de Alemania, se elabora la nueva constitución de la República Federal basada en los principios esgrimidos en Paulskirche y reafirmados por la República de Weimar, incorporando una serie de derechos fundamentales para la democracia, para la participación y para la tolerancia. En el sector Oeste, la reconstrucción se

inicia bajo el denominado Plan Marshall siendo los años '50 el apogeo de esta etapa durante la presidencia de Adenauer, concluyendo en lo que fue apodado el «milagro alemán». Los tiempos de la reconstrucción en el Este son diferentes y también Berlín se toma tiempo para definir su estrategia al futuro. Su situación particular de ciudad ocupada por potencias que comienzan a esbozar una rígida guerra fría disminuye la velocidad de reconstrucción y obliga a soluciones negociadas para cada decisión urbana y política. Ciudades de mayor impacto en la economía de Alemania son las primeras en reorganizarse, mientras que Berlín debe esperar más para ver llegar su momento. El problema aquí no es económico sino político y estratégico. La ciudad partida en cuatro territorios de ocupación militar debe esperar casi diez años para que los protagonistas de la arquitectura Moderna den su opinión sobre cómo construir ahora en Berlín. Como lo había sido aquella exposición de la Werkbund en Stuttgart, el Interbau del barrio Hansa de 1957 en el arrasado Tiergarten será el campo de experimentación de todo lo concerniente a nuevas formas de vivienda social de densidad. Gropius, Niemeyer, Bakema, Aalto, Jacobsen, Eiermann, Baumgarten, Schneider-Esleben, Taut, Dütman y otros, demostrarán sus ideas en los tiempos del ocaso de los CIAM. Un par de años más adelante se llamará a un concurso que intenta recomponer el rol político de Berlín dentro de una Alemania todavía muy lejos de la reunificación. Es el llamado Berlín Hauptstadt, concurso que involucra el área de Tiergarten y el Mitte. El segundo Premio corresponde a un proyecto de Scharoun que será de importante influencia posterior. Es en este concurso también donde Peter y Alison Smithson realizan un proyecto de superposición, a través de una manta moderna que sobrepone infraestructuras y densidad a los vestigios de aquel pasado imperial levemente recuperado. Como el concurso involucraba esta zona tan codiciada, y como no había ningún tipo de acuerdo en restituir la ciudad a los alemanes, no se realizó obra alguna.



Pero sí se comenzaron modificaciones unilaterales de cada uno de los bloques ocupantes como se puede ver en el Kulturforum, sector al sur del Tiergarten, donde comenzaron a situarse instituciones culturales en actos de duplicación. La filarmónica de Scharoun, La Biblioteca del mismo autor y la nueva Galería Nacional de Mies van der Rohe son paralelos de los edificios públicos del Este. Por la zona de la estación Zoo se desarrolla el nuevo centro de negocios del Oeste que tendrá su auge al dividirse físicamente la ciudad en 1961. Esta ciudad dividida en 2 partes ocupadas, entra en un desequilibrio poblacional producto de las grandes migraciones del Este al Oeste, con una cada vez más diferenciada situación política y social entre sectores, y en una tensionada puja de dominio de la política internacional entre los EEUU y la URSS desde de la guerra de Corea, y del inminente ingreso de EEUU en Indochina, desencadenando la inevitable división física de la ciudad. Es así como en Agosto de ese año la RDA decide materializar el límite y establecer un estricto control de paso de un lado al otro. Con esto se define entonces el aislamiento de Berlín Oeste dentro del territorio de una Alemania del Este que pasa a ser el vestíbulo de una zona cuyo

límite será conocido como la Cortina de Hierro. Berlín no solo se divide espacialmente sino que se divide toda su vida. Su cultura, su sociedad, sus flujos, sus servicios, sus instituciones, todo por dos. Solo tres corredores de superficie y un puente aéreo conectan Berlín Oeste con Europa Occidental. Aquel episodio de los misiles en Cuba hace tomar conciencia a los Berlineses de que son la avanzada en esa Guerra Fría. Paralelamente se van perfilando dos ciudades diferentes: Este y Oeste. Ciudad dividida con un muro que representa la ineficacia de los países ocupantes de detener la Guerra Fría y es un elemento que acentúa aún más las diferencias de esas dos ciudades tanto en lo económico, lo social y lo físico. De ciudad yuxtapuesta a superpuesta y a seccionada. Estos dos nuevos centros empiezan a mirarse a sí mismos y dejan de mirarse el uno al otro generando una zona de ruinas y edificios tapiados entre sus dos diferentes cuerpos. Se rompe la fuerza paisajística del Spree y de la antigua Linden Alee remarcando aún más el valor del vacío como lo había hecho la misma guerra. Años más adelante el mismo IBA que no comprendió el valor del vacío, sirvió como modo de presión cultural al construir gran parte de sus edificios casi contra el muro.

Desde 1969 Willy Brandt es Canciller Federal por el SPD hasta 1974, signando un período de fuertes intentos de relación entre las dos Alemanias y los dos Berlín. Será hasta la llegada de Gorbatschov como Premier de la URSS que se deba esperar una política de apertura y de autodeterminación en los países de Europa del Este. Intensas negociaciones entre el Canciller Federal Kohl y Gorbatschov durante 1988 y 1989 culminarán a fines de ese año con la caída del muro a manos de los ciudadanos berlineses, y con un difícil proceso de reunificación que necesitará mucho tiempo más para culminarse. El pueblo berlinés intenta festejar que están ahora unidos nuevamente, pero pasarán muchos años para que el muro que está en la mente de sus habitantes pueda desaparecer. La tarea de reunificación es similar al de la

reconstrucción de posguerra. Hay dos ciudades a conectar social, económica, física y espiritualmente. El rol de las infraestructuras urbanas fue un tema crucial para que sea posible tener un único espacio físico en esta metrópolis. La euforia de la reunificación llenó la ciudad de grúas, las que por mucho tiempo impregnaron inevitablemente las fotografías de los curiosos visitantes. Obras en construcción por doquier, y hasta un turismo de obras en construcción, fueron la reciente fisonomía de esa múltiple ciudad.

Hacia 1995 se inician los procesos de reubicación del Gobierno Federal en Berlín, que todavía permanecía en Bonn. Este proceso de reconfiguración de Ciudad Capital será el que le dará nuevo impulso a una ciudad que debe ahora reconectar Este y Oeste para equilibrar el mapa de su desarrollo urbano. Esta historia tan particular de la ciudad define fuertemente su carácter actual dado que cada uno de sus espacios nos habla de un tiempo y una situación en particular. Aunque muchos quieran verla como una ciudad de imagen única como lo fue la de la gran Capital Imperial del Siglo XIX, Berlín no puede ocultar el rastro de sus varios cuerpos superpuestos.

Otras formas de ver a Berlín o La Plata o Rosario o...

En un seminario que se realizó en Berlín, Rem Koolhaas, según cuenta él mismo, escuchó a O.M. Ungers hablar de un reconocimiento verdadero de la estructura de Berlín a partir de comprender todas sus épocas, todas sus componentes. Algo que desde la arquitectura no se hacía demasiado, pero que en otros sectores de la cultura se trabajaba bastante. Ungers intenta respetar la riqueza y el valor de esa condición múltiple de la ciudad, de manera de encontrar en esto los temas mismos de la renovación de la ciudad contemporánea. Entonces propone reconocer su estructura topográfica definida en su suelo, sus ríos y sus canales, su paisaje natural, reconocer el valor de sus vastos sistemas de conexiones urbanas como el

tren, el S-Bahn, el U-Bahn, las calles, los caminos, las vías navegables, las estructuras de elementos que provienen de decisiones políticas, sociales y económicas, como sectores industriales o las grandes avenidas del este, y también reconocer otra trama estructural que nos transfiere nuevos datos presente en la trama histórica compuesta por hechos singulares de todos sus periodos. Con todo esto Ungers piensa que debe hacerse un plan para no seguir construyendo sin noción de lo que verdaderamente es esta ciudad. Es aquí donde introduce la noción de Archipiélago Verde para simbolizar esa complejidad de islotes culturales, económica, sociales y físicos articulados por una nueva categoría de vacío que intensifique esas relaciones de sus diversos componentes. Esta posición tiene mucha relación con aquel proyecto ganador del concurso Hauptstadt Berlín hecho por Spengelín, quien valorizaba la presencia del vacío como método de refuerzo de las estructuras anteriores y de las nuevas incorporaciones. Edificios y estructuras se componían con intersticios de espacios vacíos, en ese caso verdes, valorizando el sentido de vacío y el de los objetos contenidos. El mismo criterio que Ungers promovía es también el adoptado en el proyecto para Melun-Senart de OMA. Se comprende entonces el valor del vacío como regenerador de la ciudad. El valor de lo que falta, de lo que hubo, el valor de la ausencia. Cuando se intenta restaurar la ciudad en experiencias como las del IBA, se olvida pensar en esa complejidad de la ciudad añorando una parte aislada de ella, ya sea física o temporal. Para Ungers la restauración pura y simple confunde lo que se considera historia real con historia artificial. Este concepto es sumamente interesante trasladarlo a La Plata para revisar a través de él nuestra ciudad, en momentos en que se habla de restauración y de recuperación de patrimonio. La Plata tiene medianeras desnudas, vacíos o lugares que nunca han sido construidos, es decir, rastros propios pero que son lejanos y distantes de la mirada de un restaurador, pero que definen su particular identidad.

La identidad que tiene la ciudad y no la identidad que supone y le adjudica el conservador de arquitectura al ejercer un sistema de conjeturas canónicas de dominación. Lo que existe está y es mucho más fuerte que una construcción mental individual conservadora. Lo peor que se puede hacer con La Plata es reconstruir una historia que no fue, que no sucedió, que los historiadores se lamentan porque no la vieron, pero no ven los hechos que hoy representan la historia de la ciudad.

El IBA de Berlín fue el caso posmoderno de esta visión reductiva, tan discutida entre Lampugnani y Libeskind sobre el orden y su banalidad. La vacía construcción abstracta de la ciudad de los conservacionistas los inmoviliza y no los deja operar. Cuando Libeskind tiene que proyectar Alexanderplatz recurre al material que tiene en la ciudad y al que tiene en su mente y con ello realiza un proyecto mucho más respetuoso y contextual que los rascacielos neoyorquinos de Hans Kollhoff.

La primera imagen de este texto muestra Breitscheidplatz, lugar que resume las varias trazas superpuestas de un sector de la ciudad que no deja de ser actual y que nunca será transformado en cadáver museístico.

El patrimonio es lo que tenemos, lo bueno y lo malo; debe y haber. No deberíamos pretender definir una ciudad sólo por sus cosas bellas como si lo que no lo es no fuera esencial a su alma.

Entre nosotros y en nuestra ciudad, hay mucha gente que cree que podemos volver a una ciudad idílica del siglo XIX, obviando todo lo que sucedió en cien años y añorando lo que no se pudo tener. Puesto que no podemos tener lo que no existió, podemos trabajar con lo que hay, intentando ver a La Plata como «una ciudad dentro de la ciudad» como hizo Ungers con Berlín, para poder descubrir sus elementos, sus capas, sus islotes, y sus maneras de yuxtaponerse o sobreponerse. Pararse en esa posición equivale quizás a la posición contextual que J.F. Kennedy intentó en 1963, al exclamar en las calles de aquella ciudad «Ich bin ein Berliner» ■



Berlín: música y política

Eduardo Gentile

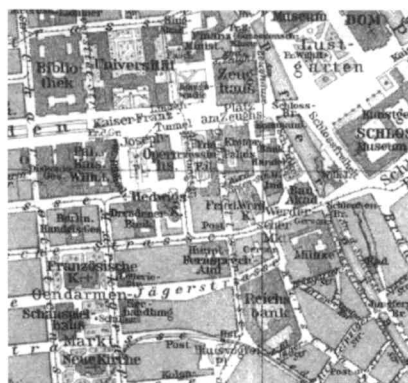
Poco antes de la capitulación del III Reich, la música fúnebre del Ocaso de los Dioses de Wagner fue programada por iniciativa de Albert Speer para el último concierto que brindó la Filarmónica de Berlín en la Beethovensaale como presuntuoso mensaje de que Alemania asumía digna y solemnemente el Apocalipsis. Días más tarde, la muerte de Hitler fue anunciada por la radio acompañada por los solemnes acordes de la Séptima Sinfonía de Antón Bruckner. La Novena Sinfonía de Beethoven se ejecutó para celebrar la caída del muro en 1989 por ser portadora de un explícito mensaje de hermandad y júbilo. Pocas ciudades han estado y continúan ligando y fundiendo arte y política en una ecuación o compuesto impredecible, pacifista o amenazante según el caso, e intentaré mostrar que este maridaje ha resultado a la larga nocivo para ambos términos ya que para la política, el respaldo artístico acabó dotándola de un aura sublime que potenció las mejores y peores situaciones y para el arte este respaldo fue a veces un pacto faústico.

Del Antiguo Régimen al fin del II Reich

El siglo XVIII significó el inicio de la actividad musical en la ciudad como parte de la vida de la corte. Federico I, coronado Rey de Prusia en 1701 amplió la pequeña orquesta que existía desde el siglo XVI. Con su sucesor, el militarista Federico Guillermo I, si bien la vida musical no se enriqueció cualitativamente, sí lo hizo en términos de expansión. Sería con el iluminista rey Federico II «el Grande» de Prusia que Berlín se instalaría en la historia de la música con mayúsculas. Un rey músico -era ejecutante de flauta- que contrató a Quantz para que compusiera para su instrumento unas trescientas obras y que recibiera de Johann Sebastián Bach (1685-1750) el obsequio de su Ofrenda Musical, después que éste quedara deslumbrado por la vida cultural de la ciudad en su visita en 1747. El rey impulsó asimismo la creación de un teatro de ópera tras haber visitado Dresde en 1728, cuya institución era la más antigua y venerable de Alemania. Llamó como arquitecto a Knobelsdorff quien en 1742 puso manos a la obra para edificar «un

suntuoso palacio emergiendo aislado y con tanto espacio alrededor que en él podrían maniobrar, sin dificultad, mil carruajes». El rey obtuvo un magnífico edificio neopalladiano frente a la Unter den Linden, en un entorno magnífico que se complementaba con otra iniciativa suya como era la Catedral de Santa Eduvigis, remedo del panteón romano que proyectó Jean Legay. La Opera Real en el Unter den Linden fue durante el siglo XVIII un bastión del cosmopolitismo musical, hasta tal punto que la ciudad acogió a comienzos del Ochocientos como huésped al compositor italiano Gaspare Spontini cuyas credenciales artísticas las forjó en Francia. Ludwig por su parte, margrave de Brandeburgo y sobrino de Federico el Grande, encomendó a Bach la composición de seis piezas orquestales con solistas para su ejecución que hoy se conocen como los conciertos Brandeburgueses. Bach se las dedicó del modo oficioso en aquellos tiempos donde el compositor debía total sumisión a su patrón, real o eclesiástico. A modo de curiosidad cabe señalar que una grabación del segundo de los conciertos de Brandeburgo navega dentro del Voyager que en 1977 se lanzó al espacio como acabada muestra del nivel cultural y artístico alcanzado por la civilización occidental del planeta tierra'. En 1817 se incendió el Schauspielhaus situado en la Plaza de los Gendarmes (Gendarmenmarkt), proyectado en 1802 por Karl Langhans -el autor de la Puerta de Brandeburgo y quien además reconstruyó y amplió la Opera Unter den Linden tras un incendio-, sustituyendo un edificio que por

iniciativa de Federico II alojaba desde 1774 su elenco teatral francés. Doce años más tarde fue consagrado a Teatro Nacional. El edificio de Langhans ofrecía antes del incendio sorprendentemente un aspecto vetusto e inadecuado funcionalmente y la ocasión del siniestro fue aprovechada para reconstruirlo según un nuevo proyecto y recrear así uno de los conjuntos barrocos de mayor relieve en Europa. La plaza está compuesta además por dos iglesias originalmente diferentes entre sí; la de los Franceses y la llamada Nueva (erigidas entre 1701 y 1708) y que fueron ampliadas por Gontard para parecer gemelas (al modo de las de Piazza del Popolo de Roma) entre 1780 y 1785. En abril de 1821 el Schauspielhaus se reinauguró según un proyecto de Karl Friedrich Schinkel y a partir de entonces se cuenta entre las piezas paradigmáticas del neoclasicismo romántico alemán, constituyendo junto al Altes Museum, el Schlossbrücke, la sede de la guardia, la Bauakademie y la Werdersche Kirche, una serie de trabajos producto de la mano de un solo autor que se ubican en relativa proximidad física y en sintonía ideológica. El teatro, dedicado a las obras en prosa, acogió en la noche inaugural la *Ifigenia en Tauride* de Goethe y dos meses más tarde, en junio de 1821, Carl Maria von Weber presentó su ópera *Der Freischütz*. Si bien esta no tuvo éxito inmediato -que fue obtenido al poco tiempo en Viena- expuso mediante la ópera la nueva tendencia romántica de modo ejemplar. En efecto, en esta obra se condensaron los tópicos de la naturaleza salvaje, el mundo sobrenatu-



ral, el heroísmo, las leyendas, la historia, el pasado mítico y la identidad nacional, que literatura, pintura, música y arquitectura por separado no alcanzan a expresar con la fuerza de la obra escénico musical.

Tras esta obra con mucho de cuento de hadas - y al igual que los cuentos de los hermanos Grimm - se halla presente el programa del nacionalismo germano tal como lo formulara Fichte a comienzos del siglo XIX, y que alcanzara con Friedrich von Schlegel (1772-1829) una implicancia cultural y artística dado que sostenía que los recuerdos nacionales, a la par que la poesía, eran la clave de su supervivencia histórica².

Pero sin embargo Berlín se orientará durante el resto del siglo al cosmopolitismo, que implicó una fuerte influencia francesa y el curioso rechazo a los tempranos trabajos de Wagner -como El Holandés Errante y Tannhäuser que estrenara por ello en Dresde- y al revisionismo del pasado, que se puso en evidencia en la exhumación de la Pasión según San Mateo de Bach realizada por Mendelssohn.

El realismo guillermino puso un corsé a la expresión de nuevas tendencias y el moralismo alejó de esa ciudad el estreno de obras como la Salomé de Richard Strauss en 1905 y seis años más tarde el Caballero de la Rosa del mismo autor que encontraron una acogida más liberal en Dresde. El Emperador señaló más tarde «lamento que Strauss haya compuesto Salomé. Le va a perjudicar. Enterado el compositor comentó que «con este perjuicio he podido construir mi casa en Gramisch». Para la representación de El Caballero de la Rosa ~~en la ciudad de Berlín~~ ^{en la ciudad de Berlín}, el libretista Hugo von Hofmannsthal accedió a la demanda de cortar y cambiar el texto eliminando las referencias a cama y alcoba que por entonces sonaban como términos indecentes.

No obstante, la creación de la Orquesta Filarmónica en 1882 y la concreción de su sede en 1888 cerca de la estación de Potsdam en la Bernburgerstrasse y Köthenerstrasse fueron puntales en el prestigio moderno de la vida musical de la ciudad. El gramófono patentado por Emile Berliner en 1897 (que usaba un disco plano para registrar y reproducir el sonido en lugar del cilindro que había desarrollado Edison) permitió al poco tiempo realizar grabaciones preferentemente vocales. Los instrumentos no resultaban en general favorecidos (a excepción quizás de los bronce) y menos aún un



conjunto orquestal. Sin embargo en noviembre de 1913 la compañía alemana se lanzó a una aventura pionera como era grabar completa la 5ª sinfonía de Beethoven que apareció en febrero del año siguiente en 4 placas a doble faz de pesada pasta de gomalaca y bakelita al elevado costo de 9,5 Reichmark cada una. La orquesta por cierto era la Filarmónica berlinesa con su legendario director Arthur Nikisch.

De Weimar al Apocalipsis

Los aires renovadores de la República de Weimar anudaron de modo indisoluble música, y política. En primer lugar los teatros cortesanos propiedad de los Hohenzollern fueron pasados en 1918 al Ministerio de Cultura del nuevo Estado. El 1 de enero de 1924 reabrió la Oper im der Königsplatz rebautizada Krolloper (a la vez que la Königsplatz frente a la cual se hallaban tanto el teatro como el Reichstag desde el año anterior se la conocía como Platz der Republik). El teatro se afilió a la Staatsoper -el nuevo nombre que tomó la Opera Real- y al poco tiempo se convirtió en un ámbito experimental (alojó temporalmente a la compañía de la Staatsoper entre 1927 y 1928 mientras su sede se hallaba en reparaciones). Allí se presentaron entre otros los estrenos de trabajos modernistas de Stravinsky, Hindemith, Schreker, Krenek, Weill o Janáček de la mano de su director musical y artístico Otto Klemperer (1885-1973) quien contó como escenógrafos nada menos que a Oscar Schlemmer, László Moholy-Nagy o Ewald Dülberg. Pero tales experimentos carecieron de un ámbito espacial renovado. La Krolloper fue renovada interiormente antes de la apertura en 1924 por el arquitecto Oskar Kaufmann quien revistió conservadoramente con madera y terciopelo las superficies murarias. Se hallaba pues a una enorme distancia del renovado Grosses Schauspielhaus que Poelzig concibió con sus estalagmitas expresionistas o del proyecto de Gropius para Erwin Piscator que, de haberse concretado hubiera significado un paso adelante en una por entonces inexplorada dirección vanguardista. A modo de balance se puede afirmar que, al igual que en otros ámbitos de la cultura, el período 1919-1933 constituyó un formidable momento para la música, practicada con talento, convicción y libertad, a contrapelo de la difícil y turbulenta situación política, social y económica.

*Cuanto existe acaba. Un día sombrío
despunta para los dioses.
Richard Wagner: El Oro del Rin*

En el film Mefisto de Itzvan Szabó, Klaus Maria Brandauer interpreta a un actor de teatro que en el ascenso del nazismo se convierte en protegido de algunos figurones del régimen, ascendiendo gracias a ellos por encima de sus colegas más talentosos

para terminar aniquilado por la maquinaria de poder. Esta reinterpretación de la leyenda inmortalizada por Goethe puede signar el devenir de aquellos años en que la música acompañaría paso a paso el ascenso y caída del III Reich. Todo acto musical tendría en adelante el sentido político que el régimen imprimió al arte en general. Para empezar, los conciertos estaban precedidos por el Horst Wessel Lied, la canción partidaria escrita en homenaje a uno de los caídos por la causa.

Al igual que las artes y la cultura en general la creación musical fue purgada de obras de autores judíos -Mendelssohn, Bloch, Mahler, Korngold- y de expresiones «degeneradas», (Entartete Musik) que incluían buena parte del arco modernista de las primeras décadas del siglo XX: obras escénicas de calificadas de «bolcheviques» como las de la dupla Brecht-Weill (Opera de los tres centavos, Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, Los siete pecados capitales) o que exponían con crudeza un estado de inconformismo social, obras enroladas en el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena, o pertenecientes a la Nueva Objetividad de Paul Hindemith, o bien que acusaban la influencia del jazz. Entre aquellas obra que pasaron la prueba³ hubo trabajos considerados modélicos o al menos favoritos. En este último lugar se encontraba Die Fledermaus (El Murciélago) la liviana opereta vienesa de Johann Strauss (h) que era favorita de Hitler y Goebbels (irónicamente el libreto era de un judío francés Ludovic Halevy). Entre los trabajos «ejemplares» celebrados por el régimen figuraban las sinfonías de Anton Bruckner y entre las operas de Wagner fue emblemática la archigermana Die Meistersinger von Nürnberg -Los Maestros Cantores de Nuremberg- (a modo de excepción, Bayreuth fue reabierto en el verano de 1943 para agasajar con esta obra a los soldados que regresaban del frente oriental). Curiosamente Parsifal del mismo autor era reprobada por Hitler que repudiaba su misticismo cristiano. Richard Strauss fue nombrado por Goebbels Director de la Cámara Cultural del Reich y se le encomendó un himno para los juegos olímpicos de 1936. Su producción empero fue vigilada de cerca y censurada por la independencia de criterio de Strauss en sostener la colaboración con el escritor Stefan Zweig en el libreto de su ópera Der Schweigsame





Frau -La Mujer Silenciosa-

Dentro de la lógica cultural del régimen la obra emblemática tal vez sea la -hoy por hoy- inofensivamente popular cantata profana Carmina Burana de Carl Orff. En efecto, este compositor estetizó algunos aspectos caros al arte promovido por el régimen: culto por el medioevo pagano, repetición obsesiva de motivos, fuerte marcación del pulso rítmico, ausencia de intelectualismo. Otros autores como Franz Schmidt (austriaco de nacimiento) escribió una pomposa cantata Del alma alemana que participaba de la autocelebración impulsada por el régimen. Max von Schillings autor de una Mona Lisa favorita de Hitler resultó un favorecido autor -ocupó cargos oficiales- por sus comprometidas opiniones a favor del régimen (era asimismo un notorio antisemita) y el ilustre legado de Beethoven, no curiosamente ocupaba un rol central en el imaginario, disputado por los defensores de la tríada libertad, igualdad, fraternidad. Por su parte el proyecto Musik der Welt -Música del Mundo- que en la radio de Berlín desarrolló el pianista Michael Raucheisen intentó expresar la voluntad universalista de la cultura alemana y acabó recortado y expurgado de expresiones «étnicamente inferiores», no obstante lo cual reunió unas 2000 piezas grabadas. El terreno de la interpretación fue igualmente diezmado: se impidió la actuación de músicos de origen judío, como el violinista Fritz Kreisler, el director Bruno Walter, el tenor Richard Tauber o la soprano Lotte Lehman los violonchelistas Gregor Piatigorsky y Emmanuel Feuermann. El concertino

Bronislaw Huberman y otros integrantes de la Filarmónica abandonaron Alemania camino a Palestina donde fundaron en 1936 la Orquesta Sinfónica de Palestina, actualmente conocida como Filarmónica de Israel. Con el repertorio y los conjuntos de intérpretes que pasaron la prueba transcurrieron nada menos que 12 años de vida musical bajo el nazismo, tiempo en el que la cultura ilustrada estuvo mano a mano ligada a la barbarie. Sin ir al caso obvio de los campos de concentración (donde además de ejecutar música «oficial» los prisioneros compusieron y hasta ejecutaron obras escritas allí -el caso más conocido es el Cuarteto para el fin de los tiempos de Olivier Messiaen-), uno de los técnicos de la Deutsche Grammophon relataba el arduo trabajo de limpieza que tuvo que hacer en las cintas de sendos conciertos desarrollados en la Philharmonie en marzo y octubre de 1942 para aislar de clamores y vítores partidarios la ejecución de los conciertos para cello y piano de Schumann a cargo de Tibor de Machula y Walter Gieseking respectivamente dirigidos por Furtwängler. Todos los músicos debían participar del Winterhilfe o ayuda de invierno para las tropas y en conciertos en las fábricas de interés estratégico (la AEG entre ellas). La orquesta berlinesa sobrevivió a la convocatoria a la Guerra Total en las postrimerías de la contienda por gracia personal de Albert Speer. La Staatsoper Unter den Linden fue durante el nazismo una corte de intrigas políticas y de rivalidades personales. Manteniendo empero un nivel elevado

dentro de las circunstancias, sufrió un ataque aéreo el 9 de abril de 1941 y fue reabierta el 7 de diciembre del mismo año tras una sorprendentemente acelerada reconstrucción que fue realizada como una pretenciosa demostración por parte del gobierno de que la vida cotidiana no debía descender de calidad a pesar de la guerra (convengamos que en aquel entonces ésta parecía claramente ganada para Alemania). La reconstrucción empero alteró las condiciones acústicas, tornándola muy resonante para la sonoridad romántica y posromántica que empelaba masas orquestales grandes y notas largas. No duraría mucho este estado de gracia: en julio de 1944 los teatros del Reich fueron cerrados por orden de Goebbels en el marco de la Guerra Total y el 3 de febrero de 1945 fue, esta vez, casi arrasada en uno de los ataques aéreos más fulminantes que sufrió la ciudad. Pero como ave fénix la compañía reapareció cinco días más tarde en el Admiralpalast, vecino a la estación Friedrichstrasse, para una serie de funciones de Orfeo y Euridice de Gluck. Esta sala sería la sede temporal de la ópera durante los diez años siguientes.

Entre los escombros, la radio del Reich mantuvo hasta el fin intacto su edificio en la Masuren-Alle. Desde su sala se transmitieron y grabaron los últimos eventos, que alcanzan la cima de grito desesperado en Der Winterreise -El Viaje de Invierno- de Franz Schubert que Peter Anders y Michael Raucheisen grabaron entre enero y marzo de 1945. Cuando los rusos entraron a la ciudad capturaron las cintas de las transmisiones de los años de guerra y las enviaron a Moscú, desde donde la URSS las editó discográficamente sin brindar datos precisos. Finalmente fueron regresadas al gobierno federal alemán en 1986 como reconocimiento de una ayuda alimentaria brindada por éste a la DDR y buena parte de ellas se encuentra circulando en la actualidad en formato CD.

A un lado y otro de la cortina

Tras la creación de la República Democrática Alemana en 1949, la Staatsoper Unter den Linden -que había quedado dentro del sector soviético-, era ahora el foco de Berlín Este y fue reconstruida entre 1950 y 1951



reabriendo en enero de 1953, tras una serie de intentos de demolerla y sustituirla por un «foro cultural». Pero difícilmente podía revertirse el antiguo esplendor de preguerra. Simbólicamente se quitó de su friso la inscripción *Fredericus rex Apollini et Musis* que había sido labrada por Knolbesdorff en 1743 en honor al monarca que la realizó. La permanente intromisión de los diversos actores políticos influyentes tuvieron a la vida cultural y artística en permanente jaque, al menos durante los años más duros. La *Komische Oper* destruida en marzo de 1945 y situada asimismo sobre la *Unter den Linden* resultó el primer edificio reconstruido tras la guerra (reabrió en diciembre de 1947) y en la propuesta presenta un exterior moderno y un interior neobarroco, al modo del Realismo Socialista. Sede de espectáculos en lengua alemana, en ella Walter Felsenstein presentó año tras año producciones operísticas de trabajos del repertorio -junto a estrenos de trabajos contemporáneos- signadas por conceptos escénicos renovadores. Su escuela fue heredada por las nuevas generaciones que las proyectaron tras la cortina de hierro -entre otros Ruth Berghaus, Joachim Herz o Harry Kupfer. Al igual que sucediera en Viena (hasta la proclamación de la república en 1955), antes de la edificación del muro en 1961, la ocupación aliada de Berlín y la división en cuatro zonas interferiría en la vida musical de la ciudad generando curiosos equívocos: así pues el coro de la catedral de Sant Hedwig que había quedado dentro del sector controlados por la ocupación soviética mudó de la mano de su director Karl Forster su sede al sector Oeste manteniendo empero el nombre original. Aislados casos de músicos alemanes de antigua militancia comunista (como Kurt Sanderling) quedaron fieles a la institución. Aquellos que pretendían mantener al arte fuera de la política y hacer como si nada pasara y aceptaban ofrecimientos tanto del sector este como del oeste fueron repudiados en occidente, tal el caso de Erich Kleiber. Así pues en los años que preceden a la construcción del muro se fue perfilando una duplicación de instituciones destinadas al cultivo de la música y su difusión. El sector occidental se valió de la *Opera Alemana* en Charlotemburgo, institución que había sido creada en 1912 (y que fuera entre 1919 y 1933 conocida como *Opera Municipal*), como teatro oficial principal. Fue reconstruida según un proyecto razonablemente moderno y reabrió en 1961. Destruído en su interior, el *Schauspielhaus* de Schinkel, su reconstrucción fue una tarea pendiente durante cuatro décadas (se reinauguró en octubre de 1984 para conmemorar los 35 años de creación de la DDR). Al igual que la *Opera Semper* en Dresde, el teatro de Berlín tuvo que esperar irónicamente a las postrimerías de la República Democrática para ser reabierto. Pero, sorprendentemente no en su programa o tipología original sino en forma de una reinención historicista sobre el original de

Schinkel. La decisión fue construir una sala de conciertos que pareciera de Schinkel (de hecho se adaptó el lenguaje de la sala de conciertos y baile anexa a la sala principal) y que en aspecto rivalizara con la prestigiosa, deslumbrante y fastuosa *Musikverein* vienesa de Teophil Hansen construida un siglo antes (j). Albergó los conciertos (en su mayoría sinfónicos o sinfónico corales) realizados en el sector Este, hasta que en 1990 tras la caída del Muro se convirtió en la *Konzerthaus*, y posmodernismo mediano, su falso-antiguo oropel interior fue asimilado masivamente como muestra del renacer de la ciudad.

*Sin saberlo, (Herbert von Karajan) había llenado el vacío que dejó la muerte de Hitler en esa parte de la psiquis alemana que ansía un líder. Su conducta respondía al modelo. Era imprevisible, cruel y carente de tacto. Era excepcionalmente inteligente y cuidaba mucho su aspecto exterior; en otras palabras, había en su torno un aura que, si hubiera sido intencionalmente cultivada, hubiera resultado repulsiva*⁴

La Orquesta Filarmónica en cambio quedó en Occidente y pasó a depender del senado de la ciudad. En 1954 eligió como director titular a perpetuidad a Herbert von Karajan (nacido en Salzburgo en 1908 y fallecido en la misma ciudad en 1989) tras la muerte el mismo año de Wilhelm Furtwängler quien la condujo desde 1923 y pasó los años de plomo del nazismo. Karajan tenía un pasado algo turbio de adhesiones y colaboraciones pero era una figura carismática, relativamente joven (para el oficio por cierto lo era), y que reunía lo que un colega señalaba como rasgos primordiales en un director: talento, gusto, autoridad. La nueva Alemania federal no podía desestimar su participación. Estaba realizando una carrera meteórica tras la guerra (había debutado en Berlín en 1938 e inmediatamente se aprovechó de ser el instrumento de Goering en una sorda puja de poder cultural con Goebbels quien respaldaba al entonces ya egregio Furtwängler) que lo llevaba continuamente de Viena a Londres y de Berlín a Milán, respaldada por una intensa actividad en los estudios de grabación que se incrementaría exponencialmente a partir de 1948-50 con la aparición del disco de larga duración. La aspiración máxima de la ciudad pasó a ser la sala que albergaría la institución. Destruída su sede en enero de 1944, la orquesta pasó temporariamente a brindar conciertos en la *Staatsoper Unter den Linden* hasta el bombardeo del 3 de febrero de 1945. Su último concierto -fechado imprecisamente en abril- se ofreció en la sobreviviente pequeña sala anexa de la ya destruida *Philharmonie* que se conocía como *Beethovensaal*. La Filarmónica fue reunida en 1947 y tal como muestra un filme de la época apareció en las ruinas de su antigua sede para ejecutar una esperanza y feroz rendición de la obertura *Egmont*



de Beethoven, de la mano de su director interino Sergiu Celibidache. Desde entonces, y hasta 1962 cuando se inauguró el nuevo edificio proyectado por Hans Scharoun, la orquesta utilizó una sala de cinematógrafo conocida como *Titania Palast*. Los registros discográficos (para la EMI británica o su filial alemana *Electrola* y la *Deutsche Grammophon*) comenzaron a realizarse en iglesias como la *Jesu-Christe Kirche* de Dahlem o la *Grünewaldkirche*, cuyas acústicas se probaron óptimas para el estéreo puesto en práctica a mediados de los años cincuenta. La sala de Scharoun fue polémica tanto en términos musicales como simbólicos⁵. Estaba por cierto asociada de modo curioso al prestigio de la orquesta. Fue planeada en 1956 tras los trágicos sucesos del 17 de junio del año anterior que pusieron a la ciudad bajo la amenaza de los tanques soviéticos y cinco años antes de la edificación del muro. La propuesta de acercarla al *Tiergarten* y dejar el devastado sitio al Sudeste de la estación de Potsdam permitió consolidar más tarde el *Kulturforum* con la *Staatsgalerie* de Mies y la Biblioteca también de Scharoun. La nueva sede celebrada en el mundo como muestra de una arquitectura plural (categoría que utilizó Norberg Schulz) resultó un relajado ámbito que predisponía a una audición por cierto inesperada del tradicional ritual de un concierto clásico. En este sentido resultaba algo contradictoria para ser el continente de una germánica máquina de tocar pulida por Karajan, quien en materia artística era acusado de sostener un perfil tradicional hasta la médula en cuanto a elección de repertorio (tanto que para morigerar estas opiniones se arriesgó a grabar 4 LP y asumiendo los costos las poco comerciales obras de la segunda Escuela de Viena -Berg, Webern y Schönberg, obteniendo un paradójico éxito de ventas que le llevó a decir que si se apilaran los ejemplares vendidos alcanzarían la altura de la torre Eiffel). Por cierto la ciudad no estaba en la punta de las experiencias modernas que la nueva República federal se propuso con empeño auspiciar y promover como modo de ganar terreno perdido en los 12 años de censura nazi. Darmstadt y las radios *Sud-West Rundfunk* y *North-West Rundfunk*, con sedes en Baden Baden, Hamburgo o Colonia, se convirtieron en cambio en lugares de peregrinación de los por entonces jóvenes compositores que buscaban transitar los caminos del dodecafonismo, el serialismo, la música concreta, la aleatoria o la electróni-

ca, entre ellos el argentino Mauricio Kagel y el francés Pierre Boulez (nacido en 1925).

Tras la reunificación

En noviembre de 1990 la reunificación tuvo entre sus emblemas una harta simbólica ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven en la que participaron orquestas, coros y dos de los solistas vocales de las dos Alemanias, mientras que los restantes cantantes y el director (que no era otro que el multifacético y carismático rival de Karajan, Leonard Bernstein) venía de los EEUU. El mensaje subyacente de este concierto parecía una profecía de que se avecinaban nuevos tiempos, donde la alegría y la hermandad que exuda la obra se regularán proulijamente con las nuevas relaciones internacionales que surgirán tras la guerra fría.

Simultáneamente ante la sorpresiva muerte de Karajan (ocurrida en plena actividad en julio de 1989) la Orquesta elegía como director en octubre de 1989 y por absoluta mayoría de votos a Claudio Abbado (nacido en Milán en 1933), que se convirtió en emblema de renovación en varios sentidos: origen italiano, conocido por sus permanente simpatía por algunos creadores contemporáneos (amen de la ya histórica segunda Escuela de Viena) y por sus antiguos lazos con el PC italiano (integraba junto a Luigi Nono y Mauricio Pollini una brigada provocativa que brindaba conciertos en las fábricas y que formaba una especie de frente de izquierda en la vida musical europea⁶).

En el plano profesional y frente al medido Karajan, Abbado reivindicaba el instinto y la espontaneidad, rasgos que la orquesta no disfrutaba desde los tiempos de Furtwängler. Su talento, gusto y autoridad estaban garantizados además por una carrera que había tenido en la dirección estable durante años de los conjuntos de la Scala de Milán y la Opera de Viena, además de la Orquesta Sinfónica de Londres, (curiosamente -o no- las mismas ciudades en que forjó su ascenso de posguerra Karajan antes de volver a desembarcar en Berlín) así como su actuación como maestro invitado en la Sinfónica de Chicago sus fundamentos más sólidos. La orquesta renovó así su repertorio y se embarcó en programas diversos. Llegó incluso a visitar por primera vez Argentina en el año 2000, visita que Karajan había rechazado en reiteradas ocasiones. Se

trataba en suma de un personaje políticamente correcto, acorde a los nuevos tiempos culturales.

En el presente año asumió otro extranjero, el inglés Sir Simon Rattle, nacido en Liverpool en 1955, cuya credencial más fuerte fue el impulso que dio a la Orquesta de la Ciudad de Birmingham desde 1980 para situarla en la primera línea entre las de Europa. Sus inquietudes renovadores en materia de repertorio son -si bien no tan radicales como las de Abbado- igualmente sólidas. En la puja desplazó a Daniel Barenboim (nacido en Buenos Aires en 1942 y emigrado a Israel en 1951, país del que adoptó la ciudadanía), quien desde la unificación dirige la Staatsoper que volvió a ser desde la reunificación el principal teatro de Berlín.

Barenboim, a pesar de sus credenciales modernas aquilatadas entre otros centros en Chicago (ciudad en la que es titular de su orquesta sinfónica desde 1991) era a los ojos de los berlineses un director de la vieja guardia de entreguerras (no en vano reverencia a Klemperer y Furtwängler). La figura de Barenboim por otra parte resulta políticamente incorrecta para los ojos de la nueva generación alemana, tanto por sus declaraciones políticas a favor de reorganizar la vida musical de la capital en torno a Su Teatro y a la Filarmónica, lo que equivale a dismantlar el resto de las orquestas y teatros (Deutsche Oper, Radio Sinfonie Orchester, Komische Oper, Sinfónica de Berlín) y asimismo por su posición en pro de reintroducir la música de Wagner en Israel. Si las declaraciones en torno a recortar la expansión de orquestas y teatros fue la separación de la ciudad había requerido hasta entonces cayeron como balde de agua fría en una comunidad artístico-profesional que veía en los años noventa reducir el apoyo estatal a las instituciones, no fue menor -y en todo caso alcanzó a repercutir internacionalmente la polémica decisión de ejecutar obras de Wagner en un concierto fuera de abono de la Filarmónica israelí. Barenboim señaló que Wagner ocupa en Israel el lugar de la bete noire, no porque haya sido antisemita en su tiempo, (hecho que fue tolerado hasta 1938, dado que su música se escuchaba en Tel Aviv por entonces), sino por el uso político y macabro que hizo el régimen hitleriano de esa música en relación al Holocausto.

En una exposición, no exenta de autojustificada retórica, Barenboim señaló que Wagner

«importa como músico y no como ideólogo. Una sola de sus obras dice mucho más que todos sus escritos. Pero, por otra parte, es totalmente comprensible que en Israel no se quiera tocar su música. Un vez, caminando por Tel Aviv, se me acercó una anciana y me dijo: por favor, no dirija nunca música de Wagner. La señora tenía el número grabado en el antebrazo. Y frente a eso no hay racionalidad, ni valores musicales, ni estéticos. Apenas hay dolor. Un dolor que merece ser respetado. ¿Y por qué Wagner me gusta a mí? ¿Cómo soporto la música de un antisemita?. Es muy simple. Pensando a Wagner dentro de su contexto. El no participó del Holocausto ni fue partidario de Hitler. El fue antisemita en un momento en que el estado alemán estaba en formación y en que toda la intelectualidad lo era. Posiblemente, si yo hubiera sido músico en esa época y no hubiera sido judío, también hubiera sido antisemita⁷. En suma, en las trayectorias artísticas que hemos seguido en relación a Berlín, a pesar de que algunos de sus protagonistas creyeron cultivar el arte por el arte y no reconocer sus creaciones o su carrera como emergentes de la voluntad política, ellos no quedaron siempre al margen de expresar los valores y contenidos de actos de poder. Poder que posibilitó la expansión del mensaje artístico urbi et orbi y permitió el desarrollo de proyectos que en otras latitudes eran inimaginables. Heredero del Antiguo Régimen, Luis II de Baviera actuó en el siglo XIX como mecenas protegiendo a Wagner y otorgándole los recursos que deseaba ¿en qué otra latitud o tiempo histórico se puede advertir algo tan sólo parecido?. A la vez Wagner, el otrora revolucionario de las barricadas de Dresde en 1848, se convirtió en un bismarckiano y conservador promonárquico convencido. Herbert von Karajan fue el director musical de la segunda mitad del siglo XX por su propia voluntad pero también porque significaba la presencia de Alemania en el mundo: en efecto, más allá de las giras, es el músico clásico que mas grabaciones realizó y más copias vendió, explotó asimismo calculadamente su presencia a través del video hogareño como ningún otro. A la vez, este rol lo convirtió en un autócrata artístico cuya repentina muerte fue contemplada por muchos con una mezcla de pesar y alivio. ¿Qué juicio se formarán de Barenboim en el inmediato futuro? ■

Notas

¹En los Voyager I y II lanzados al espacio en agosto y septiembre de 1977 se incluyeron entre otras piezas -tales como 118 fotografías del planeta, un mensaje del presidente de los EUA y otro del Secretario de la ONU- noventa minutos de música grabados en un disco de cobre recubierto en oro que incluían, además del segundo concierto de Brandeburgo, fragmentos de El Clave bien temperado y la Partita N° 3 para violín solo de Bach, la Cavatina del Cuarteto para cuerdas N° 13 y el comienzo de la Sinfonía N° 5 de Beethoven, el Aria de la Reina de la Noche de La Flauta Mágica de Mozart y el final de La Consagración de la Primavera de Stravinsky.

²George L. Mosse: La cultura europea del siglo XIX. Ariel Historia, Barcelona, 1997. / ³ En 1941 la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Bruno Kittel (quien a su vez era el creador de un coro semiprofesional) grabó el Réquiem de Mozart, eliminando de la obra toda referencia a las raíces judías del cristianismo (como las menciones de Sión, Jerusalem) contenidas en el texto latino. / ⁴ John Culshaw: Putting the Record Straight, London, 1981. / ⁵ Richard Osborne: Herbert von Karajan. A Life in Music. Pimlico, London, 1999. / ⁶ Revista Cantábrico, N° 3, Buenos Aires, mayo-junio de 2000. / ⁷ Revista Clásica. Arte y Cultura. N° 143, Buenos Aires, agosto de 2000.

Über Berlin

Un ojo filmico

Mario Arteca y Raúl Arteca



Todo salido de un film de Hitchcock, *La cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), en donde un atenuado y científico Paul Newman, apenas cuarentón, intenta escapar de las garras de las stassi como de la peste en la *Máscara de la Muerte Roja*, debido a un previsible malentendido de espionaje. Por supuesto, Paul logra escapar. Se trata de la lógica peripecia de una persona, cuya angustia y desolación se vuelve tantálica, hasta llegar sin pausas, pero con prisa, al último recurso: la restitución del orden narrativo. ¿Pero qué había en esa película hitchcockiana que no hacía dudar ni por un segundo que estuviésemos en Berlín, la otra, la nunca más otra? Se trataba apenas de un efecto, leve, que sutilizaba todo: una oportuna seda recubriendo la cámara, interponiéndose, mejorando la imagen, adulterándola. Tal vez se haya colocado un pañuelo, de mujer seguramente, condicionando la lente y el ojo expectante de las peripecias de los protagonistas (el otro era la informe Julie Andrews), y era entonces aquello cristalizando las formas de una ciudad reverenciada por lo lejana. De todas maneras allí había un concepto, aún no desarrollado en idea, sobre lo que se estaba narrando. Berlín oculta en la levedad. Berlín artificio. Berlín disfraz. El develamiento de esa impostura sería aquel gris de Wim Wenders anterior a los ángeles de *Der Himmel Über Berlin* (1988), cuando transformarían la noción de muro, (cortina, muralla, tabique) en conciencia; o para decirlo con un parónimo occidental, una conciencia liberadora. ¿Pero antes qué existía? Todo parece apuntar a que Berlín precedió a Berlín. Este pleonasma superior al despropósito del discurso reserva una condición fundamental de las grandes ciudades, y es que ellas no sobreviven a los hombres, sino a sus formas. De esta manera, el estilo (cualquiera fuera) no es sólo la producción de lo que surge, sino de lo que escapa y desvanece frente al modo de vida de quienes habitan una gran ciudad, y que en definitiva profundiza una continuidad paulatina llamada justamente «estilo». La mirada de Wenders sobre Berlín, en ese sentido, no podría haber sido menos lineal, y no sólo por el salto ante el restablecimiento del color en la escena del Ángel, cuando despierta de su invisible sueño de crisálida y reconoce a un mismo tiempo el sonido de la comunicación -el lenguaje- y la posibilidad de las sensaciones -su propio cuerpo-, sino por esos movimientos concéntricos en el trazado de esa ciudad que seduce y expele. Ese ángel regresa a la tierra para conocer su primer asombro (se vuelve niño en el poema, casi ronda, de Peter Handke) atrapado entre los muros. Entonces, decíamos, aflora el concepto. La cortina rasgada de Hitchcock colocada sobre la sintaxis de una ciudad como Berlín en un plano traductivo, y en donde la seda se transmuta y se vuelve hierro a los ojos del primer espectador

(el director), y enseguida, en otro rápido doble juego, ese hierro de la Guerra Fría se rasga como la seda, se libera y pierde su consistencia de sustancia inalterable. Esa es la mirada occidental sobre los cielos berlineses de los 60, pero no por ello concede la totalidad del cuerpo espacial de la urbe. Pero habrá algo más: Fassbinder.

En *Berlin Alexanderplatz* (1980), el legado final de Rainer Werner, la ciudad reemerge desde un maelstrom bestial previo a la Segunda Guerra Mundial, para enquistarse en las tensiones cotidianas de un barrio berlinés, y proponer así un simulacro de Arca de Noé urbano, en donde los «animales» no sólo no huyen de una inundación bíblica (es decir, espiritual), sino que se incorporan gustosos a la catástrofe. El trazo de Fassbinder vampiriza el clima de la novela de Alfred Döblin, y se aboca a presentar su anatomía, es decir, el cuerpo social de una ciudad cuyos atributos están en plena combustión. De un modo o de otro, en cada uno de esos trece capítulos (de lo que en definitiva conforma una miniserie) se observa una Berlín de pre-guerra que no dista mucho de sus futuras versiones. O al menos a la noción, casi como una postal, de las sucesivas Berlín. Asegurar la inalterabilidad de una metrópoli, en el transcurso del tiempo, es exigir una prueba concreta de la existencia de la eternidad. Así como la cámara cinematográfica ofrece en cada toma una versión de sus planos, así, la ciudad toda se vuelve un núcleo de origen movedizo. ¿Pero dónde hallar un punto en común? Podría decirse que el punto unificador se halla en la percepción de la mirada sobre la urbe (ese ojo atento, despierto, del comienzo del mencionado film de Wim Wenders), o mejor, un panóptico que instala un continuum, una deriva previa a la noción-Berlín, luego amplificadas por la idiosincracia y vida de los berlineses. La ciudad, en esa traducción de la lente acoplada al cine, modula un lenguaje ligado a una gramática morosa, por momentos cercana a una constante ingravidez del ambiente, con sus paisajes plúmbeos como una propagación de la última imagen de la Berlín del Tercer Reich o las imágenes de los primeros ladrillos del Muro frente a la Puerta de Brandenburgo.

La postal de una comunidad ceñida en Súper Ocho.

Nosferatu / Caligari

Murnau, 1921. Espasmos finales del expresionismo antes de pasar al gótico tardío de Lugosi, al manierismo pop de Corman; al dandysmo perturbador de Frank Langella; a la versión lisérgica del tándem Herzog-Kinski sobre el film de Murnau; o bien al posmodernismo barroco y obsesivo de

Cóppola. Demasiados calificativos para una capital que los elude, abomina de ellos. El Nosferatu berlinés se incorpora de su féretro y posa su ojo de escualo en el descuido teatral de la víctima. La sombra de sus dedos de mandarín negro examina la generalidad inocente, la envuelve hasta asimilarse al paisaje que parece detenerse. El monstruo no discrimina: resuelve su apetito sin intermediar erótica alguna (ver la saga de películas de Christopher Lee). La ciudad a expensas de la amenaza que viene del Este, aunque en clave Sturm und Drang. El Nosferatu de Murnau se mimetiza en los interiores, y por eso no habla, prefiere atacar. La sola aparición de ese gólem explica los motivos de su presencia, y al mismo tiempo, recordemos que no se trata de un conde enigmático y educado, cuya máxima cualidad es seducir a su paso. Me imagino una Berlín semejante al concepto, sin prolegómenos, una ciudad que se glosa a sí misma, mientras cierta uniformidad la contenga. El Muro afianzó esa noción, porque siempre ocupó sentido la convicción de que no habría, a ciencia cierta, dos ciudades.

Es el reverso, el prisma sin graduación de los poemas crepusculares de Georg Trakl, y la interpelación vía fragmentos, casi asmáticos, de Paul Celan. Trakl, austríaco; Celan, rumano. Los dos en lucha con la sintaxis de su lengua madre, a la que entendían insuficiente como vía de expresión, para luego intentar restarle sentido a una racionalidad y aspereza manifestada en la escritura. Se podría decir que en esa «música de piedra» ellos, de un modo u otro berlineses, no faltan, no sobran: llegan muertos, si parafraseáramos un poema del cubano José Kozler, de su libro *Et mutabile*. La percepción de la realidad da paso a una certeza que no tiene ley escrita: Berlín surgiendo de un meollo de penumbras.

Ahora bien, ¿hablar de la lengua de un país es hablar de la idiosincrasia de una ciudad? Habrá matices, los hay. Los desconocemos. Berlín como reducto de la lengua total, uniforme,



Otra pag.: *Nosferatu*, Friedrich Murnau (1922). *El arte y el mundo moderno*, René Huyghe, Planeta.

Esta pag.: *el gabinete del Dr Caligari*, Robert Wiene (1919). *The Museum of Modern Art*, N.Y.. Abradale press.

impone una dinámica horizontal, una retórica. Romper el estatuto de esa lengua como manera de amplificar posibilidades al lenguaje.

La ciudad promueve sus gólems, como en *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), en donde la figura hipnótica y sin voluntad de Cesare, estrangula los interiores del film y da rienda suelta a los favores de su amo. Como se recordará, en el film de Wiene, nada queda claro y los límites entre lo real y lo imaginario se dan la mano con la incandescencia sexual reprimida de los protagonistas. *Caligari es Berlín*, si coincidimos en repentizar sin atenuantes las imágenes de la película y a la vez asociarla con algún espacio urbanístico real.

Berlín nos hace pensar en Berlín. Esa secuela del teatro expresionista en *Caligari* no habría que buscarla muy lejos, aunque convengamos que la película también expresa los efectos posibles de la teoría de la relatividad, sobre todo en la pregnancia cubista de la obra. La idea posible sería ésta: desperdigar el poder de observación del objeto, relegando el detalle. Es decir, la fórmula cubista monitoreaba con su microscópica esas zonas donde un solo par de ojos no podría abarcar, siquiera la máxima atención. Pero no hay descripción sino puro mecanismo puesto en primer plano.

Berlín cubista, rodeándolo todo con su único ojo ya multiplicado. Berlín, también, sobreponiéndose al salto por demás alógeno de *El grito*, de Edvard Munch, del que es deudor, al menos en lo residual, es decir, en lo que queda alojado en la memoria estética de quien se enfrente a esa tela. Con el cuadro de Munch, el horror inmediato se concentra en la agudeza reprimida de ese alarido que alguna vez arribará (1961, muro). Bien, Berlín impotente. U otra definición: Berlín periférico (Fassbinder, again): barroco. Pero ¿Berlín será todo eso? Es decir, ¿se trata de la ciudad del horror? De plano descartemos semejante etiqueta. No hay horror, sino su aproximación escenográfica, un fondo estampado en siglos que faculta al pastiche, y habilita al lacrado, como un sello de identidad ciudadano. Y el horror, como variante del asombro. A diferencia del expresionismo lírico y cinematográfico, aquello que nombramos «Berlín» parece salirse del marco escénico determinado, y aglutina un movimiento estético refugiado en la implosión y las alteraciones psicológicas, esas distorsiones.

El cielo sobre Cave

¿Por qué regresar a *Der Himmel Über Berlin*? Tal vez porque fuera la única forma de regresar a Fassbinder y su Berlin Alexanderplatz. Los dos filmes se unen, se contactan y estilizan hacia el espectador dos miradas sobre la urbe. Una de ellas, profundamente responsorial (la de Wenders), mostrándonos esos ángeles que acuden en escucha del alma berlina, herida, para luego acometer en la tierra una fallida fase evangelizadora. El ángel que materializa su cuerpo entre los mortales, consigue captar el alma amorosa -se enamora-, pero margina aquella comprensión en aguas profundas del principio de la cinta (recordar las escenas, deslizantes, en la biblioteca). Ya no escucha, ahora sólo percibe por sí mismo y no contradice sus impulsos. Es, de nuevo, un niño ante una ciudad que también convive con la novedad que,



finalmente, ha logrado reconocerse. La contracara de este aspecto cuasi místico de Wenders sería la miniserie de Fassbinder. En Berlín Alexanderplatz, el proceso de bestialización es evidente, hasta arribar mediante un movimiento helicoidal, al triunfo de lo atávico. La traición se muestra sin vergüenza aparente, preparando el terreno a las sucesivas y posteriores catástrofes germanas. La promiscuidad y violencia de este Fassbinder provoca la sensación de estar frente a un camuflaje, una actuación adrede del devenir humano, sin control. No debe entenderse esto como una caída moral, término muy en boga para explicar hechos de rapiña institucional. Lo que Fassbinder sí propone como lectura es la visualización, acelerada, de los porqués de la decadencia de su pueblo, que podría hallarse en la desconexión sintáctica de las personas con la ciudad. Y aquí sintaxis (sí, nuevamente) no refiere a la estructura literaria, sino al espacio de la lengua como sostén de cultura. Wenders, en cambio, llega a su Berlín con el tren de aterrizaje preparado, las alas ladeas y observando las primeras luces de la pista. Es la mirada de un exiliado que regresa a su país después de años, pero que en los momentos previos no logra quitar los ojos del suelo natal. Cuando posa sus pies en la tierra, el film invierte su atmósfera, y comienza una nueva historia.

Ahora bien: lo que Wenders comprende es que no puede exhibir un relato que sólo circule alrededor de lo alegórico. Ni siquiera en lo metafórico, ya que en un momento determinado la obra está a punto de saturarse, de morir sulfatada. De alguna u otra manera, debían unirse el Ángel y el Muro, y cancelar la alegoría y la metáfora. Y es ahí cuando la



inteligencia de este director ocupa su lugar de privilegio. Entonces aparece el verdadero complemento del film, que es su música, y en un lugar preferencial, Nick Cave.

El cantante y compositor australiano se muestra en *Der Himmel...* con un envolvente paseo escénico, en el interior de un pequeño y enrarecido salón de concierto, que podría haber sido un bar sólo para adolescentes. El teatro de las acciones no queda determinado, sino que prolonga el efecto general de la narración. Así, la escena no quiebra el tono reflexivo del film, debido a que la toma (cabe recordarlo) sucede en una Berlín amortiguada por la dispersión, y en la que todo habitante, incluso sus actores, se hallan empapados por esa atmósfera. De todas maneras, la escena tiene vital importancia en el film de Wenders porque resalta el poder de lo expresivo como una suerte de penetración por hipnosis y los efectos seguros de la vestimenta (negra, acidulada), seguidos por esos movimientos en ralenti que ofrece un Nick Cave que no produce sino un espacio más de agotamiento. Es el final y epitome de los 80. Lo también relevante es que la presentación de Cave en ese particular recinto no logra sino un impacto débil en los jóvenes que prestan cierta atención al concierto. Se trata de muchachos-zombies, sin respuesta corporal (recuérdese la manifestación contraria: el frenesí del concierto de los Yardbirds / New Led Zeppelin, en *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, 1966). La ciudad provocando expresiones artísticas en momentos de acabamiento de la crisis. Se trata del sentido dado por Heidegger a esa palabra («acabamiento»), y que no es otro que el de arribar a una especie de cero neutral, al punto de forzar el recomienzo.

Un tramo también revelador del presunto clima berlinés es el balanceo abstraído de la écuýere en *Der Himmel...*, protagonizada por Solveig Dommartin, al término de una función circense. La mujer dibuja sus verdaderas aptitudes en el trapecio creando en soledad figuras ajenas al repertorio de la función. Berlín como una mujer suspendida en un porvenir lejano. En medio de esta escena, la música juega su rol de potencialidad taciturna, y es allí, en medio de esa espacialidad, donde Wenders, la lengua alemana y la antigua ciudad restaurada por la sucesión de fotogramas, vuelven a darse la mano y reinician la bienvenida. El ángel imposible se reúne con la lengua, y responde.

De uniones y des-uniones

Berlin (1973) es una obra poético-musical de Lou Reed, concebida como tragedia. Lejos del rock, se trata de una idea conceptual y nihilista. Narrando una historia de amor y odio entre una prostituta alemana y un soldado americano en la ocupada Berlín Occidental, el disco se abre con un

piano pesado que recorre a duras penas un bar junto al Muro, presentándose al mismo tiempo oscuro e intimista. Allí, Jim se encuentra en luz de velas y sólo revela este estado la íntima y placentera sensación del silencio y la contemplación, el recuerdo de la tragedia que todavía no ocurrió. Es la imagen más positiva que deja el disco.

Como si sus vidas estuviesen signadas por el Muro, estos personajes se encuentran entre medio de cuestiones tan autodestructivas como inconclusas e irreconciliables. Y esto mismo, en forma patológica, es lo que los atrae. Quizás profundas soledades, mitades de lo que alguna vez fueron almas enteras. Melancolía, amor, desprecio (y si de Reed se trata: drogas): un cóctel de final predecible.

Luego, la tragedia desgarradora que la llevaría al suicidio final (The Bed). Pues la mala madre no merece que sus niños vivan con ella. Y en Kids les son arrancados bajo gritos de fondo. La alemana es castigada (autodestruida, asumiendo culpas) y muere; el americano sufre, pero vive. La desazón, a su vez cargada de una extraña paz indiferente (Sad Song), se apropia del mismo Jim. Todo parece reafirmarse en aquella época de la escisión que, cuando involuntaria, se traduce en la construcción de una caparazón fría para resistir. Resistir esa realidad dicotómica:

Americano - Alemán / Amor - Odio / Atracción - Rechazo / Berlín Occidental - Berlín Oriental.

Siempre Reed comprendió el origen de los males urbanos, de las obsesiones y vicios de una vida compleja que nunca interpretó como positiva. Pero que, paradójicamente, a él le supo ser creativa. Esta relación de fuerzas que nunca se encuentran signó parte de la vida de Lou Reed: el rechazo y la atracción silenciosa de él hacia su cantante (de The Velvet Underground) Nico. Ella alemana, el americano. Y su constante caminar sobre la cornisa de vida y de muerte. Quizá nunca se reflejó aquel Berlín tan metafóricamente. El «The Wall» de Pink Floyd, y sus shows sobre el Muro, semejan, en comparación con el disco de Reed, groseros experimentos de fuerte impacto publicitario.

Bien, pero volvamos unos segundos a Cave. Así como la fuerza de Lou Reed está en los textos, Nick Cave & the Bad Seeds traducen estas sensaciones en la interpretación musical. From her to eternity (1983-1984), no sólo incluye la canción homónima que se halla en Der Himmel Über Berlin, sino una



fuerte y sólida idea musical, oscura nuevamente, de interpretación ametrallante, de una original precipitación instrumental que hace crecer frenéticamente la siempre dramática visión de Cave (en Avalanche y Cabin Fever!, especialmente). La voz, de tono declamatorio, se une y desune cíclicamente con la instrumentación, siempre exacerbando un dramatismo atonal, molesto por momentos.

Esta unión y separación constante es, retomando a Wenders, la expresión clara de un alemán que hace cine americano a la europea en Alemania. Quizás también por esto sus films son considerados, aún dentro de las road movies, historias de movimientos, más que de viajes. Movimientos que traducen el estado (o estados) de los protagonistas, y especialmente de su director, situado allí, justo allí... en el medio. Sin espacio determinado, sin pertenencia, en todo caso en sus constantes búsquedas o reconstrucciones; como el anciano del film que sentado en un sillón contempla la devastada Potsdamerplatz. Y recuerda ■



Otra pag. arriba izq.: Any way. Rizzoli. arriba der.: Lou Reed y Nico (1966) en The Factory. Up-right, la máscara. Abajo:

Nick Cave & Bad Seeds (from her to eternity). Esta pag. abajo: recital Lou Reed y John Cale (disco Songs for Drella)



Entre Líneas

El Museo Judío en Berlín

Daniel Libeskind. Berlín 1998

La discusión sobre el Museo Judío en Berlín se desarrolló por alrededor de un cuarto de siglo. Muchos eminentes expertos y sobrevivientes del Holocausto discutieron este problema y las implicancias de construir un Museo Judío en Berlín. Las conclusiones obtenidas fueron las formuladas en el informe para el concurso desarrollado en 1988-1989. Cuando en 1988 fui invitado por el Senado para participar de este concurso para el Museo Judío, sentí que no era un programa lo que debía inventar, o un tema constructivo el que tenía que investigar, sino un proyecto en el cual yo estaba implicado desde el principio, habiendo perdido mi familia en el Holocausto, y nacido solo unos pocos cientos de kilómetros al este de Berlín, en Lodz, Polonia. Existen tres ideas básicas que conformaron el inicio del diseño para el Museo Judío. Primero, la imposibilidad de entender la historia de Berlín sin comprender su enorme contribución intelectual, económica y cultural realizada por los ciudadanos judíos de Berlín. Segundo, la necesidad de integrar psíquica y espiritualmente el significado del Holocausto en la conciencia y la memoria de la ciudad de Berlín. Tercero, que sólo a través del entendimiento y la incorporación de esta supresión y del vacío de la vida Judía en Berlín, la historia de Berlín y Europa puede tener un futuro humano.

El nombre oficial del proyecto es «Museo Judío», pero yo lo llamé «Entre Líneas». Lo llamé así porque es un proyecto sobre dos líneas de pensamiento, organización y relaciones. La primera es una línea recta, pero rota en muchos fragmentos; la otra es una línea tortuosa, pero continuada indefinidamente. El sitio es el nuevo-viejo centro de Berlín in Lindenstrasse, cerca del distinguido Kollegienhaus, la antigua corte Barroco Prusiana. Al mismo tiempo que éste era el sitio visible, yo sentía que había una matriz de conexiones, una conexión de relaciones entre figuras de Alemanes y Judíos. A pesar de que el concurso fue realizado antes de la caída del Muro, sentí que una característica determinante, que cruzaba del este al oeste, era la relación de los Alemanes con los Judíos. Algunas personas, trabajadores, escritores, compositores, artistas, científicos, y poetas formaban el nexo entre la tradición Judía y la cultura Alemana. Encontré esta conexión y tracé una matriz irracional donde pudiese hacer referencia al emblema de una estrella comprimida y distorsionada: la estrella amarilla que antaño fue llevada con tanta frecuencia en este sitio. Este es el primer aspecto del proyecto.

Siempre estuve interesado en la música de Schönberg y en particular en su período en Berlín. Su mejor trabajo es la ópera llamada «Moisés y Aarón», que nunca pudo ser completada. Por algún motivo importante, la lógica del texto no pudo

ser completada por la partitura musical. Al final de la ópera, Moisés no canta, él solo dice «oh, palabra, tú, palabra». Así, se evidencia la ausencia de la Palabra, y uno puede entenderlo como un «texto», porque cuando cesa la parte cantada, el discurso ininteligible de Moisés, el llamado de la Palabra, el llamado del Hecho, se entiende claramente. He buscado completar esta ópera arquitecturalmente y este es el segundo aspecto del proyecto.

El tercer aspecto de este proyecto fue mi interés en los nombres de aquellas personas que fueron deportadas de Berlín durante los fatales años del Holocausto. Recibí de Bonn dos grandes tomos llamados «Gedenkbuch». Son increíblemente impresionantes porque todo lo que ellos contienen son nombres, solo listas y listas de nombres, fechas de nacimiento, fechas de deportación y posibles lugares donde estas personas fueron asesinadas. Busqué los nombres de los Berlineses y los campos de concentración donde habían muerto - en Riga, en el ghetto de Lodz.

El cuarto aspecto del proyecto está relacionado con la obra «Mano única» de Walter Benjamin. Este aspecto es incorporado en la secuencia continua de 60 secciones a través del zig-zag, cada una de las cuales representa una de las «Estaciones de la Estrella» descritas en el texto de Walter Benjamin.

El resumen de estos cuatro pliegues estructurales: El primero es la invisible e irracional estrella conectada que brilla con la luz ausente de las presencias individuales. El segundo es el corte del Acto 2 de «Moisés y Aarón» que culmina con un desempeño no-musical de la palabra. El tercero es la siempre presente dimensión de los Berlineses deportados y perdidos; el cuarto es el apocalipsis urbano de Walter Benjamin a través de su obra «Mano única».

En términos específicos el edificio mide más de 15.000 metros cuadrados. La entrada es a través del Baroque Collegienhaus, desde donde se accede a un dramático Vacío por una escalera, que desciende bajo los cimientos existentes del edificio, cruzando bajo tierra para luego materializarse como un edificio independiente en el exterior. El edificio existente está ligado a la ampliación en forma subterránea, lo que preserva la contradictoria autonomía de los dos, el antiguo y el nuevo edificio, en la superficie donde se funden en las profundidades del tiempo y el espacio.

Existen tres «calles» subterráneas, que programáticamente poseen relatos separados. La primera y más larga «calle», lleva a la escalera principal, a la continuación de la historia

de Berlín, a los espacios de exhibición del Museo Judío. La segunda calle conduce al exterior, al Jardín E.T.A. Hoffman y representa el exilio y la emigración de los Judíos de Alemania. El tercer eje conduce a la muerte final, el Vacío del Holocausto.

Atravesando la forma del Museo Judío esta el Vacío, una línea recta impenetrable que forma el foco central alrededor de la cual están organizadas las exhibiciones. Para cruzar de un espacio del Museo a otro, los visitantes traspasan sesenta puentes que se abren en el Vacío; la encarnación de la ausencia.

El trabajo está concebido como un museo para todos los Berlineses, para todos los ciudadanos. No sólo aquellos del presente, sino también los futuros que quieran encontrar su herencia y esperanza en este espacio particular. Con un énfasis especial de la dimensión judía en la historia de Berlín, este edificio otorga voz a los destinos comunes, a las contradicciones del orden y el desorden, lo elegido y lo no-elegido, la voz y el silencio.

Creo que este proyecto une a la Arquitectura con cuestiones que ahora son relevantes a toda la humanidad. Con este fin, he buscado crear una nueva Arquitectura para un tiempo que desea reflejar una comprensión de la historia, una nueva comprensión de los Museos y una nueva forma de entender las relaciones entre programa y espacio arquitectónico. Por ello, este Museo no es sólo una respuesta a un programa particular, sino un emblema de Esperanza ■

BETWEEN THE LINES

The Jewish Museum Berlin. Daniel Libeskind. Berlin 1998

The discussion about a Jewish Museum in Berlin was in process for almost a quarter of a century. Many eminent experts and Holocaust survivors discussed this issue and the implications of building a Jewish Museum in Berlin. The conclusions reached were the ones formulated in a brief for the competition held in 1988-1989.

When I was invited by the Berlin Senate in 1988 to participate in this competition for the Jewish Museum, I felt that this was not a program I had to invent or a building I had to research, rather one in which I was implicated from the beginning, having lost most of my family in the Holocaust and myself having been born only a few hundred kilometers east of Berlin in Lodz, Poland. There are three basic ideas that formed the foundation for the Jewish Museum design. First, the impossibility of understanding the history of Berlin without understanding the enormous intellectual, economic and cultural contribution made by the Jewish citizens of Berlin. Second, the necessity to integrate physically and spiritually the meaning of the Holocaust into the consciousness and memory of the city of Berlin. Third, that only through the acknowledgement and incorporation of this erasure and void of Jewish life in Berlin, can the history of Berlin and Europe have a human future.

The official name of the project is the «Jewish Museum», but I have called it «Between the Lines.» I call it this because it is a project about two lines of thinking, organization and relationship. One is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line, but continuing indefinitely. The site is the new-old center of Berlin on Lindenstrasse next to the distinguished Kollegienhaus, the former Baroque Prussian courthouse. At the same time that there was this actual visible site, I felt that there was an invisible matrix of connections, a connection of relationships between figures of Germans and Jews. Even though the competition was held before the Wall fell, I felt that the one binding feature which crossed East and West was the relationship of Germans to Jews. Certain people, workers, writers, composers, artists, scientists and poets formed the link between Jewish tradition and German culture. I found this connection and I plotted an irrational matrix which would yield reference to the emblematics

of a compressed and distorted star: the yellow star that was so frequently worn on this very site. This is the first aspect of the project.

I was always interested in the music of Schonberg and in particular his period in Berlin. His greatest work is the opera called «Moses and Aaron», which could not be completed. For an important structural reason the logic of the libretto could not be completed by the musical score. At the end of the opera, Moses doesn't sing, he just speaks «oh word, thou word», addressing the absence of the Word, and one can understand it as a 'text', because when there is no more singing, the missing word which is uttered by Moses, the call for the Word, the call for the Deed, is understood clearly. I sought to complete that opera architecturally and that is the second aspect of this project. The third aspect of this project was my interest in the names of those persons who were deported from Berlin during the fatal years of the Holocaust. I asked for and received from Bonn two very large volumes called the «Gedenkbuch». They are incredibly impressive because all they contain are names, just lists and lists of names, dates of birth, dates of deportation and presumed places where these people were murdered. I looked for the names of the Berliners and where they had died - in Riga, in the Lodz ghetto, in the concentration camps. The fourth aspect of the project is formed by Walter Benjamin's One Way Street. This aspect is incorporated into the continuous sequence of 60 sections along the zig-zag, each of which represent us one of the «Stations of the Star» described in the text of Walter Benjamin.

To summarize this four-fold structure: The first is the invisible and irrationally connected star which shines with absent light of individual address. The second is the cut-off of Act 2 of Moses and Aaron which culminates with the not-musical fulfillment of the word. The third is the everpresent dimension of the deported and missing Berliners, the fourth is Walter Benjamin's urban apocalypse along the One Way Street.

In specific terms the building measures more than 15,000 square meters. The entrance is through the Baroque Collegienhaus and then into a dramatic entry Void by a stair which descends under the existing building foundations, crisscrosses underground and materializes itself as an independent building on the outside. The existing building is tied to the extension underground, preserving the contradictory autonomy of both the old building and the new building on the surface, while binding the two together in the depth of time and space.

There are three underground 'roads' which programmatically have three separate stories. The first and longest 'road', leads to the main stair, to the continuation of Berlin's history, to the exhibition spaces in the Jewish Museum. The second road leads outdoors to the E.T.A. Hoffmann Garden and represents the exile and emigration of Jews from Germany. The third axis leads to the dead end - the Holocaust Void.

Cutting through the form of the Jewish Museum is a Void, a straight line whose impenetrability forms the central focus around which the exhibitions are organized. In order to cross from one space of the Museum to the other, the visitors traverse sixty bridges which open into the Void space; the embodiment of absence.

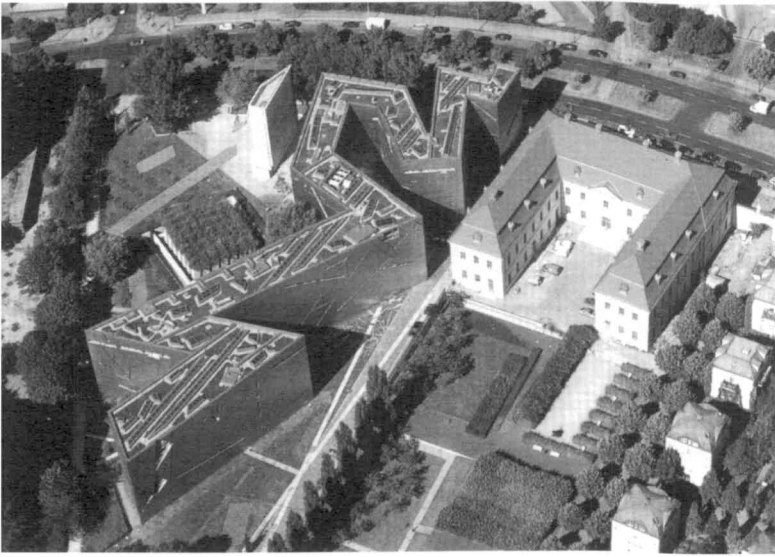
The work is conceived as a museum for all Berliners, for all citizens. Not only those of the present, but those of the future who might find their heritage and hope in this particular place. With its special emphasis on the Jewish dimension of Berlin's history, this building gives voice to a common fate - to the contradictions of the ordered and disordered, the chosen and not chosen, the vocal and silent.

I believe that this project joins Architecture to questions that are now relevant to all humanity. To this end, I have sought to create a new Architecture for a time which would reflect an understanding of history, a new understanding of Museums and a new realization of the relationship between program and architectural space. Therefore this Museum is not only a response to a particular program, but an emblem of Hope ■

Traducción: Pablo Remes Lenicov.

¹ En el texto original en inglés dice «Deed».

El material aquí publicado fue enviado especialmente para **47 al fondo** por el Arq. Libeskind.



El Museo Judío de Berlín

Daniel Libeskind

El Museo Judío es un museo temático que, por primera vez en la Alemania de post-guerra, mostrará e integrará la historia del Holocausto y la relación de Berlín con sus ciudadanos judíos.

El plan del Museo judío engendra un re-pensar fundamental de la arquitectura respecto a la historia. Mostrará la historia social, política y cultural de los judíos en Berlín desde el siglo XII al presente. La nueva extensión está conectada al edificio Barroco por caminos axiales subterráneos. El más largo conduce a la Escalera de la Continuidad y al propio Museo; el segundo lleva al Jardín del Exilio y la Emigración y el tercer eje lleva a la muerte final del Vacío del Holocausto.

El desplazamiento del espíritu se hace visible en la línea recta del Vacío que corta el conjunto en su totalidad, conectando entre sí los espacios de exhibición del museo a través de puentes. El Vacío es un vacío impenetrable donde la ausencia de los ciudadanos judíos en Berlín se hace aparente al visitante.

Museo Judío de Berlín:

Año de Realización: Enero 1998.
 Área neta: 12,000 mts.2

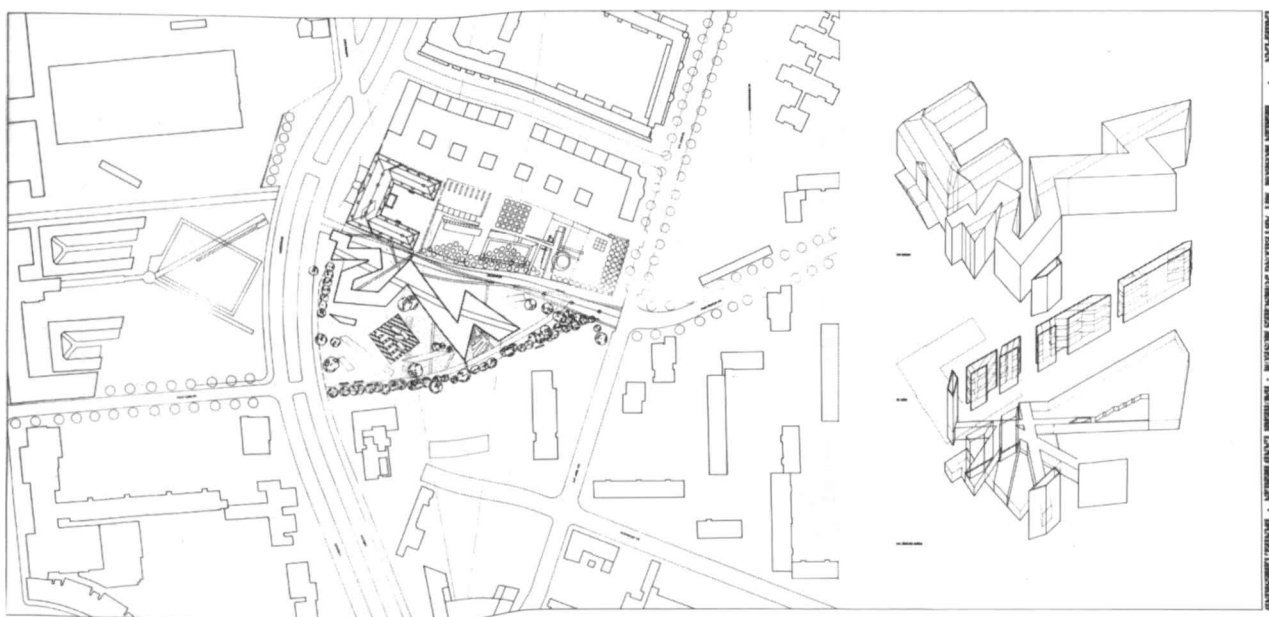
Área bruta: 15,000 mts.2
 Costo de la construcción: USD 40.05 millones
 Presupuesto: USD 62.1 millones (totalmente instalado, con la muestra incluida)

Renovación de Museo de Berlín:

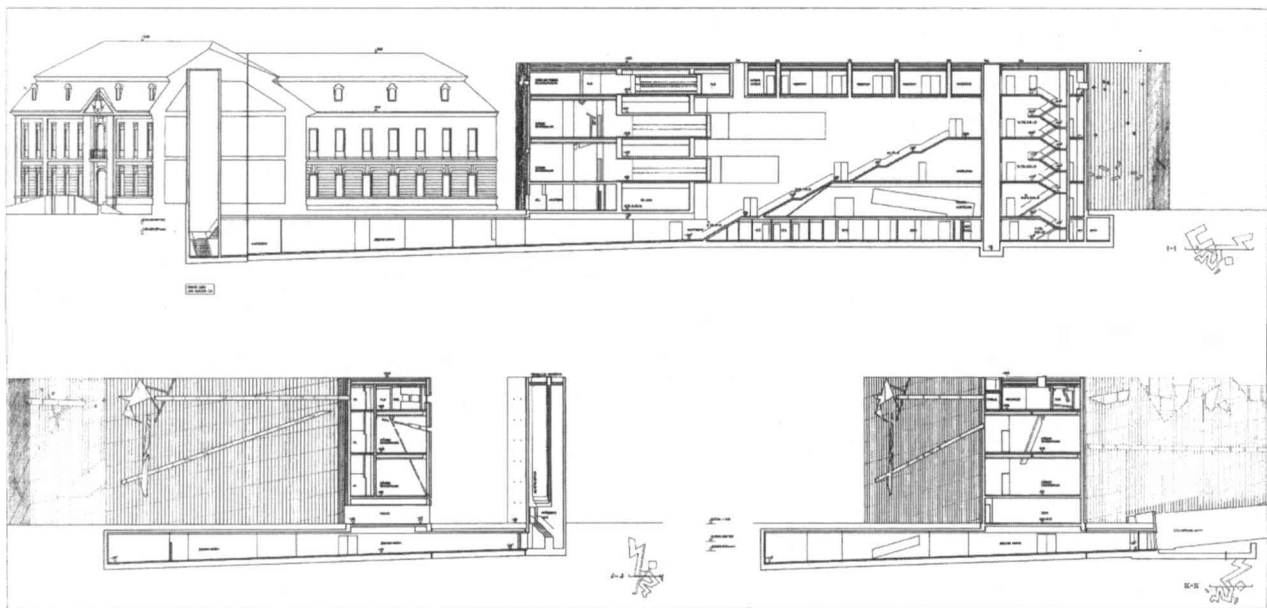
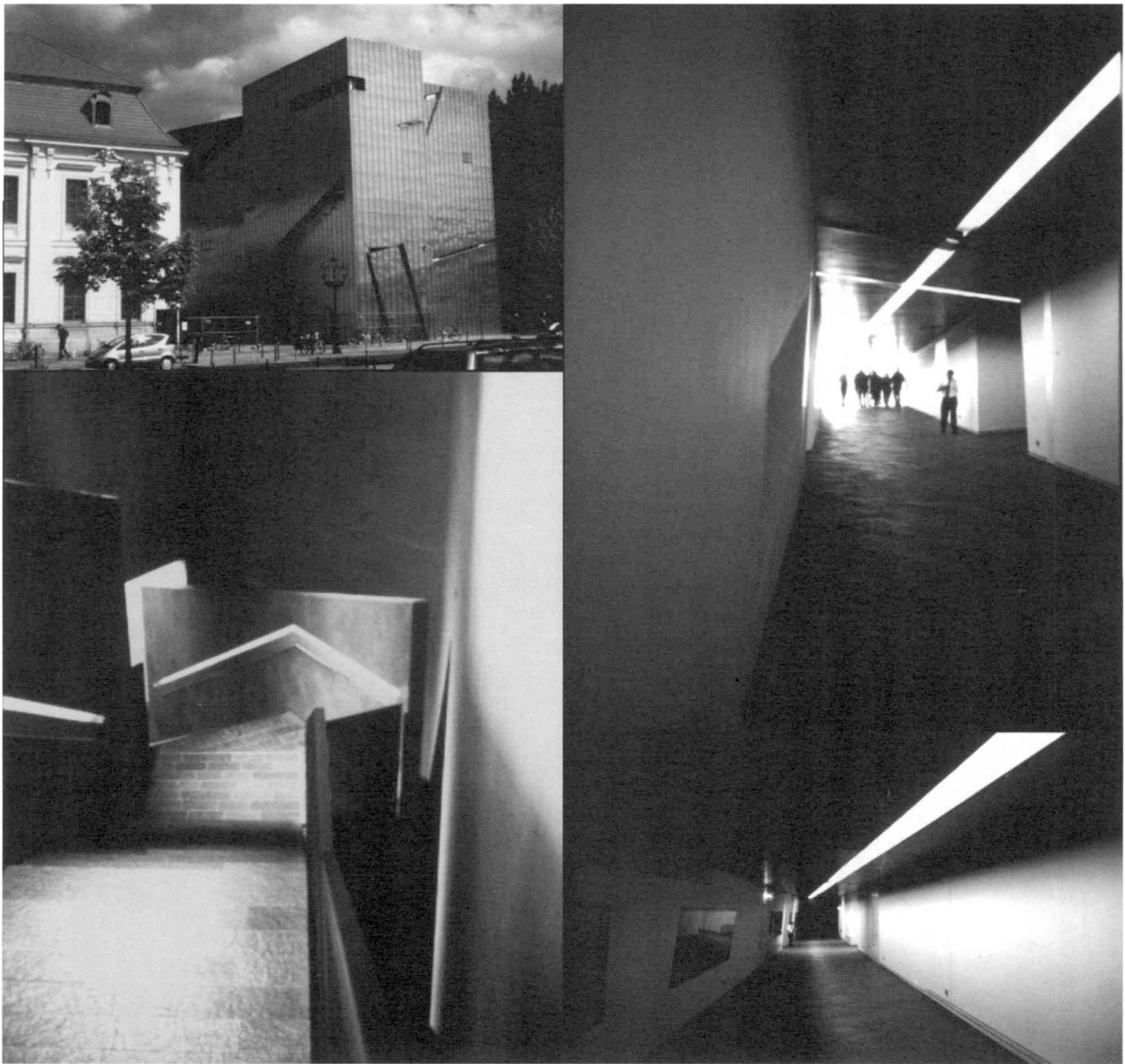
Año de Realización: Octubre de 1999
 Área neta: 2,800 mts.2
 Área bruta: 4,000 mts.2

Adhesión del costo: el nuevo y viejo edificio están 10% bajo el presupuesto dado hormigón reforzado con fachada de cinc.
 Estructura:

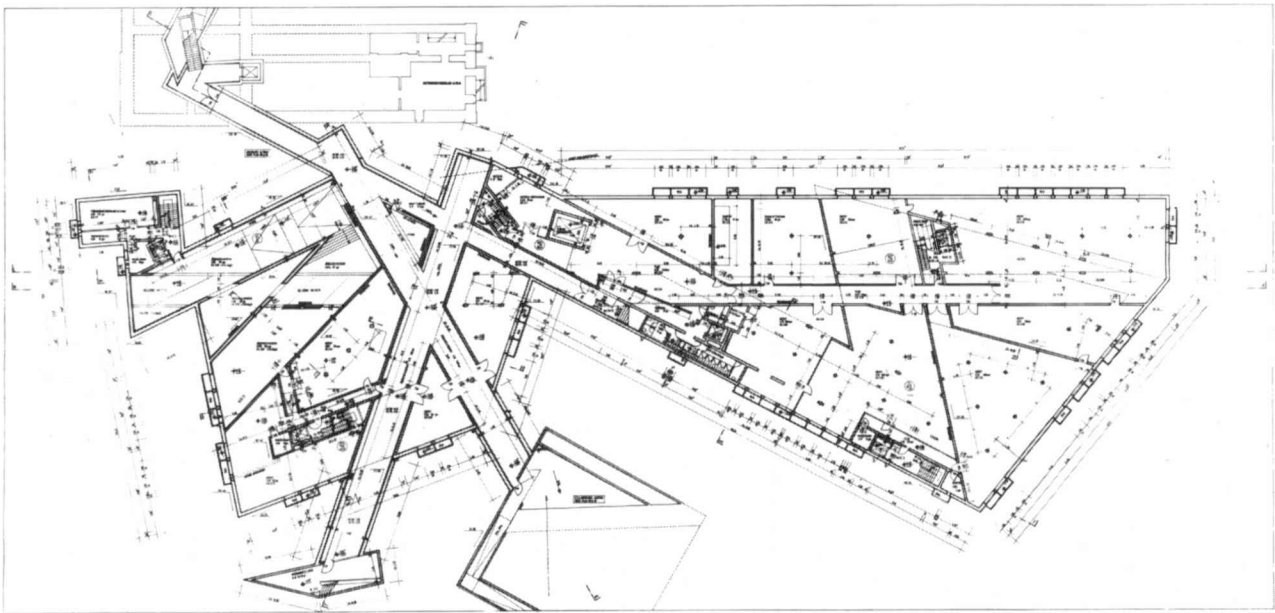
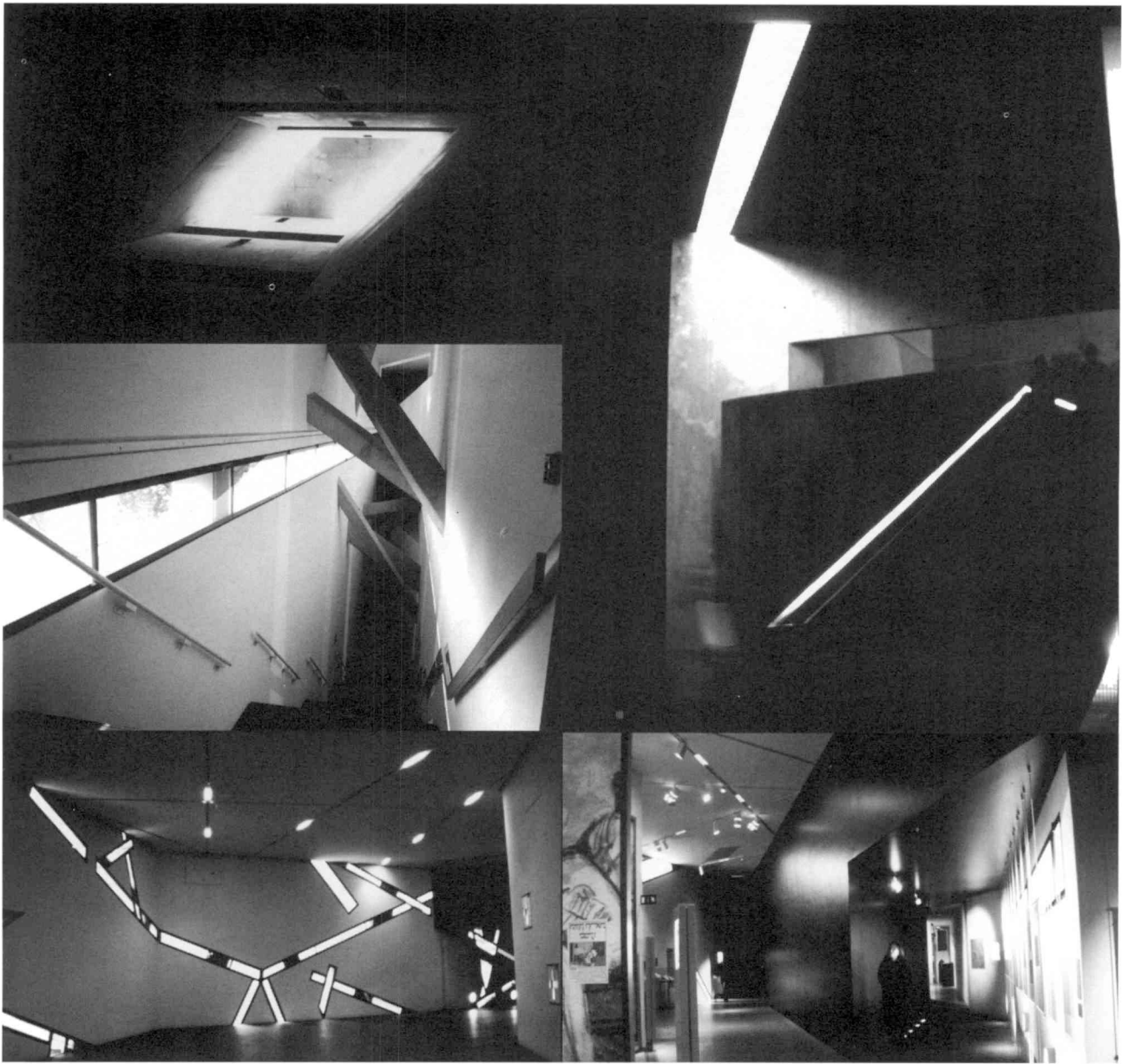
Servicios proporcionados: Diseño arquitectónico completo desde el principio hasta su finalización. Plan de iluminación. Plan de todas las vitrinas permanentes y mobiliario.



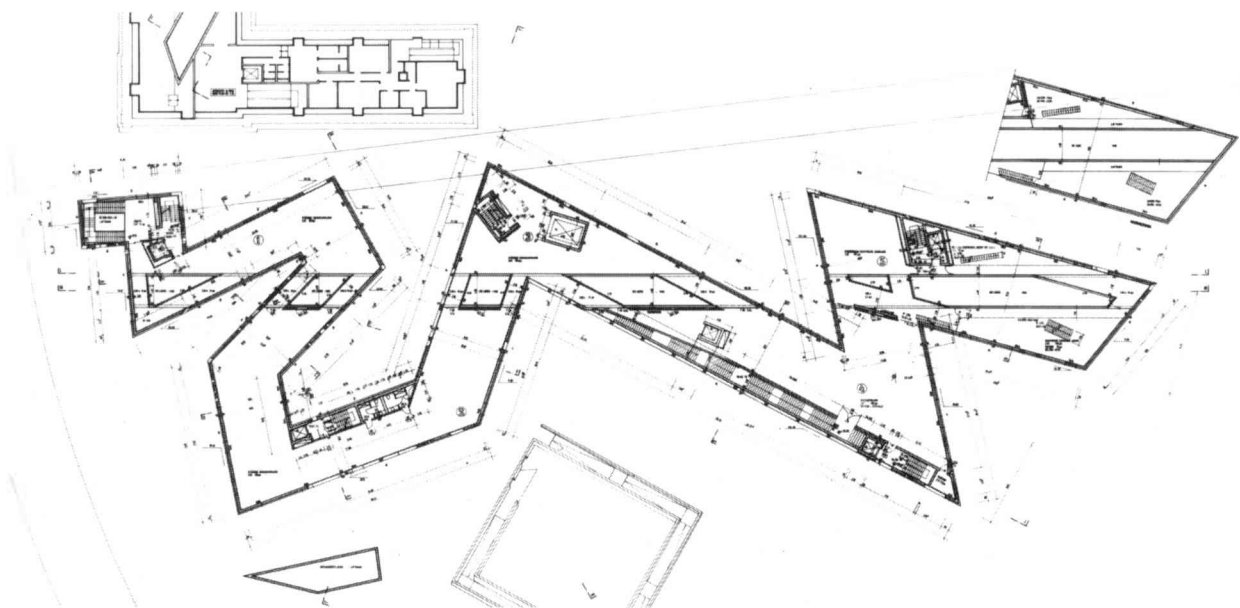
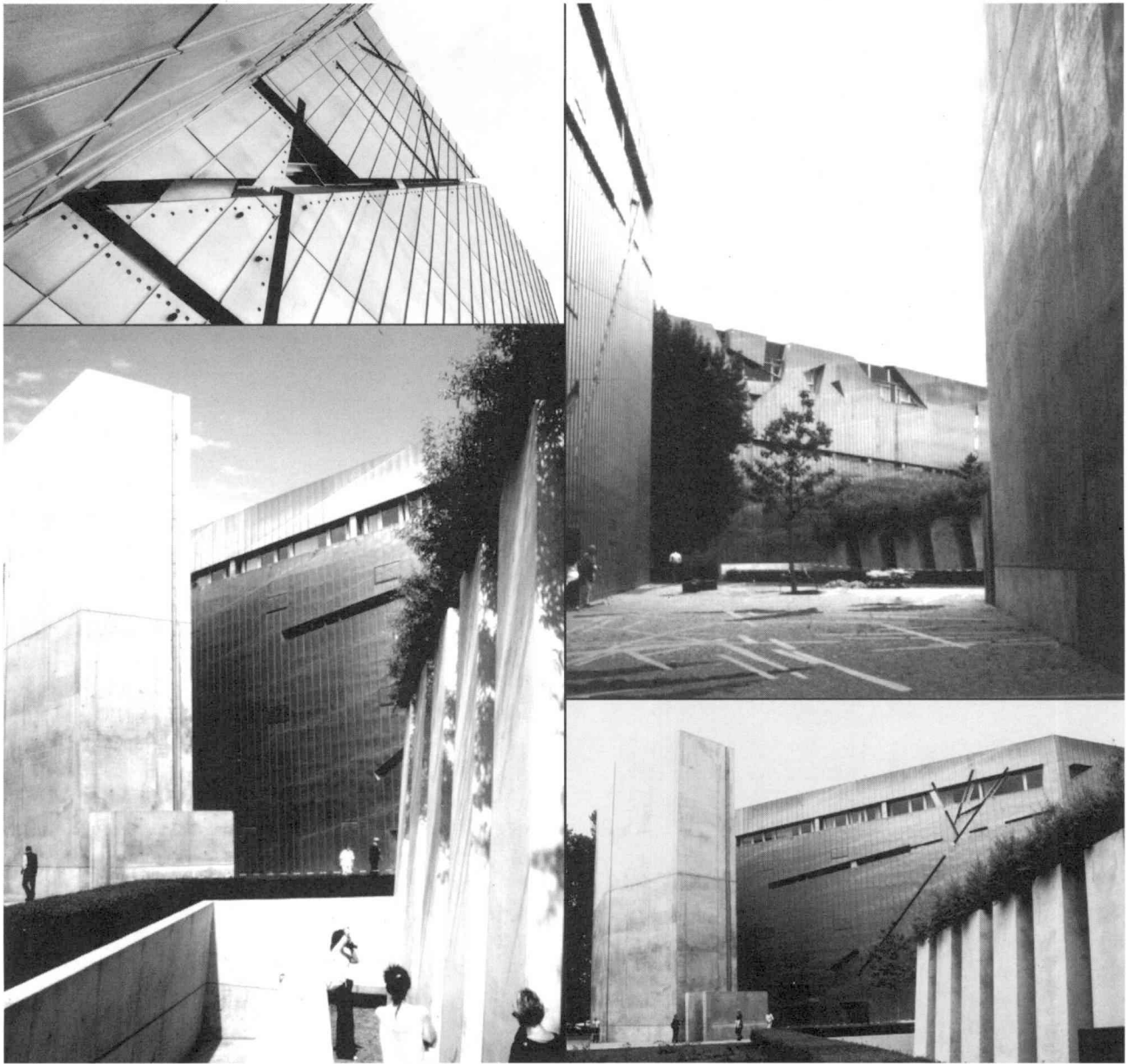
Planta general y volumetría



Secciones



Planta subsuelo



Planta superior

Un recorrido por la Bauhaus

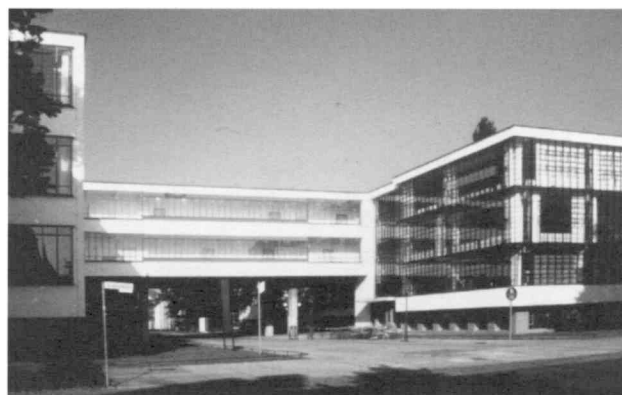
Irina Steinberg

La reunificación de todas las artes en la arquitectura sin ignorar el desarrollo de la tecnología, fue en breve la ideología de la Bauhaus entre los años 1924 y 1926. Con la mudanza de Weimar a Dessau la Bauhaus obtuvo la posibilidad de construir su propio edificio y de demostrar su propia visión arquitectónica.

La oficina de arquitectura de Walter Gropius fue la encargada de construir este edificio. Gropius desarrolló ya en el año 1924 con Adolf Meyer, un colegio de filosofía en Erlagen, lamentablemente nunca realizado. Lo típico de este diseño fue que todos los sectores fueran diferentes según su función en su altura, en volumen y en la estructura de la fachada, del mismo modo que lo encontramos en el edificio de la Bauhaus. Es por este motivo que Gropius dijo sobre la Bauhaus: «Hay que rodear el edificio para hacerse una idea de sus dimensiones y de la función de sus miembros».

Recorramos este edificio como muchos lo habrán hecho en aquellos años.

Llegando desde el centro de la ciudad, ya de lejos se veía la Bauhaus, pues las casas que hoy la rodean aún no existían. Para poder entrar hay que pasar a lo largo del edificio de los talleres y lo que resalta aquí son principalmente las fachadas. La primera tiene un revoque áspero en color gris con las letras «BAUHAUS», pero lo dominante y para aquel entonces mucho más interesante es la larga fachada de vidrio que parece flotante. El visitante quedaba fascinado viendo algo tan desconocido, de modo que habrá visto que la Bauhaus no sólo es un experimento con las formas de expresión de la arquitectura moderna, sino que también se encuentran varios elementos pertenecientes a arquitecturas anteriores. La entrada principal de la Bauhaus está dividida en tres partes: las puertas rojas separadas con columnas, elemento que nos recuerda a épocas clásicas, pero que es dominante



para las escaleras y el vestíbulo. La escalera está diseñada en tres tramos, el del medio más ancho hacia arriba, los dos otros más angostos al costado para descender. Subiendo medio nivel se alcanza el vestíbulo, un lugar muy interesante por sus elementos componentes. Enfrente de la escalera encontramos una ventana grande que va del suelo al techo e igual de ancha que las escaleras. Varios detalles dirigen nuestra mirada hacia la izquierda, donde detrás de tres puertas negras está ubicada el aula magna; por un lado las lámparas sofistas de Max Krajewski que comenzando a la derecha en el techo, van hacia la izquierda hasta la pared de la aula. Pero también el diseño del piso magnesiano¹, el cual tiene sobre un fondo marrón claro rayas blancas en el lado derecho y negras en el lado izquierdo. En la pared frente a las puertas hay ubicados cuatro espejos, un elemento típico del barroco, con los que se intenciona agrandar ópticamente la habitación, cosa que aquí pierde su efecto, ya que sobre todo los ventanales cumplen ese cometido.

El aula magna es algo como el corazón de la Bauhaus porque aquí se puede ver en forma compacta lo que fue desarrollado en esos años y porque es donde se hacían los festejos. Este compartimento del edificio es llamado la sección festiva y está compuesta de la sala, el escenario y el comedor universitario. El comedor y el escenario se separan mediante tres puertas plegables, de modo que toda la sección es en realidad un gran espacio. Volvamos al aula magna. Al entrar se pueden ver a ambos lados ventanas, las cuales no son un diseño de la Bauhaus, sino que ya anteriormente fueron fabricadas. Estas ventanas tienen la ventaja de que se mueven mediante una rueda y así se puede conseguir abrirlas en el ángulo preferido, pero tienen la desventaja de que estando cerradas no son totalmente herméticas. En las vigas del techo están ubicadas las lámparas; son similares a las del vestíbulo, también diseñadas por Max Krajewski y



siendo de metal fueron construidas en el taller metalúrgico de la escuela. Caminando hacia el escenario, que está ubicado enfrente de las puertas, y que como ellas se divide en tres partes mediante columnas, se pueden ver las butacas en fila. Esas sillas son algo especial, ya que no son de madera sino hechas de tubos de acero. Fueron diseñadas por Marcel Breuer en cooperación con ingenieros de la fábrica de aviones «Junkers» de Dessau. Su intención fue desarrollar sillas ligeras y plegables. El prototipo lo construyó Breuer en el taller y la producción de las filas completas fueron hechas en la fábrica de aviones. Pero también el entelado fue creado aquí; es una tela que al tocarla recuerda a un cinturón de seguridad y que en la forma de producción se asemeja a los jeans, sólo que además de tener hilo de algodón fueron tejidos con algunos hilos de acero. La tela resultante es de color gris oscuro.

El escenario se alcanza subiendo tres escalones y si de ahí se mira el aula magna llama la atención la ubicación de los radiadores de calefacción. Estos radiadores tienen la posición que le hubieran otorgado en el barroco a algunas pinturas representativas, y justamente eso es su explicación aunque no suene demasiado lógico. Es el tema cuadro representativo, que aquí en la Bauhaus son un símbolo pero que señalan la intención de que se quería cooperar con la industria y de demostrar la técnica. Ya que la Bauhaus desde el comienzo tuvo una calefacción central, los radiadores en algunas partes reemplazan a los cuadros del barroco.

El comedor también tiene a la izquierda y derecha ventanas, iguales a las del aula magna. El cielo raso se divide en tres partes siendo la parte del medio el doble de ancha que las laterales y de color rojo, mientras que las vigas separadoras aparecen a los costados en gris oscuro opaco y por abajo en un blanco resplandeciente. La parte media es de color blanco con un revoque áspero en el centro, en la que se encuentran tres lámparas en forma semiesférica diseñadas también por Max Krajewski. Las sillas de tubo de acero con una superficie de asiento de madera negra, como así también las mesas blancas de madera fueron diseñadas por Marcel Breuer. Pero no sólo el mobiliario aquí es de interés, sino también lo es la ventana que separa la cocina del comedor, ya que fue una de las primeras veces en que se podía ver qué es lo que hace el cocinero, y esa fue la verdadera intención. Pero aparte de eso, la ventana ubicada ahí tiene un claro efecto de transparencia, puesto que estando abiertas las puertas de en medio, el visitante tiene la posibilidad de mirar desde el vestíbulo directamente para afuera.

La cocina ya es parte del edificio con las viviendas de los estudiantes, lo que para la Alemania de los años veinte constituían una novedad y eran muy confortables. En total son 28

habitaciones individuales completamente amuebladas con un tamaño de aproximadamente 22 m². En cada piso también había baños y una pequeña cocina. En el semisubsuelo los estudiantes tenían duchas, un lavadero con máquinas automáticas y un gimnasio. Pero lo especial de las viviendas fue que los estudiantes tenían varias posibilidades de gozar del buen tiempo, puesto que casi todas las habitaciones tenían un balcón, y que el techo es una gran terraza, rodeada con bancos y en parte semicubierta. La ventaja fue que entre la cocina y el techo había un montaplatos. Siendo estudiante hoy, puedo imaginar muy bien cómo lo han pasado aquí los estudiantes...

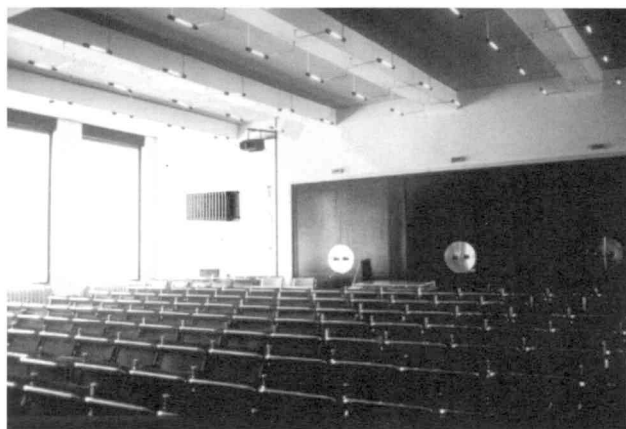
Volviendo al vestíbulo, dado que de aquí cada visitante tiene varias opciones de adonde ir, vemos que si se prefiere alcanzar los talleres, a la derecha se encuentran dos puertas. La ubicada directamente al lado de la escalera y a la habitación de detrás fue una sala de exposición, donde la Bauhaus presentaba los diseños con la intención de venderlos a fabricantes. La puerta a la derecha de la ventana, enfrente de la escalera separa el vestíbulo del taller de carpintería.

Algo muy característico para el edificio de la Bauhaus, es que casi siempre al caminar en los corredores o escaleras se tienen varias posibilidades de adonde ir, resultando en que las diferentes secciones del edificio obtengan cierta correspondencia.

Subiendo las escaleras desde el vestíbulo no sólo se puede ir a los siguientes talleres y a la administración, sino que dado que a ambos lados de las escaleras están ubicados unos ventanales de gran tamaño, en cada escalón se puede ver una nueva perspectiva del interior, pero por sobre todo del exterior.

La sección de administración de la Bauhaus contiene dos pisos, construida como un puente con cuatro pilones, entre los que pasaba una calle. La administración fue el centro de operaciones de Gropius. En el segundo piso Gropius tenía su estudio privado de arquitectura el cual se extendía sobre toda la superficie del puente. El primer piso daba lugar a las oficinas de secretaria, etc.

Lo central aquí fue la oficina del director, central en el sentido de su ubicación, porque no sólo está situada al medio del puente, sino también en el centro de la Bauhaus. Así nos podemos imaginar hasta hoy, como Gropius imaginó la posición de un director, algo que al entrar a la oficina lo vemos en forma verdaderamente acentuada. El escritorio de Gropius está situado bajo una parte del cielo raso que va algo para arriba, viceversa un escalón del suelo para arriba, pero con el mismo efecto. De este lugar él tenía la posibilidad de observar todo el día a sus alumnos, ya que mirando a la derecha se pueden ver los talleres, y a la izquierda el





comedor universitario o las viviendas... Además del escritorio, hoy ya no se puede ver mucho del mobiliario de su oficina puesto que lo único existente es una parte original del linóleo en el suelo y en el armario. Pero algo queda por decir sobre el escritorio de Gropius, ya que lamentablemente la Bauhaus sólo tiene una copia del original, pero es interesante porque el escritorio nos cuenta algo sobre la persona de su propietario. Gropius no pudo ser más alto que 1,65 mts., ya que siendo más grande las piernas no tienen lugar debajo; pero también la superficie para trabajar es demasiado chica para un arquitecto y por eso se puede deducir que Gropius nunca tuvo la intención de diseñar aquí. Con gran seguridad se puede decir que él nunca ha diseñado aquí, porque a Gropius nunca le gusto dibujar; ciertas personas afirman que él ni siquiera sabía dibujar, eso es algo que no puedo decirlo con seguridad, a pesar que hace años que busco algún plano de él sin encontrarlo. Lo único que he encontrado fue una carta de Gropius a su madre durante sus estudios, en la que expresa sus dudas, sobre si arquitectura es lo adecuado para él, ya que no podía hacer una línea recta a mano alzada. Pero Gropius siempre fue un buen organizador de modo que ha encargado a otras personas que dibujasen para él. Con este método de estudio Gropius



fue cinco semestres estudiante en Berlín y Munich, pero nunca llegó a graduarse. Sabiendo que durante su carrera, Gropius siempre tenía encargados responsables del diseño en su oficina, es de cierto interés quién lo fue en el «proyecto Bauhaus». El responsable de planos y maquetas fue Carl Fieger, un arquitecto de Dessau, mientras que para la dirección de obras estaba Ernst Neufert; sin embargo ambos tenían cierta influencia sobre el diseño del edificio. El puente en su forma, no sólo es símbolo con el que se puede pasar una calle sino también en el sentido de unir dos partes diferentes. Al otro lado de la calle estaba situada la sección destinada a una escuela pública de Dessau. Esta escuela no tenía nada que ver con la Bauhaus, pero su construcción fue una de las exigencias que le dio la ciudad de Dessau a Gropius para poder realizar este edificio. La escuela pública también tenía su administración ubicada en el puente, pero las aulas de clases estaban en un edificio completamente separado con entrada propia. En el diseño es un típico colegio: a ambos lados del corredor las aulas, pero no separadas con paredes sino con armarios y bajo el cielo raso con ventanas. Las escaleras son en la misma forma que la en la sección de la Bauhaus, pero aquí solamente con ventanas a uno de los lados.



Hasta aquí sería el relato de una clásica guía por este edificio; lo difícil, es expresar en palabras lo que se puede ver en sus detalles: el efecto de luz y sombra, de colores, de transparencia y sobre todo las proporciones. La verdad es que sobre todo las proporciones le dan a este edificio tan fascinante armonía, y eso se ve en las habitaciones, en los corredores y las fachadas.

Las fachadas son más que nada testigos de que la Bauhaus es por mucho un edificio típico de la modernidad. Aunque se busque, nunca se encontrara un fachada principal; todas fueron hechas con «el cariño» para los detalles, todas con la intención de que ya de afuera se reconozca la función.

Aparte de eso, también aquí las fachadas tienen el típico revoque liso y blanco, pero también tienen un zócalo con revoque áspero y en gris. Este zócalo tiene un efecto óptico, porque da la impresión de que el edificio sea todavía más ligero. Pero aparte del revoque y su color, son las ventanas uno de los elementos básicos de la estructura de las fachadas. Las ventanas de la Bauhaus nunca tuvieron el color negro sino gris oscuro, y el gris tiene la ventaja, que de lejos no se reconocen los marcos, de modo que parece que es una gran superficie. Así vemos que la Bauhaus trabajó mucho con efectos, sean de luz o por ilusiones ópticas, pero también lo hizo con la psicología, ya que dependiendo de dichos efectos también se influyó el ánimo de las personas que trabajaron y estudiaron aquí, pero también el de cada visitante hasta hoy...

Algo sobre la Construcción de la Bauhaus

Comenzando desde arriba: los techos. Fueron techos planos de gran extensión y en aquel entonces casi no había experiencias con construcciones semejantes. Es decir que la construcción de los techos tenía varios problemas. El mayor de ellos fue su inclinación con sólo 1 grado de pendiente; el siguiente fue el desagüe en el interior, y por último faltaba el drenaje con gravilla, así que el sol radiaba directamente sobre las capas de alquitrán, y como tampoco existían juntas de dilatación las capas se deformaban. Es decir, los techos de la Bauhaus no fueron nunca impermeables.

La construcción estática no es como quizás parezca completamente de hormigón armado sino que solamente el esqueleto lo es; las superficies entremedio en su mayoría son enladrillados, también los pisos.

Mediante tal construcción estática fue posible crear esa fachada de vidrio de la Bauhaus, fachada que le dio la fama, no solo porque parezca flotar, sino también porque fue la

primera fachada completamente en vidrio sin columnas entremedio. Hasta hoy es una fachada con una sola capa, pero ya no una fachada cortina; ese espacio de aproximadamente 15 cms. entre la losa y la carpintería fue cerrado durante la reconstrucción de 1976, ya que es problemática la circulación de aire que transporta polvo de los talleres y sobre todo ruido.

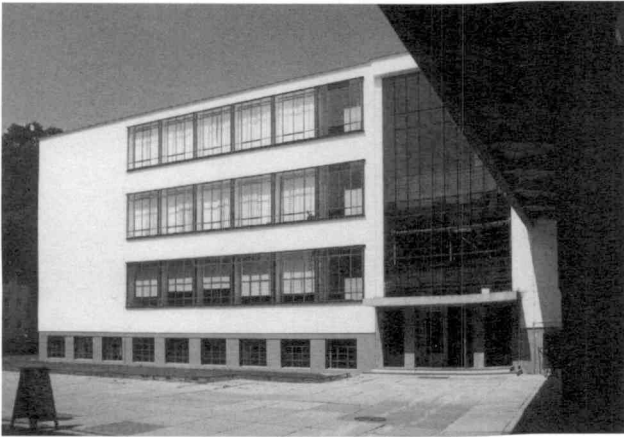
Las ventanas son todas con marcos de acero, sin desagüe y con vidrio simple. Pero sobre todo es problemático que no aislen térmicamente, ya que no existían juntas entre los marcos y los vidrios, sino simplemente eran ángulos de acero. Muy práctica es la forma de abrirlas con ruedas, de modo que siempre se abren varias hojas y siempre tanto como se quiere sin ángulo previsto de apertura. Pero las ruedas funcionan mecánicamente y por eso estando cerradas aún entra viento y frío. Todo el mobiliario del interior fueron diseños y producciones de los talleres de la Bauhaus: las lámparas y en parte sillas (taller metalúrgico), armarios y sillas (carpintería), los colores (taller mural), las letras (taller tipográfico), etc. Los corredores y escaleras tenían pisos magnesianos, las oficinas linóleo en diferentes colores. Las paredes fueron echas con un revoque de cal.

Interesante es la construcción del hormigón. Problemático lo es, puesto que es un hormigón muy poroso por tener demasiado gravilla, y porque la capa de recubrimiento sobre la armadura es demasiado escasa, de modo que la armadura se ha ido oxidando. Lo sorprendente es que la superficie de las columnas del puente son de hormigón visto con un aspecto como trabajado a martillo, algo que no fue usual en estas obras del modernismo.

Un detalle que muestra que no sólo fue un edificio funcional por la ubicación de los espacios, sino también en el sentido del uso práctico, es que ya desde el comienzo estuvo previsto un método de limpieza de las muchas ventanas del edificio, consistente en ganchos afirmados en el techo de los que se podían colgar cuerdas para silleas.

Aunque mucho en la construcción suene como una crítica, hay que tener en cuenta que mucho de lo que para nosotros es común en arquitectura, aquí fue construido por primera vez, y que tampoco los obreros tenían experiencia alguna (ellos construían con métodos tradicionales), de modo que hoy se dice que la Bauhaus fue un «edificio experimental» en muchos sentidos, aunque al entrar uno olvida muy rápidamente la edad que tiene.





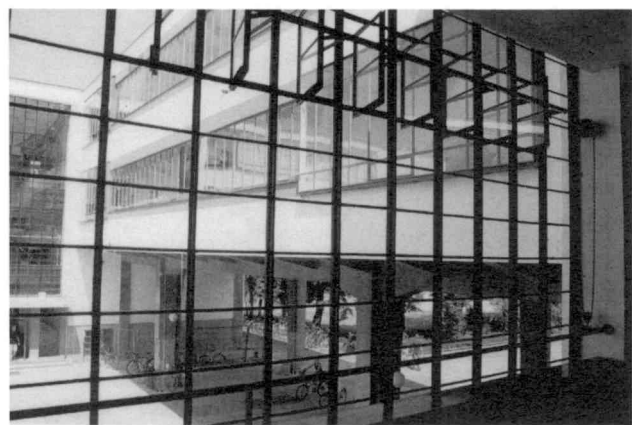
Algunos datos sobre la historia del edificio

La Bauhaus fue planeada en 4 meses del año 1925, construida desde septiembre 1925 hasta diciembre de 1926. El 4 de diciembre de dicho año fue inaugurada con un fiesta de más de mil invitados. Hasta 1932 la Bauhaus se quedó en Dessau, ya que en ese año los nazis ganaron las elecciones en esta región, en la cual prometieron cerrar la institución Bauhaus, y destruir el edificio. El edificio al fin quedó parado, porque los nazis se dieron cuenta que es un edificio óptimo para un colegio, pero para no «desilusionar» a sus electores destruyeron todo el mobiliario (sillas, mesas, lámparas, armarios, cuadros, etc.) quemándolo públicamente. Dados los problemas de los techos planos, los nazis los cambiaron por techos a dos aguas. Los nazis, aparte de tener un colegio aquí, también tenían la oficina de arquitectura de Albert Speer, y partes de la fábrica de aviones de Dessau dentro y, para asegurarse contra bombardeos pintaron las fachadas en color de camuflaje, que lamenta

blemente no impidieron que partes del edificio fueran destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. El último piso de la escuela pública fue destruido y la sección de talleres fue extinguida con un bomba de fuego, la cual destruyó casi por completo la fachada.

La primera reconstrucción fue hecha en el año 1976, con las posibilidades de aquel entonces en la RDA, donde el análisis y los métodos científicos no fueron los suficientes para aclarar ciertos detalles. Sobre todo fue problemático obtener material original, sean planos o fotografías, ya que la mayoría se encontraba en archivos en la República Federal Alemana.

Desde el año 1996 la Bauhaus es parte del patrimonio mundial de la Unesco, y esa es la razón principal por la cual en este momento se está trabajando otra vez para mantener el edificio. Según los pronósticos actuales los trabajos de mantenimiento tardarán hasta el año 2006 para finalizar.



La construcción actual de mantenimiento

El mantenimiento de edificios en Alemania es algo muy especial. No sólo es algo como una moda de las últimas décadas, sino que los métodos son particulares. En muchos casos el mantenimiento es cuestión comunal, de modo que cada ciudad tiene uno o varios encargados del tema, y ellos deciden cuál edificio y en qué categoría vale la pena mantener. Es decir, hay edificios en los cuales solo hay que mantener la fachada o algunos detalles (puertas, escaleras etc.). De esa clasificación depende también cuánto de los costos los paga el país y con qué intensidad se realizan trabajos en el sector científico. La Bauhaus tiene categoría 1, es decir es un edificio de interés nacional; la consecuencia es que por un lado se tiene que mantener todo lo que aún existe del original, y por otro lado se tiene la intención de mostrarlo en su forma original, es decir como fue en el año 1926. Para poder realizar la última meta, se toman pruebas de todas las puertas, ventanas, paredes, escalones, etc., es decir de cada superficie y se analiza cual fue la primera capa que estuvo por encima, en su color y composición química. Los resultados de esos análisis son la base para la reconstrucción actual y finalmente en las superficies se encontraron las mismas capas como hace casi 80 años. Si es que para alguna superficie no se puede determinar en un 100% la composición del original, se la deja en el material actual, pero en un color definido, diferente, para poder diferenciarlos. Pero tampoco es tan así, que los colores «nuevos» van directamente encima de lo actual, sino que la situación de hoy se asegura, es decir sobre lo actual se coloca una capa revisible², y posteriormente la nueva. La intención de este método, es que se supone que en los siguientes años la ciencia desarrollara formas avanzadas de investigación, y quizás en por ejemplo 30 años se puede reconstruir por completo la forma original. Otra cosa muy típica para el mantenimiento de edificios aquí es que siempre se deben hacer las cosas como antes, es decir por ejemplo los revocos tienen que tener la misma consistencia y deben ser trabajados con el mismo método.

Para la Bauhaus todo lo recién mencionado significa concretamente que se construye en etapas. Primeramente se investiga con la acostumbrada forma prolija alemana todos los detalles, posteriormente se hacen los planes de los trabajos actuales, luego se espera en parte hasta que se aclare la financiación, y luego se comienza la construcción. Con este método los trabajos al fin y al cabo tardarán unos 12 años mínimo y se supone que costará aproximadamente unos 12 millones de euros, según un pronóstico del año 1994.

Sinceramente la construcción no sólo tarda tanto por las investigaciones, sino porque también en la Bauhaus simultáneamente se trabaja en forma «normal», es decir según como se funciona, pero para la obra significa, que si es que por ejemplo en el aula magna se da un concierto, los obreros tienen que interrumpir.

Los cambios que resultan de la construcción actual son muchos y sobre todo interesantes. Las fachadas seguirán quedando en blanco, pero en parte el revoque debajo fue de cemento y por eso el blanco no fue tan radiante, y por eso se sacó ese revoque y ahora es como en aquel entonces fue. Las ventanas durante muchos años tenía marcos negros en ambos lados, pero en los años 20 de afuera eran grises y de adentro en gris claro, casi blanco, cosa que de a poco se va cambiando. La impresión total del interior se transformará, ya que ahora casi todas las paredes son blancas, negras o grises, pero según los análisis estas fueron en varios colores, sobre todo en las oficinas y en las viviendas de los estudiantes. La etapa mayor de construcción comenzó en septiembre de este año y consiste en la reconstrucción de las columnas del puente. Ya en 1976 se sabía que el recubrimiento de hormigón por encima de la armadura es escaso, de modo que pusieron un revoque áspero, el cual lastimosamente no impidió la corrosión del hierro. Ahora se sabe que este edificio sólo se sostendrá si se renuevan las columnas. De las cuatro columnas se harán dos a la vez, y el peso del edificio será sostenido por un andamio. Las columnas existentes serán destruidas y en parte guardadas en el archivo de la Bauhaus. El tamaño de las columnas será en el futuro mayor al original, porque la armadura tiene una posición calculada y para obtener la cubierta necesaria deberán ser agrandadas.

En la mencionada categoría 1 también se incluye el alrededor del edificio. Hasta hoy existen planos detallados sobre la construcción y el diseño por aquí. Eso significa que se volverá a construir la calle entre talleres y colegio público con veredas y calzada, pero quedará como zona peatonal. También se plantarán los árboles que originalmente existían o estuvieron previstos, y que con el correr del tiempo ya no están. Es difícil imaginarse que un edificio construido en 1926 sea mantenido en esa forma. Pero una de las metas del mantenimiento en Alemania, es que generaciones posteriores aún puedan apreciar edificios tales, porque aquí son preservados sobre todo edificios que son testigos de una época y que tuvieron influencia para el futuro.

¿Y para cuál edificio presente vale eso más que para el de la Bauhaus? ■

Notas

¹ Piso magnesiano, en alemán «Steinholzfußboden», consiste en una mezcla de viruta, agua y magnesio como reemplazo del cemento.

² Capa revisible es un método típico de preservación en Alemania en muy diferentes formas de construcción, según la superficie. En la mayoría de los casos es un capa textil que de un lado tiene pequeños puntos de goma para mantener una distancia con la superficie original, y del otro tiene una impregnación para que lo que posteriormente colocado encima no pueda llegar al original.



José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984)

Nació 26 Noviembre 1913. Murió 6 Noviembre 1984, y vivió 71 años.

José Luis Randazzo

“¿Método? : no ninguno. Era un hombre totalmente impulsivo, lejano al sistema y al orden. Tenía un enorme instinto, la intuición que guía a un gran artista. Su único método consistía en la forma de plantearse cada proyecto, lo que él llamaba someter el problema.

Sus teorías, su amor por la arquitectura, su fuerza interior... nos transmitían entusiasmo y fascinación.

Yo debo a J.A. Coderch lo más importante que debe tener un arquitecto: el oficio, la práctica. La arquitectura no se aprende por ser vista o intuitiva, sino al sentirla cercana, al hacerse realidad. Tenía, ya en aquel momento, una visión amplia y culta que le abrió la mirada a las relaciones internacionales.

Fue un hombre enormemente abierto y sensible a la cultura. Sin embargo, hay dos Coderch en una persona. El segundo es víctima, con el paso del tiempo, de la tristeza y enfermedad que le convierten en alguien más recogido y radical. Yo tuve la suerte de conocerle en el mejor momento, cuando su vitalidad y capacidad de persuasión hacían de él el mejor que uno puede tener.”¹

J. A. Coderch, funda el Grupo R en 1951. En 1959 forma parte del CIAM a propuesta de J. L. Sert. Obtiene en 1960 la medalla de oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes, y en este mismo año entra a formar parte del TEAM X y gana el primer premio FAD de Arquitectura. Es en 1965 cuando inicia su labor docente como profesor en la Escuela Técnica superior de Arquitectura de Barcelona, la que se prolonga durante cuatro cursos.

En 1978, su obra se expone en el Centro Pompidou en París, y en 1979 en la II Bienal de Arquitectura de Santiago de Chile. Hacia 1945, superados los años inmediatos a la guerra en la que pierde a su hermano y trabaja en Madrid con Zuazo, Coderch se instala en Sitges. La tranquila ciudad mediterránea le va a permitir concentrarse en sus pequeños trabajos de arquitecto municipal(1) y formular los balbuceos de su respuesta arquitectónica. Como él decía, “a partir de cero, con una cuerda atada al pie” tendiendo a su alrededor la mirada del sentido común y de la liberalidad Coderch inicia el retorno hacia la arquitectura popular,

tantas veces empleado por los arquitectos de todas las épocas para reencontrar una vía de expresión auténtica.

Sin embargo, la vida de Antonio Franco es parecida a la de José Antonio Coderch, Coderch era hijo de un padre que tenía mucho dinero. Pero en Coderch permanece un factor que desde siempre lo marca, lo distingue. Me refiero a la religión, y la enorme influencia que su vida interior siempre tuvo sobre sus decisiones.

El G.A.T.C.P.A.C. se lo habían cerrado a un lenguaje arquitectónico excluyente, reconociéndolo como única elección posible para poder pertenecer a las evoluciones tecnológicas y sociales del mundo moderno, además se ofrece en calidad de miembro proyectual de la vanguardia política, aprovechándose de su relativa homogeneidad para obrar como elemento de presión en cuestiones principalmente arquitectónicas o urbanísticas.² El G.A.T.C.P.A.C. se lo habían cerrado y Josep Ll. Sert y Antonio Bonet habían fugado por la dictadura. Coderch entonces, solitario en España, tuvo que pensar, crear y trabajar a lo tonto. Coderch, está solo en la búsqueda racional, pero no a lo Le Corbusier, en el que solo habían rasgos de la cultura popular y mediterránea. La experiencia urbana de Coderch, en cambio, resulta particularmente crítica. Este arquitecto no desmintió en ninguna ocasión su feroz contraposición a los frutos de la civilización industrial y, en concreto, manifestó una insuperable aversión hacia los fenómenos de la urbanización

contemporánea, prefiriendo limitarse a la exaltación de los supuestos valores de las sociedades del pasado, más armónicas y menos deterioradas:

“...en los pueblos, en cambio, la arquitectura no llegó a corromperse hasta hace 60 ó 70 años; y fíjese usted cómo desde hace cien años en general, aparte de algunos palacios que todavía están influidos por verdaderas tradiciones a pesar de las nuevas ideas estúpidas, asistimos a esta degradación, mientras que antes nunca había existido una casa fea, una casa horrible, una casa podrida, una casa artificial”.

“ Como ya he dicho, Coderch es inconformista por naturaleza, busca las raíces y ama la sencillez, la esencia de las cosas. Es un gran idealista y sin embargo palpa la tierra y los materiales más enraizados. Todavía recuerdo la impresión que le causó la arquitectura de Ibiza. Hizo un viaje en bicicleta con Valls y volvió fascinado. Aprendió la lógica racionalista de la arquitectura popular, no sus anécdotas. Y esto no era ajeno, en principio, al Movimiento Moderno. Siempre entendió que lo moderno era cómo se usaban los materiales y no que materiales se usaban. Evidentemente, no hacía falta vidrio y metal para ser moderno. Esa incesante búsqueda y su desasosiego cultural le convirtieron en auténtico impulsor de cultura.”³

En ese momento, 1951, Alvar Aalto da dos conferencias en España, una en Madrid y otra en Barcelona. Coderch se sorprendió, y entonces escribe un artículo que dice:



"Nunca olvidaré la impresión que me produjo la primera conferencia que Alvar Aalto dio en Barcelona. Sus palabras fueron la negación de la pedantería y del dogmatismo. Era como un canto sereno verdadero conocimiento humano a la docencia y al sentido común". Su conocimiento de Alvar Aalto, se puede expresar también para Richard Neutra. La experimentación singular con los materiales del país, la famosa casa del desierto, le convirtieron en los años 50 en un arquitecto famosísimo.

Una de las causas que más contribuyó a la formación del Grupo R fue la llegada a España en el año 1949 de los arquitectos italianos Gio Ponti, Alberto Sartoris, Gardella y Bruno Zevi. Durante aquellos años Gio Ponti había optado por la búsqueda y análisis de la arquitectura Mediterránea. Alberto Sartoris, sin embargo, en su juventud había pertenecido al movimiento futurista de Turín, evolucionando después hacia el racionalismo, fundando asimismo el movimiento por la escuela funcional y defendiendo el principio absoluto del origen latino y mediterráneo de la arquitectura y del arte moderno. Estos arquitectos desde el primer momento se mostraron interesados por las obras de J.A. Coderch y M. Valls. Quizá, el más parecido a Coderch, sea Albini, por muchas razones. Gardella es el ingeniero, el técnico, Coderch es el artista completo. Es atávico, español, impetuoso. Gardella es el latino, más culto, más sensible. Es hijo de una situación muy determinada: la reconstrucción, Casabella, Rogers... al igual que Coderch lo es de otra diferente. Su nombramiento el año 1950 como comisario de la misma catapulta a Coderch al campo internacional y lo relaciona definitivamente con el mundo artístico del momento.

El montaje de la exposición proyectado por Coderch, un espacio de reducidas dimensiones, también recibió el premio internacional y el soporte de personajes como Max Bill, Aldo Van Eyck y Ernesto Rogers. La revista *L'architecture d'Aujourd'hui*

publica el número 30 dedicado a viviendas individuales que reúne obras de gran nivel de arquitectos de Europa y América como Neutra o Breuer.

La inclusión de las casas Garriga Nogués y Compte, ambas en Sitges, que contrastan con el resto por su modestia no exenta de cierto ingenuismo, debería ser para Coderch como un revulsivo, mezcla de orgullo y de compromiso personal de superación.

En conjunto, el periodo comprendido entre los años 50 y 51 que precede al inicio del proyecto de la Barceloneta es pues extraordinario por la suma de acontecimientos que se suceden condicionando la trayectoria futura de Coderch, envuelto de forma prácticamente involuntaria en un momento irrepetible en la historia del país.

El estímulo de ver publicadas dos de sus primeras casas unifamiliares y la brecha abierta en el hermetismo de la cultura oficial a raíz del encargo del Pabellón Español en la Triennale de Milán, ampliamente premiado, era suficiente como para intentar lo imposible.

En 1951 funda el grupo R con J. M. Sostres, A. Moragas y Oriol Bohigas, J. Pratmasró, Martolles, J. Gili.

En el artículo primero de los estatutos del Grupo R se puede leer "Con el nombre de Grupo R se constituye en la Barcelona una asociación que tendrá por objeto el estudio de los problemas del arte contemporáneo y en especial la arquitectura. Hay que subrayar por parte los componentes del grupo se intenta una conexión y renovación del ámbito cultural catalán" "Renovación, regeneración, revisión..." (este es el significado dado a posteriori al Grupo R).

José M. Sostres es una de las personalidades más interesantes del Grupo R, cuenta con una preparación cultural extraordinaria, sus obras son limitadas pero representan un esfuerzo de síntesis de elementos heterogéneos que podemos encontrar en las obras de Gaudí, Le Corbusier, Aalto... etc.⁴ Coderch sin embargo intenta establecer un

repertorio figurativo extraído de la arquitectura popular capaz de asimilarlo con racionalidad. La primera exposición del Grupo R, celebrada del 6 al 26 de diciembre del año 1952 en las Galerias Layetanas de Barcelona, supone el primer intento de salir a la luz pública del grupo después de su fundación.

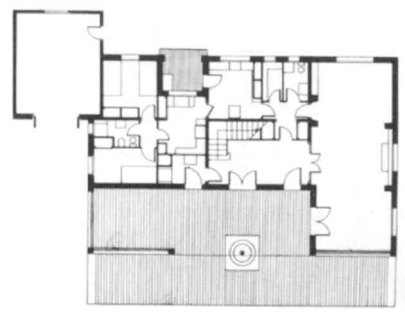
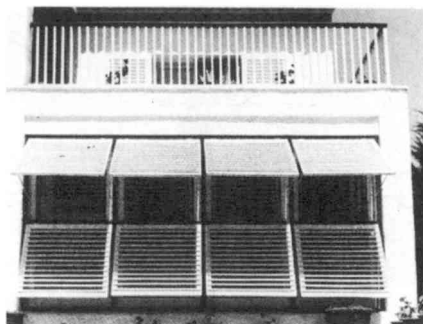
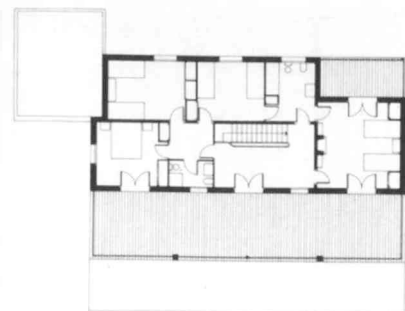
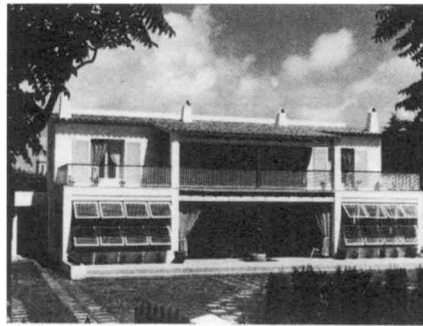
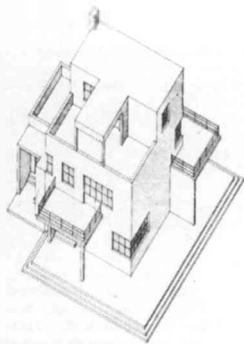
Como puede observarse la exposición de obras de Coderch es la más amplia. Frente a los demás miembros del grupo, éste contaba ya con un largo hacer arquitectónico. No obstante resulta significativo e interesante la comparación de las obras de los arquitectos Coderch y Sostres, pues revelan dos formas diferentes de acercarse al hecho arquitectónico en los ejemplos de vivienda unifamiliar. En una entrevista realizada al arquitecto J.M. Sostres dijo:

"...Dentro de los principios básicos que nos unen y con la material independencia de cada uno esperamos dar a la arquitectura actual caracteres autóctonos en relación con el nivel de vida, condiciones geográficas, economía. Hemos sin embargo de reconocer la influencia de la arquitectura de los países escandinavos y de Italia, esta por afinidad racial de temperamento y condiciones geográficas, así como de proximidad y por razones de tipo económico similares. Aquella por haber dado el ejemplo de la superación de la arquitectura regionalista, a través del funcionalismo. Con ello reconocemos el principio universal de nuestra actual arquitectura..."

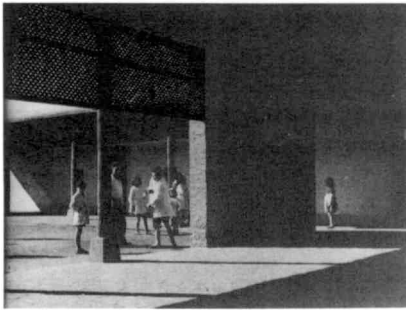
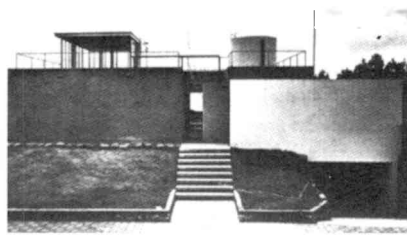
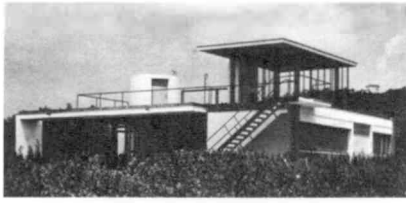
Moragas en su escrito «Los diez años del Grupo R», en la revista *Hogar y Arquitectura*, narra así la salida de J.A. Coderch y M. Valls, del Grupo R:

"...Coderch ya no se había mostrado partidario de celebrar la primera exposición. Alegaba su improcedencia, la falta de preparación, las diferencias de edades entre los expositores, una especie de pudor de enfrentarse con la crítica y el público y un honesto temor de aparecer como dominados por un afán exhibicionista.

Inútilmente se trató de continuar navegando



Pag. art: collage de arquitectura popular. Esta pag. izq.: Casa tipo para flia numerosa y casa M. Pasteur en Saillon, Suiza, A. Sartoris.



Casa Ugalde. 1951.

*“Siempre me gustaría volver a hacer la casa Ugalde”
José Antonio Coderch.*

La casa Ugalde marca el comienzo de una etapa en la que el centro de intereses del autor se desplaza desde el terreno de adecuación de un repertorio formal popular a la producción mediatizada por el diseñador, al del estudio de las relaciones entre organización espacial y figuratividad.⁶

La elección de un lugar privilegiado sobre el mar y el interés de su propietario por el paisaje que se divisa desde distintos puntos del terreno fueron determinantes. Quizás sea la casa Ugalde su primera obra maestra. Es donde Coderch destaca toda su creatividad, su intuición, su sensualidad. Quizás lo mejor sea cómo se adapta al terreno. Coderch siempre hacía levantar un plano topográfico exhaustivo. En el caso de la vivienda de Ugalde era muy amigo del dueño y se veían allí todos los días. La casa Ugalde es un ejemplo magistral de adaptación al medio, a la topografía, su propia forma obedece al placer de la contemplación visual del entorno y a esa incesante búsqueda de orientaciones, de privacidad. Se mueve con libertad mientras su piel exterior, permite la total apertura interior-externa. Es perfectamente coherente con toda una concepción de nuevas soluciones.

“La casa Ugalde: en esta obra de juventud, y al mismo tiempo madura, podemos ver el origen exacto de los temas y de las tendencias más características de las condiciones sucesivas de la Escuela de Barcelona. Después de la época del Grupo R, Coderch es la expresión más radical, más serena y más imaginativa de la arquitectura que los promotores de dicha escuela proponían Temas como el realismo constructivo y contextual, la recuperación regionalista y la lógica de una búsqueda tipológica, la poética expresionista frente a una racionalidad fría, e incluso el minimalismo mismo, entre muchos otros, son temas que nosotros hemos importado de los textos y de las obras extranjeras, y que

sin la valiosa colaboración de los arquitectos Coderch y Valls, a quienes se quiso convencer de continuar. El que suscribe intentó hacerlo en una memorable visita: todo fue inútil. El Grupo R había quedado en el primer puesto. La ruptura fue sin embargo meramente en el terreno ideológico; la amistad se salvó; hechos posteriores lo han demostrado cumplidamente.” Entre otras cosas, el mismo Coderch abandonó muy temprano el grupo, en 1953, consagrando así una actitud vuelta preferentemente a reflexión solitaria e introvertida, como reafirma además su adhesión puramente formal al Team X, a descrédito de cualquier posibilidad de comunión de ideas: *“...no me gustan los movimientos arquitectónicos o artísticos; hay una gran falsedad en ellos”*. Y sigue hablando de su desprecio por las revistas arquitectónicas: *“Continué trabajando con mis convicciones hasta que, de repente, un buen día unos extranjeros dijeron que era un arquitecto moderno; era como aquel que escribía en prosa sin saberlo. Continué haciendo las cosas que creía que tenía que hacer, dentro de mis límites.(...) Yo no leo nada de arquitectura, ni voy a visitar obras de arquitectura tampoco. (...) Trato de ser un hombre de libre albedrío y no quiero plantearme problemas. Creo que todo lo que pase afuera de mi barrio es internacional, y no me interesa(...)* La arquitectura que se

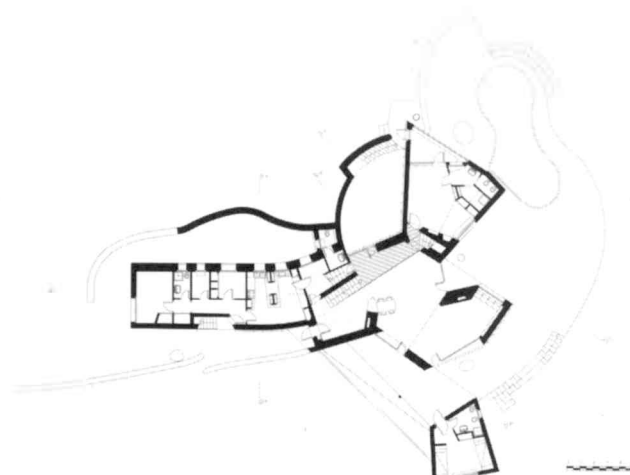
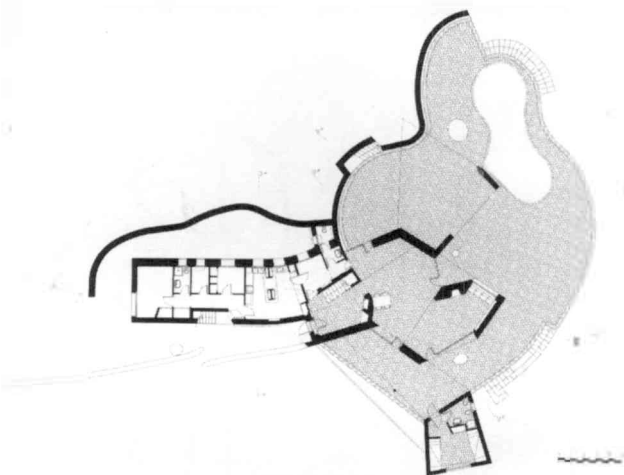
hace hoy en día es una arquitectura de revistas, totalmente desconectada de los verdaderos valores humanos y de las grandes tradiciones del hombre.” Federico Correa dice de su relación con Coderch, que era la de un maestro y uno de sus aventajados discípulos: *“...Recuerdo la anécdota de Wright, cuando, sin saber que lo tenía enfrente, le habló de su interés en conocer en España a un arquitecto llamado Coderch...”*

Las obras de Coderch eran sólo de Coderch. Su radicalismo y claridad de ideas no daban lugar al pensamiento en común...

Bueno sí, tuvimos un problema. Yo me ví obligado a abandonar la Escuela en un momento sumamente crítico. El aceptó el puesto que yo dejaba vacante.

Aquello nos distanció mucho tiempo. Al margen, también la actitud política nos iba haciendo divergentes. Yo nunca compartí su radicalismo. Pasé mi infancia y adolescencia fuera de España y sólo había oído la historia de una parte. Más tarde los alumnos y mi propia visión me permitieron juzgar los acontecimientos con más imparcialidad.

También mi temperamento más tranquilo, me alejada de las impetuosas opiniones de Coderch. Sí, el tema político nos alejó sensiblemente, tardamos muchos años en comprender que nada tenía que ver la política con nuestra relación.”⁵



Arriba, centro e izq.: casa MMI, ciudad Diagonal. Derecha: escuela en Suipacha, E. Sacriste. Izquierda: Casa en Portugal, Tavora.

ya estaban presentes en el itinerario seguido por Coderch, casi siempre "avant la lettre".⁷ El solado de ladrillos a la vista, la terraza con formas onduladas, la transparencia, el dormitorio de los padres que se disponía en puente, dejando un semi-cubierto para los usos de las terrazas, la cal envolviendo toda la obra: el muro de piedra, los muros de mampostería revocados de los dormitorios vinculados a la otra terraza, los arboles, el desnivel, el mar, todo fue concebido por Coderch como si fuera una obra en sentido total. La escalera de piedra y el paso de los dormitorios de entablonado de madera con barandas de hierro, dejan hasta la altura de 2,10 metros, fundidos, con el uso de la cal blanca, los distintos materiales. No usa los zócalos. La piedra, el revoque y el vidrio chocan con el solado de ladrillo, es un gesto más de la tradición de la arquitectura popular.

"La casa Ugalde, en Caldes d' Estrac, es la muestra más viva de esta madurez adquirida a partir de una culta interiorización de los datos de la arquitectura popular mediterránea. Con una composición extraordinariamente libre tanto en planta como en altura, el edificio articula un sistema útil de espacios que se abren matizadamente hacia el paisaje marítimo del exterior en una viva gradación de zonas intermedias.

La incorporación de elementos naturales, de árboles, de los desniveles del terreno y del movimiento de las rocas, resulta en un edificio de una singularidad total y de una riqueza tanto espacial como plástica no conocida hasta entonces."⁸

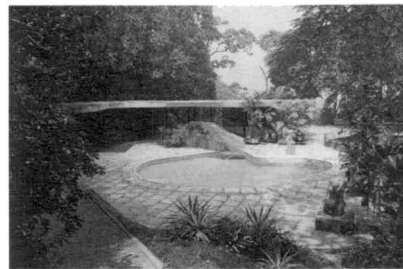
Algunos autores franceses como François Mauriac o Antoine de Saint-Exupéry configuraron el pensamiento, exigente e hipercrítico, audaz y moralista, de J. A. Coderch.

Coderch fue recorriendo todo el camino de la arquitectura moderna hasta llegar a la abstracción, la depuración, el moldeado del vacío del espacio moderno y la continua experimentación formal. La casa Ugalde, es una muestra privilegiada de esta evolución: los primeros dibujos están muy próximos a la arquitectura popular y anónima mediterránea, y la obra final es totalmente nueva, inédita,

lejos de toda forma convencional. Sin duda, con su experiencia, Zuazo le aportó la facultad para moverse con seguridad en una arquitectura moderna e innovadora y al mismo tiempo sensible a la tradición espacial, material y técnica del lugar. Coderch tiene en ese momento 33 años. Así empezó con el proyecto de la vivienda de Ugalde.

La capacidad para la abstracción formal y la manipulación de los componentes de la caja que es una casa, no provienen de Wright, sino que tiene mucho que ver con la arquitectura de Mies van der Rohe. Las relaciones de Coderch con Mies son más profundas de lo que parece. Coderch lo reconocía directamente al insistir en el rechazo a Le Corbusier y en la admiración por Mies. Los exabruptos de Coderch contra Le Corbusier son continuos: "Le Corbusier no era un arquitecto extraordinario, ni mucho menos... Como arquitecto, y dentro de un determinado nivel, creo que no era de los buenos, creo que era bastante mediocre. Como urbanista, nefasto, y como panfletista, genial. Ha hecho mucho daño a los que lo han seguido(...)". En cambio, añade: "Mies podía hacer lo que quisiera, simplemente porque era un gran maestro".

"En el proyecto, la casa Ugalde se va adaptando, como un vestido hecho a medida, como un suave guante a los dedos de una mano concreta, a la manera de vivir de un cliente determinado". Unas formas que el surrealismo explotó, que encontramos en las pinturas y esculturas de Joan Miró, Arp, Alexander Calder o Henry Moore, y que son las formas más adecuadas para conformar la multiplicidad espacial y el necesario escalonamiento de proporciones interiores y exteriores. Los dibujos de Coderch son muy directos y contundentes, poco delicados y muy torpes, y van directamente a la idea, al concepto. Los más cuidados y figurativos se deben a la mano más hábil de Manuel Valls. Parientes con la casa Ugalde, podemos ver otras obras de distintos paisajes. América Latina también tiene sus obras. Un arquitecto, Oscar Niemeyer, también hizo lo suyo. Como la casa en Ofir, Portugal, de Fernando Távora (1951), la obra de Eduardo Sacriste

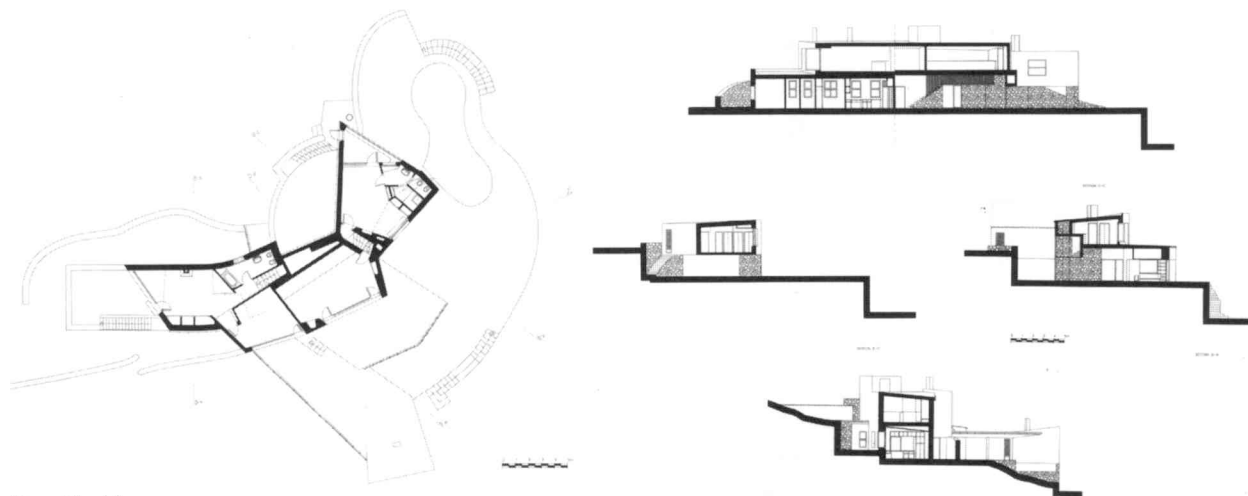


en la provincia de Buenos Aires: La Escuela rural N°187 de 1946, en Suipacha, con su gracioso patio. "El valor de la obra de Sacriste. Su mérito es simple y modesto. Nunca dejó de sentirse parte de "la cultura" universal y ciudadano de ese mundo moderno y quiso, siempre con franqueza y sencillez, adaptarlo a nuestro suelo, a nuestro clima y a nuestros materiales, ¡Sí!, miró desde afuera pero su mirada no fue soberbia"⁹.

Las obras de Barragán en México, por ejemplo, en el barrio de Tacubaya, (1947). Una vez que se instaló en su casa, fue variando la altura de los antepechos de las ventanas para poder controlar las visuales hacia el jardín y los exteriores, construyéndose el mismo el marco de los paisajes y de los horizontales que, como pinturas, iban delimitando las ventanas.

Es evidente la influencia de la arquitectura de Frank Lloyd Wright, especialmente su capacidad para manipular la ruptura de la caja tradicional y para desarrollar plantas de formas abiertas, estrelladas, radiales y escalonadas que son las que mejor se adaptan a la naturaleza.

Esta influencia norteamericana se complementa con la admiración por las obras de Michael Schindler y Richard Neutra. Las casas de estos arquitectos vieneses, de formas neoplásticas y de un vitalismo dinámico, están presentes en muchas de las obras primeras de Coderch. Así podemos establecer comparaciones entre la casa Haines en Dana Point (1934) de Schindler o la casa Beckstrand en California (1940) de Neutra y la casa Ugalde, por las formas transparentes y dinámicas, abiertas y adaptadas al lugar y a las vistas. Otra obra muy asimilable a esta de Coderch



Casa Ugalde.

Pag. anterior: planta 0.00 y planta 2.25. Esta pag: planta 3.45 y secciones. Arriba: casa del arquitecto, Rio de Janeiro. O. Niemeyer

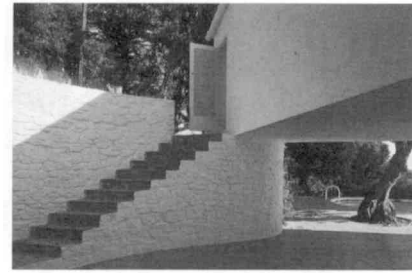
es la casa particular de Oscar Niemeyer en Canoas, Río de Janeiro (1953). La casa de Oscar Niemeyer también se desarrolla en dos niveles. En este caso, el nivel superior es el más noble, con la zona de estar abierta al exterior. La zona de habitaciones, más telúrica, se sitúa en una planta que descende excavando el terreno y rozando una gran roca sobre la que se soporta la casa y que conforma la piscina. Similar experiencia de relación entre la casa y el entorno, de interpretación del exterior y del interior, de presencia de la naturaleza (que en el caso de Niemeyer es la gran piedra de granito protagonista del lugar y de la casa), y similar admiración por piezas de arte y de artesanía popular. Se trata, asimismo, de un pabellón miesiano —de fina cubierta plana y espacio libre y diáfano— totalmente adaptado al lugar y modificado mediante superficies curvas y orgánicas. En relación con el carácter tan telúrico y real de la casa natural de Oscar Niemeyer, encajada en la parte húmeda de la vaguada y anclada bajo la capa umbría una manera que le otorga una cualidad aérea y la mirada hacia el lejano horizonte, se vuelve a aproximar a las búsquedas formales, espaciales y técnicas del Mies van der Rohe más platónico. Tal como sucede en estas obras citadas, no quiero dejar de mencionar las obras de Carlos Raúl Villanueva en Venezuela como las Casa Caoma, en 1951-1952, obra particular del arquitecto que, junto a su familia y sus amigos artistas -Alexander Calder y Fernand Léger, entre otros, representados por sus obras -, la habita, animándola de una sensibilidad muy especial que ha permanecido en el tiempo. Luminosa y sencilla, es una casa vivida con naturalidad. En todos estos casos hay una búsqueda común por arraigar las inmensas posibilidades del espacio moderno—dinámico, abierto, interpenetrando interior y exterior, hecho con técnicas modernas- en un paisaje concreto y en una tradición cultural y constructiva local.

La Casa de la Barceloneta (1951)

“Con la casa de la Barceloneta, después de la casa Ugalde, creo haber encontrado la buena vía en mi profesión ... ambas, buenas o malas, son verdaderamente mías”.

José Antonio Coderch.

“Coderch, arquitecto de mirada limpia, dominó la abstracción expresiva del espacio. Sus propuestas arquitectónicas unen la austeridad con una exquisita finura constructiva, el rigor del programa y la medida en su precisa escala. Su espacio viene avalado por un lirismo frío en el tratamiento de los materiales, que se complementa con cierto vínculo de religiosidad abstracta en la manera de relacionar las formas. Ninguna nostalgia antihistórica, ninguna condena de la tradición constructiva; su arquitectura, despegada de toda subjetividad mesiánica, no manifiesta el menor deseo por ilustrar de belleza sus espacios. Se esfuerza al modo de los grandes

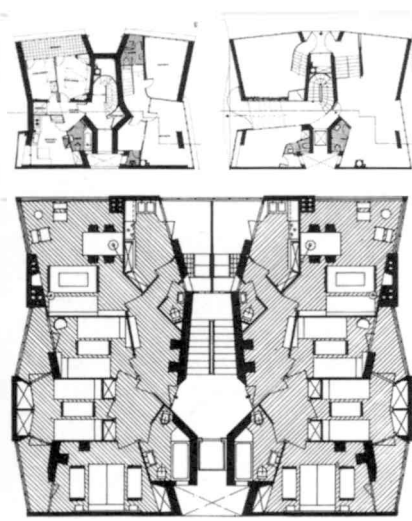


artesanos por dejar patente una morada digna para el espíritu que los anima. Concibe el espacio de la arquitectura como un acontecer que ha de tener intensa vida propia al margen de la fruición del objeto construido, pues en ello radica la belleza y su poder de expresión, que ronda no pocas veces con la mitología original del inconsciente.”¹⁰ Es en la casa en la Barceloneta, donde las determinaciones tipológicas condicionan el diseño de la fachada y los bordes plegados sugieren la retorcida articulación del interior y donde se exhiben unos alzados que evocan una poética de la ausencia más que de la presencia (la alternancia de fajas de revestimiento de azulejos vidriados y de persianas de librillo móvil, parecen ignorar con silenciosa compostura las condiciones del entorno descalificado más que declinar personales lenguajes de ruptura). La presencia de Mies es evidente, la capacidad de la obra en constituirse en un bello organismo abstracto. Coderch logró aquella claridad conceptual que sin embargo necesita participar del Misterio, concepto agustiniano que nuestro arquitecto gustaba repetir y que le unía, otra vez, al pensamiento del maestro Van der Rohe. En estos proyectos se plantea una nueva relación con la calle, una forma diversa de

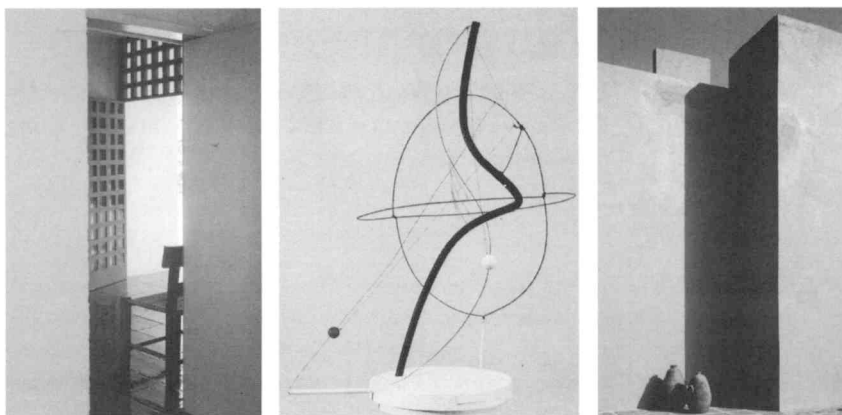
presencia urbana de la arquitectura que tiene dos aspectos dignos de resaltar: por una parte se busca una figuratividad abstracta, que crea una escala distinta a la de los balcones, ventanas y entrepaños tradicionales. Jugando con los quiebres de fachada, con los paños lisos verticales y con las persianas se busca una presencia del edificio sobre la calle, distanciada, elegante y monocromática. Pasar a trabajar el vacío, fijando sus límites para conseguir determinadas relaciones visuales y de continuidad espacial, aislando volúmenes cerrados como armarios y servicios hasta desembocar en el exterior, es realmente un cambio sustancial. La desaparición de la ventana, perfectamente reconocible a través de los croquis, tratando la fachada como un elemento abstracto con pocas referencias a los conceptos clásicos de composición, será otro punto importante. Pensar la estructura como algo nuevo, incorporando la idea del voladizo y de las losas ancladas a un núcleo central, representará una ruptura total con la idea de estructura tradicional y una apuesta de evidente riesgo para aquellos momentos. “La creación arquitectónica tiene, pues, dentro de una limitada producción por razones de carestía económica, un carácter de cotidianidad, al nivel de edificar iglesias,



Arribar: casa Ugalde. J. A. Coderch.
Abajo: Edificio de departamentos en la



Barceloneta. Próxima pag.: Movil de Calder e interiores de Barragán.



bancos y casas en la parte alta del Ensanche burgués, y residencias en los lugares de veraneo. Esta "normalidad" en los temas se corresponde con una "normalidad" en el lenguaje arquitectónico: existe un empleo generalizado del lenguaje académico, con sutilidades y diferencias a descifrar y con utilidades distintas de los estilos históricos de la arquitectura. El academicismo es sobre todo un método seguro para proyectar...".

Así resumía Lluís Domènech, en su estudio sobre el periodo 1939-49, la hostilidad imperante en aquellos años hacia todo lo que pudiera significar ruptura con el pasado.

"El primer documento que analizaremos es una hoja de papel sulfurizado de 27x 38 cm que contiene una serie de dibujos a mano alzada, a escala 1:200, en los que se reflejan prácticamente todas las decisiones generales que finalmente van a conformar el proyecto...

... La posición de las salas de estar junto a las medianeras implica que uno de los dos pisos tendrá su zona de día dando a una calle estrecha con los consiguientes problemas de desahogo visual e iluminación. Las cocinas de momento dan a un patio interior...

... ¿De dónde proviene el desarrollo a través de una geometría no ortogonal? Pensamos que de un cierto instinto perfeccionista...

... Toma un nuevo papel, y ésta vez a escala 1:50 se dispone a verificar y a encajar con detalle lo aprendido hasta el momento. La zona de cocinaterendadero se desarrolla bastante linealmente a

partir de la envolvente que ya tenía pensada...

...La escalera de dos tramos se adapta bastante bien... Se encaja el espacio para el ascensor...

... Veamos el dormitorio central. La posición del acceso y de las camas viene obligada dada su anchura y la situación de las ventanas. El armario sólo puede estar en un sitio, en la fachada...La cosa va bastante bien...

...¿Falta otro servicio de WC?...¿Si tiene razón!...

...Está claro que conviene unificar la solución de fachada. La persiana Llambí irá en todos los huecos de fachada, y hasta la altura de antepecho deberán ir reforzadas, para que actúen a modo de barandilla de seguridad...

¡Cuántos menos elementos en la fachada mejor!...Se plantea aquí una posible idea de cómo rematar el edificio: el techo en voladizo...

... Separar la composición de la planta baja y el cuerpo del edificio. Definir la forma del perímetro del mismo, los pliegues de la fachada, así como un criterio de composición basados en bandas verticales alternadas de persiana y paramentos ciegos. Una cierta idea del remate del edificio, fundamentalmente un "alero", que también hemos visto...

...La construcción de estructuras de hormigón en forma de C tuvo obsesionado a Coderch hasta el punto de ofrecer su publicación a la revista *L'Architecture* tras aparecer en ella un trabajo de características similares pensado por Jean Prouvé en aluminio...¹¹

Yo pienso..... Federico Correa se equivocó

cuando dice, "¿Método? no, ninguno. Era un hombre totalmente impulsivo, lejano al sistema..." Coderch, era un arquitecto totalmente sistemático. Barcelona, Girona, Santander, Stiges y Madrid con sus calles, el mar y los valles con las piedras.....imagino que las situaciones, serán totalmente distintas.

Sin embargo, Federico Correa, en la entrevista dice: "...Esta idea le obsesionó, desmenuzando las variables del problema y enfrascarse en la obra. La forma, naturalmente, no salía sola, era el fruto de un tremendo y riguroso análisis. No podía considerarse previa o posterior a la función, sino simultánea." La casa Catasús, Stiges, Barcelona 1956, tiene en planta su signo, como la casa Balvé en Girona 1957. Son perfectamente parecidas en planta, pero la elevación es distinta al igual que el lenguaje. Lo mismo pasa con la casa Rozes (Girona 1962) y con la casa Luque (Barcelona 1965) y también ocurre con la casa Gili (Sitges 1965), y con las obras de Entrecanales (Madrid 1966). El plano es rigurosamente personal, pero tiene un símbolo común. Coderch era franquista; la duda, entonces, no le venía mal. "... la astucia es indispensable en nuestro oficio, y el silencio es una de sus formas..."¹²

Julio Vilamajo, Eduardo Sacriste, Luis Barragán, Alfonso Eduardo Reidy, J. Vilanova Artigas, Carlos Raúl Villanueva, Mario Paissé Reyes, Ernesto Katzenstein, Rogelio Salmons, Horacio Baliero, Mendez da Rocha, Eladio Dieste, Oswaldo Arthur Bratke, Sergio Bernardes y por supuesto "el ángel" de Oscar Niemeyer y otros han sabido la dificultad de encontrarse con la realidad para diseñar; como Coderch decía, "SOMETER EL PROBLEMA".

Coderch, en la casa de Ugalde.....los primeros dibujos están muy próximos a la arquitectura popular anónima - mediterránea. Los Latinoamericanos, estamos muy próximos a esta reflexión. Sin embargo, es otra posibilidad que nos queda para asimilar la obra de Coderch ■

Notas:

¹ Federico Correa, arquitecto y discípulo distinguido de J. A. Coderch, constituye hoy un valioso testimonio del trabajo y pensamiento de aquél. Su actitud abierta y su vinculación al entorno cultural europeo del momento, hacen de él una figura en el panorama catalán de las últimas décadas. En época se asocian con el arquitecto A. Milá. *Arquitectura* N°268. Colegio de Arquitectura de Madrid.

² Antonio Pizza, *ARQUITECTURA* N°268, El diagrama de una soledad.

³ Entrevista Federico Correa, *ARQUITECTURA* 268, revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid.

⁴ Más tarde en el año 1951 diría el arquitecto catalán J.M. Sostres, "...el grupo (ya se hablaba de formar un grupo) había de tener un nombre que quisiera decir mucho y sin embargo nada. ¿Por qué no utilizar el nombre de una letra? ¿Por qué no Grupo R, por ejemplo?"

⁵ *Arquitectura* N°268. Colegio de Arquitectura de Madrid. ⁶ Helio Piñón Tres Décadas en la Obra de J. A. Coderch. *ARQUITECTURAS BIS*, enero 1976. ⁷ Emilio Donato, "J.A. Coderch" a *AMC Le Moniteur*, n 2, París, agosto 1989. ⁸ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *L'art català contemporani*, Edicions Proa, Barcelona, 1972. ⁹ Claudio Caveri. *La Curutchet* N° 3 La Iglesia de Fátima.

¹⁰ A. Fernández Alba, "La lógica de la contención", *Arquitectura Viva* 6(1989)

¹¹ Colegio de Arquitectos de Cataluña. Coderch La Barceloneta. Edición a cargo de Gustau Coderch - Carles Fochs.

¹² Helio Piñón, Plaza de Sants, *Arquitectura Española Contemporánea 1975/1990*, El Croquis, editorial.

Fotografías:

J.A.Coderch/fotomontaje arquitectura popular/casa Garriga y Edificio en la Barceloneta (fotografía, plantas y croquis); J.A.CODERCH DE SENTMENAT. Editorial GG. - Casa de Tavora; CASAS ATLÁNTICAS, Galicia y norte de Portugal. Editorial GG. - Casa tipo y de M. Pasteur, A. Sartoris/casa MMI ciudad diagonal, J.M. Sostres; *ARQUITECTURA*, revista del colegio de arqs de Madrid. - Localización de Edificio en la Barceloneta, Revista del colegio de arquitectos de Catalunya. - Fotografías, plantas y cortes casa Ugalde; CODERCH, CASA UGALDE. Revista del col. de arqs de Catalunya. (fotografías F. Catalá-Roca). - Obras de Barragán, LUIS BARRAGÁN de J.M. Buendía Julbez, J. Palomar, G. Eguarte (fotografías S. Saldívar).

Renovación edilicia y transformación urbana¹.

Sustitución tipológica, alteración morfológica y deseconomía urbana. Caso: La Plata. Argentina

Juan Carlos Etulain, Isabel López.

“Constatar la anomalía epistemológica que supone modelizar reductivamente un sistema complejo como la metrópolis moderna, no significa, en sentido contrario, afirmar que los fenómenos territoriales son inasequibles al conocimiento o a la regulación. Mucho menos, justifica la consideración de la mano invisible del mercado como lógica explicativa, y, en última instancia racionalizadora, de la dinámica de los hechos urbanos. Por el contrario, demanda del urbanista la tarea más difícil de identificar y aislar los niveles de la realidad urbana y territorial que poseen un valor estratégico desde la posición en que éste se coloca”.

José María Ezquiaga, 1998; “¿Cambio de estilo o cambio de paradigma?”. Revista Urban N°2. Madrid. España.

En este artículo se presentan las conclusiones de una investigación que tuvo como objetivo, evaluar la renovación urbana visualizada como fenómeno en la construcción de la ciudad. Se realizó sobre dos enfoques, el que asocia el urbanismo con la arquitectura y el urbanismo con la microeconomía, ambos, en la perspectiva de cómo interactúan estas dimensiones en la ciudad real. En este sentido, se describió, analizó y evaluó el impacto de las tipologías edilicias en la micromorfología y cómo inciden los cambios tipológicos propios de la renovación intraurbana en los valores económicos de la ciudad, es decir, cómo se dan uno y otro atributo, que además surgen de la potencialidad permitida por los instrumentos regulatorios.

Conceptos y relaciones

El concepto de tipología aplicado a la arquitectura, definido por primera vez en el renacimiento es redescubierto por Argan en los '70. El tipo no es un simple producto, sino un elemento constitutivo de una cultura, y por ello sólo se modifica a largo plazo. A partir de esta noción básica de tipo, distintos autores la utilizan para referirse a cosas distintas. Para Rossi (1977), son un modo operativo de proyecto, mientras que los tipos de ciudad de Max Weber (Sanchez

de Madariga, 1999) basados en criterios socioeconómicos y culturales se oponen a los tipos ahistóricos de Rossi. Para Aymonino (1983), la tipología se refiere a la relación dialéctica entre los edificios y el conjunto urbano, interpretación conceptual en que se apoya el abordaje de este artículo.

Por otra parte, dentro del concepto de morfología urbana se distinguen dos niveles o escalas de estudio de la forma urbana. El que se relaciona con la “macromorfología”, que aborda la forma de una organización territorial a nivel de su configuración como mancha urbana (análisis bidimensional) y la “micromorfología”, en donde el estudio se centra en la forma de apropiación de la manzana urbana y su consecuencia en el ambiente construido de la ciudad (análisis tridimensional).

En este marco, antes que se produjera el proceso de urbanización acelerado, la micromorfología urbana en La Plata era predominantemente homogénea. Todas las zonas de la ciudad eran semejantes, la tecnología y la cultura arquitectónica así lo ordenaban. No existían referencias distintas en una u otra zona, aparte de las consideraciones de accesibilidad o las relacionadas con la salubridad, la higiene y el paisaje. (F1)

Con la aceleración del proceso de crecimiento y los cambios en la cultura arquitectónica, la morfología de la ciudad comienza a revestir caracteres más diferenciados desde lo social y lo económico,

atribuyendo al suelo “actividades” cada vez más precisas. Esto contribuyó a la especialización funcional y económica de la ciudad. Se distinguen de las zonas residenciales, las comerciales, de servicios y administrativas centrales que se diferencian de otras zonas productivas no dotadas de las características de centralidad. Esta es la etapa inicial de lo que Lipietz (Foladori, 1995:37) a caracterizado como “la división económica y social del espacio -DESE-” y donde el valor del suelo urbano en tanto edificable, comienza a diferenciarse cada vez más en relación a su potencialidad en cuanto a metros cuadrados construibles y su centralidad. Aparece el problema del suelo edificable y “lo edificable”, no importa si la dimensión de la parcela lo resiste. Esto implicó el inicio de la renovación por sustitución parcela por parcela y una mayor diversidad micromorfológica, por eso se consideró importante observar “la relación entre tipología y morfología” como conceptos y relación necesaria, observando especialmente su contribución en la valoración del ambiente y en la proyectación de lo construido -la arquitectura- en la ciudad real. (F2)

El tema se torna relevante porque, las transformaciones y el desarrollo urbano de una ciudad ponen continuamente en crisis estos conceptos. Además, la alteración física espacial continua por efecto de la renovación, constituye un sistema de formalización de llenos y vacíos que dividen los espacios



Figura 1



Figura 2

interiores de los exteriores, donde la calidad del espacio interior es propia solo del edificio pero, las calidades del espacio exterior, pertenecen al ambiente urbano en que el edificio se integra, pudiendo aportar o no con el resultado a una calidad ambiental positiva y/o negativa.

¿Cómo ha sido el proceso de construcción de la ciudad en los últimos 50 años?

A mediados de la década del 40, a partir del cambio en el modelo de desarrollo económico y social, los avances tecnológicos del transporte y las transformaciones de la teoría urbano-arquitectónica, el proceso de ocupación del territorio de La Plata adquirió tres rasgos característicos:

- El completamiento del Casco fundacional.
- La conurbación y extensión de la ciudad fuera de los límites originales.
- La renovación, en sectores ya consolidados.

Con todo, era inevitable que las modificaciones de cantidad provocaran también cambios cualitativos. Se trata de modificaciones morfológicas de dos tipos, que se pueden clasificar en genéricas y específicas. Los cambios genéricos son propios de la ciudad en su conjunto, incluso de todas las ciudades sin distinción y en cierta medida representan también un aspecto cuantitativo del fenómeno (F3). Los cambios específicos afectan a la misma esencia de la ciudad, a la forma urbana, no tanto en cuanto a dimensión sino en cuanto a escala de valores y expresión de nuevos contenidos. (F2)

El cambio genérico más visible es el incremento de las viviendas, incremento contemporáneo al demográfico⁴ y en gran parte inducido por él, pero aún más intenso y acelerado. Se inicia así, un salto cualitativo de carácter morfológico (macro y micro) resultante de la profunda transformación funcional de la ciudad.

Desde lo estrictamente morfológico, el proceso de urbanización acelerado modificó radicalmente la naturaleza de la ciudad,

pasándose progresivamente de los originarios caracteres indiferenciados a caracteres cada vez más especializados.

Comienza entonces, la historia de la renovación edilicia y con ella la degradación del ambiente urbano construido⁵, signada por sucesivas mutaciones, contradicciones y discontinuidades. El desgarramiento del tejido, la transformación tipológica y morfológica, la alteración de los sistemas lingüísticos a partir de la independencia entre fachada y estructura formal, sumando a las nuevas formas de producción de la ciudad, son algunas de las principales causas de este proceso.

Como resultado y acompañado por una subdivisión de la tierra en pequeñas parcelas, el tejido no alcanza a consolidarse, perdiéndose en otros casos fragmentos urbanos logrados con cierta calidad. Sin embargo lo que interesa destacar, son dos instancias decisivas que afectan hoy al ambiente construido de la ciudad y que relacionan: modos de producción; actores intervinientes e instrumentos de control públicos que rigen su formalización:

La “imagen” que en términos de aspiraciones tienen los distintos actores de los procesos de urbanización, devienen de modelos culturales diversos y no todos adaptables al lugar de inserción de la obra y que se transforman en modelos de asentamientos con una relación tipología-morfología y calidad ambiental determinadas, los cuales, generalmente se apoyan en el saber profesional necesario para llevarlo a la práctica, dado que, tanto detrás de la acción privada como de la pública suelen encontrarse los profesionales.

Si el modelo profesional elegido amparado en la normativa, sustenta -sin quererlo- la especulación, como ocurre en la ciudad de La Plata desde la década del '30, en vez de alentar y procurar la preservación dinámica del ambiente construido⁶, produce en ciertas áreas de la ciudad su desarticulación casi total.

En nuestro medio y en relación con los modos de producción, la acción privada-individual en su gran mayoría se efectúa parcela por parcela, asumiendo una gran importancia debido a que es la

única forma en que se construye la ciudad frente a la debilidad de la capacidad de inversión y gestión pública (entre otras causas). En consecuencia, para la superación del carácter especulativo⁷ que suele acompañar a la práctica individual – privada, se requieren instrumentos de control público que encaucen su accionar al logro de los objetivos básicos de la comunidad. Y esto debe traducirse en una política normativa y de gestión definida y explícita.

Este modo de actuación en la ciudad, lleva implícito un “criterio de agregación” inherente a nuestro objeto de evaluación, dado que, ha construido su identidad en el transcurso de la historia, a través del proceso de crecimiento y renovación descripto y en función de las distintas maneras en que se produce la relación tipo edificio y morfología urbana (macro y micro). Esto ha determinado la existencia de “áreas homogéneas” (F4), con un cierto contenido social y funcional que se individualizan dentro del ambiente urbano construido a evaluar, por las características ambientales y morfológicas que le son propias. En ellas, la forma en que se materializó la relación entre tipo y micromorfología varía y por lo tanto, es posible encontrar distintos niveles de impacto micromorfológico.

Como se evaluó el impacto morfológico y económico?

¿Cómo se perciben la o las problemáticas ambientales generadas a partir de la renovación? y por lo tanto, ¿Cómo se ha medido la alteración que un proyecto constructivo introduce en el ambiente?, ¿Cómo se ha valorado esa alteración espacial?, ¿Cómo se valora desde la forma resultante? Se detectó que el desarrollo de los problemas relacionados con la renovación edilicia en la forma urbana y en particular la micromorfología urbana resultante del fenómeno, deben su existencia a “macro y micro causas”.

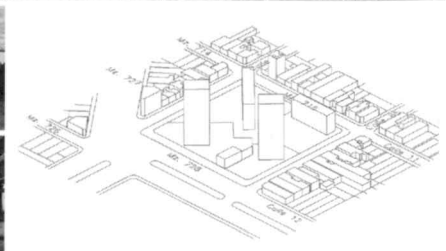
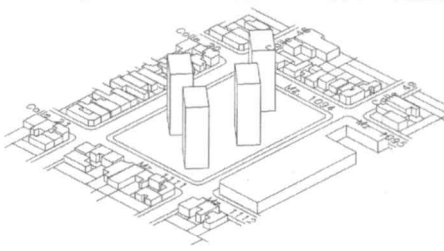
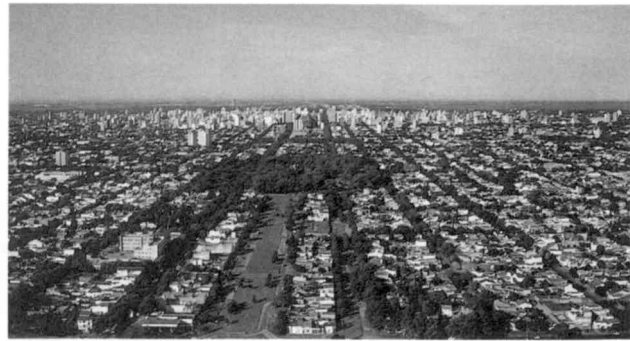
Entre las primeras se puede mencionar, el desarrollo de la ciudad sólo como modo de producción capitalista en la búsqueda del máximo rendimiento (Aymonino, 1983:217-245), donde la morfología sólo



Figura 3



Figura 4



llega a "registrar" el proceso de crecimiento como extensión, ampliación y/o "renovación", aplicando teorías arquitectónicas nacidas a la luz de la producción de edificios de perímetro libre o de alta y media densidad, sobre la misma parcela que antes había sostenido una casa chorizo o sea, sin tomar en cuenta ni hacer comprensible las relaciones ambientales internas y externas con lo preexistente, especialmente para el caso de la renovación.¹¹ (F3)

Entre las micro-causas, toma mucha importancia las relaciones internas entre los componentes del tejido urbano, constituido esencialmente por una subdivisión de suelo particular y por la forma en que las tipologías se asientan y la ocupan, relación dialéctica que a su vez depende de la subdivisión básica. (F2) Rossi (1977:257), indica que la tipología edilicia está determinada por la subdivisión del suelo, la formación de parcelas, los reglamentos de construcción y las exigencias de la vida cotidiana. Sin embargo, si lo miramos desde la economía urbana también influye el posible valor de cambio que se asocia a la eventual explotación del suelo de los proyectos posibles. Por otro lado, es importante mencionar que el proceso de renovación puede darse parcela por parcela o por completamiento de parcelas vacantes, sin que la estructura del tejido general se modifique substancialmente. En La Plata, existen variados ejemplos. (F4)

Cuando la situación se modifica desde la reparcelación, subdivisión, base del tejido, emergen otros valores, que borran la identidad previamente existente (Fig. I y II). De aquí deriva la importancia de haber evaluado distintos grados y niveles de impacto micromorfológico en áreas testigos de la ciudad de La Plata. (F4)

Para ello, como primer paso se determinaron cuatro áreas por grado de homogeneidad en la apropiación fisispacial que resulta de la edilicia y su uso, representando a su vez las distintas maneras en que se efectúa la relación tipo edilicio - micromorfología urbana y las diversas formas de producción de la ciudad. Ellas son:

I - Áreas con Tejido Tradicional - Homotipológica (barrial) (Fig. III)

II - Áreas con Tejido Abierto - Homotipológica (Fig. I)

III - Áreas con Tejido Tradicional - Heterotipológica (centro) (Fig. IV)

IV - Áreas con Tejido Abierto - Heterotipológica (Fig. II)

Entendiendo por "tejido tradicional", aquel determinado por la asociación tipología que conforma la manzana con edificación periférica continua y corazón de manzana cerrado; en tanto que el "tejido abierto" es determinado por una asociación tipología no continua que genera corazón de manzana abierto asociado al espacio público, pudiendo ser: regular e irregular, según la disposición de los tipos edilicios en relación con el perímetro de la manzana. En cuanto a la caracterización de "homotipológico", se interpreta que es el tejido conformado mayoritariamente por un solo tipo edilicio, fundamentalmente en lo que hace a su volumetría y por "heterotipológico", el que esta conformado por más de un tipo. Cuanto más tipos, mayor heterogeneidad. A partir de la caracterización de cada una de ellas, el nivel de impacto por renovación o sustitución varía en función de la forma que adopta la relación tipo-micromorfología. En el caso de las áreas homogéneas de tipo abierto: homo y heterotipológico, el grado de lesión o impacto negativo es de tal magnitud¹⁷ (en función del tejido de la ciudad), que resulta imposible una vez concretada la construcción aplicar técnicas e instrumentos con el fin de neutralizarlo o disminuirlo, salvo que se produzca la renovación total de las construcciones existentes en la manzana. (Fig. I) Situación poco probable, en relación con el carácter múltiple del dominio y la cantidad de metros cuadrados construidos que incorpora cada tipología edilicia que lo conforma. (Fig. II)

En las áreas homogéneas de tipo tradicional homo y heterotipológico (Fig. III y IV), el nivel de impacto es menor y posible de atenuar, atendiendo a la forma en que se produce la relación tipo edilicio-

micromorfología urbana. En el caso de las áreas con tejido tradicional-homotipológico -barrial-, el impacto es mínimo y no afecta la calidad ambiental del medio construido.

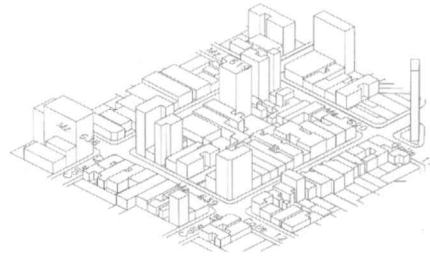
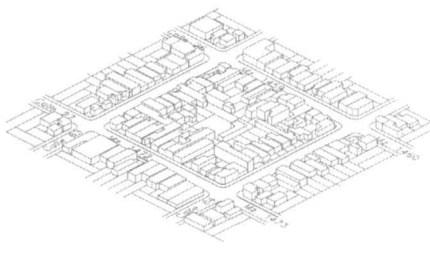
En las áreas con tejido tradicional-heterotipológico -por ejemplo en el área centro-, el impacto es medio y se producen interferencias entre las distintas formas de vidas que proponen los tipos edilicios. La renovación, provocó la yuxtaposición de tipos edilicios bajos con otros en altura, alterando los patrones de asentamiento micromorfológico preexistentes.

Remitiéndonos a David Harvey (1977), quien entiende que "la ciudad existe por concentración geográfica del excedente social y que puede ser concebida como artefacto para la creación y extracción de excedente o plusvalía", se considera que es preciso reconocer en la ciudad una parte de los atributos de un verdadero agente económico, con un patrimonio, funciones, finalidades, poder de decisión y una lógica propia.

Por lo tanto, a partir de la investigación y la evaluación desarrollada se ha confirmado cómo las tipologías han influido en la micromorfología urbana, que en muchos casos ha dejado de presentarse como elemento determinante para aparecer como un fenómeno determinado por las tipologías edificatorias, principalmente cuando éstas se introdujeron en la ciudad y en la manzana a partir de parámetros exclusivamente cuantitativos.

Esto significa, que el o los edificios resultantes del código o la normativa, valora o valoran sólo números no calidad ambiental. (F 1) Además, se trasluce que las técnicas utilizadas por las políticas que influyeron en la actual conformación de la ciudad, se sustentaron en normas que nunca contemplaron las preexistencias. Tampoco en las contadas veces que se han implementado políticas de intervención directa, se vislumbran lineamientos que hayan encausado o pautado el proceso de construcción de la ciudad.

Entonces, ¿Cómo intervenir para frenar este



Pag. anterior izquierda: figura I. Pag anterior derecha: figura II

Arriba izquierda: figura III. Arriba derecha: figura IV

proceso?. Para ello, además de necesitar conocer como influyen las tipologías en lo morfológico, debemos evaluar cuáles son los beneficios o no, en relación a la economía urbana.

Para encontrar alguna respuesta desde la microeconomía y responder cómo incide lo económico en la conformación del medio ambiente construido, primero se debe contestar *¿Cómo se interpreta en la producción capitalista, el espacio que estructura la ciudad?, además en este contexto ¿Se podrá encontrar un equilibrio entre valores de uso y de cambio?*. A partir del enfoque neoclásico¹⁹ y bajo el sistema de producción capitalista, el espacio es considerado un receptáculo existente a priori donde se ubican las actividades²⁰; aunque esta conceptualización es contradictoria entre la clase terrateniente (poseedora de la tierra) y la capitalista (inversionista). En base a estas lógicas, se ha ido configurando el estado actual del medio construido, que se puede sintetizar en tres ejes problemáticos:

- El estado de la tierra urbana con una excesiva parcelación del suelo, en general de superficies y anchos mínimos (Fig. V) llevada a cabo por la clase terrateniente en busca de captar renta en áreas estratégicas, lleva a reducir la posible elección de tipologías edilicias a construirse por lo exiguo de la parcela.
- La conducta del promotor/capitalista (inversionista), para quien resulta de suma importancia la disminución de la ganancia empresarial, cuando pretende realizar una inversión en suelo. Pagar la renta al comprar el terreno desviando parte de su capital hacia un tributo que no le aportará ningún beneficio, a diferencia de los demás medios de producción que sí le rendirán una tasa de ganancia con respecto a la inversión realizada, es una cuestión no resuelta ni internalizada.
- La evasión del pago de la renta (F2 y F3), que se ocasiona como consecuencia de lo anterior, hace que el capitalista busque apropiarse de la misma para sí. Esta problemática central en la renovación edilicia, se materializa en la construcción de más pisos sobre la misma superficie. También incide en la calidad de la construcción y en la reducción del espacio habitable.

En este contexto, las distintas modalidades de construcción que adoptan los actores

intervinientes en el proceso de construcción de la ciudad, como: producción directa²¹, producción por contrato²², producción especulativa²³, priorizan lo individual sobre lo colectivo incidiendo en la calidad del ambiente urbano, el deterioro de la calidad de vida de los habitantes y reduce la habitabilidad de las viviendas.

Desde la "componente económica" y específicamente de las leyes del mercado, el beneficio privado fue y es directamente proporcional al perjuicio ocasionado a la comunidad en su conjunto.

Sobre este último aspecto debería trabajarse, tomando decisiones propias a la ciudad en su conjunto o por áreas, distintas a las ejercidas por cada agente individual. El tipo de cálculo económico que es preciso realizar aquí, difiere del cálculo económico del consumidor, el empresario, etc.. Tiene su horizonte, sus instrumentos, sus objetivos, su racionalidad propia. Los encargados de regir el futuro de la ciudad, "deberían" lograr consensuadamente implementar esa racionalidad, "la de una visión que implique un desarrollo armónico de ella".

¿Qué se comprobó?

Primero, que tal como se hipotetizó, existe una relación entre el valor del impacto morfológico -alto, medio, bajo-, el valor de la tierra y el valor de las construcciones existentes, ya sea que estén ocupando la parcela donde se actuará por renovación o sustitución edilicia, o en la cercanía.

La segunda observación de esta relación, indicaría que la deseconomía²⁴ generada ante la existencia de alto impacto (en el tejido tradicional-heterotipológico o área centro) (Fig. IV), producido por la yuxtaposición de tipos edilicios bajos y altos, es el valor de la construcción existente al valorizarse el inmueble, sólo como terreno. Además, se genera un doble efecto diferencial en el rendimiento del capital invertido originariamente.

Estos efectos son: que el incremento de la valorización del terreno, pasa de representar el 25% del costo total a un porcentaje que varía entre 90 y 100%; y la desvalorización del valor de la construcción existente, pasa de representar el 75% del costo total a un porcentaje que varía entre 0 y 10%, según los casos²⁵.

Esta importante transferencia en la valorización del capital, permite expresar que desde la

perspectiva del análisis económico-financiero en la renovación de la tipología edilicia se registra:

- Deseconomía, cuando los metros cuadrados construidos a reemplazar por nueva construcción son mayores a los metros cuadrados del terreno.
- Valorización del capital preexistente invertido - desde la misma perspectiva -, cuando los metros cuadrados construidos son menos que los metros cuadrados del terreno.
- Que no existe valorización diferencial del capital invertido, cuando los metros cuadrados del terreno y los construidos son similares.

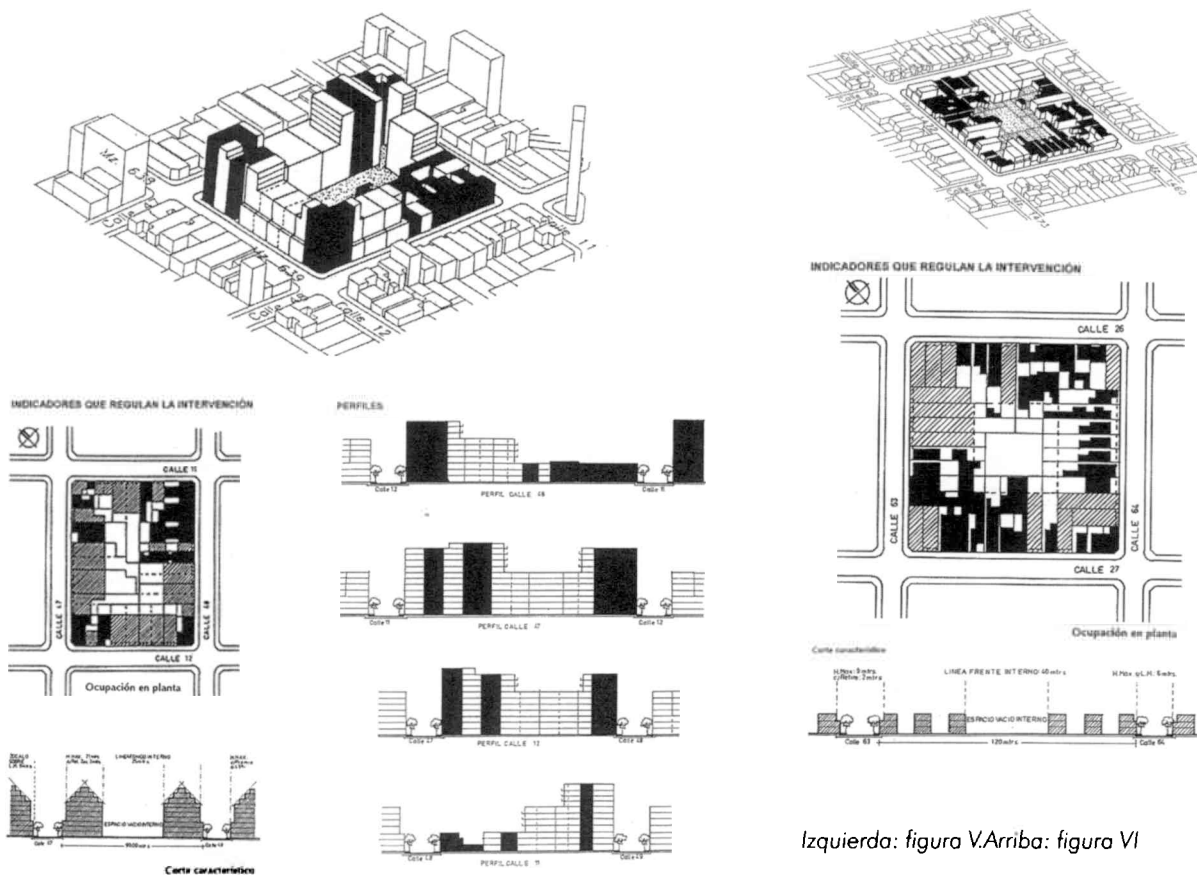
En el área con tejido tradicional-homotipológico o barrial (Fig. III), donde el impacto morfológico es bajo, porque no existe una modificación substancial del patrón de asentamiento micromorfológico, se mantiene la estructura de formación del valor correspondiente a la edificación existente²⁶.

Es importante señalar, que para obtener el valor final de esta deseconomía se deberán incorporar los costos sociales provocados por el impacto micromorfológico, que si bien son de difícil cuantificación, también es cierto que existen e inciden en la calidad ambiental de la población residente en el sector²⁷ y en un acceso diferencial de las familias a la vivienda, de acuerdo a sus presupuestos.

Como síntesis de lo expresado, se puede decir que:

- A un Impacto Micromorfológico Alto, le corresponde un mayor valor de la parcela y menor valor de la construcción.
- A un Impacto Micromorfológico Medio, le corresponde un mayor valor de la parcela y aproximadamente igual o similar valor de la construcción.
- A un Impacto Micromorfológico Bajo, le corresponde un aproximadamente igual o similar valor de la parcela ya proximadamente igual o similar valor de la construcción.

En forma general y del análisis interrelacionado entre áreas, se puede concluir que, el valor del impacto de las tipologías en la micromorfología incide en la formación de los precios de venta de inmuebles y terrenos. Ya sea, valorizando, desvalorizando o



Izquierda: figura V. Arriba: figura VI

mantiendo constante los mismos, además de, por supuesto alterar la configuración socioespacial de lo urbano y los valores ambientales según grados alto, medio y bajo. En ellas se observa que el valor máximo del metro cuadrado construido se mantiene en todas las áreas con valores similares^{2, 8}, no sucediendo lo mismo con el metro cuadrado de terreno el cual, alcanza una diferencia importante tanto en su valor máximo como mínimo. Esto se debe principalmente a que, en el Área Centro de alto impacto micromorfológico se valoriza el terreno y no lo edificado, al ser posible

aumentar de manera excesiva^{2, 9} los metros cuadrados construibles obteniendo un mayor rendimiento económico del terreno y el reemplazo de la tipología edilicia de uno o dos niveles por el edificio de propiedad horizontal en altura. En tanto que en el Área Barrial de bajo o medio impacto micromorfológico, si bien es posible obtener un mayor rendimiento de la parcela o terreno¹⁰, la población y los promotores adoptan en el proceso de construcción de la ciudad (relacionando su localización en la DESE), la vivienda individual o la vivienda colectiva de desarrollo en

horizontal, con lo cual, al no sufrir una modificación sustancial el patrón de asentamiento micromorfológico original, tampoco se produce este efecto en la estructura de formación del valor del inmueble, situación que sí se registra en el Área Centro. (F2-F3-F4) Otra observación interesante se refiere al valor del metro cuadrado de construcción, el cual sigue siendo el mismo en áreas disímiles. Esta situación parece coherente, porque cada uno está respondiendo al patrón de asentamiento micromorfológico predominante en cada área, a la vez que, la

Bibliografía citada

AYMONINO, Carlo, 1983; **El Significado de las Ciudades**. Barcelona. España. Segunda edición española. Editorial H. Blume.
DE GRACIA; Francisco, 1992; Construir en lo Construido. Madrid. España. Editorial NEREA
LAROUSSE, 2000; Diccionario Enciclopédico 1996-1997. Santa Fe de Bogotá, D.C.. Colombia. Agrupación Editorial
EZQUIAGA, José María, 1998; "¿Cambio de estilo o cambio de paradigma?" Revista Urban N°2. Madrid, España. Editada por la Universidad Politécnica de Madrid.
FOLADORI, Guillermo, 1995; La renta del suelo urbano. Montevideo, Uruguay. Editado por el Depto. de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República.
HARVEY, David, 1977; Urbanismo y Desigualdad Social. Madrid, España. Editorial Siglo Veintiuno Editores.
ROSSI, Aldo, 1979; La arquitectura de la ciudad. Barcelona. España. Editorial G. Gilli S.A.
SANCHEZ DE MADARIAGA, Inés, 1999; Introducción a la Urbanística. Madrid. España. Editorial

Citas

¹ - El trabajo que se presenta, surge de un proceso de investigación realizado durante las Becas de Iniciación y Perfeccionamiento de la Universidad Nacional de la Plata, en el periodo: 1993-1997. Los contenidos, sintetizan y precisan la versión desarrollada que obtuviera *Mención Especial en la categoría Investigaciones Urbanas, del Premio Anual de Arquitectura, Urbanismo, Investigación y teoría '97, organizado por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires.*

⁴ - Entre los Censos Nacionales de 1914 y 1947, la ciudad incorpora 213.174 habitantes (+240%) al pasar de 90.436 a 303.610. En tanto que entre el Censo de 1947 y el de 1991, se incrementa la población en 238.295 habitantes (+41%) alcanzando un total de 541.905 habitantes.

⁵ - Esto no significa lo mismo, o sea renovación no es igual a degradación. Aquí sí se homologa por la forma que ha tomado.

⁶ - Recurso importantísimo, en la calidad de vida de los habitantes de una ciudad.

⁷ - Considerando que, especula tanto el que construye un edificio de propiedad horizontal maximizando su altura, como aquel, que construye una vivienda unifamiliar en planta baja o dos pisos en sectores de la ciudad donde la tipología a utilizar debiera ser en altura.

calidad de construcción sigue siendo un factor constante. Esto también se produce dentro de la misma Área Centro, es decir, vale igual y a veces más, el metro cuadrado construido de una vivienda con tipología colectiva en vertical - edificio en altura -, de más de tres niveles, que el de una tipología de vivienda individual baja o colectiva en horizontal, en donde por lógica, el rendimiento económico del terreno es muy inferior en relación con los metros cuadrados construidos. Si se suma que en esta área, por lo general, el valor de los inmuebles que incorporan esta tipología de vivienda baja (individual o colectiva) reduce el valor del terreno, se observa que el rendimiento del capital obtenido con la tipología colectiva vertical es muy superior, alcanzando un nivel de maximización extrema de la ganancia, dado que, a igual superficie de terreno se cuadruplica o quintuplica la superficie construida. Se entiende por lo expresado, que el valor final de venta del metro cuadrado debería ser menor con relación a la mayor producción o a la inversa, más alto el metro cuadrado de la tipología individual baja en relación con la deseconomía externa generada por los metros cuadrados posibles a construir. Sin embargo, a veces se construyen estos dos tipos edilicios uno al lado del otro. Esto demuestra que muchas veces, el valor económico no es lo único a tener en cuenta a la hora de tomar la decisión sobre que configuración urbana sería apropiada, sino que también cuenta los deseos de las personas de dónde y cómo vivir. En este marco y con el fin de neutralizar o disminuir el impacto y las consecuencias a él asociadas, sería necesario adoptar para la intervención un "modelo volumétrico tipológico de manzana" que tome en cuenta el rol que asume el área de intervención en la estructura urbano-territorial, encontrando la posibilidad del aprovechamiento de las

parcelas para una densificación lógica, con adecuadas condiciones de habitabilidad y una optimización de la calidad ambiental del área. (Fig. V y VI)

Partiendo del criterio general de tratar a la manzana como unidad de diseño (asociada también a la calle), acorde a cada área urbana homogénea, es necesario buscar que la magnitud de la edificación posible en cada parcela, se relacione con un volumen edilicio propuesto para la manzana y no con la forma o dimensiones de la parcela misma³², respondiendo adecuadamente a las características actuales y futuras. Se trata de maximizar la potencialidad edificatoria de las parcelas, pero considerando los valores urbanísticos de la calle, el entorno y el ambiente como tal, jerarquizando los ámbitos públicos urbanos, como: avenidas, bulevares, plazas y parques. Estos conceptos modificarían los valores de ocupación de la parcela o de edificación admitidos en la actualidad, así como la calidad ambiental de forma cualitativamente superior.

La concreción del modelo en términos de instrumento normativo y de gestión, implica su transferencia a indicadores urbanísticos que lo hagan extensible al resto de las áreas y que al mismo tiempo, se adapte a las diferentes situaciones a las que podría estar sujeto este instrumento, que transforma un proyecto en una expresión legal reguladora. Para ello y a modo de reflexión, sería importante tener en cuenta:

Que la calidad ambiental se puede determinar a través de la homogeneidad cualitativa de los elementos constructivos, sin necesidad de una repetición mecánica de los tipos edilicios, pero sí, contemplando la cantidad de metros cuadrados totales para ir equilibrando las deseconomías (incluida la potencialidad de las infraestructuras), al mismo tiempo que las calidades. Además, solo la repetición de un tipo edilicio no

garantiza la calidad ambiental urbana, así como tampoco la repetición del tipo que puede generar indiferenciación de las partes y de los lugares y en consecuencia una anulación de la noción de identidad.

Que la diversidad de tipos edilicios, no implica la conformación de ambientes urbanos sin calidad micromorfológica.

Que la homotipicidad de un sector o área, no garantiza por sí sola la conformación de un ambiente urbano armónico y cualificado, dado que depende de la manera en que se establezca la asociación de los tipos edilicios en la manzana y la calle, así como la calidad proyectual de su materialización.

Que la heterotipicidad de un sector o área, no impide que su conformación determine un ambiente urbano armónico y cualificado, dado que existen tipos edilicios compatibles entre sí. Además, los mismos pueden asociarse a través del vacío en la manzana y materializarse con calidad constructiva ■

"Todo lugar hecho presencia merced a la acción constructiva, es singular. De ahí que la nueva intervención modificadora, deba reconocer la categoría de unicum que cualquier marco espacial merece. Deberían incorporarse, en consecuencia, ciertas garantías en la transformación del lugar, de manera que mejora y modificación fueran siempre términos compatibles y a la vez no se adulterase su especificidad. El lugar está definido, como espacio, por sus límites superficiales (...) y si intervenir es modificar, la incidencia de cada intervención habría de valorarse desde una inicial crítica metodológica, ya que la adopción de un criterio racional (método) en la práctica del proyecto es condición necesaria pero no suficiente. De hecho, la selección del criterio determina el alcance mismo de la modificación".

Francisco de Gracia, 1992; "Construir en lo Construido". Madrid, España. Editorial Nerea.

¹¹ - Según la apreciación de Marx, que había señalado que la "pura y simple existencia de la ciudad como tal, es diferente a la pura y simple multiplicación de viviendas independientes. En este caso, el todo no es la suma de las partes." Marx Karl, Formaciones económicas precapitalistas, Madrid 1075. Citado por C. Aymonino (1983).

¹⁷ - Nivel más alto de impacto detectado.

¹⁹ - Existen otros enfoques contestatarios, como: el Marxista, el Shumpeteriano y el Evolucionista; desarrollados cronológicamente en la historia económica.

²⁰ - Es el excedente o plusvalor que se obtiene por la utilización de dicho factor de producción. En este caso, "la renta no determina pues la ganancia, forma inmediata y dominante de la plusvalía producida en la explotación capitalista, sino que está determinada por ésta". Topolov (1985: 260), citado por Foladori (1995).

²¹ - Individual o cooperativa.

²² - Donde el propietario del terreno contrata la construcción del proyecto.

²³ - Donde se producen edificios o casas que se ponen a la venta.

²⁴ - Se entiende por deseconomía a la repercusión negativa en una unidad económica, manifestada por el aumento desproporcionado de los costes. Extraído de Larousse, Diccionario Enciclopédico (2000:330)

²⁵ - Esta expresión surge del análisis efectuado a través de un muestreo representativo no estratificado, en un total de 25 muestras en el área testigo de análisis.

²⁶ - Esta expresión surge del análisis efectuado a través de un muestreo representativo no estratificado, en un total de 20 muestras en el área testigo de análisis.

²⁷ - Esta evaluación debería realizarse a partir del trabajo disciplinar, con enfoques psicosociales y sociológicos.

²⁸ - Área centro: 1000\$/m² Área barrial: 989\$/m² en 1997

²⁹ - Por lo general se pasa de FOT 1 a 2 ó 3.

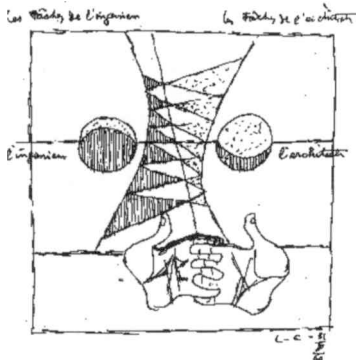
³⁰ - Por más que la normativa para esa zona establecía indicadores como: FOT 2,3; DN 600 hab./ha.; FOS 0,6.; los cuales, posibilitaban la construcción en altura, no siendo la tipología edilicia adoptada por la población o los promotores en ese sector de ciudad.

³² - Como se realiza actualmente.

El alojamiento como derecho incondicional excluido de la lógica del mercado

Apuntes para un necesario debate.

Uriel Jáuregui, Carlos Barbachan, Néstor Mineo



Un dibujo dedicado a los «constructores»... Nueva etapa que pone desde ahora, en contacto permanente, fraternal, igual, a las dos vocaciones, cuyo destino es equipar la civilización maquinista y llevarla hacia un esplendor completamente nuevo. Estas dos vocaciones son: la del ingeniero y la del arquitecto. Una de ellas ya estaba en marcha, la otra, estaba adormecida. Eran rivales. La tarea de los «constructores» se conjugan una con la otra desde la empalizada, la fábrica, el despacho, la vivienda, el palacio, hasta la catedral, hasta todo. El símbolo de esta asociación aparece en la parte inferior del dibujo: son dos manos cuyos dedos se entrelazan, dos manos puestas en la horizontal, dos manos al mismo nivel.» París, 4 de junio de 1960. Le Corbusier.

1.

La supervivencia física y la autonomía personal son condiciones previas de toda actividad individual en cualquier cultura y ambas constituyen las necesidades más elementales. Son aquellas que han de ser satisfechas, antes de que los individuos puedan participar de manera efectiva en su formación y calidad de vida con el fin de alcanzar cualquier otro objetivo que crean valioso.

Las carencias significan pérdida de autonomía. Comportan discapacitación, incapacidad de decidir, crear o compartir las cosas buenas de la vida, (cualesquiera sean las formas como se las definan). Constituye un perjuicio para cualquier individuo todo aquello que directa o indirectamente interfiere en las actividades esenciales de su forma de vida. Igualmente, ha de entenderse que sus necesidades comprenden todo lo que es preciso para hacer posible que esa forma de vida se lleve a cabo.

Tenemos que identificar qué actividades son esenciales, previas e ineludibles, definiendo qué condiciones las hacen posible o imposibles y cuales son las consecuencias de no satisfacerlas. Estas condiciones previas han sido investigadas y definidas como necesidades vitales básicas y hasta dónde y porqué pueden ser universales.¹ Sabiendo que satisfacerlas hará posible una participación en la que los individuos se encuentren así mismos, discerniendo si la existencia que llevan es injusta o equivocada y optar por cambios.

2.

**¿Cuales son las necesidades básicas?
¿Son las mismas para todos?**

«Si podemos llegar a establecer qué son las diversas necesidades, cuáles de ellas son fundamentales y cuáles contingentes, cómo se relacionan y cómo surgen estas últimas, podremos definir la función más precisa y comprensivamente, y mostrar la importancia real de este concepto. Propondría que tomáramos como punto de partida dos axiomas: primero, que toda cultura debe

satisfacer el sistema biológico de necesidades, tales como los impuestos por el metabolismo, la reproducción, las condiciones fisiológicas, de la temperatura, protección contra la humedad, el viento y los impactos indirectos de las fuerzas dañinas del clima y la intemperie, la seguridad con respecto a seres humanos o animales peligrosos, el reposo ocasional, el ejercicio del sistema nervioso y muscular en movimiento y la regulación del desarrollo. El segundo axioma de la ciencia de la cultura es que toda manifestación que implique el uso de utensilios materiales y la realización de actos simbólicos presupone, al mismo tiempo, que se ha dado importancia a un rasgo de la anatomía humana y que hay una referencia, directa o indirecta, a la satisfacción de una necesidad corporal.²

3.

Las políticas sociales deben ir dirigidas a garantizar esas necesidades vitales básicas, lo que hace humano a los seres humanos, y no diferentes del resto de la naturaleza. Las necesidades vitales básicas pertinentes son aquellas que son necesarias para proteger la condición de los individuos como miembros plenos de la comunidad. Su finalidad consiste en ofrecer oportunidades auténticas de participación en la sociedad, las necesidades en consecuencia, se definen como todo aquello que se requiere a tal efecto.

Un individuo está necesitado, a efectos de su participación social, en la medida en que carece de los recursos necesarios para satisfacer esas «necesidades vitales básicas» y participar como miembro pleno de la sociedad. Las teorías de las necesidades humanas demuestran la existencia de ciertas necesidades que, por su naturaleza, son universales: la salud y como su consecuencia la autonomía. Los seres humanos tienen el derecho a la satisfacción óptima de tales necesidades.³

La noción de salud que se postula no es mera supervivencia, sino que intenta optimizar la vida. La autonomía se centra

en la dimensión social, el nivel de entendimiento, la capacidad psicológica para formular y participar en las diversas opciones que se presentan en una sociedad democrática participativa que promueva seguridad económica, justicia social, y respecto ambiental, que provienen de los instrumentos para construir sociedades incluyentes expresión de una sociedad solidaria y sana.

Es fundamental distinguir entre necesidades básicas y necesidades intermedias, siendo estas últimas las que satisfacen a las primeras. Las necesidades intermedias son consideradas como de segundo orden, indispensables para satisfacer los objetivos de primer orden, o sea, la salud y la autonomía. Las necesidades intermedias son agrupadas dentro de categorías más precisas como son: alimentación, alojamiento, sanidad y educación.⁴

No pocos son los problemas a la hora de identificar los niveles mínimos-óptimos de satisfacción de necesidades, no se ponen reparos a la universalidad de necesidades tales como disponer de agua, oxígeno y aporte calorífico suficientes para conservar la vida. El consenso comienza a desaparecer cuando planteamos cuál es la magnitud, por encima del mínimo óptimo, que vale como grado adecuado de satisfacción de necesidades básicas.

4.

Las personas de diferentes culturas tratan de satisfacer sus necesidades de distintas formas. La satisfacción se produce siempre dentro de un contexto cultural dado, son producidas históricamente, jerarquizadas socialmente, y en las sociedades de consumo se inscriben en complejos espacios interrelacionados. El espacio simbólico del deseo multiplicado por el marketing. El espacio normativo de los servicios públicos de bienestar. El espacio convencional de la producción de necesidades en el seno de las familias.

Ejemplo evidente es la alimentación. Inmensa variedad de tradiciones culinarias, teniendo en cuenta que la materia prima

es a menudo similar. La ropa, la arquitectura, los oficios, han evolucionado de formas diversas a lo largo de la historia de la humanidad.⁵

Y aquí caben preguntas y reflexiones.

¿Es saludable que las culturas hayan desarrollado tantos enfoques distintos con relación a la satisfacción de necesidades básicas?

¿No será la identificación de las necesidades a través de las distintas culturas algo artificial, y un impedimento a su satisfacción masiva inmediata?

Se ha sostenido que las necesidades humanas tienden a ser infinitas; que están constantemente cambiando, que varían de una cultura a otra, y que son diferentes en cada periodo histórico. Tales suposiciones no nos sirven para solucionar las carencias, y son producto de un error conceptual, al no explicitar la diferencia fundamental entre lo que son propiamente necesidades básicas y lo que son satisfactores.⁶

5. Las necesidades humanas deben entenderse como un sistema en el cual se interrelacionan e interactúan. Simultaneidad, complementariedad y compensaciones son características dinámicas del proceso de satisfacción de las necesidades. Un satisfactor puede contribuir simultáneamente a la satisfacción de diversas necesidades o, a la inversa, una necesidad puede requerir de diversos satisfactores. Diferenciando los conceptos de necesidad y satisfactores, es posible formular: primero, que las necesidades básicas son finitas, pocas y clasificables; segundo, que las necesidades básicas son las mismas en todas las culturas y en todos los periodos históricos. Lo que cambia, a través de las culturas, es la manera o los medios utilizados para su satisfacción. Cada sistema económico, social y político adopta diferentes estilos para la satisfacción de las mismas necesidades. Uno de los aspectos que definen una cultura es su elección de satisfactores. Lo que está culturalmente determinado no son las necesidades fundamentales, sino los satisfactores de esas necesidades.

¿Podemos distinguir objetivos comunes a todas las culturas?

Toda sociedad ha de producir satisfactores suficientes para asegurar niveles mínimos de salud y autonomía. La sociedad debe de garantizar un nivel adecuado de reproducción biológica y socialización. Tiene que asegurar que las aptitudes y valores que son necesarios para que haya producción, tenga lugar y se divulguen a través de una proporción suficiente en la población. Es necesario instituir algún sistema que

garantice y que consiga una práctica satisfactoria de estos objetivos.

6. La formulación de las necesidades en nuestra cultura se ve hoy sometida a la triunfante ideología del libre mercado, potenciadora del espacio simbólico de los deseos. Un debate interdisciplinario sobre las necesidades vitales básicas se justifica plenamente cuando la producción social de deseos, ha devenido en cultura de consumo: satisfacción creciente para una parte de la sociedad, y precarización, vulnerabilidad y marginación, para otros segmentos de la sociedad que progresivamente, por sus carencias, han perdido toda autonomía. En todas las culturas, es necesario facilitar de alguna manera alimentación, alojamiento y otros satisfactores que exige el logro colectivo de lo que se define como niveles normales de salud. Sin la satisfacción plena de ese umbral óptimo se pierde autonomía, y se pone en crisis a las sociedades democráticas. Estas exigencias constituyen la base económica de toda democracia y plantea una amplia gama de problemas prácticos que han de resolverse a fin de que sus miembros puedan participar como miembros plenos.

7. Las pobrezas no son sólo pobrezas, son mucho más que eso, cada pobreza genera patologías toda vez que rebasa límites críticos de intensidad y duración. La magnitud de las carencias extremas que se dan a todo lo largo y ancho del planeta es apabullante. Una reflexión medular, es considerar que cualquier necesidad básica no satisfecha de manera adecuada produce una patología; y que hasta el momento, se han desarrollado tratamientos para patologías individuales o de pequeños grupos. Hoy nos vemos enfrentados a patologías colectivas que aumentan de manera alarmante, para las cuales los tratamientos han resultado ineficaces. Para una mejor comprensión de estas patologías colectivas se establece la necesaria interdisciplinariedad.

8. Para que las necesidades puedan satisfacerse, se requieren relaciones sociales de producción que sean adecuadas a tal objetivo colectivo. La esfera de producción material es más amplia que el proceso de las personas que actúan a fin de producir mercancías, abarca el proceso de intercambio, distribución y consumo. Admitido que todas las formas de producción son sociales y en consecuencia requieren necesariamente de un sistema apropiado de intercambio, las personas que no pueden producir lo que necesitan para sí mismas y para las que están bajo su responsabilidad, habrán de disponer de «otro medio de adquirirlo».

¿Hasta qué punto son los individuos responsables de su propia pobreza?

¿Cuál es la relación o el equilibrio entre la actividad y voluntad de los individuos y la producción?»

La socialización -generada por las formas de producción- debe preparar a los individuos para roles en los que se espera y esperan ellos mismos que van a participar. Necesitará legitimar la adquisición, intercambio y distribución de forma que se vinculen tipos e intensidades de trabajo. Los individuos deben ser capaces de planificar cómo satisfacer sus necesidades materiales, deben saber que se les asignan bienes y servicios a cambio de su trabajo. Estas premisas sociales, producción, reproducción, comunicación y gobierno, se refieren a objetivos concretos cuyo logro debe ser planificado y sostenido por la sociedad a lo largo del tiempo. El éxito de una forma de vida social será a su vez puesto de manifiesto por la salud y autonomía de sus miembros y el único criterio valorativo es que esta haga posible la satisfacción de sus necesidades básicas.

¿Cómo se supone que el individuo ha de cumplir los deberes específicos, cuando lo que por naturaleza le preocupa es la satisfacción de las necesidades básicas de él y de aquellos a quienes conoce y por quienes experimenta una sensación, fuerte y explícita, de responsabilidad?

¿Y cómo podrá todo habitante del planeta tener derecho a la satisfacción óptima de sus necesidades cuando no está clara la existencia de organizaciones que sean capaces de actuar de forma tal que puedan asegurar una satisfacción óptima mínima de tales necesidades básicas?

¿Es posible solucionar esto?

9. Asumiendo que exista el consenso de que la optimización de las necesidades básicas debe considerarse cuestión prioritaria, se debe examinar lo que significa optimización en términos de aquellas opciones reales que hacen posible el amplio abanico de conocimientos teórico-práctico contemporáneos. Puede haber desacuerdos esenciales en cuanto a lo que tales opciones implican en la práctica y sobre lo que hay que hacer en concreto para alcanzar los fines que se persiguen. Pueden desencadenarse disputas sobre la política social adecuada, las estrategias dirigidas a optimizar serán objeto de fuerte contestación, los que participan en ella deben pensar que el debate vale la pena y que es sensato hablar de soluciones correctas e incorrectas que trascienden las barreras de las preferencias personales.

Aunque se produjera un consenso sobre las formas de resolver las cuestiones, seguirán existiendo dilemas acerca de lo que significa optimizar y evaluar los satisfactores. Muchas de las causas políticas con las que

estamos comprometidos tienen poco sentido sin un debate sobre cómo producir bienestar en sociedades donde el papel de la gestión del Estado, siendo irrenunciable como factor de racionalidad social, se manifiesta hoy inexistente.

En el momento actual la no-polarización entre Estado y Mercado hace necesario disponer de un nuevo marco conceptual moralmente aceptable, en el que inscribir un proyecto democrático y universal, capaz de garantizar la salud y la autonomía de los ciudadanos.

No deben ser consideradas por más tiempo las organizaciones estatales sólo como instrumento de los intereses del capital. Estas organizaciones se caracterizan por contener las estructuras constitucionales y organizativas, proyectadas para conciliar y armonizar la regulación privada de la economía capitalista con las relaciones sociales de producción que desencadena.⁷

10. Para concentrarnos en los procesos de producción material, necesitamos modelos de lo que tienen en común todas las actividades productivas humanas y las formas en que afectan el nivel de satisfacción de las necesidades. Se requiere un debate amplio, interdisciplinario, que determine parámetros de concepción para los objetos satisfactorios. Los aspectos productivos, tecnológicos y específicos, que implican la necesidad de conocer tanto las características del objeto como la de su proceso de materialización, surgiendo no de la teoría económica ortodoxa sino de una nueva teoría económica.⁸

Una nueva economía, cuyo objetivo sea la satisfacción de las necesidades de las mayorías, debe enfrentar el despilfarro ecológico que se produce cuando el único recurso renovable considerado por la economía es el capital.

Se ha demostrado que si la humanidad ha de sobrevivir como conjunto no puede permitirse por más tiempo que la estructura económica ignore el medio ecológico en el que está inserta.

La economía está desviada si se niega a aceptar la dimensión social y ecológica y se ejerce como si estas fueran ajenas a su propia perspectiva en lugar de como palanca hacia un cambio social.

11. Es importante profundizar las razones críticas a tener en cuenta sobre lo que el capitalismo llama la «soberanía de los consumidores»⁹. El consumidor no es soberano, sólo puede escoger entre una diversidad de objetos producidos, pero no tiene ninguna capacidad para hacer producir otros objetos mejor adaptados a sus necesidades en lugar de aquellos que le son propuestos. La producción de lo superfluo crea y modela las necesidades.

Por esencia, el mercado no puede ser el sitio donde se forme una voluntad y una elección colectiva y soberana. El mercado fetichiza los productos aumentando los consumos individuales para conservar y consolidar el poder, para no tener que hacer concesiones de orden político o para impedir la politización de los consumidores descontentos.

El poder de decisión de los consumidores, por supuesto, no puede ser efectivo sino cuando las decisiones son debatidas libremente y tomadas colectivamente en la base, en las instituciones de la democracia directa.

12. «Es difícil presentar un tema que para la mayoría de los lectores puede resultar totalmente desconocido. Todavía más complicado es probar que el debate sobre un concepto novedoso es útil para la interpretación y la acción práctica en estos días en los que, al menos en lo que se refiere al «modelo» de políticas públicas, todo parece definitivo, inmutable y sin propuesta alternativa. Este es el caso de la propuesta del ingreso básico o, mejor ingreso ciudadano...»¹⁰

La propuesta del «ingreso ciudadano», ha recobrado un creciente interés en los últimos años después de quedar relegado de los análisis sobre posibles alternativas para satisfacer las necesidades humanas durante la fase expansiva de la economía. Desde la segunda mitad de la pasada década la instauración de una prestación universal vuelve a ser un tema en los fundamentos éticos de la sociedad. El concepto de ingreso incondicional que se analiza desde hace años ha tratado de unificar las propuestas y debates sobre los mecanismos de garantía de mínimos, consistente en una prestación monetaria pagada incondicionalmente a cada individuo independientemente de cualquier otra fuente de renta, sin estar sujeta, por tanto, a la comprobación de recursos ni a la relación con el mercado del trabajo.

Dentro de un planteo similar se introduce la alternativa del alojamiento como derecho incondicional excluido de la lógica del mercado.

Se tendría un punto de partida sano si toda la población tuviera asegurado su alojamiento, como la salud y la educación, como cobertura social justa. A partir de este mínimo óptimo asegurado las personas podrían afrontar las decisiones que se le presenten en condiciones autónomas.

Tomando en cuenta los intereses de todos, lo cual constituye la solidaridad en un sentido fuerte con aquellos a los que la condición social ha ubicado desde el principio en situaciones menos favorables, planteamos la conveniencia de implantar un sistema de alojamiento, que en su concepción, sea capaz de mitigar parte de

las desigualdades que el sistema capitalista genera. Esta alternativa de alojamiento debe ser percibida como justa, equitativa y éticamente aceptable, sin lo cual no tiene posibilidades de instituirse una prestación de este tipo.

13. La emergencia es no poder alojarse por sí mismo. Cuando un gran número de personas no puede hacerlo, la sociedad debe conseguirlo por encima de todo. Es como la medicina más necesaria, la dieta normal o el saber.

Un alojamiento es un sitio donde la gente vive. Es primero que nada y por encima de todo una relación entre la gente y su entorno, y como tal, la relación nace de las acciones más comunes de la vida diaria, está enraizada en los cimientos de nuestra existencia.

En el contexto de nuestro propósito se supone que el individuo ha de ser alojado sin condiciones previas, su existencia es su propósito. La forma de vida del hombre es la cosa más ordinaria en el mundo natural. Desarrollarla es una medida de emergencia y la uniformidad es objetable sólo cuando ya no se restringe a la superación de una parte, sino que trata de abarcar al conjunto de la sociedad.

Si no perdemos de vista el proceso en su conjunto, el proyecto de cada uno de esos alojamientos supone la solución de un solo problema. Un gran número de alojamientos constituye un proyecto único, significa alojar en un principio de una manera universal.

En este punto de la crisis el hombre ya no se aloja; debe ser alojado.

Los deseos y satisfacciones del individuo, por importantes que sean, no constituyen un criterio por sí mismos. Lo importante es saber hasta qué punto la sociedad puede hacer sin la participación de los individuos.

La intervención del individuo es tenida como no deseable en esta etapa. Se pide al individuo que se someta a ciertos sacrificios que permitan cumplir a la sociedad en su conjunto su obligación en la satisfacción de las necesidades. Sólo cuando quede demostrado que dicha participación es esencial podremos hablar de limitaciones intolerables.

Postulamos como alojamiento una forma tangible en la que el hombre llegue a alojarse y ese alojamiento satisfaga sus necesidades mínimas óptimas.

14. ¿Presencia o ausencia del individuo?

¿En qué puede contribuir el individuo en las actuales condiciones al proceso del problema del alojamiento?

¿Cómo van a predeterminarse necesidades

que sólo se hagan evidentes con la misma actividad del individuo que hay que alojar?

Podemos trazar una línea que marque dónde acaba esa actividad que llamamos alojarnos y pase a ser vivienda. El alojamiento está ligado, sin solución de continuidad con habitar, con la acción de formar un rededor protector. Los dos conceptos no pueden separarse, y juntos forman el concepto del hombre alojándose a sí mismo. El habitar es construido. La vivienda se construye en el habitar.

¿Es que estos legítimos intereses excluyen cualquier tipo de criterios universales de alojamiento, comunes a todas las personas?

¿Hay que descartar desde el inicio toda tentativa de hallar un patrón común?

Querer dar respuestas nos enfrenta con problemas de factibilidad, que nosotros arquitectos no estamos en condiciones de discutir en soledad con la profundidad que merece esta tarea.

La constelación de creencias, valores y técnicas compartidas por una comunidad científica y de problemas y soluciones ejemplares que orientan la investigación sin explicar las reglas a las que se atiene es un paradigma.

El marco actual de la esfera económica privada es el ámbito de la desigualdad y además no puede ya asegurar la integración social debido al alto nivel de precariedad en el empleo y desocupación estructural existente.

Es en el marco del Estado donde se tiene que obtener la integración no sólo política sino también económica, a través de una idea de ciudadanía que añada ineludiblemente a los derechos políticos, los económicos.

Mediante este proyecto debemos lograr un avance en el conocimiento científico del problema del alojamiento, en el cual, las necesidades de grandes grupos humanos que no tienen acceso a él, ni lo tendrán en las condiciones del mercado capitalista, producen una alteración de proporción creciente en los aspectos específicos del proyecto tecnológico y productivo. El insuficiente conocimiento de la problemática que estas mutaciones implican es uno de los factores que producen la obsolescencia de los paradigmas profesionales establecidos en el campo de la producción tradicional, que progresivamente pierden su nivel de eficacia. El conocimiento a generar en pos de recrear las eficiencias perdidas, debe accionar sobre nuestra formación.

15.

En este modo de producción de economía de mercado, el alojamiento se produce como mercancía, y así surge la tendencia a reducir su valor de uso a las funciones

elementales en términos de eficacia mercantil, sobre todo en aquellas destinadas al consumo colectivo, como el alojamiento de los sin alojamiento. No se puede abandonar esta innovación a la exclusiva lógica de la tecnología y la libre iniciativa del productor, aceptando su producir. La libre iniciativa que domina la producción ha demostrado muy poco interés en innovar, en la medida en que su rédito no aumente.

Los hombres de negocios dominan el proyecto y la selección de la tecnología, las propuestas empleadas son hechas a la medida para cumplir con los requisitos del negocio, reiterando los mismos «mejorados» sin alterar los beneficios de la empresa. El productor asume por sí sólo la tarea de estudiar el mercado, fijar el programa del producto que va a fabricar, proyectar, estudiar los métodos de fabricación, fabricar, comercializar y evaluar en función de su éxito comercial. Genera un mercado complejo y estrechamente ligado a la economía de mercado, lo que hace difícil la innovación y como consecuencia la producción, en los términos de satisfacer la necesidad de la mayoría.

La propuesta de alojamiento base es conveniente relacionarla a la Universidad Nacional que tiene potencialmente un importante rol que cumplir como agente innovador en los aspectos productivos, tecnológicos y específicos del proyecto en función de la resolución de los problemas de las mayorías.

La Universidad Nacional es el lugar donde mejor se concretan las nociones de confiabilidad, veracidad y desinterés en el rédito económico, permitiendo actuar en el campo de la certificación de calidad, constituyendo un patrimonio irremplazable de altísimo valor exento de toda contingencia.

16.

El oficio de arquitecto como hasta hoy lo concebimos, esta desapareciendo. No es suficiente poner al día el catálogo de medios expresivos y renovar el código estilístico, es al arquitecto al que hay que renovar. Es un momento especial y delicado.

¿Qué se debe hacer?

La idea inicial es construir un marco de trabajo diferente al de los estudios de arquitectura convencionales. Los jóvenes arquitectos deberían trabajar como constructores en pequeños o medianos talleres, como elemento estratégico de desarrollo de la industria del alojamiento, dado el desajuste entre enseñanza universitaria y exigencias del contexto productivo industrial.

¿Es posible?

¿Significa incorporar al arquitecto como miembro del taller?

¿Si es posible, cómo definir su rol, con esas características productivas?

Características productivas, (en síntesis) saber hacer, saber pensar, saber hacer...

El arquitecto para un Taller Estudio de Innovación Tecnológica entre la Universidad y los pequeños y medianos talleres representará una manera singular de tipo de «constructor», es decir, indisolublemente arquitecto e ingeniero, más precisamente arquitecto y constructor, un hombre de diseño, de taller y experimentación.¹¹

Esa dualidad arquitecto-constructor, nos remite a arte-industria¹² y se resuelve en términos que suponen un recurso obligado, «la máquina herramienta». La máquina ha de ser el instrumento de una verdadera vuelta al artesanado para «regenerar» la industria en el arte.

17.

El otro imperativo indisoluble también, es una organización del trabajo de concepción-construcción, que implica un pasaje estricto de una a otra posición. En esas condiciones, las disociaciones entre artistas e industriales no se pueden producir, se mantiene esa complicidad entre creador y ejecutante, «obreros en comunión poética con el creador». Modelo de creador capaz de intervenir sobre el objeto por su presencia constante en el lugar y no importando en qué estado de fabricación se encuentre.

Se debe adoptar una actitud rigurosa, el trabajo debe ser continuo e integral, teniendo una acción calma y modesta. Un error grave que se puede cometer es precipitarse en la tarea, por querer llegar rápido a los resultados en falsas emociones creativas quemando las posibilidades de invención. Cuando se va muy rápido se utiliza sólo lo que existe como referencia técnica. Si tomamos tiempo y no dibujamos enseguida, se tiene la posibilidad de que el taller construya su propia lógica científica, tecnológica, (y principalmente) moral y social.

La evaluación científica que condiciona las técnicas y la calidad de las realizaciones será la línea de conducta. Estudiar exactamente los materiales y su trabajabilidad, buscando la «inspiración» a partir de ellos. Crear materiales. Las alternativas han de tomarse con las prácticas de técnicas de punta. Es importante que la ejecución sea inmediata. Importancia de dialogar con los operarios, su opinión.

Las soluciones de punta son creadas por un hombre-artista, «por un arquitecto de nuestra época». Al producto terminado,

cuando sale del taller, solo le queda el montaje en el lugar.

En síntesis el taller abordará el alojamiento con rigor intelectual, no contentándose fácilmente con un sólo resultado, exigiéndose siempre más, en un oficio metódico y competente, además de tener relación física intensa con el objeto.

El objeto no está terminado, es la dinámica del objeto lo que interesa. El objeto después de más de dos mil años está constituido como una superposición continua de cosas diferentes, superposición viva, capas sucesivas, historia de útiles continuamente en evolución. El objeto que se desarrolla, que siempre (parece) queda(r) sin terminar. El accionar del taller debe comenzar a partir de una idea de base sobre la cual se producen los croquis de ejecución, de detalles. El detalle constructivo debe tocar profundamente al arquitecto-constructor. Es por la técnica que se expresará el espíritu nuevo. Los detalles deben ser globalizados e interpretados por el «operario artesano» para desembocar en una primera materialización siempre destinada a ser mejorada. Jamás se hará un plano de ejecución antes de haber acabado la materialización del «prototipo», sabiendo que lo que se dibuja no es la real complejidad de la solución que se propone.

No se puede corregir fuera de la materialización, fuera de la ejecución, pero sí en el momento mismo de la materialización.

Este modo de concepción y ejecución no se puede concebir sin las relaciones de complejidad entre todas las máquinas herramientas de los talleres y también entre cada operario artesano. Es un modo de diseño constructivo, en tamaño natural. Construir sucesivamente un «prototipo seguido de otro prototipo» (saber hacer, saber pensar, saber hacer...) en el cual podamos someter a prueba todos los aciertos y defectos del sistema y profundizar en los detalles, verlos, modificarlos y seguir construyéndolo.

El modo de producción del prototipo, permite adaptarse a todas las condiciones y deseos del arquitecto-constructor, que no retrocede frente a la necesidad de modificar las piezas en ejecución, como a todas las satisfacciones o contrariedades técnicas. Siempre queda sin terminar.

El arquitecto-constructor en el Taller Estudio de Innovación Tecnológica conforma un modelo de convivencia, donde es necesario que él (arquitecto-constructor) sea colaborador permanente, sin quedar ausente, al punto que el rol y el aporte no es más identificable.

Algunas realizaciones que llamamos mutantes confirman que ese estado de

«espíritu» permite poner de pie la técnica e introducir siempre (progreso), sin dejar paso a paso de evaluar e investigar.

El taller debe ser un cuerpo vivo, donde cada miembro es indispensable a la creación del objeto, además, en la vía de la innovación deberá también estudiar y diseñar las máquinas-herramientas apropiadas e incluso los materiales.

Dada la relación privilegiada y el impulso que éste le da a todo participante: pequeño y mediano taller junto a la universidad, se motivan el desarrollo ilimitado y la finalidad última que va a animar a sus colaboradores.

Prefiriendo al término fábrica, el de Taller-Estudio de Innovación Tecnológica, que define simultáneamente la unión de la actividad de invención, de creación intelectual y artística, y la de producción, como actividades indisolublemente dependientes. Define la aplicación de los métodos de la industria, de la producción del objeto industrial. No se inicia desde el sector convencional de la construcción de alojamiento.

Trabajar en los talleres no debe considerarse como una vuelta al sistema de producción artesanal, aunque las características sean las de un taller artesanal: dimensión restringida, autonomía de gestión, prioridad de las inversiones en personal, polivalente capacidad profesional de los integrantes e interdependencia estrecha en el seno del equipo. El contraste que caracteriza al Taller-Estudio no es propio del artesanado: capacidad de la formación; atenuada disparidad en la distribución; participación de todos los miembros de la unidad en las decisiones; más elementos integradores como un objetivo común, realización de una obra. Resumiendo: una ideología común, oponerse, demostrar, superar técnicamente, socialmente, políticamente, o simplemente un interés económico.

La diferencia de esta forma de producción, con relación a los sistemas de producción industrial clásicos, es que ellas evolucionan en función de la demanda por unidad fraccionada mientras que en las grandes fábricas la producción se hace por una cadena de producción diferente a la del taller, que produce objetos industriales a pedido con el mismo costo que el de la producción estandarizada debido a la flexibilidad de las estructuras de producción y de los equipamientos.

Además se trata de que se activen políticas productivas, por parte de la universidad y las pequeñas y medianas empresas para sostener estos talleres, y se prepare efectivamente a los individuos, arquitectos, ingenieros, técnicos, obreros y estudiantes formados en esas unidades donde: una estructura participativa débil jerárquicamente, una tecnología de procesos generados por

ordenador y una ideología de contacto y servicio caracterizan la producción.

Estas organizaciones productivas solo se pueden insertar en los espacios intersticiales que deja la lógica del sistema de planificación autoritaria de producción industrial de economía de mercado.

La producción industrial es la posibilidad de producir objetos en grandes series, pero no es una obligación, se puede producir industrialmente y en series discretas. Esta condición determinante que presenta la lógica del sistema industrial, plantea algunas interrogantes a los que se apunta en este nivel del debate.

¿Qué tipos y niveles de innovación son relevantes para el diseño industrial de alojamientos y, por el contrario, sobre cuáles aspectos de los procesos de innovación el arquitecto-constructor puede ejercer una influencia directa o mediata?

¿De cuáles instrumentos peculiares y de cuáles modalidades de acción dispone el arquitecto-constructor para incidir en los procesos innovadores?

¿Cuáles son sus principales interlocutores y que relaciones es capaz de establecer con otros actores del proceso innovador?

¿Cómo hacer acceder a los pequeños y medianos talleres a la base de conocimiento industrial disponible?

¿Cómo estimular la transferencia rápida de tecnologías apropiadas a las necesidades y a las capacidades de los pequeños y medianos talleres?

¿Cómo crear interacción con las fuentes de tecnología que se sitúan en su entorno más cercano, especialmente los centros de investigación de la universidad?

¿Cuáles intermediarios son más eficaces para acompañar los pequeños y medianos talleres en el camino de la innovación?

¿Cuál puede ser el papel científico del taller de innovación tecnológica de la universidad nacional?

¿Qué cambios hay que introducir en la educación universitaria para poder proporcionar el tipo de colaboración necesaria?

18.

La carencia de alojamiento¹³ de las mayorías significa no sólo enfrentar la problemática en su magnitud y en la solución del proyecto de una vivienda construida con economía de recursos. Es enfrentarnos a los problemas que trascienden su carencia. La magnitud y complejidad de la carencia es la que determina la transformación de los problemas convencionales disciplinarios, en problemáticas que requieren o exigen de tratamiento

interdisciplinario, tanto para abordarlo como para satisfacerlo.

Un debate interdisciplinario nos permitiría comprender de qué manera, política y economía han convergido en el tiempo hacia una encrucijada donde la falta de alojamiento interfiere en las actividades esenciales de la vida. Y llegar a enunciar los nuevos paradigmas de un alojamiento de servicio que incluya en sus condicionantes todo lo que ha venido quedando fuera de nuestra disciplina. Consiste tanto en enfrentar el problema de la necesidad de alojamiento, como en enfrentar la magnitud de los problemas que lo trasciende y que determina la transformación de los problemas disciplinarios.

Las actuaciones de las disciplinas recogen tan sólo una parte del problema, para algunos se trata de cómo proyectar y fabricar «productos», en diversas escalas y costos: desde los alojamientos a las grandes infraestructuras; para otros cuentan las «relaciones», entre individuos, actores sociales con finalidades y motivaciones diferentes, desde la producción y la comunicación a los servicios sociales e instituciones hasta la salud de los ecosistemas. En realidad es fácil comprobar que los «productos» y las «relaciones» no son separables y que precisamente de esa integración depende lo que normalmente entendemos por calidad de vida.

La necesidad indispensable de entrelazar las diferentes disciplinas se manifiesta en el surgimiento, hacia la mitad del siglo veinte, de preguntarnos ¿Hay algo entre y a través de las disciplinas y más allá de toda disciplina? Desde el punto de vista del pensamiento clásico no hay nada, estrictamente nada, el espacio en cuestión está vacío. La finalidad de la interdisciplina es la comprensión del mundo presente, del cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento con miras a alcanzar un mayor entendimiento que va más allá de los ámbitos esbozados por las disciplinas estrictas, permitiéndonos comprender en que manera los problemas de las necesida-

des humanas no tienen solución dentro de los cánones tradicionales y a su vez poder preguntarnos ¿Hay alguna cosa entre y a través de todas las disciplinas?

19.

La gran expansión de las ciudades propia del siglo XX y las mutaciones en sus comportamientos, originaron problemas ambientales cuantitativos y cualitativos sin precedentes. En este comienzo de siglo cerca de la mitad de la población mundial habita en ciudades, las problemáticas de éstas trascienden claramente los niveles alcanzados en el pasado. La calidad de vida, e incluso la supervivencia de la humanidad estará en buena parte condicionada por su capacidad para conocer y controlar la relación del construir de las ciudades con su medio ambiente.

Los peores problemas que enfrenta la sociedad tienen un impacto directo en el estado de salud de la población. Las causas; constante crecimiento de la pobreza, agudización de las disparidades y el creciente deterioro ambiental, tienen un común origen en el modelo político-económico existente. Ciudades reflejan estos desequilibrios donde el comportamiento genera consecuencias en la salud.

Teniendo presente que la esencia de la ciudad es contacto, regulación, intercambio y comunicación, esta es la base epistemológica sobre la que se sostienen los restantes componentes que acaban por constituirla. Enmarcamos la problemática actual recordando que la naturaleza de las actuales concentraciones de población, además de ser un reflejo de la ideología dominante en el presente, resulta de la superposición de soluciones parciales a los problemas de habitabilidad y salubridad urbana y como operaciones especulativas.

20.

No existe una teoría única que defina y explique el fenómeno calidad de vida. Pertenece a un universo ideológico y tiene sentido en un sistema de valores. La calidad de

vida, como concepto, es de definición imprecisa. Necesitamos un referente en el ámbito de las carencias de las mayorías como aproximación a una definición.

El capitalismo hereda sistemas de necesidades de las sociedades en las que se ha implantado, primeramente esas necesidades se satisfacen según las nuevas formas de producción y organización social y van desplazando, barriendo las antiguas necesidades, y nuevos ámbitos de vida social pasan a configurarse según esas nuevas formas, de manera que surgen nuevas necesidades.

En un primer periodo la innovación recibe un enorme impulso económico por productores libres que concurren a un mercado, donde se vierten sin cesar nuevos bienes y servicios, creando al mismo tiempo la apetencia de los mismos. Es claro que en el capitalismo, es principio la maximización del beneficio y tiene el papel crucial en un contexto mercantil de interdependencia generalizada. En sociedades como la actual, donde la población que trabaja es asalariada y no posee, por lo tanto, los medios de trabajo con que se gana la vida, la totalidad de las necesidades se satisface a través del mercado.

21.

Debemos poner la perspectiva de los derechos humanos en el centro al proponer un alojamiento que contribuya a garantizar la autonomía, revertir disparidades y garantizar igual calidad de vida y de acceso a los espacios, a los servicios públicos y a las instancias de decisión a todos los habitantes sin discriminación de ningún tipo. Planteamos la necesidad de lograr la calidad de vida y la salud no solo combatiendo las enfermedades sino también combatiendo sus causas profundas, es decir, por las circunstancias políticas, sociales, económicas y ambientales que fomentan la mala salud. Necesidad de revertir las disparidades simultáneamente con la de erradicar la pobreza. Actuar sobre las causas y las disparidades no solo limitarse a aliviar los síntomas ■

Citas

1 Salvador Giner y Riccardo Scartezini, 1996. Universidad y diferencia. Editorial Alianza.

2 Bronislaw Malinowski, (1884-1942), Una teoría científica de la cultura». Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

3 Len Doyal y Ian Gough, Teoría de las necesidades humanas. Editorial Icaria.

4 Len Doyal y Ian Gough, ...opus cit.

5 André Leroi-Gourhan, 1945 & 1973. Le Geste et la parole, I Technique et Langage. II La mémoire et les rythmes. Editions, Albin Michel, Paris, 1964, 1965. L'homme et la matière, Milieu et techniques. Editions Albin Michel.

6 Manfred A Max-Neef. Desarrollo y necesidades humanas Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones. Editorial. Redes, Amigos de la Tierra. 1986.

7 Claus Offe. 1988. Contradicciones en el Estado de Bienestar. Ed. Alianza.

8 Felix Ovejero. Mercado, ética y economía. Editorial. Fuhem, Icaria. Barcelona 1994.

9 Andre Gorz. El socialismo difícil. Editorial Siglo XXI.

10 Rubén Lo Vuolo, compilador, Contra la exclusión. La propuesta del ingreso ciudadano. Editorial Niño y Dávila.

11 Le Corbusier. Precisiones. Prefacio a la reimpression de Precisiones respecto a un Estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo. Paris, 1960

12 Mumford, Arte y Técnica, Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968.



Concurso Internacional Duxton Plain Public Housing

2º PREMIO CONCURSO INTERNACIONAL DE VIVIENDA PÚBLICA EN DUXTON PLAIN, SINGAPUR.

PROYECTO: BBBSA Arquitectura y Diseño Urbano. *Arq. Enrique Bares, Arq. Federico Bares, Arq. Nicolás Bares, Arq. Florencia Schnack, Arq. Paula Ahets Etcheberry.* **PROJECT MANAGER:** *Arq. Federico García Zúñiga.* **COLABORADORES:** *Arq. Carlos Ucar, Nicolás Perfumo, Arq. Adrián Saenz, Constanza Zaldivar, Ariel Distefano, Julián Fournes.* **MAQUETAS:** *Julián Fournes, Arq. Juan Carlos Kikue, Arq. Pablo Tolosa.* **ASESORES:** Jaime Lande & Asociados (Ingeniería Estructural). Estudio Ing. Julio Blasco Diez (Instalaciones Termomecánicas). Ing. Agr. Alfredo Benassi (paisajismo). Ing. Ricardo Marcó (Instalaciones Eléctricas / Redes débiles). Estudio Giarini (Instalaciones Sanitarias / Gas). Ing. Rafael Sánchez Quintana (Acústica). LaCLyFA - Departamento de Aeronáutica. Facultad de Ingeniería - UNLP, Ing. Ana E. Scarabino. Ing. Julio Marañón Di Leo (Estudio en Túnel de viento). DCV María Victoria Olliari (Diseño Gráfico).

Memoria descriptiva

Singapur: Hacia un urbanismo de excelencia

El concurso para el desarrollo de viviendas públicas en Duxton Plain no es solamente una convocatoria para presentar nuevas y refrescantes ideas en el ámbito de la vivienda pública. Es sobre todo, una extraordinaria oportunidad para imaginar y soñar nuevas configuraciones espaciales que mejoren la calidad urbana y ambiental de las metrópolis contemporáneas. El crecimiento poblacional y la necesidad de optimizar el uso de la tierra en áreas céntricas de la ciudad, requiere de nuevas estrategias y diseños donde el hombre y su medioambiente natural puedan coexistir creando un espacio estimulante para el desarrollo de las actividades

humanas. Propuestas que sean capaces de recuperar en la alta densidad y en la altura, las condiciones perdidas de desarrollo e integración social. La incorporación de áreas de uso público en el espacio, a través de jardines y plazas, permite la recuperación de un espacio de gran calidad ambiental que estimule y promueva la noción de comunidad.

El proyecto de vivienda Duxton Plain transformará el área en un espacio urbano activo y dinámico contribuyendo con la transformación de Singapur en su búsqueda de un urbanismo de excelencia.

Un nuevo hito urbano / Un parque para la ciudad

La propuesta, dos torres de planta libre de cincuenta y dos pisos de altura implantadas en un parque público, intenta en sus distintas escalas mejorar la calidad del paisaje urbano. Las dos torres, identificables tanto por su altura como por su pureza formal, otorgan a toda el área una marcada identidad creando un perfil urbano inconfundible y particular. Un faro moderno, un punto de orientación cuando uno recorre la ciudad.

El desafío idealista de poder construir un oasis verde en un predio de 25.000 m² con el compromiso de desarrollar más de 200.000 m² de vivienda colectiva se materializa en este proyecto como una realidad absoluta. El nivel cero, una natural extensión del parque Duxton Plain, se transformará en un espacio multiprogramático incorporándose y extendiendo la trama verde de conexión de la ciudad.

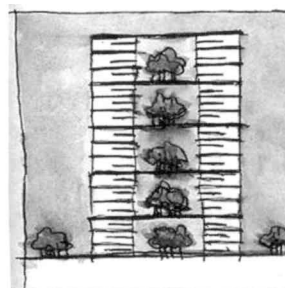
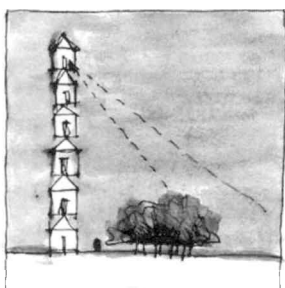
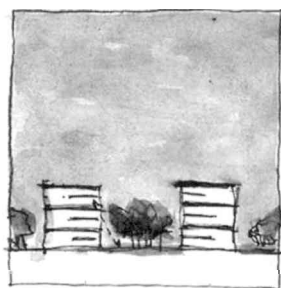
El proyecto explora los nuevos paradigmas de la vivienda colectiva, creando un espacio simbólico e imaginativo donde se funden la arquitectura, el paisaje, la tecnología y el arte.

Un espacio que permita la construcción de una mejor relación entre la naturaleza (humana) y la (cultura) ambiental.

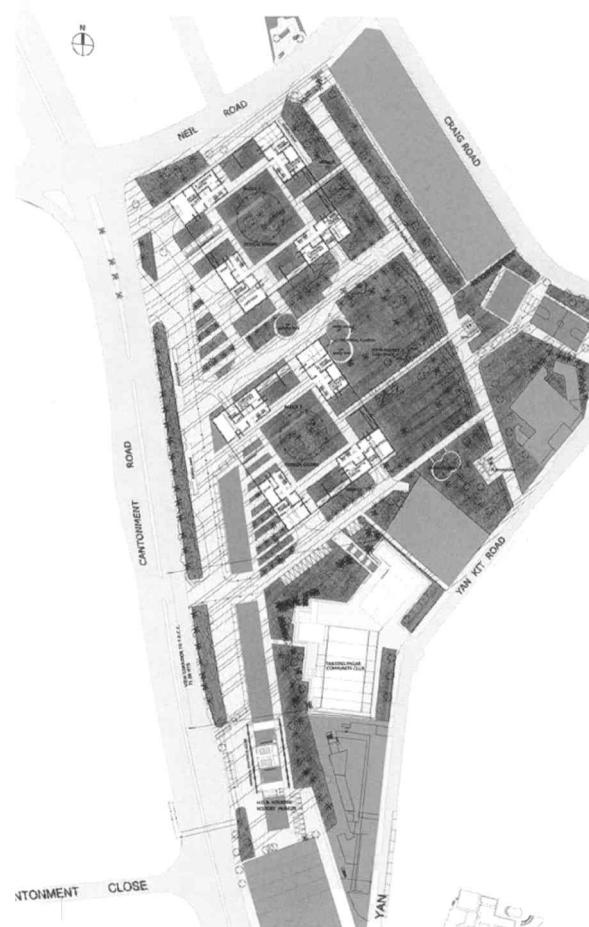
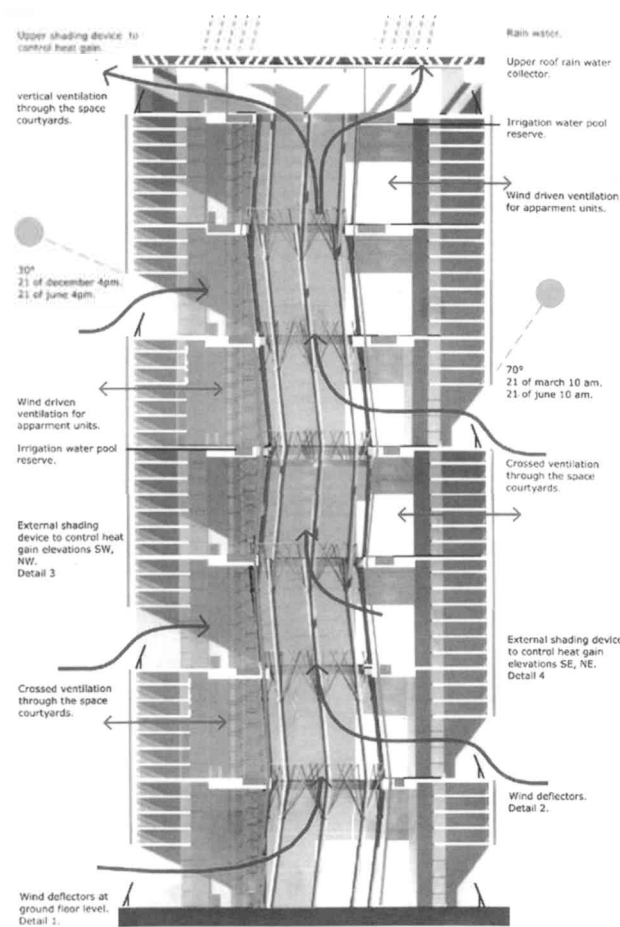
Un nuevo espacio para vivir.

HDB Memorial y Museo de la Vivienda Pública

El sitio que una vez alojó uno de los primeros desarrollos de vivienda pública, será nuevamente el destinatario de un



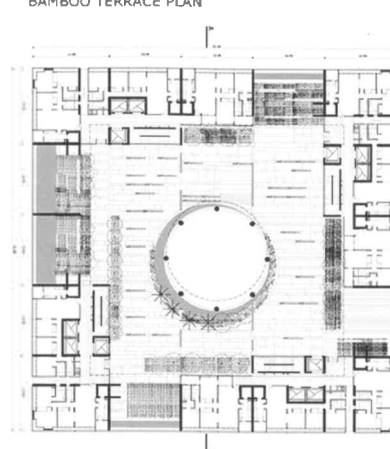
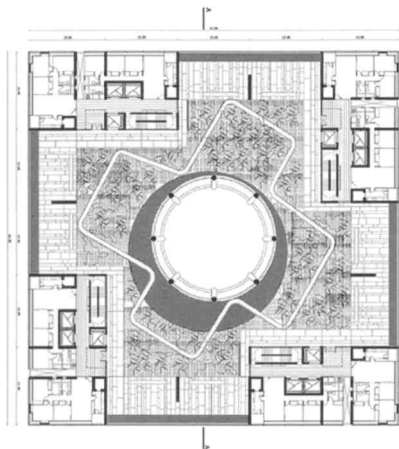
Bocetos primera etapa



NEIGHBORHOOD COURTYARD PLAN

HOUSING BLOCK PLAN

BAMBOO TERRACE PLAN



nuevo concepto espacial de barrio y de comunidad. La vivienda pública como elemento revitalizador de la ciudad ha retornado del suburbio al centro. El relato de ese viaje será exhibido en un museo, cuyas exposiciones describirán la forma en que la vivienda pública ha contribuido en la moderna transformación de Singapur.

Un Memorial conmemorará la demolición de los edificios existentes.

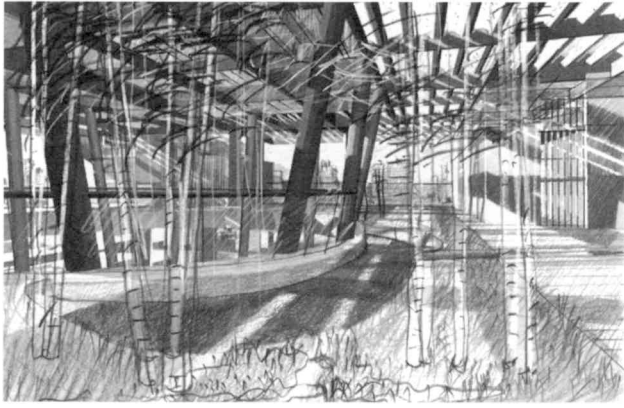
Dos espejos de agua preservarán las siluetas de los edificios existentes. Las fuentes que actúan como jardines acuáticos, serán el último escalón del sistema de recolección de agua de lluvia que comienza en las terrazas de las torres. En el sentido opuesto al cauce del agua, las fuentes guiarán a los visitantes desde el museo hasta los puntos panorámicos situados en las terrazas de bambú del complejo de viviendas Duxton Plain. Permitiendo desde allí, la visualización aérea de toda la ciudad y los distintos desarrollos de vivienda

pública. Creando una conexión directa entre el pasado, el presente y el futuro.

Un Museo celebrará los 40 años de desarrollo de la vivienda pública.

Parte del edificio original de viviendas será preservado y transformado en un museo que exhibirá la evolución de la vivienda pública en Singapur. Las placas que conmemoran la inauguración de dichos edificios por el ex ministro Lee Kuan Yew serán exhibidas en el muro de acceso. Este nuevo museo, una pieza irremplazable de la historia de Singapur, detallará la experiencia inicial en los años 60 y su evolución hasta los años 90.

«Repensando la hiperdensidad / construyendo comunidades». Plazas en el Espacio: una nueva tipología de vivienda. Alienación y anonimato son condiciones que se asocian por lo general con proyectos de vivienda de altura y alta densidad.



El incremento de los desarrollos de vivienda colectiva basados en la adición interminable de unidades tipológicas de residencia, ha contribuido indudablemente con la pérdida de identidad, escala humana y del contacto con el medio natural. Este fenómeno, sumado a otros, han colaborado en la sobrevaloración del espacio privado por sobre el espacio público. Incrementando los valores del individualismo por sobre los de la comunidad.

Para revertir las condiciones existentes en este tipo de desarrollos, el proyecto propone la subdivisión de los edificios en grupos de unidades, sin modificar la autonomía de los mismos. Estas unidades, que reinterpretan los trazos originales de las viviendas chinas «Hakka», se encuentran organizados alrededor de un patio o plaza comunal. Cada una de estas nuevas estructuras contiene noventa y dos unidades de vivienda, las que recuperan la escala e imagen del barrio. Estas plazas en el espacio proveen la calidad ambiental necesaria para transformarse en catalizadores sociales, incrementando cualitativa y cuantitativamente la noción de espacio público. Un sitio vital y multicultural donde sus residentes puedan experimentar un nuevo sentido de comunidad.

El proyecto redefine el valor de la vivienda pública repensando la hiperdensidad a través de la construcción de comunidades. Transformando este nuevo desarrollo en una nueva tipología de vivienda: «las plazas en el espacio».

La simetría del esquema permite organizar las unidades de vivienda en cuatro grupos. Cada uno de estos cuartos está estructurado por un lobby con un núcleo vertical compuesto de tres ascensores y una escalera tijera, que recorren el edificio desde los niveles de estacionamiento hasta la terraza del edificio. Con la excepción de los niveles de las plazas, cada lobby alimenta a cuatro unidades de vivienda, transformando las características espaciales del corredor de la vivienda pública en una escala de condominio privado. Para estimular la condición pública de las plazas barriales, los ascensores fueron distribuidos en dos grupos. Uno que asiste de manera tradicional a los lobby parando en todos los niveles. Y otro, de mayor envergadura, que puede ser programable como ascensor expreso parando únicamente en las plazas y la terraza de bambúes.

El diagrama de planta es un esfuerzo consciente para responder a los requerimientos del diseño de vivienda pública: racionalidad, eficiencia, coordinación modular y estandarización. Sin embargo, la vivienda colectiva ha evolucionado en las últimas décadas de un espacio anónimo hacia un espacio capaz de representar la identidad de sus habitantes. Por esta razón, el proyecto propone unidades flexibles capaces de albergar distintos programas para responder a las diferentes demandas espaciales de grupos familiares de diversa constitución y raíces culturales. De esta forma, el proyecto



permite que la unidad funcione como vivienda tradicional, espacio de trabajo o una combinación de ambos. Se han propuesto tres tipologías de viviendas basadas en una grilla estructural de 12m. Los servicios (cocina, lavadero y baños) se han diagramado a lo largo de los tabiques estructurales, ubicados a los extremos de las unidades, permitiendo mayor flexibilidad en el armado de la planta. De esta manera el proyecto resuelve los requerimientos exigidos en el concurso y a la vez abre la posibilidad hacia el futuro para un diseño personalizado de cada vivienda.

Las grandes aberturas ubicadas en los niveles de las plazas comunales permiten establecer una relación dinámica y dual con la ciudad. La conformación espacial del edificio permite a los residentes desde sus unidades, observar a sus hijos jugando en las plazas comunales así como también tener largas visuales panorámicas de la ciudad y el mar. De esta manera los residentes experimentarán la noción de altura y profundidad, proximidad y distancia produciendo la integración de la escala doméstica de la vivienda colectiva con la escala metropolitana de la ciudad.

El proyecto se conforma como un nuevo símbolo para Singapur: «el edificio de vivienda pública más alto de la ciudad». Pero por sobre el valor simbólico, la propuesta conforma una respuesta novedosa y poética a las crecientes demandas de la vida metropolitana contemporánea.

Estructura Bioclimática del Edificio

Existen dos condiciones importantes para entender la estrategia bioclimática del proyecto. Por un lado las condiciones del clima tropical de Singapur: altas temperaturas y humedad, sumado a la poca variación térmica. Y por el otro el compromiso del proyecto respecto del costo y mantenimiento de la vivienda pública. La propuesta adopta soluciones extremadamente racionales para controlar o prevenir, a través de controles pasivos, el impacto negativo de las condiciones climáticas, mejorando cualitativamente las condiciones medioambientales en las diferentes áreas del proyecto. El diseño de los elementos de control están focalizados en los principales temas de la ingeniería ambiental: velocidad y movimiento del aire, temperatura, iluminación y acústica.

Parque Duxton Plain

Para contrarrestar la incidencia térmica producida por la radiación solar, el proyecto preserva más del 40% de superficie absorbente. Manteniendo la mayor cantidad de árboles existentes y sumando nuevos bajo una estrategia paisajística que permita completar un plano continuo de sombra. Se ha optado por materiales absorbentes como gravas, articulados de pasto, o espejos de agua para colaborar con la disminución de la temperatura.

Los resultados obtenidos a través del estudio de túnel de

viento sugieren una disminución de la turbulencia generada por los vientos dominantes para incrementar el confort del peatón a nivel del parque y especialmente entre los dos edificios propuestos. El proyecto se resuelve a través de la incorporación de un sistema de pérgolas premoldeadas de hormigón que trabajan al mismo tiempo como deflectores de viento y control solar.

Unidades de Vivienda

La fachada exterior del edificio está diseñada como un filtro medioambiental para mitigar los altos niveles de radiación solar, iluminación y sonido. Un sistema de paneles premoldeados de hormigón varían de acuerdo a las diferentes orientaciones del edificio permitiendo según el caso disminuir la velocidad del viento, colaborar en la doble ventilación de las unidades y garantizar la iluminación natural.

Plazas Comunes

Estudios medioambientales fueron realizados para garantizar la calidad medioambiental y habitabilidad de las plazas. De los resultados que arrojaron se tomaron los datos para el dimensionamiento y localización de las ventanas urbanas. La temperatura dentro de las plazas es controlada a través de ventilaciones naturales orientadas y mediante la reducción de la carga térmica.

A nivel peatonal en cada plaza y en la terraza de bambúes se colocan deflectores para direccionar y atemperar el efecto del viento creando un microclima apto para la realización de actividades sociales y recreativas.

Del mismo modo que en el parque Duxton Plain, las superficies próximas a las ventanas urbanas serán cubiertas con superficies absorbentes (pasto, grava o agua) tendientes a reducir el efecto de la radiación solar.

Los modelos de simulación realizados en computadora verifican que los niveles de iluminación son los adecuados tanto para la realización de actividades humanas como así también para el normal crecimiento de la vegetación.

Arbol Artificial y Vacío Central

Cada edificio está conectado espacialmente por una estructura de hormigón prefabricado que vincula -y parcialmente soporta- las plazas comunes desde el nivel de cocheras hasta la terraza de bambúes. Esta estructura genera, a partir de su iconografía, la imagen de un árbol artificial que conjuntamente con el vacío central y las ventanas urbanas incrementan la calidad medioambiental de las plazas comunes.

Este elemento simbólico trabaja como una chimenea succionando el aire caliente de cada plaza hacia el exterior del edificio. En sentido contrario, colecta el agua de lluvia conduciendo su fluido hacia los niveles inferiores. El diseño de este elemento articula un sistema, que por gravedad, alimenta los reservorios de agua previstos en cada plaza para el riego de las plantas.

El vacío central colabora en la iluminación de las plazas creando en los diferentes momentos del día un juego de efectos lumínicos directos e indirectos.

Como es descripto en la estrategia del diseño del paisaje, las áreas verdes son utilizadas como cortinas o pantallas naturales que reducen la temperatura y mantienen la humedad necesaria.

Un Paisajismo Tropical: «La selva vertical»

Desde que el hombre ha intervenido en cada centímetro de su virginidad La Naturaleza ha dejado de existir como tal. Lo natural, en las ciudades contemporáneas, se mantiene

solo en las formas de sus propios substitutos: jardines, plazas, parque y reservas.

De esta manera el paisajismo en el proyecto se transforma en una metáfora de una pseudo-naturaleza que combina en sí misma los polos opuestos: gente/naturaleza, medioambiente/cultura. Se propone formular un modelo biofísico simplificado del paisaje natural autóctono. Una analogía entre las altas torres de vivienda y las estribas montañosas tropicales. La idea del parque en la planta baja de los edificios de vivienda pública de alta densidad es remplazada en la propuesta por un espacio verde continuo que recorre todo el edificio desde su base hasta su terraza, generando un nuevo paisaje tropical: «La selva vertical».

El equilibrio entre arquitectura y paisaje es un parámetro esencial en la calidad espacial de una ciudad. Singapur ha desarrollado esta relación de forma positiva en las últimas décadas. La propuesta ha estado enmarcada dentro de esta tendencia, intentando recuperar la calidad paisajística dentro de las áreas centrales transformándolas en lugares atractivos no solo para trabajar sino también para vivir.

Parque Público

El proyecto ocupa la menor superficie de terreno, preservando más del 40% de superficie absorbente para la extensión del parque Duxton Plain. Parque que será destinado no solo para el uso de los residentes del complejo de vivienda, sino también para el uso público de toda el área. Dos elementos principales definen la estrategia paisajística para el parque Duxton Plain.

Borde selvático: una línea continua configurada por árboles existentes y nuevas especies definirán un espacio de mediación que, de acuerdo a sus distintos grados de transparencia, integrará o separará al complejo de viviendas de su entorno urbano. Abierto y transparente en el corredor visual que lo vincula con el club comunal Tanjong Pagar. Denso y cerrado preservando la promenade peatonal de la contaminación y el ruido generados por la calle Cantonment.

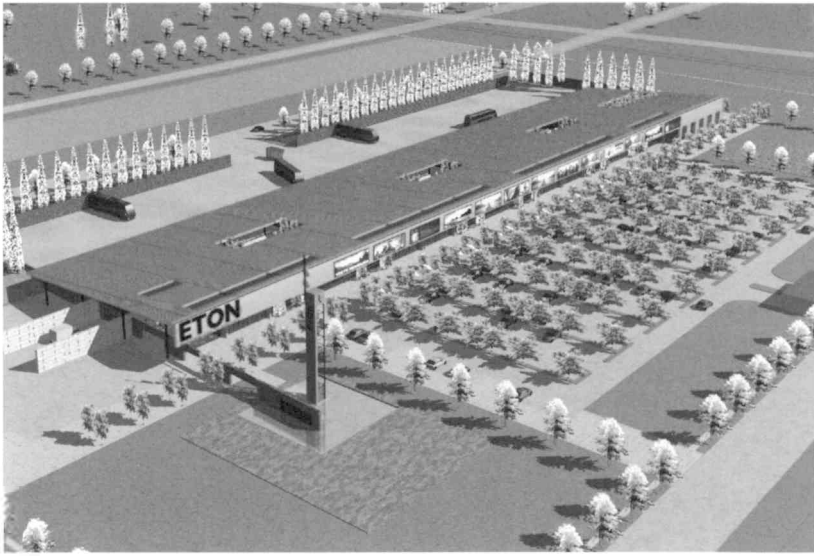
Trama del paisaje: formada por una composición lineal de bandas paralelas formadas por vegetación y solados. La utilización de bandas plantadas con palmeras y flamboyards, otorgan una sensación de orden al diseño permitiendo la consolidación de una copa de sombra continua.

Plazas Comunes

Las doce plazas comunes -seis en cada edificio- han sido diseñadas tomando familias de vegetación tropical (palmaceae, lilaceae, orchidaceae, polipodaceae, y otras) para acentuar la identidad y singularidad de cada barrio. Para cumplir con los requerimientos y necesidades de los residentes, cada plaza está compuesta por áreas de distintas características (solados, pasto, grava, etc.) que pueden albergar distinto tipo de actividades.

Terraza de Bambú

En las terrazas de los edificios el proyecto propone un jardín de bambúes. Naturaleza replicada. Un jardín introspectivo donde solo se ve el follaje de los bambúes y el cielo. Terrazas de visuales panorámicas se desarrollan en el perímetro del jardín permitiendo a los residentes y visitantes experimentar una visión aérea de la ciudad y el mar. La dualidad de un espacio de calma que se opone al movimiento y dinámica de la ciudad ■



Estación de ómnibus de Neuquén. ETON

3º PREMIO CONCURSO NACIONAL DE ANTEPROYECTOS ESTACION DE ÓMNIBUS DE NEUQUÉN

PROYECTO: Arq. Gustavo **Azpiazu**, Arq. Javier **García**.
 COLABORADORES: Arq. Valeria **Azpiazu**, Arq. María **Petresco**,
 Agustina **Pérez Duhalde**, Diego **Carrasco Quintana**,
 Nicolás **Vitale**, Matias **García Vogliolo**. ASESORES: Arq.
 Fernando **Tauber**, Ing. Roberto **Scasso**

Memoria Descriptiva

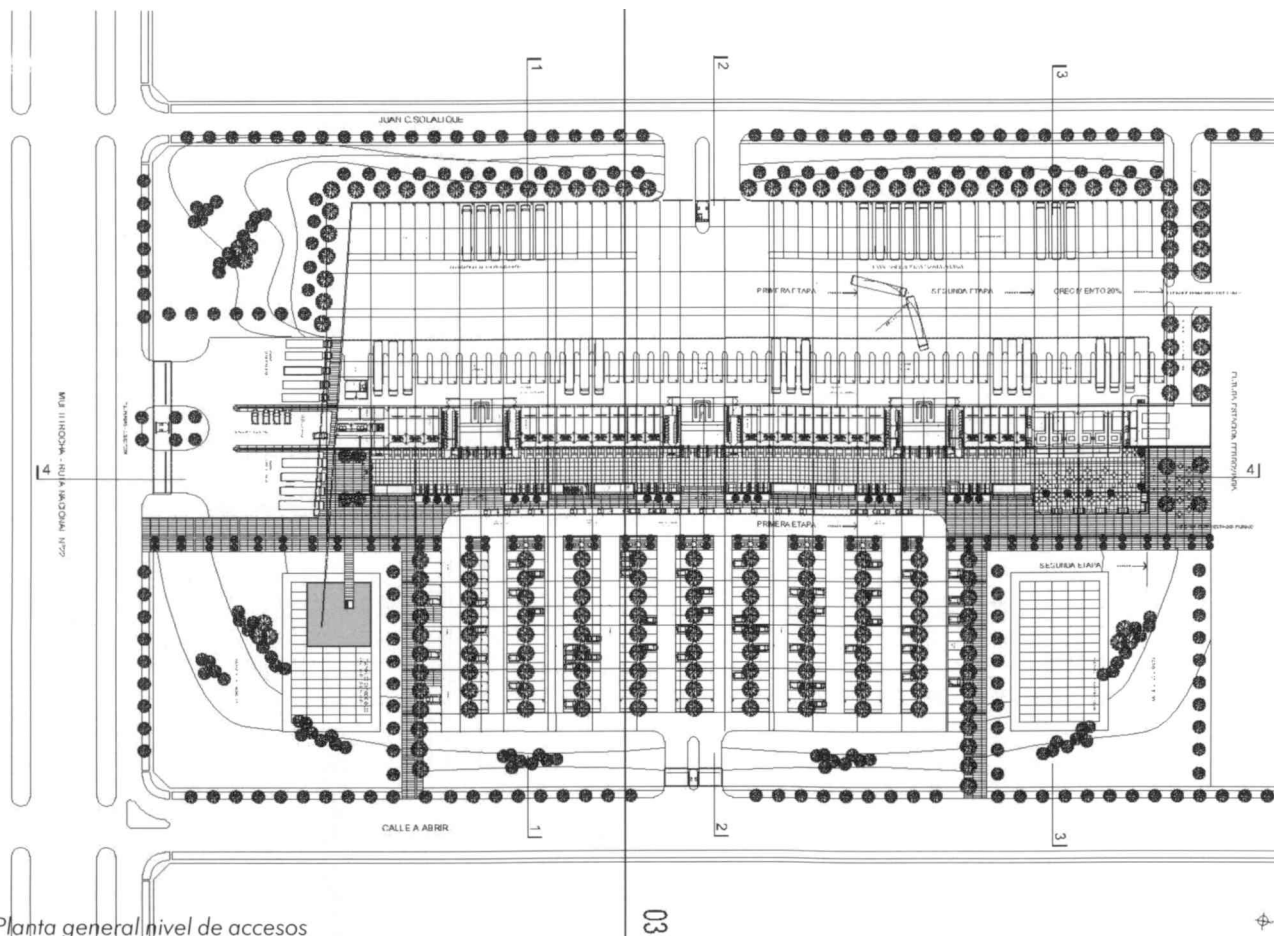
Las distintas terminales de transporte, constituyen las «puertas» de la ciudad; en este caso particular el alcance de ésta idea, se amplía incluyendo un territorio mayor pues la ciudad de Neuquén es la ciudad de mayor tamaño, lo que

hace que sea un ingreso muy importante a la Patagonia Argentina. Esta cuestión aporta a los usuarios habituales, grupos de turistas de paso, lo que constituye una excelente oportunidad para mostrar y promover las posibilidades de la ciudad y su área de influencia, conjugando las identidades local, regional y patagónica.

Propuesta Urbana

La formalización de un recinto natural, arquitecturando elementos vegetales, como taludes de barreras de ciprés y arbustos, etc. morigeran el impacto ambiental y urbano. La creación de un espacio contenido poseerá además de los elementos naturales, otros de tipo arquitectónicos, como son los muros de ladrillos y de hormigón a la vista; conformando entre ambos una armónica relación entre construcción y naturaleza.

Esa conformación limita la vida cotidiana de la terminal,



Planta general nivel de accesos

03



mediante diferentes recintos propios y adecuados al uso propuesto; evitando así las situaciones molestas hacia el entorno inmediato, humos, olores y ruidos (frente sucio) son absorbidos por estos espacios. En todo el perímetro se ven elementos verdes, que además de proteger de los vientos dominantes, generan un microclima interior (frente limpio). Tanto las condicionantes urbanas como climáticas y geográficas nos sugieren una impronta que le dará identidad al conjunto, al tiempo que resuelve con precisión las demandas funcionales.

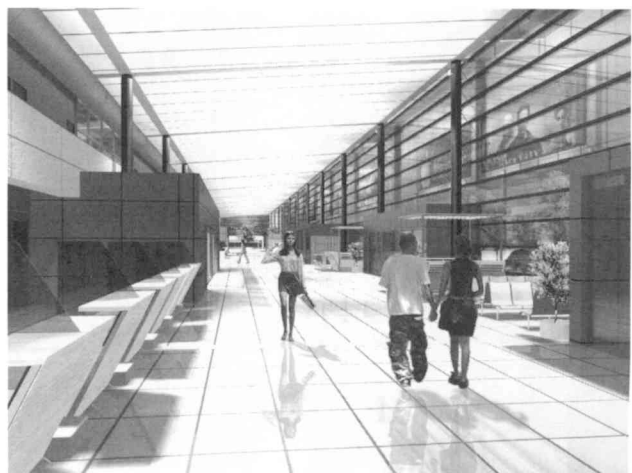
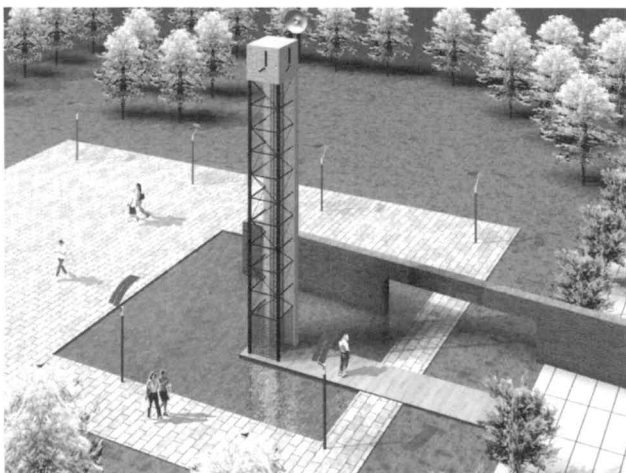
Propuesta Arquitectónica

La idea arquitectónica está regida por la armonización y complementación de los aspectos funcionales, organizativos, espaciales y morfológicos, sintetizados en un sistema tecnológico actual; pero expresiones formales sencillas, sin expresionismos de ningún tipo de tal modo que remitan a



cierta atemporalidad y que aseguren un envejecimiento digno. La imagen neutra, las formas simples y la sistematización de los componentes constructivos y arquitectónicos, son una respuesta adecuada a los problemas de usos intensos y bajos costos de mantenimiento en obras como éstas, sujetas a cambios y crecimientos.

Se trató de sintetizar bajo una cubierta única todas las actividades funcionales, sean de arribos o partidas; como también los recorridos peatonales necesarios para el cambio de medio de transporte. La racionalización constructiva de estos grandes espacios constituyen una adecuada y muy económica respuesta para este tipo de temáticas. La organización en bandas paralelas (andenes, oficinas y esperas, calle pública, comercios, vereda cubierta, vehículos y estacionamiento) permite de un modo económico y práctico el ordenamiento de actividades, los futuros crecimientos, y sus concreciones técnicas y arquitectónicas ■



Sector Mataderos-Villa Lugano

Ciudad de Buenos Aires

1º PREMIO CONCURSO NACIONAL DE IDEAS URBANÍSTICAS PARA EL ÁREA SUR, EJE DE DESARROLLO AVENIDA EVA PERÓN EN EL SECTOR MATADEROS-VILLA LUGANO

AUTORES: *Arq.* Roberto **Germani**, *Arq.* Evohé **Germani**, *Arq.* Horacio **Morano**, *Arq.* Inés **Rubio**. *Ing.* Jaime **Lande**. *Cont.* Mario Hugo **Azulay**. COLABORADORES: *Arq.* Guillermo **Castellani**, *Arq.* Martín **Sánchez**. *Ing.* Ricardo **Izquierdo**, *Srta.* Victoria **Basile**, *Srta.* María Eugenia Hutter, *Srta.* Patricia **Belloni**, *Srta.* Julieta **Etchart**, *Srta.* Celeste **Torrez**. ASESORES: *Dr.* Ricardo **Groisman** (finanzas) *Arq.* José **De Bonis**, *Silvina Espíndola* (cómputo y presupuesto) *Dr.* Juan **Minatta** (salud)

El Concurso fue promovido por la Cooperación Buenos Aires Sur, patrocinado por la Secretaria de Desarrollo Económico del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, organizado por la Sociedad Central de Arquitectos y Auspiciado por la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos.

Fue el primer Concurso de Ideas Urbanísticas promovido por la Cooperación Buenos Aires Sur y tenía como objetivo la iniciación de un proceso de debates de proyectos y propuestas para el desarrollo y la inversión en el área sur de la ciudad. En 1994, la Ciudad de Buenos Aires, encara a partir de la reforma de la Constitución Nacional, un proceso de construcción de su nueva institucionalidad como Ciudad Autónoma. La Constitución de la Ciudad ha adoptado la planificación como instrumento válido para la gestión urbana, El Plan Estratégico, el Plan Urbano Ambiental

«Cabe aclarar que todavía se encuentra en proceso de aprobación en la legislatura porteña el conjunto de documentos que conforman el plan urbano ambiental»

Objetivos del concurso

Las propuestas deberán demostrar viabilidad económica y sostenibilidad en el tiempo, además de contemplar las externalidades que provoquen.

Las propuestas deberían resolver los siguientes puntos:

- La estrategia de intervención urbana, estructura urbana, propuestas de uso del suelo, estructura circulatoria y vinculación metropolitana.
- Vinculación del sector con la red vial de la ciudad y con el sistema de transporte público, propuesta morfológica general, normativa específica y eventual modificaciones de los distritos involucrados en el planteo.
- Modelo de gestión del área, con indicación de las modalidades, de los medios económicos e instrumentos legales y normativos.
- Viabilidad económica de las propuestas.

Caracterización del área del concurso

El concurso comprendía a los barrios de Mataderos y Villa Lugano.

La avenida Eva Perón articula diversas situaciones urbanas entre las que se destacan particularmente la presencia de: el predio de más de 32 has ocupado por el Mercado de Hacienda, el ocupado por la villa 15, la estructura abandonada del denominado Elefante blanco y sectores de concentración industrial fraccionados en grandes predios, hoy parcialmente desactivados. El barrio de mataderos cuenta con áreas de fuerte identidad y calidades urbanas, como ser la avenida de los Corrales rematando en la plaza del resero, lugar donde los domingos se realiza la feria gauchesca.

El barrio los Perales, un conjunto de viviendas que plantea un interesante equilibrio entre verde público y espacio privado, la cancha de Nueva Chicago, y su sede social y deportiva dentro del Parque Alberdi.

En Villa Lugano nos encontramos con un tejido urbano discontinuo, la villa 15, el Elefante blanco, la fábrica Pirelli, y el barrio Piedrabuena.

Estos barrios cuentan con centros de gestión y participación, C.G.P.9, y el C.G.P.8, unas de las particularidades del concurso fue la fuerte participación de los Vecinos en el armado de las bases, y en el trabajo con los jurados ■

Memoria descriptiva

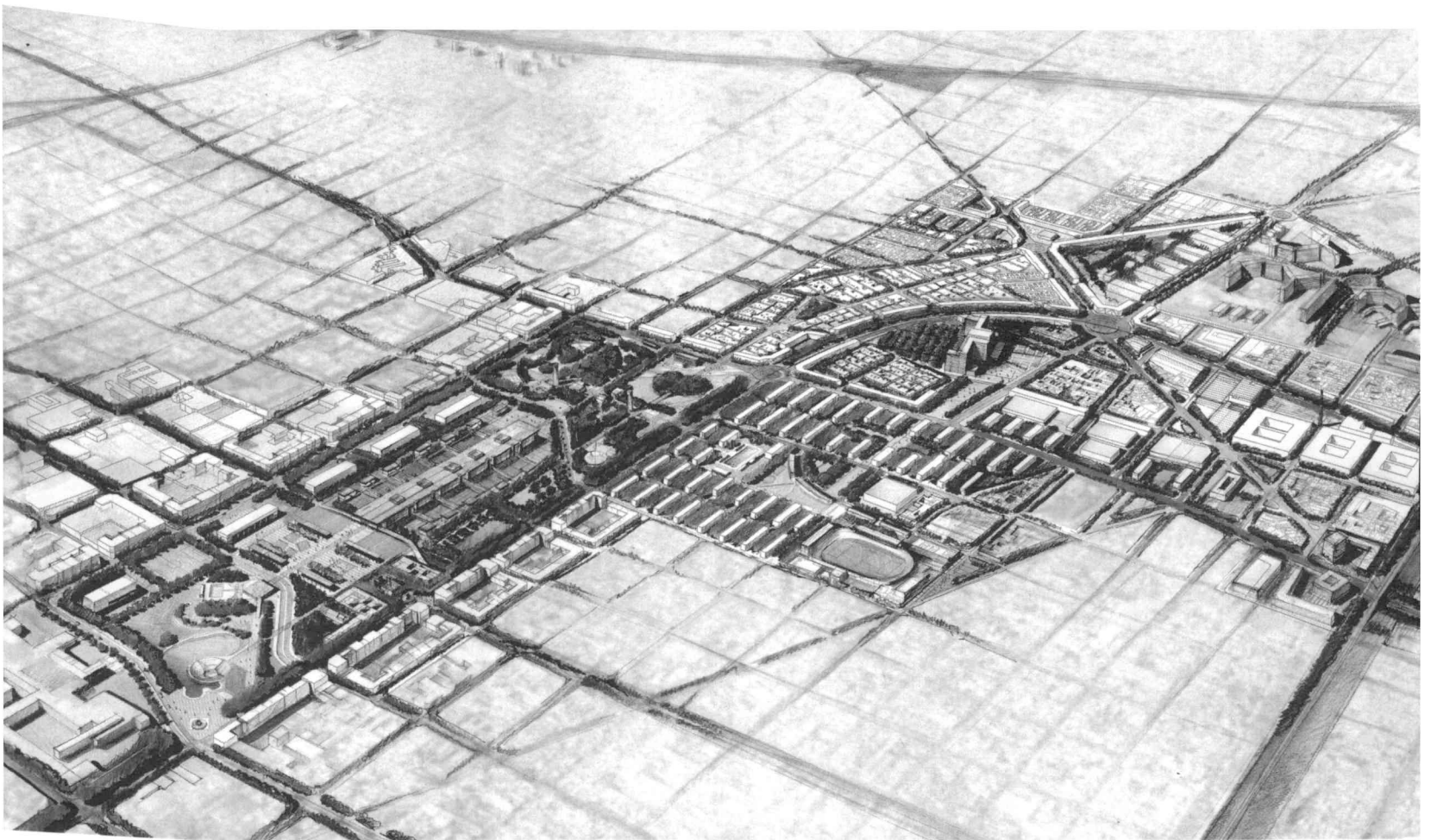
La ciudad es una integración de su comunidad, las actividades que desarrolla y los espacios que las contienen, interactuando permanentemente y a lo largo del tiempo.

El espacio urbano debe ofrecer las máximas posibilidades para la vida de su comunidad y no restringir ni condicionar sus movimientos y relaciones. Su conformación debe surgir de las múltiples necesidades de su realidad vital y no de una propuesta terminada y final.

En este marco queremos canalizar nuestro aporte, partiendo del respeto a una realidad existente y a partir de ella, de su historia y su presente, dar una aproximación a una propuesta que vitalice la estructura de un barrio, Mataderos-Lugano, que por sobre el tremendo deterioro mantiene latente sus fuertes rasgos de identidad.

No se trata meramente de salvaguardar lugares históricos o estructuras edilicias existentes, de mayor o menor significación arquitectónica, sino del mantenimiento de pautas esenciales de la cultura social, que se traduzcan en un mejoramiento de la «calidad de vida».

Se trata de revitalizar el sector, como un área orgánicamente



unitaria, es por esto fundamental, reconstruir relaciones estables entre la población y sus actividades, como concepto que va mas allá del ámbito físico.

El proyecto debe asumir la organización social, el modo de vida y las tipologías edilicias, sumadas a las exigencias del tiempo presente.

El área del Concurso se puede tomar como paradigma de la degradación de nuestra sociedad en los últimos cincuenta años, con la consiguiente destrucción de la continuidad «espacio-cultural» de la ciudad en el decurso del tiempo. La paradoja de encontrar que, en un área estratégica central en el contexto Metropolitano, subsistan:

* Un mercado de hacienda (18.000 cabezas, 1.200 camiones / día).

* Un sector industrial con sus instalaciones, depósitos y galpones vacíos.

* La principal concentración de villas de emergencia dentro del área de Capital.

* Y como símbolo de la morosidad del sector público en proporcionar equipamientos y servicios, la presencia de una gigantesca estructura vacía de un Centro de Salud que no fue. Por sobre este absurdo, hay una historia, hay símbolos, hay tejido social, hay una comunidad con identidad barrial. Hay un pedazo de un barrio que subyace y que es responsabilidad de toda la comunidad que resurja, porque es espacio vivido incorporado a la cultura porteña, a la Historia Argentina.

Tal vez este estado de abandono y desactivación del área, con el agregado del traslado del Mercado de Hacienda, convierta esta zona en el distrito urbano con más posibilidades de generar ciudad con un concepto unitario e integral. Tanto el «Plan Urbano Ambiental», la «Corporación del Sur», «Multisectoriales barriales», como el propio llamado a Concurso, han tomado el problema como prioritario y con profundidad conceptual. En tanto se entiende que el área debe ser objeto de una acción integral.

La transformación de funciones, la rehabilitación de estructuras edilicias existentes, el desarrollo de equipamientos a escala urbano regional, el carácter de centralidad del área, el crecimiento poblacional, deben desarrollarse dentro de la preservación de una imagen «arquitectónica y social» de Barrio. La dialéctica «Centralidad-cotidianeidad», «desarrollo-rehabilitación», constituyen una instancia fundamental en

la actitud proyectual de esta propuesta.

Estructura urbana y circulatoria

La idea es convertir el área en un espacio verde continuo: Plaza de Mataderos, Parque Roemmers, Parque Alberdi, Plaza del Resero, Plaza de los Artesanos, Parque Ferial, Parque de las Provincias, Parque del barrio Los Perales, Club Nueva Chicago, Parque del Centro Médico y área residencial industrial; secuencia de parques públicos y privados donde la idea es que esos espacios nuevos sean mantenidos y desarrollados por los nuevos emprendimientos privados. Estructurados por la Avenida Parque (Lisandro de la Torre - Scarpino ex vías del ferrocarril Sarmiento), que contiene bicisenda, tranvía o premetro y circulación vehicular y, a la vez, conecta al sector con Liniers y La Matanza.

El otro eje estructurante de la propuesta es la Avenida Eva Perón, de penetración metropolitana, tratado también, como Avenida Parque en el área.

Se trata de consolidar y potencializar el tejido urbano existente, en una trama continua, donde, Cuadrícula Barrial - Parque - Áreas Rehabilitadas, ofrezcan una continuidad urbana. Canales de penetración regionales al sector son: AU Dellepiane y AU Moreno junto con la circundante General Paz.

Vías de penetración importantes, Avenida Eva Perón (eje del área Lugano-Mataderos) y Avenida J. B. Alberdi (límite NE del área). Como complementarias, la Avenida Directorio y Emilio Castro (límite del barrio).

Vías transversales, Larrazabal y Murgiondo, como pares y la Avenida Escalada, límite del barrio Mataderos-Lugano. Diagonal Argentina que atraviesa el centro del área, uniendo el nuevo centro comercial en Eva Perón y General Paz con la nueva centralidad propuesta en Lugano (Interama y futuro estadio de Volley).

Una avenida arbolada, sobre las vías del ferrocarril Belgrano, enriquece la trama propuesta.

Transversalmente Avenida de los Corrales (eje importante de llegada) y el par de boulevares Remedios y Gral. Eugenio Garzón. Por sobre estos dos sistemas circulatorios, una trama reticular existente que se unifica con los sistemas anteriores.

En la intersección de las circulaciones importantes del barrio, se conforman plazas o nodos que serán hitos dentro del sector.

Se propone una conexión blanda entre Murgiondo y Lisandro de la Torre, a través de una continuidad de boulevard Remedios y calle Laferrere.

Hay un criterio de revalorización en las potencialidades del área, a partir de su redensificación (alta y media), consolidando boulevares y avenidas, y tomando a la manzana con corazón verde, como modelo de desarrollo urbano.

Un tejido mixto donde las nuevas intervenciones convivirán con las pequeñas fábricas y talleres existentes en la zona.

Este modelo de consolidación se utilizará como criterio para urbanizar las villas de emergencia.

En las nuevas urbanizaciones, mercado y terrenos sobre Eva Perón, se utilizará la tipología de edificio con perímetro libre y grandes áreas verdes circundantes, creando de esta manera, un contrapunto entre tejido cerrado y tejido abierto (manzana consolidada / barrio Los Perales).

Area I: Mercado de Hacienda.

En su momento fue símbolo de la riqueza del país. La «Nueva Chicago» argentina remitía al significado de «Mercado». Sobre las huellas del Mercado de Hacienda, en la estructura edilicia que el tiempo fue desarrollando, se encuentra el germen de la nueva propuesta que implica un programa múltiple de «equipamiento-esparcimiento», «barrial-metropolitano».

En un gran ámbito recreativo (Parque Alberdi y Plaza de los Artesanos, Parque Ferial y Parque de las Provincias) se generarán los espacios para que un nuevo concepto de Mercado se pueda desarrollar en todas las escalas, desde el trueque espontáneo, hasta el Gran Centro de Intercambio para el MERCOSUR, donde converjan acciones públicas y privadas.

Plaza de los Artesanos:

En el nuevo eje cívico de Mataderos, entre Avenida de los Corrales y los dos Boulevares, se desarrolla la Plaza de los



Artesanos, desde la Plaza del Resero con sus edificios reciclados, hasta el Nuevo Edificio Institucional Cultural. Su desarrollo en la primer etapa no está condicionado por el traslado del Mercado de Hacienda.

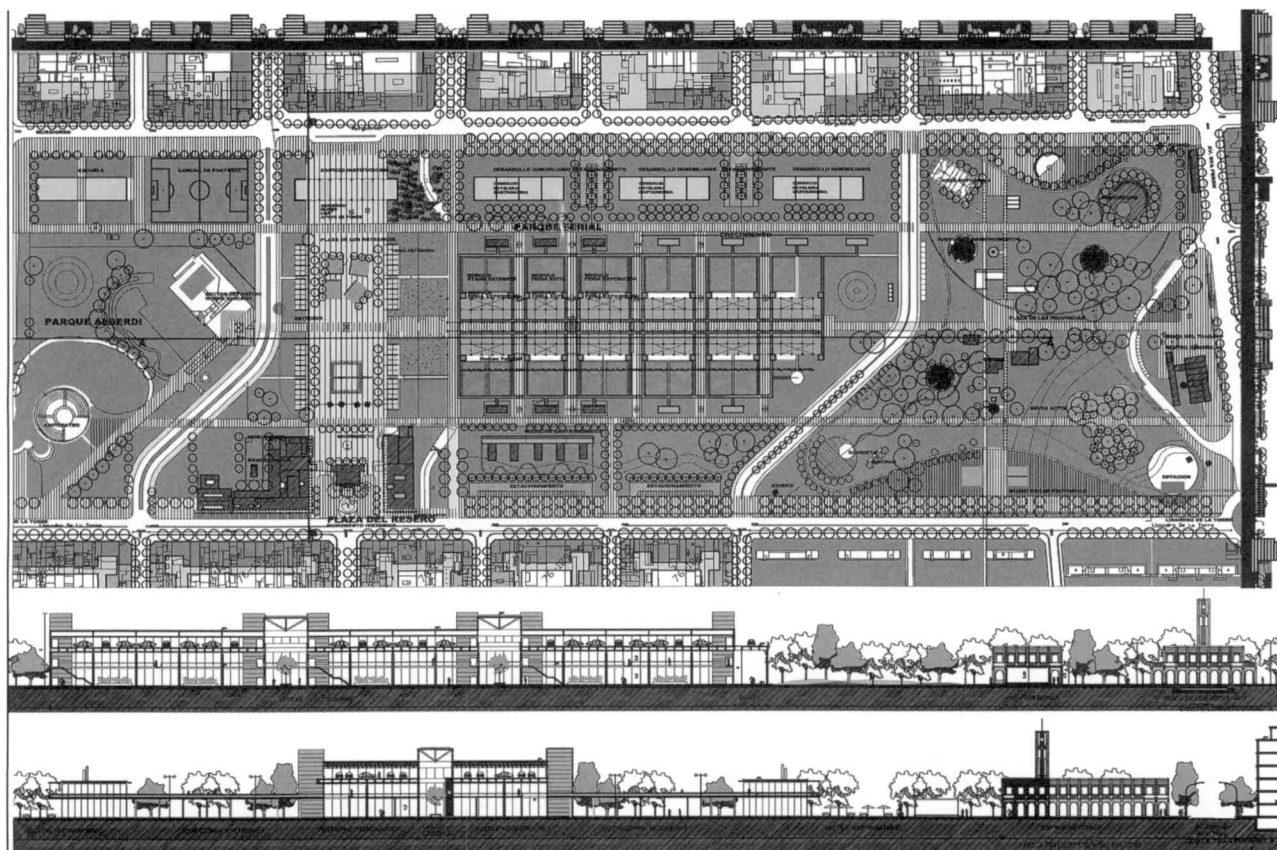
Equipada para el desarrollo de actividades múltiples, está flanqueada por una feria artesanal permanente, así mismo, se desarrollarán, enriqueciéndola, distintas actividades culturales, artísticas, musicales, así como aquellas expresiones espontáneas que surjan en el tiempo.

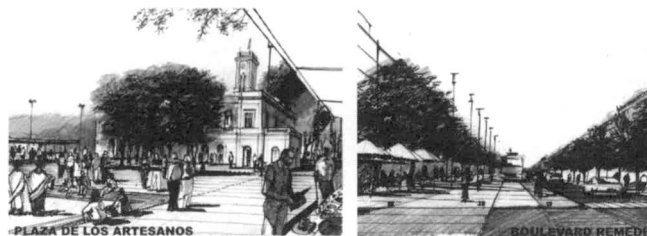
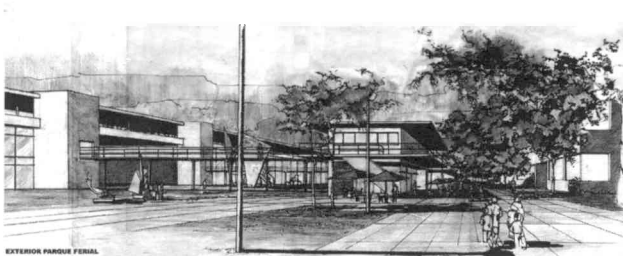
Este espacio público da acceso a la Feria Internacional del MERCOSUR y lo conecta con el Parque Alberdi.

Parque Ferial del MERCOSUR:

El aprovechamiento de la estructura de hormigón existente, tanto en su validez edilicia como en su emplazamiento, constituye el germen del espacio propuesto, para el desarrollo de esta Feria Internacional.

La nave central de 9000 m² y el estacionamiento cubierto existente sobre ella, para 400 automóviles, es el eje del desarrollo de una secuencia de espacios cubiertos, espacios abiertos y estaciones gastronómicas, dando la flexibilidad para el desarrollo de múltiples funciones, tanto permanentes como temporarias. Pueden ser stands, locales cerrados para mercado de compras o grandes espacios para la exposición y mercadeo de maquinarias y otros elementos de gran tamaño. El antiguo eje longitudinal que va desde Eva Perón hasta el Mercado de Hacienda (avenida arbolada y empedrada), se manifiesta como estructurante entre la feria, el parque público y la plaza Institucional. Una tercer etapa permitirá el crecimiento modular de la feria.





Parque de las Provincias:

Sobre la trama de calles arboladas de los antiguos corrales, que conserva el ambiente campestre, se desarrolla este nuevo Parque Temático que remite a actividades, tradición, producción y cultura del Interior del país. Se reciclan los edificios existentes para diferentes actividades.

Emprendimientos Inmobiliarios:

Sobre la calle Murgiondo, se destinan terrenos para que, con inversión privada, se desarrollen distintos equipamientos en el área (oficinas, hoteles, comercios, centros educativos, etc.).

Parque Alberdi:

Se utiliza y optimiza su estructura existente, incorporando parte del antiguo mercado, manteniendo las instalaciones del Club Nueva Chicago y reubicando su cancha auxiliar, reservado un sector (esquina sobre Av. Directorio) para el emplazamiento de una escuela secundaria.

Area IIa: Villas de Emergencia.

Se ha tomado como criterio la urbanización definitiva de las villas, la incorporación a la trama urbana pasante, la construcción de espacios públicos que den identidad y promuevan los intercambios sociales.

La población de las villas será realojada en la misma zona, trabajando con la Secretaría de Vivienda para la incorporación de módulos sanitarios e infraestructura.

Las viviendas que se pierden por la apertura de calles y espacios públicos, se construirán consolidando los bordes.

Area IIb: Centro Médico - Villa Lugano.

La presencia de una estructura edilicia construida, con un 30% de desarrollo y la factibilidad de su reciclaje, de acuerdo al estudio realizado por la Comisión Municipal de la Vivienda en 1990, como la aptitud del diseño básico para el desarrollo de un hospital; la excelente accesibilidad del predio, tanto para Capital, como para el Gran Buenos Aires; la necesidad de un hospital de Alta Complejidad; la reestructuración del área, su densificación y mejora de calidad de vida, han llevado al desarrollo en la propuesta de un Centro Médico. El Programa del Centro Médico deberá contener: a) Centro de Excelencia Médica, b) Centro Médico Especializado de Alta Complejidad, c) Alta especialización Materno-Infantil, d) Centro de Excelencia para Quemados, e) Centro de Trauma para grandes accidentados, f) Centro de Capacitación de Recursos Humanos, g) Centro de Investigación y Desarrollo de Tecnología Aplicada, y h) Centro Médico de Atención General para el barrio.

Las características Generales deberán ser: Alta Capacitación Científica, Tecnología Sanitaria Integrada de Excelencia, mínima invasión y alta complejidad de intervención, rápida recuperación y corta estadía, atención integrada materno-infantil, elevada ocupación de recursos humanos (3000 personas), alto valor agregado en capacitación, investigación y desarrollo, integración de capitales y recursos públicos y privados.

Area III: Sector Industrial.

Se determinan las siguientes áreas:

* En aproximadamente 10 hectáreas, de propiedad del Estado, se propone la continuación de las trazas, creando nodos de articulación urbana. Estas tierras serán comercializadas para la construcción de vivienda con equipamiento, para lo que se proponen distintas tipologías: desde unidades sobre lotes individuales, hasta unidades con talleres.

* Sobre Piedrabuena, se continuará con la tendencia de polo logístico y de distribución.

* En el sector Pirelli, se propone un desarrollo inmobiliario sobre Eva Perón, con tipologías mixtas, conformando una avenida parque con edificios de perímetro libre.

Modelo de Gestión

Proponemos un esquema modular, que se base en tres unidades de intervención, que pueden realizarse secuencialmente, a medida que se obtengan los fondos necesarios. Si bien nuestra propuesta se basa en supuestos prudentes, la gradual normalización de la economía argentina permitirá acelerar la ejecución de las distintas etapas, mediante el uso de crédito privado y de organismos financieros internacionales. Los pilares del modelo de gestión que estamos proponiendo son: 1) participación preponderante de la Corporación Buenos Aires Sur (CBAS) en el gerenciamiento del presente programa, 2) Financiamiento privado de la mayoría de las erogaciones necesarias para el presente programa, 3) Participación de vecinos a través de Centros de Gestión y Participación del GP8 y GP9.

1) Participación preponderante de la CBAS: la CBAS tiene facultades para recibir fiduciariamente los terrenos y construcciones, cubiertos por el presente programa. Este procedimiento debería ser implementado, a la brevedad posible, para poder dar inicio a la ejecución del programa aquí propuesto, aun antes del efectivo traslado del Mercado de Hacienda, ya que, como veremos más adelante, la primera Unidad de Intervención puede comenzarse con el mercado funcionando. La CBAS debería contratar a un Grupo Gerencial Interdisciplinario que, dependiendo exclusivamente del presidente de la CBAS e interactuando con el equipo gerencial de la CBAS, sea responsable de la ejecución del programa en todos sus aspectos, desde la adecuada difusión del proyecto, hasta la concreción del mismo.

También proponemos utilizar los servicios financieros del Banco Ciudad en la operatoria de este programa.

2) Financiamiento privado de la mayoría de las erogaciones: se estima será canalizado por la inversión privada, que gozará la concesión para usar el edificio histórico del ala NO, dándole usos para gastronomía, turismo, oficinas, etc. Esta primera etapa podrá iniciarse en forma inmediata, ya que, no requiere la desocupación del predio actualmente utilizado por el Mercado.

3) Participación de los vecinos: nuestro modelo de gestión pretende una amplia participación de los vecinos, a través del GP8 y GP9. Además propiciamos la participación de

organizaciones vecinales en el gerenciamiento y uso de ciertos espacios públicos, lo que aumentará el valor de los mismos y de las actividades comerciales circundantes. En este sentido, la experiencia alemana es aleccionadora.

Unidad de Intervención I - Mercado de Hacienda

Se eligió separar en tres etapas: 1) Plaza de los Artesanos, 2) Reciclaje de la Nave Central y 3) Ampliación de dicha nave.

Esta separación se debe a la ya mencionada necesidad de no demorar, por falta de inversión suficiente, etapas de construcción, que pueden tener un desarrollo autónomo.

Para atraer inversores privados se ha tenido en cuenta que, el predio del Mercado de Hacienda, debidamente reciclado y ampliado, es un lugar ideal para instalar un predio ferial para la promoción de negocios del MERCOSUR.

La concentración en un mismo lugar y en un lapso reducido de tiempo, de importadores, traders, distribuidores, agentes, representantes, otorgarán al empresario que participa en ellas, la posibilidad de maximizar el número de contactos con potenciales compradores, con una menor dispersión de esfuerzos. Asimismo se efectuarán actividades paralelas tales como talleres técnicos, seminarios, rondas de negocios, degustaciones, que en ocasiones se complementarán con visitas a importadores, representantes y agentes locales.

Así como estas ferias funcionarían como un importante factor de intercambio comercial, tanto interno como externo, también consideramos importante la inclusión de outlets temáticos en donde se ofrezcan, a precios rebajados, productos de las diferentes industrias.

Proponemos la inclusión, dentro del Predio Ferial, de una sede del Club del Trueque, que hoy en día funciona como una salida alternativa a la desocupación. No sólo a nivel individual, sino también a nivel empresarial (intercambio de productos por otros productos, insumos, servicios, etc.), e incluso como forma de pago parcial por mano de obra, en la construcción de la zona.

Unidad de Intervención IIa - Villas de Emergencia

En la Unidad de Intervención IIa no se puede cumplir con el objetivo de que la inversión sea predominantemente privada, debido a la característica, no directamente redituable de la inversión social. Sin embargo, nuestra propuesta incluye una fuente de fondos para la Unidad de Intervención IIa, proveniente de la realización de terrenos previstos para desarrollo inmobiliario (calle Murgiondo), por un monto del orden de los \$3.8 millones. Si bien las obras de mejoramiento de las villas no son directamente rentables, obran en nuestro poder estudios (anexo 8), que muestran que para, por ejemplo, los 10.000 habitantes de la villa 15, las obras consideradas en nuestra propuesta redundan en un beneficio del orden de los \$200.000 mensuales, equivalente a más del 2% mensual de la inversión necesaria, si tomamos en cuenta los efectos benéficos de la misma, respecto a disminución de gastos de salud (\$70.000), aumento de esperanza de vida (\$30.000), mejora de capacidad laboral (\$60.000), aumento de la población activa (\$24.000) seguridad y justicia (\$5.000) y aumento de la valuación fiscal de lotes linderos (\$5.625).

Unidad de Intervención IIb - Centro Médico - Villa Lugano

El cambio necesario para el sector salud exige ideas, proyectos y acciones innovadoras, útiles eficientes y posibles. Los cambios tanto en educación, como atención primaria de la salud, no pueden soslayar la necesidad urgente de centros de alta resolución para problemas ya existentes a un costo

posible, con equidad y justicia social.

El Centro Médico de Villa Lugano reúne la asistencia del propio barrio con la alta tecnología para un millón de personas con un concepto de integración de atención de las enfermedades más significativas para la sociedad con alta eficiencia económica y social. Por otro lado se transforma en un centro de pensamiento y acción para la cultura desde lo científico y social y encuentra el espacio adecuado en una zona que busca su desarrollo y la transforma.

El proyecto permite formar recursos humanos y ocuparlos en el futuro en el área programática sanitaria de Mataderos-Lugano contribuyendo a movilizar la base misma de su gente y convocarlos a este desafío.

La posibilidad de conformar un centro de grandes traumas, que incluyen un centro integral del quemado y un ámbito materno infantil, con toda la base para la asistencia de enfermedades cardiovasculares, hacen de este Centro un lugar especial y esencial para el sistema de salud.

Su desarrollo se fundamenta en la posibilidad de privatizar su producción y contratar desde el sector público los servicios a un costo inferior al del mercado actual pero con mayor eficiencia para garantizar su actividad y promover la replica del modelo. A su vez sus características constituyen un vector para un nuevo panorama de la salud en el Argentina.

Aspecto jurídico, económico y financiero

Se propone un modelo jurídico de privatización de Centro Médico, en términos de su actual predio y estructura.

El grupo inversor desarrollará el proyecto, tomará a su cargo el Centro Médico, lo equipará y conformará y, posteriormente, gerenciará los servicios.

El estado y el grupo inversor establecerán un área programática que será asistida por el Centro Médico de Alta Complejidad. Esta área en el proyecto actual comprende un millón de personas.

El Grupo Empresario se comprometerá a brindar un número determinado de servicios a un precio preestablecido y que estará adecuado a los valores de mercado. Sobre estos precios el Estado recibirá un crédito que reducirá los costos.

El Centro brindará prestaciones de alta calidad comparables con los mejores servicios médicos del país, en particular, especializado en Alta Tecnología, asistencia Materno-Infantil, Trauma y Grandes Quemados.

La significación económica que determina la asistencia de estas subpoblaciones hace que los mecanismos financieros deban ser asumidos por el conjunto de la población de manera solidaria. El ordenador y ejecutor de esta política es el Estado.

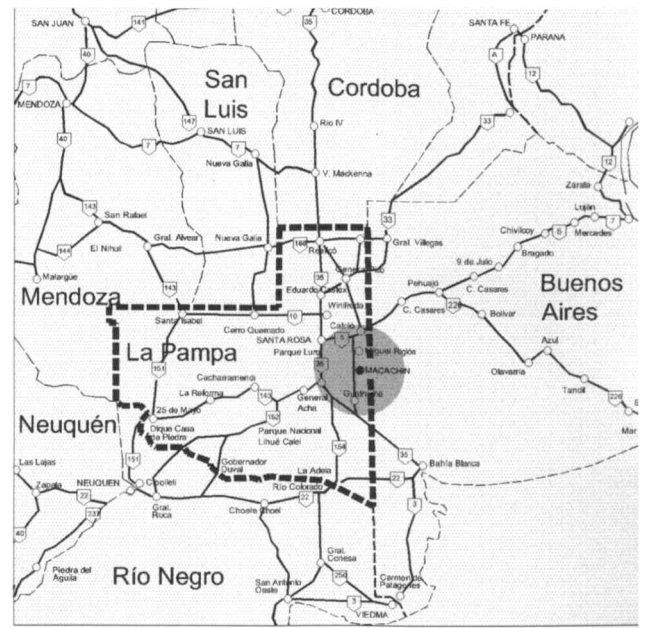
Del mismo modo que otros servicios públicos, en su propensión a la privatización prestacional, este modelo de servicio sanitario, gerenciado desde el sector privado, brinda una oportunidad para avanzar hacia una nueva etapa de transformación de Estado y el Sistema de Salud.

Unidad de Intervención III - Sector Industrial

Se ha previsto la venta de 75.000 m² de tierra, por un valor total de \$7.500.000, así como la realización de una inversión pública por \$3.218.209, destinada a la apertura de calles, iluminación, rotondas y equipamiento urbano. Entendemos que la comercialización de las tierras deberá hacerla un agente desarrollador inmobiliario, designado por la Corporación Sur, quien definirá la estrategia del proyecto. Su concreción posibilitará la construcción de viviendas, comercios y talleres. Asimismo el equipo gerencial interdisciplinario propuesto, asesorará al presidente de la Corporación y para su evaluación, tomará en cuenta las opiniones de las Organizaciones Vecinales ■

Ordenamiento Territorial en Municipios Pampeanos. El caso de Macachín.

Arqs. Néstor Omar Bono y María Julia Rocca¹



Presentación

El trabajo que aquí se presenta constituye la síntesis de dos proyectos² elaborados para el Municipio de Macachín, pertenecientes al Programa de Ordenamiento Territorial de la Provincia de La Pampa³, y realizados en el marco del convenio celebrado entre la Universidad Nacional de La Plata y el Gobierno de la Pcia. de La Pampa.

Aborda el estudio de las problemáticas territoriales del Municipio de Macachín, en el nivel local así como su relación con el contexto regional, con el fin de establecer lineamientos estructurales de ordenamiento que sirvan como marco para la elaboración de programas y proyectos de preservación, mejoramiento y/u optimización de los niveles de habitabilidad, funcionalidad y calidad urbano ambiental, tendientes a lograr el desarrollo sustentable del territorio.

El proceso se ha desarrollado en etapas que consisten en: I. la elaboración del diagnóstico general para el reconocimiento de las tendencias, conflictos y potencialidades que se manifiestan en el territorio; II. la construcción de lineamientos generales que definen el modelo de desarrollo urbano contemplando los aspectos económicos, sociales y territoriales, y de lineamientos programáticos que dan lugar a programas y proyectos; y III. la elaboración de dos proyectos uno correspondientes a la Propuesta de Ordenamiento territorial y otro al Código

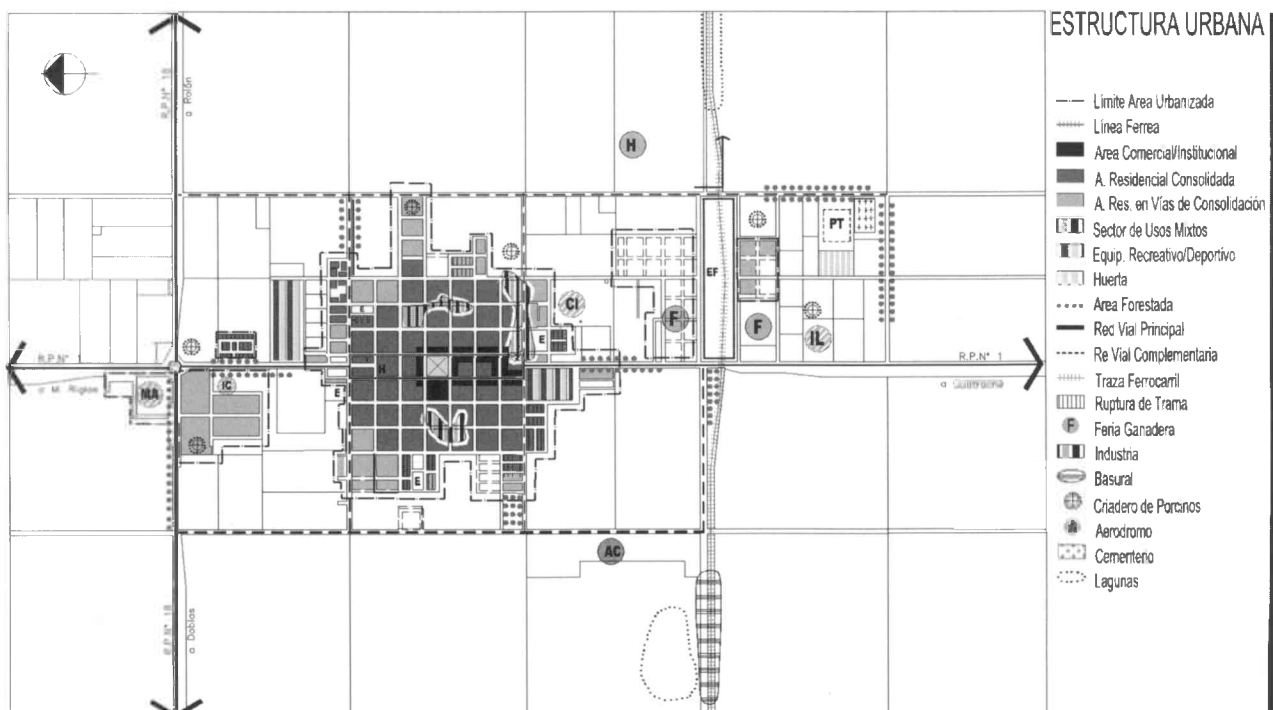
de Ordenamiento Urbano.

El enfoque metodológico del trabajo, contempla la elaboración de los estudios técnicos específicos y la interpretación consecuente de los fenómenos territoriales, en el marco de un proceso de investigación de las problemáticas urbano-ambientales, que reconoce la necesidad de la participación activa de la comunidad. En ese sentido en las diferentes fases y etapas del proceso se han realizado entrevistas a informantes calificados, talleres y encuestas escolares, y audiencias públicas con el propósito de que la comunidad expresara su opinión frente a las problemáticas de la ciudad y sus deseos de cambio.

De este modo el proceso que a continuación se describe ha contado tanto en las instancias diagnósticas como en las propositivas con la aprobación y convalidación de la comunidad de Macachín hecho que reasegura la implementación y continuidad del mismo.

El núcleo urbano de Macachín. Diagnóstico

La localidad de Macachín, que alberga 5.585 habitantes⁴ integra el Subsistema Urbano del Noreste de la Pcia de La Pampa, en un territorio destacado por la aptitud del suelo y clima para el desarrollo de la agricultura y la ganadería. Ubicada al sudeste de la capital provincial presenta un



posición estratégica dentro del sistema de vínculos regionales con los beneficios emergentes de las interacciones con las provincias de Córdoba, San Luis, Mendoza y Buenos Aires.

La oferta de equipamientos y servicios, refuerza su rol como cabecera departamental de Atreucó. Su estructura poblacional y los niveles de competitividad que registran las actividades económico productivas del departamento (producción ovina, bovina, cerealera, tambo y extracción de minerales), han incidido en el desarrollo de actividades vinculadas al sector secundario y terciario en el ámbito local, reforzando el rol protagónico de Macachín en el contexto regional como centro de atracción poblacional y de actividades.

Su estructura física urbana se reconoce a partir de la relación que se establece entre la planta urbana del ejido de origen y las trazas de las redes vial primaria y ferroviaria. La RPN°1 constituye un eje estructurador en dirección norte-sur que, atravesando la cuadrícula del núcleo urbano, articula la zona urbanizada norte, en las inmediaciones del cruce con la RPN°18, con el sector sur cercano a la estación ferroviaria, dando lugar a tres configuraciones territoriales diferenciadas separadas entre sí por áreas «fuelle» constituidas por grandes espacios abiertos.

En relación a este eje se localizan las principales actividades económico productivas, entre otras: el Molino Harinero y la Planta de acopio de cereales, en el acceso norte; el centro comercial y de servicios sobre el trayecto en que atraviesa la planta urbana; la Industria Salera y la Feria Ganadera sobre el acceso sur, conjuntamente con la Estación de trenes y la Industria de Lácteos ubicada del otro lado de la traza ferroviaria.

El proceso de crecimiento del núcleo, con acotados desbordes fuera del ejido urbano de origen⁵, ha dado como resultado un importante grado de consolidación, apoyado en un alto grado de ocupación parcelaria, la cobertura de servicios de infraestructura básica y la existencia de equipamientos de apoyo residencial distribuidos homogéneamente.

Las principales problemáticas que enfrenta esta configuración se dan con relación a la conectividad o vinculación, actual y futura previsible, entre las distintas unidades territoriales, y en la necesidad de alentar, reforzar o definir el rol de cada una de ellas en la estructura urbano territorial.

Limitantes:

* Superposición de flujos vehiculares urbanos y regionales que atraviesan la planta urbana.

* Las distintas ofertas de accesibilidad regional han dado lugar a emplazamientos de actividades productivas de envergadura con diferentes lógicas de localización, promoviendo dificultades de complementación entre ellas y de articulación con los entornos residenciales inmediatos.

* La materialización de emprendimientos residenciales, verificados en los desbordes del núcleo, sin respetar las características del trazado preexistente confieren a estos sectores identidades propias y dificultades de integración con el resto del área residencial.

* Reconocimiento de procesos de degradación de la calidad urbana en términos morfológicos, funcionales y ambientales por la localización de usos incompatibles y la proximidad de la Industria salera al entorno residencial.

* La falta de ordenamiento integral de los usos distribuidos sobre las rutas así como la ausencia de jerarquización y tratamiento adecuado de los canales de circulación han dado como resultado una serie de conflictos en el tránsito local, interurbano y regional.

* Las condiciones de relieve constituyen un factor determinante para el escurrimiento de aguas superficiales verificándose situaciones críticas en sectores del desborde.

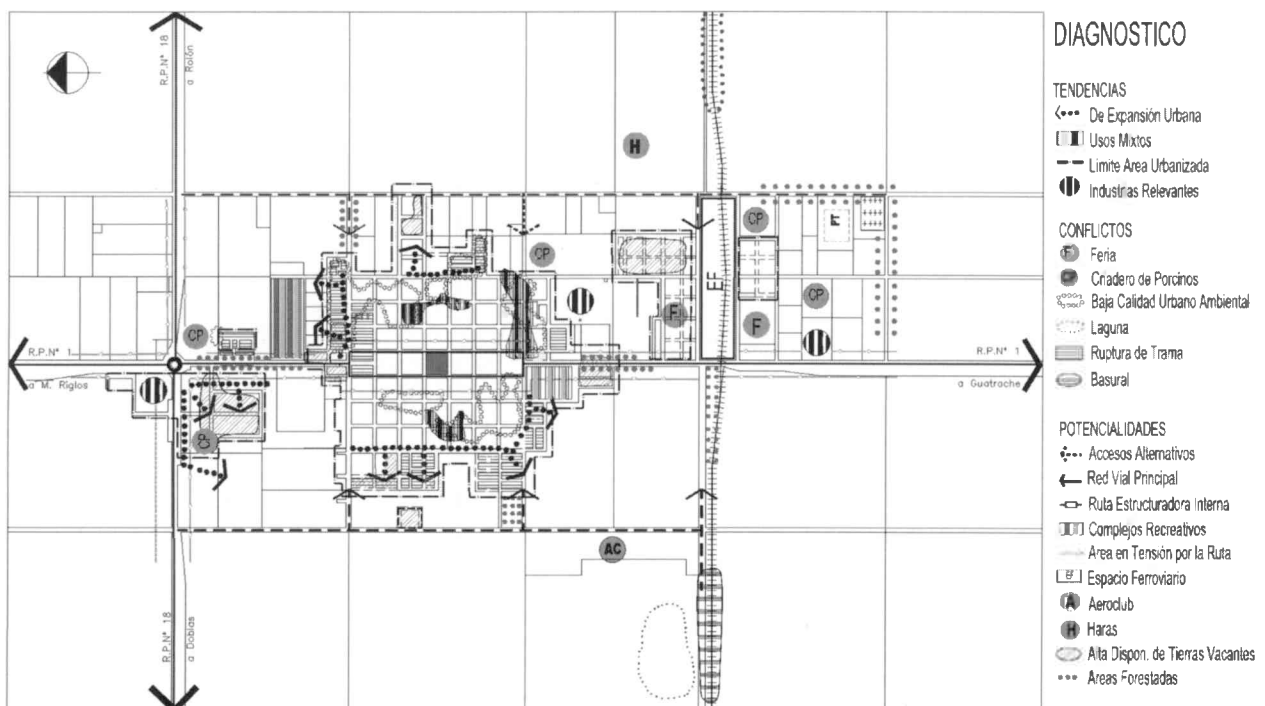
* El escaso aprovechamiento de los recursos naturales y paisajísticos, que se evidencia en la falta de tratamiento integral a través de arbolado, señalización y equipamientos han contribuido a restarle calidad e identidad al espacio urbano.

* A los limitantes mencionados, se deberá dar una respuesta integral, en un marco de sustentabilidad, contemplando su articulación con el escenario territorial microregional.

Potencialidades

* El desarrollo del sector secundario a partir del emplazamiento de industrias de alcance regional constituye un importante punto de partida para el desarrollo integrado con el sector primario, favoreciendo así mismo las posibilidades de intercambio comercial y de servicios dadas las ventajas resultantes del sistema de vínculos regionales y resolviendo demandas de empleo.

* Las condiciones de accesibilidad externa del núcleo urbano



otorgadas por el paso de la RPN°1 favorecen el desarrollo de las actividades terciarias, que apoyadas en los equipamientos sociales, educacionales, comerciales, asistenciales y financieros existentes, potencian el rol del núcleo como centro de servicios a la vez que redundan en beneficios para la calidad de vida de la población.

* Las recientes tendencias de localización de vivienda secundaria, facilitadas por las características parcelarias, en las inmediaciones del cruce de rutas constituyen un importante beneficio para la articulación del área urbana con la ruta, así como para el mejoramiento del paisaje en el acceso al núcleo.

* Las distintas alternativas de accesos desde el sistema vial regional al territorio urbano, que deberán optimizarse y contribuir al desarrollo del rol que se les asigne en el nuevo ordenamiento a cada una de las unidades territoriales.

* El reconocimiento de identidades propias de cada una de las unidades territoriales, deberían ser puestas en valor y preservarse, conformando un sistema socio-territorial integrado. En este sentido la actual configuración del núcleo presenta favorables condiciones para la delimitación precisa de sectores centrales, residenciales, industriales y de servicio apoyados por la estructura circulatoria.

* Las extensiones de territorio en el entorno rural que mantienen condiciones naturales y cualidades paisajísticas, deberán revalorizarse y adecuarse en compatibilidad con el desarrollo urbano, particularmente en aquellos trayectos que sirven de acceso al núcleo, a los equipamientos urbanos y recreativos, y a actividades que resulten atractivas de alcance regional.

* La existencia espacio vacante adyacente al núcleo urbano y contenido por el sistema circulatorio primario y secundario, resulta una importante potencialidad para la contención del crecimiento urbano, pudiendo constituirse en un área fuente de transición a lo rural.

Lineamientos estructurales de ordenamiento

Los Lineamientos Generales, elaborados sobre la base del diagnóstico, apuntan al mejoramiento y optimización sostenida del medio natural y construido, para el desarrollo social y

económico de Macachín, teniendo en cuenta las ventajas comparativas que posicionan al núcleo urbano y su entorno inmediato en el contexto regional. De ellos emergen los lineamientos programáticos que dan lugar a programas específicos donde se articulan proyectos a ser implementados por la gestión local.

Lineamientos generales a escala regional

* Integrar un proceso de planificación y gestión participativo de los actores sociales e institucionales de la región.

* Valorizar el aprovechamiento conjunto de las ventajas comparativas micro-regionales, tendientes a la cooperación y complementación interjurisdiccional.

* Asegurar y potenciar el rol de intercambio comercial de la microregión para la captación de nuevas actividades.

* Consolidar y potenciar el desarrollo del sector primario y secundario, promoviendo la diversificación e integración sectorial.

* Propender al consenso de la significación estratégica de los acuerdos regionales.

Lineamientos generales a escala local

* Promover el desarrollo del territorio del municipio a partir de la adecuada utilización y potenciación de sus recursos naturales, sociales y culturales.

* Favorecer la diversificación de las actividades económicas que contribuyan al desarrollo socio-económico local.

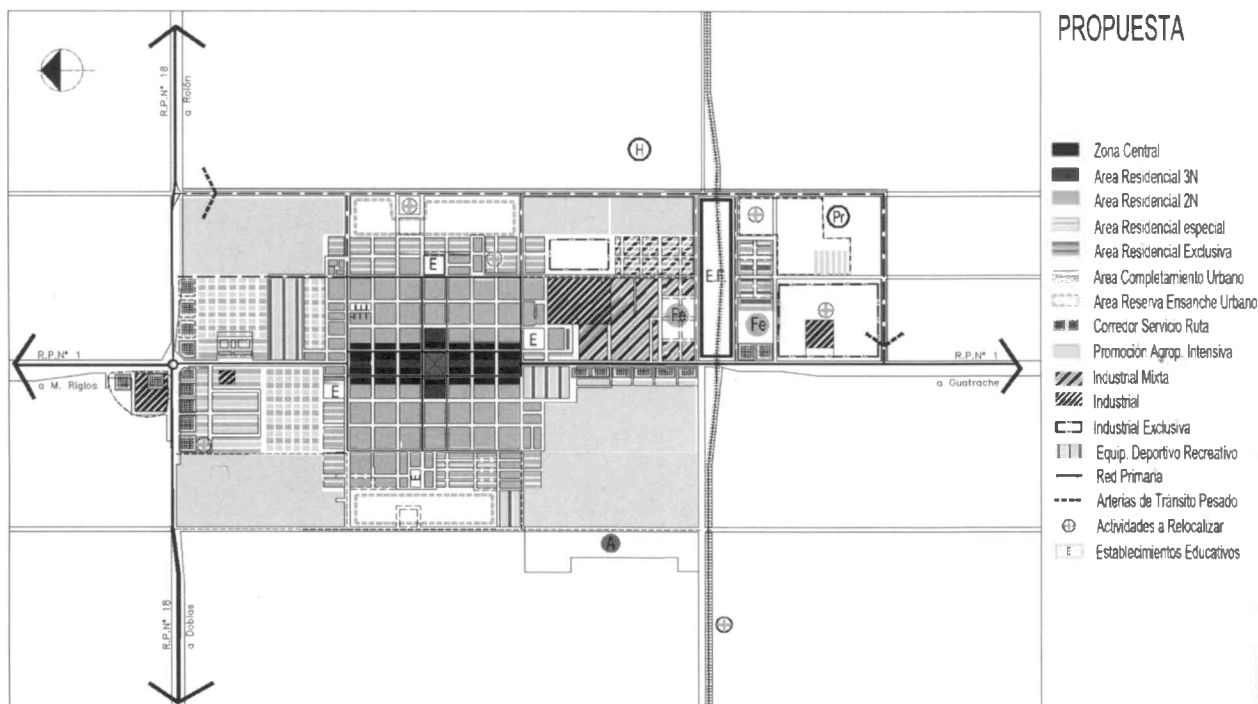
* Incentivar la participación y la formación de conciencia y responsabilidad comunitaria, para el proceso de gestión territorial.

* Encauzar el desarrollo urbano del municipio, consolidando el sistema de planificación, recreando estructuras administrativas y marcos normativos.

Lineamientos programáticos 1. Optimizar la gestión urbana local a través de la adecuación de los instrumentos normativos, y de la creación de mecanismos que permitan la participación responsable de los distintos actores del conjunto social, para el mejoramiento y el control del sistema decisonal.⁶

1.1. Programa de gestión territorial

Proyectos: Mecanismos institucionalizados de participación y control comunitario. / Acuerdos marco para el tratamien-



to y resolución de problemáticas interjurisdiccionales, en distintos niveles públicos y privados.

1.2. Programa de integración de políticas sectoriales

Proyectos: Estudios para la determinación de acciones de cooperación y/o complementación para la resolución de problemáticas económicas, sociales y/o ambientales de alcance regional./ Acuerdo marco para la acción consensuada de emprendimientos públicos o privados interregionales, regionales y locales./ Difusión en el contexto regional, provincial y nacional de las ventajas comparativas de Macachín para la atracción de flujos de personas y de inversión.

Lineamiento programático 2: Encauzar el desarrollo urbano de Macachín, mediante propuestas estratégicas de ordenamiento territorial en el marco de un desarrollo sustentable.⁷

2.1. Programa de ordenamiento territorial

Proyectos: Estudio de la dinámica natural del soporte físico vinculado al sistema hídrico y escurrimiento de las aguas. / Propuesta de ordenamiento del núcleo urbano y su entorno rural inmediato. / Código de Ordenamiento urbano. / Código de edificación.

Estudios particularizados de: Reestructuración del área urbana contemplando áreas de expansión. Consolidación de eje principal estructurador del núcleo. Reestructuración de trazados en zonas de completamiento urbano. Previsión de espacio para Equipamiento educacional en sector Este de la planta urbana. Conformación Área residencial exclusiva. Recuperación y reconfiguración de áreas urbanas degradadas. Áreas de expansión residencial extraurbana. Zonas industriales mixta y exclusiva. Zona de equipamientos para infraestructuras urbanas. Corredores de servicios a la producción sobre RPN°18. Corredor de servicios a la producción sobre RPN° 1. Delimitación área de Protección del Aeroclub.

2.2. Programa de reestructuración del sistema circulatorio

Proyectos: Reestructuración del sistema de vínculos local y regional / Reestructuración interna del sistema circulatorio urbano / Jerarquización de trama vial, diferenciación de flujos y centros de transferencia de cargas y pasajeros / Estudios para el dimensionamiento de espacios de almacenaje y/o acopio / Ordenamiento General del Tránsito. Señalización.

Estudios particularizados de: Resolución de colectoras de la RPN°18 y rotonda intersección con RPN°1 / Intersección de

arterias de accesos al núcleo urbano con la RPN°18 / Sistema de colectoras de RPN°1 / Arteria de tránsito pesado hacia zona industrial / Playa de camiones.

Lineamiento programático 3: Potenciar el aprovechamiento de los recursos naturales, económicos y humanos locales; tendiendo al mejoramiento de la calidad medio ambiente.

3.1. Programa general de infraestructuras y saneamiento básico

Proyectos: Mejoramiento del Sistema de captación y derivación de Excesos Pluviales / Recuperación de áreas afectadas por anegamientos y/o inundación / Recuperación de áreas degradadas por actividades contaminantes (basural) / Tratamiento de residuos sólidos / Estudio comportamiento espejos lacunares / Contención de aguas y recuperación ambiental y paisajística de entornos lacunares / Control de calidad de provisión de agua para consumo domiciliario / Monitoreo ambiental de fuentes contaminantes por emisión de sólidos, líquidos y/o gases / Mejoramiento, completamiento y/o expansión de la trama vial pavimentada y de las veredas urbanas.

3.2. Programa de mantenimiento, conservación y expansión de las áreas forestadas

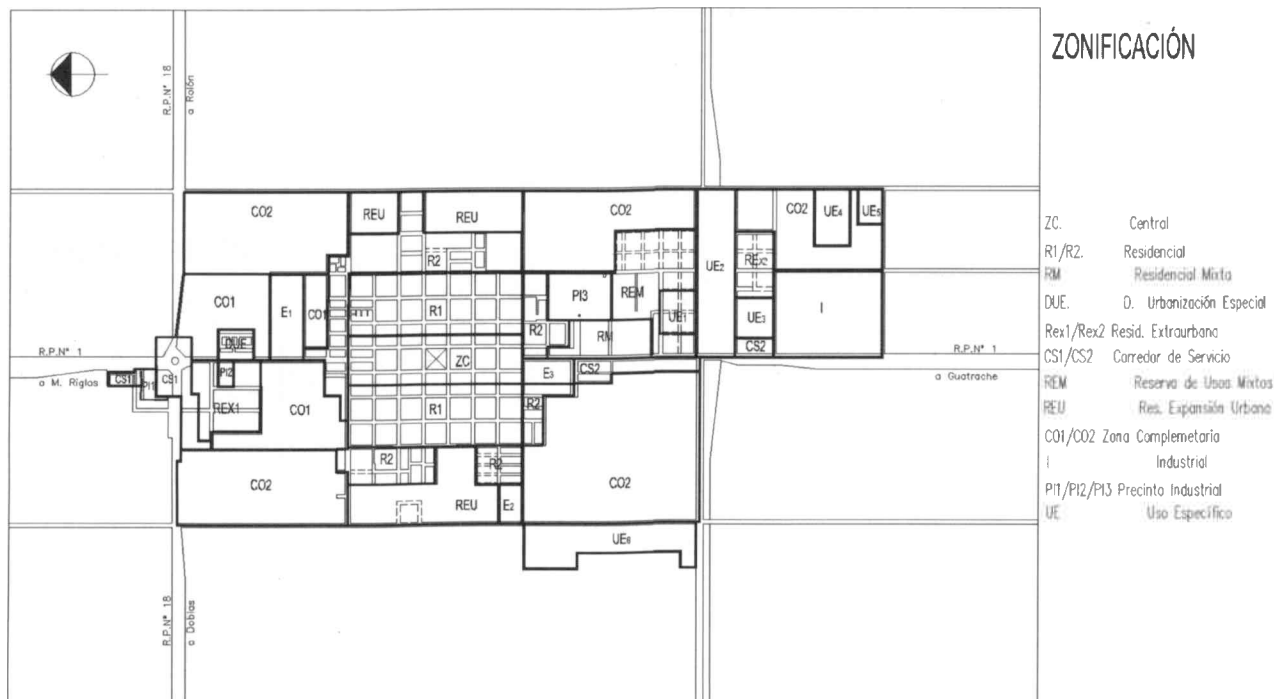
Proyectos: Estudio del patrimonio forestal local / Forestación y reforestación para el mejoramiento paisajístico y ambiental / Camino de acceso al Haras desde ruta RPN* 18 / Espacio Ferroviario e inmediaciones de la traza / Difusión y concientización comunitaria / Explotación forestal / Vivero municipal.

3.3. Programa de mejoramiento de los espacios públicos

Proyectos: Creación y mejoramiento los espacios públicos / Reacondicionamiento de los espacios verdes / Jerarquización de la trama urbana, circunvalación, y arterias principales y de acceso al núcleo / Reacondicionamiento del mobiliario urbano e iluminación de accesos y arterias principales / Arbolado urbano. Estudios particularizados: Viejo Cementerio / Desarrollo integral del Complejo polideportivo / Reestructuración del espacio ferroviario.

3.4. Programa de puesta en valor de los recursos naturales y culturales

Proyectos: Recuperación del patrimonio histórico urbano-arquitectónico / Rescate de manifestaciones diversas de la cultura local / Estudios tendientes a identificar actividades agropecuarias



intensivas factibles de localizar en el entorno urbano.

Dos proyectos del programa de ordenamiento territorial **Propuesta de ordenamiento territorial**

El esquema básico de la propuesta define como cuestiones principales:

- * La optimización y mejoramiento de la estructura circulatoria urbano territorial.
- * La reafirmación del trazado original para albergar las actividades propias del núcleo.
- * La jerarquización de corredores de servicios a la producción que articulen lo regional con lo local.
- * La promoción del área de borde del núcleo que constituya un fuelle entre el territorio urbano y el rural.
- * El reconocimiento de elementos del medio físico natural y construido para la revalorización del paisaje.

En ese marco, propone la reestructuración del área central contenida por el par de arterias que dan continuidad a la ruta, promoviendo en ella la densificación y concentración de usos comerciales, sociales y recreativos en toda su extensión. En el resto del área urbana se encauza su consolidación y completamiento, manteniendo bajas densidades de edificación, y promoviendo la relocalización de usos incompatibles, talleres y depósitos, hacia los sectores de usos mixtos, la zona industrial exclusiva o el corredor de servicios de ruta. Se promueve la expansión urbana tomando como base las directrices y características del trazado de origen, conteniendo su extensión hasta la circunvalación con un área fuelle capaz de albergar equipamientos sociales que requieran gran espacio y que resulten compatibles con el desarrollo agropecuario intensivo.

A partir del reconocimiento de las preexistencias y considerando su estratégica ubicación en relación con las rutas se promueve la consolidación de la zona industrial en el sector sur de la localidad, previendo la delimitación de una zona industrial exclusiva, una zona de usos mixtos, la consolida-

ción de la feria ganadera, y un área destinada a recepcionar equipamientos de infraestructuras urbanas.

Con el fin de articular las actividades de alcance local y regional se plantea la conformación de dos corredores de servicios: uno sobre la ruta N° 1 destinado al servicio de ruta, y otro sobre la ruta N° 18 donde se promuevan además la localización equipamientos grandes equipamientos comerciales y recreativos.

La estructura circulatoria contempla como sistema primario regional las trazas correspondientes a la RPN°18 y la RPN°1, complementada por caminos rurales receptores de flujos pasantes y tránsito pesado desde la RPN°18 hacia el sector industrial, la feria ganadera y la estación ferroviaria, articulándose allí con la RPN°1.

Código de ordenamiento urbano

Enmarcado en el proceso de planificación desarrollado y con el propósito de proveer al municipio de un instrumento normativo se elaboró el anteproyecto del Código de Ordenamiento Urbano el cual ha sido aprobado por el Consejo Deliberante del Municipio de Macachín a inicios del año 2002 y de este modo convertido en Ordenanza Municipal. Este cuerpo normativo reconoce los antecedentes normativos que, en materia de ordenamiento territorial, rigen en el ámbito de la Pcia. De La Pampa, y se resuelve sobre la base de la propuesta de uso y ocupación concensuada con la comunidad. Contiene la enunciación de objetivos y principios, aspectos referidos a disposiciones generales y procedimientos, normas generales para la subdivisión, la morfología, el uso del suelo, sistema circulatorio, forestación y patrimonio, y la regulación particular de las distintas zonas delimitadas en la zonificación ■

Notas

¹ Docentes investigadores del equipo responsable de la Unidad de investigación N°5 IDEHAB. FAU.UNLP para la realización de los estudios en el marco del convenio celebrado entre la Universidad Nacional de La Plata y el Gobierno de la Pcia. De La Pampa. Dirección Arq. Néstor O. Bono, Coordinación Arq. María Julia Rocca, Asistencia técnica Arq. Licia Ríos.

² «Lineamientos Estructurales de Ordenamiento de Macachín» y «Código de Ordenamiento Urbano».

³ El mencionado Programa, implementado con la participación de las Subsecretarías de Planeamiento, de Obras y Servicios Públicos y de Asuntos Municipales, tiene como propósito dotar a todas las localidades de La Pampa de Proyectos de Ordenamiento Urbano y, al mismo tiempo capacitar a técnicos provinciales y municipales en la elaboración, implementación y evaluación de acciones en tareas de planificación urbana. Se desarrolla desde la Subsecretaría de Planeamiento, con la conducción de la Sra. Subsecretaria Arq. Graciela Oporto de Follonier, la coordinación técnica de la Sra. Directora de Planeamiento Arq. Nora Miyar de Muñoz y la participación del plantel de técnicos provinciales y municipales.

⁴ Población estimada al año 2001 según proyección Censo Nacional de Población y Vivienda.

⁵ Data de fundación Año 1902.

⁶ Objetivos del lineamiento 1: Incentivar las tendencias de integración y complementación regional /Promover la integración y consolidación de la organización socio institucional local /

⁷ Objetivos del lineamiento 2: Optimizar y potenciar el uso y la explotación de los recursos locales / Aprovechar integralmente los beneficios de la inserción dentro del sistema de vínculos regionales / Consolidar el rol de Macachín como centro urbano comercial y de servicios departamental y regional / Optimizar y promover adecuadas condiciones para el sector agroindustrial / Aplicar criterios de desarrollo sustentable en la organización de la estructura física urbana / Contener y conducir la expansión urbana / Mejorar y optimizar la accesibilidad interna y externa del núcleo urbano, atenuando y/o resolviendo conflictos / Resolver o atenuar los conflictos urbano ambientales de riesgo hídrico./ Identificar y promover la puesta en valor de recursos físicos, culturales y sociales que contribuyan a definir la identidad local.

⁸Objetivos del lineamiento 3: Promover el mejoramiento, la recuperación y/o mantenimiento de las condiciones medioambientales del núcleo urbano y su entorno rural /Contener las tendencias de crecimiento con riesgo medioambientales / Maximizar la explotación de los recursos naturales y construidos en el marco de un desarrollo sustentable / Reafirmar la identidad local a partir de la puesta en valor de los recursos / Aprovechamiento del tratamiento de efluentes cloacales para riego.

Sobre el cuerpo teórico de la arquitectura

Mesa redonda a propósito de la presentación del número 7 de la revista 47 Al fondo. Viene de página 6

Pablo Szelagowski: a mí en general me sorprendieron un poco las respuestas de cada uno, porque quizá nuestra facultad se caracteriza de alguna manera por tener líneas teóricas precisas, en términos de la enseñanza de la Arquitectura. Por supuesto que hay que decantar conocimientos y hacerlos transmisibles y todo ese tipo de cuestiones que hacen a la formación; pero nuestra facultad tiene una forma de actuar como entendiendo que hay verdades absolutas; en cada uno de los grupos en que nos movemos siempre hay una serie de verdades absolutas que se tratan de llevar adelante, cosa que no me gusta. Pero, aparentemente todos aquí coinciden tácitamente de que el núcleo es difuso. Sin embargo pareciera que, a mí entender, a veces, o por lo menos de la idea que se tiene de cada uno y de lo que cada uno produce hacia fuera, es algo más o menos más sólido, no algo tan evanescente. Yo tenía guardada una lista de colaboradores, que me parecía que por ahí ayudan a ver qué es eso del núcleo de teorías: Vitrubio, Alberti, Vignola, Serlio, Palladio, Quatremer de Quincy, Laugier, Van de Velde, Semper, Boullée, Loos, Wright, Le Corbusier, Meyer, Alexander, Venturi, Rossi, Eisenman, Tschumi, Van Berkel... hay una gran cantidad de personajes que algo han influido entre nosotros y aparentemente pareciera que, en mi opinión, para ustedes nada de esto vale. Yo pensaba que era al revés, que en sus discursos había cosas más precisas. Quizás ustedes hubieran expuesto mejor mi posición, si yo afirmaba quizás no haya un núcleo duro y que de alguna manera se lo inventa en cada momento.

Gustavo Azpiazu: En referencia a esa larga lista que termina en Van Berkel, me parece que cuando hablo de las condiciones científicas, los mecanismos científicos, me estoy refiriendo a la continuidad que tiene esa línea, que está apoyada en estructuras geométricas rigurosas. Respecto de lo que decía Alberto, cuando se refería al Movimiento Moderno, me parece que el Movimiento Moderno se incluye en esa lista, dentro de un pensamiento de diversidad, «la unidad dentro de la diversidad», y por eso admite que haya varios núcleos, yo insisto que tiene varios núcleos y que los núcleos no son permanentes, tienen tiempos y espacios, aunque algunos conceptos desaparecen, aparecen y vuelven a diluirse, entonces la definición de proyecto de Solsona me parece que está muy bien porque dice que «un proyecto es un gesto contenido dentro de un sistema», o sea que no es todo idea o todo sentimiento o todo sistema y la proporción de sistema y de gesto me parece que hace que la Arquitectura tenga un fuerte carácter racional. Me quería referir también a otra cosa, una vez Juan Carlos Pugliese que era Ministro de Economía fue a hablar con los banqueros, entonces cuando sale le preguntan: «¿qué le pareció Ministro?», y Pugliese dice: «yo les hablo con el corazón y ellos me responden con el bolsillo». Bueno yo en esta mesa estoy hablando con el bolsillo y me responden con el

corazón. Entonces quiero volver sobre un tema, de la emoción en la Arquitectura, y me gustaría, recordar obras de Foster que me emocionaron, la Mediateca de Nimes y el Museo Británico. Todo lo demás uno lo puede racionalizar, pero la emoción está y quienes hayan conocido esas obras podrán estar de acuerdo o no pero son obras de arquitectura donde no es solamente una piel y unos aparatos jugando a lo científico. Todos los que están del lado de la ciencia pura trabajan con cosas limpias, previsibles, sistémicas, los que están en el Arte, el Arte en sí mismo es puro, natural, gesto y por eso yo digo «hablo desde el bolsillo», porque el trabajo de proyecto es sucio. Es sucio porque primero relaciona distintos factores de distinta manera, va y viene dialécticamente sobre los temas, llega hasta un momento, se vuelve hasta atrás, hasta más atrás del principio y después vuelve y permanentemente todo eso termina sintetizando ideas que van a dar origen a construcciones de espacios y formas. Para materiales hay que poner el dinero que está en juego, porque si no estamos hablando de un proyecto de facultad o de una construcción limpia del problema del proyecto, y yo creo que el problema de proyecto es sucio, a diferencia de la Ciencia o del Arte, por eso algunas cosas me sorprenden porque me parece que si el Movimiento Moderno dio seguridades, lo que dio es la unidad metodológica y conceptual para trabajar sobre los problemas y la diversidad de soluciones. Ese es un punto bastante importante, no es que hay infinitas soluciones, hay algunas soluciones, pero no son infinitas y en eso me parece que también acá hay algunas visiones más artísticas o culturales, porque si podemos explicar algunos mecanismos de proyectos se acaba el misterio, un disparate, ya se habría acabado con la lista que dio Pablo. Por último me parece que también tenemos que tratar de saber que si solamente nosotros nos manejamos con gestos, después nos quejamos que nuestros proyectos no son comprendidos por la gente y parece que gran parte de la falta de comprensión de la gente o la falta de apropiación de la gente de los proyectos, es porque muchas veces esos proyectos no contienen las ideas o las razones o no se pueden verbalizar de una manera que la gente lo entienda, lo comprenda, y lo valore y lo apropie como suyo.

Graciela Pronsato: quería contar una anécdota acerca de la ley de gravedad de un profesor que venía de Buenos Aires, que decía que la ley de la gravedad se cumplía hasta Quilmes, y que en ésta facultad las cosas caían estrepitosamente o se volatilizaban y no cumplían la fórmula de aceleración por gravedad, la fórmula de la aceleración que es peso por distancia al cuadrado. Esa fuerza de aceleración gravitatoria no existía. Bueno, voy a volver sobre la gravedad un poquito más adelante. Estoy de acuerdo con Sessa cuando citó a Bourdieu acerca de la existencia de un campo con hábitos, un campo que es el de la Arquitectura y los hábitos que son los de proyectar. En la modificación de ese campo, dice Bourdieu, se da el enriquecimiento, la extensión de los límites, se da por el diálogo entre los creadores, sería trasladando el objetivo del proyecto en esa creación arquitectónica. Veo la pertinencia que hay entre la definición de un campo y esta necesidad de que las explicaciones, las leyes, los conceptos dominantes que existen en este campo, constituyen nuestra disciplina, y en ese sentido podemos dotarla de cierta científicidad simplemente por serlo.

Científico duro no hay nada, cuando se acerca a las matemáticas, que era la disciplina dura por excelencia, fija, rígida, te dicen que hay millones de escuelas. Cuando uno va a una rama de esa disciplina de la matemática como la geometría, y en la que yo situo un poco la consistencia de la Arquitectura, hay varias. Yo en algún artículo que escribí recientemente acerca de las torres, llamé la triple naturaleza de la geometría espacial diciendo que es la euclídea, la proyectiva y la topológica, que es una rama que se llama también de análisis in situ, es la más moderna y la que hoy tiene un campo importante en la cual nosotros los arquitectos tenemos una posibilidad de investigación acerca de la forma. Yo creo que esta caracterización de nuestra disciplina como racional, decíamos acá: «función y razón marcan los extremos que definen el modo de proyecto, sobre supuestos de lógica. El primero procurando las justificaciones con respecto a la utilidad y la practicidad, el segundo desde esquemas abstractos en general de carácter geométrico. El pensamiento racional, que no es un derivado del sentido común sino un estado alcanzado por abstracción y generalización explica la constitución de los hechos en tanto leyes, tipos, reglas, esquemas, con la idea de plan; esto es el establecimiento fijado de relaciones entre partes y para la constitución del todo».

O sea, yo estoy creando un campo en donde se superponen las disciplinas, como diría Roxana Scorelli, Ciencia, Arte y Filosofía. Cuando uno habla de la Ciencia y va a ver cómo es el panorama científico, el autor más entrenado para entender de esto es Mario Bunge, que habla de que las ciencias han perdido sus caminos, andan diversificando camino. Él encuentra cuatro actitudes con respecto a la ciencia que son los escolásticos que siguen los clásicos, los dogmáticos que siguen los dogmas de algunos personajes especializados, y después estos que yo decía, los teóricos sin prácticas y los prácticos sin teorías. Entonces el tema de las ciencias que existen en la actualidad, lo duro y lo blando sale de oponer las matemáticas a las ciencias sociales, por ejemplo, de los cuales Bunge dice que son pseudociencias, o no tienen la consistencia respecto de paradigmas científicos de las ciencias duras, en donde se sitúa particularmente a la física y la teoría de la Ley Gravitacional entonces en ese sentido como nosotros estamos en nuestra disciplina atiende a este problema de las fuerzas y los soportes, de la elasticidad; todos los valores de la Arquitectura surgen de ir suavizando a lo largo de la historia estas relaciones de peso y soporte. Actualmente podríamos decir que están superadas por vía de la tecnología, que ciertas conformaciones que se refieren a la levedad o a la antigravidez son tomadas como valores para la Arquitectura, donde el recurso de proyecto es el truco por el cual esas cosas no se ven sostenidas, soportadas y que es un poco fundamento del Movimiento Moderno crear un soporte por fuera del cierre de la envolvente, etc. Pienso que en la naturaleza misma de la disciplina, existe este núcleo viscoso de cosa confusa entre la rigidez y la volatilidad o evanescencia. Hay una cuestión, alguien nombró a Gregotti, otro de los que reflexionan acerca de la creación arquitectónica y asocia en un artículo que se llama «Seis claves, reflexiones acerca de la creación», Gregotti dice, comenta, adecua y adopta las virtudes que Italo Calvino encontraba al final del siglo XX. Fue a dar una conferencia a New York, no logró darla porque se murió

antes y dejó sin escribir una de los conceptos que guiaban la buena Literatura, la Arquitectura generalmente cuando tiene que asociarse a algún Arte utiliza la Literatura, se mueve dentro del campo artístico sin cuestionar. Algunas veces por razones de posicionamiento ideológico-político se ha cuestionado la autonomía de esto como un Arte que es la Literatura pero no se hace muchas cuestiones acerca de si son ciencia o no. Y dice que Calvino cuando fue a dar esta conferencia acerca de lo que se considera una virtud en la Literatura, habla de los conceptos, conceptos tales como levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, y multiplicidad, y la que Calvino no escribió dedicada a la consistencia. Ese es el punto, el de la consistencia, es el que nos liga desde, a las cuestiones filosóficas porque una de las principales razones de la Filosofía es preguntarse acerca de en qué consiste el Hombre, cuál es la estructura del Ser, y dice que en estos momentos la Filosofía, o por lo menos una parte la de Filosofía, dice que el Hombre consiste en acontecer, consiste en proyecto, casualmente su acontecer, su proyecto es el que le da la consistencia filosófica y en el caso de la Arquitectura sería el de la consistencia del proyecto la que le daría esta especie de núcleo duro que no es tan duro como nosotros sabemos. Yo pienso que la cuestión queda totalmente abierta con esto de la consistencia, está muy bien la pregunta acerca de la consistencia porque todas las generaciones se van a preguntar acerca de las consistencias de su materia, de su disciplina, de su campo de acción. Creo que yo cierto acá este tema de la consistencia que me gustó y que me parece que podemos dejarlo ahí para otra vuelta.

Emilio Sessa: ya que fue mencionado Vittorio Gregotti es bueno hacerlo como uno de los arquitectos más preocupados por la problemática de la teoría. En un artículo en un número de la revista Casabella de hace más de diez años que se llama «Necesidad de la teoría», plantea que la teoría no es un camino que haya que recorrer para no saber dónde llegar, sino que la teoría es un soporte del proyecto de arquitectura. Esto introduce nuevamente al proyecto en la meta de la discusión, pero agrega otro tanto más rico que es el de preguntarse qué explica la forma arquitectónica.

Hace unos momentos hablábamos del saber del espacio como una especialidad, pero finalmente el espacio termina organizado a partir de la forma que es lo que en última instancia hay que proponer. Si la reflexión teórica necesaria puede ser recorrida desde la práctica para producir fundamentos, la pregunta siguiente es ¿cuál es el momento en que se produce la forma? En la propia pregunta comienzan a delinearse diferencias en el acto que va de una necesidad a un proyecto construido ya que en el proceso intervienen varios actores, entre los que se pueden señalar muchos con saberes científicos muy precisos: puede haber sociólogos que trabajan sobre un programa, ingenieros que basados en saberes físico-matemáticos aportan precisiones técnicas y una infinita gama de saberes que sostendrán diversas opiniones sobre el problema. Pero hay un saber particular del arquitecto en el momento en que propone: esto de lo que se viene hablando puede ser así. Por lo tanto ese es el momento preocupante de la determinación de la forma del hábitat de la sociedad en el cual los arquitectos tenemos un saber específico y particular.

Por lo tanto podemos deducir que hay momentos científicos dentro de esa producción, pero no determinantes científicos absolutos. Otra cuestión importante es que el matemático, para tomar uno de los casos extremos de ciencia dura, también recorre en un momento de su producción momentos intuitivos, como una manera de acercarse progresivamente a lo que todavía no está. Utiliza la parte dura de conocimiento adquirido y acumulado de la formación anterior para ir y venir hasta encontrar el momento de la aproximación intuitiva a la que luego dará forma y confirmará por otro tipo de proceso. La intuición marca el momento creativo de la cosa donde comienza a aparecer lo que no estaba.

Hay una conocida frase de Simón Pérez, maestro de Simón Bolívar del año 1817: «o inventamos o estamos perdidos», refiriéndose a la Latinoamérica que comenzaba a aparecer, lo que pone en juego el momento del saber en el que algo que es una nebulosa puede ser de determinada manera y para que esto suceda, tienen que existir soporte de conocimientos provenientes de diversos marcos teóricos, situación diferente a considerar solo la posibilidad de un único núcleo teórico como fundamento de nuevas proposiciones. En síntesis; de estas últimas reflexiones quedan dos temas delineados: el entender que hay un saber de proyecto de arquitectura al que nos cuesta entrar como problemática teórica y conocimiento práctico y el saber que, en el campo de la arquitectura, la ciencia no es una cuestión absoluta como teoría o como procedimiento ni desplaza condiciones y posibilidades de actuación que no estén contenidas en su propio núcleo duro.

Roxana Scorcelli: quería agregar algo que es una reducción del concepto cuerpo teórico, me planteaba cómo defino todo un cuerpo teórico casi como haciendo el esfuerzo de decir tales y tales y tales, y lo reducía a definir la Arquitectura; o sea reducir todo un cuerpo teórico simplemente a una síntesis donde defino la Arquitectura. Y otra vez, es tan movible, es tan inasible que lo que puedo construir es una definición propia. Lo volvía a una escala de cuerpo teórico y me vuelve a pasar lo mismo, puedo recitar un listado de arquitectos o líneas teóricas como puedo recitar varias y variadas definiciones de la Arquitectura. Lo que sí parece es que la definición de la palabra o disciplina Arquitectura decanta o aparece como la máxima reducción de la definición de ese cuerpo teórico.

Es posible ser concreta y definir el o los núcleos teóricos con los cuales me formé, pero se puede discutir toda la noche porque puede que uno construya conjuntos de teorías contrapuestas a otros. Y la definición que me auto-digo es la de disponer materia en el espacio, entonces, si la Arquitectura es disponer Materia en el Espacio, como en el estado más esencial de la cosa, la Ciencia me ayuda para entender esa materia, el Arte para la composición y la Filosofía para generar los propios conceptos provisionales de la disciplina.

Me quedaba un tema más, hablando de la Filosofía, la Ciencia y el Arte, los llevo al punto de la creación porque me parece que llega un momento donde uno racionalmente agota las explicaciones y el enfrentamiento al vacío creo que lo hace tanto el artista, como el científico como el filósofo, que es el cuestionamiento, el plantearse el problema y enfrentarse a ese vacío. Y hablando un poco de las Matemáticas me acordaba de Benoit Mandelbrot, doctor en Matemáticas y Master

en Aeronáutica, el creador de los fractales, que a fines de los sesenta, pocos lo tomaron en serio desde las Matemáticas; era considerado el matemático artista, más artista que matemático, pero resultó generar los fractales que abrieron nuevos caminos de aproximación a la comprensión de las formas y acontecimientos naturales y que hoy son un nuevo soporte geométrico de proyectar. Entonces, son este tipo de invenciones o descubrimientos, o actitudes frente a lo ya conocido, las que me hacen dudar de la permanencia de un núcleo fijo, sea cual fuere la disciplina, porque siempre está el momento creativo presente que permite el progreso sobre lo conocido por el momento, y que puede sino revertir al menos mantener oscilante la permanencia de un núcleo.

Pablo Szelagowski: en términos de concluir, me parecía interesante seguir otra vez con esto, y otra vuelta podría ser descifrar esos núcleos viscosos o esa parte de núcleo que tiene cada uno, que tampoco fue demasiado expuesta por ninguno de los que hablaron.

Emilo Sessa: Uno podría decir en qué parte del cuerpo ubica la Arquitectura, de alguna manera, en los pies, en la cabeza..

Pablo Szelagowski: Si uno va hacia la experiencia propia, que es a dónde ustedes más o menos fueron llevando el tema, dado que cada uno tiene ciertas apetencias a ciertos núcleos a través de su trabajo, es ahí donde aparece un camino de argumentos, que está más cerca de las experiencias teóricas y de las operaciones con las cuales se desarrolla la actividad proyectual, cada una de ellas teñida de distintos lugares de donde se extrae material para trabajar. Seguramente los argumentos provienen de una parte de ese núcleo viscoso mientras que las operaciones pueden ser de otro, y ahí mismo, cuando uno va a la experiencia y abre el paquete pueden existir dos componentes nuevas que se van abriendo en lógica fractal llegando a una condición casi infinita, pero sin embargo uno termina de alguna manera en una serie de patrones que son visibles al revisar la obra producida. Y es ahí en estos patrones donde uno puede volver a construir su propio núcleo o su fragmento de la viscosidad que utiliza al trabajar.

Gustavo Azpiazu: en los distintos momentos y en las distintas etapas del proyecto...

Pablo Szelagowski: pero es a través de la obra entera que se descubren ciertas presencias reiteradas para llegar luego a encontrar un hilo en común como si fuera una aproximación psicoanalítica al proyecto. Yo les agradezco mucho a todos haber participado de esta charla, sobre un tema que nos interesa que en la revista pueda reflejarse a través de este tipo de discusiones que por supuesto merecerían ser ampliadas más científicamente.

Gracias a todos por haber venido.

Libros



Arquitectura en la Argentina del siglo XX La construcción de la modernidad

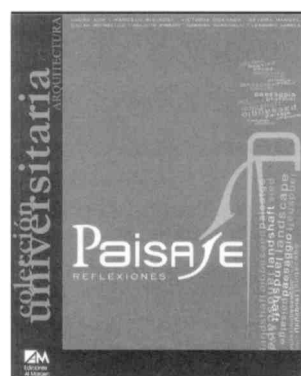
Autor: Jorge Francisco Liernur
Fondo Nacional de las Artes
447 páginas

La intención de abordar en un único texto a la Arquitectura Argentina del siglo XX, puede parecer según el mismo autor lo advierte a priori «un acto presuntuoso»; sin embargo el resultado final obtenido, el libro, constituye indudablemente un aporte sustancial para el permanente proceso de construcción de nuestra cultura disciplinar. El texto desde el primer contacto se destaca por un formidable trabajo de recopilación de imágenes, algunas de ellas inéditas hasta el momento, que sin dudas y en coincidencia con lo expuesto en el mismo: «yuxtapuestas y por su propio peso hacen detonar cargas de preguntas y afirmaciones, abren agujeros de angustia e indican caminos posibles». Estas imágenes constituyen por sí mismas un notable catálogo visual que acompaña el desarrollo de las diferentes historias, sobre las que se estructura el libro. Estas historias se sustentan en el meticuloso aporte de cantidad de acontecimientos y protagonistas, citados reiteradamente en cada oportunidad y circunstancia en la que sus trabajos, opiniones o relaciones profesionales ameritaron su reconocimiento desde dentro y fuera de la disciplina. El procedimiento seguido construye así una suma de relatos autónomos, cuyo agrupamiento por períodos posibilita su lectura a través del desarrollo del siglo. Estos relatos mantienen al texto en un camino aparente, el paisaje del mundo urbano al metropo-

litano; en forma autónoma cada uno de ellos recorren múltiples caminos, algunos de los cuales trazan nuevos mapas cognitivos cuyo aporte resulta significativo; mientras que en otros la multiplicidad de datos volcados transforman su lectura, como en un juego de cajas chinas, en una permanente exploración de las historias dentro de la propia historia, donde solo la pericia del autor evita su desplazamiento hacia la historiografía. El texto alterna en su desarrollo impecables reconstrucciones sobre los orígenes y confluencia de las distintas vertientes teóricas que enriquecieron el debate de la disciplina en cada período; con diferentes análisis de sus ejemplos consagrados. Es en los análisis de proyectos y obras en los que considerando los diferentes niveles de la creación proyectual establecidos por el autor, «el técnico, el tipológico, el compositivo, y el del carácter»; sorprende la jerarquización sistemática del concepto de carácter del edificio, por sobre el resto de las variables. Estrategia sostenida aun en obras donde tales asimetrías no resultan claramente verificables en función de las condiciones previas de proyecto. La composición del excelente material gráfico del libro, donde claramente se destacan las imágenes por sobre las plantas de las obras, avala esta opción de trabajo concientemente elegida, la rigurosidad de su desarrollo la sustentan, no obstante frente a la oportunidad que la obra representa y considerando entre sus destinatarios al lector inexperto, estas asimetrías no deberían ser interpretadas como omisiones. Visto el peso específico alcanzado por la producción intelectual y profesional de los actores directos presentes en la historia disciplinar que integran los seis capítulos de esta obra, surgen algunos interrogantes relacionados con la inclusión en la misma de aportes profesionales recientes cuya trascendencia resulta por lo menos discutible considerando que desde la propia óptica del autor «el proyecto confinado a su condición de técnica operativa no debe confundirse con la arquitectura misma.» No obstante compartir el sentido de reivindicación del pasado y compromiso con el presente de este último relato, pareciera que en el contexto de esta obra

titulada la Arquitectura en la Argentina del Siglo XX, La construcción de la modernidad, el lugar asignado a algunas experiencias actuales no resulta pertinente. En síntesis un trabajo esperado, que cumple con las expectativas que su autor despierta y que junto a otros textos ya consagrados aportará a la construcción de nuestra propia cultura disciplinar su carácter erudito y una perspectiva hasta hoy inexplorada de acontecimientos que caracterizaron su desarrollo. Otra de las «mesetas» desde donde se puede volver a observar el siglo que se fue. Otra mirada que transforma el vasto territorio de la Arquitectura Argentina, en un nuevo paisaje a recorrer. Paisaje que como Paul Virilio advirtió no tiene un sentido obligado, un punto de vista privilegiado; se orienta solamente por el derrotero de los caminante ■

Marcelo Hanlon



Paisaje Reflexiones

Autores: L. Aon/M. Bidinost/V. Goenaga/D. Manuel/O. Michellod/A. Pineda/G. Santinelli/L. Varela.
Ediciones Al Margen
320 páginas

El libro «Paisaje reflexiones» es producto de una particular iniciativa que durante los años 1999/2000 permitió a ocho docentes de la Facultad realizar una experiencia de aprendizaje a nivel internacional en función del programa Alfa de la Comunidad Europea para América Latina. Dicho programa posibilitó la organización de una maestría sobre Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad, dictada en Santiago de Chile, a la que concurrieron como profesores docentes de nuestra casa de estudios y otros centros de prestigio internacional. La presentación de tesis de maestría realizadas por los ocho

estudiantes de nuestra universidad ha permitido la publicación de este libro que es el resumen de un bienio de arduo e intenso trabajo y refleja los resultados de una experiencia en la cual el grupo platense tuvo un especial protagonismo. Los trabajos presentados en este volumen pueden agruparse en dos diferentes series. La primera está formada por aquellas tesis que abordan problemas regionales de características urbano - ambientales. La particularidad principal que unifica a este grupo es que parten desde una perspectiva que coloca al paisaje como elemento catalizador que permite estructurar el conjunto de prácticas que caracterizan al trabajo sobre el territorio. Para ello, y esto tal vez sea lo más experimental y a la vez meritorio, desarrollan metodologías, instrumentos de aproximación con el objetivo de intentar observar desde esta nueva perspectiva integradora el conflicto subyacente entre ambiente y sociedad que caracteriza la realidad metropolitana. La segunda, está conformada por aquellos trabajos que realizan una indagación más relacionada con los estudios culturales y tienen una impronta teórica o histórica. Las preguntas fundamentales de este segundo grupo de tesis giran alrededor del modo en que se conformó un paisaje particular, de las relaciones del paisaje con la cultura, de las influencias de diversas disciplinas sobre el paisaje, de teorías e imaginarios, de la protección y salvaguarda de sitios singulares. En ambas series los autores abordan con meticulosa seriedad los instrumentos que van a utilizar. Discuten, redefinen y plantean aquello que constituye su aparato teórico. No siempre llegan a convencernos, aveces los instrumentos utilizados son desmesurados en relación al objeto de estudio, pero la intención es precisa y clara. Pretenden definir un territorio de frontera que no es en nuestro medio demasiado explícito y esa decisión es en sí valiosa. Sin embargo es cierto que, ésta preocupación por definir los instrumentos teóricos deja a veces fuera a fuentes más precisas que servirían para arribar a conclusiones más concretas que interactuen con otras hipótesis que viene de otro clima de ideas, de etapas anteriores, de disciplinas que se han acercado al tema haciéndose otras

preguntas. Finalmente, si la perspectiva paisajística puede ser un instrumento disciplinar capaz de interactuar y resolver un amplio abanico de problemas donde otras matrices disciplinares han fracasado es algo que todavía, en nuestro medio, no podemos dilucidar y, en ese sentido, estos trabajos apuntan a resolver con su aporte inicial esa cuestión. Las tesis que abordan temas de carácter regional tienen algunas características distintivas. No puede decirse que en su indagación resuelvan definitivamente los amplios temas que nos proponen. Más bien los enuncian, dejan sentado que muchos de ellos serán los argumentos centrales en el futuro de la problemática paisajística de la micro región La Plata y de la zona sur del conurbano bonaerense. En ese registro es que podemos leer el trabajo de Santinelli sobre la ribera sur del Río de la Plata, el de Varela sobre los barrios cerrados en Chascomús, el de Goenaga sobre el área Nirvana o el de Aón sobre el impacto paisajístico de la autopista ribereña.

Los trabajos que tienen una perspectiva más histórica, en cambio, abandonan toda pretensión normativa; no intentan construir modelos de evaluación o indagación, sólo contestar preguntas acerca de la singularidad de ideas u objetos. En esa matriz podemos leer la tesis de Bidinost, que se interroga alrededor de los cambiantes significados del barrio de la Boca en las últimas décadas del siglo pasado; la de Michelod sobre el modo en que se conformó el paisaje rural y urbano de Berisso o la de Manuel, que aborda el difícil camino de indagar acerca de la existencia de una cultura paisajística en las civilizaciones precolombinas. Dentro de un terreno más teórico se puede colocar la tesis de Pinedo, preocupada por interpretar en clave de relación con la naturaleza, las arquitecturas de Wright y Le Corbusier. Lo interesante de ésta serie de resúmenes de tesis radica en que se trata de un muestreo de lo que la idea de paisaje y su uso instrumental prometen en el futuro. Una sumatoria de experiencias que abren caminos nuevos, plantean cruces disciplinares, obligan a replantear ideas. El desafío de los autores está en repensar una noción de paisaje compleja que tenga una

elasticidad tal capaz de dar respuesta a múltiples contenidos disciplinares, problemas económicos y sociales que emergen de la dinámica territorial, de sus necesidades actuales, de su historia. El riesgo de esta acción radica en no precisar los límites, ya que el concepto de paisaje, aplicado a una multiplicidad de temas y problemas, utilizado sin el rigor necesario, puede peligrosamente banalizarse y convertirse en un eslogan carente de significados. Creo en ese sentido que los autores de esta serie de trabajos han realizado el esfuerzo de acercarse al tema con el respeto necesario y la prudencia de quienes aprenden a manejar un instrumento complejo y versátil. Su empeño marca un camino que espero tenga importantes consecuencias en el futuro de nuestra institución ■

Fernando Aliata



Mies van der Rohe.
La palabra sin artificios.
Reflexiones sobre arquitectura
1922/1968

Autor: Fritz Neumeyer.
Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial
524 páginas

Como otro importante eslabón de esta colección de escritos, el libro de Fritz Neumeyer se constituye como un capítulo imprescindible para la comprensión de la obra construida e intelectual de Mies Van Der Rohe. Un relato biográfico estructurado a través de la evolución de ideas y pensamientos, de sus influencias, relaciones y registros escritos, que incluye hasta el análisis de su biblioteca personal. Es decir, un Mies no tan frecuente, visto desde sus inquietudes teóricas hacia la obra construida. La primer mitad del libro consta de seis capítulos concebidos cada uno como un estadio de su evolución conceptual y filosófica.

La segunda mitad trata de un completísimo anexo con la transcripción de los textos y pensamientos de Mies que constituyen el apoyo básico del ensayo. Aquí hallamos todo tipo de escritos, memorias, conferencias, cartas, declaraciones y artículos.

Este mismo material revela para Neumeyer cuáles eran las preocupaciones y pensamientos que estructuran cada período, descubriendo vínculos intelectuales con filósofos de la talla de Guardini, Riehl o Sprangler. Seguidor de Nietzsche y especialmente de Raoul Francé, rescata de este filósofo-naturalista visiones universalistas donde «las técnicas deben estar en concordancia con las leyes del mundo»; así como de Nietzsche parece hacerse de la «fórmula» de la felicidad del hombre moderno: «...un sí, un no, una línea recta, un objetivo.»

Desde su militancia teórica en la revista G (*Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo*), socia intelectual de De Stijl, donde en 1923 publica su manifiesto «Bürohaus» (*la arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente*), hasta sus contactos, concordancias o discrepancias con Theo Van Doesburg, Peter Behrens o Hugo Häring.

Consta en su relato la declarada admiración por Wright y Berlage a los cuales consideraba arquitectos - constructores, en detrimento de los arquitectos - artistas, como Behrens. Diría sobre este último con relación a la fábrica de turbinas AEG (1909): «aquél que construye una fábrica como un templo miente y desfigura el paisaje», en clara coincidencia con Adolf Loos sobre el concepto de la tumba y el monumento como expresión única y genuina de arquitectura (*Architektur*, 1910).

El libro destaca una introducción a modo de repaso de diversas posiciones críticas con respecto a su obra, transcurriendo por los siguientes autores: Peter Blake, Werner Blaser, Robert Venturi, Stanley Tigerman, Joseph Ryckwert, Colin Rowe, Richard Padovan, Reyner Banham, Lewis Mumford, Philip Johnson, Arthur Drexler o Bruno Zevi.

Visiones más críticas como la de Lewis Mumford presentaba a Mies como un nuevo prócónsul exigiendo que el individuo se adaptase a su idiosincrasia arquitectónica. Otras como las de Peter Blake lo definen como un

«hombre de pocas palabras», que prefería que sus obras hablaran por sí mismas de sus ideas.

Fritz Neumeyer supo entretrejer relaciones pocas veces reveladas entre sus escasos escritos y una respuesta literal de estos en su obra. La sacudida moral de todos los valores después de la 1ª Guerra Mundial había dejado una «repentina libertad» y ésta, según Mies, debía ser llenada con nuevos valores y utopías.

Destaca el autor algunos puntos fundamentales que se convierten en ejes de sus ideas a lo largo del ensayo:

La cuestión de lo esencial era, según Mies, el centro en torno al cual se movía el mundo del espíritu, ante una arquitectura que ya en 1910 la observaba bajo la óptica de una «realidad confusa». La universalidad como carácter fundamental de un nuevo concepto de estilo.

«Construir estará ligado a un «acto sencillo», a una «manera de obrar sencilla» y a una «clara estructura constructiva». Para Mies Van Der Rohe, «construir» se refería a un estadio de inocencia prehistórica que había que recuperar.

«Sólo los rascacielos que se encuentran aún en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales, y durante ésta fase es imponente el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero». No es la estructura y su potencial técnico, sino el aspecto de la estructura lo que se advierte con mayor fuerza.

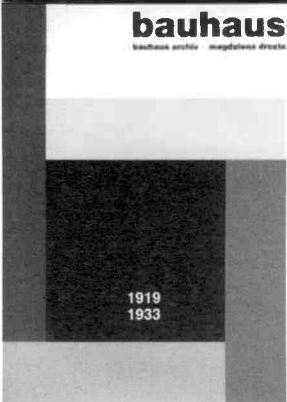
«El fiel guardián del espíritu de la época es la estructura». «El orden es más que mera organización. Organizar es definir la finalidad. En cambio, ordenar es dar sentido a las cosas».

Mies redujo la arquitectura hasta el punto de partida del cero absoluto, de la cual surgiría ella misma como producto de la construcción sencilla.

En todo el libro, tan amplio como ágil, no parece haber quedado resquicio alguno donde no haya hurgado Neumeyer, con rigor científico, en la búsqueda de descifrar qué conceptos teóricos movían la obra y la vida de Mies Van Der Rohe. Una labor de reconstrucción integral para una personalidad poco expuesta. Especialmente para estudiantes, lógicamente para arquitectos y docentes, su lectura se hace más que recomendable, indispensable ■

Raúl Walter Arteca

Libros



Bauhaus

Autor: Magdalena Droste
Editorial: Taschen
Cant. páginas: 256

Para todo aquel que desee entrar en el mundo Bauhaus, éste es un muy buen libro para hacerlo. Sumamente descriptivo y con excelentes imágenes, recorre la historia de uno de los hitos de la arquitectura, desde sus inicios en la escuela de Artes y Oficios de Weimar con Henry van de Velde, hasta su ocaso berlinés con Mies van der Rohe como director. Magdalena Droste es la autora, una voz autorizada que trabaja en los Archivos Bauhaus de Berlín desde 1980 y se dedica a estudiar con detenimiento todo aquello relacionado con la escuela. Comienza el libro con una reseña de los antecedentes, en el siglo XIX con las consecuencias nefastas de la industrialización y el nacimiento del Art and Crafts Stil de William Morris, para luego relatar el nacimiento de la Bauhaus de Walter Gropius en Weimar. Esta sería, según Droste, la etapa expresionista de la escuela, que contaba con la presencia carismática y mística de Johannes Itten como profesor principal. Su principio pedagógico puede describirse como parejas de opuestos: «intuición y método» o «vivencia subjetiva y reconocimiento objetivo». El tercer capítulo está dedicado a las clases de Klee y W. Kandinsky y a la descripción de cada uno de los talleres que se producían en la escuela. Quizás sea uno de los episodios más interesantes del libro, donde uno puede empezar a tomar real dimensión del significado de la Bauhaus a través de su producción, y comenzar a descubrir las

influencias que todavía existen hoy en día. Con el traslado de la escuela a Dessau comienza la etapa más productiva. Entre 1925-26 Gropius construye el edificio que luego será un ícono de la arquitectura moderna. «En el primer piso del edificio se instalaron una aula magna, un escenario y el comedor escolar; el piso podía transformarse en una superficie corrida, para celebraciones. Con ello se engranaban los espacios de trabajo, vivienda, comida, deporte, fiesta y teatro como en un pequeño mundo, y el sueño de Gropius, «construir es diseñar los procesos de la vida», se había realizado.» Más tarde se construirían las Meisterhouses, y el barrio Törten. Todas obras que en este libro aparecen muy bien exhibidas, con fotos actuales y de la época.

La renuncia de Gropius como director de la escuela en 1928, da lugar a la llegada de H. Meyer, quien ocupa su lugar, transformando el programa hacia la búsqueda de un diseño más «responsable socialmente». Ésta nueva organización, junto con la escuela de Bernau y la ampliación del barrio de viviendas sociales (ambas obras de Meyer), son los temas del anteúltimo capítulo. El final es para Mies, cuando se transforma en director y convierte a la Bauhaus en escuela de arquitectura. Durante dos años Dessau seguirá siendo la sede, hasta 1931, cuando el partido nacionalsocialista gana las elecciones y cierra la Bauhaus por ser un foco «bolchevique». Luego será trasladada a Berlín y formalizará allí su político final. La Gestapo, entre otras exigencias, obligaba a que no hubiese judíos en el plantel docente, y que algunos profesores entren en el partido. En ese fin la autora nos muestra una visión oscura, áspera, casi perversa sobre la figura de Mies, quien parece entregar la escuela al gobierno nazi para terminar con este foco cultural «gérmen de bolchevismo». Éste es un libro de características casi institucionales, donde el fin es resaltar la Bauhaus y mostrar la influencia que ésta produjo en todo el mundo. Por esto no encontraremos en él una visión crítica, ni conclusiones que puedan siquiera cuestionar la historia de la escuela. Eso queda para el lector ■

Pablo Remes Lenicov

Breves

Los nuevos profesores eméritos

La iniciativa de proponer como profesores eméritos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a los arqs. Vicente Krause, Daniel Almeida Curth y al Ing. Isaac Danón contó con la aprobación unánime de todos los claustros reunidos en el Consejo Académico de esta unidad académica y luego, el 26 de junio de este año, el Consejo Superior de la UNLP designó, también en forma unánime, a los citados profesionales como profesores extraordinarios en la categoría de consulto.

Nuestra facultad cuenta hoy con cuatro profesores eméritos, dado que el arq. Osvaldo Bidinost era el único profesor emérito, por el fallecimiento del arq. Jorge Togneri.

Este reconocimiento académico busca jerarquizar la planta docente, en el cincuentenario de la enseñanza arquitectónica en la Ciudad de La Plata.

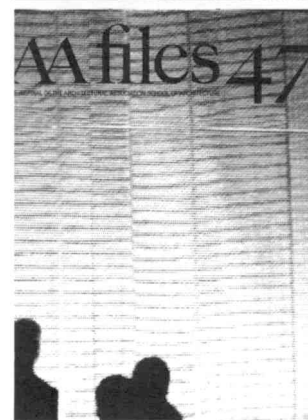
Los tres destacados profesores supieron transformar sus conocimientos profesionales en nuevos métodos de enseñanza teórica y práctica de la disciplina. La calidad de sus diseños y su consecuente transformación en material pedagógico, aportó innovación en la enseñanza específica, con reconocimiento de otras facultades de arquitectura de la Argentina y del exterior. También reconocemos la vigencia de sus posturas y propuestas proyectuales en lo urbano y lo arquitectónico, la coherencia ética y social de sus procedimientos y la generosidad con que desarrollaron su actividad pedagógica.

Si bien cada uno de ellos posee una personalidad diferente, sus alumnos, los docentes, los colegas y todas las personas que los han tratado le reconocen una extraordinaria calidad humana.

Reconociendo a los profesores extraordinarios, estamos aportando a la construcción colectiva de un conocimiento propio, relacionado con nuestras realidades locales, que luego será retomado y procesado por las distintas cátedras y talleres de nuestra facultad.

De este modo fortalecemos un sistema abierto, participativo y en permanente evolución, que conjuga enseñanza y aprendizaje, con identidad y realidad local, donde «lo nuestro» será el filtro que decante del juego dialéctico entre los avances locales y mundiales de las distintas experiencias urbanas y arquitectónicas, generando una dinámica que autoalimente la teoría y la práctica proyectual.

Hoy «lo nuestro» está representado por los destacados profesores eméritos:
Arq. Vicente Krause
Arq. Daniel Almeida Curth
Arq. Isaac Danón.



Nuevos intercambios

La Biblioteca de la FAU junto con 47 al fondo han concretado intercambio de material con la Architectural Association de Londres y con el Instituto Berlage de Rotterdam, por lo que ya están disponibles en nuestra biblioteca los ejemplares de AA files y de Hunch respectivamente ■

Exposición: «Nueva arquitectura en Berlín»

Selección de monumentos desde 1990.

Una presentación con diapositivas, organizada por el Goethe-Institut en colaboración con Partner for Berlin.

Desde el 15 de agosto al 30 del mismo mes la Facultad de Arquitectura y Urbanismo tuvo el privilegio de ser una de las pocas sedes de la muestra en el país, habiendo recorrido en la Región, países como: Uruguay, Paraguay, Brasil y Chile.

Dicha muestra se compone por una colección de ejemplos de arquitectura y urbanismo de variedad renovadora del Berlín de los años 90.

Más de cuatrocientas imágenes bastan como testimonio fundamental. La arquitectura de Berlín de la última década constituye un compendio de enormes dimensiones, nutriéndose de una gran cantidad de fuentes muy diferentes, locales e internacionales, convencionales y de vanguardia.

La selección pone de manifiesto por un lado la gran gama de objetivos diferentes en la construcción y de arquitecturas que, desde hace diez años, van cambiando el perfil de Berlín. Por el otro lado, se ha procurado presentar, junto a los proyectos de gran renombre, como el Potsdamer Platz, Cancillería, Museo Judío, conocidos por la comunidad de arquitectos, un entorno de proyectos menos conocidos. En estos términos, los edificios de los famosos arquitectos, como Foster, Gehry, Libeskind, Rogers, Ungers, Kleihues, Schultes, no sólo se han de ver relacionados con la ciudad, sino que también en un contexto con otras creaciones contemporáneas, proyectos en el centro, que cualquier visitante conoce, junto a otros más distantes. Para ello también se mezclaron a propósito vistas de conjunto convencionales con detalles expresivos, la impresión pública de la parte exterior con el ambiente interior más recóndito de estos nuevos edificios, armonizados en su conjunto, por una banda de sonido contemporánea que retoma los ruidos y sonidos de la ciudad.

La intención de armar un calidoscopio de la arquitectura contemporánea de Berlín, la instantánea de un clima cultural de la década después de la «transición», una imagen rica en matices que no encaja bien con la idea tan divulgada como controvertida de una arquitectura berlinesa homogénea. Las imágenes proyectadas sucesivamente en varias pantallas a la vez crean una contigüidad virtual entre partículas arquitectónicas de la ciudad, que, en realidad, pueden estar muy apartadas una de la otra. Algunas de las obras presentadas son:

Ciudad Acuática Spandau

Pulvermühle de Bernd Albers.

Embajadas de los Países

Nórdicos de Berger &

Parkkinen. *Sony Center* de

Helmut Jahn.

La Presentación refuerza esta idea de ciudad llena de ciudades, de la existencia de un mundo formado por una diversidad de mundos donde lo local convive con lo global y arquitecturas trascienden lo territorial para convertirse en iconos de la globalización ■

Andrea Tapia

Contactos La Plata-Dessau



Inicio de contactos con instituciones de la ciudad alemana de Dessau.

A partir de gestiones realizadas por la Embajada Argentina en Berlín, en Julio pasado se iniciaron contactos para una futura cooperación académica y cultural entre instituciones de la ciudad de La Plata y la de Dessau, ciudad que fuera sede de la Bauhaus entre los años 1925 y 1929. Con motivo de la visita a Alemania para participar del XXI Congreso de la UIA en Berlín, dos miembros de nuestra Facultad fueron los encargados de representar a la ciudad de La Plata ante las autoridades de Dessau para desarrollar esta tarea de contacto. Los arquitectos Remes Lenicov y Szelagowski fueron agasajados por el intendente de la ciudad a quien entregaron cartas de

salutación y obsequios en nombre de la Municipalidad de La Plata, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP y del Teatro Argentino de La Plata.

Nuestra facultad desarrollará en este marco una serie de experiencias de colaboración con la Fundación Bauhaus y con la Escuela Superior de Arquitectura de Dessau.

Por su parte el Teatro Argentino realiza lo propio con el Anhaltisches Theater local.

La ciudad de Dessau posee una serie de espacios y edificios declarados patrimonio de la humanidad por UNESCO y es testigo de una vasta parte de la historia de la modernidad. Recientemente azotada por las inundaciones, Dessau es la ciudad elegida como sede del Ministerio Federal de Medio Ambiente.

Actualmente se programan varios trabajos de intercambio entre nuestra facultad y las instituciones de Dessau. Es de destacar la especial colaboración efectuada por la DICUL del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Nación ■

«Medalla obsequiada por el intendente de Dessau Hans-Georg Otto a la ciudad de La Plata.»

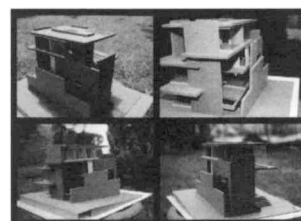
Anverso: imagen del Rathaus (ayuntamiento).

Reverso: reproducción del primer escrito en el que se menciona a Dessau.

Fe de erratas Revista nº7

. En contratapa donde dice «Agradecimientos: debió decir «Alfredo Irigoín»

. En pág. 86 se publicó un trabajo del Taller Vertical de Arquitectura Sessa Fisch Prieto con autor y docente equivocados. El trabajo publicado corresponde a la Srta. Daniela Solovíán y el docente a cargo es el Arq. Porotelli ■



Sitios Recomendados Revista Nro. 8

www.panorama-berlin.de

Fotografías aéreas

www.dessau.de

Ciudad de Dessau

www.berlin-info.de

Ciudad de Berlin

www.daniel-libeskind.com

D. Libeskind

www.galaberlin.de

Arquitectos Latinoamericanos en Berlin

www.abalos-herreros.com

Abalos - Herreros

www.willy-muller.com

Willy Müller

www.arch-assoc.org.uk

Architectural Association

www.berlage-institute.nl

Berlage Institute

Películas Recomendadas sobre Berlin

«Berlin Alexanderplatz»

Phillip Jutzi, 1931.

«Berlin Alexanderplatz»

Rainer Werner Fassbinder, 1980.

«Berlin Ballad»

Robert Stemmle, 1948.

«Der Himmel uber Berlin»

Wim Wenders, 1987.

«Faraway, so close»

Win Wenders, 1992.

«Run, Lola, Run»

Tom Tykwer, 1998.

Libros Recomendadas sobre Berlin

«New architecture. Berlin 1990-2000»

Ed. Jovis

«World Cities: Berlin» Editado por Alan Balfour. Ed. Academy Editions

«Berlin 1919-1933.

Memoriade las ciudades»

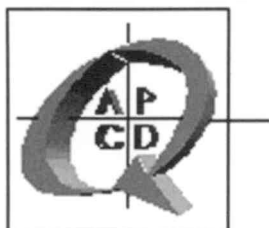
Alianza editorial

«Infancia en Berlín 1900»

Walter Benjamin

Editorial Alfaguara

Breves



El Sistema de Gestión de Calidad y las normas ISO 9000, como herramientas competitivas para la empresa de hoy.

Breve historia de la Calidad
La evolución de los conceptos de Calidad en las últimas décadas ha determinado que los preceptos que antes se aplicaban estrictamente a una tarea de control ejercida en alguna dependencia de la fábrica, empresa o taller de manufactura hoy se hayan convertido en una importante herramienta de gestión, que se aplica en todas las áreas de una organización.

Tradicionalmente, «Calidad», en su definición básica implica satisfacción del cliente. Este, siempre fue visto como el consumidor final de nuestros productos o servicios y era el destinatario de nuestros esfuerzos dirigidos a interpretar y satisfacer sus necesidades.

La calidad era controlada al finalizar el proceso de producción mediante inspecciones, desechando aquellos productos que considerábamos no cumplían con las pautas de calidad determinadas.

Esto implicaba evitar el impacto de la falla en el cliente, pero a un costo muy elevado ya que el proceso estaba terminado y el gasto consumado.

Sin embargo, los conceptos de Calidad se han desarrollado en los últimos años y han ampliado el universo de todos los involucrados en el proceso productivo. Los clientes de una organización son, además del consumidor final, los dueños de la misma, sus empleados, sus proveedores y en última instancia la sociedad. Todos estos actores esperan que las actividades de la organización realizadas con efectividad y eficiencia logren

satisfacer sus expectativas. Otro punto de desarrollo importante es el paso del Control, como único factor de determinación de la Calidad de un producto, al concepto de gestión. Todas las actividades de la empresa quedan bajo el manto del Sistema de Gestión de Calidad.

Las normas ISO 9000:2000 Las necesidades del mercado mundial, el desarrollo de las comunicaciones y otras variables de los tiempos modernos, determinaron la necesidad de establecer un grupo de normas para la implementación de un Sistema de Gestión y Aseguramiento de la Calidad que pudieran servir a cualquier organización, grande o pequeña, inserta en cualquier rama de la producción y localizada en cualquier lugar del mundo. Con este propósito, ISO (Organización Internacional para la Normalización) desarrolló las normas ISO 9000, cuya última versión del año 2000 nos guía en la implementación del sistema y su posterior certificación.

¿Qué ventajas obtenemos al implementar un Sistema de Gestión de la Calidad?

Los principales beneficios radican en:

- * Poseer un sistema que nos permita detectar metódicamente los requisitos de todos nuestros clientes y asegurar por consiguiente el cumplimiento de sus expectativas.
- * Reducción de nuestros costos de producción al evitar desperdicios y re-trabajos por contar con procesos internos organizados y eficientes.
- * Aumento de la productividad al hacer las cosas bien desde la primera vez.
- * Mejora de la imagen y el posicionamiento en el mercado.

Implementación y certificación
La implementación de un Sistema de Gestión de la Calidad es una actividad conjunta realizada por los miembros de la organización y un asesor especialista quienes luego de observar los procesos de la empresa proceden a redactarlos y sistematizarlos, en búsqueda de su optimización y del cumplimiento de los requisitos específicos de la norma (ISO

9001:2000). Este proceso, cuya duración varía entre seis y diez meses culmina al lograr un Sistema maduro y apto para recibir el Certificado de cumplimiento con las normas ISO 9001:2000, otorgado por un Organismo de Certificación Acreditado.

El Certificado brindará confianza a nuestros clientes, empleados y proveedores sobre nuestra voluntad de mejorar continuamente y satisfacer sus expectativas. Nosotros apreciaremos los beneficios de una organización más eficiente, rentable y con una ventaja frente a un mercado cada vez más competitivo.

arq. Susana Stange

www.Q-pdca.com.ar
info@q-pdca.com.ar

Obituarios

Arq. Julio Martín Centeno

El fallecimiento del arquitecto Julio Martín Centeno producido en nuestra ciudad el día 5 de septiembre, a los 62 años, ha provocado un sentimiento de dolor entre cuantos lo conocieron y muy especialmente en el ámbito académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo donde desplegaba su labor como docente y era sumamente querido y respetado. El arquitecto Centeno había nacido en Los Toldos, provincia de Buenos Aires y cursó sus estudios en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP, donde recibió su diploma en junio de 1968. Se desempeñó en diversos cargos docentes a partir de 1966 desde la categoría de ayudante alumno, llegando a profesor titular por concurso en las cátedras de Representación Gráfica y Comunicaciones, cargos que ejerció hasta último momento. En él se conjugaban condiciones innatas y adquiridas, igualmente valiosas. Tenía por una parte la vocación hacia la docencia, que consustanciaba con el ejercicio de la misma, y por otra, una experiencia forjada al lado de consumados profesores cuyas enseñanzas asimiló y acrecentó con el correr del tiempo.

El dolor causado por su muerte

en el ámbito de la facultad es el eco del afecto que le dispensaban sus pares y alumnos.

Ligia Mercader de Argüello

En los más caracterizados círculos sociales y docentes de nuestra facultad se ha vivido con profundo pesar el fallecimiento de Chacha Mercader de Argüello el 2 de mayo de este año; una figura respetada y querida, de una entrañable personalidad. Casada con Miguel Ángel «Pino» Argüello, con quien tuvo dos hijos, Diego Caros y María Fernanda, que se prolongaron en siete nietos y cinco bisnietos. Querida en todos los círculos que frecuentaba, había egresado de la Escuela Normal Nro. 1 y abrazó con pasión la carrera administrativa, ocupando un sitio inolvidable en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de nuestra ciudad, desde su creación, donde se desempeñó como secretaria administrativa por concurso hasta su jubilación. Abierta a solucionar problemas en el ámbito laboral, trascendió por su simpatía, su voz elocuente, su distinción y serena belleza, su apertura al diálogo franco, variado, ágil y profundo.

Yorgos Simeoforidis (1955-2002)

El pasado 11 de febrero murió en Lucerna, Suiza, el arquitecto Yorgos Simeoforidis. Arquitecto de origen griego estudió en Roma, Florencia y Londres. Enseñó en la Architectural Association de Londres y fue un activo miembro del European. Es conocida su trayectoria como editor de libros y revistas de arquitectura, curador de exposiciones, y otras actividades de difusión de la problemáticas de la arquitectura y de la ciudad. En su paso por nuestra Facultad de Arquitectura a fines de marzo del 2001, Simeoforidis nos dejó una excelente conferencia sobre las ciudades en transición, y un valioso aporte crítico a 47 al fondo, el cual impulsó decididamente nuestro ánimo al momento de ser convocados para continuar con su edición.

Por ello lo recordamos ■

Colaboradores

Daniel Libeskind

Arquitecto nacido en Lods, Polonia, radicado en Berlín desde 1989. Egresado de la Cooper Union de New York. Realizó su postgrado en Historia y Filosofía en la Universidad de Essex, Inglaterra. Sus trabajos fueron expuestos en Europa y Estados Unidos. Profesor invitado en las Universidades de Harvard, Hannover, Los Angeles, y la Academia de Frankfurt entre otras.

Pablo E.M. Szelagowski

Arquitecto, FAU UNLP. Profesor Adjunto de Historia y Arquitectura FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata.

Juan Herreros

Nacido en San Lorenzo de El Escorial, 1958. Comparte su estudio con Iñaki Ábalos. Son Profesores Titulares de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Autores de «Le Corbusier», «Rascacielos, Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea», «Natural-Artificial», «Áreas de Impunidad», «Reciclado Madrid». Realizaron obras en Madrid, Bilbao, Almería, Mérida. Burrell Book Fellows y Visiting Teachers de la Universidad de Columbia, New York, Diploma Unit Masters en la Architectural Association de Londres, Professeurs Invites en la EPF de Arq. de Lausana.

Uriel Jáuregui, Carlos Barbachán

Arquitectos egresados de la FAU UNLP y de la FADU UBA respectivamente. Profesores titulares de Procesos Constructivos en la FAU UNLP.

Roberto Germani, Inés Rubio, Evohé Germani, Horacio Morano

Estudio de arquitectura de arquitectos graduados de la FAU UNLP. Han ganado numerosos premios en concursos nacionales e internacionales.

Juan Carlos Etulain

Arquitecto docente e investigador en la FAU UNLP, Especialista en Ciencias del Territorio FAU UNLP. Actualmente es Prosecretario de Investigación de la FAU UNLP.

Raúl W. Arteca

Arquitecto, FAU UNLP. Profesor Adjunto Interino de Arquitectura FAU UNLP. Posee numerosos premios en concursos nacionales de proyecto y de investigación.

Yannis Tsiomis

Nacido en Atenas en 1944. Arquitecto urbanista. Docteur d'Etat es Lettres. Profesor titular Escuela de Arquitectura Paris La Villette. Responsable científico del programa «Proyecto Urbano, Proyecto Ciudadano», Instituto Francés de Arquitectura. Encargado de la renovación del sitio arqueológico del Agora de Atenas. Actualmente trabaja en la definición del espacio público y del programa del Quartier Leopold del Parlamento Europeo en Bruselas.

Eduardo Gentile

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Adjunto de Historia de la Arquitectura en la FAU UNLP. Investigador en el IDEHAB FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata.

Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Florencia Schnack, Paula Ahets Etcheberry

Estudio de arquitectura BBBSA, arquitectos graduados de la FAU UNLP. Han ganado numerosos premios en concursos nacionales e internacionales.

Isabel López

Arquitecto, FAU UNLP. Profesora de Planeamiento Físico y del Magister en Ciencias del Territorio, e investigadora en la FAU UNLP. Se ha desempeñado como Directora de Planeamiento y Desarrollo Urbano en los municipios de La Plata y Ensenada.

Mario Arteca

Segundo Premio Hispanoamericano de Poesía Vox-Diario de Poesía 1999. Finalista del Segundo Premio Casa de América de Poesía Americana Innovadora, Madrid. A fin del 2002 editará «Bestiario búlgaro» (Editorial VOX) y «La impresión de un folleto» (Editorial Siesta). Trabaja como periodista en Radio Universidad de La Plata.

José Luis Randazzo

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y Profesor Adjunto de Arquitectura en la FAU UNLP. Ejerce la profesión en la ciudad de La Plata. Posee una obra construida de gran valor profesional.

Horacio Morano

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Adjunto de Arquitectura en la FAU UNLP. Ejerce la profesión en la ciudad de La Plata. Ha ganado numerosos premios en concursos nacionales e internacionales.

Gustavo Azpiazú, Javier García

Estudio de arquitectura de arquitectos graduados de la FAU UNLP. Han ganado numerosos premios en concursos nacionales. Posee una vasta obra construida en la Ciudad de La Plata.

Pablo Remes Lenicov

Arquitecto, FAU UNLP. Docente de Arquitectura en la FAU UNLP. Posgrado en Investigación Proyectual FADU UBA. Ejerce la profesión en La Plata.

Geoffrey Broadbent

Nació en Huddersfield, Inglaterra; estudió arquitectura en Manchester University. Enseñó en Manchester University, York y Sheffield. Head of School en Portsmouth en 1967. Ha contribuido largamente a instituciones profesionales (Royal Institute of British Architects, Architects' Registration Council) y educacionales (British School at Rome, Council for National Academic Awards, Science and Engineering Research Council). Algunos libros que publicó son: «Design in Architecture» (1973); «Deconstruction: A Student Guide» (1990); «Design Methods in Architecture» (1969); «Informe sobre el Simposio de Métodos de Diseño, Portsmouth» (1968).

Emilio Sessa

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Titular de Arquitectura en la FAU UNLP. Investigador en el IDEHAB FAU UNLP. Ejerce la profesión en la ciudad de La Plata. Ha ganado numerosos premios en concursos nacionales.

Irina Steinberg

Originaria de Landsberg am Lech en la República Federal Alemana, radicada actualmente en Sajonia-Anhalt, donde estudia arquitectura con especialización en preservación de edificios en la Hochschule Anhalt Abt. Dessau. Realiza guías en alemán y español para la Fundación Bauhaus y para la ciudad de Dessau.

Néstor Omar Bono, María Julia Rocca

Docentes investigadores de la Unidad de Investigación N°5 IDEHAB FAU UNLP.

*Calidad
Precio
Servicio
Soluciones
Beneficios
Siempre.*



Ingrese a
nuestro website,
regístrese,
**presupueste
on-line**
su trabajo,
aproveche las
promociones.

grafikar



Calle 40 # 569 La Plata

Tel. (0221) 410.1100

info@grafikar.com

www.grafikar.com

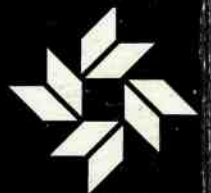


Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

1952 2002
50 años
de la
enseñanza de la
Arquitectura en la
Universidad Nacional
de La Plata



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata



REUN
RED DE EDITORIALES
DE UNIVERSIDADES
NACIONALES

Agradecemos a:
Arquitecto Alfredo Irigoien