

Pensar la arquitectura

Las clases que componen este libro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires son el pensamiento que durante tantos años se expuso y confrontó en los talleres de Diseño. En general, en el proceso de enseñanza de la arquitectura en los talleres lo que se privilegió, es desarrollar con claridad las principales operaciones racionales del proceso proyectual.

Este libro no trata de congelar principios sobre la enseñanza de la arquitectura, sino recordar y discutir las principales ideas rectoras de la proyectación en el siglo XX.

Las clases o capítulos hablan de la enseñanza de la arquitectura o de la arquitectura misma.

Las ideas abarcan un amplio espectro en el cual se confrontan desde la arquitectura de originales hasta la idea de la arquitectura tipológica.

Desde la importancia del lenguaje hasta la necesidad de una arquitectura nacional.

Desde los límites entre arquitectura y ciudad hasta el urbanismo como disciplina imprescindible.

Se habla de composición, escala, armonía y técnica, y se habla de paradigmas del siglo XX y de arquitectura anónima.

Se enfrentan ideas universales con la indagación de valores regionales.

Arquitectura y paisaje natural y urbano se complementan con arquitectura y clima y la particularidad se apoya en el sitio frente a la cultura universal.

En este libro se habla de la recuperación de valores históricos y a la vez de una búsqueda permanente de la transformación partiendo de la modernidad como una categoría cultural.

Las palabras de Alejandro Christophersen en 1915 o el mensaje de Wladimiro Acosta de los años 50 nos permiten entender que ideas planteadas en el siglo pasado aún tienen vigencia.

Estos mensajes son un fragmento de la historia que quizás ayude a los nuevos rumbos para las nuevas ideas que surgen en el siglo XXI.

Esta edición digital fue modificada por su autor.

WLADIMIRO ACOSTA
ALVARO ARRESE
HORACIO BALIERO
MIGUEL BAUDIZZONE
JUAN MANUEL BORTHAGARAY
GASTON BREYER
JORGE CORTIÑAS
ALEJANDRO CHRISTOPHERSEN
TONY DÍAZ
BERARDO DUJOVNE
ARNOLDO GAITE
JORGE GOLDEMBERG
SILVIO GRICHENER
LUIS GROSSMAN
ALFREDO IBARLUCÍA
JORGE LESTARD
CARLOS LEVINTON
JUAN LLAURÓ
JORGE MACERATESI
JOSÉ MARÍA MARCHETTI
MANUEL NET
HORACIO PANDO
MIGUEL ANGEL ROCA
EDUARDO SACRISTE
JAVIER SÁNCHEZ GÓMEZ
JUSTO SOLSONA
RODOLFO SORIONDO
ODILIA SUÁREZ
CLORINDO TESTA
ALBERTO VARAS

COMPILACIÓN: JOSÉ MARÍA MARCHETTI

“No puede haber educación sin una filosofía de la educación, es decir sin una teoría capaz de finalizar y por lo tanto intencionalizar la actitud pedagógica”.

Tomás Maldonado

Rumbos Nuevos

“Si las guerras despiadadas nos trajesen al espíritu la esperanza de un renacimiento del arte, habría un consuelo.

Ofreceríamos esa sangre derramada y las desdichas de los pueblos aniquilados en holocausto a redimir una época de arte en decadencia.

Entonces, de esas campiñas rojas de sangre, de esas ruinas envueltas en el humo de la hoguera puede que surja una gloriosa aurora y que se levante de entre los escombros un despertar del alma de la humanidad entera y rumbos nuevos reconstruirán con su arte y su experiencia el suelo devastado. Ya no nos dejemos arrastrar a imitar inspiraciones ajenas a nuestra idiosincrasia y a nuestro sentimiento estético.

Esos rumbos nuevos deben buscarlos aquellos jóvenes de nuestros talleres de arquitectura, espíritus nuevos no contaminados, a ellos corresponde buscar esos rumbos nuevos inspirándose con sinceridad en un arte que recuerde en cada detalle el clima, las costumbres y los materiales del suelo argentino.

Las modificaciones del arte de construir determinan formas nuevas y proclaman otras tendencias.

Trazan nuevos rumbos al pensamiento arquitectónico.

A la juventud de nuestra escuela le delega el provenir la preciosa misión de vincular estos elementos como medio, de enlazarlos a un pasado de tradiciones y transformar en un todo estético la composición que encuadre en el marco propio.

¡A la juventud de nuestra escuela le corresponde buscar ansiosa esos rumbos nuevos! “

Alejandro Christophersen, 1915

Prólogo

Enseñar a pensar, enseñar a hacer, tal el permanente compromiso de los profesores de la FADU.

Las clases que integran este libro nos hablan de arquitectura. Se pueden leer como una historia de la facultad, un relato sobre la enseñanza en Buenos Aires.

Esta es una oportunidad para mirar el futuro complejo e inasible, que constituye un verdadero desafío.

En la actualidad la disciplina debe atender diversas temáticas propias de un mundo que se transforma aceleradamente. Una de ellas: el fenómeno de la urbanización generalizada supone un cambio en el concepto de ciudad.

Igualmente, las nuevas tecnologías, que permiten procesos a distancia en tiempo real y el mercado global condicionan a nuestras urbes. Las administraciones urbanas deben lograr que las ciudades se desarrollen y compitan con las metrópolis donde, en el inicio del milenio, se asientan los centros de producción y de decisión de la economía mundializada.

En una visión pesimista, las ciudades, tal cual hoy las concebimos, pueden diluirse o aun desaparecer en un continuo urbano sin un sistema específico de relaciones socio-culturales.

Frente a este posible escenario son muchas las voces que proponen la gestión local frente a la globalidad.

La cultura debe ser un punto de partida en esta estrategia de fortalecimiento local, ya que es lo que nos hace únicos y su atención y preservación es nuestra máxima responsabilidad. Esa serie de particularidades histórico –sociales que generaron nuestra forma de ser y caracterizan nuestra música o nuestra literatura, son los elementos que nos hacen competitivos en el mundo global.

La interacción de la historia con la planificación y la puesta en valor del patrimonio urbano son hoy fundamentales.

En este contexto, el paradigma de la sustentabilidad, que no se limita solo a la cuestión ambiental, es otro desafío para nuestra profesión. El uso responsable de los recursos forma parte de una nueva ética que, consciente de los límites, piensa en las generaciones futuras.

En otro orden de cosas la revolución tecnológica nos plantea ritmos muy acelerados de actualización del ejercicio profesional y de la enseñanza. Las posibilidades que se abren para el concepto de habitar, tanto en términos expresivos como de producción, son enormes.

Otro concepto sobre el que debemos reflexionar es el de “gestión”. El eje de este debate debe ser el actual ejercicio profesional. Tiene que abarcar tanto nuestro rol de proyectistas y directores de obra o mejor, de constructores capaces, como las nuevas formas de gestión y organización del trabajo, enfatizando en todos los casos, la responsabilidad sobre la calidad de la obra y sus consecuencias en la ciudad. En este campo el desarrollo de instrumentos que sintetizen el diseño de la gestión es una asignatura pendiente. Nuevos conceptos guían y posibilitan la producción disciplinar. Nuestros planes de estudios deben adecuarse en este sentido.

El futuro se nos presenta incierto pero también como una oportunidad.

Oportunidad de dejar de ser espectadores de un país que no encuentra su camino y ser realmente protagonistas del cambio. Las universidades deben ser actores principales de esta estrategia ciudadana. Creo que las condiciones están dadas. El camino a transitar recién comienza.

Berardo Dujovne

Introducción

Las clases que componen este libro de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires tratan de mostrar ideas y pensamientos que durante tantos años se expusieron y confrontaron en los talleres de Diseño. Se ha trabajado en los talleres a fin de lograr en cada uno de los proyectos ideas nuevas, transmitiendo conocimientos, enseñando modos de aprender y maneras de estudiar, para que sea el alumno quien adquiera hábitos que le permitan descubrir, en un proceso de actualización, de capacidades, nuevos caminos para investigar como arquitectos durante toda su vida.

Por esta razón la tarea en los talleres no se resume en un proceso de enseñanza-aprendizaje, planteado a partir de un esquema de transmisor-receptor de conocimientos. Hemos incluido la participación activa de los alumnos en el proceso de generación del conocimiento.

En general, en el proceso de enseñanza de la arquitectura en los talleres, lo que se intenta es desarrollar con claridad las principales operaciones racionales del proceso proyectual.

En este libro no se trata de congelar principios sobre la enseñanza de la arquitectura, sino simplemente abrir nuevos caminos ya que como dijo Oscar Wilde “solo los tontos defienden sus verdades”. Porque el verdadero conocimiento surge del interior de cada uno y nada puede ser impuesto por otros.

Sólo el conocimiento que parte de una convicción profunda es el verdadero conocimiento, y siempre ha sido la claridad de un pensamiento y de una idea lo que ha producido las transformaciones más importantes de la historia.

Las teorías sobre la arquitectura, que durante cincuenta años se desarrollaron en las aulas, se convirtieron muchas veces en realidades y contribuyeron a la transformación de Buenos Aires. La discusión sobre arquitectura y ciudad se ha plasmado en diversas obras y proyectos que surgieron en la Facultad y hoy las vemos concretarse en Puerto Madero, Retiro y en cada barrio de la ciudad que después de ser analizado y replanteado en nuestros talleres pudo ser transformado por la acción política y económica. Las ideas planteadas en los talleres son múltiples ya que el pluralismo ideológico ha sido la base de esta Facultad. En los talleres es mucho lo que hemos trabajado pero pocas veces hemos dejado la historia escrita de tantos ensayos, correcciones y clases teóricas y el aprendizaje se ha producido en una continua dialéctica entre profesores y alumnos.

Los proyectos no fueron el resultado de una actividad exclusivamente gráfica sino que han sido el resultado de ideas y teorías sobre la arquitectura.

Es necesario reconocer la autonomía de la teoría con respecto a la actividad práctica. Reconocer la diferenciación de la teoría-creación de un pensamiento que elabora conceptos y categorías para comprender la realidad y la realidad misma.

Las ideas que surgen de la intuición se convierten en una obra de arquitectura gracias al proceso racional de la construcción espacial y su posterior materialización y por esto la V es una de las más valiosas creaciones de la humanidad; es la expresión de una cultura, la materialización de un pensamiento o de una filosofía, es una forma de entender el espacio y el tiempo, es la proyección de una sociedad en el espacio construido.

J.M.Marchetti



La facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Juan Manuel Borthagaray

A menudo surge el tema de la plétora de alumnos de la Facultad de Arquitectura y abundan aquellos que se rasgan las vestiduras frente a este “problema”.

Es habitual encontrar entre nosotros a quienes en vez de afrontar la realidad que tienen ante sus ojos prefieren negarla al mejor estilo de nuestro mítico gallego, que frente al hipopótamo del zoológico, dictaminaba que “ese animal no existe”.

Ante la gran cantidad de jóvenes que quieren y pueden estudiar arquitectura así como la gran cantidad de profesionales devenidos docentes y que están dispuestos a ayudarlos, me resisto a anotar el hecho en la columna de los pasivos y creo, por el contrario, que su lugar está en la cuenta del capital.

Esto me hace acordar al Manual de zonceras argentinas de don Arturo Jauretche, donde ocupaba un lugar conspicuo aquella de que “el mal de este país es la extensión”.

El tamaño de nuestra facultad no es inusitado en nuestro país donde la benjamina de la familia, la de Santa Fe, el año de fundada tenía mil alumnos. El panorama de la relación entre población y alumnado de arquitectura es exactamente igual en Italia; en rápidas vías de igualase en Francia desde el 68 y, en España, desde la democratización. Parece ser un rasgo común a las así llamadas democracias occidentales de extensa clase media y buena movilidad social, cuando el ingreso a las universidades no está restringido por factores clasistas o económicos.

Haciendo la comparación entre los casos argentinos e italianos con Tomás Maldonado, llegábamos a la conclusión de que este éxito de los estudios de arquitectura entre la juventud se debe a que es la única oferta creadora de la universidad clásica.

La creación del conocimiento

Es la más noble de las funciones de la Universidad. Si no la cumple queda condenada a ser un “enseñadero”. La confluencia de estudios de distintas generaciones, desde los alumnos hasta los profesores, debe hacer saltar la chispa de conocimiento que antes no estaba allí. Desde mi punto de vista, en nuestro campo, los ingredientes de ciencia pura, si bien presentes, no son lo predominante. Los problemas son más bien de articulación e interrelación de conocimientos ya existentes.

Intuyo que pueden lograrse panoramas completamente nuevos mediante la estructuración de saberes ya estudiados para hacerlos socialmente utilizables.

No es función de la Universidad ni gobernar ni realizar. Sí lo es crear herramientas de conocimientos útiles para ambas cosas. Esta es la verdadera razón de ser de la Universidad.

Preparar, reflexionar, pre-ocuparse para poner a punto el instrumental necesario para ocuparse.

Si es cierto que la Universidad es el medio de reflexión para actuar sobre la realidad, necesita de la realidad para nutrir la elaboración de sus contenidos. Los programas y los contenidos, las políticas a mediano plazo de nuestro campo están aún por formularse. Estas tareas deberán realizarse teniendo ineludiblemente en cuenta el nuevo perfil de la profesión al que obligan a llegar las facultades masivas.

La juventud y el futuro

Invertí un parte apreciable del año 1985 en hacer de jurado en los concursos de profesores de Diseño Arquitectónico en las facultades de Buenos Aires y de Córdoba. Fue una inversión rentable, medida en función de lo que aprendí de tantas personas inteligentes que se ponían a prueba, más que ante un jurado, frente a sí mismas, jugadas a pasarse en limpio en sus modos de ser y sentir, en sus credos, filosofías y profecías. Recién allí pude darme cuenta de toda la dimensión del terrible silencio de los años de dictaduras militares, de la falta de Universidad, tapada por la avalancha de imágenes impresas.

También de la falta de diálogo, ante el que nos hallábamos todos para encarar una nueva etapa fundacional de la Universidad argentina.

Un profesor de Córdoba dijo en su prueba de oposición que la Universidad, como confluencia de alumnos y profesores es la rótula entre el pasado y el futuro, donde cada estamento aporta su caudal de sabiduría. Los profesores aportan su experiencia, que es sabiduría del pasado y los estudiantes su juventud, que es sabiduría, oscura e intuitiva, del porvenir. Enfocado desde esta óptica, cobra nueva luz el hecho de que tantos jóvenes elijan esta oferta creadora de la Universidad clásica que representan los estudios de arquitectura. Por otro lado, ni en Argentina, ni en Italia, España o Francia, ni en América Latina el mercado laboral está esperando ávidamente disputárselos y arrebatárselos de los talleres de arquitectura. No parece ser tan tonto entonces, que muchos jóvenes afronten el futuro adquiriendo una formación creadora, entre artesana, artística y filosófico-cultural con respecto de la maestría del espacio y del proceso de síntesis.

He sido testigo, tanto en Estados Unidos como recientemente en Francia, de desocupación producida no por problemas de crisis coyunturales sino por desaparición de profesiones enteras, definitivas, sin redención, como por ejemplo en el campo del montaje de automóviles, de la siderurgia o de la minería hollera.

¿Quiénes somos nosotros, entonces, para agitar un índice admonitorio ante los jóvenes y decirles lo que deben o no deben hacer? Hasta ahora había creído que los intereses de los jóvenes serían canalizados a través de especializaciones que les dieran distintas salidas laborales en nuestro campo. No estoy tan seguro de ello, ante los verdaderos cataclismos que se han producido en el perfil laboral de la sociedad en el último quinquenio. Es muy probable que les sea de mayor utilidad el tronco generalista del espacio y de la síntesis en un período en que será necesario replantear la totalidad del significado, la orientación y el encuadre del trabajo humano.

El perfil profesional y los nuevos roles

Según una cuantificación de la Unión Internacional de Arquitectos, Argentina necesitaría de alrededor de tres mil arquitectos en actividad de acuerdo con los estándares internacionales de ejercicio profesional. Esto nos dice bien a las claras que el proyecto y construcción de edificios no estará, en modo alguno, en condiciones de absorber los treinta mil estudiantes de arquitectura de la República Argentina. Sin embargo, la vocación de la sociedad argentina ha sido la de asegurar el libre acceso de sus hijos a la Universidad.

Es menester reconocer que el tercio marginado de la población no tiene acceso a la Universidad. Pero de acuerdo con informadores objetivos también debe anotarse que la vocación última es el deseo solidario de

que dicho acceso sea posible y de poder resolver la situación de los marginados. Circunstancia ésta bien diferente de la que subyace en la sociedad norteamericana en la que es sector marginado, bien marginado está; su abyección es el motor que moviliza al sector integrado y lo reafirma en su virtud. Pero ese no es nuestro modelo. Hemos votado el libre acceso a la Universidad en las plataformas de partidos que reunieron más del 90% del electorado. Esto es lo que ha decidido nuestra sociedad, está allí como el Aconcagua, y los que ocupamos algún sillón no estamos para mandar según nuestra voluntad sino para cumplir con lo que nos han mandado.

Si el ejercicio de la profesión no da para más de tres mil graduados activos en el proyecto y construcción de edificios, y nuestra sociedad ha decidido tener treinta mil jóvenes educándose en la disciplina, la única salida posible es encontrar nuevos roles para la profesión. Esto no es un hecho nuevo. Cuando este dinosaurio ingresó a la entonces Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (nombre tras el cual reinaba la poderosa profesión de la Ingeniería Civil), éramos un primer año de noventa incautos.

El escándalo era parecido al de los seis mil que cursan ahora, y el porcentaje de graduados desocupados o infraocupados también arroja cifras similares.

Desde entonces hasta ahora, generación tras generación de jóvenes (y modestamente el que suscribe, a través de su acción y docencia) hemos luchado para tripular roles en una sociedad cambiante. Nos hemos puesto las alpargatas en las obras y hemos ocupado los mostradores de las secretarías de obras públicas y las direcciones de urbanismo de hasta las más remotas municipalidades. También hemos contribuido con las más generosas dosis de desocupación, o más bien ocupados en otros menesteres, a los que hemos llevado nuestras obsesiones con el espacio o el proceso de síntesis creadora, o la vocación de poesía y belleza.

Durante este proceso hemos pasado por tres estadios. El primero, en el que hemos luchado por un lugar bajo el sol (el que suscribe en tiempos de “m’hijo el doctor”, el segundo, el de la posición consolidada en el que se mira con horror la superproducción de graduados que destruía a corto plazo el perfil de la profesión a la que ha accedido. El tercero, el momento en que nuestros hijos llegan a las puertas de la Universidad y estamos dispuestos a defender con nuestras vidas su derecho a entrar. ¿Qué razones nos asisten para pensar que los nuevos jóvenes no reinventarán su profesión y, por ende, ganarán nuevos roles en la sociedad de los años por venir?

La comunicación social

Si nuestros jóvenes han de ganar otros roles será necesario incorporar nuevos reflejos de comunicación con nuestra sociedad. Para que funcionen las poleas de transmisión que nos articulen con el movimiento de la sociedad y nos saquen del giro en el vacío, debemos romper con tres condiciones tan íntimamente arraigadas que hoy se nos aparecen casi como congénitas de nuestra profesión: la fabulación, la vanguardia y la rebeldía.

La fabulación tiene que ver con nuestra estructura creadora. El proceso de concentración que precede a la creación es por naturaleza introspectivo e intimista. Allí se nos hace difícil la extroversión que significa el diálogo con terceras partes y la pregunta. Preferimos la fabulación, que descarrila la comunicación social en el input. Este defecto no es privilegio de un sector, es común tanto a los exquisitos como a los más furibundos elitistas; ambos prefieren fabular a preguntar.

La segunda condición negativa que debe revisarse es la de vanguardia. Por supuesto que la reproducción de la sociedad tal cual está no puede absorber los desajustes que han ido ocurriendo en el intervalo reproductivo y, por lo tanto, configura un cuadro reaccionario. Pero a menudo, hoy en día, la posición de vanguardia sirve al fin gatopardista de que *“todo ha de cambiar para que nada cambie”*.

Dice el Eclesiastés que “*hay tiempos de cosechar*. De la misma manera los últimos ciento cincuenta años fueron tiempos en que la prioridad fue desmontar órdenes sólidamente establecidos. La vanguardia que se destacó, saliente de una masa monolítica, cumplió un papel valiosísimo. Pero el concepto mismo de vanguardia no es un concepto absoluto no referido a la existencia de un importantísimo núcleo central.

El perfil del mundo contemporáneo parece ser uno en el que la tarea centrar es de consolidación. ¿Cómo se puede ser vanguardia si no existe el núcleo de la fuerza? Solamente por reflejos pavlovianos de instintos que han perdido su razón de ser vital.

Los dos estadios descriptos anteriormente nos llevan de cabeza al tercer acto del fracaso en la comunicación social, la rebeldía. A través de la fabulación y la vanguardia logramos la incompreensión que generó la rebeldía, que es el descarrilamiento de la comunicación en el output, y la “*injusta marginación*”, o más bien, la buscada automarginación. La rebeldía y el underground pueden ser estrategias legítimas y aun únicas en períodos límite de destrucción social como los que acabamos de pasar. Pero no darse cuenta de los cambios externos y no cambiar en consecuencia, puede resultar fatal.

La nuestra es una profesión sin duda generosa pero comparada con las profesiones tradicionales como la ingeniería, la medicina o la abogacía es una profesión adolescente en relación con el poder. Dadas las reglas de juego democráticas que están en plena vigencia, el imperativo actual n es ser rebelde, sino ministro, intendente, diputado o concejal. No vamos a inventar los nuevos roles si no sabemos comunicarnos con la sociedad, si no aprendemos a escuchar sus demandas, si no aprendemos a hablar de nuestras ofertas.

El hábitat y las fronteras internas de nuestra profesión

Nuestro enfoque de la arquitectura se inscribe en ese concepto de hábitat que desde hace algunas décadas se viene abriendo paso, cada vez con mayor fuerza. El hábitat es el conjunto total de los espacios habitables y como el concepto de espacio y aun el todavía más rico y humanístico de lugar es estático, prefiero decir que hábitat es el conjunto de circunstancias habitables, con lo que introducimos el concepto temporal de secuencia de circunstancias en el cual transcurre nuestra vida. Hábitat es entonces el correlato espacial de la rama de la vida, la escena total de los gestos y rituales de la sociedad. Visto desde este enfoque el panorama de las intervenciones abiertas a trabajadores del espacio y l síntesis, con sentido de la belleza, se amplía notablemente.

Los aportes profesionales al mejoramiento de la calidad de vida a través de dichas intervenciones va mas allá del diseño y la construcción de edificios y de objetos, y se proyectan a roles y servicios todavía no imaginados.

Nada de lo que he manifestado hasta ahora es original; Alexander, Norberg Schulz, de Carlo y entre nosotros Pesci, lo han dicho antes de ahora. Los académicos conocían bien el desgranamiento de las secuencias de espacios a la que llamamos “marcha”, hasta el punto de convertirla en un ítem aparte en las críticas de proyecto en los concursos de Beaux—Arts. Y Olmsted y el movimiento de los “parquistas” norteamericanos del siglo pasado incorporaron secuencias vegetales decisivas al hábitat urbano.

En la plataforma con la que salimos a buscar la adhesión de los profesores en las recientes elecciones de la Facultad figuraba un punto en el que convocábamos a la preservación y promoción del patrimonio vegetal del Área Metropolitana. Hubo algunos que pensaron que era un punto demasiado circunstancial dentro de los grandes líneas de acción que se propusieron como programa de los próximos cuatro años. Por el contrario, opino que es un punto crucial. En él residen las intervenciones más rentables, en términos de mejoramiento del hábitat que podamos realizar en un medio, en un periodo (que puede preverse prolongado) de recursos escasos.

Si pretendemos mejorar nuestro hábitat sobre la base de gemas de la high—tech como el Citicorp (del cual tenemos varios ecos subdesarrollados) andaremos con “patas cortas”. Lo que es peor, no haremos nuestro aporte y jamás alcanzaremos la universalidad. Por el contrario, nuestra flora y nuestro clima nos ofrecen tesoros de aromas, frescores y colores disfrutables durante todo el año. Mendoza muestra lo que es posible hacer con un plan bioclimático a escala urbana.

El monumento urbano que conforma la inmensa serpiente de jacarandas en flor es la mejor obra de arquitectura de Buenos Aires.

Crear un movimiento para revertir el actual proceso de dilapidación de nuestro patrimonio vegetal y, por el contrario, volver a tejer grandes sinfonías urbanas es uno de los imperativos de nuestra Facultad. Para lograrlo, casi no hay que invertir dinero, los capitales necesarios son poesía, imaginación, ansia de belleza, amor y tiempo.

La facultad y el área metropolitana

Para nutrir sus contenidos, para elaborar su propio perfil, una casa universitaria requiere de un suelo, un territorio definido. Se nota tanto en alumnos como en profesores un marcado movimiento hacia la realidad circundante en función de una auténtica vocación de servicio, de buscar graduados que sirvan a la sociedad cuando egresen, pero que ya comiencen a hacerlo a su paso por los talleres.

En el pasado nuestra Facultad ha sido un clavel del aire. No es extraño que haya pasado esto en una época en que un joven con un cuaderno de croquis o una cámara, era candidato a dar con sus huesos en la cárcel. Venimos de salir de un estado de cosas en que todos los asuntos públicos debían ser secretos, en que la difusión de información se consideraba indecorosa. ¿Cómo podría haber Universidad?

De la misma manera que en un organismo debilitado que abate sus defensas factores externos, que en un organismo sano contribuyen a su equilibrio, pueden matarlo; la conexión preponderante de la Facultad con la realidad se dio a través de las revistas. La casa de estudios se convirtió en bolsa de intercambio de imágenes y pensamientos Impresos que no vienen a nutrir un devenir propio sino a adueñarse del campo. Hoy las cosas han cambiado, la Universidad debe cambiar en consecuencia, nuestra casa esta comprometida a ocuparse del Área Metropolitana.

Tal vez ninguna carrera tiene, como la nuestra, por su propia esencia espacial, la necesidad de comprometerse con su territorio. Cuando estamos en las facultades de Córdoba, Mendoza, Tucumán, el Noreste, etc., se ve cómo ese compromiso funciona con naturalidad. Nadie tiene dudas al respecto.

La realidad “*contamina*” las facultades. La nuestra tiene aún que encontrar las poleas de transmisión entre sus motores internos y la realidad circundante. El Área Metropolitana es nuestro territorio natural. Es una realidad tan compleja que aún para una institución como nuestra Facultad, a la que lo único que no le falta son recursos humanos, le resultaría inabordable en forma directa, si no se traza y articula toda una estrategia de acción concreta. Pero allí precisamente reside el valor único de nuestra Facultad.

Las metrópolis del mundo fueron creciendo sobre un tejido de jurisdicciones municipales existentes y tenazmente arraigadas, sobre jurisdicciones abarcativas de muchas áreas territoriales pero a la vez asíntotas entre sí.

Desde el principio del siglo las metrópolis tenían muchos problemas imposibles de encarar racionalmente. Algunas resolvieron la cuestión estableciendo superorganismos de planeamiento de corte autoritario. Entre nosotros ha habido algún intento en este sentido en el pasado. La realidad dio cuenta de ello, su mayor “*eficacia*” dejó las huellas de las cicatrices urbanas. No es nuestro modelo. Más bien podemos nutrirnos de ejemplos democráticos como los de Francia y España, difundidos a través de la generosa cooperación de estas dos naciones amigas. La región de la Isla de Francia, el Área Metropolitana de Lyon y las Autonomías Regionales de Madrid y Barcelona son el resultado no del avasallamiento de los fueros municipales sino de la participación y la concertación política.

Nuestra Facultad tiene la oportunidad y el deber de contribuir a la creación de un cuerpo de conocimiento integrado acerca del Área Metropolitana.

Los talleres tienen una inmensa capacidad de trabajo que año a año se despilfarran en la producción de toneladas de papel cargadas de esfuerzo humano que van a dar a la basura como meros subproductos de la educación. La palanca que puede convertir el fruto del esfuerzo de millares de alumnos y docentes en una herramienta de conocimiento socialmente utilizable, para gobernar y realizar, es la articulación de este trabajo en torno del Área Metropolitana.

Decirlo no es hacerlo. Para pasar de las palabras a los hechos es necesario lograr amplios acuerdos internos para trabajar en un fin común. Es necesario organizar las formas y convenios a través de los cuales municipalidades, organismos e instituciones nos brinden los datos de su problemática. Una vez llegados a nuestra casa es necesario organizar esos datos en forma de temas de taller mediante un adecuado procesamiento de la información. Es fundamental inventar las formas en que se codificarán los resultados de la etapa de análisis de los trabajos de taller para que sean congruentes entre sí, por ende, compilables en un banco de datos único. Igualmente indispensable resulta inventar las formas de archivar los resultados de las síntesis finales, que si bien no se pretende que sean soluciones, serán sin duda (habida cuenta de la calidad de alumnos y docentes y del entusiasmo que una situación como esta puede generar) buenas aproximaciones al tema e, incluso, reveladoras de nuevas problemáticas hasta entonces insospechadas.

Para realizar este formidable trabajo de campo, procesamiento de datos, recepción de resultados y constante relación con las instituciones, antes, durante y después de los trabajos de taller, no serán suficientes las disponibilidades de alumnos y docentes.

Vislumbro la creación de una fuerza de tareas concentrada en el Programa Área Metropolitana, que convoque a jóvenes graduados en torno de una carrera de posgrado en la que formulen su propio plan de trabajo, con pasantías en organismos y municipalidades, cuyo plan de trabajos incluya la gestión de convenios con los mismos, que actúe como lanzadera entre universidades e instituciones del medio, trayendo y llevando material, que obtengan su título de posgrado al culminar su plan de trabajo, bajo el padrino de algún profesor.

Por su propia esencia, este trabajo implica la comunicación social, el contacto con el medio exterior, la búsqueda de nuevos roles socialmente útiles y el aprender a escuchar las voces, todavía inaudibles, con las que la sociedad formula demandas que aún no conocemos. Con esto ayudaremos a los jóvenes a inventar sus inserciones laborales, a ganarse los puestos de trabajo que necesitan.

¿Por qué elegir el Área Metropolitana? ¿No significa esto una restricción? Por dos razones fundamentales. La primera es combatir el insufrible paternalismo porteño. Puestos a reflexionar acerca de las bases de sustentación de esta generalizada actitud, sospechamos que consiste en la atribución (unilateralmente decidida) de jurisdicción regional a los centros del interior (el interior, ese oscuro anexo de la Capital), mientras que el hecho de que el gobierno nacional tenga su sede en la Capital Federal confiere automáticamente jurisdicción nacional a toda institución con dirección postal en la ciudad de Buenos Aires. Nos sentimos así planeando como águilas imperiales sobre el territorio, América Latina y el mundo.

A menudo los porteños derramamos lágrimas de rabia contra el imperialismo. Pero suéltese un porteño en Godoy Cruz o La Tablada y se comportará como la caricatura de Tío Sam en la mejor literatura panfletaria antiimperialista. Inmediatamente comenzará a explicarles a mendocinos y cordobeses lo que deben hacer. Mientras tanto, en la generalidad de los casos no conoce el propio suelo que pisa, cosa que, también en la generalidad de los casos no les ocurre a sus compatriotas mendocinos o cordobeses.

El enfoque sobre el Área Metropolitana no es, entonces, una convocatoria al aislacionismo, a cavar una nueva zanja de Alsina, para excluirnos del debate sobre el territorio. Por el contrario, es la toma de conciencia modesta por la cual, para sentarnos a la mesa de ese debate, debemos sacar boleto y aportar al discurso lo que nuestros pares poseen, el conocimiento y la reflexión sobre el suelo que pisan.

La segunda razón es que no tenemos alternativa. Ninguna otra institución está tan excepcionalmente situada para ser el referente obligado de toda operación de acción o reflexión concerniente a una realidad tan compleja. Entiéndase que el objeto de estos afanes no es agregar una disputa jurisdiccional más a una sociedad enferma de querellas de este tipo. El mal que genera este síntoma es la pretensión de querer atrapar la realidad con organigramas.

Algo parecido ocurre con esta vocación de ir creando organigramas cada día más enciclopédicos. Llega el momento en que el problema tiene el capricho de no caer exactamente en uno de los cuadraditos (vulgo “*ravioles*”) del organigrama. O bien resulta inabordable, o esteriliza en disputas jurisdiccionales buena parte de las energías que bien pudieron haberse encarado.

La Facultad y sus ramificaciones universitarias de interdisciplina están por fuera del poder y no pueden generar disputas inter jurisdiccionales. Un problema tan vasto no es una quinta más si no puede tener propietarios. Los organismos de planeamiento de las reparticiones están demasiado apremiados por las urgencias de lo cotidiano, por apagar el último incendio. No existe una fuerza de trabajo comparable a la de la Facultad, que puede pretender elaborar un banco de datos que llene un mosaico tan complejo como este. Un banco de datos, la biblioteca de referencia que pueda ayudar a todos los que, de alguna u otra manera, se ocupan del tema.

La gestión urbana democrática

Todavía esta por verse si el refinamiento y modernidad de la que alardeamos los habitantes de la Reina del Plata nos habilitan para encarar con éxito tan monumental tarea como es la comprensión abarcadora de nuestro gran complejo hábitat urbano. De todos modos, estamos frente a un fuerte cambio de énfasis en el pensamiento disciplinar con respecto del fenómeno urbano.

Recién en los últimos años pudimos comprender la diferencia entre hardware y software; entender que las ciudades son las inversiones mas pesadas que realiza una comunidad y que, por lo tanto, no se pueden tirar como una servilleta de papel.

A partir de la traza de sectores o aún ciudades nuevas hemos comenzado a mirar con más respeto los corazones urbanos históricos. Del urbanismo utopista de los primeros tiempos del Modernismo y el Futurismo hemos pasado al tecnocrático de las estadísticas y los índices. Entre nosotros, ni uno ni otro conformó las ciudades, sino que fue la especulación la que dictó sus propias leyes.

No obstante, el discurso urbanístico se hizo con seriedad, el urbanismo o mejor el planeamiento urbano era materia de superespecialistas, no podía pronunciarse su santo nombre en vano y era algo demasiado importante como para que tuviesen injerencia en ello los arquitectos. Coeficientes numéricos fueron pasando a los Códigos. Los Códigos se discuten en palacio. En la Facultad de Arquitectura y Urbanismo nunca hubo una concientización global de alumnos y profesores acerca de los Códigos de Buenos Aires como la hubo acerca de las obras de Ross y de Krier.

Si hoy la Facultad fuese invitada a formular opinión sobre la reforma del Código, deberíamos pedir prórroga, para empezar a ver cómo organizaría un debate sobre el tema. ¿Cómo es posible que haya permanecido ajena a este tema tan crucial y que le concierne tan íntimamente? Esto es así hasta tal punto que la arquitectura de la ciudad no es, en Núñez, la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires, sino la de Aldo Rossi. Y esto no se denuncia en nombre de un nacionalismo provincialista, sino de la universalidad de la cultura. Cuando Rossi estuvo en Buenos Aires —según cuenta Horacio Baliero— al término de la conferencia, luego de muchos circunloquios, un oyente le preguntó cómo se aplicarían sus teorías a Buenos Aires. “*No sé* —respondió el maestro— *yo las pensé para Italia. Acá habrá que pensar sobre la base de otros datos*”.

Mientras nos ocupamos de cosas más puntuales la gran, la enorme estrategia urbana, madre de todas las demás, nos pasa por el costado. Porque los Códigos son las matrices espaciales de la ciudad, y esto debe procesarse. Cuando un arquitecto empuña el 6B para croquizar su primer calco, ya alguien ha tomado por él las decisiones más importantes de su proyecto, el 70 % más decisivo de su partido. El vecino se verá “*expropiado*” (según la precisa terminología de Giancarlo de Carlo) de un sol, de un retazo de cielo o de una bóveda de plátanos, por la implacable “*piqueta de proyecto*”. ¿Tuvo voz para defenderse? institucionalmente la tiene, a través de sus concejales, el Concejo Deliberante, los consejos vecinales y sus diputados, quienes deciden las políticas urbanísticas generales. Pero ese gran debate urbanístico está tan desinformado que parecería que la Argentina no tuviese arquitectos ni facultades de Arquitectura.

He sido testigo en Francia de la cantidad de roles que se mueven en torno de lo urbano. Urbanismo es la discusión acerca de cómo son los cordones de las veredas, cómo se saca a pasear al perro y miles de otras cosas sobre las que hay que ponerse de acuerdo para hacer ciudad.

El debate urbano debe bajar, o mejor dicho subir la calle, si es que queremos mejorar nuestro hábitat y calidad de vida en la medida de las verdaderas potencialidades que ya posee, aquí y ahora, nuestra sociedad y que están esperando sólo que se las ponga en acción. A las tecnocracias palaciegas tienen mejor llegada los lobbies de intereses. Allí queda dueña del campo la especulación, sin ninguna otra fuerza que la equilibre. Pero existe una fuerza enorme que es el interés de los ciudadanos por una vida mejor.

Cada uno de ellos es muy débil, pero la integral de la sumatoria de estas partículas de poder a través de la política es la verdadera fuerza, el núcleo y la razón de ser del pensamiento, la técnica, el conocimiento y la gestión urbana democrática. Allí está nuestro cliente para el ejercicio, inseparable de la arquitectura y el urbanismo.

El modelo de facultad

Parecía lógico que para operar con cierta probabilidad de éxito sobre una realidad, la institución que así lo pretenda deberá estructurarse sobre la base de un modelo analógico al ideal de realidad buscado. En este orden de ideas, estimo que el modelo universitario reformista actualmente en vigor, basado en el estatuto elaborado por la asamblea universitaria de 1963, es marcadamente congruente con los fines que se persiguen. Democráticos y pluralistas, postula la autonomía de gobierno a través de autoridades que surgen del propio seno de las casas de estudio, reunidos en consejos directivos formados por representantes de profesores, alumnos y egresados. Consejos directivos que tienen la doble virtud de acotar la autoridad del Decano y asegurar el pluralismo y el cogobierno a través de la representación de las minorías, modelo análogo al que la Constitución marca para las instituciones nacionales.

Esta analogía madre debe completarse con otras no menos importantes: el respeto por las personas y las buenas razones discrepantes con que concurren al debate. Y, por ende, la aplicación de la participación más allá de los consejos directivos, creando canales institucionales de promoción de debates sobre los temas cruciales y formas de recibir los resultados de esos debates. La pretensión de lograr una buena comunicación social externa debe ponerse a prueba logrando comunicar eficazmente a los protagonistas de la comunidad —facultad entre sí y con otras facultades—. La voluntad de crear nuevos roles en la gestión del hábitat, de utilidad social indiscutida, debe demostrarse en la gestión de nuestro edificio y medio circundante.

La unanimidad es sospechosa para la democracia. Democracia es el manejo civilizado del conflicto, entendido como motor del cambio social. El hábitat requiere de la variedad de opciones físicas que sean marco de la variedad de opciones espirituales. La gestión urbana democrática sólo puede pensarse desde una gestión universitaria democrática.



Morfología, teoría, metodología, heurística

Gastón Breyer

*Al Arq. Alberto Le Pera, visionario realista
“... La arquitectura se piensa, se proyecta, se construye, se
habita y se vuelve a pensar: el compromiso está en decidir
donde se pone el acento. ‘fais ta besogne et dis merci au
bon dieux’.”*

Le Corbusier

1939/ El dibujo

En marzo de 1939 ingresé en la carrera de Arquitectura, en ese entonces anexa a la Facultad de ingeniería en los locales de Perú y Moreno.

Antes había cursado la Escuela Manuel Belgrano en cuatro intensivos años de dibujo a carbonilla: ornatos y bustos clásicos en yeso, cabeza humana del natural y figura—desnudo. Excelente y sobrio aprendizaje con maestros como Centurión, Larco y Fioravanti, materias de historia del arte, geometría y anatomía.

Después cursé cuatro años en el Taller de Escenografía en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova de Bellas Artes, allí pasé sin pena ni gloria, pero aprendí lo que no debía hacerse.

El primer día de clase en Arquitectura consistió en una presentación magistral de la Geometría Descriptiva por el Profesor Dodds, siguió después todo el libro de Aparici, cuatrocientas páginas con dibujos; mi examen fue representaren el pizarrón, el encuentro de un “cuerno de vaca” con un cono...

Tuve por compañeros a futuros excelentes profesionales —Luis Morea, Oscar Grego, César Jannello— éramos apenas unos sesenta alumnos, incluyendo seis señoritas.

Constituíamos un grupo de amigos y nos llevábamos muy bien a pesar de que, para ese entonces, la Facultad estaba dividida en democráticos y de derecha.

Las clases de Composición —Diseño— se daban en el inmenso salón del primer piso, cada alumno tenía su mesa, su banco, su tablero y su cajón... ¡como ahora! Un espíritu de Juvenilia, de trabajo y compañerismo; desde la galería alta, que daba la vuelta a todo el salón, nos miraban con rostro solemne los bustos en yeso de los emperadores romanos, con cierta picardía, alguna nereida o ninfa griega espiaba. Se dibujaban los “*Ordenes*” de Vitruvio —versión Vignola— y el momento culminante era siempre dibujar con tiralíneas, compás y tinta china Pelikan, la voluta del capitel jónico o las hojas de acanto del corintio. Todo bajo la mirada compasiva del Profesor Mariscotti.

Creo que aún hoy, no debe haber mejor bautismo.

No se nos habló ni de quién había sido Vignola, ni de porqué ni para qué todo eso... sin embargo teníamos la sensación de haber ingresado en el hogar de las Musas y que, dentro de la comunidad de universitarios,

tecnócratas ingenieros o médicos, éramos los privilegiados del Olimpo. La carrera de Arquitectura conllevaba un aura de elegancia, una carrera con carisma.

Tuvimos pocos Profesores buenos de verdad; rescato los nombres de excelentes maestros: Villalonga en Composición III y IV, Buschiazzo que me inició en el gusto por la arqueología colonial y muy especialmente Lorenzo Gigli, quien nos exaltaba con su empatía, un auténtico maestro.

Recuerdo una materia del primer año —modelado en barro-. Mi primer trabajo fue una flor de lis y el último, un bambino de Della Robbia. Era volver a una bottega del Renacimiento.

Esas cosas hacen bien y no se olvidan, algunas debieran rescatarse, quizás.

De todos modos, ya entre el tercero y el cuarto año comenzamos a hacer inventarios y balances. Ese espíritu añorado de Beaux Arts empezaba a ser anacrónico.

1942 / Le Corbu

En ese año —en plena guerra, la bibliografía era escasa— pude conseguir, no se cómo, un tomo de los cuatro cuadernos de las obras completas de Le Corbu y ¡ardió Troya!

¿Qué tenía que ver todo aquello que nos hacían hacer con esta eclosión de razón y vigor?

Recorrimos una y otra vez Poissy, L'Armée de Salut y el Centrosoyús.

Entramos en trance y con el éxtasis vino el síndrome de desamparo. Recuerdo que en sexto año el Profesor -un anciano académico francés— había dado como tema "*una Casa de Gobierno*". Yo le llevé un día el calco con un proyecto —no debía ser tan bueno- inspirado en el Centrosoyús, con columnas cilíndricas exentas, paredes de vidrio, una cubierta en hipérbola y etc. El pobre hombre me miró consternado y, ya en plena melancolía, se puso a dibujar durante diez minutos magistralmente una lucarna francesa en el techo de mansarda.

Creo que su mensaje subliminal era: "*no olvidemos el pasado...*"

1945 / La calle

En ese año egresé con un examen sobre "*ética profesional*" y el Titular, arquitecto Rivarola me felicitó, el tema tenía algo de astrológico.

Con el título volvió el síndrome. ¿Qué íbamos a hacer ahora?

El eclecticismo mercantil hacia estragos. Departamentos "*a la francesa*" de categoría en Barrio Norte, excelentemente dibujados, chalecitos de tejas "*a la californiana*" y casas modestas de constructores "*a la nada*".

Para colmo desde arriba, en esa época, un delirante y absurdo Ministro de Educación —Ivanissevich— soñaba con dirigir el Arte y la Arquitectura con los modelos mussolinianos.

Otro ilustre maniqueo de la Arquitectura argentina aspiraba pasar a la historia con Hoteles en Mar del Plata y Llao—Llao. Simultáneamente y curiosamente otro Ministro de Salud Pública, el Dr. Ramón Carrillo, proponía racionalidad arquitectónica en un libro de dos tomos *Teoría del Hospital* excepcional ejemplo de racionalidad funcionalista.

Se trataba de sobrevivir. Por suerte algunos pudieron sobrevivir: dependía del encuentro con algún pionero. Si yo sobreviví fue gracias al arquitecto Le Pera, quien había encontrado a Kurchan, quien había encontrado a Le Corbu, quien había encontrado "*el sendero*".

Kurchan, Ferrari, Hardoy, Bonet y otros habían constituido el famoso grupo "*Austral*".

Se publicaban algunos números de la revista *Techné*; hacía pocos años Le Corbu había estado en Buenos Aires. Le Pera estaba a cargo de la obra Curutchet, abandonada por Williams.

Otros pioneros trabajaban y enseñaban pero eran pocos y sueltos Prebisch, Wladimiro Acosta, Sacriste y, especialmente, Bereterbide quien había asumido el tema de la vivienda social.

La teoría

En esa época ingresé en el taller de Pettoruti cuya presencia para mi fue providencial: por debajo, y sustentando al oficio, había –debía haber- una teoría. Era la teoría de Pettoruti.

En la pintura, también operando por debajo, había una teoría.

Y una teoría implicaba:

- que algunos hombres la conocieron
- que se puede enseñar
- que había quedado en la penumbra, aunque eso no significaba que no existiera
- dicha teoría no estaba fija, fluctuaba, se transformaba, tenía valores de constancia y otros de movilidad
- se conocían sus capítulos
- sin ella no se podía hacer arte
- la teoría existía y desde siempre

Para mi estos aportes fueron fundamentales.

La Arquitectura tenía una teoría, había que rescatarla y ayudar a reconstruirla. Le Corbu y Gropius lo hablan entendido y la habían enseñado.

1949 / La didáctica

Mi preocupación para esa época —y desde esa época— se centró en el tema prioritario de la didáctica. En Latinoamérica, sigue siendo prioridad uno, como única forma de recibir, resistir, asumir y desbordar la presión política—económica y cultural del Norte.

El comienzo de todos nuestros males estaba allí, en principio faltaba didáctica moderna y seria.

En 1949 pude concretar un primer experimento en ese sentido; un Seminario—Taller de Diseño en la Sociedad Central de Arquitectos. Dicha Sociedad aceptó mi propuesta y la apadrinó y nos facilitó un local en su sede.

Asistieron unos cuarenta jóvenes recién egresados o de los últimos años de la carrera de Arquitectura.

Entre otros, Leiro, Billorou, Winograd, Safigueroa, Sigal, Valladares. Pretendíamos abrir un debate sobre la situación del Diseño en el país, su didáctica, su sentido, sus posibles estrategias, apuntando a una tarea de investigación específica. Fue muy exitoso.

Para ese entonces Buenos Aires comenzaba a vivir una fuerte conmoción estética de postguerra.

El teatro independiente, el grupo de pintores de Buenos Aires, la abstracción de Pettoruti, el surrealismo de Xul Solar, mas tarde el constructivismo, el grupo Madí, Lozza, etc.

En 1946 ingresé de hecho al Teatro independiente con una primera escenografía “*no figurativa*” para Peer Gynt en La Máscara. En 1947 me inicié en el “*constructivismo*” con *Crimen y Castigo*, que produjo bastante revuelo. Después vino El puente de Gorostiza en 1949 y Los Hermanos Karamazofen 1952. Afortunadamente la serie continuó, hasta recién, con mas de doscientos trabajos estrenados.

1952-1956 / La facultad

Ingresé en esa fecha en la FAU iniciando mi curriculum como J.T.P. en la Cátedra de Casares—González Gandolfi. Se planteaba un funcionalismo serio y equilibrado, con esto se podían atar cabos sueltos y apuntar a una teoría de base, único sustento de una didáctica y una pragmática.

La práctica profesional -proyectos de Arquitectura Hospitalaria en el interior del país- ratificaba el convencimiento. Una teoría: ergonomía, geografía, economía, función, sana tecnología, también poesía a partir del paisaje. El temario solicitaba fundación más profunda y amplia: antropología, todas las geometrías, paisaje propio, modos de conductas y poesía.

Todo eso se resumía en un vocablo: Teoría, siempre.

En 1956 se dio la coyuntura. La intervención de la Facultad con los decanatos de los arquitectos Lanusse y Prebisch. La oportunidad para repensar y rehacer. Una didáctica abierta, actual, social, racional y una firme dialéctica práctica-teoría.

Prebisch llamó a Le Pera como uno de sus primeros colaboradores para reorganizar y actualizar el bloque de materias de dibujo, plástica, sistemas de representación, decorativa.

Le Pera tuvo la clara conciencia de que toda esa sumatoria, mas o menos informal, requería de una estructura contenedora.

La forma

Lo primero que se hizo fue armar toda la Facultad en cuatro Departamentos: Arquitectura, Visión, Técnicas e Historia.

Le Pera organizó el Departamento de Visión bautizándolo en alusión a su libro de cabecera *Visión in Motion* de Moholy Nagy. Acto simbólico de adhesión explícita a la obra del Bauhaus. Le Pera me encomendó -como su primer colaborador- la organización del Departamento y del Instituto de Visión, organismos para la didáctica y la investigación respectivamente. Convocamos inmediatamente a un grupo de profesionales cuya experiencia en esas especialidades era reconocida y fueron: Crivelli, de la Cárcova, Jannello, Onetto, Oliver, Repossini, Picarel, Rotzait, Möller, Moro, Méndez Mosquera, Migliore, Billorou, Stagnaro, Fernández Segura, Mattiello y algún otro que olvido ahora, mas una serie de docentes o aspirantes a la docencia de menor experiencia o trayectoria.

Se constituye una “mesa de titulares” que anualmente sería presidida por uno de ellos, por abecedario.

Para el instituto conseguimos inmediatamente dos cargos de full-time para Onetto y Jannello. Se armaron cuatro niveles de docencia: Visión I (Crivelli), Visión II (Jannello), Visión III (Onetto) y Visión IV (Breyer). Otras Cátedras ya existentes se continuaron momentáneamente. La prioridad fue la tarea de formación docente y el debate abierto para definir un temario global y de máxima—mínima para las Cátedras.

La tarea de hermenéutica fue realmente importante:

- definición y sentido de la materia
- inserción dentro de la carrera
- relación de autonomía y carácter de propedéutica respecto de Arquitectura
- enfoque científico-filosófico y estético
- asunción de una teoría de base y todo el bagaje bibliográfico presente
- definición sistemática de las prácticas
- sentido experimental y contemporáneo

Seguramente lo más radical consistía en la determinación para que cada Cátedra asumiera el total de la problemática, para constituir un todo global, un “corpus doctrinario”, superando la académica partición en disciplinas sueltas y sin conexión.

De tal modo, de una práctica manual sensible, como es el dibujo, se pasaba sin solución de continuidad a la geometría de proyecciones, de allí a la geometría euclidiana, a la proyectiva, la topología, etc.

La Teoría incluye temas de psicología, estructuralismo, sistemas de la forma, sintaxis, cromática, textura, estética, etc.

En el ámbito de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires la instauración de las materias de Visión provocó un hecho inaugural e inédito que hizo virar el rumbo de la didáctica toda y no sólo en nuestra Facultad, sino que irradió a todas las demás escuelas de Arquitectura del País, e incluso de países limítrofes. Apertura a toda la hermenéutica como contemporánea, sesgo racional, científico y filosófico, experimentación concreta, intención globalizadora, inclusión de todo el espectro del Diseño de una sociedad postmoderna emergente. En ese mismo contexto se actualicé el término “diseño” para las antiguas Cátedras de Composición.

La Facultad en su conjunto cambió. Algunas innovaciones fueron particularmente importantes:

- los Talleres de Diseño, superando el sentido de las anteriores Cátedras organizadas en vertical;
- la constitución de pares de Talleres de Diseño y de Visión; nosotros trabajábamos en dupla con el arquitecto Alfredo Casares y luego con Wladimiro Acosta
- la búsqueda de aproximaciones con igual sentido con las áreas de Técnicas y de Historia y, en general, la actualización de programas y metodologías didácticas en todas las áreas
- la instauración de los cursos de “Introducción” a la Facultad, uno de los logros más señalados por su elevado nivel universitario.

El primer curso de ese rango estuvo a cargo del arquitecto Poyard. Yo participé dirigiendo la materia de Dibujo.

El segundo curso estuvo a mi cargo en 1958, con un equipo de primer nivel:

Rolando García, Weinberg, Alchurrón y Ottonello, como titulares de materias.

El último curso de 1966 estuvo a cargo de los arquitectos Bonta, Breyer, Danon e Ibarlucía.

Todos estos cursos fueron paradigmáticos y se llevaron adelante con gran entusiasmo y apoyo de los estudiantes.

Otro hecho, y de aún mayor trascendencia, fue la “moda” de los Profesores itinerantes, que recorriendo todo el país llevaron las nuevas propuestas de didáctica y -en especial de la materia de Visión- a las Escuelas o Facultades de Arquitectura del Interior.

Creo que la primera experiencia de ese tipo se llevó a cabo -aproximadamente a mediados de la década del 40- en Tucumán por iniciativa del arquitecto Sacriste. Viajaron a esa Universidad del Cerro los Profesores Le Pera, Vivanco, Onetto, Tedeschi y otros más, llevando adelante una experiencia de alto nivel académico, como hasta ese momento no se había intentado.

Posteriormente otro equipo —de primer nivel— viajó a lo largo de un par de años a la Universidad de Rosario (Le Pera, Onetto, Méndez Mosquera, Borthagaray, Molinos, Hardoy), entre otros.

En 1959 fui contratado por la Escuela de Arquitectura de Rosario para fundar y reorganizar el Instituto de Diseño, segundo en el país. Esto duro hasta 1961.

Entre 1960 y 1980 viajé a Facultades de Arquitectura de Rosario, Mar del Plata, La Plata y Tucumán contratado como Profesor Titular, para hacerme cargo de diversos cursos de Visión, Introducción al Diseño y Seminarios de metodología.

Esta tarea de intercambio resultó de enorme rédito para la enseñanza en general, para mejorar el nivel académico, capacitar equipos de docentes e investigadores, intercambiar información. En especial fue de gran utilidad en la definición de los contenidos, límites y sentido de la materia de Visión. Naturalmente la participación que en este proceso tuvieron las Facultades del interior fue importante. Diversos y excelentes equipos quedaron habilitados, y sobresalientes profesionales del interior tomaron parte activa en esta tarea.

Quiero mencionar especialmente a los Arquitectos Bulgheroni en Córdoba y Carrieri en San Juan, ambos de gran mérito.

Esta “*moda*” de los profesores itinerantes persistió y persiste como intercambio de ida y vuelta – interfacultades- hasta el presente.

1965/ Balance

En los días 4, 5, 6, 7 y 8 de octubre de 1965, celebrando los diez años de renovación de la tarea docente y de la creación del Departamento de Visión, desarrollamos una serie de conferencias en el aula Magna de los Pabellones de Figueroa Alcorta, lugar donde funcionaba la F.A.U. El seminario se tituló: “*Diez años de experiencia didáctica en la Facultad de Arquitectura de Bs. As., balance*”.

Con una nutrida concurrencia de Profesores y alumnos desarrollamos el siguiente temario:

- problemática de la didáctica de la Arquitectura
- sentido del enseñar
- la “*novedad*”
- el hacer y el enseñar en el campo de la Arquitectura
- renovación de los planes de estudio 1955-56
- ¿qué es la Arquitectura?
- ¿qué debe ser el Arquitecto?
- ¿Cómo debe ser la enseñanza?
- la disciplina troncal
- el problema: la enseñanza del “*proyecto*”
- el mapa de la Arquitectura
- los esquemas operativos
- enseñanza artesanal / enseñanza racional
- la teoría, su necesidad
- información y formación
- los mitos en la enseñanza de la Arquitectura
- los pares dialécticos
- el Objeto arquitectónico
- la estructura didáctica libre de todo “*a priori*”
- la aparición de los problemas visuales “... *hay que presentarlos problemas tan clara y precisamente que no puedan ser eludidos ...*”, Lancelot White
- el programa de Visión 1955-56, los cuatro cursos: Visión I, II, III y IV
- el Departamento de Visión, el Instituto de Visión
- teoría, práctica, investigación
- la experiencia ingenua, el Diseño, la experiencia imaginativa
- los componentes temáticos dibujo ingenuo, dibujo analítico, dibujo de síntesis, geometría euclidiana, descriptiva, modelos, materiales, sistemas mecánicos, foto, etc.
- la Morfología general, física, biológica, geométrica del objeto simbólico de cultura
- las especialidades morfológicas: Diseño industrial, Diseño gráfico, paisajismo, escenografía, Diseño dinámico, Diseño textil, Diseño de indumentaria, naval, de equipamiento, etc.
- programa de 1957-58-59
- composición clásica, axiomática, metodologías, análisis de obras, aproximación estética, antropología, organización sintáctica
- apoyo en teorías de Piaget, Fenomenología, Teoría de las formas simbólicas, Cassirer, introducción a la Semiología, Bachelard, Merleau Ponty

- programa de 1962-65
- el miedo a la teoría
- la conducta diseñante
- una Teoría del Diseño
- medida Estética de Birkhoff y la apertura a una estética formal
- topoanálisis
- el objeto arquitectónico como significado (Cassirer)
- El tema del tiempo
- hacia una Fenomenología de la Arquitectura como función de habitar
- el tema del Espacio: Bachelard, Piaget, Goussier y la geometría, Simondon, Le Corbusier
- una primera aproximación a la Heurística basada en categorías “estéticas”

Considero a este programa muy abarcativo, aunque desde luego, en ese momento, muchos ítems recién se mencionaban y no lograban armar un cuadro epistemológico fuerte. Lo importante era que el temario desbordaba ampliamente el núcleo clásico—académico de los “*sistemas de representación*” para intentar una teoría que había de llamarse a su tiempo, Morfología; y Morfología incluía los sistemas de representación, las geometrías, el dibujo, sin metodología, la axiomática, la fenomenología, la semiótica, el tema del tiempo, el tema del espacio, la estética y la heurística.

Para ese entonces el equipo de docentes Arquitectos de la cátedra de Visión a mi cargo eran: Montagú, Arturo; Prof. Adjunto Barbachán, Carlos; Lagomarsino, Haydée; Lagomarsino, Marta y Paez, Mirta.

1966 / ..?

A mediados de 1966 el curso, trabajoso pero normal y positivo de la Democracia, fue interrumpido, una vez más, por el golpe militar de Onganía, vergonzoso e inútil. Más de mil docentes universitarios -sólo en Buenos Aires- respondieron con su renuncia, acto de relieve ético y así valorado en el exterior, en todos los ámbitos y niveles académicos.

La labor académica de diez años sobresalientes y que había reubicado a la Universidad Argentina en su liderazgo latinoamericano quedó paralizada.

Pero, a la larga, las fuerzas de la razón, la inteligencia, el trabajo y el bien siempre triunfan y, una vez más, el intento de la derecha confesional-fascista se sumió -sin pena ni gloria- en la nada.

La tarea se normalizó parcialmente para comienzos de la década del 70, aunque hasta el '83 la vida universitaria se desarrolló en la incertidumbre, con constantes fluctuaciones, marchas y contramarchas.

Dentro de ese clima de irregularidad pudieron, no obstante, llevarse a cabo iniciativas positivas, cuyo inventario desarrollaremos brevemente.

Es menester señalar, que fue precisamente el Departamento de Visión, a través de reestructuraciones y cambios de nominación, en el que se produjeron las mayores transformaciones conceptuales y las propuestas más radicales.

Todos los Departamentos de la FAU revieron y actualizaron sus programas y modos de didáctica. De hecho ese periodo fue de particular dinamismo, asumiendo plenamente los cambios ideológicos y estéticos de los movimientos post funcionalistas en el Diseño, y en particular de la Arquitectura.

Pero no cabe la menor duda de que fue el grupo de Visión-Morfología quien hizo los planteos más decididos, proponiendo ajustes e introduciendo innovaciones sustanciales en contenidos, formas y fines de la didáctica.-

Los Profesores de las materias de Visión, Sistemas de Representación y Morfología se adelantaron dentro de la Facultad y desbordaron lo específico instrumental, para insistir en lo conceptual. Además

acompañaron la complejidad de la hermenéutica contemporánea, en el paso de lo moderno a la postmodernidad.

Disciplinas científico-filosófico-estéticas, correspondientes al espectro ideológico de esas décadas - 1960/1980-, de graves cambios sociales, fueron incorporadas a las hipótesis de las materias de Morfología: dialécticas de ciencia / arte, abstracción / concreción, práctica / teoría, imaginación / experiencia.

La famosa consigna de Mayo '68 -“*1a imaginación al poder*”- resultó un aforismo de síntesis aplicable directamente a la didáctica del Diseño.

Lo básico ideológico consistía en ver al Diseño como concepción globalizadora de toda la acción humana en la configuración de un mundo social-técnico-estético de formas de la cultura, para suponer una teoría posible abarcativa, explicativa y enseñable.

La postulación y búsqueda de tal teoría no podía ser otra que una Morfología, como teoría de la construcción de una realidad-mundo social de formas significativas -no caprichosas ni al azar- coherentes, responsables, con historia, metodología, sistema, heurística y sémica.

En esta tarea de reactualizar y profundizar contenidos, alcances y modos de la materia, muchos fueron los aportes de cátedras e investigadores.

Es oportuno recordar que, a partir de la situación abierta durante el periodo 1956/1966, las materias de Visión estuvieron en constante revisión y reformulación. El mismo título fue cambiando sucesivamente: de Visión (I, II, III, IV), a Elementos de Diseño (I, II y Materia Electiva), de Sistemas de Comunicación Visual (I, II, III, IV) a Sistemas Visuales, y finalmente, para la década del '80, a Morfología.

Con este último título se pretendía definir perfectamente contenidos, alcances y significado básico.

Morfología era la teoría de la construcción de Formas, sin más, ni menos. Eso era el sentido final de la Arquitectura y el Diseño, construir una forma habitable... con sentido.

Pero lo fundamental y esencial que puso al descubierto la hermenéutica, planteada por las Cátedras de Morfología, fue señalar que un hecho cultural-social -como es la Arquitectura- sólo puede ser entendido y asumido si se lo inserta en el cruce de vectores de tiempo y campos semióticos y técnicos contemporáneos.

Sólo se podía comprender la arquitectura -y más aún los cambios radicales postacadémicos y post funcionalistas- si uno se aproximaba a ella a partir de una dinámica historicidad incluyendo la realidad de la técnica y del arte de ese momento.

El hecho, dato, objeto arquitectónico y contemporáneo -la casa- solo revelaba su esencia y su signo cuando se lo insertaba, en paralelo y simultáneo, con la serie de los artefactos contemporáneos técnico-estéticos: con la cafetera, el mueble, el vestido, el zapato, la tenaza, la máquina de escribir o la instalación fabril, el cuadro pictórico, la escultura figurativa de Rodin o concreta de Pevsner, con el objeto de ornato, la película de cine, el evento escénico, el happening, la performance, los environments, el afiche o el letrero publicitario, el barco transatlántico o la canoa y la choza del indígena.

Esto para ese entonces era obvio y gozaba ya de una profusa literatura desde Ortega y Gasset, Simmel, Giedion, Wittgenstein y Cassirer, hasta Habermas, Gadamer, Adorno, Ricoeur, Lyotard, Moles, Vattimo...

Sin embargo, no era tan fácilmente aceptada esta tesis en algunos ámbitos de la Facultad, arraigados en cierto status supuesto privilegiado de lo “arquitectónico”. El aura de elegancia, de carisma y un cierto espíritu de “*cuero tradicional*” de la profesión del arquitecto dificultaba compartir su diseño con el gráfico, el diseño industrial, el paisajista y menos aún, el vestuarista.

Sin embargo, una de las claves del postmodernismo consistía en la apertura hacia horizontes nuevos y extemporáneos.

De hecho un Diseño sectorial solo podía comprenderse cuando era insertado en el abanico abierto de la plurisemia, la multivocidad, las nuevas estrategias de los eventos, la generalización de un concepto de

“escena” -incluso de psicodrama-, la obligada implicancia y complicidad responsable del espectador, receptor, habitante; la desacralización del artista, la posible multiplicación de la obra original, la complejidad de la multimedia, la aceleración de los tiempos, el trabajo con ópticas, cuadros, ritmos distintos, etc.

Pero las propuestas del postmodernismo se asumieron por los “*arquitectos fundamentalistas*” en tanto modos exteriores de simulación de formas y repertorio de ingredientes formales, decorativos de moda y no como una problemática que planteaba la revisión total del hecho técnico—estético del Diseño plural.

De hecho era indudable que la Arquitectura pudiera reclamar la existencia de una meditación teórica de por lo menos dos mil años de precedencia mientras que los otros Diseños, o no tenían teoría fundante (indumento o paisajismo), o ésta era muy reciente (imagen y sonido) y totalmente empírica, sin nivel académico.

La incorporación -a partir de 1983- de las nuevas carreras no logró el sentido de fondo de la propuesta -implícita o explícita— de generar algo así como un nuevo Bauhaus “a la porteña”, una enseñanza totalizadora.

De todos modos el asunto quedó planteado y deberá algún día asumirse y definirse a fondo.

La morfología

Nos convoca el tema que tomamos como más entrañable, urgente y fundante: una teoría de la Forma, una Morfología. Quizás corresponda hacer un repaso retrospectivo brevísimo. La Morfología en este mismo sentido fue tema fundante desde Platón; en rigor desde los presocráticos, en especial los pitagóricos. Aristóteles y luego los epicúreos y los estoicos lo hicieron suyo.

Después del medioevo llego a los grandes teóricos florentinos, Leonardo y su amigo Fra.

Luca Pacioli, del Borgo. Conocida es su profunda hermenéutica.

Luego lo hacen suyo los románticos alemanes; pero para ellos la Forma ya no es un tema relacionado con las geometrías, para ellos se trata de la forma biológica y la forma histórica.

(ver el *Fausto*, de Goethe, y Hölderlin).

Los siguientes pasos son bien recordados: el positivismo, la psicología de la Gestalt y el estructuralismo.

En 1956 las Escuelas de Bellas Artes -Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y de la Cárcova— fueron objeto de una propuesta de remodelación programática y de sentido.

El Arquitecto don Hilarión Hernández Larguía, respetado y muy conocido profesional rosarino, fue nombrado interventor.

Una Comisión Asesora encabezada por Jorge Romero Brest (quien no se hizo presente), comenzó a redactar tal propuesta.

Cuando, con posterioridad, se hizo cargo de la dirección de las Escuelas, la Profesora Delia Isola me encomendó dar fin a la propuesta. En el programa figuraba una materia totalmente nueva, que titulé “*Morfología*”, desglosada en un programa de tres años: Morfología general, Morfología geométrica y Morfología biológica y social.

Era la primera vez que el término Morfología se utilizaba oficialmente, referido a la docencia del Diseño. Por supuesto que el término no era nuevo; había una reducida pero significativa bibliografía de textos de Morfología artística y Morfología científica. A saber: Cirlot, 1955, 1953 -Paul Klee y Moholy Nagy-Herbert Read 1955-Worringer y Wölfflin-Panovsky-Ghyka-Lancelot-Whyte-Saint Lagüe-Weizsäcker-Olmer, 1949 -Nicolle-John Tyler Bonner, 1963, entre otros.

Pero el sentido con el cual se entiende ahora la Morfología da un vuelco al significado heredado por la Academia. La Morfología no era más una resultante de fuerzas, intenciones o deducciones lógicas que apuntaban desde arriba, sino que se ubicaba en el comienzo, presentando los momentos inaugurales y primeros de un proceso de configuración de las formas.

Así es que devino en una Morfología de tipo descriptivo; se trataba de una morfogénesis, con las etapas de la metamorfosis, las leyes configuradoras, las fuerzas en cuestión, las vías de desarrollo, preformas arquetípicas y sistemas de simetría que gobernaban el crecimiento, formación, malformación, adaptación y herencia.

Si antes esta disciplina había sido aceptada, considerada y utilizada como adscripta al planteo de un diseño (como mera instrumentación, modo idóneo para representar o registrar modelos y premodelos del diseño, momentos transitorios, intermedios y prescindibles de un tiempo del proyecto, esbozos oportunos y coyunturales para la visualización de imágenes, como mecanismos de comunicación, expresión de la idea del diseñador para mostrar, convencer y vender el proyecto), ahora la Morfología se ubica en el centro de la escena, pues sólo ella es capaz de abordar la compleja y actual verdad, toda la situación social comprometida y con méritos propios.

La morfología brindaba así, la totalidad del tema del diseñar, desde el estricto punto de vista de la heurística (dupla yo/sujeto, contexto/historia, hoy/mañana, pragmática de lo que técnicamente se puede hacer y ética de lo que históricamente se debe hacer). había que pensar los límites de la forma antes de diseñar. El objeto de diseño se define primariamente por su forma.

Todo objeto se define por su forma o por su forma-función. El objeto es ante todo una forma.

La forma define, radica, conglomerada, estructura, da sentido, dice, convoca, afirma, seduce, estabiliza, moviliza. Esta circunstancia de óptica ha sido y será lo que sustenta la noción de Forma y le da toda su raigambre.

En primera instancia las materias del dibujo, color, plástica, geometrías y proyecciones, sintaxis como modos del conocer, habían sido agrupadas bajo el título de Visión, pero esto no pasaba de una cierta agrupación heteróclita con sentido pragmático. había ausencia de estructuración coherente, lógica, cerrada y, al mismo tiempo, abierta al cambio.

Así fue como apareció y se impuso el término “*Morfología*”, pleno de bagaje notabilísimo de problemática histórica—filosófico-científico—social.

Si se insiste en ver en este término una referencia relativamente pequeña a un plan de tipificación de modos formales, figurales de silueta, no se capta más que lo periférico.

Hay que ir al fondo de la cuestión. Cuando los escépticos se asomen al pozo de la sabiduría de la Forma, globalizadamente entendida, toda la Facultad podría llamarse Facultad de la Morfología Estética Objetual.

Probablemente la Morfología se imponga como un estudio autárquico, con objetivos y contenidos propios, como análisis de qué es una Forma como hecho humano original, concepto, palabra, figura y entidad, representación, figuración/instancia de un fenómeno.

El hombre como ser hacedor de formas.

Si bien el animal puede, en ciertas circunstancias, arbitrar el uso de material bruto y disponible a su alcance para confeccionar nidos, cuevas y llegar a manejar elementos naturales (piedras, cursos de agua, troncos de árboles) como protoinstrumentos, es el hombre quien inicia la explotación de los recursos naturales para cumplir funciones.

La Forma define al hombre de modo irrecusable, con valor de símbolo. Dédalo fue el primer artífice hacedor de formas, a la par de su hermano, Thales de Mileto, hacedor de formas-figuras; poco después Sócrates, hacedor de formas de ética, la conducta en la vida como la grande y única forma, valedera por todas las demás. No se trata entonces de regresar a la pequeña escala de la forma como representante de algo mayor. De hecho, el que hacer del hombre, en ese sentido, partía de la GRAN FORMA e iba descendiendo lentamente a formas menores, como la obra de arte figurativa o arquitectónica, el templo, el trirreme, la casa, el templo, el utensilio domiciliario, el cántaro, el zapato. Este es el mensaje ateniense.

En definitiva, la Morfología, es una teoría general de las Formas naturales y culturales (tecnológicas, estéticas, comunicacionales, domésticas, etc.); una disciplina con sentido propio y sujeto a normas de la ciencia, lógica y estético—sémicas.

Respecto de la terminología, lo fundamental parecía poner a punto un repertorio de formas sistematizadas según algún criterio de selección e inmediatamente abocarse a definir el nombre adecuado: forma, Morphé, Eidos, Imago, figura, configuración, conformación, silueta, gestalt, organismo, estructura, ente, monada, objeto, cosa, evento, acontecimiento, acaecer, asunto, unidad, conjunto, grupo, entidad, entre otros.

Habría de estudiarse, para llegar a armar una estructura convincente del área morfológica, de la masa o familia de las formas, la forma orgánica, la forma natural, la forma geológica, la forma inorgánica, la forma aleatoria natural o artificial y, dentro de éstas, la forma científica, la forma poética, la del artesano, la técnico-tecnológica, la estética, la rítmico-melódica, la ética, la religiosa, la concreta, la ritual, la esotérica, la métrica, la ceremonial, la simbólica, etc.

El tema de la Morfología como sistema abierto de conocimiento, descripción sistemática y construcción de formas, fue naturalmente el epicentro de la especulación.

Se lo abordó desde múltiples puntos de vista, desde muy empíricos descriptivos hasta muy teóricos, sistemáticos y de fondo. Hubo entonces tendencias hacia una Morfología geométrico-descriptiva y transformacional y hacia una de sentido biológico—social e histórico, lindando con la orientación de “Las formas simbólicas” de Cassirer y ascendiendo a una semiótica.

En principio, esta problemática fue común a todos los docentes e investigadores, en varios niveles de compromiso y profundidad.

Después de sucesivos avatares las cátedras de Morfología se organizaron en doce Talleres verticales (SRG—Sistemas de representación Geométrica, Morfología I, Morfología II y Materia Electiva), a cargo de los titulares: Arquitectos R. Bonifacio, R. Conde, C. Cortese, R. Doberti, M. Fago de Mattiello, M. Fernandez, F. García Berdifax, M. Ibarborde, R. Migliore, N. Monreal, R. Savanti y A. Viviani.

Cada uno de estos docentes tuvo libertad de definir sus temarios, orientación pedagógica, metodologías y prácticas. De esto resultó un espectro amplio bajo el rótulo único de *Morfología*.

Pero al margen de los precisos capítulos de la instrumentación (dibujo y geometrías), todas las cátedras apuntaron, en definitiva, a un mensaje del conocimiento y al manejo de las formas como una propedéutica a los varios diseños sectoriales (arquitectura, gráfico, industrial, paisajismo, indumento, cine, fotografía, etc.).

Con esto, tácita o explícitamente, se fundaba el Diseño específico en un tiempo más general, abarcativo, científico—estético y teórico—práctico. Se subrayaba el sentido de la Morfología como meditación actual, dentro de una profunda problemática hermenéutica y abierta al futuro.

La metodología del diseño

Para muchos Profesores que emprendieron la aventura de viajar por las Facultades de Arquitectura del país había quedado más o menos claro que la didáctica carecía de una sustentación racional, contemporánea, comprometida con nuestra realidad y apoyada en sólidas bases científico-filosóficas.

Si el academicismo había quedado huérfano de tal sustentación, el funcionalismo sólo podía prosperar construyendo tal teoría de base. Para ello, espontáneamente, los docentes miraron a izquierda y derecha en busca de sustentación y, naturalmente, se habló de fenomenología, estructuralismo, teoría de los sistemas, cibernética, informática, estrategias de Diseño, sintaxis, teoría de la forma, diversas vertientes de la psicología, de geometría.

Si se deseaba una didáctica rigurosa, de sistema y multitudinaria y popular -para ese entonces las matrículas en las diversas Facultades habían crecido fabulosamente- era necesario en la didáctica, desbordar y superar la empírica, el buen gusto, la intuición, la rutina, las modas folklóricas o de importación, la artesanía del diseñador de élite, en beneficio de una enseñanza con cuerpo de doctrina comprobable, sistemática, pluralista, abarcativa, de abierta dinámica y actual.

En ese momento apareció la posibilidad de hallar tal sustento en las así llamadas “*Metodologías del Diseño*”, que para las décadas del '50 al '60 y aun después, llegaban impetuosamente del “Norte”: Alexander, Margarit y Buxadé, Norris, Nufio Portos, Bonsiepe, Bruce Archer, Broadbent y Christopher Jones.

Ya de moda, estas teorías fueron estudiadas, enseñadas, puestas a prueba, aplicadas con éxito, y un buen grupo de arquitectos se especializó en estas técnicas (ingeniería de sistemas, teoría de los modelos, teoría de los graphos, teoría de las decisiones, sinéctica y ergonomía, teoría del campo de Lewin).

Las mismas prometían cierto nivel de seguridad, confianza, racionalidad y verificabilidad.

Para la didáctica era una ráfaga de entusiasmo y optimismo. Muchos arquitectos y diseñadores trabajaron intensamente y acercaron esta orientación a las técnicas computacionales, que para ese entonces aparecían en el horizonte del Diseño.

Recordemos, entre otros, algunos nombres sobresalientes: Montagú, Doberti, Corona, Martínez, Iglesia, Bruguera, Prack, Grichener, Bonta, Grossman, Pando, Blanco. En Tucumán, Combes y Di Lullo, en Córdoba, entre otros.

Nosotros vimos en esa propuesta una racionalidad y sistematicidad de gran futuro y adherimos a ella con entusiasmo. En especial pudimos, en base a esas metodologías, definir con rigor los cursos de introducción al Diseño. El rédito de este esfuerzo compartido fue excelente, aportando sensatez, formalidad, coherencia al Diseño y enseñando prudencia, sentido común y exigiendo el metaprocés como modo de garantía.

A su tiempo llegaría un cierto ocaso para esas metodologías, como farmacopea de la tarea del diseñador.

Creo que tal desaliento y descrédito relativo a las Metodologías fue como un reflujo casi natural. Creo que varios factores coincidieron en su progresivo abandono.

En primer lugar las Metodologías de Diseño no son fáciles y esto resultó un factor negativo sobre todo para la enseñanza del Diseño que, casi espontáneamente, tiende a centrarse en la propia voluntad y estética personal del docente de composición.

Varios docentes de Diseño prefirieron eludir un estudio lógico-matemático y heurística pesado y largo para ajustarse preferentemente a un modo de proyectar personal, subjetivo y sin posibilidad de estricta verificabilidad.

Por otra parte, no pasaría mucho tiempo para que modos de un postmodernismo –por cierto ligeramente asumido- permitiera y solicitara posiciones más personales, caprichosas y libres.

Yo agregaría que las metodologías pasaron, lentamente, a manos de los ingenieros de sistemas quienes hicieron muy buen uso de ellas.

No pasaría mucho tiempo, tampoco, cuando la misma práctica de la Arquitectura comenzaría a sufrir un fuerte cambio en virtud de la generalización de la computación cuya meta, a corto plazo, pareciera relegar otra vez al arquitecto al rol de la “composición” de la fachada.

Mientras la planta y la estructura se plantean y resuelven en departamentos paralelos, pero laterales, de ingenieros de sistemas.

También ese postmodernismo -asumido de modo maniqueo, superficial, antirracionalista, de conformismo respecto de los caprichos del mercado y haciendo alarde de abierto escepticismo- comenzó a cuestionar todo el espíritu de sistema.

De todos modos para mí —y supongo que para muchos otros— había algunos puntos que no debían olvidarse:

- Los Métodos nunca habían pretendido ser más que una suerte de andariveles, señalando no más que derroteros. No debía verse en ellos mágicas formulas de solución irrecusable. Esto no siempre fue entendido y entonces se transformó en un elemento negativo.

Pero el camino había de hacérselo caminando. El método es una hoja de ruta, pero los planteos, los objetivos y las decisiones debe tomarlas el diseñador a conciencia.

- El método tenía otra gran virtud. Precisamente su conocimiento y su uso obligaba al diseñador a hacer un profundo acto de autoconciencia o autoconocimiento. El Método obligaba a profundizar en la materia del “*problema*” para discernir los niveles, aspectos y factores del mismo. Obligaba a desentrañar la verdadera realidad del problema, aquello que era racional y necesario o de derecho y aquello que era, tan sólo, circunstancial, aleatorio, puntual o aún totalmente caprichoso. El Método, como cualquier herramienta exigía que su uso fuera ubicado dentro de un esquema de lógica, de coherencia y de economía integral.
- El método dejó muy en claro que se estaba presuponiendo un planteo a partir de un sujeto abstracto, general, tipo, genérico, ideal y universalizado, en otras palabras, un robot diseñante. Pero el caso es que la realidad no es así. Ni el diseñador es un robot abstracto, ni el comitente-habitante es una entelequia manejable arbitrariamente.

El hombre que diseña y el hombre para el cual se diseña son sujetos de carne y hueso, puntuales, variables e históricos.

El Método dibujaba una línea general de una operatoria también general, pero el diseñador debía llevar a cabo una operatoria concreta, singular, con geografía y momento.

Queda claro para mí el auténtico tema-problema: el diseñador en persona conjuntamente con el acto efectivo diseñante.

Sujeto en Acto de diseñar, aquí y ahora. Esa era la manera de llevar a cabo la tarea de la docencia.

El diseñador

Durante los años 70 mi preocupación se había centrado en la figura del diseñador como persona, complejísima e inacabable, casi insondable y movediza, metamórfica e inefable.

Ubicado y señalado el vacío, el epicentro de la falencia, la solución abría múltiples vías de trabajo: la psicología y el psicoanálisis (Jung, Adler, Lacan) psicología de la personalidad, de la conducta, estudios del carácter, la lógica y las lógicas; el inefable Wittgenstein, las recomendaciones de la epistemología así como biografías de artistas y diseñadores como paradigmas, los estilos del pensar-hacer y los modos del crear en el arte.

Pero se trataba de un campo heterogéneo, interdisciplinario, poco transitado por rigurosos investigadores y lleno, en cambio, de un no muy confiable anecdotario. Lo mas problemático era la necesidad de extrapolar investigaciones psico-sociológicas al campo relativamente nuevo del conocimiento de las conductas del diseñador contemporáneo, a medio camino entre lo científico y lo estético.

Digamos, de paso, que el aporte de la estética académica para estos efectos era totalmente inútil. Se podían extraer datos útiles de Piaget, por ejemplo, pero el traslado de ciertos aspectos respecto de conductas infantiles al adulto y de éste al especialista en Diseño distaba mucho de ser obvio y fácil. De ahí nuestras reticencias y dudas respecto de disciplinas -valiosas en sí- pero que no tenían experiencia concreta y fiable en cuanto a extrapolaciones. El psicólogo debía compenetrarse con experiencia propia e intensa en el Diseño para estar en condiciones de hacer aportes válidos, de lo contrario era más efectivo que el del diseñador, por su cuenta, estudiara psicología.

Por cierto los escollos ya habían sido detectados por los propios metodólogos. La singularidad y especificidad -muchas veces caprichosa, amañada y azarosa, propia del diseñador- resultaba de difícil manejo.

Lo corriente, en la manera de Diseño técnico-estético era la bizarra combinatoria de tiempos de grave rigurosidad deductiva-inductiva e instantes de sorpresivo salto al vacío, intuición, ¡bendita creación!

Por eso mismo la tentación de someter la particularidad personal del hombre diseñante a moldes abarcativos genéricos y tipificados, vulneraba el proyecto de una sistematización logística.

Un arte-acto creador, profundamente subjetivo, de irrupción emocional, de voluntad estética como expresión de una interioridad, de por sí oculta y laberíntica, era un hecho que se resistía al abordaje de generalización simplista.

Y esa fue siempre la cuestión y la dificultad de toda enseñanza artística. El arte parecía, en última instancia, reclamar una esencia oscura, recóndita, críptica, casi como condición insobornable.

Eso, por lo menos, había sido la tradición idealista. Frente a ella la posición de una estética objetiva -atrayera de por sí- no podía a la fecha, evidenciar grandes triunfos, quiérase o no.

Nuestra postura siempre estuvo apuntando a una estética objetiva, pero el camino transitado no parecía haber sido el exacto y había muchas cosas que revisar.

¿Habrían estudios mas allá de puntuales confesiones de artistas y/o especulaciones de estetas (que siempre adolecían de escasa confrontación de la realidad) o exploraciones de psicólogos o sociólogos que pudieran dar pautas verificables?

Señalemos “confesiones” de Polncaré, Euler, Pasteur y Darwin entre los científicos; de Kafka, Artaud, Mallarmé, Dostoievsky, Tolstoi entre los poetas; exámenes introspectivos de artistas como Apollinaire, Kandinsky, Klee, Malevich, van Gogh y Leonardo. Allí se documentaban los instantes de emergencia, de la “*metanoia*”, de la “*epiphania*”, de “*la idea*”, del “*invento*”, de la solución creadora que saturaba el vacío de la búsqueda. A veces aparecía un índice de los mecanismos subyacentes. Durante un buen tiempo acopiamos datos, pero resultaban aislados, muy subjetivos, a veces poco confiables, dejando traslucir reconstrucciones ad-hoc más o menos caprichosas. De todos modos fue esclarecedor hacer el seguimiento porque se constataba -dentro de la variedad anecdótica- la presencia y repetición de constantes características. Algunas fórmulas de eficiencia mayor parecían subrayar los actos de invención y/o descubrimiento.

Arquímedes en su bañera, geómetras griegos obsesionados con el camino de la luz, Newton y la manzana, Dürer, Leonardo y Pascal, apuntaban datos buenos. Seguir a Fulton y a Stevenson en sus calderas a vapor fue apasionante.

Momentos de azar, sí, pero largos caminos y tiempos de oscura, oculta, silenciosa maduración los precedían.

Todos problemas que, en su propia disparidad, parecían tener un sentido unívoco.

Este tipo de meditación y las supuestas lecturas respectivas pedían la redacción de un programa de abordaje para desentrañar lo globalizador de lo específico, las constantes de las variables, los tiempos y los espacios, procurando una concepción multidisciplinaria, un cuerpo de nociones que pudieran trasladarse a la didáctica del Diseño.

Poco a poco se armó el temario.

Si el diseño -como un todo- no podía atraparse desde arriba, debía atraparse desde abajo.

Y apareció la *Heurística*. (Por ahora una palabra, un vocablo que con su sonido “*griego antiguo*” tenía algo de insinuante y apasionante).

¿Habría de averiguarse qué cosa era eso de la Heurística?

La heurística

Yo tenía, al respecto, alguna noticia proveniente de textos de matemática (geometría griega) y, en especial, de textos sobre didáctica y metodología de las matemáticas.

Una hermosísima edición inglesa y traducción directa y muy comentada por Sir. Thomas L. Heath, 1945, de los Trece libros, los Elementos de Euclides ayudó muchísimo.

Lo básico del libro era una meditación crítica sobre el pensamiento matemático duro y el pensamiento globalizador de la Heurística. El primer texto específico de esta materia que llegó a mis manos, fue un manual soviético -traducido en Montevideo- que trataba de caminos críticos en referencia a problemas técnicos de ingeniería, señalando momentos de “salto”, de caja negra y del traslado de metodologías de solución de uno a otro terreno: del arte a la técnica, de la técnica a la práctica manual, etc.

Textos de psicólogos y psicoanalistas que trataban el arduo tema de las imágenes y la imaginación, los sueños y ensueños, de las alucinaciones, también aportaron.

Incluso, la presencia de momentos de “invención” o aparición abrupta de soluciones en temas rigurosos de lógica.

Notablemente me cercioré del camino correcto gracias a un pequeño-gran libro sobre *Lógica de la Religión* de Boechenski, uno de los maestros de la lógica contemporánea. Que se pudiera hablar de lógica en un territorio de la trascendencia parecía notable.

Un primer listado abierto de preguntas quedó planteado:

¿Quién inventa y cómo se inventa, cuando, por qué y para qué? ¿Qué es inventar, qué es descubrir, qué es crear y qué hace el diseño? ¿Inventa, descubre o crea? y ¿Qué es la novedad? ¿Cuánto de novedad hay en un hecho corriente -cuando abrocho el lazo de mis zapatos-? ¿Cuánto de repetición hay en un hecho inédito? ¿Vale la pena la novedad? ¿Es tan deleznable la copia; y como se pasa de una a otra? ¿Se puede aprender a crear? ¿Hay un orden en el planteo del problema; pero antes de todo, qué es un problema?

¿Hay pseudo problemas y falsos problemas; y un falso problema, es un problema nuevo?

¿En definitiva, vale la pena problematizar tanto y por qué sí o por qué no?

Varias y diversas disciplinas dieron distintas respuestas al cuestionamiento.

Poco a poco se fue ordenando. Algunas duplas adquirieron soberanía: constancia K y variación V, momentos de cambio o metamorfosis y de invariabilidad, entre otras.

Resultó interesante comparar paso a paso los distintos casos de problemas: el planteo de un problema euclidiano, de un tema práctico cotidiano como el de atarse los cordones del zapato, del asombro y pavor del pintor frente a la tela en blanco o del director de orquesta antes de comenzar la 5ta. de Beethoven, del científico ante un dato inédito, del artesano que depende del golpe de su mano, del niño que va en bicicleta por primera vez, de la señora que confía en su buen olfato y gusto para saber cuando esta a punto la sopa, del gato que calcula a ojo el salto, de la planta que de alguna manera define hacia qué lado crece; de la ola que refluye sobre la arena...

Si había una lógica de la religión, ¿cómo no iba a haber una lógica del Diseño?

Pero, ¿qué dirían en la Facultad si saliéramos con una “lógica del Diseño” como materia obligatoria?

Porque si había una lógica del Diseño también habría una fantasía del Diseño, entonces, ¿cómo se llevarían esa lógica con aquella fantasía?

Maurice Blanchot me enseñó el camino posible a una lógica de la poesía; por otra parte, ya Gastón Bachelard, Poe, Mallarmé y Saint John Perse lo habían supuesto.

Libros sobre descubrimientos geográficos (las fuentes del Nilo, el Polo Sud, Magallanes, Cortés, viajes al Tibet), libros de fantasías científicas (Julio Verne, Salgari y Bradbury), cuentos de hadas, Italo Calvino; todos eran libros de heurística pura.

Llegaron a mis manos dos libros de un tema revelador que —pido perdón— me incitaba:

“la guerra”.

Uno de ellos es un famoso tratado de un chino, Sun Tzu, sabio y político del siglo VI a.C, titulado *El arte de la guerra y la estrategia*; el otro libro tristemente también famoso trata sobre “*la guerra*”, de Von Clausewitz, clásico autor militar prusiano que había hecho toda la campaña contra Napoleón.

Ambos libros resultaron “*heurística pura de estados al límite*”. Diseño puro en la dimensión del tiempo preciso.

Por fin apareció el libro de de cabecera. Polya, un lógico -creo que polaco contemporáneo- que escribió *How to solve it* (Cómo resolver esto). Este es un libro muy legible sobre heurística de problemas lógico-matemáticos, basado en Euclides.

Todo ratificaba la idea —no nueva pero no por eso menos valedera— de que entre el “*invento*” de Hiroshima y el correlativo pedernal tallado por nuestro abuelo de Neanderthal, no había solución continuidad. Dicho sea de paso quizá este abuelo era aún mas inteligente que los creadores de la bomba... y seguramente no tan malo.

Había un solo cerebro -más grande o más chico— que trabajaba a partir de pautas comparables.

Durante varios días, en el campo, pude seguir la tesonera labor de un hornero que construía su casita; así fue que pensé en Le Corbu, después de treinta años de meditación, dibujando el monoblock de Marsella. De hecho los textos sobre psicología conductal zoológica no hacen mas que hilvanar procesos – movimientos gestuales- somáticos, sin lenguaje pero con pensamiento, con economía de esfuerzos, con imágenes que no conocemos, con modos de señalética y mensajes crípticos para nosotros, con rituales y usos del tiempo, manejo del espacio, con emociones, dolor y alegría.

Preví que detrás de todo esto había un cuerpo de doctrina posible, que podía armarse un discurso y llevarlo a la docencia y que era pertinente y oportuno, precisamente, en una carrera que habla de inventar—diseñar.

Había primero que desmitificar el proceso críptico, en caja negra, del diseñador y someterlo a ese proceder bajo el amplio espectro de las conductas humano—biológicas, sociales y económicas.

Inmediatamente después había que rescatar de la marmita alquímica los “*tomos del comportamiento*” y reconstruir la “*conducta diseñante*” y ubicarlos en el casillero correspondiente numero y fichado:

Columna No. X, rango No. Z, de la gran estantería de los modos del hacer y del pensar del antropoide.

La Heurística debía poner sobre la mesa de disección para estudiar “*in vitro*” el arte del Diseño, al hombre en la instancia diseñante, el instante cuando se da a luz el ente técnico-estético-habitable como un arduo parto de la mente.

Así, a fin de cuentas, quedé vislumbrado el tema; había de armarse entonces el programa.

Fue un quehacer de varios años y recién estamos comenzando.

El primer rédito fue el “*Objeto Epsilon*”.

1972 / El objeto epsilon

El primer intento de formalizar una proto-teoría de heurística, pero basada en una práctica ad-hoc, bien planteada y con un curso controlado, fue ensayado en la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata en el año 1972. El ensayo retomaba una iniciativa de un ejercicio de estética que había propuesto el Ing. Gallo, planteo de un tema de análisis de estructuras arquitectónicas por medio de modelos materiales, los cuales, a su vez, remontaban a una didáctica estructural con modelos materiales, desarrollada en la década del '20 en Alemania en escuelas politécnicas.

El ejercicio planteado por nosotros consistía en el Diseño y la materialización, en tamaño natural, de un objeto experimental que llamamos *Objeto Epsilon*.

Objeto sin función útil ni estética, sin mensaje específico adherido, de pura presencia y mostración de su organicidad y de su metamorfosis, y que proponía al observador un profundo tema de reflexión sujeto-operación-objeto.

En 1984 repetimos el *Objeto Epsilon* en nuestra cátedra—taller de Morfología -39 y 49 años— en la FADU. En esa oportunidad se perfeccionó la propuesta y se pudo hacer una exposición de más de trescientos *Objetos Epsilon* hechos por los alumnos.

La exposición salió de la Facultad y se repitió en el Centro de Exposiciones de la Recoleta. La propuesta se repitió en la Facultad de Morón, otra exposición en la Sociedad Central de Arquitectos y en 1990, y en 1994 en la cátedra de Heurística de la FADU.

En todas esas oportunidades el Epsilon demostró una extraordinaria capacidad de convocatoria, de interés didáctico y de riquísimo poder heurístico. Fue publicado en las revistas Summa, Artlinf y en periódicos como Clarín, La Nación y Cronista Comercial.

Fue puesto a prueba en las cátedras del CBC y siempre con excelente resultado.

Lo interesante de este “objeto” fue poner el acento en una didáctica de Diseño que superara la instrumentación gráfica representacional con herramientas nuevas reales, objetivas, materiales, en tamaño natural y finales, es decir no simbólicas. Creo firmemente que es un cambio que puede dar grandes resultados pedagógicos.

De hecho nosotros en la docencia de escenografía hemos puesto a prueba cuatro o cinco objetos de ese tipo: imagen cero, sintaxis, carcasa, imagen heráldica.

La morfología en marcha

A lo largo de las cuatro últimas décadas -60, 70, 80 y 90- y tras muchos avatares— positivos o, a veces negativos— fueron definiéndose cuerpos docentes de una segunda generación de “morfólogos”. Esta segunda generación partió de los equipos formados con los primeros titulares: Crivelli, Onetto, Jannello, Müller, Rotzait, Repossini, Méndez Mosquera, Fernández Segura, Breyer. Haré un intento de brevísimo repaso de los docentes titulares en tanto abordaron y se especializaron en múltiples direcciones de la Morfología; sin pretender ser exhaustivo, me excuso de antemano por omisiones absolutamente involuntarias. De hecho el Departamento de Morfología (cátedras de sistemas de representación, ciclo básico, etc.) abrió un abanico muy nutrido y de excelencia en sus cuadros docentes.

Sistemas de representación

Metódicamente estos sistemas geométricos y de dibujo fueron llevados a cabo con especial dedicación por los continuadores naturales de las cátedras de los arquitectos Crivelli y Fernández Segura; recordemos a los arquitectos Migliore, Savanti, Billourou, Stagnaro, Tormes, como docentes investigadores sostenidos.

Morfología geométrica y morfogénesis

El arquitecto R. Doberti planteó una teoría respectiva a través de la cátedra de “*Morfología*” y de “*Teoría del habitar*”, en la Dirección del “*Laboratorio de Morfología*” y en la Dirección de la Secretaría de investigación de la FADU, la cual preside.

Dictó numerosos seminarios en las Facultades de arquitectura del país y en el exterior. Además publicó estudios esenciales: *Sistemas de figuras*, *Diseño axiomático*, *Dibujo objetual*, *Nociones de semiología*, *Series y familias de figuras*. En la teoría morfológica es un pionero y referente obligado con aportes originales que fundan escuela. ⁽¹⁾

Semiología

El arquitecto C. Jannello fue Profesor de Visión desde 1956, fundó y dirigió el Instituto de Arquitectura y la primera cátedra de Semiología de la Arquitectura en 1968. Consolidó un grupo de docentes:

Roberto Doberti, Dora Giordano, Miguel Rolfo, Claudio Güerri, Margarita Gutman, Roberto Bonifacio, Bonta, Chaves y trabajó con el Prof. Oscar Mazotta.

Publicó importantes textos: *Texturas*, *Poética de la Pre-figuración*, *Diseño, lenguaje y Arquitectura* y *Teoría de las delimitaciones* texto presentado en el Congreso de Semiótica de Palermo, 1982-83, fundante de su programa semiológico.

El arquitecto Claudio Güerri es Profesor de Morfología en la FADU; fue Director del Área de Morfología y es Titular actual de la cátedra “Semiótica arquitectónica”, continuador de la obra de Jannello; publicó trabajos y ponencias en Congresos Internacionales de Semiótica y es miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Argentina de Semiótica. Es considerado el referente principal de la semiótica arquitectónica en el medio nacional e internacional.

Cromática y percepción

Sistemática del color fue tema para trabajos iniciales de los arquitectos De Mattos y Onetto; pionero fue el arquitecto C. Villalobos — Domínguez con su notable Atlas de los colores (Buenos Aires, 1947).

La arquitecta Marisa Fago de Mattiello trabajó en física, fisiología y percepción de los colores, llevando a cabo tareas como investigadora del CONICET y derivando en la actualidad a temas de visión dentro de la Filosofía de la Cognición. Dentro de esta misma orientación trabaja la arquitecta Silvia Pescio.

El arquitecto Caivano es otro serio investigador en el área de la cromática y es Presidente de la Sociedad del Grupo Argentino del Color.

Morfología en la carrera de Imagen y Sonido

Se desempeña el arquitecto Víctor Murgia profundizando temas de representación gráfica con experiencias y didácticas propias y escritos originales; desarrolla una aproximación sensible a la forma a través de métodos de dibujo.

Morfología en la carrera de Indumentaria y Textil

Se desempeñan las arquitectas Marta Emilia, Haydée Lagomarsino y Mirta Paez con teoría y ejercicios de color, figura, estructuras y organización del plano; también la Profesora Diana Varela con estudios de estructuraciones, texturas y tramas. La cátedra de la arquitecta Diana Lisman, con insistencia en procesos perceptivos y la resignificación de la observación. Las cátedras de la materia Medios Expresivos están a

cargo de los Profesores: arquitectos Marta Emilia Lagomarsino, Diana Lisman, Ana M. Romano, Horacio Sala y Haydé Sassone.

Fractales y holografía

Una especialidad importante y de gran proyección estudiada por el arquitecto Miguel Rolfo con especial apertura a la arquitectura y el Diseño. El arquitecto Rolfo es principal referente en esa especialidad en nuestro medio con estudios específicos en el extranjero.

Se desempeña en la materia de Morfología en la carrera de Diseño Grafico.

Metodologías de generación morfológica

El arquitecto Alberto Stagnaro, desde su ingreso a la docencia en la Facultad en 1956 se ha especializado en la Morfología con apoyo geométrico. Primero especializado en los sistemas de representación y luego con trabajos originales de gran interés y novedad en temas de morfogénesis de figuras y sólidos.

Morfología urbana

Es esta una orientación particularmente interesante desarrollada por el arquitecto Roberto Bonifacio en el segundo nivel y, como lógico remate, a una Morfología geométrica y general.

En otras cátedras de Morfología también se hacen enfoques de orientación urbana.

La arquitecta Dora Giordano, Profesora Adjunta en la cátedra del arquitecto Bonifacio desarrolla esa orientación con seminarios de intercambio docente en España y ha llevado a cabo seminarios intensivos de Morfología en la Facultad de arquitectura de Cuenca, Ecuador. Ha sido Directora de Seminarios de formación Docente en la FADU.

Es profesora Adjunta en la cátedra de heurística.

Morfología en la carrera de Diseño Gráfico

Los arquitectos Carlos Méndez Mosquera y Guillermo González Ruiz son los referentes principales de la carrera de Diseño Grafico en la FADU, como los creadores, organizadores y directores.

El arquitecto Méndez Mosquera es un integrante de las materias de Visión y Morfología desde sus comienzos, viajero consuetudinario a Facultades del interior como docente, uno de los más consecuentes ideólogos del área de Morfología.

Se desempeña como Director coordinador de todo el área “Comunicacional” de la FADU. (Imagen y Sonido y Diseño-Gráfico).

El arquitecto González Ruiz, especialista y docente es también reconocido teórico del área, autor de un texto de obligada consulta: Estudio de Diseño (Buenos Aires,1994).

Ha dirigido programas de Diseño grafico urbano, de gran mérito en la Ciudad de Buenos Aires.

El área de Diseño Grafico involucra a un equipo de Profesores investigadores de primer nivel. Arquitecta Silvia Pescio: investigación en temas de psicología de la percepción, cromática, codificación y tipificación morfológica. Investigación de conductas de procesos comunicacionales de diversa tipología con aportes de Diseño. Es profesora de la materia Heurística.

El arquitecto César Pereyra: planteo organicista, historicista del Diseño, escala y proporción, códigos, resignificación y operatorias de retórica. Es profesor de la materia heurística.

El arquitecto Horacio Wainhaus: en el proceso didáctico reconoce, en primera instancia, dos momentos: a) el desglose analítico de los elementos constituyentes de la forma, y b) la síntesis en el producto grafico efectivo. A continuación escalona su trabajo en cuatro niveles; percepción, generación, representación y comunicación. Es Profesor de la materia heurística.

El arquitecto Enrique Longinotti, plantea con definición un cuádruple punto de vista: teoría, lenguaje, proyecto y tecnología. En su sistemática reconoce tres aspectos: a) el aspecto gráfico de la forma, b) el status o tema de la imagen, sintaxis y retórica y c) la relación de la gráfica con el espacio y el diseño.

El arquitecto Longinotti se desempeña como Director de la carrera de Diseño Gráfico.

La arquitecta Perla Ambrán: organiza el dictado de la materia de Morfología I alrededor de cuatro temas: percepción, color, organización geométrica en el plano y en la tercera dimensión. En Morfología II pone el énfasis en el Diseño Digital, organización en pantalla de series y sistemas. Da seminarios de su especialidad en el exterior.

Morfología en la carrera de Diseño Industrial

La carrera fue creada por el arquitecto Ricardo Blanco, quien se desempeña desde entonces como Director y Profesor de la misma. El arquitecto Blanco es un reconocido Diseñador industrial, con profunda experiencia profesional, con teoría y escritos originales y seminarios en el país y en el exterior. Es Director del “área objetiva” de la FADU. En las materias de Morfología se desempeñan el Profesor Bianchi Lastra y la Licenciada Patricia Muñoz, desarrollando estudios de morfogénesis y sistemática geométrica, así como enfoques comunicacionales.

Metodologías de Diseño

Nos hemos referido más arriba a esta orientación técnico—teórica.

Dentro del grupo de docentes de Morfología, la arquitecta Nora Monreal ha investigado en este área, dentro de las metodologías de diseño, con particular dedicación.

Dentro de esta aproximación podemos caracterizar la tarea de la arquitecta Mónica Fernández específicamente orientada a la temática computacional, con gran mérito.

Morfología de la carrera de Arquitectura

Las cátedras respectivas corresponden a los arquitectos R. Doberti, R. Bonifacio, M. Fernández, M. Rolfo, N. Monreal, M. Fago de Mattiello, F. García Berdías, R. Savanti, C. Cortese, R. Conde y A. Viviani.

Citados los primeros, queda por dar una indicación de los tres últimos docentes mencionados.

Arquitecto C. Cortese: orienta la materia hacia la “producción de sistemas”, redes y operaciones, implicando una perspectiva filosófico—científica con profunda derivación al área de la semiótica. Su formación proviene de su anterior función en el I.T.I., en temas de Diseño Industrial.

Arquitecto Conde: su orientación se centra en la problemática de la representación derivada y/o controlada por sistemas de geometría.

Arquitecta A. Viviani: su orientación se relaciona con los temas de sistemas visuales; en una primera instancia como reconocimiento perceptivo de la forma en general, sus modos de darse y su especificidad y tipológicas y, en un segundo lugar, encara los varios sistemas de representación en tanto modos de comprender y registrar. En Morfología II hace una apertura a formas complejas arquitectónico—urbanas. La arquitecta A. Viviani se desempeña como Secretaria Académica de la FADU.

1983 / Otra vez en el sendero

Con la llegada de la democracia, la FADU pudo volver a pensar en el futuro. Más allá de la pesadilla era necesario recuperar el tiempo perdido.

Se sucedieron cuatro decanatos -Berardo Dujovne-Juan Manuel Borthagaray-Carmen Córdova-Berardo Dujovne-. En muy poco tiempo se vieron logros positivos.

- La creación del C.B.C. -Ciclo Básico Común- asumió el dictado de la temática introductoria y específica de la Morfología, es decir: Sistemas de Representación Geométrica y Dibujo en sus varias dimensiones. La orientación bien marcada, como una propedéutica a las seis carreras de diseño, fue la cimentación de la teoría que el grupo de Morfología venía sosteniendo desde hacía tantos años. Asumida la pluridimensionalidad en la Facultad, la apertura al postmodernismo latinoamericano, el sentido de una didáctica compleja y global, la problemática de las nuevas disciplinas de hermenéutica, la Morfología quedaba bien centrada por la experiencia que resultó del C.B.C.

Las cátedras que asumieron esa responsabilidad fueron las de los Profesores Arquitectos Conde, Cortese, Migliore, Vivlani, Mattiello, Sagasetta, Savanti, Monreal, García Berdiñas, Sala, Arroyo. Cada cátedra tomó una orientación de hipótesis libremente definida, dentro de un programa de mínima. El resultado fue muy bueno, serio y perfectible.

- La creación de las cinco carreras de Diseño Grafico, Industrial, de imagen y Sonido, de Indumentaria y Textil y del Paisaje para integrar un todo didáctico, ideológico y epistemológico, con la ya existente carrera de Arquitectura, resultó un paso de relevancia histórica.

Esto sirvió de ejemplo para las Facultades de Arquitectura del país y de Sudamérica y para asombro de instituciones afines europeas. Se concretaba con este paso un profundo acto de sistema, el cual conllevaba grandes dificultades de todo tipo, lo cual subraya su importancia. Se abría efectivamente un momento de definiciones.

Estoy seguro que la materia de Morfología fue el área mas involucrada, y asumió el desafío con plena conciencia.

- El “*Programa de Integración Académica*” P.I.A., fue otra iniciativa fundamental. Se conformó oportunamente -a partir de una convocatoria de los Profesores Simón Feldman y Gastón Breyer- un grupo de docentes, heterogéneo, pero igualmente preocupados por la didáctica.

El sentido de las reuniones en “Las Violetas” fue concertar una amplia discusión sobre la orientación de la Facultad. Mas tarde el grupo -instalado e institucionalizado- en la Facultad por la Secretaria Académica, Arquitecta Carmen Córdova, se conformó con un grupo abierto de Profesores: Feldman, Breyer, Doberti, Iglesia, González Ruiz, Ramos y Bossero.

El grupo P.I.A. redactó varios documentos con propuestas procurando definir el marco teórico didáctica, la investigación, la temática, la formación docente, las incumbencias de las carreras, el perfil profesional, la realidad del contexto social, la apertura al nuevo milenio.

Las propuestas quedaron mas tarde involucradas en los debates iniciales acerca del Plan de Colon de la Universidad.

- La instauración de un sistema de materias electivas en las cuales se integraban, de hecho, alumnos de las seis carreras, fue otra iniciativa de gran trascendencia; asumía la concepción de una materia y didáctica de Diseño global, sentido primordial y final de todo el planteo de los Diseños sectoriales en conjunción.

En este sentido la inclusión de la materia de heurística común a todas las carreras pero optativa, tuvo una significación —para nosotros, por lo menos— casi “mitológica”.

Corresponde pues —desde nuestro punto de vista— regresar a la Heurística.

1990 / La cátedra de heurística

En esa fecha, por iniciativa del Director de la carrera de Diseño Industrial, Arquitecto Ricardo Blanco, se inauguró el primer curso normal de grado de Heurística dentro de ese área, como materia optativa.

Ese paso fue sustancial para definir el sentido, alcance y programa de la materia dentro de una orientación de Diseño.

Este temario puede enunciarse sucintamente:

- Heurística, definición, historia, la noción de novedad, cambio, creación transformación, constancia.
- El problema del problema: definición y tipología de los problemas
- Pares dialécticos: necesidad/posibilidad; orden/desorden; constancia/cambio; abstracto/concreto; forma/función; consciente/inconsciente.
- Noemas y noesis: conceptos, notas definitorias
- Análisis motivacional: modelos de Diseño
- La forma: monada, figura, estructura, entidad, paisaje, historia
- Concepto de organización morfológica, sintáctica, semántica
- Modos del pensar: mapas de la mente, nuestro modelo
- Conductas y operaciones y operatorias
- Teoría de los modelos, repaso de quince modelos filosófico—científicos desde Hegel y Teoría del Objeto, tipología y caracterización
- Modernismo, postmodernismo y futuro: texto y objeto

La cátedra de Heurística se desarrolló por varios años dentro de este esquema, perfeccionando y ajustándose especialmente a la condición y adecuación del alumnado.

La cátedra fue redefinida, a instancia de la Secretaria Académica -Arquitecto Víctor Bossero-, para pasar a ser una materia electiva para todas las carreras de la Facultad. En 1997 se comenzó a dictar con ese criterio y continuará así.

Se constituyó un equipo docente: arquitecta Dora Giordano -Profesora Adjunta-, arquitecta Silvia Pescio, arquitecta Ma. Carmen Frigerio, arquitecto Horacio Wainhaus, arquitecto César Pereyra, licenciado Rodrigo Amuchastegui, arquitecta Mariana Figueroa, arquitecto Homero Pellicer, diseñadora de imagen y sonido Lucrecia Piattelli.

1997 / Gabinete de heurística

En ese año, por iniciativa del Sr. Decano Arquitecto Berardo Dujovne y del Secretario Académico Arquitecto Víctor Bossero, el Consejo Directivo de la Facultad acordó la creación del Gabinete de Heurística como centro de estudio, formación de docentes e investigadores y desarrollo de seminarios específicos.

Fue nombrado como Director del mismo el arquitecto Gastón Breyer. Con la creación del Gabinete de Heurística, la Facultad daba un paso importante, se definía una conciencia de la unidad estructural de los diversos Diseños específicos y se adhería tácitamente a la hipótesis de una doctrina unificadora, de base esencial filosófico-científica-estética, con posibilidad de sistematización y de efectiva didáctica.

El Gabinete, también incluiría al Proyecto de Pensamiento Proyectual, dirigido por el arquitecto Rafael Iglesia, realizando tareas de investigación y transferencia al grado en distintas cátedras de la FADU.

1997 / S.E.M.A.

Como derivación incuestionable de la formalización de las materias de Morfología, un nutrido grupo de docentes de esta materia y de materias afines decidió conformar la Sociedad de Estudios de Morfología de la Argentina, S.E.M.A. Esta sociedad de orientación filosófico—científica y estética es formalmente independiente de la FAD U, pero por gentileza de la Secretaria General funciona dentro del ámbito físico y espiritual de la Facultad.

Su desenvolvimiento ha sido exitoso agrupando a un centenar de arquitectos, científicos y artistas interesados en los temas de la Morfología general y puntual.

S.E.M.A. actúa en todo el interior del país con sedes en facultades de Arquitectura y/o Diseño, como regionales en Mar del Plata, La Plata, Santa Fe, Tucumán, Córdoba, San Juan y Rosario. Ha llevado a cabo Seminarios técnicos, reuniones y jornadas de estudio y trabajo, con publicación de boletines y una Revista.

1999 / A modo de cierre. A modo de apertura.

Un extenso lapso transcurrido y durante el cual la Facultad ha estado en permanente compromiso.

¿...de dónde venimos y a dónde vamos?

Esa es la cuestión...

Ser o no ser.

Soplan nuevos vientos... ráfagas o brisas.

El cambio, la necesidad de la metamorfosis permanente.

Hemos procurado un inventario, desde la óptica del área; debemos ahora hacer un balance.

Proponemos, para el caso tres modelos tentativos, de eso se trata, tentar salidas.

Modelo A (el embudo o el desborde)

Desde un punto de vista epistemológico lo que en la Facultad se viene a hacer -a enseñar y a aprender- podría mejor comprenderse si lo insertáramos subtendido en el juego de dos vectores o coordenadas, a las que llamaremos: el eje de la intención-tensión, el eje de la extensión-dimensión; o bien: el eje de la certidumbre, el eje de la incertidumbre.

El eje de la certidumbre

Explicita la postura del universitario que mira a lo específico de la especialidad profesional.

Dentro de cada carrera ello implica un enfoque-programa acotado, específico, en profundidad y en detalle.

Es una posición que llamamos tecnicista-eventualmente científicista- que delimita un campo con precisión, área de incumbencia, ya sea de la Arquitectura, del Paisajismo, de la Gráfica, etc.

Es una apertura profesionalista, puntual, técnico-artesanal con espíritu de gremio- desde lo artesanal hasta la ingeniería de sistemas y la utilización de ordenadores. Trabajo acotado, hacia lo hondo, con miras en centros de la producción y del hacer concreto.

El eje de la incertidumbre

Explicita la postura del universitario que mira más allá de su “carrera”, más allá de la contingencia profesional. Se desborda en horizontal con un espíritu abarcativo, globalista, necesariamente relativista y contingente, dentro de un sentido de metamorfosis permanente.

Se trabaja en lo que llamaré el “*espíritu de la incertidumbre*”.

Con una fuerte duda frente al exitismo de mercado, del hoy y aquí, del triunfalismo tecnicista y que, en el fondo, no es mucho más que una supervivencia de un positivismo sin idealismo y meramente pragmático. Claro que una postura de ese tipo se presta a derivar a actitudes maniqueas, a un escepticismo cómodo e inclusive a cierta táctica cínica de no compromiso. Pero no estamos proponiendo ni aceptando tal actitud, sino lo contrario.

Proponemos una actitud abierta, de búsqueda de nuevos puntos de vista, de radical compromiso ético, de no conformismo con una actitud pasiva y dependiente frente al futuro.

Es cierto que el nuevo milenio se presenta como un territorio de alta inseguridad, de todo cambio posible, como un enorme enigma en tanto exacto y legítimo sentido del ser humano.

Tenemos la sensación, la intuición y la sospecha de enfrentarnos a un vacío, aguas turbulentas, horizontes evasivos, espejismos y mirajes de la así llamada virtualidad.

Lo inestable se nos da como la constante. Todo es o puede no ser, nada es ni deja de ser.

Lo cierto es la incertidumbre.

Si aceptáramos el presupuesto de estos dos ejes de futuro, la Facultad debe ponerlos sobre la mesa y debatirlos.

La Universidad -en su misma esencia- es el lugar donde tales dialécticas u oposiciones deben plantearse y debatirse.

Este debate -profundo, sostenido y serio- era la condición sine qua non y el supuesto tácito que sostenía teóricamente la apertura de la facultad de Arquitectura a los demás modos de Diseño; era condición para abrir el horizonte a una multiforme estructura típica del postmodernismo; era la condición para no quedarnos en la simple sumatoria de carreras, los recintos estancos, las especialidades que nada saben de totalización.

Sé que se han hecho esfuerzos, pero no han sido suficientes. Este debate está pendiente y de su éxito depende la misma existencia y esencia de la Facultad.

Modelo B (siempre las dialécticas)

Se parte de una dialéctica que se descubre clara y sólida; precisa y sugerente.

Se parte de la visión -a vuelo de pájaro- de la Facultad como el lugar donde conviven seis carreras que responden -más o menos bien- a seis áreas de la realidad óptica, de objetos del hombre, en tanto homo faber.

Propongo ver esta dialéctica distendida entre dos polos que llamaré

TECHNE IMAGO

Utilizando conscientemente la terminología griega nos referimos a dos modos del hombre de hacer “cosas”. Desde ese punto de vista, focalizado, el hombre hace instrumentos, objetos materiales, cosas sólidas y estables o relativamente estabilizadas o bien hace imágenes, figuraciones, representaciones (el término no me gusta pero es de uso diario), apariencias, semejanzas, fantasías y fantasmas.

Claro que todo objeto conlleva una imagen y toda imagen, de algún modo, un objeto, pero estoy partiendo de una posición dura porque estoy proponiendo un esquema de intelección. Con este criterio la Facultad se mueve entre objetos e imágenes.

Y, desde ya, que en un extremo veremos simbólicamente a la Arquitectura y en el otro, a la carrera de imagen y Sonido. Entre ambas -tomadas como polos- se ubicarán (como puedan o quieran) las otras carreras, apoyándose más en la contundencia óptica o en la labilidad virtual.

A la Facultad se viene a aprender a proyectar, construir, pensar y hacer objetos o imágenes, objetos e imágenes.

Entre ambos términos se mueve nuestra acción y, en consecuencia, nuestra heurística.

De hecho, la realidad contemporánea ha puesto esta verdad en el centro de la escena cultural. El debate debe apuntar a ese centro.

Pero, lo que nos concierne ahora, es dar un paso más.

Y ese paso implica introducir en el medio, centro y punto de gravedad de esa dialéctica, un tercer elemento que no puede ser ni más ni menos que la forma.

Nuestro diagrama se completa:

TECHNE MORPHE IMAGO

Pienso que este esquema puede proponerse como un modelo eficiente y económico para “concebir” a la Facultad como un todo, superando la mera visión de una sumatoria de seis especialidades.

Porque la noción de Forma -tal cual las materias de Morfología la asumen- es precisamente la concepción que totaliza nuestro quehacer, le da coherencia, sentido e historia.

Lo que hacemos son formas. La forma da sentido a nuestra actividad, como conducta simbólico-cultural.

La Arquitectura se hace con formas, antes que con ideas; ocurre lo mismo para todos los demás Diseños.

“una teoría de la Arquitectura es necesariamente una morfología”

Roberto Doberti

La Facultad se mueve entre lo entitativo y lo imaginario, lo material y lo virtual, pero el hilo visible/invisible e incondicional es la presencia de la Forma. Toda nuestra preocupación está ahí.

Modelo C

Quiero, para terminar proponer un tercer modelo; una vez más se trata de una dialéctica.

Creo que viene al caso y da una cabal idea para pensar y repensar la didáctica y, en consecuencia, toda nuestra Facultad.

La bolsa / (Modelo C.1)

Una cantidad limitada, pero puede ser numerosa, de datos, hechos, ideas, cosas y contenidos se “amasan” y se alojan en un contenedor, a su vez amorfo, una bolsa elástica que contiene a los términos, átomos o datos y los provee de una cierta estable relación y les confiere algún tipo irregular de forma exterior.

Esa puede ser una manera de ver la Facultad -o cualquier otra institución humana- como un conglomerado retenido por un continente. Seguir la propia dinámica de interrelación de los términos, la bolsa “se mueve” adquiere variables formas externas.

Yo diría que, en términos generales, ese modelo sería una aceptable expresión de las instituciones comunes como un modo, relativamente espontáneo e ingenuo, de reunir datos disímiles y aglomerarlos en un continente que les da cierto grado de homogeneidad superestructural.

La Facultad se ve como una bolsa contenedora de materias, disciplinas, temáticas encerradas en un continente único con un rubro unívoco.

La red / (Modelo C.2)

Ahora en vez de meter los datos en el interior de una bolsa, los dejo sueltos “*en el aire*” o en el agua, y les doy la oportunidad de ubicarse libremente en ese medio contenedor, armando una dispersión aleatoria.

Cada dato, se ubica donde puede, flotando en el “*medio*”.

Espontáneamente ellos -los datos- establecen relaciones, interrelaciones, conexiones entre ellos, de cercanía, afinidad, vecindad o bien se alejan mutuamente, se rechazan, se oponen.

Dibujan así -en el medio continente- una trama o red espacial: puntos fuertes -los datos- y los hilos sutiles o fuertes de conexión. Un vasto sistema planetario se arma en el medio, con puntos sólidos e hilos de conexión.

La red queda armada y representa a la Facultad como un dispositivo-estructura que crece desde adentro, que no tiene límites ni continentes, que se transforma con el tiempo, pierde centros, o crea nuevas retículas.

Estos son dos modelos para ver la Facultad.

Puede ser que -de algún modo- haya una síntesis entre ambas figuras.

Los centros de la red del Modelo C. 2 pueden, a su vez, ser bolsas o bolsitas. La red puede, a su vez, crecer en el espacio y llegar a ser una bolsa que reconstruye el Modelo C. 1.

Quizás alguien bien atento nos diga que no hemos ni descubierto ni inventado nada y que todo eso ya lo sabían los griegos; aquello de lo entitativo y sólido y lo evasivo y móvil y que entre Parménides y Heráclito estaba Platón y su Morphé y su Eidos. así será.

Citas

1. El arquitecto R. Doberti me ha expresado que, según sus datos, la adopción por parte de la FADU, del término “Morfología” para el área respectiva, tendría su origen en la publicación de SUMMARIOS Nos 9/10 de 1977, titulado Morfología, bajo su supervisión y conteniendo artículos de:

Roberto Doberti: *La Morfología, síntesis comparativa-Morfología generativa*

César Jannello: *Para una poética de la prefiguración*

Gastón Breyer: *Morfología y Heurística*

César Naselli: *Morfología arquitectónica*

Arturo Montagú: *Morfología, conducta, creatividad*

Para una bibliografía morfológica, además de los datos y autores arriba señalados puedo agregar títulos de algunos trabajos míos:

1952: *La arquitectura de Leonardo; Ars*

1962: *La investigación de los problemas estéticos; Revista de la U.N.B.A., No.4*

1965: *Tiempo y arquitectura; Revista de la U.N. de La Plata*

1966: *El ambiente de la vivienda; SUMMA*

1978: *La Heurística del diseño, entre el teorema y el poema; SUMMA, No. 131*

1980: *Mitología de las Tres Casas; SUMMA, Temarios*

1985: *Objeto Epsilon; Arquitrama, SUMMA, No. 211*

1985: *Objeto Epsilon; ARTINF, No. 50 / 51*

1988: *La Casa y el Fuego; SUMMA, Temarios, 2 / IV*

1993: *Geometrías del inconsciente; FADU*



Arquitectura y Diseño Urbano

Odilia Suárez

Nacimiento de la temática diseño urbano en la FADU

Para iniciar este artículo es conveniente remontarse a la primera mitad de la década de 1960 en la cual quien suscribe Profesora Titular Regular de Taller Vertical de Composición Arquitectónica. Por razones de conmoción política fue renunciante a esa cátedra la que (bajo el nombre de Diseño Arquitectónico) volvió a obtener por concurso de oposición en 1985. En la correspondiente presentación de antecedentes de ese año, en el ítem f) “*Síntesis de los aportes originales efectuados en el ejercicio de la especialidad respectiva*” se pudo escribir con cierto orgullo:

- a) Haber introducido en el Taller Vertical de la FADU-UNBA, Curso Diseño V (años 1964-66) las primeras experiencias sistematizadas con respecto a trabajos de Diseño urbano.
- b) Haber ayudado a construir en el país una conceptualización técnica que tienda un “puente” racional entre la planificación urbana y la práctica de arquitectura, base del diseño urbano.

En las figuras 1 y 2 se reproduce el trabajo realizado en el curso 1964 (que trató de la urbanización de los terrenos ocupados por la playa del FCNDFS, en el barrio de Liniers en Capital) por el equipo de alumnos de Diseño V que integraron E. Acher, Oscar Fish, Catalina Gandelsonas, F. Martín, Jorge Silvetti y otros cuyos nombres no alcanzo a recordar. Los docentes tuvieron la talla de “*Bucho*” Baliero, Berardo Dujovne, Josefina Santos y “*Dudy*” Libedinsky, si bien la conducción directa del equipo de alumnos estuvo a cargo de la entonces primera profesora Titular Regular de un Taller de Diseño. El estudio que, por esa época, integraban los arquitectos Sarrailh y Suárez no era improvisado en la temática de grandes conjuntos y ya en 1952 habían obtenido el Primer Premio en el Concurso Nacional para la “*Colonia de Vacaciones de la Federación Gremial de la Carne, Derivados y Afines*” (unas 160 ha), a los que siguieron: en 1955 el 59 Premio para la “*Sistematización del Centro Cívico para la ciudad de Córdoba*” (unas 40 ha), en 1956 el 49 Premio en el “*Centro Cívico para la ciudad de Santa Rosa. La Pampa*”, serie que culminó, en 1963, con el Primer Premio en el concurso para el “*Centro del Partido 3 de Febrero*” y, en 1969, con la encomienda profesional de diseñar el “*Centro Cívico para Colonia Catriel*”, Río Negro.

Figura 1. Urbanización playa del FCNDFS, Liniers, Capital Federal
Diseño V, año 1964. Taller Vertical Arq. Odilia E. Suárez

Figura 2. Id. Ant.

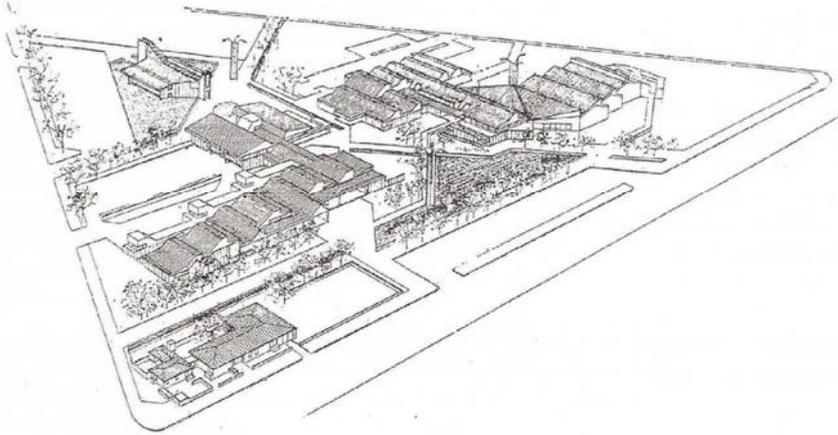


Figura 3. Primer premio Concurso “Colonia de Vacaciones de la federación Gremial de la carne, derivados y afines”. Año 1952. Arq. Sarraith-Suárez

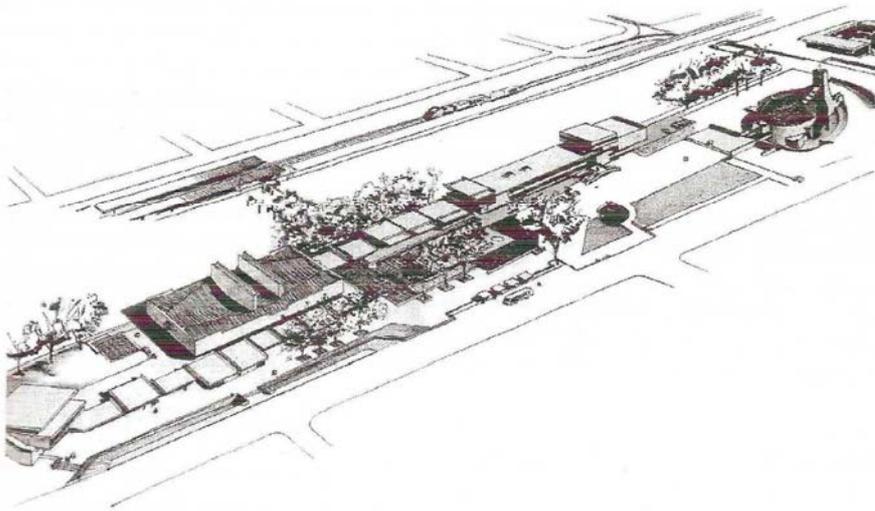


Figura 4. Primer premio Concurso “Centro Cívico del partido 3 de Febrero”. Año 1963. Arq. Sarraith- Suárez

La calidad del trabajo que se muestra en las figuras 1 y 2 (que puede parangonarse con ventaja con los mejores producidos hoy en la FADU) indica que la fuerza del mismo nacía de una profunda confianza en el acierto conjugado de “programa” y “diseño”. Abordar esa temática urbana significó romper con una larga tradición ya que hasta ese entonces era habitual que el trabajo de Diseño V, en la FAU, estuviese dedicado al proyecto de edificios singulares complejos: hospitales, museos, parlamentos, etc. Sin embargo ya hacía varios años que la Profesora Titular era Consejera Directiva de la Organización del Plan Regulador de Buenos Aires (MCBA) donde, en 1962, se había formulado un plan para Buenos Aires y su área metropolitana. Por ello se poseía un amplio conocimiento transmisible sobre los elementos

componentes de la estructura urbana de la ciudad y se disponían de las bases conceptuales necesarias para formular programas consistentes que fundamentaran los diseños urbanos.

Por años, además, fueron testigos del surgimiento de la segunda generación de New Towns británicas entre las cuales, Cumbernauld (con el diseño de su área central tratada como un único gran edificio) resultó paradigmática y se transformó en una meta casi inalcanzable para alumnos y docentes. Ese ejemplo fue una guía para re-pensar la ciudad (y la sociedad que la conforma) que se correspondía con el ideal del Movimiento Moderno de encauzar en formas y programas una visión colectiva de la sociedad.

No obstante, por esa época los porteños pudieron comenzar a experimentar grandes conjuntos construidos ya que la OPRBAMCBA acababa de lanzar no sólo el anteproyecto sino la gestión del conjunto residencial, deportivo, etc. del saneamiento del Bajo de Flores y Parque Almirante Brown y el de oficinas en Catalinas Norte.

Razón de ser del diseño urbano

Hoy como ayer es inevitable la pregunta: el Diseño Urbano, ¿para qué? La respuesta es múltiple, para:

- dar lugar a materializar nuevos programas complejos que la sociedad requiere
- poder transformar el tejido urbano y librarlo de la anarquía del lote y la manzana en manos de inmuebles propietarios
- poder conformar un espacio público más rico en situaciones diversas
- alcanzar nuevos logros ambientales y formales
- poder preservar y reciclar ciertas áreas de interés patrimonial
- operar con la coherencia económica, de diseño y de gestión que hoy proporcionan las escalas físicas mayores dentro de la ciudad
- poder equilibrar la coexistencia de áreas construidas con mayor y con menor densidad de ocupación
- dar forma a puntos focales -simbólicos y funcionales- dentro de la estructura urbana.

Así podría seguirse ejemplificando con diversas argumentaciones pero las citadas parecen suficientes para intentar fundamentar, en base al Diseño Urbano, una nueva poética para la ciudad. Todas nos remiten a dos fundamentales:

- 1) Relación del fragmento con la totalidad urbana
- 2) Relación entre “*programa*” y “*diseño*” urbanos

Relación del fragmento con la totalidad urbana

La urgencia a favor del fragmento provino de la convicción de las bondades que de él podrían derivarse. A los planes generales siempre se les enrostró que “*no sirven para hacer*” porque “*nunca se realizaron*”,

aunque con estas afirmaciones se olvida que la totalidad urbana contemplada en un plan general no está pensada para ser realizada al igual que un diseño de edificios sino que sirve para luego descomponerse en distintas obras concretas o en políticas orientadoras. De modo que el plan urbano es el medio más eficaz para otorgar sentido a obras concretas pero fragmentarias, a las cuales sirve de fundamento y de guía.

Tampoco es el caso de confundir un plan que actúa sobre una ciudad existente donde residen múltiples actores e intereses en situaciones pre-conformadas de aquel otro plan pensado para construir en breve plazo una ciudad nueva, y donde los programas y el diseño adquieren mayor inmediatez. En reiteradas ocasiones se ha sostenido la necesidad de introducir el “*tiempo*” y la “*flexibilidad para el cambio*” en la concepción de los planes estratégicos estructurales que, además, deben ser cíclicamente revisados. Por otra parte siempre será necesaria una visión general del territorio capaz de asimilar los hechos que provienen de atrás escalas físicas y de otros ámbitos del conocimiento.

Las ideas de Aldo Rossi⁽¹⁾, fueron difundidas hasta la exageración de hacer pensar que lo que es visible en la ciudad es obra exclusiva del diseño, y no es así. Todos los comportamientos humanos en los cuales están incluidos (además de nuestro propio destino) desde la gestión política hasta las revoluciones armadas no son obra del diseño. Y si se considera exclusivamente el ambiente físico, ni siquiera es la arquitectura visible la única que lo determina; bastaría para ejemplificar: las persistencias de hechos históricos, las realidades geográficas, topográficas, ecológicas, ambientales, productivas o las realidades económicas y legales (un listado completo sería bastante más extenso). En consecuencia, no parece lícito afirmar que es sólo la arquitectura la que hace la ciudad sino que es necesario reconocer que existen una multiplicidad de otras razones que determinan el uso del territorio, las que se deben conocer y explorar y entre las cuales el diseño es sólo una, aunque importante faceta.

Por los años '60 el diseño urbano no se concebía si no era como una serie de fragmentos insertos en un plan general. Por lo tanto los programas a desarrollar se nutrían y fundamentaban en él. Una de las razones que, más tarde, popularizó el urbanismo fragmentario la descubrimos en un párrafo de Peter Drucker⁽²⁾

“No se deduce de la separación de planear y hacer; en el análisis del trabajo, que el 'planeador' y el 'hacedor' tengan que ser dos personas distintas. No se deduce que el mundo industrial deba ser dividido entre dos clases de gentes: los pocos que deciden lo que hay que hacer, diseñan el trabajo, fijan el ritmo de trabajo y dan órdenes y los muchos que hacen lo que se les dice y de la manera en que se lo dicen”.

Si bien una corporación empresaria no es lo mismo que una gran ciudad vale detenerse en este párrafo; en él están explícitas las tendencias que pretenden legitimar todo tipo de acción urbana: allí sólo interesa el inversor y se da por supuesto que la vía libre a lo que él programe será suficiente para interesar a la población (cliente-consumidor) con el objetivo de mejorar su calidad de vida. Parodiando una frase famosa algunos piensan que “*lo que es bueno para el inversor es bueno para la ciudad*”⁽³⁾. No obstante, por enésima vez, habría que demostrar que las teorías que son buenas para la economía de una empresa no siempre son las mejores para la sociedad. El conjunto social se despliega sobre la totalidad urbana en tanto que una empresa sólo ocupa un fragmento de aquella (además, no existen demasiados recursos correctivos que hagan recaer sobre la economía de una empresa los costos del deterioro que su actividad suele acarrear al ambiente). Es utópico suponer que cada empresario pensará en la sociedad toda antes que en su propio beneficio.

Tratar de superar los conflictos entre la actividad privada y el bienestar público es una de las tareas de la planificación territorial y de la instrumentación política de la misma. En la década del “60, cuando recién maduraba el convencimiento sobre las bondades del diseño urbano y cuando tales acciones eran concebidas y promovidas desde el sector público, no parecía tan necesario desplegar estos razonamientos y el diseño urbano era un hecho más gozable, pensado y realizado para todos. Hoy, por el contrario, se van acentuando los colores del conflicto entre los “hacedores” de diversos fragmentos urbanos compitiendo entre si para ver quién logra apropiarse primero del usufructo de algún bien natural (río,

ribera, bosque o llanura). No son los vientos que mueven a la empresa privada los que mejor conforman los ámbitos sociales colectivos.

Relación “Programa y Diseño”

Existe una noción bastante difundida respecto a qué “*programa*” y diseño constituyen una unidad inescindible. Esto es cierto cuando se ejerce el acto mismo del diseño, ya que para hacerlo con propiedad es absolutamente imprescindible conocer las razones que inspiraron el programa. Pero esta relación es menos cierta cuando se trata de programas de diseño urbano en los cuales las variables y los conocimientos que deben conjugarse son más diversos y complejos de los que entraña un programa edilicio, por lo cual demandan una especialización que el diseñador arquitectónico, en general, no posee en el grado ni con la sistematización requerida. Y esta verdad es mucho más rotunda cuando se trata de planes urbanos generales en los que se manejan un gran número de variables fundamentales que no son motivo de diseño (pero si lo son de política urbana).

En la ciudad de la segunda mitad del siglo XX se comenzó a operar en otra escala cuya necesidad, anteriormente, o bien no se advertía o no estaban implementados los mecanismos para llevarla a cabo. A ello no es ajeno el fenómeno de las migraciones internas provocadas por la híper concentración de actividades en las ciudades líderes ni el geométrico ascenso de la cantidad de habitantes de la población mundial. Así el diseño urbano debe ser visto como la punta de lanza de un plan general y que ha sido programado en consonancia con aquél. Por lo tanto, el diseño urbano siempre será un acto cuya motivación es la transformación de las estructuras físicas pero que está montado en una zona intermedia entre diseño arquitectónico y la visión de la ciudad en su conjunto.

Es responsabilidad del diseñador interpretar un programa ya elaborado más que generarlo y es poco probable que quien disponga de las habilidades y la formación que requiere el diseño de buenos conjuntos urbanos pueda también dedicarse, con igual convicción y desprendimiento de su comitente al estudio de planes y políticas urbanas generales que, a su vez, afectarán al propio diseño de conjuntos urbanos. La misma formación del diseñador le exige descartar toda idea general que no se traduzca en formas y espacios, por lo cual existen aspectos del programa, o de las políticas urbanas, que suelen pasarle desapercibidas. Un diseñador tendrá siempre como meta plasmar un programa con su morfología o ser el conductor de un proyecto que, en definitiva, debe quedar concretado en formas. Por el contrario, será difícil encontrar un planificador urbano que no sueñe con políticas que apunten al conjunto urbano en su globalidad.

La formación académica

Lo expuesto más arriba nos remite al tema de la formación académica más aconsejable para abarcar las distintas especialidades. Hasta hace poco en la UBA al título de grado de arquitecto se le podía agregar una especialización de posgrado (que hoy tiene carácter de interdisciplinario) para formar planificadores urbano-regionales. Actualmente, en la FADU, la formación de posgrado se está diversificando para atender, por una parte, las estrategias del Diseño y, por la otra, para mejorar la especialización en temas ambientales. A ello se superpone que muchos de nuestros mejores profesores se formaron siguiendo cursos en el exterior que resultaron particularmente exitosos cuando a los becarios les fue posible apreciar la acción directa que se deriva tanto del diseño como de políticas urbanas bien formuladas.

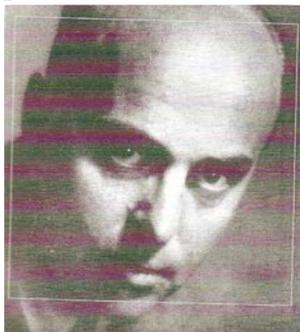
Buenos Aires como metrópolis y la UBA como Universidad tienen un grado de madurez suficiente como para emprender la formación que falta: una carrera de grado en “Gestión y Ordenamiento del Territorio”, que imparta el conocimiento a fondo de las políticas urbanas, preparación de programas y conducción de gestión, necesaria para tornar más exitosamente habitable un territorio cuya escala operativa, en estos

tiempos, demanda el manejo de dimensiones territoriales cada vez mayores. No se trata de reclamar exclusividad sobre competencias que también tienen otros títulos profesionales de grado sino de buscar la necesaria complementariedad para que la Universidad de mayor prestigio del país agregue a las carreras existentes una visión amplia del territorio urbano y regional, acompañada por una formación que esté impregnada con el espíritu creativo del diseño. Sólo así la FADU podrá enorgullecerse de otorgar una formación de grado en los diferentes diseños (gráfico, industrial, de indumentaria y textil, del paisaje, arquitectónico y del territorio) que posibilite hacer ganar, a los alumnos mejor dotados, tiempo de formación, especificidad de conocimientos y mayor compromiso social.

Aquí se pone término a esta breve semblanza sobre la Arquitectura y el Diseño Urbano (a los cuales se han agregado consideraciones en torno a la planificación territorial) que comenzó hace más de treinta años en los Talleres de Arquitectura de nuestra querida Facultad, de entre cuyos egresados arquitectos un grupo consistente se abocó tanto al diseño urbano como a la planificación territorial. Es una historia no concluida y en continua transformación con los nuevos aportes que, afortunadamente, es cada vez más requerida por el cuerpo político como aceptado por el cuerpo social.

Notas

1. Aldo Rossi; La arquitectura de la ciudad; Ed. G. Gili. Barcelona, 1971.
2. Jack Beatty; El mundo de Peter Drucker; pág. 134. Ed. Sudamericana, 1998.
3. La frase original “Lo que es bueno para La General Motors es bueno para los Estados Unidos”, de un presidente norteamericano.



Una nueva concepción de la arquitectura

Wladimiro Acosta

“La arquitectura es en esencia el arte de crear espacios altamente habitables cuyo destino es dar cabida y abrigo a la vida del hombre beneficiario definitivo de su labor; el reconocimiento de tan obvia y elemental verdad no fue fácil, requirió años de lucha y esclarecimiento, la arquitectura moderna es, por primera vez, una arquitectura dirigida a la sociedad de masas y por lo tanto el hombre común debe ser el principal destinatario”.

Soy arquitecto. Mi campo de trabajo es la planificación de la vivienda y su adecuación a las condiciones ambientales: paisaje y clima.

Vivienda, en el sentido que le doy, no es meramente habitación, sino todo espacio y recinto habitable, donde el hombre, en forma continuada o transitoria, pasa parte de su tiempo, donde vive, donde trabaja,

donde descansa. Vivienda es tanto su dormitorio como su gabinete, taller, su escuela, su universidad, su comedor, su restaurante, su teatro o cinematógrafo.

(En rigor, como tal, debería también considerarse el vehículo -avión, tren, barco- donde puede pasar horas, días o semanas de su vida).

La arquitectura es, en esencia, el arte de crear espacios altamente habitables, cuyo destino es dar cabida y abrigo a la vida del hombre, beneficiario definitivo de su labor. El reconocimiento de tan obvia y elemental verdad no fue un proceso simple y fácil. Requirió, por lo contrario, años de lucha y esclarecimiento.

La génesis de la nueva arquitectura y las polémicas que ha originado en el medio profesional y en el público general son hartamente conocidas. No es mi propósito reeditarlas aquí. Pero quiero hacer notar algunos puntos, que juzgo de particular importancia.

Con la aparición del nuevo movimiento, por vez primera la arquitectura es una arquitectura de sociedad de masas. Así, el hombre común aparece como destinatario de su obra.

Hasta el siglo XX, la arquitectura varió a lo largo de las épocas casi solamente en su aspecto estético, ornamental. En efecto, en el transcurso de la historia hasta llegar a nuestro tiempo, aparece como arte o artesanía de construir monumentos solemnes destinados a perdurar -edificios públicos, templos, palacios-. La vivienda popular, el hábitat del hombre común, parece no haber alcanzado la jerarquía de tema arquitectónico... Nada o poco sabemos de la vida doméstica, privada, del hombre del pueblo egipcio, sumerio, caldeo, persa, griego, y apenas algo del romano. Sus viviendas eran demasiado insignificantes, construidas con materiales demasiado frágiles y perecederos y pocos rastros de ellas han llegado a nuestro tiempo.

Casa en Bahía Blanca, vista Norte.

Por otro lado, las obras monumentales de arquitectura fueron erigidas con materiales duraderos -piedra, madera dura, más tarde ladrillo cocido- capaces de sobrevivir a las generaciones que las levantaron. Más aún, sobrevivían a su propia "*razón de ser*", a la finalidad misma de su erección. Aparecían como elementos estáticos, rígidos, perennes, del mundo que el hombre levantaba a su alrededor al compás del desarrollo de su propio poder técnico. Hasta dos siglos atrás, escasamente, este último se reducía a la fuerza del hombre mismo, con la ayuda de aparejos y máquinas elementales, y la evolución de una generación a otra era tan insignificante que no deparaba grandes cambios al marco en que transcurría la existencia humana.

En este lento, casi imperceptible avance del desarrollo, los límites entre el ayer, el hoy y el mañana apenas existían. No había para el hombre problema de contemporaneidad o no entre su vida actual y el ambiente heredado en que vivía. El cuadro cambia radicalmente sólo con la aparición y el uso de las nuevas energías -vapor y electricidad- que son la base de la industria y permiten la producción en serie, por grandes masas y para grandes masas.

La industria pone a disposición de la arquitectura nuevos recursos técnicos, nuevos materiales, estructuras y métodos de construcción. La industria determina la afluencia de la población del campo a la ciudad y crea y obliga a pensar en nuevos temas arquitectónicos: primero, el lugar de trabajo -fábrica, usina, taller-; luego el alojamiento para los que trabajan.

La nueva arquitectura surge de la nueva técnica temática. No es un fenómeno estético puro.

Los elementos culturales y estéticos que habitualmente se señalan como carácter distintivo de la nueva arquitectura están lejos de ser los únicos motores genéticos y su razón de ser fundamental. En el desconocimiento demasiado prolongado de este hecho radica la causa del conflicto que durante decenios ha acompañado al surgimiento y desarrollo de la nueva arquitectura.

La nueva técnica y la nueva temática necesariamente han traído una total simplificación de formas y una nueva estética. Esta nueva estética fue vista como su carácter esencial y se convirtió en centro de

violentas discusiones. Fue blanco de diatribas y denuestos y fue objeto de apologías sin límite. Se creyó que aparecía un nuevo estilo, un nuevo amaneramiento pasajero. Hoy, en la perspectiva de los decenios transcurridos, este conflicto y la reforma que tuvo que operarse en la arquitectura y en los arquitectos mismos pueden parecer pueriles, pero en realidad ha ocurrido una verdadera revolución. La arquitectura dejó de ser un anacrónico ejercicio puramente artesanal y en pocos lustros se vinculó con la ciencia y la técnica, de cuyo desarrollo vertiginoso estaba aislada. Tal nivelación sucedió en forma tumultuosa y a menudo desordenada. Hubo necesidad de incorporar apresuradamente a su campo varias técnicas y disciplinas nuevas, cambiar de métodos y procedimientos. Necesariamente fue una época de grandes aspiraciones y esperanzas y de grandes confusiones.

Normas fundamentales para el planeamiento y la edificación de la vivienda obrera

En la concepción arquitectónica moderna, la designación “vivienda obrera” tiene el contenido de “vivienda mínima”, con todas las implicancias técnicas de ésta. Para determinar el criterio a que debe ajustarse su edificación en la Argentina, es imprescindible desglosar los aspectos parciales del problema y analizarlos punto por punto. Sólo en esta forma será posible crear un tipo de vivienda adaptada a las necesidades reales y a la capacidad económica del obrero.

¿Qué debe entenderse por vivienda mínima, y qué caracteres diferenciales debe tener?

Vivienda mínima no significa casa pequeña o pobre. No es simple reducción del espacio habitable o disminución del número de piezas. Representa una profunda reforma técnica y económica de la vivienda, la racionalización de todos los procesos vitales que se suman en el concepto “*habitar*”.

La vivienda mínima se adapta exactamente a la composición de la familia, y al tipo de vida y trabajo de sus habitantes. Se forman así de 2, 3, 5, 6, 7 u 8 camas, (o más si es necesario).

Su disposición facilita y organiza el manejo doméstico. Se perfeccionan todos sus elementos, se introducen los nuevos y necesarios y se suprimen los superfluos. Se agrupa a los locales de acuerdo a su función (comedor-cocina, dormitorios-baño). Se evita todo rincón inútil. Se abrevian los recorridos. La racionalización de la planta, el empotramiento de los armarios y roperos, la distribución de los muebles con criterio funcional y tratando de unir los espacios libres entre ellos, procuran nuevas posibilidades de expansión y movimiento. Así, no obstante su tamaño reducido, la vivienda mínima resulta más confortable que la casa grande antigua. Virtualmente, resulta también más amplia. La planta debe ser cuidadosamente compuesta y analizada en todos sus aspectos funcionales: facilidad de comunicaciones internas, longitud de los recorridos, grado de utilización de los espacios libres, etc. Existe una serie de procedimientos objetivos y métodos de análisis numérico y gráfico (método de Klein, Adler, Wolf, etc.).

El desgaste nervioso, propio del trabajo industrial y de la vida contemporánea en general, crea una mayor necesidad de reposo y aislamiento. En la vivienda mínima se trata de que cada adulto pueda disponer de una habitación separada, aunque sea tan minúscula como la cabina del navío o el compartimento del tren. Los niños deben tener dormitorios (aunque reducidos a tamaño mínimo) distintos de los padres, y cada sexo por separado.

El sol y la luz son estímulos biológicos imprescindibles para el hombre. Son asimismo el mejor agente bactericida y de higienización. Por estas razones, es lema para la vivienda mínima la ampliación de la superficie de ventanas ($1/5$ del área del piso, como mínimo).

La vivienda mínima debe ser adaptada, en grado máximo, al clima. Su orientación debe ser calculada con toda precisión, de acuerdo a la latitud y a los caracteres geo-meteorológicos.

Su conformación arquitectónica debe asegurarle condiciones higiénicas óptimas -asoleamiento, iluminación, ventilación-.

¿Edificación alta o baja? Es preciso advertir que, en el caso de planeamiento de barriadas obreras, la edificación alta debe ir inseparablemente unida a grandes superficies de terreno entre los bloques de viviendas.

La densidad de población no debe variar con el aumento del número de pisos. De este modo, comparada con la baja, la edificación alta no significa mayor aglomeración o hacinamiento. Por lo contrario, ofrece grandes ventajas higiénicas: la distancia entre los bloques de edificación aumenta en proporción mayor que su altura (porque al superponerse las viviendas, además de sumarse los espacios entre las casas bajas, se gana la superficie sobre la cual se asentaban éstas) lo que significa que, cuanto mayor es el número de pisos, tanto mejores resultan la iluminación, el asoleamiento y la aireación de las viviendas. La fusión de espacios libres en amplios jardines públicos permite la instalación de todos los servicios de asistencia social, que hemos mencionado antes.

El argumento más corriente contra la edificación alta es que el tránsito vertical presenta los inconvenientes de la escalera, pues el ascensor es caro. (Se suele considerar a este último como un lujo excesivo para las viviendas obreras). Pero el hecho de que el ascensor resulte un servicio caro o barato no depende de su precio, ni de los gastos de su uso sino de su rendimiento, del criterio con que se organice bien su manejo por un ascensorista especializado pueden ser perfectamente factibles y económicamente justificados.

Desde hace más de medio siglo, en todos los países civilizados, con el ritmo de su desarrollo industrial, van acentuándose los siguientes fenómenos:

1) El trabajo a máquina desplaza al trabajo manual. La centralización de la producción (fábrica, usina) y de la distribución (mercado) obliga al artesano a abandonar su taller y a convertirse en un obrero a jornal al lado de la máquina. El crecimiento de la industria y la consiguiente demanda de brazos atraen a las ciudades enormes masas de población campesina. En menos de cien años se invierte casi por completo la relación numérica entre la población rural y la urbana. Los medios mecanizados de transporte facilitan esta “*migración interna*”. Así se forma un nuevo grupo social -proletariado industrial- cada vez más numeroso.

2) La recíproca compenetración de influencia económica entre los países, y los medios rápidos de comunicación borran en cierto sentido las barreras políticas y las diferencias étnicas.

Pero, mientras se establece este nivelamiento de orden internacional, también se universaliza el abismo cada vez más hondo entre los standards de vida de las clases sociales dentro de cada nación. Se extreman las desigualdades económicas. El trabajo industrial es social, pero el producto surge siendo propiedad privada del dueño de los medios de producción. La masa de trabajadores no recibe de la producción más utilidad que un salario que apenas le permite vegetar. Más aún, los adelantos de la técnica conducen a la progresiva sustitución del hombre por la máquina. Esto, sumado a las periódicas crisis industriales, con la subsiguiente desocupación, deprecia cada vez más el trabajo humano. Y como el obrero no tiene otro medio de canje que su propio trabajo, su standard de vida va declinando, y de *minimum vivendi* se transforma en *modus non moriendi*.

De estos dos hechos -superpoblación de las ciudades y paulatina depauperización de la mayoría de la población urbana- deriva un tercero, que lo va acompañando y completando desde el comienzo: la crisis de la vivienda para el presupuesto mínimo.

La afluencia de la población rural a los centros industriales ocasiona extraordinaria demanda de alojamiento. Empieza el subarriendo de las casas existentes. Las viviendas antiguas, destinadas a una sola familia burguesa, se subalquilan por piezas a múltiples familias obreras que sólo en esta forma pueden afrontar el alquiler. Se produce el hacinamiento con todas sus consecuencias patológicas. Faltan las condiciones higiénicas más elementales. Pero para el casero resulta un buen negocio. Luego este tipo de negocio improvisado se perfecciona: se erigen edificios ya expresamente destinados a inquilinos, y cuya finalidad fundamental de producir “*renta*” prima sobre la creación de alojamiento.

Donde hubo una ruina vieja de un solo piso, se elevan varios pisos de ruinas nuevas. Suba de alquileres y encarecimiento del suelo eslabonan una cadena sin fin. La vivienda encarece, y en consecuencia el espacio habitable que está al alcance de cada familia obrera tiende a reducirse con la misma velocidad con que crece el precio del terreno.

El imperativo del aumento de la renta obliga al mayor “*aprovechamiento*” del terreno. Esto significa la reducción de los patios que, en relación a la crecida altura del edificio, se convierten en pozos. En las viviendas faltan ya estímulos vitales indispensables: luz, sol, aire puro.

Es verdad que estas casas insalubres se demuelen cada tanto y, a veces, en escala de barrios enteros. Sucede esto, ya por la prédica urbanística sobre la necesidad de “*higienizar*” y “*embellecer*” la ciudad, ya por razones de especulación. (En la mayoría de los casos ambas coinciden pues, es menester confesarlo, los preceptos del urbanismo no son más que una utopía; no coinciden con algún interés político o económico poderoso).

La arquitectura moderna opera con una serie de elementos nuevos, supeditados al desarrollo de la técnica constructiva y al grado de racionalización de la vivienda, a su adecuación cada vez mayor a la vida del hombre. No es, por lo tanto, substancialmente, un todo ya logrado, definitivo, fijo, sino un sistema en continuo perfeccionamiento.

La nueva estructura del edificio se caracteriza por una nítida discriminación de las funciones estáticas y aisladora. La pared de ladrillo resumía antes estas dos funciones, sin economía de espacio ni de material, porque poseyendo buena resistencia como apoyo, es relativamente, mal aislador.

El esqueleto de hierro, o de cemento armado resuelve el problema estático, de sostén del edificio. La carga de los pisos se transmite a las columnas, directamente o por intermedio de vigas. Así las paredes cumplen, exclusivamente, la función aisladora. Tabiques delgados, libres de carga, substituyen, con enorme economía de espacio, a los gruesos muros de antaño, que soportaban todo el peso del edificio. Son livianos, resistentes e incombustibles.

La estructura esquelética permite imprevistos juegos de volúmenes -como variación de altura de los locales-, nuevas combinaciones espaciales, como elevación del edificio sobre columnas, ganando así la superficie del terreno debajo de él. Amplias aberturas de columna a columna dan posibilidad de asoleamiento antaño desconocido. La vivienda se hace más transparente, se llena de luz y aire.

El interior del edificio experimenta cambios fundamentales. Sus paredes divisorias, que antes eran a la vez gruesos muros de soporte, independizadas ahora del esqueleto estático, sólo tienen por finalidad la subdivisión del espacio. La libertad constructiva resultante da flexibilidad a la planta de la casa y facilita su adaptación al habitante. Librada de la estructura rígida, la vivienda se racionaliza.

Vivienda y clima

La reforma estética -consecuencia necesaria de profundos cambios en la sensibilidad del hombre contemporáneo- constituye sólo un componente parcial de la arquitectura moderna, no su totalidad. Es la perfección del funcionamiento lo que da al edificio categoría de moderno.

La arquitectura moderna supone, ante todo, un nuevo vínculo sustancial entre arquitecto y las condiciones objetivas, tema originado por la incorporación de una serie de disciplinas científicas a su trabajo. No es, pues, un sistema de forma invariable, una receta estética, aplicable doquiera, sin respeto por la índole del tema y por las particularidades geometeorológicas del lugar. Todo lo contrario. Es un nuevo modo de plantear problemas, conducentes a soluciones arquitectónicas que contemplan, en toda su extensión y hondura, las características de cada paisaje y clima, de cada tipo de vida y actividad. Cada nuevo lugar, cada nuevo tema, cada nuevo recurso técnico, debe engendrar nuevas formas. Al pasar de Europa -lugar de nacimiento de la arquitectura moderna, desde donde se ha difundido- a América del Sur, el arquitecto se encuentra ante problemas que requieren muy distinto planteo, y que le fuerzan a abandonar los tipos de

solución habituales y las formas familiares, en busca de otras formas y soluciones, cada vez mejor adaptadas a las condiciones del clima, las costumbres, la cultura, los medios técnicos a su alcance, etc.

Aunque esto puede parecer, como primera intención, una violencia sobre la concepción arquitectónica es, sin embargo, el único camino hacia la arquitectura moderna, auténtica y autóctona. insistir en la repetición incondicional de lo ideado y realizado en otras condiciones geográficas y técnicas, es pretender limitar el dinamismo del pensamiento arquitectónico a un número restringido de medios de expresión, convertir la arquitectura moderna en un nuevo formulismo, en “estilo moderno”.

La orientación Oeste y la Sur son desventajosas y deben evitarse para los ambientes vitales.

Un caso especial a considerar en este renglón: las habitaciones donde se realiza trabajo visual. Este necesita, para cumplirse en condiciones satisfactoria, luz difusa, uniforme. En Buenos Aires, como en todo el hemisferio meridional, este tipo de iluminación es dada por la semibóveda celeste Sur. Debe preferirse, pues, la iluminación por ventanas al Sur para los escritorios, oficinas, atelier, etc.

La orientación Norte, o dentro del cuadrante NE, y la ventilación transversal proporcionan asoleamiento escaso y movimiento de aire máximo durante el verano. Pero el aire, transparente por el calor de los rayos solares, se calienta por el contacto con los cuerpos sólidos (superficie de la tierra, pavimento, edificios), que lo absorben y acumulan. La masa del edificio y la parte del suelo próxima a éste, asoleados durante todo el día, irradian el calor que reciben, y son causa de calentamiento de la capa de aire inmediata a ellos. De este modo, delante de las habitaciones con paredes asoleadas existe siempre una masa de aire caldeado. El espesor suficiente de las paredes o el uso de materiales aislantes pueden evitar la transmisión directa del calor hacia el interior de las habitaciones por conducción. Pero el movimiento del aire - convección- hace entrar en la vivienda, ante todo, esta capa inmediata de aire caliente. Se hace necesario, en consecuencia, idear recursos arquitectónicos que conservando todas las ventajas de la orientación Norte –o actuando como paliativos de malas orientaciones: Oeste, Noroeste, etc.- obvien o atenúen este inconveniente. La solución del problema está en la creación de una forma arquitectónica tal que permita regular el asoleamiento de las aberturas y de las paredes.

Bloque de casas Helios-b, vista Norte

Después del ensayo sistemático con gran variedad de cornisas, aleros y parantes verticales, teniendo en cuenta las variaciones estacionales, tanto del ángulo de incidencia solar como del azimut, hemos hallado una conformación arquitectónica que llamamos tipo “*Helios*”.

Consiste en la construcción de frentes con grandes aberturas orientadas al Norte, protegidos por una combinación de losas de gran saliente (2m o más); elevaciones de doble altura (4.5 a 6 m) con parantes de mampostería dirigidos de Norte a Sur. Durante el verano, cuando el recorrido del sol es amplio ($237^{\circ} 47'$) y sus rayos son casi verticales ($78^{\circ} 52'$, a mediodía) en los edificios de tipo “*Helios*” se forma un recinto sombreado, especie de antecámara refrescante, delante de las habitaciones, mientras en el invierno, cuando el recorrido del sol es reducido ($122^{\circ} 12' 50''$) y sus rayos son oblicuos ($31^{\circ} 58' 30''$, a mediodía) el asoleamiento del interior y exterior de la casa no es obstaculizado a ninguna hora. Los primeros ensayos del tipo “*Helios*” datan de 1932.



Arquitectura y composición

Álvaro Arrese

“La arquitectura es un fenómeno de creación, siguiendo un ordenamiento. Quién dice ordenar dice componer. La composición es lo propio del genio humano; es ahí donde el hombre es arquitecto, y es ahí también donde da un sentido preciso a la palabra arquitectura”.

Le Corbusier

La composición arquitectónica es el propósito deliberado de ordenar recintos en un espacio, basado en una ley o principio reconocible, lo que hace que todos los elementos sean inseparables y constituyan una totalidad. Maneja relaciones de diverso orden entre el todo y las partes, “*internas*” o “*externas*” al problema, referidas a las modificaciones que provoca la obra con su emplazamiento en el proceso continuo de construir una ciudad y un territorio.

Por lo tanto, el concepto de totalidad es sumamente complejo, en cuanto a un proceso que no excluye ni lo fragmentario ni lo diverso en las componentes. Lo compositivo en la arquitectura no es ajeno a consideraciones utilitarias, a las que abarca a otras estéticas y formales. Cada intento compositivo de un programa dado reformulará relación entre las partes componentes, y las de éstas con el lugar que la acoge. A su vez, intensificará y jerarquizará de una manera diferente a todos los elementos en juego.

La composición es además una ordenación de las formas que organiza la percepción de la obra, y dirige la atención humana en determinado orden. A partir de este hecho, la corriente racionalista se ha encaminado en la búsqueda de una fisiología de la percepción artística exacta como una ciencia, en la que la obra juega el rol de un complejo mecanismo. Se convierte en una “*máquina de emocionar*”, según Valery, capaz de encadenar estratégicamente las sensaciones parciales dentro de un plan general. Mas allá de lo ambicioso del intento y de su viabilidad absoluta, es innegable que ha conseguido algunos luminosos resultados en la literatura con Poe, Valery y Brecht; en la pintura -con Leonardo, Cézanne, Klee y Picasso; en el cine con Eisenstein, Welles y Kurosawa, y en la arquitectura con Ictinos, Brunelleschi, Leonardo, Bramante, Alberti, Miguel Ángel, Palladio, Le Corbusier y Ando, entre otros.

El cineasta Serguei Eisenstein, con cultura “*leonardesca*” y globalizadora, hace una aproximación interesante al tema. Según él, los humanos compartimos dos sistemas racionales. Uno, resultado de nuestra experiencia vital, ligado a una percepción sensible, directa y muscular del mundo. El otro, elaborado en la historia de la cultura, se fía más de la racionalidad que de la apariencia sensible de los fenómenos. Es lógico y especulativo. La obra de arte debe dirigirse a ambos, expresando un mismo mensaje en dos lenguajes diferentes.

“El arte construye sus resultados en base a un fenómeno dual: la unidad de forma y contenido se edifica a partir de aquella premisa fundamental acerca de que tanto el contenido (comprendido como idea y como tesis) como la forma, expresan lo mismo aunque con distintos lenguajes. El contenido emplea el lenguaje de la idea y de la generalización abstracta. Usos, tipos, organizaciones funcionales, decisiones y referencias culturales son algunas de sus manifestaciones en el caso de la arquitectura”.

“La forma mediante el lenguaje objetivo, concreto, de objetos reales, cosas (en el más amplio sentido de la palabra). Materialidad y corporeidad, formas, colores, luces, dimensiones, proporciones y analogías, referentes todos de nuestra memoria vital para el mismo caso.

El primero dirige el pensamiento lógico. La segunda, el sistema del pensamiento consciente. La progresión de las “ideas reubicadas” en una sucesión de “imágenes vivas” consiste, fundamentalmente, en “traducir” la tesis que plantea el contenido del idioma de la lógica al del pensamiento consciente. La unidad de ambos en la obra artística determina la dialéctica de la imagen artística”. (1)

Es decir que la obra debe dirigirse a ambos pensamientos, accediendo simultáneamente a nuestra razón y a nuestras emociones. Porque un edificio perfectamente utilitario puede a su vez actuar físicamente sobre nosotros y aprisionarnos, liberarnos, enceguernos o deslumbrarnos, convertirnos en diáfanos ángeles o rutinarios usuarios, emocionarnos en una sucesión orquestada de efectos contrastantes o dejarnos indiferentes.

Creación y percepción siguen entonces caminos diferentes y recíprocos: el proyectista convierte programas en formas, que organizadas estratégicamente, se vuelven estímulos para los sentidos y la mente del receptor, quien elaborará la síntesis final. Como vemos, todo un complejo mecanismo montado para transmitir ideas arquitectónicas.

“Los problemas de la composición son recíprocos de los del análisis, y es una conquista psicológica de nuestro tiempo el abandono de conceptos demasiado simples sobre la constitución de la materia, no menos que sobre la formación de las ideas. Los objetos elegidos y ordenados en vista de un efecto están como desasidos de la mayoría de sus propiedades, y no las recobran sino en ese efecto, en el espíritu desprevenido del espectador. Es, pues, por medio de una abstracción como puede construirse la obra de arte, y esa abstracción es más o menos enérgica, más o menos fácil de definir, según que los elementos tomados en préstamo a la realidad sean porciones más o menos complejas de ella. Inversamente, mediante una especie de inducción, mediante la producción de imágenes mentales, es como se aprecia toda obra de arte”. (2)

En este intento por establecer un orden racional y humano que encuadre y organice al mundo sensible, la geometría ha sido un poderoso auxiliar de la arquitectura. Presente desde los pasos iniciales en que se define la estructura formal de la obra, continúa en su desarrollo y ajuste, en su articulación, en la definición de sus proporciones y escala, permaneciendo en los estadios posteriores de documentación y construcción, hasta orquestrar finalmente su percepción y uso.

En los estadios estructurantes la composición arquitectónica parte de los principios básicos de axialidad y centralidad. De indudable connotación geométrica, son el resultado de cobijar a lo largo de los siglos actividades humanas. La axialidad tiene su origen en la marcha, que traza un camino, siendo su percepción dinámica y temporal. Las nociones de frontalidad, reverso, entrada-salida, sucesión, así como sus correlatos formales, portal, hito, articulación y repetición se desprenden del desplazamiento. Su soporte geométrico elemental es la recta. La centralidad, en cambio, nace de la reunión reposada. En ella, frontalidades múltiples son irradiadas desde un centro o foco en todas las direcciones, resultando el círculo su soporte geométrico.

Si la práctica social está alimentada por la dialéctica entre movimiento y reposo, desplazamiento y concentración, los ambientes que la acogen se estructuran a partir de estos principios en forma más o

menos embozada. Las composiciones más elementales de la arquitectura son el resultado de alinear recintos a lo largo de un eje o de disponerlos en corona alrededor de un centro. A partir de ellas, se han elaborado composiciones mucho más complejas, como centralidades dinámicas, quiebres y superposiciones axiales, axialidades y centralidades múltiples. Valga como ejemplo la escena de una ciudad contemporánea.

Luca Pacioli. La divina proporción
Venecia, 1509

Arquitectura, proporción y escala

“Es imposible combinar bien dos cosas sin el auxilio de una tercera: entre ellas se necesita un vínculo que las una. Y no hay mejor vínculo que el que hace de sí mismo y de las cosas que une un todo único. Esta es la naturaleza de la proporción”.

Platón

La proporción en la arquitectura es una correspondencia establecida entre las dimensiones, de manera que producen una agradable sensación de armonía. Es plural de origen, al referirse a una relación entre elementos de desigual magnitud. La magnitud se manifiesta en el espacio como dimensión, y es sabida la sensación de equilibrio que provocan los volúmenes regulares, consecuencia del rápido reconocimiento, en sus tres dimensiones, de una medida regular y constante.

El ojo desprecia lo levemente desigual por erróneo e imperfecto, pero ciertas desigualdades producen un agradable efecto de correspondencia. Estas notorias diferencias tienen, como se ha verificado, apoyatura en operaciones geométricas simples, derivadas de la construcción triangular del ángulo recto y de las magnitudes del cuadrado (relaciones entre su lado, su media diagonal, y su diagonal). Cuadrado y triángulo egipcio (3, 4, 5) son origen de series dimensionales ascendentes, ordenadas en escalas numéricas que son el equivalente visual de las escalas tonales, por lo que se denominan armónicas.

Si bien la proporción es un manejo cualitativo de la cantidad que no admite la rígida precisión de fórmulas, encuentra en las relaciones formales de la geometría un racional aporte de control. Distintas civilizaciones lo adoptaron, con beneplácito generalizado que permanece a lo largo del tiempo. En Egipto reverenciaron al “*triángulo de oro*” 3, 4, 5, hacedor del ángulo recto. Herramienta elemental de mensura ante el cíclico Nilo; fue también patrón proporcional que auxilió a los artistas. Sus relaciones se reconocen tanto en el perfil diagonal de las pirámides como en relieves y pinturas.

Pitágoras estudió sus propiedades geométricas, que formalizó de manera memorable.

Preocupado por las magnitudes, descubrió que las notas musicales podían interpretarse espacialmente, a partir de la relación existente entre la longitud de una cuerda y su vibración sonora. Encontró en la progresión 1, 2, 3, 4, octavas, quintas, cuartas, octavas más quintas y dos octavas. Observó que estas distintas magnitudes, relacionadas geoméricamente con precisión, producían tanto agrado a la vista como al oído, y fundamentó esta armonía en un orden matemático del universo. Platón expandió esta armonía a los cuadrados y cubos de sus componentes numéricos 2 y 3, en la forma de dos series convergentes con vértice en 1. En estas progresiones, y en las operaciones de suma, resta y división entre los miembros encontró todas las consonancias musicales. Así, $27 - 8 = 19$, siendo 19 la sumatoria de los números excluidos, ya que 27 era la de los números precedentes de la serie.

En el Renacimiento, las preocupaciones geométricas encontraron nuevo impulso. Piero Della Francesca, Luca Pacioli, Durer y Leonardo estudiaron con renovado interés estas progresiones geométricas. Volvió el interés por el ángulo recto y el cuadrado, las relaciones armónicas entre su lado y la diagonal ($\sqrt{2}$), su lado y la media diagonal (ϕ), así como las formas perfectas de Platón (polígonos y poliedros regulares). Reconocieron estas proporciones, “*divinas*” según Pacioli, en el cuerpo del hombre, y ubicaron el centro del universo en su plexo solar.

Para su aplicación a la arquitectura, Brunelleschi y Alberti prefirieron interpretar las series de Platón como dos familias numéricas independientes (del 2 y del 3), que no debían mezclarse, y entre las que se debía optar para dimensionar el edificio y sus partes dentro de un sistema tridimensional armónico o “*euritmia*”. El módulo fue la unidad dimensional que por multiplicación o subdivisión reguló las magnitudes de todos los componentes, resultando el cubo y sus múltiplos las formas predilectas. Formularon para el número 2 sus progresiones y cocientes hasta el cubo: 2, 4, 8, $1/2$, $1/4$, $1/8$, procediendo de la misma manera para la serie del 3: 3, 9, 27, $1/3$, $1/9$, $1/27$, combinándolos en la forma aritmética $b-a=d-c$ o geométrica $a/b = b/c$. Cualquiera de los dos sistemas elegidos era una selección de módulos y submodelos, incluyente de sus reglas combinatorias y de articulación. Palladio, en cambio, combinó ambas series de manera compleja, utilizando cocientes y diferencias para llegar a proporciones armónicas. Las relaciones armónicas dimensionaron los distintos recintos, conectados entre sí mediante complejas retículas.

En nuestro siglo, Matila Ghyka, Wittkower y Le Corbusier demostraron renovado interés por el tema. Este último, con su Modulor, reformuló el sistema proporcional a partir del uso de los números irracionales. Relacionó todos los sistemas armónicos (el cuadrado, su diagonal, la sección áurea y el ángulo recto) con las dimensiones de la figura humana comprendida dentro de un doble cuadrado de 1,13 cm de lado, devolviendo a los sistemas proporcionales carnadura y concreción. Xenakis, músico y arquitecto colaborador de Corbusier, recorrió entonces el camino inverso a Pitágoras, llevando el Modulor a la composición musical con notables resultados. El desarrollo industrial, la prefabricación y serialización del mundo moderno y la búsqueda de standards universales habían puesto nuevamente al tema proporcional en el orden del día.

La escala es un aspecto de la proporción, referido a las relaciones establecidas entre las medidas del hombre, las de una obra y las de su entorno. Las dimensiones del humano son más o menos constantes, pero vincular su tamaño con edificios domésticos o monumentales, en paisajes imponentes o íntimos, nos refiere nuevamente a las cualidades de lo numérico. La articulación, es decir “*la disposición de un todo en sus componentes que, por lo tanto anhela la totalidad*”, como lo quiere T. Adorno⁽³⁾, es una herramienta importante para conseguirla.

Las partes deben guardar relación dimensional con el conjunto, y esta relación es definitoria en la escala de la obra. Es regla general que la dimensión de los componentes aumenta en la misma medida en que lo hace la obra, pero no debe entenderse esta relación de una manera excesivamente simplista. Muchas obras se cargan de expresividad por relaciones parciales de desproporción entre los componentes y los recintos que conforman. En la Biblioteca Laurenciana, Miguel Ángel modificó las serenas proporciones clásicas para dimensionar columnas y nichos, produciendo un efecto que cargó de tensión y conflicto a las superficies murarias. Tampoco relacionó a la manera clásica la escalera y su recinto, lo que nos recuerda que no existe armonía sin disonancia y que las obras no son algo acabado y muerto en su perfección.

“Nunca, en ninguna parte, la forma es resultado adquirido, acabamiento, remate, fin, conclusión. Hay que considerarla como génesis, como movimiento, como hacer. Buena es la forma en acción. Mala es la forma como inercia cerrada, como detención terminal. La forma es fin, muerte. La formación es vida”.⁽⁴⁾

De cualquier manera, la dimensión de las partes guardará relación con las distintas posiciones de la figura humana, ya que la escala de una obra depende siempre de números, aparentemente tan obvios como la altura de un antepecho. La escala es una intermediación particular entre lo grande y lo pequeño, lo inconmensurable y lo aprehensible, y se manifiesta en lo visual y en lo táctil. Sentarnos sobre un zócalo, apoyarnos en una baranda, ver un paisaje perfecto enmarcado por un vano justo es inseparable de esa particular sensación de comodidad y correspondencia que brinda un edificio bien resuelto en su escala, sea tan gigantesco como el Arco de la Défense o tan íntimo como la casa La Roche.

Cuando una obra no se relaciona armónicamente con el entorno y el hombre, la sensación resultante es de desagrado y extrañamiento. Pero cuando estos tres componentes entran en resonancia, aparecen las emociones.

Arquitectura y proyecto urbano

“La ciudad no es casi nunca un todo. Hay que reconocerla, pensarla, y proyectarla desde cada uno de sus trozos con personalidad propia, aunque sin olvidar una identidad de otro orden”.

Josep Martorell

La ciudad es el agrupamiento de recintos más complejo ideado por el hombre. En su seno, los edificios deben atender la doble demanda de acoger distintas actividades y moldear con los vecinos el espacio público urbano. Esta doble solicitud los convierte en intermediarios entre necesidades individuales y comunitarias. Los edificios son ala ciudad lo que los muros, pisos y techos a un recinto. Limitan sus espacios públicos y éstos, con su continuidad, juegan un rol dominante en la composición urbana, permitiendo la lectura de las partes componentes, la comprensión del conjunto y también su uso. Arquitectura y ciudad se determinan recíprocamente y, desde el renacimiento, de una manera deliberada y programada.

Las ciudades viven hoy aceleradas transformaciones en sus áreas centrales y en sus periferias. El desarrollo urbano incentiva inversiones y es una herramienta de crecimiento económico. Este hecho puede incidir favorablemente sobre las ciudades, a condición de encauzarlo dentro de lineamientos generales que superen los intereses y alcances sectoriales. En este marco, la reconversión resulta una oportunidad única para adecuar la ciudad a las nuevas demandas y resolver de paso conflictos y déficits estructurales pendientes. Valgan como ejemplo Rotterdam y Barcelona.

En caso contrario, se desperdiciará la ocasión aunque se realicen múltiples intervenciones.

Las mismas aportarán más desorden y fragmentación a ciudades insertas en un marco económico, cultural y social caracterizado por la disociación creciente entre individuo y sociedad, universo instrumental y universo simbólico, economía y cultura. Como señala con justeza Alain Touraine *“nuestra experiencia está fragmentada y el lugar de las instituciones fue reemplazado por las estrategias de las grandes organizaciones financieras, técnicas, mediáticas...”*⁽⁵⁾

La transformación coincide con una discusión que cuestiona desde hace dos décadas los roles tradicionales de la planificación y el proyecto urbanos. Alrededor de los setenta, Aldo Rossi⁽⁶⁾ revalorizó el concepto de forma urbana, poniendo énfasis en su construcción mediante fragmentos y en la resolución arquitectónica de los mismos. A partir de entonces, resultan inseparables el qué y el cómo en la arquitectura de la ciudad. La aplicación de estas concepciones en la década de los ochenta y parte de los noventa, permiten resaltar dos aspectos particularmente polémicos de las mismas:

- El acento puesto en la práctica proyectual propositiva enmascara la relación existente entre programas, actividad económica, cultura y forma urbana. Esta resulta así un fenómeno “autónomo” de todo condicionamiento. Saskia Sassen, Peter Hall y Manuel Castells han demostrado a la fecha con suficiente profundidad qué presiones ejercen sobre los componentes y su estructura, desde las áreas centrales hasta su periferia, las transformaciones económicas en curso
- El acento en lo fragmentario descuida la relación entre el proyecto específico y la estructura urbano-territorial que condiciona su inserción en el conjunto.

A la luz del proceso de globalización, podemos hoy concluir que la concepción “*fragmentaria*” resultó particularmente funcional a quienes pugnaban por “*desregular*” el espacio urbano de las directivas emergentes de los Planes. La defensa del Fragmento, que hoy llamamos con mayor precisión Plan Parcial o Proyecto Urbano Específico, era simultánea a la ofensiva contra las directivas de aquellos. Ambos parecían antitéticos desde esta visión, que terminó privilegiando el interés sectorial de los actores privados.

Libradas a su propio arbitrio, las fuerzas económicas atentaron contra el propio proceso de transformación, afectando la calidad de vida urbana, disgregando la vida social y desatando presiones especulativas sobre áreas que hoy se encuentran al límite de saturación. Este hecho resultó particularmente agravado en ciudades que arrastraban carencias en materia de planificación, como los grandes conglomerados de Brasil y Argentina.

En la actualidad, todos los actores tienden a exigir el orden de las prioridades y planes, reconociendo nuevamente el rol regulador e impulsor de la Administración Pública aunque se requiera casi siempre del partenariado con los actores privados⁽⁷⁾ Esta tarea provoca nuevas demandas tanto de la planificación como del proyecto. Plantea simultáneamente el desafío de encontrar las herramientas y el sostén teórico necesario para resolver los problemas, ya que los instrumentos tradicionales han demostrado su incapacidad para responder a esta situación.

Como arquitectos y urbanistas debemos analizar en qué condiciones y bajo qué formas puede incidir nuestra profesión en este proceso, en la dirección de reconstruir la urbanidad construyendo ámbitos albergantes para la vida social. Este objetivo general constituye una apuesta fuerte de la arquitectura y el urbanismo actuales, y está íntimamente emparentado al compromiso ético del ejercicio de esas disciplinas, nacidas “*para contribuir al bienestar general*”.

Planes y proyectos en el nuevo marco

Planes y proyectos deben complementarse mutuamente, ya que son impensables como entidades autónomas en el nuevo marco. No existe Plan que no se encarne en operaciones concretas, ni grandes emprendimientos que puedan pensarse por fuera de las directivas emergentes de Planes Estratégicos y Directores.

“El agotamiento del planeamiento territorial clásico y la ambigüedad del gran proyecto supuestamente aislado obliga a proponer un planeamiento adecuado a la naturaleza de las intervenciones que corresponden a los nuevos espacios metropolitanas o urbano-regionales”.⁽⁸⁾

No voy a referirme a los Planes y sus escalas territoriales y urbanas. Creo que a esta altura está clara su vigencia, así como su necesario encuadre dentro de lineamientos generales estratégicos en ambas escalas. Con el agregado que en la era de la globalización, la escala territorial se ha expandido a niveles continentales. No están tan claramente asumidos, sin embargo, los roles diferentes que puede jugar el proyecto en esta tarea.

Con la única excepción del diagnóstico, no hay etapa de la planificación que pueda prescindir del proyecto. Ni proyecto urbano, es preciso aclararlo, que pueda prescindir de aquélla. Pero las diferentes

metodologías y destrezas de ambas prácticas tabican a sus ejercitantes en mundos aislados, que parecieran habitados por razas diferentes. Las mejores experiencias urbanas de los últimos años, sin embargo, son resultado de una feliz combinación de ambos saberes. Estas reflexiones pretenden contribuir a la tarea de derribar los tabiques entre estos mundos, luminoso y “científico”, uno; oscuro e imprevisible, el otro, vistos de un lado del tabique. Abstracto, rígido y teórico uno, concreto y real el otro desde la perspectiva opuesta.

La ciencia y el proyecto usan pensamientos, lenguajes y metodologías diferentes, pero sus resultados pueden ser evaluados con pareja objetividad. La ciencia se refiere a regularidades universales, y el proyecto a resolver, situaciones particulares. Porque particular es cada ciudad, su suelo, su historia y sus problemas. Estos pueden estudiarse con el rigor analítico propio de las ciencias, pero resolver su singularidad, tan sólo mediante la síntesis propia de los actos de diseño.

El diseño está presente en la elaboración de las directivas más generales de los planes, como la organización del espacio territorial, y también en la precisión de sus objetivos particulares, como las operaciones parciales que marcarán su puesta en acción. En éstas, precisa los contornos del espacio público, define sus bordes y lo cualifica con su diseño.

Aporta, cuando el proyecto es bueno, calidad de vida fácilmente aprehensible por todos.

Por todo esto el diseño es una herramienta de la planificación.

En general, cuando se habla del proyecto urbano, se hace referencia al correspondiente a una operación concreta, ignorando otras instancias en las que actúa como realimentador de la toma de decisiones en el campo de la planificación. Veamos estas distintas instancias proyectuales ligadas al desarrollo del área ribereña inmediata al centro de Buenos Aires.

La relación entre el área central de la ciudad, constituida por su casco fundacional, y el paisaje de la ribera que comprendía uno de sus bordes, aparece hoy afectada por seis proyectos y un área vacante. Todos confluyen sobre una franja de 8 km de extensión, a lo largo de un corredor urbano que es uno de los límites del área central de la ciudad y una pieza de interconexión clave en su estructura.

Identificamos allí los siguientes roles del proyecto:

- El Proyecto precisando enfoques y acciones
- El Proyecto en la formulación de planes, programas y normas
- El Proyecto Urbano Específico y su análisis a la hora de decidir su realización
- Las alternativas proyectuales y su análisis.
- El proyecto precisando enfoques y acciones

En esta instancia, el proyecto esboza en trazos gruesos y elementales una propuesta superadora a una situación urbana previamente diagnosticada. Su valor se encuentra concentrado en el planteo radical de algunos problemas básicos, que expone con claridad elemental, demostrando que pueden revertirse mediante operaciones concretas. Identifica algunas desde su particular enfoque y propone un diseño para las mismas. Es tal la “*elementalidad*” de la solución que puede describirse casi siempre con breves frases en forma de consignas. La propuesta de Louis Kahn para el centro de Philadelphia⁽⁹⁾ de fines de los cincuenta a comienzos de los sesenta, puede encuadrarse en esta categoría. Se concentró en el ordenamiento de los flujos circulatorios urbanos de esa ciudad y en conciliar sus escalas y usos. La consigna que la resume podría expresarse así: “El automóvil es un componente inseparable de la ciudad moderna. El problema radica en armonizar dentro del espacio urbano sus ritmos y flujos con los del peatón Su enfoque novedoso de la relación ciudad-automóvil alimentó al urbanismo posterior.

El ajuste interno del proyecto en esta instancia no supera, en general, las urgencias de los primeros intentos, ya que se despreocupa de aspectos referidos a su implementación efectiva, como si la utopía resultara su última vocación. Pero la radicalidad y justeza de las líneas básicas de su enfoque y la fuerza

de sus imágenes no dejan de ejercer seducción con el paso del tiempo, proclamando la necesidad de puntos de arranque diferentes a los habituales para alcanzar nuevas metas. Esto puede explicar, mas allá de las limitaciones planteadas, el éxito a largo plazo de algunas de estas visiones. Que debe ser buscado, mas allá de la implementación literal de las operaciones propuestas, en su alimento del imaginario de la ciudad y en el sentido y dirección que cargaron sobre las aproximaciones posteriores, redefiniendo los objetivos últimos del urbanismo para esa ciudad.

“Buenos Aires está de espaldas al Río de la Plata, que es la razón de su existencia. Esta situación debe revertirse, ubicando la Cité des Affaires frente al río”. Esta podría ser la consigna verbal que resume en cuatro términos de una ecuación la propuesta para Buenos Aires de Le Corbusier en su viaje de 1929(10)”. Se refiere al posicionamiento estratégico de la ciudad respecto de su territorio en términos productivos y paisajísticos.

Desarrollada con posterioridad en su Plan Regulador de 1938⁽¹¹⁾ nunca se realizó con la prístina pureza imaginada por su autor. Sin embargo, alimentó con sus tres primeros términos todas las discusiones y planes referidos al área durante las siete décadas posteriores a su formulación. El cuarto, correspondiente a la ubicación de la *Cité des Affaires*, sufrió un ligero desplazamiento en la operación Catalinas Norte, realizada por el Plan Regulador de Buenos Aires en la década del sesenta, y reapareció en su posición original en la recuperación urbana de Puerto Madero, aunque el relleno de la llamada Reserva Ecológica impida ahora la relación directa entre las torres y el río. El uso de la Reserva como parque público no sólo no desmiente la propuesta original, sino que la confirma en sus objetivos.

El proyecto en la formulación de planes, programas y normas

El proyecto no es un resultado fatal de los planes ya que, por el contrario, puede ayudar a definirlos y precisarlos construyendo nuevos escenarios. Es, por lo tanto, una herramienta para la elaboración, o cocina interna, de planes y proyectos, que permite verificar espacialmente los objetivos buscados, las operaciones en que se encarnarán, su escala e impacto, etc. El proyecto desempeña en esta instancia el mismo rol que el modelo en las ciencias humanas: una práctica de laboratorio, una simulación en escala que permita verificar ciertas hipótesis dentro de un marco definido. El modelo de las ciencias sociales tiene dos componentes básicos: un núcleo duro e inmodificable, apoyado por la teoría, y una periferia flexible, que admite distintas adaptaciones.

En la analogía propuesta, el núcleo del proyecto urbano estaría definido por las premisas teóricas, las directivas y objetivos generales de los planes y la estructura urbana en que se inserta el problema a resolver. La periferia estaría constituida por los programas particularizados, las distintas alternativas, la resolución de los fragmentos y sus conexiones con la estructura. La instancia proyectual en esta etapa hace visibles los alcances espaciales de determinada propuesta, constituyendo una herramienta inevitable para la toma de decisiones en la formulación de planes, programas y normas.

El proyecto urbano específico

Es el que corresponde a una operación concreta, emanada explícitamente de un Plan. En este caso el proyecto, por la síntesis y concreción de sus elementos, tiene la indudable virtud de materializar el futuro para el común de los mortales, mostrando que la perspectiva de un mañana mejor es posible, y que ese futuro puede concretarse en una operación acotada. Si ésta resulta exitosa, inducirá transformaciones en su entorno inmediato, hecho que puede no comprender el común de los mortales, pero sí deben contemplar las previsiones de los Planes. Por eso, entre otras cosas, el Proyecto Urbano Específico es inseparable de la planificación. Es un motor de las transformaciones buscadas por una planificación

responsable, que inducirá acciones futuras y hará visibles en términos de calidad de vida los lineamientos generales del Plan. Un buen proyecto debe “encarnar” de manera precisa esas ambiciones.

Las operaciones en curso de Puerto Madero y Retiro pertenecen a esta categoría, y fueron precedidos por varios intentos de las categorías anteriores. Referidos a la recuperación de áreas destinadas a infraestructuras obsoletas, ubicadas en el corazón mismo de la ciudad, fueron el resultado de largos procesos de discusión y formulación de programas, que culminaron en sendos concursos nacionales de ideas urbanísticas. Si bien no se encuadraron dentro de ningún plan explícito, respondieron a los lineamientos generales de los planes que los precedieron. Una tarea cuidadosa de programación, efectuada casualmente en esos casos por actores de esas instancias previas, permitió el desarrollo responsable de ambas operaciones. Dentro de un marco general que no resultaba favorable al desarrollo de estas responsabilidades.

Luego de un PUE, y a partir de su análisis, resultará la realización o el descarte definitivo de determinada operación. Tomemos como ejemplo el proyecto oficial de ampliación de Puerto Nuevo en Buenos Aires⁽¹²⁾ Este ha cambiado su rol inicial de puerto cerealero deviniendo un puerto de contenedores. La diseminación de depósitos fiscales de la Aduana en distintas áreas urbanas atosiga las calles de la ciudad con el transporte de contenedores llenos y vacíos. Las autoridades nacionales formulan un proyecto que mejoraría la accesibilidad fluvial de Puerto Nuevo como resultado del dragado y profundización de su acceso. Con el material resultante de esta tarea se produciría un relleno de 27 has., lo cual permitiría incrementar sus áreas de atraque, carga y depósitos, e incorporaría sobre el límite norte del Área Central nuevos espacios urbanos a desarrollar.

Es indudable que constituyendo el puerto un sostén económico de la ciudad, su operatividad tiene importantes consecuencias para la vida futura de la misma. Pero su desarrollo no puede pensarse más allá de los límites que impone su convivencia con el área central de la ciudad. Proceder en otro sentido significaría introducir nuevos frentes de conflicto en una situación urbana de por sí problemática. Por otra parte, el puerto de Buenos Aires integra el sistema regional portuario Zárate-Buenos Aires-Dock Sur-La Plata, y sus alcances deben integrarse en esta visión territorial, que determinará su rol dentro del sistema.

Podemos formular objeciones a esta operación, ligadas al núcleo rígido del problema en cuestión:

- ¿Resultan compatibles, a fines del siglo XX, un puerto de contenedores y las actividades centrales de una metrópolis de doce millones de habitantes?
- ¿Cuáles son hoy las relaciones óptimas entre ciudad y puerto, en función de los nuevos requisitos espaciales de la función portuaria y de la infraestructura necesaria para atenderlos?
- ¿Cuál resulta la mejor localización de esta actividad dados los desarrollos respectivos de ciudad y puerto?
- ¿Se pueden plantear nuevos desarrollos urbanos sobre un corredor que se encuentra al límite de la saturación y es de difícil ampliación?

Otras objeciones surgirán de la visión de la propuesta y del estudio de los condicionantes de su forma:

- El proyecto muestra la dimensión del relleno propuesto y permite cotejar su superficie con la modesta ampliación portuaria
- La mayor superficie del relleno se destinaría a usos urbanos extraportuarios y especulativos y Puerto Nuevo quedaría encerrado y su vaso portuario se estancaría
- La alimentación ferroviaria de las nuevas áreas resultará complejísima por razones topológicas
- Similares dificultades tendría su vinculación con la autopista Buenos Aires-La Plata
- Dársena Norte, vista desde la ciudad, quedaría sin su horizonte de agua.

Del análisis del problema surgen interrogantes, mientras que del análisis del proyecto surgen certezas, facilitadas por la precisión de los elementos proyectuales.

Los proyectos de alternativas

Una vez decidida una acción, el cotejo de distintas alternativas proyectuales permite afinar la toma de decisiones. A la luz del análisis comparado, se selecciona la alternativa definitiva, o se descartan todas y se esboza una nueva. La precisión de las herramientas y documentos del proyecto permiten un cotejo objetivo de los costos, comportamientos urbanos, previsibles escenarios futuros a partir de la realización de cada variante, etc.

El cotejo de alternativas resulta una herramienta útil a la hora de elegir soluciones a problemas muy acotados, por ejemplo, probables trazas de una autopista o subterráneo, optar entre diferentes densidades y modos de ocupación de un área.



Los empalmes previstos para la avenida costera.

El proyecto pendiente en Buenos Aires

Se refiere al diseño de áreas remanentes o destinadas a componentes de infraestructura que han quedado pendientes entre las operaciones enunciadas, con el resultado de intersticios urbanos y áreas vacantes. Los límites Este y Oeste del nuevo desarrollo de Puerto Madero corresponden a estas categorías. La hoy llamada Reserva Ecológica es un relleno de 330 ha; realizado para expandir el área central, cuyo uso público está hoy afectado por restricciones de acceso. La autopista debería vincular los sectores Sur y Norte del área metropolitana con el Puerto. Fue proyectada como un viaducto, que se interpondría ahora entre la ciudad existente y las nuevas áreas urbanizadas. Ambas áreas resultan fundamentales en la relación entre la zona central de la ciudad y el paisaje de la ribera, que inicialmente constituía uno de sus bordes.

Como otras ciudades ribereñas, Buenos Aires tiene forma semicircular y estructura semiconcéntrica. El centro de la estructura está definido por su casco fundacional, el cual concentra las actividades y equipamientos especializados centrales de una metrópolis de 12 millones de habitantes. Un corredor vehicular, paralelo a la antigua ribera, define su diámetro permitiendo simultáneamente la circulación Norte-Sur y la relación transversal ciudad-costa.

Con el desarrollo de los proyectos en curso, resultan previsibles las demandas a que será sometido el corredor ribereño y las tensiones que provocarán sobre su rol estructural de límite ciudad-río. Su capacidad, por otra parte, determina los límites entre la concentración y la congestión. La Autopista Costera deberá complementario a nivel regional, interponiéndose con su desarrollo entre las nuevas áreas urbanas y el centro de la ciudad, conviviendo con un entorno construido, de valor.

Y deberá ser simultáneamente una autopista urbana, sin necesidad de mimetismos, es decir una pieza arquitectónica. De estos problemas debe ocuparse su diseño, ya que no tiene sentido pensar por un lado al componente y por el otro su forma. La determinación de su uso, traza y perfil definitivo incidirá en la calificación de esa relación transversal a su recorrido, que es fundamental para integrar los proyectos al área central y para garantizar la relación ciudad-río. Las decisiones referidas al Viaducto constituyen uno de los nudos del problema a resolver, hecho que se expresa en los vaivenes permanentes que han impedido una resolución al respecto.

De la enunciación del problema, surge el desafío que plantea su planificación y diseño. Se refieren a la articulación entre fragmentos y una red de distribución inevitable, a sus intervalos y transiciones, a los cortes y recortes del tejido urbano, al diseño de un parque público en el paisaje de la ribera y a la configuración de lugares urbanos mediante esas operaciones. También, al diseño del Viaducto como pieza componente de la substancia misma del proyecto urbano, que no debe quedar tan sólo en manos de la ingeniería vial. La circulación urbana, a partir de la Carta de Atenas, resultó objeto de un tratamiento separado y sustantivo, que tendía a dejar en mano de los expertos en transporte la definición física de esta función y su localización en zonas especializadas. A partir del proyecto para el Centro de Filadelfia de Louis Kahn se comprendió a la movilidad como un elemento de la arquitectura urbana.

En casos de interconexión y compatibilización de diversas operaciones urbanas, como el descrito, se impone la realización de un proyecto para estudiar y proponer en qué condiciones y en qué formas se producirá el proceso de transformación urbana del corredor litoral de la ciudad de Buenos Aires y sus áreas adyacentes, y en qué condiciones y en qué formas se produce la recuperación del paisaje ribereño para la ciudad y sus habitantes. El proyecto urbano resulta en este caso una investigación en si mismo, referida no sólo al ordenamiento espacial de determinadas necesidades, sino también al manejo interno de sus herramientas y procedimientos.

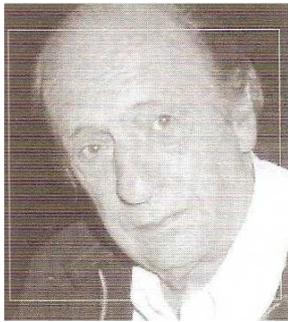
Simultáneamente construye y corporiza su teoría y será uno de los objetivos del trabajo constituir en modelo teórico esta elaboración. El proyecto debe contener todos los desarrollos en curso, y proponer definición para las incógnitas actuales del viaducto y la Reserva, A la luz de estas consideraciones, las hipótesis que verificará el proyecto son las siguientes:

- El proceso de transformaciones urbanas motivado por la globalización económica puede ser aprovechado para reconstruir la vida social, preservar el ambiente e intensificar la calidad de vida.
- Esta tarea presupone en el campo de la arquitectura y el urbanismo una profunda revisión, ética y específica, de los instrumentos y procedimientos habituales en el ejercicio de esas prácticas.
- Por la síntesis y concreción de sus elementos, el proyecto constituye una herramienta ineludible a la hora de precisar programas y decidir distintas alternativas para situaciones urbanas concretas.
- La relación entre el Área Central de Buenos Aires y el Río de La Plata, puede encontrar con el desarrollo de los proyectos en curso la ocasión de su resolución positiva, articulando las actividades productivas y recreativas de la costa con el corazón de la ciudad.
- Es condición excluyente, para que esta posibilidad se cumpla, la coordinación de los proyectos y operaciones en curso dentro de una visión integradora y dinámica, que equilibre las necesidades sectoriales de cada operación con su incidencia sobre la estructura urbana.
- Las herramientas para realizar ese balance son el análisis urbano, el estudio de alternativas y la síntesis proyectual. El análisis permitirá cuantificar el problema planteado con rigor científico. El

proyecto urbano utilizado como herramienta de aproximación permitirá verificar con rigor objetivo el balance buscado.

Notas

1. Serguei Eisenstein; Par e impar en Cinematismo. Ed. Domingo Cortizo, Buenos Aires, 1985.
2. Paul Vaiery; introducción al Método de Leonardo da Vinci. Emecé-Galiimard, Buenos Aires, 1950.
3. Theodor W. Adorno; Teoría Estética. Ed. Orbis, Madrid, 1984. `
4. Paul Klee; Notebooks. Lund Humpries, Londres, 1973.
5. A. Touraine; ¿Podremos vivir juntos?. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires, 1998.
6. A. Rossi; La arquitectura de la ciudad. G. Gili, Barcelona, 1971.
7. J. Borja; Planes Estratégicos y Proyectos Metropolitanas. Barcelona, 1977.
- 8.1. Boria; ídem.
9. L. Kahn; Plan para Filadelfia 1958-62, Louis Kahn, Obra Arquitectónica y Urbana. G.Gili, Barcelona, 1976.
10. Le Corbusier; Précisions. Les tmprimeries tainé, Chartres, 1930.
11. Le Corbusier; Plan Director para Buenos Aires 1938, Buenos Aires, La arquitectura de hoy. Guillermo Kraft, 1947.
12. Subsecretaría de Puertos y Vías Navegables. Proyecto de ampliación del puerto de Buenos Aires.



La mirada desde el margen

Horacio Baliero

Si retrocedemos un tanto en el tiempo y observamos una casa copta del siglo xii en Egipto, vemos rasgos típicos de la arquitectura urbana de ese Oriente, como es la contraposición entre el carácter del exterior, con sus muros reflejando la luz, simples y cerrados y el interior variado y elaborado, en muchos casos, hasta la exquisitez. Si pensamos esta obra en relación con el medio físico concluiríamos que el calor, la gran luminosidad y la ventilación, fueron el origen y pretexto de todo un tratamiento estético. También las mismas celosías cobran un aspecto tan definido de cerramiento desde afuera como de delicada transparencia desde el interior.

Mucho más al Este, en el Fuerte Rojo de Delhi, encontramos tratamientos similares, aunque en otra escala, entre el carácter de los interiores y los exteriores si bien, estos últimos, aprovechan la violencia de la luz y la sombra en sus tratamientos. Los interiores con algo de oasis, con sus patios y jardines aromatizados y con el agua de sus estanques. En la Alhambra de Granada con sus plantas aromáticas entre muros con aberturas hacia los vientos dominantes para llevar las fragancias al interior, con el agua, afuera y adentro de las habitaciones, corriendo, deslizándose por sutiles canales o saltando en las fuentes, poblando de sonidos los ambientes, se convierte lo intangible en materiales de construcción: las fragancias y los sonidos y la luz pasando por los sabios tamices de las celosías.

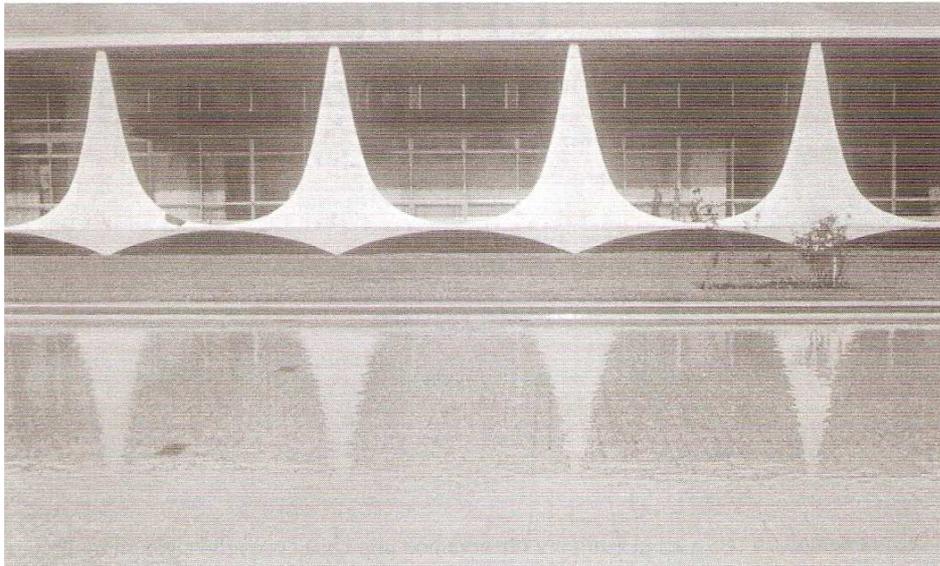


Figura 1, Palacio de la Alborada, Brasilia, L. Costa, Niemeyer, A. Reidy, Machado

Agreguemos el silencio misterioso de los estanques, el agua quieta que agrega a la arquitectura esa vertiginosa dimensión hacia abajo, un cielo en la profundidad, un doble material e ilusorio. También sabían de esto muchos otros, los que hicieron castillos en el Loire, jardines en Italia, Niemeyer en Brasil (figura 1) y Mies, que hace en Barcelona una obra de ilusión y realidad.

Si saltamos a Río de Janeiro, al Ministerio de Educación (1937-1943) de L. Costa, Niemeyer, A. Reidy, Machado, encontramos también la arquitectura gozosa de esas condiciones esenciales. Es un edificio alegre, desenfadado y sin rictus de militantes a pesar de usar todas las premisas del Movimiento Moderno. Su fachada Sur vidriada; la Norte con su entramado de idénticos parasoles animados por la posición de cada unidad y la altura y proporción de sus pilotines, que establecen una especial relación con el piso, nos cuentan una historia simple pero no explican su magia.

Desde luego que esto no se intenta aquí, ni tampoco referirse a otros valores que en estas obras existen, ya que no se pretende hacer un análisis exhaustivo ni un manual de historia sino, sólo, señalar como se asumen condiciones tan dominantes, casi hasta la exaltación, afín de originar un hecho estético.

Si pensamos en Chandigarh, pareciera que Le Corbusier hubiera deseado esas condiciones. Solo así se puede explicar la inusitada potencia plástica de la obra.

En esto se manifiesta esencialmente la forma de percibir las obras arquitectónicas a través de los sentidos. Desde verlo en la ciudad o en el paisaje, en la distancia, hasta penetrar en él y encontrarse con los interiores cercanos o el detalle de una ventana. Para que esta experiencia no sea decepcionante deben respetarse todas las escalas y esto en toda verdadera arquitectura ocurre.

Este tema se expresa con claridad en la sólida y cerrada volumetría exterior de Ronchamp y su sorprendente luminosidad interior, cosa que, también, se da magistralmente en Santa Sofía de Constantinopla la que, por otra parte, Le Corbusier estudió en sus años jóvenes.



Figura 2, Fábrica van Nelle, 1926

Lo que se pretende con este rápido y heteróclito recorrido es hacer notar cómo, frente a condiciones muy definidas, se siguen ciertas pautas en diferentes épocas y culturas. De más está decir que varían los temas y las técnicas pero éstas soportan los frutos de la inspiración formal y de las sugerencias que aparecen en lugar de soslayarlas con su eficiencia. Chandigarh, cito un ejemplo, no una obsesión, es un canto a esa luz, a ese clima.

Claro está que no sólo la gran luminosidad, el exceso de sol, propone temas a la arquitectura. A medida que en Europa nos acercamos al Norte va a ser el deseo de luz el que lo haga. Ya en el gótico, aun en el clasicismo o en el barroco la proporción entre llenos y vacíos va cambiando a favor de los últimos. Pensamos en la Sainte Chapelle, en King's College de Cambridge o, por el contrario, en la Catedral de Alby y, en una escala menos monumental, en las viviendas de Holanda, Alemania, Inglaterra, etc., o en las cristalerías de La Coruña y de toda Galicia y Asturias. En todo los casos la generosidad de las superficies vidriadas es evidente, aun en obras estilísticamente comprometidas. En el caso de tantos barrios de la escuela de Ámsterdam en cuyas casas las ventanas no son menores huecos en los muros sino, por el contrario, tienen asignado un gran valor expresivo, tanto como el conferido en el barrio de J.J.Oud (1926) a las bandas vidriadas, noción esta más abstracta y cara del Movimiento Moderno.

El vidrio desnudo, casi crudo, y las mínimas carpinterías llegan a sus apoteosis en la fábrica van Nelle (1926) figura 2, en la escuela de Duiker (1930) en Ámsterdam como en el edificio del Bauhaus de Gropius.

Es común, entonces, el uso de este vidrio sin las protecciones a que nos acostumbran las obras en otros lugares con un sol más activo pero donde, también, las ideas arquitectónicas existen y se expresan. Es así que en ciertos casos, sin evitar el vidrio, el diseño de las carpinterías y el tratamiento de las obras delimitan un espacio interior de otro exterior, mientras en otros también las carpinterías offician de

soporte de un material necesario pero, además, el más imperceptible para ligar el interior y el exterior, el interior y la naturaleza.

Cuando se ve la escuela de Jacobsen en Copenhague (1952-1955), o la Facultad de ingeniería en Leicester de Stirling (1960) la voracidad por la luz es total; en esta última el techo es el cielo. Aquí, como en Ronchamp, se maneja la luz, pero, en estos casos, la luz que se ansia; los tragaluces cerritales de Viipuri (1927) o las imaginativas reelaboraciones del industrial “*diente de sierra*” (shed) de Aalto, son elocuentes.

En todos estos casos se evidencia, sin duda, una adecuación a las circunstancias. Es decir que se reconoce una situación exterior desfavorable y se aplican procedimientos “*técnicos*” para, “domesticarla”. Desde que un medio natural fue transformado por el hombre en social, ocurre esto. En este caso las condiciones no son impedimentos sino, por el contrario, la necesidad de superarlas, de resolver los problemas que plantean, es la materia prima de la arquitectura y sugerencias esenciales para el quehacer artístico.

Para un escritor, por ejemplo, la existencia de verbos, sustantivos, artículos, es decir, el idioma, es condición de su obra y no una maldición bíblica. La calidad y la intencionalidad es otro problema; con el mismo idioma y hasta casi con las mismas palabras puede haber un soneto de Borges o, de algún otro, un anuncio de antisudoral.

Volviendo a la arquitectura hemos visto que es artificial, es decir una obra humana pero que, hasta aquí, más bien acata ciertas condiciones exteriores en lugar de forzarlas y es por esto, también reconocible. Nadie puede imaginar que una obra de Niemeyer en Pampulha pudiera estar igualmente en Islandia.

Hacer arquitectura

Es sabido que al atravesar cierto umbral -al aumentar la cantidad de unidades- se crean nuevos elementos. Unos pocos ladrillos o unas tejas, ordenadamente dispuestas, no conforman un muro o un techo. Estos se producen a partir de una cantidad tal de unidades que fabriquen una trama o una textura y que, sin negar la individualidad de cada unidad, originen el nuevo elemento que los contiene.

Se distingue un muro de ladrillos desde lejos porque conocemos el color y la textura aunque no se distinga cada ladrillo, recién al estar cerca descubrimos la intimidad del muro al ver cada uno, cada junta y todos los detalles; el resto, lo que no está al lado nuestro, lo inferimos, no lo vemos igualmente. En cierta forma, el muro lo construimos mentalmente.

De aquí surgen ciertas leyes ya que se supone que el muro del ejemplo tiene ciertos atributos, entre ellos el espesor. Por eso ver que el filo, de lo que se suponía un muro, es el de un tabique de un ladrillo de espesor resulta decepcionante. Porque un tabique debe estar contenido entre elementos estructurales, o requiere de pilares para no caerse.

También es fundamental la relación dialéctica entre el muro y sus aberturas, porque una cosa es un muro con ellas y otra, muy diferente, aberturas rodeadas de material.

Se debe dar una relación entre estos elementos para que la noción de muro tenga valor.

Por esta razón no todas las obras pueden tener un carácter murario ya que muchas exigen una proporción de aberturas que lo niegan. En este caso la definición plástica se da por las carpinterías y las partes cerradas no pueden ser mini-muros, tienen que tener una definición propia para esa escala.

No siempre un muro es portante, muchas veces es un simple cerramiento, pero no por eso pierde su carácter de pesantez.

Cuando nos imaginamos uno pensamos en algo pesado. Por eso se crea un efecto ilusionista -los barrocos conocían bien esto- cuando se acentúa el valor de su paramento para buscar una superficie casi pura, o cuando aparenta estar suspendido en el aire al no verlo conjuntamente con sus soportes.

Sentiríamos una frustración si al acercarnos viéramos que el ladrillo o la piedra eran sólo un contacto.

Los muros de ladrillo de la fábrica Johnson de Wright son un ejemplo clarísimo de lo dicho.

No enfatizan su carácter portante y todo el valor lo tienen creando lugares y espacios mientras la estructura independiente de hormigón canta su propia aria.

Otro uso múltiple del mismo elemento lo dan los volúmenes y muros fuertemente coloreados de Barragán, que producen un efecto plástico y geométrico a distancia y, por sus fuertes texturas, da de cerca otras referencias.

En resumen, el mismo material puede ofrecer distintos valores según la distancia desde la que se lo percibe y deben ser los correctos para cada circunstancia.

La economía de medios presente en toda buena arquitectura no depende de modas ni modelos.

Hablar del muro es nombrar uno de los elementos básicos de la arquitectura. Los cerramientos, los pisos y los techos son los sustantivos de la arquitectura. Con ellos se construyen los lugares, son sus componentes y determinantes físicos, son las componentes para hacerlos posibles.

Sus funciones se mantienen a pesar de los cambios de las tecnologías y de la concepción de los espacios que cobijan o determinan.

El paisaje

Las relaciones interiores y aquellas con el mundo exterior, sea el medio natural o urbano, han cambiado.

Las concepciones culturales son las generadoras de la arquitectura y las que se valen de las componentes de la arquitectura para materializarse.

Un muro cortina de cristal es una respuesta a la necesidad cultural de vistas, iluminación, valoración de expresión tecnológica y una concepción de cómo relacionarse con el espacio y el mundo exterior de un modo absolutamente actual y contemporáneo.

En este caso la noción de la obra como protección y cobijo frente a la naturaleza se hace tenue y, al menos en lo cotidiano, se da como en la relación que tenemos en un auto.

En el pasado (y también en algunos lugares actualmente) la protección contra la naturaleza hostil significaba un enfrentamiento.

“La naturaleza era una diosa omnipotente e implacable que devoraba sus hijos humanos. A los más viejos nos basta recordar las novelas de Emilio Salgan', las horribles tempestades, las crueles saetas y las omnívoros insectos que acechaban en la medida en que los hombres blancos europeos se alejaban de Génova. Hay en día la otra madre devoradora es apenas un rescoldo de todos estarnos comprometidos a cuidar, so pena de que se apague la llama de la vida”.

J.M.Borthagaray

Las grandes obras podían proteger de la lluvia o el viento pero no del frío o la humedad, sin extendernos a hablar de las bajas condiciones higiénicas. La tecnología hace posible otra relación con la naturaleza. Por esta razón se pasa del respetuoso temor a la confianza y se convierte en un tema de placer.

Esto permite una nueva relación dialéctica entre el interior y el exterior que se ve expresado en las obras de Richard Neutra.

Estas circunstancias llevan también a una libertad formal hasta ahora nunca experimentada.

La arquitectura exige hoy una nueva relación con la luz y el entorno. En realidad están ambas relacionadas. Hacer entrar la luz es, en cierta forma, hacer entrar el aire y el cielo que nos rodea y la relación con el entorno abarca los enmarques paisajísticos, urbanos o naturales como así también la relación con lo inmediato y con lo distante.

En relación a esto la significación de las aberturas es muy importante. Ya no responden a algún orden abstracto de composición sino a la relación entre el espacio interior y el espacio exterior que se desee.

Esta relación tiene un agente que hoy la hace posible: el vidrio y las carpinterías.

El vidrio es reflejos y transparencias; es también el sucedáneo mínimo de la nada y el aire o puede ser una superficie con su propia materialidad.

Las carpinterías como contrapunto le otorgan estos valores y cobran su propia significación.

En las casas holandesas o los palacios barrocos el diseño de las carpinterías es esencial para la expresión deseada.

Sus dimensiones y molduras buscaban algo más que el simple paso de la luz. Expresan una voluntad estética y una concepción del espacio. Los cristales, a menudo biselados, actúan como gemas o prismas que permiten el paso de la luz, generan transparencias, reflejos y a veces domésticos arco iris.

Así la madera que enmarca y los vidrios enmarcados producen un elemento unitario: la ventana o la puerta, en la que se afirma no obstante la individualidad propia de sus componentes, así como su protagonismo en la distinción del exterior y el interior.

No siempre la carpintería es protagonista. En el transparente de la catedral de Toledo es imperceptible y la gran actuación es de la luz, que se hace casi tangible como un fluido etéreo. Este manipuleo de la luz, que conocían bien los árabes, es un tema esencial de la arquitectura moderna y totalmente ligado a una concepción espacial. Por esta causa el diseño de las carpinterías como definidoras del espacio es tan importante.

Una carpintería puede crear un límite o producir una sensación de continuidad. Si se piensa en parantes de una sección rectangular y con una dimensión muy preponderante con relación a la otra se sabe que varía, fundamentalmente, el efecto que produciría si fuera coplanar al cristal. En el primer caso, incluyendo la parte transparente, se puede crear un plano que divida dos zonas. Se estaría trabajando así con ideas no alejadas del neoplasticismo, como cuando en una tela de Mondrian no se crean espacios ni profundidades ilusorias. Un buen ejemplo de esto es la casa Schroeder, de Rietveld (1924) o alguna casa de Tadao Ando donde hay, entre un espacio interior y un patio casi simétrico, un gran cristal y una puerta opaca y coplanar que define el plano total.

Un caso contrario se da cuando el cristal se inserta en la cara larga del parante. Porque al no existir el plano, como en el caso anterior, el cristal se convierte en fondo, tendiendo a no contar perceptivamente y el parante se convierte en figura. Por otra parte, al tener su sección una direccionalidad tan marcada da una sensación de afluencia entre lo que materialmente separa. La noción de direccionalidad de los elementos en el espacio está relacionada con el suprematismo de Malevich.

Uno de los ejemplos más logrados entre el espacio interior y la naturaleza se puede ver en las obras de Richard Neutra.

Los marcos de las grandes hojas corredizas o fijas están dentro del piso, y del cielorraso, verticalmente fusionadas con alguna columna. Hay ángulos en donde dos cristales se encuentran sin ninguna carpintería o hasta encontramos un cristal que se introduce en un estanque, quedando parte en el interior y parte en el exterior.

De este modo Neutra impide la aparición del plano y la carpintería se convierte en un vacío que permite leer con claridad la belleza del paisaje.



Arquitectura y Particularidad

Miguel Baudizzone

Los ritos de iniciación están presentes con gran importancia en todas las culturas y en todos los quehaceres. ¿Cuáles son los “*ritos de iniciación*” de la arquitectura? Desde que volvimos a la Facultad, después de la dictadura, hemos trabajado sobre aquellos actos iniciales que permiten comenzar un proyecto arquitectónico.

Enseñar arquitectura es posible sobre la base de hacerla cotidianamente, amarla e interrogarse sobre ella. Sin embargo la actividad académica requiere de una estrategia adicional, de carácter pedagógico. Esta

estrategia consiste en un orden prefijado, un conjunto de pasos preestablecidos, flexibles, modificables, activos frente a las respuestas de los alumnos. Para enseñar hay que mostrarse, explicarse y sobre todo preguntarse; así como para aprender hay que tener la intención, el coraje y el heroísmo de dudar, descubrir, ampliarse ante nuevos mundos. Reflexionar sobre como actuamos personalmente es la clave de una auténtica enseñanza.

Comenzar un trabajo es uno de sus momentos más difíciles. Ese paso “*iniciatorio*” repetido numerosas veces en la profesión reaparece al enfrentar la página en blanco, empezar un proyecto. Nosotros, arquitectos con bastantes años de experiencia, tomamos esa decisión inicial en cada proyecto, repetimos determinado ritual, ¿y los alumnos? Tenemos claro que la arquitectura no es un sistema lineal de pensamiento, y no podemos pretender respuestas predeterminadas a temas predefinidos. No nos sirven entonces las metodológicas de las ciencias, ni podemos esperar iluminaciones mágicas o divinas. Este trabajo de arquitectos consiste en una forma particular de pensamiento, que hemos llamado imaginativo pues se construye y perfecciona con imágenes. Dos talentos de nuestro siglo, Joyce y Proust, han coincidido en definir imaginación igual memoria, y quizás este axioma nos ayude a encontrar una pista.

La arquitectura tiene obviamente reglas que constituyen el marco normativo de un oficio, y reflejan la memoria colectiva de un quehacer y de una expectativa, pero exige una interpretación personal, una posición frente al mundo. A este par lo hemos llamado deseo y tradición (una lectura única y personal entroncada dentro de una historia cambiante de las reglas del arte y el buen hacer). La palabra deseo encierra el impulso vital y personal, la tradición, el conocimiento acumulado; las memorias individuales y colectivas, respectivamente.

En ese marco complejo es difícil dar los primeros pasos; y es indispensable comprender que hacer arquitectura es precisamente tomar decisiones, trabajosamente encontrar esa solución personal y conceptual que pone orden en la multiplicidad de posibilidades y permite elegir. Frente a este duro momento caben las grandes generalizaciones que dan un marco de referencia, un discurso previo, verdaderas añoranzas prebabélicas, necesarias pero insuficientes. Los libros de Palladio, o los tratados de Durand y Guadet, no se diferencian demasiado de los textos del CIAM o de los recetarios de Alexander. El marco normativo es sin embargo un acercamiento útil que no nos resuelve el problema que debemos enfrentar. Una cita tan libre como su traducción del viejo Corbu en sus inicios nos aclara: “*tengo un verdadero terror de la enseñanza de las escuelas, de las recetas, de los a priori del derecho divino, y estoy persuadido en este periodo incierto, de acudir a mi juicio personal*”.

Encontrar la llave para abrir el caso es precisamente observar atentamente el problema y descubrir su particularidad, sus peculiaridades, su calidad de detonantes de ideas, de catalizadores de experiencias. Tanto “*Capability*” Brown, cuando buscaba las capacidades (en el sentido de potencialidades, no de posibilidades) de un sitio, o Louis Kahn cuando aconsejaba escuchar un lugar, nos estaban diciendo que busquemos ese carácter único.

La arquitectura no es un proceso analítico, y no habrá procedimiento desmenuzador que nos sea útil ante esta toma de decisiones. Para encontrar el camino hacia esa solución que haga que la obra, una vez construida, parezca haber estado siempre allí, enriqueciendo tanto la vida de la gente como el paisaje, tenemos que asumir esa búsqueda de la definición que cada uno de nosotros da al problema. “*Capability*” Brown medita sobre la potencia de la campiña británica, y en sus lluvias permanentes, sus ovejas, su añoranza por un mundo clásico tan ajeno, descubre ese carácter exclusivo del mundo isleño necesario para armar lo que se transforma en el parque inglés. Ese paisaje que doscientos años después cubre Inglaterra consiste en aprovechar las suaves laderas para ubicar lagunas, cortar el verde pasto con la cortadora natural ovina, y ubicar falsas ruinas en esa artificial naturaleza.

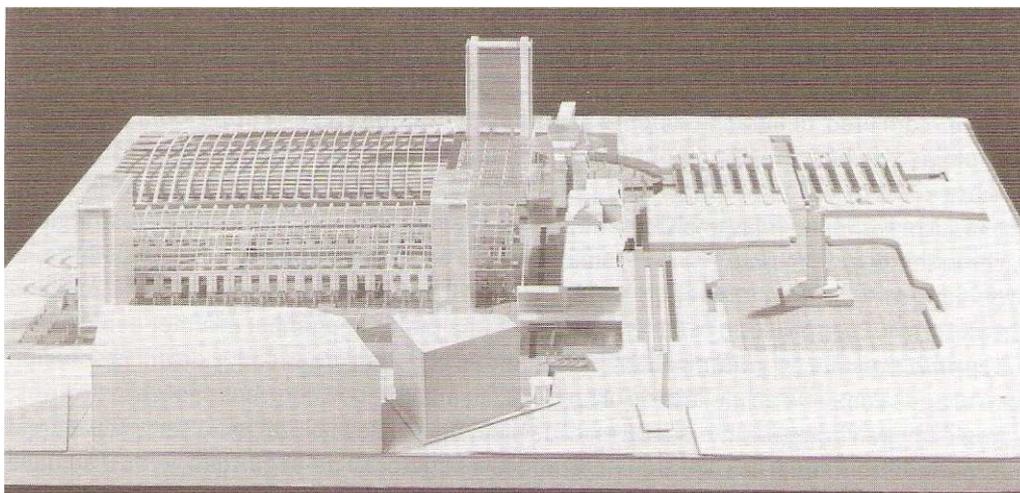
Como la palabra precisa, irremplazable, en un poema, el “*motjust*” de los franceses, ese paisaje es imposible, hoy, de separar de la imagen que tenemos de Inglaterra. Ocurre lo mismo con las construcciones en India de Kahn, esas sombras, esos muros pesados, esos recorridos con visuales enmarcadas por grandes arcos, hablan de una mano de obra sobreabundante, de calores tremendos y de

historias pasadas presentes en claustros actuales. Toda buena obra de arquitectura a través de los tiempos presenta ese “anclaje” inamovible en un sitio, aunque su uso cambie.

La experiencia proyectual de nuestro estudio profesional, según mi interpretación personal, intenta humildemente seguir este camino. Cuando proyectamos la torre de Loma Negra, para un concurso desgraciadamente perdido, no nos interesó la torre como conjunto morfológico de base, fuste y capitel. Entendimos que esa torre estaba en una esquina de nuestra ciudad, era la ampliación de una torre existente y era la sede de un imperio económico. Las respuestas una vez definidas las preguntas correctas, eran más restringidas y, por lo tanto, más fáciles. Así si el tema consistía en ampliar una estructura existente, el problema consistía en conseguir un edificio unitario, que no modificase los núcleos circulatorios. Era necesario también pensar en una piel homogénea. Esa piel debía evitar los curtain wall que no garantizaban estanqueidad ni daban identidad, y de allí la solución para el agua consistía en alejarla de la fachada, en impedir que chorrease sobre los vidrios, y surgió un gran botaguas horizontal en cada piso. De paso esa pieza podía ser una pasarela que permitiera limpiar los vidrios sin grandes estructuras de seguridad, y que actuase como parasol al Norte.

Uniéndola con el antepecho necesario para alojar fan-coil, y estanterías, se constituyó en un premoldeado alivianado, que necesitó otras soluciones al llegar al piso y al llegar al cielo, donde se aloja la cabeza de la Empresa. De allí y por una metáfora de la corona, y protegido de sol y viento, diseñamos una terminación superior del edificio. Cabe hablar con absoluta propiedad de decisiones personales, de un arbitrio como decía Erbin, pero sin embargo esa individualidad de la decisión no responde a oscuros dones innatos, o a místicas iluminaciones. Responde a una observación crítica de los datos, a una reflexión basada en la propia experiencia y en una lectura de la historia de la arquitectura tratando de desentrañar en cada proyecto cuáles fueron los impulsos que generaron tal o cual partido.

El Concurso de Retiro, de una complejidad notoriamente mayor, ha sido planteado con procedimientos parecidos. Una vez comprendido (de comprensión, con convicción y vitalmente) que el tema era un traslado del borde de la trama urbana existente, cruzando una frontera automotriz, y una segunda frontera, las vías y la autopista, eran casi inamovibles; tomamos la decisión primera de no trasladar la trama urbana, repitiendo nuestra clásica cuadrícula, “al otro lado”. Inmediatamente aparecen tres elementos básicos: el nuevo borde (que debía ser transparente, flexible en el tiempo y en su diseño y por lo tanto, de torres aisladas para no tapar la ciudad; un nuevo tejido (el que llamamos “la isla” y que era un conjunto edilicio abigarrado y de alta densidad, sin que esto implicase alturas o usos homogéneos), y por último el espacio público (“el porque”, que continuase los verdes de Palermo, Plaza Francia hasta Plaza San Martín, sin interrupciones, y con accidentes pero con una escala metropolitana). El conjunto es único, no en el sentido de búsqueda pintoresquista de la originalidad, sino en el sentido de ajuste inamovible a su contexto.



Proyecto Retiro

Hemos resumido dos ejemplos al azar, de mi experiencia e interpretación personal, con la convicción de que esta búsqueda de desencadenantes, luego desarrollada en geometrías, atmósferas, materialidades, permite iniciar otra marcha hacia los proyectos. Si hemos sido agudos en la observación y detección del problema, sus soluciones calzarán como un guante, y sus posibilidades de aceptación serán mayores. Por este criterio la obra de un arquitecto (en nuestro caso particular se cumple esta premisa) es necesariamente ecléctica, refleja los distintos problemas a resolver y los distintos tiempos que atraviesa el proyectista.

Muy diferente sería si la búsqueda fuera estilística, o tecnológica, etc., tomando con obsesión sólo uno de los parámetros de la buena arquitectura.

En interrogarnos reside nuestro “ritual iniciatorio”.

Nuestro enfoque de la enseñanza de la arquitectura reproduce fielmente esta experiencia personal, y a través de ejercicios con complejidad creciente, donde la temática no es fundamental, buscamos plantearnos las preguntas adecuadas para poder iniciar el proyecto satisfactorio al proyectista, al tan mencionado usuario y a la ciudad en general.

Conocido el “nombre” del problema, aquel particular uso en un determinado lugar, el procedimiento que siguen los estudiantes es realizar un primer esquiso para plantearse las opiniones y sensaciones que a cada uno le provoca, los datos que ha acumulado en su vida que le sugieren distintas respuestas. Poner al día y sobre el papel este cúmulo de historias permite simultáneamente ponerlo en crisis y preguntarse ¿cuál es este problema, qué lo hace diferente de otros parecidos que conocí? ¿Qué creo que mejorará este lugar, como se puede plantear este uso de manera tal que lo haga más atractivo? ¿Cómo desearía yo que fuese este edificio? ¿(y pienso en conceptos, palabras, ideas, aún no en formas)?...

Planteadas las primeras respuestas descubrimos que estos conceptos se transforman en imágenes, borrosas al principio, que se consolidan, materializan y avanzan en respuestas dibujables, y por lo tanto verificables. Allí se abren otras tandas de preguntas y sigue la historia. A los estudiantes con este sistema no les ha ido mal.



Memoria y Balance provisorio

Jorge Cortiñas

Justificación

Esta generación de profesores de la FADU, que ha ganado su reconcurso y corre por lo tanto su último tramo de ruta, está obligada, de cara al fin del milenio a dar su testimonio, en el sentido que tuvo para los romanos y que los alumnos entenderían si el secundario no hubiera perdido el latín. ⁽¹⁾

Este trabajo es una memoria de la historia y de la historia personal, una foto fija del permanente proceso de revisión de las ideas acerca de nuestro oficio y de la forma de transmitirlo, un balance por lo tanto provisoria.

Revisitando la Academia

“Es la Architectura una ciencia que debe ir acompañada de muchos otros conocimientos y estudios. Esta ciencia se adquiere por la práctica y por la teoría.

La práctica es una continua y repetida aplicación del uso. La teoría, en cambio, es la que puede aplicar y demostrar la perfección de las obras ejecutadas. Por lo tanto, los arquitectos que sin la teoría y sólo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron más que una sombra, los que se apoyaron sólo en la teoría en la Architectura hay dos términos: lo significado y lo que significa. La cosa significado es aquella que uno se propone tratar y la significante, es la demostración lograda mediante principios científicos. Quien quiera llamarse arquitecto debe conocer a la perfección tanto una como otra. Para lograrlo es preciso tener talento y afición al estudio; puesto que ni el talento sin el estudio, ni el estudio sin el talento, pueden formar un buen arquitecto. Debe pues estudiar Gramática, tener aptitudes para el Dibujo, conocer la Geometría y la Óptica, ser instruido en Aritmética y versado en Historia, Filosofía, Música, jurisprudencia, Astrología”.

Vitruvio, Libro I

Si aceptamos que desde Vitruvio la cosa no ha hecho más que complicarse, es claro que las preguntas acerca de qué enseñar y cómo enseñar se renuevan permanentemente abonadas por sucesivos fracasos.

De estos, el más interesante y al que conviene visitar de tanto en tanto, es la Academia.

El proyecto pedagógico de la Academia se basó en dos hechos fundamentales:

- a) la arquitectura clásica fundó un sistema de reglas compositivas precisas que permitieron constituir la en lenguaje⁽²⁾
- b) Esto alimentó la posibilidad de transmitir sus conocimientos, es decir convertir un saber en disciplina.

Los primeros tratados, como los diez libros de Vitruvio⁽³⁾ o los cinco de Palladio⁽⁴⁾ son extremadamente abarcativos. Enseñan desde la forma de elegir el sitio, el suelo, los cimientos, la construcción, la gramática teórica (órdenes, modulaciones, proporciones de partes y espacios, tipologías). El proyecto académico va a refinar luego su enfoque en los tratados franceses y distinguir nuevamente la construcción del proyecto⁽⁵⁾ En los fantásticos dibujos de Boullée⁽⁶⁾, en la ciudad imaginaria de Ledoux⁽⁷⁾ y en los más conocidos tratados compositivos del curso de Durand, el proyecto arquitectónico adquiere sistema, leyes de organización formal, tipología y reglas compositivas. No se trataba de contener la fórmula mágica de la genialidad, (no era ese el objetivo), simplemente había que garantizar la calidad básica de un producto arquitectónico y urbano que acompañara en forma solvente la primera ola de la revolución industrial, asegurando durante un siglo la producción edilicia cuantitativamente mayor que la humanidad había construido hasta entonces.

Este proyecto, consistente con otras regulaciones de orden formal de la primera modernidad demuestra la extraordinaria producción cultural que se genera a partir de la estructuración de un lenguaje inteligible.

El habla, primero y privilegiado de los lenguajes humanos, se basa en seleccionar un repertorio limitado de sonidos, inhibiendo una enorme cantidad de posibilidades de un espectro infinito. Esta capacidad de inhibir y seleccionar sonidos se restringe con la edad, por lo que los idiomas aprendidos por los adultos tienen el estigma del acento extranjero.

La música occidental, ordena su estructura a partir de escalas armónicas de siete notas (tonos) y cinco semitonos, cuyo manifiesto fundamental es el Clave Bien Temperado de Bach.

Este sistema, que permitió un enorme desarrollo hasta principios de este siglo fue prácticamente agotado en sus posibilidades expresivas.

Arnold Schoenberg (1874-1951), con el dodecafonismo, demolió el edificio tonal devenido arcaico.

El desarrollo de sistemas formales, desde su estructuración inicial revolucionaria hasta su agotamiento, tiene un rico paralelo con la teoría de Kuhn acerca del avance de la ciencia a partir de paradigmas revolucionarios y periodos de desarrollo (de trabajo).⁽⁸⁾

El agotamiento de la Academia por circunstancias externas es un hecho histórico extensamente explicado en todos los libros que analizan el Movimiento Moderno, pero la teoría de Kuhn (riesgosamente extrapolada) permite suponer una hipótesis aventurada no explotada: El abandono del clasicismo por un agotamiento interno del paradigma, por esterilidad de su proyecto de investigación.

Esta idea no suena tan descabellada si se observa desprejuiciadamente el proceso de demolición que los pintores emprendieron contra su propio edificio académico desde el impresionismo en adelante.

Digresión acerca de cómo uno aprendió a hacerlo

“Las futuras adaptaciones producirán grandes agitaciones sociales y políticas; pero la modernización siempre ha prosperado en el conflicto, en una atmósfera de incertidumbre imaginación y nos mueve a comprender y a enfrentarnos con el mundo que la modernización ha construido, y a esforzarnos por hacerlo nuestro. Creo que nosotros y los que vengan después de nosotros, seguiremos luchando para hacer de este mundo nuestro hogar, incluso si los hogares que hemos levantado, la calle moderna, el espíritu moderno, continúan desvaneciéndose en el aire”.

Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire

En 1957, entré a una Facultad de Arquitectura que dos años atrás había expulsado a Vignola junto con los profesores del peronismo histórico.

La modernidad, bastante demorada si tomamos al Bauhaus como hito temporal, había irrumpido en forma torrencial arrojando al niño con el agua de la bañera y así el mundo de la Facultad, muy ajeno al de la calle⁽⁹⁾, se dividía (porque es necesario dividirse para tener identidad) no ya entre clásicos y modernos, sino según la esquemática teoría de Bruno Zevi, entre orgánicos y racionalistas.

Por una circunstancia local no muy clara, los orgánicos eran católicos, humanistas y de derecha y los racionalistas librepensadores, reformistas y de izquierda. Por lo tanto, si uno era “progre”, como yo, se perdía la posibilidad de apreciar a Wright (por lo menos en público) y si tenía un fuerte impulso religioso le estaban vedados el Modulor y el juego sabio de los volúmenes bajo la luz, salvo el uso de las bóvedas

como en la *Maison jaoul*, que estaban legitimadas, vaya uno a saber por qué, en el vago concepto de “casas blancas”.



El Bauhaus ocupaba todos los espacios del diseño con una visión unitaria e integradora

Lo más importante para la formación como arquitecto, a mi juicio, era la atmósfera de la facultad antes que la calidad de la enseñanza.

La Facultad era una fiesta cultural para los que se la tomaban en serio. El taller de Visión de Méndez Mosquera, al que concurrían todos los alumnos de 19 y 29 años, enseñaba a dibujar, a conocer el color, la textura, la forma, pero básicamente se sumergía en una atmósfera Bauhaus. Los nombres y las epopeyas del Movimiento Moderno eran como héroes de una película con malos y buenos⁽¹⁰⁾.

Luego estaba el grupo de pertenencia. Uno formaba parte de una barra que compartía, además de noches de entrega y de jarana, una interminable discusión arquitectónica.

El taller no tenía otra teoría que el programa y algunos supuestos subyacentes no explicitados, entre los que se contaban las opiniones arquitectónicas normalmente compartidas entre el titular y los ayudantes.

Se proponían temas, generalmente dos por año, escalonados por tamaño.

Nada se decía acerca de la forma y construcción del espacio, por lo que esta tarea central se resolvía de una manera no explícita.

El supuesto subyacente era que el alumno, en posesión de los datos proporcionados por el programa, era capaz de producir una síntesis (o sucesivas síntesis aproximativas si su creatividad no daba para tanto) que se plasmaba en un proyecto arquitectónico. Este “*método*” fue criticado permanentemente como oscurantista (lo era) desde la izquierda marxista, que proponía una enseñanza “*científica*” de la arquitectura, teoría que se desautorizaba a sí misma, al no concretarse nunca en una propuesta operativa.

Aporte importante para esta síntesis en la banda “*progre*” del dial, era el conocimiento de lo que en aquel entonces se conocía como Teoría, es decir asoleamiento, ventilación, etc.

Y más adelante en los '60 las ideas acerca de las pautas de diseño⁽¹¹⁾

Lo que ocurría en realidad, era que una gama de formas, producto de un archivo tácito de proyectos-ejemplo, proporcionaban las referencias necesarias para el pasaje (tan difícil) del mundo literario del programa al mundo espacial de la arquitectura.

Lo que salvaba la situación, como ocurre a menudo, era la calidad profesional de los arquitectos-docentes, que aunque no fueran grandes transmisores, sabían de qué se trataba⁽¹²⁾.

En realidad, la Academia, derrotada en los papeles, había dejado su impronta cultural en una versión degradada de la mimesis ⁽¹³⁾ la copia (en la jerga “*machete*”). Con un cambio, entonces, de modelos pero no de método, la cosa se dividía entre talleres “*progresistas*”, donde los modelos formales eran los válidos del Movimiento Moderno y en talleres “*reaccionarios*” donde primaban los muy dudosos en cuanto a universalidad del “*lenguaje de los muros*”, derivados del proyecto-modelo de la iglesia de Nuestra Sra. de Fátima.

Los mecanismos de validación de ambas actitudes eran autorreferentes, puesto que la arquitectura moderna no sólo había entrado en crisis, sino que la ciudad real la estaban construyendo unos tipos con los que no queríamos tener nada que ver.

El último fenómeno de la época que quiero mencionar es del enamoramiento.

No me refiero al que la naturaleza proporciona generosamente a esa edad, sino al metejón arquitectónico con algún maestro. Esta actitud era lo mejor que teníamos y me parece muy baja en los alumnos de hoy⁽¹⁴⁾.

En mi caso el interés general fue pasando del Bauhaus al Corbu brutalista, de Tange a Stirling, pero el verdadero amor fue Alvar Aalto. Las fotos de Saynatsalo me produjeron por primera vez ese tipo de emoción estética que se siente en la piel. Aún hoy me parece una obra estupenda y estoy dispuesto a irme a las manos si alguien lo critica en mi presencia.

1984

“Saber y poder son las dos caras de la misma cuestión. ¿Quién decide lo que es saber y quien sabe lo que conviene decidir? La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno”.

Jean-Francois Lyotard, La condición posmoderna

Lejos de la tenebrosa visión Orweliana, 1984 fue un año jubiloso para el país y para nosotros.

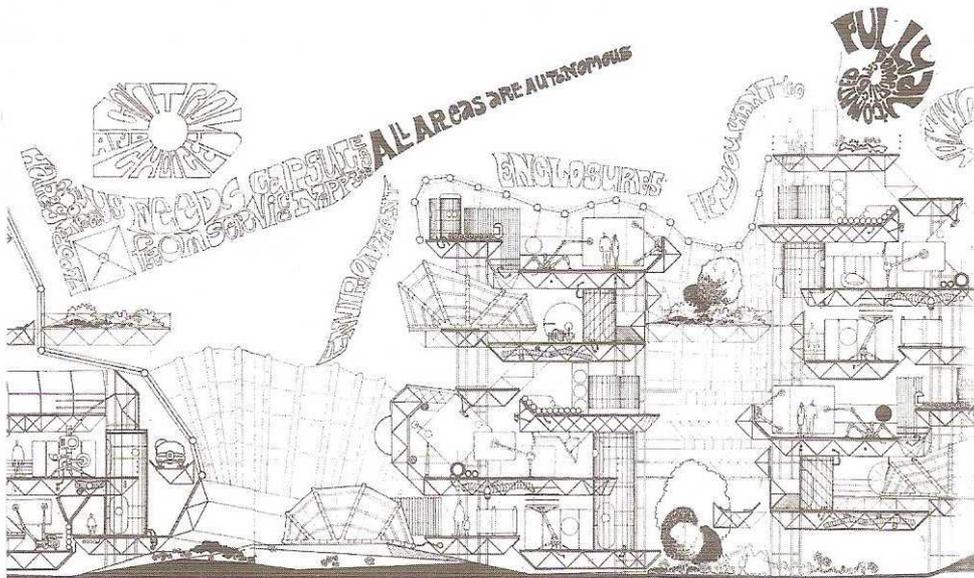
Fue el reencuentro con la Facultad, con la posibilidad de recuperar un espacio perdido y afrontar la posibilidad de convertir en conocimiento (transmisible) nuestro saber (elaborado por la experiencia).

Las circunstancias de ese reencuentro eran y son considerablemente más complejas que las que dejamos en los optimistas '60.

¹⁾ La pérdida de unicidad del Movimiento Moderno, ya agitado por las discusiones de los “60, con el metabolismo japonés y los megaproyectos, los planteos del Archigram⁽¹⁵⁾ y finalmente las teorías de crecimiento y flexibilidad que terminaron por disolver la arquitectura en un organizar el espacio en lugar de darle forma⁽¹⁶⁾

2) En Buenos Aires, la construcción de la ciudad por parte de los arquitectos desplazó definitivamente a los ingenieros, sin que esta circunstancia produjera una mejora sustancial en la calidad ambiental. Paralelamente al aumento de la calidad de los edificios aislados, aumentó el individualismo formal y la densificación extrema, producto de un Código de Edificación en extremo permisivo. En 1977 se reemplaza de facto el Código de la Edificación por el Código de Planeamiento Urbano, que con sus arbitrarias parámetros morfológicos contribuye a un caos del que no logramos salir. A partir de 1984 la enseñanza en todos los talleres comienza a preocuparse por la ciudad en todos los temas.

- 3) El redescubrimiento de la cuestión tipológica (Rossi, Argan) y una mirada arquitectónica sobre la Ciudad fragmentaria, asistemática, pero infinitamente más prometedora que los resultados de la cultura del plan regulador.
- 4) El pluralismo de imágenes, que hace muy difícil discernir criterios de validación⁽¹⁷⁾
- 5) Ya en los '90, la globalización, que parecía no tocar al mundo de la arquitectura por ser la construcción un bien no transable, ha entrado de lleno en el escenario con sus nuevas y temidas demandas: competitividad, eficiencia, concentración y cambio constante de las reglas de juego. La hora del profesional independiente y el regionalismo ladrillero parecen haber entrado en un cono de sombra. El futuro, verificable en los centros que nos llevan la delantera en este proceso, augura un modelo de profesional con poder de decisión más recortado y en relación de dependencia con estructuras empresarias.
- 6) Desde adentro de la Facultad, el sostenimiento de la causa de la educación pública con ingreso irrestricto, desde un secundario deteriorado y una escasez insoportable de recursos, genera problemas agregados. Es probable que el rey mercado necesite una gran cantidad de gente con formación terciaria en el cada vez más complejo mundo de la producción edilicia, pero está pendiente un debate serio acerca del sentido de que todos pasen por las horcas caudinas de una formación tan exigente y frustrante para quien no tiene las condiciones necesarias.



De la forma de enseñar arquitectura (o de ser arquitecto)

Si es que esto es posible

Las circunstancias que acabo de describir, pueden gustarnos o no, tienen esa cualidad particular de la realidad: son así y con ellas tenemos que operar.

Los arquitectos de este siglo se han acostumbrado a vivir en la utopía; la condición vanguardista del Movimiento Moderno los colocó en ese sitio de la no realización, del proyecto ejemplar antes que la obra bastarda.

Quizás haya llegado el momento de reconocer que la obra de arquitectura, considerada como servicio o como arte, requiere de una ingente cantidad de recursos y que no hay más remedio, si se quiere producir, que aclarar las cuentas con el poder de turno, sea Cosme de Médicis o el Sr. Rockefeller, obviamente con un límite ético complejo que incluye la posibilidad del rechazo⁽¹⁸⁾.

La Facultad no es la responsable directa de la forma de la Ciudad, fenómeno complejo y absolutamente heterogéneo, pero hay una parte importante de esta responsabilidad que le compete, por educar al grupo de actores con la mayor obligación de lucidez. La ciudad es el espejo donde la Facultad debe mirarse para reconocer la calidad de su acción.

Esta mirada no puede satisfacernos. Más allá de objetos parciales bien logrados, la producción de los arquitectos tiene una pobre vocación de hacer ciudad.

Considero que el resultado francamente exitoso como calidad urbana de Puerto Madero se debe a la solidez formal de los docks. Sin su traza fuerte y monótona estaríamos seguramente frente a un desastre urbano.

El Bauhaus, como escuela de vanguardia basaba su performance, antes que en la excelencia de sus ideas, en la selección natural previa de sus docentes y alumnos, producto de su misma naturaleza. Las vanguardias comparten esa cualidad con los inmigrantes, son grupos tenaces y visionarios, con el coraje o la desesperación necesarios para cortar con su propia historia.

La Facultad, sin desatender a los grupos de alumnos excepcionales, debe tener como objetivo asegurar el buen promedio y en eso no puede renunciar a un parentesco directo con la Academia: debe formar profesionales aptos para resolver los problemas de la urbanización en un buen nivel de dignidad y solvencia.

Muchos talleres, aunque no hayan asumido estas ideas en forma explícita, están trabajando en esta dirección. Los trabajos sobre modelos de referencia tomados de maestros del Movimiento Moderno, matrices cúbicas o lineales, son avances en el sentido de estructurar la transmisibilidad del oficio.

Otro avance más incipiente es la convicción de que los trabajos no llegan nunca a un desarrollo completo y que esto es grave, porque a los alumnos les falta el feed-back de la experiencia concluida. La práctica de sobredimensionar la búsqueda, experimentación y discusión del partido es como la de una escuela de pintura que nunca pasa de abocetar con carbonilla sobre la tela. Esta situación, en nuestra Facultad masiva y con tiempos de dedicación limitados, sólo se supera haciendo algunos ejercicios donde el partido y los esquemas de solución sean datos previos⁽¹⁹⁾

Algunos lemas deberían grabarse en las paredes de la Facultad hasta tanto no entremos en un período cultural con mayor consenso disciplinario: “*Menos es mas*”, “*Ornamento es delito*”, “*Lo primero es no dañar*”⁽²⁰⁾

Podemos partir de objetivos muy humildes:

- a) Mejorar el ámbito de trabajo de los talleres. Cuestionar el modelo de una arquitectura de imágenes consumibles.
- b) Construir una estética desde valores sanos y permanentes como la calidad y orden del espacio, la buena construcción y el amor artesanal por el detalle bien resuelto.
- c) Pensar en forma sostenida y colectiva en las pequeñas mejoras antes que en los grandes gestos. Aceptar que los procesos de maduración de los alumnos requieren de un cierto tiempo y que estos pueden aprender tanto del error como del acierto.
- d) Es posible que de esta manera podamos construir una disciplina seria y respetable.

Creo que la Facultad, al centrar su preocupación en asegurar el nivel medio, estará cerca de la indefinida excelencia que tanto predicamos y que cada día parece mas inalcanzable⁽²¹⁾ y tendremos mejores posibilidades de desarrollo para los alumnos que necesitan un espacio de saber, diálogo y libertad para construir su personalidad y descubrir su camino.

*“apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través!
Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba
encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía
acordarse cómo había llegado hasta ahí.*

*Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo,
deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una
bruma plateada y brillante. Un instante más y Alicia había
pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del
cuarto del espejo”.*

Lewis Carroll, Alicia a través del espejo

Notas

1. Testimonio, del latín *restes*, que es con lo que garantizaban la veracidad los testigos.
2. Sugiero a los estudiantes la lectura de el lenguaje clásico de la Arquitectura, de John Summerson y hacerla experiencia de volver a mirar los edificios eclécticos de Buenos Aires.
3. Marco Vitruvio Polión, siglo I aC, escribió el único tratado sobreviviente de la antigüedad, del que no se conservan las ilustraciones. Esta dificultad como siempre ocurre, fue un acicate para la creatividad, ilustrar el Vitrubio fue tarea permanente de arquitectos y estudiantes desde el Renacimiento, comenzando por Giacomo Vignola [1507~1573), que frecuentó con Serlio la corte de Francisco I. Serlío, (1475-1554) escribió el primer tratado moderno de gran difusión en Europa, extendiendo el conocimiento de los cinco órdenes.
4. Andrea Palladio, el mismo de la Rotonda, (1508-1580).
5. Me gusta suponer que el arquitecto actual nace con el gótico, cuando el Abate Suger “*intelectual*” teoriza en St. Denis la forma de generar las capillas de la girola mientras Villar D'Honencourt “*maestro cantero*” dibuja su fascinante libro de apuntes. De la fusión mítica de estos dos personajes (ver Pevsner) surge un personaje con los zapatos sucios de cal y la cabeza llena de geometría, con una grieta interna no resuelta que es el arquitecto moderno. “*Albañil con conocimientos de latín*”, según Adolf Loos.
6. Etienne-Louis (1728-1799).
7. Claude-Nicolis (1736-1806) proyectó una ciudad completa en Chaux para Luis XVI, algunos de sus edificios son de una proto modernidad sorprendente.
8. Thomas Kuhn, Lo estructura de las revoluciones Científicas.
9. Todos los ejemplos de arquitectura moderna construidos en el entorno inmediato podrían visitarse en un día sin demasiada fatiga, con un viaje a La Plata se completaba con la Curutchet, y un fin de semana en Mar del Plata bastaba para un Williams y tres Bonet.
10. ¿Quién no vivió el rechazo del proyecto de Corbu para la Liga de las Naciones como algo personal?
11. La obra de Christopher Alexander, Community & Privacy, pareció un avance en el desarrollo de una actitud científica en el diseño. En realidad constituyó un refinamiento en la construcción del programa, mucho más preciso y detallado en la forma de detectar y explicitar las necesidades, pero siguió siendo tan inoperante como hasta entonces en cuanto a la operación de pasaje de la necesidad a la forma.
12. Hacia el fin de ese período se produjeron concursos docentes y aparecieron dos talleres nuevos, el de Rivarola, donde terminé de cursar y el de Borthagaray, que introdujo la novedad deslumbrante de clases teóricas con diapositivas tomadas en sus viajes, recurso hasta entonces sólo utilizado por los profesores de historia.
13. La mimesis es la imitación de la naturaleza, vista por el clasicismo como fuente de verdad y objeto de la tarea artística, operación bastante complicada y diferente de la copia fotográfica.

14. Puede ser un signo de salud, dado que las revistas que en su momento publicaban lo que el consenso de los conocedores seleccionaba, están ahora sometidas a la lógica del consumo editorial y agregan confusión inventando obras y teorías de valor muy relativo.
15. En 1968, la revista Architectural Design, hasta allí vocera de la sólida producción inglesa, de la obra de Stirling y los Smithson, pasa a difundir un experimentalismo que prácticamente disuelve el campo específico.
16. Un ejemplo local importante fue la serie de concursos de hospitales de principios de los '70.
17. Ver nota anterior sobre el cambio de rol de las revistas de arquitectura
18. Este conflicto es particularmente grave en los periodos como el actual, en que el ritmo de crecimiento y transformación urbana se acelera. Junto con el aumento de oportunidades aumentan los escándalos derivados de las apropiaciones de la plusvalía urbana. Es recomendable releer los capítulos que Benévolo (Leonardo, Historia de la Arquitectura Moderna) dedica a la transformación haussmaniana de París, deteniéndose en la historia de las expropiaciones y privatizaciones del suelo.
19. El reconocimiento del diseño como experiencia total del proyecto puede ser la mejor garantía de aprendizaje de la idea de calidad.
20. Pertenece al juramento hipocrático.
21. Si excelencia es tener sólo alumnos de nueve de promedio el planteo general está equivocado, para eso hay que limitar el ingreso a los alumnos de ese nivel, pero puede ocurrir que esos alumnos no necesiten la facultad y se arreglen mejor solos.



Arquitectura y tipologías

Tony Díaz

La enseñanza de la Arquitectura debe propender a conformar un campo de trabajo cada vez más preciso y cuyos resultados y objetivos sean también claros y transmisibles. La necesidad de una didáctica es en este sentido, imprescindible.

¿Qué significa tener una didáctica? Significa controlar un conjunto de ideas y métodos que haga posible un aprendizaje gradual y organizado de la Arquitectura.

Para esto es necesario tener una Teoría de la Arquitectura ya que sin ella es difícil que pueda existir enseñanza de la Arquitectura, al menos, en los términos de claridad de objetivos y posibilidades de transmisión que planteamos más arriba.

Por otro lado es cierto, también, que no existe teoría de la Arquitectura, por afuera de la Arquitectura misma. Y de esto tratará nuestro Taller: de aprender de la Arquitectura misma.

Lo que significa aprender de la realidad; de nuestra realidad. Pero también significa aprender de los textos y de las reflexiones sobre la Arquitectura, siempre y cuando ayuden a comprender esa realidad y no a confundir su interpretación.

Esta posición implica tomar una actitud sobre el proyecto. En este sentido en nuestro Taller también se aprende proyectando. Pero con dos salvedades: 1) que la enseñanza que pretendemos no va a estar basada en “inventar”, en abstracto, un proyecto determinado (abstracto también, por más realidad que se le trate de otorgar), y 2) que lo que debemos formar sea arquitectos y no meros diseñadores. Está última salvedad es importante pues es la diferencia entre formar arquitectos que piensan y dibujan bien, que piensan, o

aquellos que solamente dibujan bien. Nuestro Taller quisiera formar arquitectos que sepan pensar bien en los problemas de nuestro país y nuestra gente.

Acerca de la enseñanza de la arquitectura

“Trabajaremos tan bien como nos sea posible, sin pensar, ni por un segundo, en la forma. La mejor forma existe ya siempre y nadie tendría que temer emplearla, aun cuando en su origen proceda de otra persona. ¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitamos incluso copiándonos a nosotros mismos! que una casa se asemeja a la otra”.

Adolf Loos. El Arte Popular, 1914

“En lugar del modo de construir enseñando en nuestras Escuelas superiores, que, en parte, consiste en la adaptación de estilos de construcción pasados a nuestras necesidades actuales y, en parte, se halla orientado a la búsqueda de un estilo nuevo, quiero imponer mi enseñanza: la tradición. Lo de hoy debe construirse sobre lo de ayer; del mismo modo como lo de ayer se construyó sobre lo de anteaer. Nunca fue de otra manera, ni nunca lo será. Enseña la verdad”.

Adolf Loos. Mi escuela de Arquitectura, 1913

A los efectos de concretar estas notas sobre la enseñanza de la arquitectura dejaremos de lado los aspectos más generales que hacen ala discusión de este problema. Me refiero a definiciones como qué es o deber ser la Arquitectura, el rol de arquitecto, su relación con la sociedad, etc. Sobre estos temas entiendo dos cosas: 1) que estos aspectos han sido ya muy discutidos (al menos por mi generación) y que, 2) una rediscusión de los mismos es importante tenerla sobre nuevas bases que todavía no están dadas, ya que recién se comienza con el cambio de ideas acerca de la Universidad y su relación con el país, con lo cual se requerirá de un cierto tiempo para que el marco del debate que pueda estructurarse sea útil y constructivo.

Creo que debemos admitir, también, que muchas veces la polémica sobre estos temas generales nos ha alejado indebidamente de las cuestiones específicas, sin darnos cuenta de que esta especificidad (como todo trabajo en profundidad) puede permitir, muchas veces, un mejor replanteo de los temas generales.

En cuanto a la enseñanza de la Arquitectura propiamente dicha, considero que en este momento nos encontramos, en la Argentina, en una situación envidiable. Son muchos los avances concretos que se han hecho en los últimos tiempos en nuestra disciplina (en nuestro país y en el mundo). Creo que desde hace muchos años no se producía un salto tan grande en el estudio y comprensión de ciertos fenómenos de la Arquitectura que hasta ahora parecían irresolubles. Y parecían irresolubles escondidos detrás de las deformaciones tecnocráticas que nos legó una parte de la mal definida Arquitectura Moderna y, también, de la tradición “*artística*” que, como sinónimo de invención individual, fue difícil sacarse de encima, precisamente, hasta estos últimos años. Si a esto se agrega que, dadas las circunstancias políticas por las que atravesamos en este momento en la Argentina, se cuenta con la posibilidad de reestructurarse seriamente las Facultades de Arquitectura, veremos que ésta es una situación en que seria penoso

desaprovechar el realizar, con tiempo y debido debate, una reforma profunda de la enseñanza de la Arquitectura.

No es posible, en esta pequeña nota, señalar todos los aspectos a tener en cuenta para realizar esta reforma. Vamos a plantear solamente algunos problemas cuya discusión creemos que pone en crisis el andamiaje sobre el que se basa la enseñanza actual de la Arquitectura.

El aprendizaje de la Arquitectura está basado hoy, principalmente, en lo que se llama el “*trabajo de Taller*”. El Taller es una unidad pedagógica donde se aprende a proyectar y donde, se supone, se deben aplicar todas las otras disciplinas que se estudian en la Facultad y que justamente se enseñan para que los proyectos puedan ser lo mejor posible. El Taller de Arquitectura es el eje indiscutido de la enseñanza (o debería serlo). El diseño, el dibujo, lo “*formal*” priman acá como una síntesis de los que debe ser el arquitecto.

¿Cuál es la didáctica sobre la que se apoya esta enseñanza? Yo diría que la didáctica es casi nula. La enseñanza se basa, en la mayoría de los casos, en una experimentación (simulando resolver un problema de la realidad) que, de acuerdo con el sistema de prueba y error, dirige un profesor que se supone con experiencia para decidir qué es lo que está bien y qué es lo que está mal. La base pedagógica de la enseñanza se resume en darle al estudiante los dos o tres ejercicios al año que consisten en proyectos de edificios para programas que se van haciendo más complejos del primero al sexto curso. Pero lo principal es eso: dar un programa para el cual se debe “*inventar*” un edificio (cuanto más “*original*” sea, mejor alumno se es) que albergue a ese programa.

Para discutir esta situación pedagógica es importante comentar algunos aspectos sobre los que es necesario tomar partido para poder centrar el debate. Tal vez haya que decidirse a aceptar que la Arquitectura es una disciplina que no se puede aprender en un período determinado de pocos años como ocurre con otras carreras. La experiencia de la Arquitectura (su construcción) es ardua y difícil y no se agota en un período de 5 ó 6 años. En ese período, en la actualidad, apenas comienza a plantearse este problema. La simulación, en este sentido, es evidente y necesaria, pero creo que se debería asumir que el Proyecto debe ser la preocupación central del período de enseñanza y que la práctica constructiva debiera ser resuelta por otros caminos y de otra manera. Otra cuestión que debemos plantearnos (y que creo que es la principal en esta discusión), es que lo que se ha enseñado hasta ahora en las facultades de Arquitectura es teoría y práctica del diseño, pero no de la Arquitectura.

Permítasenos aquí una digresión importante. La Arquitectura, como cualquier otra disciplina, se acerca al conocimiento de la realidad por dos caminos: uno simple y directo, fenoménico y exterior; otro indirecto, que necesita de “*un rodeo*” pero que permite el conocimiento de la esencia de las cosas y, por ende, su resolución de manera más profunda.

De más está señalar que este segundo camino es aquél en el que se mueven y se conforman las ciencias. En consecuencia éste es el campo en que se debe desarrollar el conocimiento fundamental de la Arquitectura como ciencia válida para cualquier sociedad. Y éste es el campo en el que hoy se debe replantear la enseñanza de la Arquitectura.

El otro camino (el del conocimiento ingenuo) es el que más se ha andado hasta ahora y el que debe ser revisto para pasar a formar arquitectos en serio y no meros diseñadores del gusto. La Arquitectura en general (y no sólo su enseñanza) debe plantearse esa disyuntiva y resolverla en consecuencia para poder ser, no sólo una de las ciencias más antiguas de la humanidad, sino también una disciplina contemporánea, útil para resolver los problemas de hoy.

Ya mime parece que aquí hay una sola manera de replantearse este problema: o seguimos enseñando abstracciones de lo que se supone debe ser una disciplina como la Arquitectura, o enseñamos lo que realmente la Arquitectura es o puede ser. Y lo que la Arquitectura es o puede ser, está resumido, principalmente, en todo aquello que nos rodea. Todo el construido colectivo de nuestra cultura es, no sólo el campo de acción de nuestra disciplina, sino también la base real y concreta sobre la cual conformar una auténtica teoría y práctica de la Arquitectura y, en consecuencia, una didáctica precisa con objetivos claros y transmisibles.

En este sentido, la Historia de la Arquitectura es la única base posible para una teoría de la arquitectura. Pero, ¿desde qué punto de vista? Desde el punto de vista de la Arquitectura como parte de una cultura (o de la Cultura). Que por supuesto refleja, en los objetos construidos, los dolores, las luchas y las contradicciones que se produjeron dentro de esa misma cultura. Pero que no tienen nada que ver con la teoría mecanicista de que la Arquitectura refleja los valores de una época, ni tampoco con interpretaciones que hacen esta lectura demasiado inmediata y lineal. Los objetos construidos son, históricamente hablando, el principal arsenal que una cultura tiene y sobre cuyo conocimiento se deben basar las soluciones a desarrollar. Las “nuevas” propuestas sólo pueden plantearse a partir de ellas. Y cuando hablamos de Historia no estamos hablando de la Historia de la Arquitectura que tradicionalmente conocemos sino de la historia de toda la experiencia construida por una cultura. Esto nada tiene que ver, entonces, con la cita o la memoria en términos formalistas; nada tiene que ver con copiarse los estilos de la Historia con materiales de hoy. Finalmente, nada tiene que ver con el “revival”. Consiste en la reivindicación casi antropológica de la Arquitectura. En reconocer que en los objetos realizados están resumidas, sin apelación, todas las posibilidades de una cultura hasta el momento de su lectura. En los objetos construidos, que son los que interesan a los arquitectos, están incluidos todos los aspectos que son importantes para ellos: los constructivos, los funcionales, los formales, etc. Como se trata de descubrir las leyes de esa realidad para poder plantear sus posibilidades de desarrollo, también es importante una dosis grande de imaginación y perseverancia para encontrar nuevas propuestas adecuadas a la realidad sobre la que hay que actuar. Sin duda la Arquitectura no tiene otro fin que servir a la gente. Y, aunque parezca paradójico, no hay mejor manera de servir a la gente, desde nuestra profesión, que sabiendo cada vez más de Arquitectura. Y saber de Arquitectura implica conocer la experiencia de lo construido y, sobre esa base, ser capaz de reproponer soluciones.



Anteproyectos.

Relevamiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida

Históricamente se va formando una conciencia colectiva de lo que debe ser la Arquitectura de una cultura dada, en un territorio determinado. Cuando, como en el caso de la construcción espontánea, no existe intermediación entre el objeto construido y quiénes lo van a utilizar, el reflejo de esta conciencia colectiva es también espontánea. Cuando, en cambio por la complejidad del desarrollo de la sociedad se produce la intermediación, aparece el arquitecto y su disciplina, la Arquitectura.

Mientras esta intermediación sea necesaria, esta disciplina será necesaria se llame o no Arquitectura (aunque seguramente no tenga nada que ver con aquella fundada en el Renacimiento). Cada vez me parece más cierto que, desde este punto de vista, la disciplina de la Arquitectura se refiere a saber interpretar el lenguaje silencioso de los objetos construidos; que la especialización de los arquitectos dentro de una sociedad dada se refiere cada vez más (como en el caso del brujo de la tribu) a saber desentrañar y desarrollar los “*mensajes*” de los edificios. La especialización de los arquitectos en el campo del lenguaje sin palabras de los objetos construidos.

A partir de esto creo que los arquitectos no pueden ser mucho más que reelaboradores de soluciones existentes. Dicho esto en el sentido complejo de entender la realidad, ya que si la Arquitectura es una forma de conocimiento, lo bueno sería partir de lo mejor que ya se haya hecho y no tratar de inventar algo nuevo todos los días. A mí siempre me ha interesado, como parte de este proceso, cuán importante es tener claros los recuerdos y frescas las fantasías. No hay posición más realista y objetiva que la de aquellos para quienes el pasado es perdurable y a partir de ello saben trabajar sobre el futuro. La realidad que hoy no existe más que en este pasado y en el futuro “*imaginado*”. Este es el auténtico realismo; los que creen que ser realista es vivir al día, creo que no saben que están en el academicismo de lo inmediato. Esto también es válido para la noción de Arquitectura. Nunca puede, como expresión de un pensamiento, responder al hoy inmediato: es parte de la Historia (de la experiencia colectiva) y de una propuesta que va siempre hacia adelante. Ningún proyecto, ni aun construido, es un fin en si mismo. Es siempre un medio; parte del proceso de conocimiento y avance de una experiencia que no tiene fin.

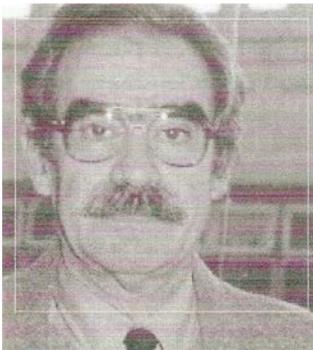
La vuelta, entonces, de los arquitectos, a la lectura de la realidad construida (y con sentido histórico) es la única posibilidad que tenemos de reencauzar nuestra disciplina como una ciencia útil para ayudar a resolver los problemas esenciales de nuestras sociedades y, también, para fundar una didáctica nueva que permita una enseñanza consistente de la Arquitectura. Enseñanza que no debe estar basada en la “*invención*” de proyectos sino en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida.

Por supuesto que esto trae como consecuencia la incomodidad de dejar de lado viejos hábitos y supuestos y, en muchos casos, nos va a obligar a comenzar de nuevo. Hay que avanzar en ideas y métodos para aprender a “*leer*” e interpretar la realidad; hay que profundizar en los caminos de cómo reinterpretar esa realidad; hay que repensar cómo juega lo subjetivo, lo individual, etc. Pero me parece que este es el desafío que debemos aceptar y que hoy tenemos posibilidades de llevar adelante.

Pensemos por ejemplo en las computadoras que dibujan. Estas son una realidad también en el mundo subdesarrollado. Es cierto que en países como el nuestro hay lugares donde no es posible siquiera conectar una computadora y que, además, estamos convencidos de que las computadoras no son las que contribuirán a hacer la felicidad de nuestros pueblos.

Pero si debemos darnos cuenta de que su aplicación pone en crisis el tipo de pensamiento y de enseñanza que se ha venido desarrollando en las facultades de Arquitectura hasta el día de hoy. Si lo que se enseña en las Facultades de Arquitectura lo puede resolver una computadora, ¿para qué seguir usándolo como disciplina básica de una carrera? En cambio, desarrollar como problema fundamental el hábito de la lectura de la realidad construida, donde encontrar leyes (culturales) que nos permitan resolver mejor los problemas de hoy, no lo puede hacer ninguna computadora y eso es lo que deberíamos enseñar.

Puede haber alguien que piense que esta posición tiende a reducir el campo de la creatividad individual y a dejar de lado los problemas formales y de lenguaje que interesan a los arquitectos. Por el contrario, se necesita más creatividad e imaginación y, también, se puede lograr que cuestiones “oscuras” (como las del gusto, la forma y el lenguaje) se puedan discutir y enseñar sobre bases más sólidas.



Aproximaciones al diseño

Arnoldo Gaité

Las actividades de enseñanza en el Taller de Arquitectura y de Técnicas -que atienden varios niveles del aprendizaje- me ha obligado a poner atención en dos aspectos muy importantes para generar una comunicación efectiva en el contacto cotidiano con los estudiantes.

El primer aspecto se refiere al ordenamiento claro de las actividades y conocimientos que intervienen en los procedimientos para la resolución de los proyectos de arquitectura.

El segundo aspecto ha sido necesario desde el principio para interpretar ese ordenamiento, y lo he desarrollado con el criterio de una introducción al diseño.

Por cuanto se trata de una explicación básica para poner en valor adecuado los procedimientos, expongo este aspecto en primer lugar.

Ideas para una introducción al diseño

Arquitectura y diseño: ¿arte o técnica?

La decisión de escribir estas líneas obedece a mi convicción de que existe la necesidad de exponer y tratar de ordenar muchas apreciaciones latentes (a veces coincidentes, otras contradictorias) acerca de la interpretación del término “*arquitectura*”, y a mi deseo de contribuir con algunas reflexiones que permitan el análisis sobre los fines y el destino de la profesión -y condición- de “*arquitecto*”.

Arquitectura y arquitectos: producto y operadores que abarcan un campo de conocimientos y actividades que tiene que ver con el hábitat del hombre, lo que equivale a decir con sus necesidades para habitar en el planeta. Y que abarca desde lo elementalmente biológico hasta aquello que refleja sus aspiraciones, sus sueños y sus deseos de trascendencia.

Por supuesto que con estas reflexiones no pretendo revelar misterios ni producir impecables definiciones acerca de qué significa arquitectura. Muy por el contrario, la idea es que a través de un enfoque sencillo de las actividades que conforman la profesión del arquitecto, se genere una comprensión global de la materia.

El énfasis con que cada lector desarrolle o particularice en sus estudios alguna de estas actividades dependerá de su vocación específica. Pero juzgo necesario que ese énfasis sea producto de una decisión consciente, en el marco de una teoría que contemple la existencia de todos los elementos que intervienen en el problema de la arquitectura.

Arquitectura y arquitectos

Fundamentos y fines

La misión esencial de la arquitectura reside en la tarea de confección de ámbitos que permitan el desarrollo de la vida. Finalidad básica, destinada a proveer lo que podríamos denominar “*abrigo*” adecuado para las distintas funciones vitales que los seres humanos desarrollan en el planeta.

Esta adecuación se obtiene mediante la separación o el recorte, es decir produciendo la segregación de una porción acotada de espacio, de modo tal que sea posible eliminar las acciones nocivas de los elementos externos, pero que también posibilite aprovechar sus propiedades benéficas, en muchos casos imprescindibles para la vida humana.

El sol, el agua y el aire aparecen entonces, en esta primera consideración, como protagonistas principales en la “*obra*” del arquitecto.

La confección de esos ámbitos para ser habitados requiere de una operación de pensamiento previo, de una imaginación de los mismos: operación que podemos inscribir en el tipo de actividad que denominamos creativa, por cuanto se trata de “*proyectar*”.⁽¹⁾

Es necesario que el resultado de esta actividad creativa (el proyecto) se materialice, se construya. Esta nueva operación se inscribe en el tipo de actividad que denominamos “*técnica*”. Originada en el vocablo griego “*techné*”: relativo a un arte u oficio, significaba el “*saber*” que hacia posible la producción de un artefacto mediante la transformación de un objeto natural.

Este concepto, que relacionaba íntimamente la naturaleza con la técnica como operación humana, se ha transformado y complicado sustancialmente a partir de la revolución industrial y del avance de la ciencia.

En la última centuria se ha producido un formidable desarrollo en este campo, dando lugar a una profunda revisión filosófica, por cuanto la impronta de la ciencia y de la técnica repercute no sólo en la organización social, sino aun en la concepción del universo. Vemos hoy que la utilización de los conocimientos científicos puede llegar a posibilitar o impedir la vida en el planeta.

Para desarrollar una idea más cabal al respecto, resulta buena la interpretación que sobre el tema desarrolla la Enciclopedia Salvat⁽²⁾ Recomendando la lectura completa del vocablo “*técnica*”, En definitiva, inscripta en el contexto de lo que denominamos “*tecnología*” (tratado sistemático de los conocimientos y prácticas aplicables a los procesos de producción), la técnica resulta el medio o recurso idóneo para materializar las ideas que como resultado de la actividad creativa constituyen el proyecto de arquitectura.

Ahora bien, al materializarse ese proyecto configurando un ámbito adecuado para la vida aparece con una determinada forma, es decir, integra el mundo de los objetos y en consecuencia actúa en el campo de la

percepción⁽³⁾ humana. Luego se incorpora, o debería incorporarse, a la cultura⁽⁴⁾ del medio en donde se produce.

Llegado a este punto puedo expresar con mayor claridad que la arquitectura comprende una actividad humana dedicada a la creación de la habitabilidad, con los recursos técnicos adecuados mediante las formas conducentes a tal fin.

Sin embargo, con esta definición queda sin respuesta una clásica pregunta, siempre latente: ¿la arquitectura, es un arte o una técnica? ¿De qué se trata? Analicemos la posibilidad de responderla. En principio, atendiendo a que la actividad reconoce como finalidad esencial la habitabilidad, se trata de creación condicionada. Ello significa que el producto resultante debe cumplir determinadas condiciones para el uso por los hombres.

En este aspecto resulta claro su parentesco con otras actividades creativas, como la de diseñar objetos utilitarios (un cuchillo, una silla) o del diseño gráfico, destinado a producir un modo de comunicación. Estos parentescos configuran una familia en la que la arquitectura resulta ser el miembro más grande y complejo, pero veremos que tanto los procesos de análisis como de proyecto en todos los casos ofrecen una gran similitud entre sí.

Precisamente en esas “*condiciones de uso*” que se deben cumplir, radica la diferencia con las actividades creativas que podemos denominar “*puras*”, como es el caso de la escultura, la pintura, la música. En estos campos de la creación, el “*uso*” del producto es reemplazado por la necesidad expresiva del autor, y el objeto imaginado o creado apunta fundamentalmente al mundo de las emociones, y no al de las necesidades físicas.

Sin embargo, es posible constatar que las obras de arquitectura y diseño, en cuanto a las formas, con su presencia perceptual y cultural, incursionan también en ese mundo de las emociones.

Más aún: por su finalidad esencial de “*abrigo*”, la arquitectura nos aloja, nos envuelve, incorpora a nuestra percepción las connotaciones de lo que denominamos espacio, debe operar con la luz y el color, el sonido, los aspectos materiales que perciben los sentidos de la vista y el tacto, los olores y la noción de peso.

Si bien resulta evidente la participación de todos los sentidos de que dispone el ser humano, cuando analizamos su relación con la obra de arquitectura, corresponde puntualizar que la concepción contemporánea de la actividad apunta a definir la condición de “*habitabilidad*” detrás de la noción del bienestar humano (generalmente denominado confort).

En este aspecto resulta claro el concepto de cultura según Marcuse.⁽⁵⁾ Así quedaría de alguna forma limitado el campo de las emociones a que nos referimos: el concepto de bienestar excluiría el sentimiento de terror, o la noción de inestabilidad o tranquilidad, por citar algún ejemplo.

Por supuesto que estas aseveraciones son opinables y, precisamente por ello, son apasionantes los estudios en la materia.

Tradicionalmente la cultura arquitectónica se ha inscripto o desarrollado en una historia oficial del arte que prioriza la interpretación evolutiva, a través de los temas que juzga como símbolos de cada época: así aparecen los templos, los palacios o fortalezas, las iglesias o los edificios públicos, alojamientos del poder constituido; para la arquitectura de hoy, ellos son las grandes oficinas, bancos o supermercados.

Permanece relegado en la nebulosa aquello que configura la habitación del hombre a través de los tiempos. Los ejemplos históricos soslayan el tema de la vivienda como muestras de arquitectura. Salvo alguna excepción⁽⁶⁾ el conocimiento de las formas en que las civilizaciones antiguas, aun las más notables, resolvieron su hábitat⁽⁷⁾ cotidiano resulta hartamente incompleto. Pero la evolución técnico-científica originada en la revolución industrial, con el crecimiento de la población del mundo derivado de la disminución de la mortalidad, el aumento del promedio de vida y la concentración de la humanidad

viviendo en ciudades, también ha producido un cambio sustancial en la interpretación de las funciones que competen a la tarea del arquitecto, y por ende, al campo que abarca la arquitectura.

Sin embargo, podríamos afirmar que los estudios acerca de la habitabilidad del planeta para el hombre caracteriza una de las actividades más rezagadas de la cultura contemporánea, y más aún, que campea la teoría de la guerra y el exterminio de parte de la humanidad como respuesta posible a la superpoblación.

Frente a esta situación, creo que las ya casi crónicas discusiones acerca de si la arquitectura implica un estadio artístico superior, por encima de la mera construcción de la habitabilidad, pertenecen al terreno de las búsquedas inútiles (como el de la primacía del huevo o de la gallina).

Desde el punto de vista de su pertenencia al arte, resulta indudable que así como existe la buena o mala literatura, música, escultura, pintura, los buenos o malos objetos de diseño, también existe la buena o mala arquitectura.

En mi concepto, buena arquitectura parece ser aquella que el medio en que se inserta la siente como propia, y que en ella pueden anidar virtudes que la incorporen al campo que podemos definir como de lo "poética".

Citaré un ejemplo tratando de aclarar este concepto, refiriéndome a una forma literaria.

Tomemos una situación determinada: *“En verano, al anochecer, la gente encendía las luces en los patios, sacaba las sillas a las veredas y se sentaba a conversar entre sí”*.

Jorge Luis Borges lo describe así: *“Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila”*.

Ambas descripciones constituyen formas literarias. Es fácil ver que Borges lo hace con poesía.

Lo que no resulta tan fácil es determinar cómo se aprende y, más aún, cómo se enseña este asunto de las tareas creativas. Entonces, ¿qué significa la cuestión de la poesía aplicada a una obra de arquitectura? ¿Qué poesía emana de una buena vivienda, por ejemplo, y cómo disfrutan de esa poesía los que la habitan? ¿Está en similar condición de posibilidad el habitante de una casa especialmente hecha para él, que aquel que reside en una vivienda colectiva, ya sea casa de departamentos o monobloque de viviendas de “interés social”?

Es evidente que la educación formativa en nuestro país no favorece el desarrollo para que estas posibilidades de hacer o disfrutar actividades y productos que tengan que ver con lo sensible sean medianamente aceptables ⁽⁸⁾ Cuando quienes tienen vocación y canalizan sus estudios hacia este tipo de actividades (caso de los arquitectos) suelen desarrollar una especificidad que resulta difícil de alcanzar para la generalidad de los habitantes.

Esta dificultad obstaculiza, en parte, el alcance que la profesión debería tener para responder a los problemas que la sociedad le plantea, y ello queda en evidencia porque la participación de los arquitectos en la construcción de la habitabilidad es muy baja en el mundo en general; en nuestro medio, es notable escuchar la opinión de que el “arquitecto está para cosas más importantes” que la construcción de la propia vivienda, concepto heredado del criterio clásico del “artista superior”. Resulta algo tan ridículo como opinar que un médico está para cosas más importantes que la salud.

La necesidad de cambiar esta concepción constituye el desafío más apasionante que se le ofrece a la formación universitaria en esta profesión.

El proyecto

Conocimiento, imaginación y síntesis

Hemos visto que de acuerdo a la finalidad esencial que es el uso para la habitabilidad, más los recursos técnicos para construirla, y las implicancias perceptuales e inserción cultural, configuran el campo de la actividad arquitectónica.

Esta multiplicidad de ingredientes motiva que la preparación del arquitecto requiera de conocimientos relativos a la sociedad y al hombre, a la tecnología y al mundo de las formas.

Conocimientos destinados a la concreción (a través de diversos procedimientos de análisis y síntesis) de las propuestas que, para la solución de los distintos temas de la habitabilidad, ofrecerá el proyecto de arquitectura.

La operación de proyectar implica pasar de la imprecisión a la exactitud: de un estadio de indefinición, (en el que las ideas acerca de una posible respuesta al problema que se ha de solucionar resultan de experiencias anteriores del proyectista) a un estadio de definición precisa capaz de ser interpretado por quienes van a construir la obra.

¿En qué consiste proyectar arquitectura? ¿Hay un procedimiento de análisis ordenado o sistemático? En principio, para salir de la imprecisión inicial, parece adecuado proceder al estudio de cada uno de los aspectos que condicionan el tema a resolver y, más adecuado aún, seguir un criterio de análisis ordenado o sistemático.

Pero ocurre que, tratándose de una operación creativa, la ansiedad natural que genera la búsqueda de la solución hace muy difícil ese procedimiento de análisis ordenado. Aprender a controlar y dominar esa ansiedad constituye uno de los aspectos que requiere mejor entrenamiento para operar en forma positiva. Esta observación no significa afirmar que existe un sólo método para proyectar: cada proyectista, a medida que avanza en su formación, irá encontrando aquel que le resulte más adecuado a su temperamento o sensibilidad. Además lo irá modificando con sus experiencias, porque cada problema a solucionar presenta incógnitas nuevas que requieren de su estudio.

Resulta bastante corriente observar que para el aprendizaje de esta actividad creativa “*condicionada*”, tanto las condiciones de uso que plantean los temas de arquitectura, cuanto las que ofrecen los recursos técnicos para concebir su materialización sean enfrentadas por el proyectista como obstáculo para su imaginación⁽⁹⁾ un freno para el desarrollo de sus “*imágenes*”.

Esta concepción del proceso creativo, a mi criterio errada, generalmente lleva a confundir la finalidad esencial de la actividad con los medios para lograrla.

En realidad, entiendo que ocurre exactamente lo contrario: la imaginación, como acto resultante de la voluntad personal para aprehender y proponer la solución a un problema de habitabilidad, tiene las limitaciones inherentes a las experiencias desarrolladas por esa persona. Me atrevería a afirmar que aun en el campo de la actividad artística pura, un genio como Picasso desarrolló su inmensa capacidad creativa a través de un proceso de realimentación entre sus conocimientos y sensibilidad.

Por otra parte, resulta cierto que frente a temas de arquitectura sobre los que el proyectista ha operado previamente, quede un sedimento de experiencias que pueden generar imágenes previas con un alto porcentaje de acierto posible frente a un tema similar.

Esto ocurre con cualquier individuo que ante el nombre de un objeto “*imagina*” inmediatamente la forma que le asigna. Por ejemplo, ante la palabra mesa, o el término cabaña. No serán las mismas mesas o cabañas las imaginadas por distintas personas; pero podemos estar seguros de que el plano de apoyo, en el primer caso, o los techos inclinados en el segundo, estarán presentes en todas las imágenes.

Esto resulta así por cuanto se trata de las cualidades esenciales de esos objetos; las formas particulares, sus dimensiones, las caracterizaciones acerca de sus superficies o su color podrán variar, aunque la imagen emerge casi con seguridad como lenguaje de una estructura común.

Pero, qué ocurre con temas que nunca se han afrontado: cuando se trata de proyectar un sistema hospitalario, una fábrica especial, una estación hidrobiológica, por citar algún ejemplo.

Es claro que las imágenes previas pueden existir, pero se trata de referirlas a las condiciones que plantea el programa al que se debe responder para evaluar si colaboran a su solución. O si, por el contrario, esas imágenes presentan obstáculos que impiden cumplir la finalidad del proceso de proyectación convirtiéndose en “*fallas congénitas*”, como las definió el maestro Wladimiro Acosta.⁽¹⁰⁾

Puede suceder que no aparezcan esas imágenes previas. En ambos casos, no queda otra alternativa que proceder al análisis para conocer el tema.

La aproximación a la solución del proyecto constituye así un proceso dialéctico entre la incorporación de conocimientos y la imaginación, produciendo en ésta un pasaje de su capacidad reproductora, que opera con los conocimientos previos a su capacidad productora, fuertemente tensionada por aquello que ha incorporado el análisis tras la búsqueda de la respuesta o solución al problema abordado.

Cómo se produce en la conjunción de mente y sentidos (lo racional y lo sensible) el proceso proyectual que sintetiza los elementos del análisis, constituye un enigma que la ciencia no ha develado; a punto tal que los conceptos que aproximan a la comprensión del problema de la imaginación se inscriben en el campo de la filosofía.

Lo que indudablemente queda claro es que en esta tarea creativa de proyectar, el desarrollo de la capacidad de síntesis entre los diversos ingredientes que intervienen, constituye el hecho más singular de la profesión de arquitecto.

Síntesis que resulta imprescindible por cuanto cada uno de los aspectos que condicionan la futura obra de arquitectura, incluyendo las voluntades y preferencias personales del arquitecto que la concibe, deben encontrar su posición de equilibrio cuando forman parte de un conjunto.

Así, los intereses ideales de cada elemento deben integrarse naturalmente en la configuración de un resultado único, minimizando los posibles conflictos y priorizando las coincidencias en pos de responder adecuadamente a la finalidad esencial: la habitabilidad. Conviene aquí extenderse en considerar algunos aspectos del problema en la relación forma-síntesis para evitar interpretaciones dogmáticas acerca de lo que he estado enunciando.

Según el tema a resolver, existen variaciones en el grado de importancia que asumen los distintos ingredientes: condicionantes del uso, recursos técnicos o implicancias emergentes y expresivas de la forma proyectada. Por ejemplo, para el diseño de un puente (respuesta arquitectónica a una condición circulatoria) los aspectos técnicos gravitan de un modo prioritario; otras son las condiciones esenciales que expone, por ejemplo, el proyecto de un edificio para alojamiento de un gobierno municipal: en este caso la forma propuesta deberá atender al valor del símbolo, como obra de arquitectura que representa valores claros a una comunidad.

Eso sí, en ambos casos, hay formas resultantes, y su uso y presencia física exponen ante el medio que los aloja ingredientes perceptuales y culturales que las inscribirán en el campo de las buenas o las malas respuestas al problema como hecho total (adecuada o incorrecta síntesis).

Con esto quiero aclarar que la diferencia de gravitación de algún ingrediente, considerado correctamente, no implica un juicio de valor a priori sobre la calidad de la arquitectura.⁽¹¹⁾

Otro aspecto que me interesa exponer es que la síntesis que se pretende no conduce necesariamente a una respuesta única, porque no existe un procedimiento científico para proyectar; se trata de una operación creativa de seres humanos para seres humanos.

La participación de los valores sensibles cobra un papel importante en cuanto a la gama de soluciones posibles y, en resumen podemos afirmar que el problema no es para la computadora, sino para los arquitectos. Los procesos que ofrecen los sistemas de cómputos pueden resultar de altísima utilidad para las operaciones analíticas y comparativas, pero ellos no resultan para las decisiones de síntesis.

Finalmente, no pueden dejarse fuera de consideración las circunstancias que fundamentan esta necesidad de que el desarrollo de la capacidad de síntesis ocupe un rol protagónico en el pensamiento arquitectónico.

Vivimos hoy una coyuntura histórica que participa aún de los efectos que generaron los profundos cambios del desarrollo técnico y científico que, operado en Inglaterra en modo práctico y desarrollado en Francia en forma teórica, dan origen a modelos educativos fuertemente consolidados.

Recordemos las Escuelas Oficiales Superiores y en especial el Conservatorio de Artes y Oficios de París (1794), cuna de la Ingeniería tal como la concebimos hoy. También que, como consecuencia de los descubrimientos científicos que posibilitaron el conocimiento histórico de culturas anteriores, lo artístico (que incluye a la arquitectura), con la Escuela de Bellas Artes de París a la cabeza, se definió por el respeto incondicional de lo antiguo y la consiguiente imitación de otras culturas.

De esta manera se profundizó la separación entre arte y técnica, que a la luz de las reflexiones que voy haciendo puedo interpretar como de fractura entre “*proyecto*” y “*realización*”, En definitiva, como fractura íntima de la cultura arquitectónica.

Precisamente esa dualidad de competencias paralelas ⁽¹²⁾ que atribuye al arte un valor autónomo y elevado, y a las técnicas una vinculación estrecha con la realidad, es la sustancia que da razón de existir al intento de cambio integrador que florece en la revolución que el Movimiento Moderno institucionaliza en la escuela del Bauhaus ⁽¹³⁾, lamentablemente cortado bruscamente por el advenimiento del nazismo.

En nuestro país, ese modelo de cambio recién se difunde en las Facultades de arquitectura más de veinte años después (1956), y las circunstancias políticas que segregan de las aulas a una enorme cantidad de profesores, hace que desde 1966 hasta 1984 no haya existido el debate académico abierto en la Universidad argentina. Queda así trunca la posibilidad de la integración natural de los diversos estudios.

Por el contrario, la segregación en áreas de conocimiento, casi incomunicadas entre sí, convirtió en quimera cualquier aspiración de optimizar las operaciones de síntesis, como no fueran las que necesariamente realizara el estudiante.

El desarrollo de la actividad profesional durante todo este período fue evidenciando entre la praxis y el pensamiento crítico las contradicciones que hoy caracterizan nuestra cultura arquitectónica: por un lado, el apego a modelos producidos por la llamada “*vanguardia*”, montados sobre culturas que nos son ajenas y que aparecen como apetecibles para toda una generación de jóvenes y futuros profesionales; por otra parte, la vigencia de un sordo descontento, ante la carencia de situaciones coherentes que permitan emerger a los propios modelos de nuestra cultura; escasez de análisis profundos ⁽¹⁴⁾ que sin embargo no oculta a una generación de profesionales inquietos que apunta hacia la búsqueda de una síntesis apoyada en el dominio consciente de la totalidad de los elementos que intervienen.

Creo que no es posible producir nuestros propios modelos ignorando el desarrollo de la arquitectura en otras culturas, pero precisamente el conocimiento acompañado del análisis crítico a la luz de la totalidad de los factores expuestos, permitirá asimilar los valores comunes o coincidentes, tanto como rechazar los inadecuados y detectar así los propios caminos o procedimientos.

Los medios para proyectar

El dibujo

La tarea de proyectar consiste entonces en una sucesión de pasos que permiten llegar a un producto concreto, a partir de la abstracción de las ideas y el conocimiento de las condiciones que debe cumplir el tema proyectado.

Ese producto concreto no es obra de la arquitectura: se trata de un conjunto de elementos (gráficos, escritos, modelos).

Algunos servirán en principio, para entender cómo será la obra y otros permitirán que la misma se pueda evaluar y construir.

En la sucesión de pasos podemos identificar tres etapas:

- 1) La destinada a generar síntesis entre conocimientos e imaginación
- 2) La que permite arribar a una simulación de la realidad, de tal modo que se pueda entender el futuro proyecto
- 3) La que concluye en una documentación precisa apta para obtener los costos y la posterior ejecución de las obras.

En todos estos pasos cumple una función primordial el dibujo ⁽¹⁵⁾. Cabe aclarar que se trata del dibujo entendido como un sistema de signos gráficos destinados a representar objetos, que permiten definir sus contornos y formas mediante el uso de líneas.

Es decir, el dibujo considerado fundamentalmente como un sistema de comunicación, por encima de los valores estéticos emergentes de su natural forma expresiva.

Existe una concepción bastante difundida, indicativa de que para estas actividades o estudios de arquitectura se requiere “saber” o disponer de “condiciones especiales” para el dibujo. Es un equívoco: todos los seres humanos tienen posibilidades de dibujar como medio de comunicación, de la misma manera que tienen la posibilidad del lenguaje verbal o escrito. Al igual que éstos, se lo aprende y se lo desarrolla.

También ocurre que así como en el lenguaje se puede acceder a estadios de comunicación de un fuerte contenido emotivo, en el dibujo la forma expresiva del autor puede alcanzar un valor muy alto. Y estaremos así ante lo que llamamos poesía, y más precisamente, ante lo artístico.

En cuanto a la interpretación del dibujo resulta fundamental insistir en que los valores de comunicación social priman por sobre lo “*expresivo personal*”, lo contrario implicaría una confusión de fines y medios. Durante el proceso de proyectación, la función y las modalidades del dibujo varían de acuerdo a cada una de las etapas que se considere.

Por ejemplo, en la primera es un auxiliar irremplazable para ayudar a una inmediata verificación de ideas mediante el modo que denominamos “*croquis*” ⁽⁶⁾ cuya soltura imprecisa resulta adecuada a esa situación que podemos describir como de “*nebulosa topológica*” ⁽¹⁷⁾, que caracteriza los pasos iniciales en el proceso del proyecto.

Esos balbuceos, que van produciendo sucesivos avances en la relación conocimiento-imaginación, son normalmente apoyados por una acción interpretativa a través de croquis sucesivos. Podemos considerar en esta etapa que la vinculación entre el instrumento gráfico y la relación mano-cerebro, convierte al dibujo en un aliado imponderable para la “*auto comunicación*”. Factor de realimentación entre lo que se imagina y lo que se puede aproximar a la solución buscada, constituye el mecanismo idóneo en esa primera etapa de elaboración de síntesis.

Los pasos que se suceden para cumplir con la segunda etapa siguen disponiendo de los elementos gráficos pero con requerimientos cada vez más precisos; aquí, esa ciencia matemática que estudia las propiedades

del espacio -la geometría- configura la base del modo adecuado. El objeto final de comunicación a través de la simulación de la realidad indica en especial la pertinencia del uso de la geometría euclidiana.⁽¹⁸⁾ En cada paso, lo dibujado o representado cumple una función primordial para la verificación de los distintos espectros de la solución imaginada.

Se trata de una operación que concluye en lo que se denomina tradicionalmente “*anteproyecto*” (que indica claramente su carácter de instancia previa, más bien introductoria a la operación final). El dibujo de perspectivas, con el uso de sombras, colores y texturas así como la confección de maquetas o la fotografía, son medios que se disponen en esta etapa como complemento de aquellos que pertenecen al campo de la geometría descriptiva.⁽¹⁹⁾

La tercera etapa, que aspira a la obtención del “proyecto” específicamente considerado, requiere ya el desarrollo con absoluta precisión de todos los ingredientes que deben ser contemplados para lograr el resultado destinado a evaluarse y en definitiva construir.

Cumplen entonces un papel esencial las definiciones acerca de los elementos técnicos.

Por ejemplo, si en la etapa de anteproyecto insinuamos una forma de estructura portante, contemplando las nociones generales en cuanto a distribución de elementos resistentes y dimensiones de los mismos, resulta necesario verificar con los cálculos precisos y especificar claramente todo ello. De la nebulosa topológica a la imprescindible claridad científica se ha corrido un camino que culmina en esta etapa donde el objetivo final -confeccionar los documentos para ser interpretados por quienes van a construir- exige un riguroso respeto a los códigos de comunicación que posibilita y son inherentes al tipo o modo de dibujo adecuado.

Estos instrumentos se denominan Documentación de Obra, y es lógico que cuanto mejor confeccionada y clara resulte, posibilitará construir el proyecto lo más ajustado posible de acuerdo a como fue concebido y con la menor cantidad de inconvenientes derivados de problemas de interpretación.

Documentación gráfica, documentación escrita, planos y maquetas configuran el resultado de la tarea de proyectación. Marcan también el comienzo de otro tipo de actividad profesional, destinada a operaciones relacionadas con el control de cumplimiento de todo lo proyectado hasta finalizar la construcción. Esta etapa también incluye la constatación de que las conclusiones que dieron origen a las soluciones adoptadas son acordes a las reales posibilidades que se verifican desde el inicio hasta el final del proceso constructivo. Lo más corriente es que tanto por variación de las condiciones consideradas cuanto por diferencias en interpretación de la realidad, resultan necesarias diversas adecuaciones del proyecto. Por ello en esta etapa de dirección de las obras no pueden estar ausentes los mismos requerimientos de estudios, conocimientos e imaginación a que nos hemos referido en todo el proceso anterior.

Es posible constatar que las obras de arquitectura y diseño, en cuanto se trata de formas, incorporan a nuestra percepción las connotaciones de lo que denominamos espacio, operan con la luz, el color, las texturas; en fin, con todos los aspectos materiales e inmateriales que perciben nuestros sentidos.

Por ello es que, según las finalidades de cada diseño, el proyectista moviliza el manejo de todos estos aspectos para conseguir sus objetivos. Ya sea en el proyecto de un restaurante como el del ejemplo siguiente -para crear un confort deseable para los comensales- o en un conjunto de departamentos para alquiler o venta para que se caractericen por sus atractivos. En primer lugar se muestra el proyecto de un prototipo para una Cadena de Confiterías sobre la Costanera de Laguna Setúbal en un programa desarrollado por el Municipio de la ciudad de Santa Fe. Tema comercial y de servicios para la recreación: comedor, vestuarios para bañistas y camping. En las descripciones que siguen se desarrollan las decisiones del diseñador para lograr los diferentes objetivos...

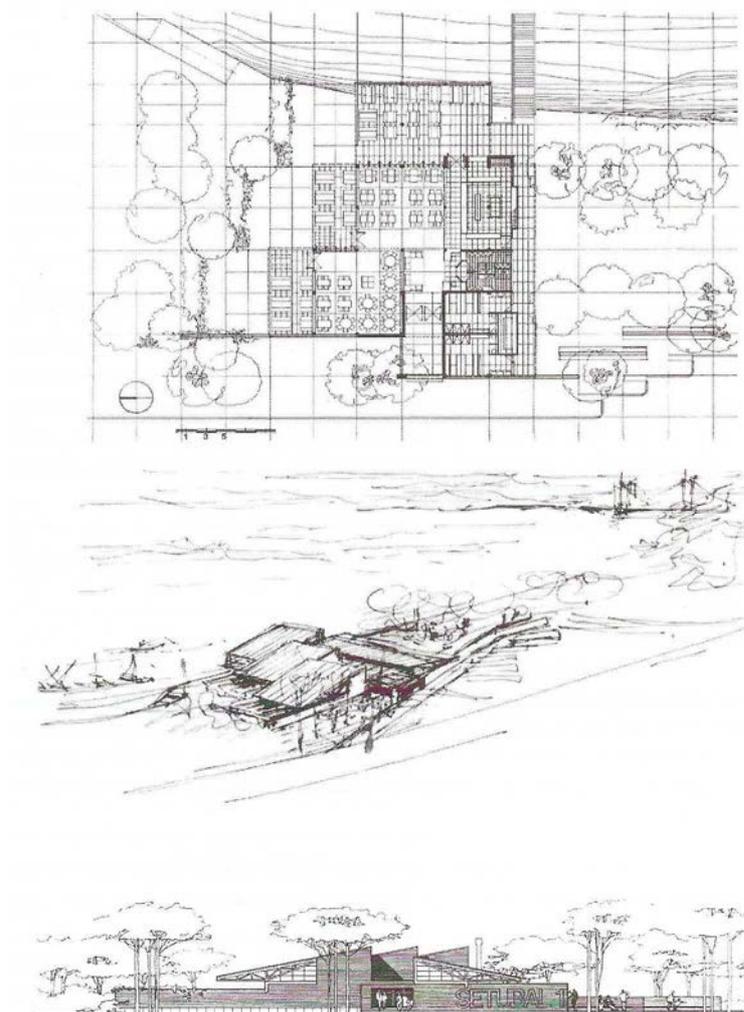
Frente a temas de arquitectura sobre los que el proyectista ha operado previamente, existe un sedimento de experiencias que pueden dar lugar a imágenes previas con un alto porcentaje de acierto para la solución de un tema similar.

Pero cuando se trata de temas nuevos o sometidos a condiciones muy particulares, obligan a tanteos sucesivos basados en un profundo estudio del planteo del programa.

La mayor complejidad se presenta cuando los programas a cumplir se definen en el límite de posibilidades de la tierra urbana, aun cuando su finalidad principal no radique en el rédito comercial.

Cuando se trata de resolver temas relativos a salud, educación o recreación, aparece una clara contradicción con los contenidos sociales y humanistas propios de los aspectos comunitarios que los edificios debieran priorizar.

Esto queda en evidencia por las dificultades que presentan para su expresión urbana con adecuada significación en relación al entorno.



Confiterías sobre la Costanera de la Laguna Setúbal.

Proyecto abierto hacia la visión de la laguna, en coincidencia con la mejor orientación y cerrado hacia el denso tránsito de la Costanera mediante muros de ladrillo rojo que otorgan la intimidad necesaria. Las cubiertas livianas insinúan la transparencia hacia el paisaje y la extensión en galería al exterior, mediante la visión de las cabriadas de madera sobre el frente hacia la avenida. Por las características del clima durante la época de mayor uso del Complejo, el área de comedor cerrado es equivalente a la superficie de uso abierto en galería, expuesta a la brisa y en balcón sobre la laguna. La cocina está ubicada para atender con facilidad hacia el interior del comedor y hacia el exterior sobre el muelle de acceso a la playa.

Notas, definiciones y aclaraciones

1. Del latín *proiectare*: arrojar, idear, trazar, disponer o proponer el plan o los medios para la ejecución de una cosa (E.S.). La operación de “*proyectar*” suele denominarse también como de “*diseñar*”, a tal punto que en nuestro país la materia o asignatura donde se aprende esta práctica se denominó Diseño durante un tiempo en las Facultades de Arquitectura. Diseño es la traza, la delineación de un objeto, un edificio, etc. industria, arte: proyecto del aspecto externo de un objeto de uso o producto destinado a ser fabricado en masa mediante proceso de maquinación. El artista o técnico (diseñador) que lo realiza, debe subordinar la perspectiva estética a la función práctica asignada al producto que idea (E.S.). Si bien creo que no tiene mucha importancia abrir debate sobre la pertinencia en el uso de los términos que van modificando el lenguaje, no resulta adecuado suponer que la operación de diseñar (o proyectar) en el caso de la arquitectura, pueda ser independiente de la consideración unitaria de las finalidades esenciales del hecho arquitectónico: diseñar o dar forma a un tema de habitabilidad no es una operación abstracta independiente, que la pueda convertir en una actitud de moda o en una operación de cosmética.

2. Técnica: conjunto de procedimientos para el aprovechamiento industrial o científico de los elementos de la naturaleza (energía, materias primas) y de sus derivados. Anteriormente a la revolución industrial se efectuaba de modo empírico, pero en la actualidad se ha sistematizado racionalmente con la ayuda de las ciencias físicas y matemáticas. El formidable desarrollo contemporáneo de la técnica, ligado al progreso científico, repercute de manera decisiva y directa en la vida social. Los cambios técnicos en el sistema de producción acarrearán cambios no menos importantes en la situación objetiva y en la mentalidad de los individuos y de los grupos sociales. Así, al progreso técnico están ligadas cuestiones tan básicas como la aparición de nuevos estratos sociales, las dificultades de identificación del proletariado tradicional ante el fenómeno de la “*nueva clase obrera*”, la evolución de la condición y función de los intelectuales por obra de los nuevos medios técnicos de comunicación de masas, la formación de una élite tecnocrática que tiende a fundar sus reivindicaciones políticas en su competencia y su saber técnico, la aparición de tesis y teorías como la de la “*crisis de las ideologías*” a las que se pretende sustituir por un mero y aséptico planteamiento técnico de las cuestiones colectivas, etc. (E.S.).

3. Sensación interior que resulta de una impresión material hecha sobre nuestros sentidos (E.S.).

4. Cultura significa conjunto de elementos materiales e inmateriales (lengua, ciencias, técnicas, instituciones, normas tradicionales, valores y símbolos, modelos de comportamiento socialmente transmitidos y asimilados, etc.) que caracterizan a un determinado grupo humano en relación con los otros. Es la civilización en tanto realidad particularmente encarada y proyectada en obras, de una manera peculiar y según un estilo característico, por cada pueblo o grupo humano coherente...

5. Desde una perspectiva próxima, H. Marcuse (n. 1898) dice que hay que entender por cultura “*un proceso deshumanización que se caracteriza por el esfuerzo colectivo para proteger la vida humana, mitigarla lucha por la existencia encuadrándola dentro de unos límites soportables, estabilizar una organización productiva de la sociedad, desarrollar las facultades intelectuales del hombre y reducir o purificarlas agresiones, la violencia o la miseria*”.

6. Un clásico para estudiar: Historia de la habitación humana; E.N. Viollet-Le-Duc, Ed. V.Lerú. Además, y de muy reciente aparición Breve Historia de la Arquitectura, Alberto G. Bellucci, Ed. Claridad, hace referencia al tema.

7. Porción de espacio habitado o con condiciones para su habitabilidad. El objeto de estudio del hábitat es el de la disposición de los espacios habitados. Los estudios de Geografía Humana lo clasifican en urbano y rural.

8. En Reflexiones acerca de la enseñanza de la arquitectura, Summa Universitaria N9 1, hago referencia a esta cuestión.

9. Imaginación: facultad por la cual las percepciones habidas anteriormente pueden ser presentadas de nuevo ante la conciencia en forma de imágenes (imaginación reproductora) y que posibilita la reorganización de estas mismas imágenes en órdenes distintos (imaginación productora). De ella depende, por tanto, el conocimiento y la invención.

10. Arquitecto, nacido en Odessa (Rusia, 1900). Radicado en Argentina desde 1928, fue el único arquitecto argentino que estuvo en el centro de la escena europea en la gestión del Movimiento Moderno. Profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires desde 1956, su doctrina está caracterizada por el respeto a las condiciones regionales, estudios del clima y la cultura de los pueblos. Alcanzó a generaciones de estudiantes con una impronta perdurable. Dos libros suyos: Vivienda y Ciudad (Ed. Anaconda, 1937) y Vivienda y Clima (Ed. N. Visión 1976, póstumo) resumen la magnitud de su obra arquitectónica y cultural. Falleció en Buenos Aires en 1967.

11. Cito como ejemplo el caso de una obra de arquitectura que se destruyó por mala conservación, provocando una reacción de congoja en la sociedad. Cuando se produjo la catástrofe, una multitud concurrió a observar en silencio, llevando hasta a sus hijos pequeños como si se tratara de la muerte de un ser amado, y se trataba de un puente: el Colgante sobre la laguna Setúbal, en la ciudad de Santa Fe.

12. Este fue y sigue siendo el tema central de las Reuniones de Decanos de Facultades de Arquitectura Nacionales que se desarrollan en nuestro país desde 1986. En la realizada en Santa Fe, en 1987, dedicada a la Tecnología, el ingeniero Carlos Escandell presentó un excelente trabajo de reflexión sobre el tema analizado a la luz de las tecnologías regionales.

13. Escuela alemana de arquitectura, diseño y artes, fundada en Weimar (1919) por Walter Gropius; trasladada a Dessau y luego a Berlín fundó las bases del Movimiento Moderno. Su disolución por el nazismo interrumpió uno de los esfuerzos culturales más importantes del siglo, pero el éxodo de sus maestros aceleró la difusión de sus principios y métodos.

14. Una excepción notable a esta carencia la constituyen los libros y escritos del arquitecto Cesar Carli. Recomiendo en especial la lectura de La Arquitectura en la Memoria, Cuadernos de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral.

15. Representación de un objeto por medio de líneas que delimitan sus formas y contornos. Abstracción de nuestro espíritu que permite fijar la apariencia de la forma, puesto que el ojo humano sólo percibe masas coloreadas de diversa intensidad luminosa (E.S.)

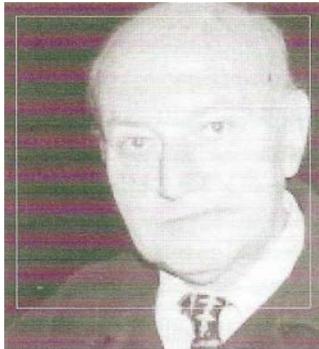
16. Dibujo ligero, tanteo; se hace a ojo y sin valerse de instrumentos geométricos.

17. La topología (topos: lugar; logos: tratado) es una rama de la matemática que trata especialmente de la continuidad y conceptos más generales derivados de ella.

18. La geometría euclídica es una física matemática por cuanto describe el espacio real que rodea al hombre y, en este sentido, se trata de una geometría humana; desarrollada por Euclides, matemático griego (siglo III). Su obra principal, Elementos, constituida por 13 libros, configura el primer sistema

hipotético deductivo con que contó la ciencia. Fueron modelo de razonamiento hasta la construcción de las modernas axiomáticas de la matemática y de la lógica del siglo XIX.

19. Creada por Gaspard Monge, matemático francés (1746-1818), trata el estudio de representación de las figuras del espacio real, posibilitando la representación en el plano de las figuras tridimensionales.



Arquitectura y Ciudad

Jorge Goldemberg

La ciudad tal como la conocemos es uno de los hechos más viejos del hombre. Data del 4000 AC y apareció simultáneamente en China, India, principalmente en el Cuadrilátero Urbano Histórico, como hemos denominado al conglomerado Sumer, Elam, Susa, Fenicia, Anatolia, Israel y Egipto; también en Creta, México y Perú, en las mismas fechas.

La arquitectura es casi tan antigua como el hombre, anterior aun a la ciudad, tal es así que los más antiguos restos arqueológicos son construcciones y, a través de su estudio, se conocen las culturas y las sociedades del pasado remoto.

La arquitectura y la ciudad se han expandido intrínsecamente asociadas desde la fecha de su aparición hasta hoy, en un ritmo creciente, hasta llegar a constituir el hábitat humano donde mora el 85% de la población mundial. No obstante, continuamos ignorando ambos hechos reiteradamente. La arquitectura y la ciudad se desarrollaron con frecuencia enfrentándose; otras, asociadas en algunos breves momentos de gran inspiración y oportunidad social, como durante el Renacimiento; algunas más de la mano de un gran operador diferente como Le Corbusier. En algunos momentos y lugares han tenido un amplio éxito y han servido eficientemente a su fin. Pensamos, sin embargo, que siempre es posible engañar y trampear a estas viejas damas, casi tanto como pensamos en seducirlas.

Valoramos a los países por sus ciudades, viajamos generalmente de una ciudad a otra, más que entre países: New York quiere decir Estados Unidos; Londres, Inglaterra, etc. Hasta se habla de la “*cultura de las ciudades*” como un saber independiente del saber en general.

Las ciudades se han convertido al presente, a partir de que la civilización informática nos ha envuelto en sus trenzadas lianas, en una sucesión creciente de no-lugares y no-espacios, (al decir de Augé).

Creíamos que los bancos podrían ser un no-lugar tradicional, porque dicen que el dinero no tiene olor, pero ahora, además de ser así la moda del diseño bancario, se extendió tal vez por la “*cultura del dinero*” (que sí existe) a todas las demás actividades. Ahora, la ciudad se ha transformado casi de inmediato, en la asepsia de un no-espacio; la calle, componente esencial del paisaje urbano, y los bares, el lugar donde se actúa y juega han pasado de la contaminación visual tan vilipendiada, a ser como un sanatorio sin textura ni forma. Hay muchos mensajes visuales, pero con pocos tenemos empatía, nos instan siempre a modelos inalcanzables e irreales.

Hasta se encontró la manera de concretar en no-lugar a la naturaleza y los espacios verdes.

La arquitectura se ve tergiversada no obstante, deformada, imitada sin sentido, útil sólo para unos, sin importancia para otros; puede ser polémica, ampulosa, discursiva, formal, a la moda, banal, pero siempre es el arte edificatorio de la ciudad. Las reglas, más que las escritas, las profesionales o formales, urbanas y arquitectónicas, sólo existen allí donde se puedan transgredir o están puestas a propósito para ello.

Difícilmente exista una actividad cuya evolución sea más importante y engañosa y, a la vez, necesariamente vital; muy pocas cosas se le igualan en magnitud e importancia. Cuando nosotros estudiábamos, la ciudad era algo mágico, noble y enriquecedor: sus ejecutores eran héroes por antonomasia para nosotros. Después, cuando nos graduamos, algunos de nosotros nos convertimos en héroes también, premiados, halagados, y que me disculpen... vanidosos. O envidiados groseramente y atacados, ¿por qué él y no yo? Era la voz de orden.

Pero surgía otra cosa que no advertimos en medio del éxito: “*nos la creíamos*”. En una estadía en Harvard, los estudiantes me preguntaron, más que por la arquitectura, cómo se hacía para “*hacerse rico con la arquitectura*” (sic).

No advertíamos que comenzaba, no la arquitectura, sino el éxito real como un fin, como profesión. Hoy, es una época más cruda que la de esos muchachos: la de los “*rich and famous*”.

Empezando por el espectáculo, como síntesis de lo “*divertido*” (fun) y lo banal, ¿o es todo un espectáculo? En este país todavía existe la figura del “*ídolo*”, quizás debido a ciertas carencias.

Los ídolos de la arquitectura son tantos como preferencias haya. Ídolos locales e internacionales, ídolos a imitar, cualquiera pueda ser el ídolo de mañana, pero no más héroes. Total, ídolo hoy, mañana olvidado, cambiando de uno al otro para tomar algo de su “*mana*” o carisma.

Todo rápido, fácil, simplificado, asequible y sencillo; más aun cuanto más se pueda parecer al Primer Mundo. A sabiendas que este es un tema muy cambiante, uno de los principales problemas sociales de hoy, la construcción del espacio urbano, a su vez, no ha experimentado variantes entre ayer y hoy, pese a los ídolos, el Primer Mundo y el dinero. Tal vez porque en última instancia, la ciudad de hoy repite los viejos problemas o porque hay una desidia de trazado o por su historia, que sigue arrastrándose como un peso muerto. La calle rectilínea aparece como su símbolo en los casos más frecuentes, como una respuesta inevitable.

Citemos, por ejemplo, los concursos públicos a partir de los cuales se edificó el nuevo Berlín unificado. Algunos de ellos, como el de Spreebogen, la curva del Spree, el río de la ciudad, un espacio público de museos y plazas, que es muy significativo dentro de Berlín. Lo que finalmente se previó y ejecutó, es un amanzanamiento regular que arroja sobre el Spree las más cataclísmicas formas resultantes. Parecería incasable la forma de la manzana con la forma de arco de círculo del enorme lugar.

Se crea entonces una geometría subsidiaria, difícil, que aun en las intervenciones más grandiosas como ésta, lleva a los que intervienen a tratar cuidadosamente de escamotear los espacios (la solución que adoptamos cuando el tema no favorece nuestras ideas, allí donde las aplicamos).

Es común que todos tropecemos con una solución eventual, “*de catálogo*”, allí donde se impone otra más creativa por, obviamente, no prestar más atención al lugar.

Esto sucede en nuestra ciudad a cada paso, cuando la trama del damero urbano, cambia ligeramente de eje y se producen amanzanamientos “*muy irregulares*”: aquellos resultan en el único alivio de esas manzanas, que la poetisa Alfonsina Storni calificó de “cuadradas, cuadradas, cuadradas, se me cae una lágrima cuadrada”. Por eso trato de proponer un diseño adaptativo que sin tantos presupuestos, supere estas formas. Esto tiene una razón de peso, anterior al problema en si.

No siempre las investigaciones urbanas han acompañado a los cambios de la arquitectura o sus estilos.

En el Renacimiento y en el Barroco, pudo darse una renovación urbana muy bien ejemplificada en Roma, y algunos planes de urbanización como los de Neumann en la Alemania del siglo XVII.

En el siglo XIX el experimentalismo se limitó a proporcionar teoría, porque al ser cada vez más compleja la práctica del urbanismo, se produce un fuerte antagonismo con la arquitectura que se incrementará en el siglo XX, hasta transitar arquitectura y urbanismo por caminos de práctica completamente divergentes, especialmente durante el periodo de la Guerra Fría (1955-1990).

Al terminar este siglo nos es posible tomar perspectiva, verificándose el antagonismo ciudad-arquitectura, como creciente. Todo intento de definición en la práctica choca con la especulación, usos sociales y ansiedades capitalistas que, salvo brillantes excepciones consideradas ejemplares, marcan como un compás de espera forzado.

Las grandes crisis de las últimas tres guerras mundiales (I, II, y Fría) dejan para después una solución reclamada por una resolución previa de definición social, que hoy no parece viable.

Comprobamos ahora que el trazado de nuestras ciudades, a medida que los conocimientos históricos se profundizan, no han variado de Ur a nosotros.

Estudio de manzana, Arq. Jorge Goldemberg

En Argentina, un mismo trazado de manzanas, es todo lo que define a la ciudad y la “*personaliza*”. El trazado de manzanas similares, como el adusto de la cuadrícula colonial española, el mismo de las Ordenanzas de 1572, cubre todavía algunas ciudades de Latinoamérica, en particular a Buenos Aires, única mundial por su gran tamaño, resuelta toda en cuadrícula.

Lo caracterizó en la historia, suficientemente, la alineación urbana, el perfil de calles que necesariamente debió ser reglamentado a priori para existir, con un gran control municipal. así produjo en otro tiempo, ciudades como Roma, París, San Petersburgo o Berlin, ciudades especialmente expandidas en la era barroca, que son singularmente bellas y patrón espontáneo de arquitectura. Se caracterizan principalmente, por el urbanismo de “*paredes*”, de continuidades que cierran las perspectivas llevándolas hacia puntos de interés o a crearlos: se abren sólo en lugares públicos: plazas de reunión, parques y monumentos.

Esto siguió sin cambios y “*oficializado*” en las eras y estilos posteriores incluyendo el Estilo Moderno.

A la alineación le falta profundidad, es como un paisaje dieciochesco, con múltiples planos en una de las direcciones del espacio. Se presenta más frecuentemente por su naturaleza y su geometría, como bidireccional y bidimensional, obtura la profundidad del paisaje, forzosamente lo limita. Es como una sucesión de escenografías teatrales.

Henri Ciriani ha producido en los últimos años, muchas obras de carácter eminentemente urbano, es un experto, práctico en el tema. Es uno de los primeros en abordar el problema, poniéndolo en órbita, talvez casual pero no menos acertado, al proponer una solución tridimensional del espacio urbano actual. En realidad, no propone un nuevo trazado, limitándose a tomar predios que están dentro de un trazado

preexistente, pero elabora una arquitectura urbana de naturaleza nueva, que trasciende los límites naturales de la misma y se constituye, por oposición a lo que decíamos antes, en un lugar calificado, al mismo tiempo un lugar fuertemente caracterizado, o bien, a la inversa de los no-lugares, un “no no-lugar”.

Superando la estructura emergente de la alineación urbana, elabora con la totalidad del “aire” del predio (generalmente una o dos manzanas), penetra libre y visualmente hacia el interior de la manzana, cuya alineación se esfuma, sin mantener ninguna alineación obligada y cambiando en cualquier punto del espacio. Hace una arquitectura morfológicamente de brazos y puentes. Son para decirlo brevemente, como monumentos autónomos en edificios fuertemente funcionales como una universidad o vivienda u oficinas.



Estudio de bloque. Arq. E. Ciriani. 1990.

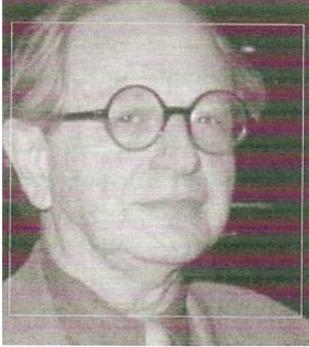
Le Corbusier “liberó” el suelo para fines sociales: muchos arquitectos liberan el espacio pero; sin referencia sistemática a la ciudad. Ciriani abre esa posibilidad. Una arquitectura “a la Ciriani” repetida urbanamente, representa tal vez por primera vez, una vía posible es construcción de la misma. Se puede pensar como consecuencia inmediata, que el trazado viario ya no necesita cruzarse por el suelo, en ángulo recto o similar, contorneando la manzana sino que la atraviesa determinando múltiples direcciones, no necesariamente encuadrarse en una sola geometría.

Esto, ya había sido previsto en múltiples proyectos de fantaciencia de los años 30, pero manteniendo las alineaciones urbanas y rigurosamente el amanzanado, como si fuera una “novedad”. Este simple dato espacial altera totalmente el esquema de una ciudad que se evade de la grilla y se acerca al espacio virtual no escenográfico. Sea o no Ciriani el que logre esto, es evidente que estamos en el borde de otro lenguaje completamente renovado de ciudad, el cual permite integrar mucho más su planta física a los complejos problemas sociales que la informan.

Antes, la ciudad se podía resumir en la palabra anomia, usada por primera vez por E. Durkheim en 1906, una voluntad de anonimato urbano en lo personal, manifestado también como lo muestra Augé en el espacio habitable. Un espacio social y también físico-anónimo.

La rotura de esto, el cese de la anomia, tiene que ser el resultado simultáneo de liberar área donde se desarrollan las actividades, liberarlo por la espacialidad y al mismo tiempo construir una red de relaciones intrínsecas a los objetos, caracterizándolos fuertemente a fin de que se refieran a la interioridad de

personajes concretos en vez de la anomia generalizada del espacio y el dinero, que es el máximo común divisor de la nada.



Mirando la enseñanza de un diseño

Silvio Grichener

Cuando se mira la tierra desde un avión a baja altura se la ve como una colcha de retazos producto de la mano del hombre. Cada retazo es un proyecto humano que fue agregado en el tiempo. Volando más bajo se perciben los edificios. La superficie de la tierra con sus retazos y edificios forma el ambiente, la calidad del ambiente donde vive el hombre.

Arquitectura y educación

La arquitectura y el diseño arquitectónico tratan de la belleza o de la calidad de los edificios y de las edificaciones que las relacionan, constituyendo el ambiente construido de la sociedad a lo largo del tiempo. Por eso se puede hablar de periodos, estilos arquitectónicos, y de cómo los estilos y tipologías de cada época manifiestan los problemas de una sociedad, la forma en que se los define y la eficacia con que se los resuelve, caracterizando a un período histórico dado.

La enseñanza del diseño arquitectónico trata de crear condiciones y situaciones de aprendizaje de las competencias y en forma indirecta en las incumbencias que definen la práctica de la arquitectura en una sociedad y en un período histórico específico de dicha sociedad.

La enseñanza de la arquitectura tiene la responsabilidad de producir permanentemente la capacidad arquitectónica de una sociedad. La enseñanza del diseño arquitectónico lleva el peso principal de esta responsabilidad porque se ocupa de dar forma orgánica a las competencias arquitectónicas buscadas. Se ocupa del “*diseño del diseño*” dando su lugar a los conocimientos y competencias que se aprenden inclusive en las materias llamadas actualmente “*de apoyo*”.

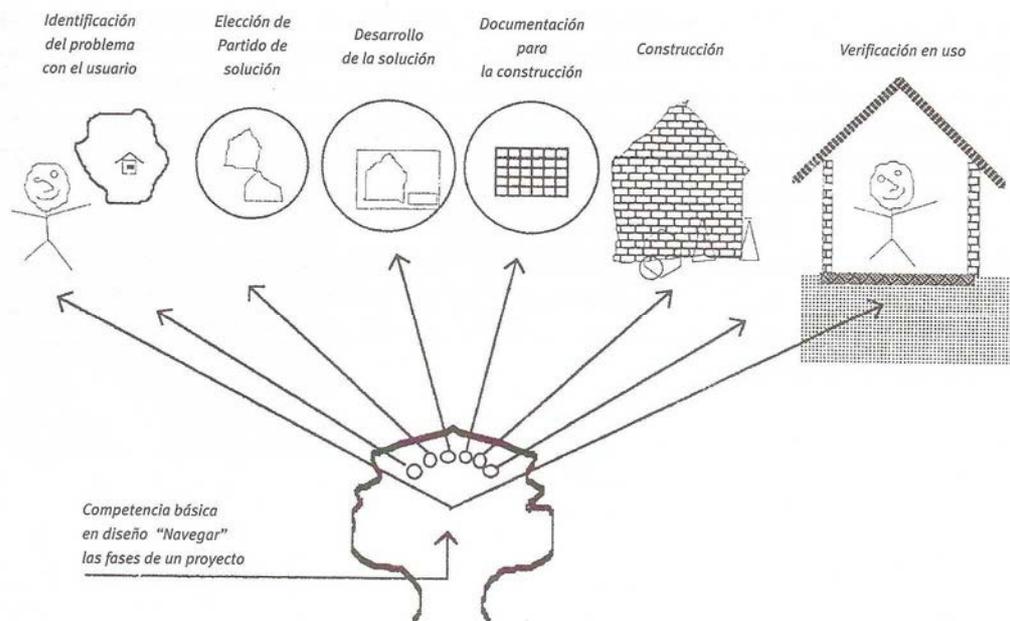
La enseñanza del diseño y la arquitectura es una actividad en permanente ajuste a las demandas de la sociedad sobre la calidad de un ambiente construido y puede ser evaluada por la eficacia y sensibilidad con que éstas son atendidas desde esa enseñanza. Por eso debe tener sus ventanas abiertas y no encerrarse en la indolencia y el prejuicio de pequeñas jergas estilísticas. Por esta razón requiere de una teoría del cambio social, que guíe la enseñanza. El siglo XX ha sido examinado como un gran experimento de cambios según dos modelos presentados en conflicto: el de la innovación tecnológica motivada por acumulación económica de las empresas y el de la planificación socialista motivada por la distribución de los avances de la producción.

Ambos demostraron que la especie humana puede introducir cambios enormes pero también dejaron como problema para el flamante siglo la necesidad urgente de aprender a controlar esos cambios para no generar sufrimientos en la sociedad y no destruir por contaminación a la naturaleza.

H. G. Wells definió el futuro como una carrera entre la educación y la barbarie; Arthur C. Clarke citó recientemente esta definición agregando el comentario “y me parece que vamos perdiendo”. La cita de Wells puede caracterizar las esperanzas ya preocupadas del fin de siglo XIX; el comentario de Clarke, las preguntas alarmadas de fin de siglo XX. El problema para quien trabaje de alguna manera en enseñanza es qué enseñanza es la necesaria para controlar los efectos de la tecnología.

La noción de práctica reflexiva se centra en los razonamientos y los procesos creativos requeridos en la resolución de proyectos (en general de los problemas) que se presentan en la práctica de cualquier profesión, tanto en un diseño arquitectónico como diagnóstico médico.

La enseñanza de la arquitectura debe tener en cuenta -más en una institución de enseñanza masiva como es o seguirá siendo la FADU- que no hay una sola forma de practicar el diseño arquitectónico. En la voz *Practice and Profession of the Arts, Encyclopedia Británica* se formula una descripción de la variedad de formas o culturas que se han desarrollado en las sociedades industriales, ofreciendo un marco para identificar la variedad con que se presenta la práctica del diseño arquitectónico hoy día.



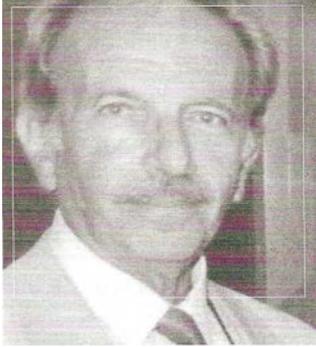
Una nueva enseñanza

El problema de la educación arquitectónica es que cualquier formación debe asegurar en los alumnos un compromiso social -y las herramientas adecuadas para lograrlo- con el mejoramiento de la calidad del ambiente, tanto para los usuarios como para la sociedad, resultante de los proyectos de arquitectura.

En mi opinión, una orientación de la enseñanza del diseño desde la noción de proyecto, definida como un proceso social complejo para lograr un fin y no como un mero conjunto de planos, debe ser reclamada seriamente por los alumnos. De este modo la enseñanza de la arquitectura, que se destaca por estimular la creatividad probablemente como ninguna otra formación universitaria, se acercaría a las técnicas de producción que buscan asegurar la calidad de cualquier proyecto productivo que se pueda plantear en la sociedad. En este sentido el aprendizaje de la creatividad en el taller debe formularse de modo que integre explícitamente todos los conocimientos impartidos en las llamadas materias de apoyo mediante la noción de gestión de la calidad en proyectos. Para este fin los alumnos deben reclamar que en los talleres se les

enseñe a manejar con soltura todas las fases que aseguran que un proyecto se concreta en la realidad: identificación del problema, formulación de objetivos concretos mediante la programación de necesidades y recursos (*“un problema bien planteado se resuelve solo, uno mal planteado no se puede resolver nunca”*, B. Fuller); formulación de alternativas de solución; selección de la mejor alternativa; desarrollo detallado de la solución adoptada (*“Dios está en los detalles”*, Mies van der Rohe); control de la obra y finalmente evaluación de resultados en uso, tanto en efectividad (atención a las necesidades) como en eficiencia (consumo de recursos).

Para aprender a acumular y prever dinámicamente (proceso y no sólo producto), aciertos y errores es necesario que la producción de un ambiente de calidad creciente, como objetivo de la arquitectura, no se separe del conocimiento del ambiente de producción con aseguramiento de la calidad.



La arquitectura de siempre

Luis Grossman

Esta es, palabras más o menos, una clase dictada a comienzos de los años setenta, cuando la facultad se acababa de instalar en el segundo piso del Pabellón 2 (hoy Facultad de Ciencias Exactas) mientras se construía la que es su sede actual.

Las razones que me impulsaban para abordar el tema -que podría designarse como “*Arquitectura vernácula, o natural, o espontánea*”- eran varias. Por una parte, acababa de realizar mi primer viaje a Europa donde, mientras pasábamos de uno a otro monumento esencial de la historia de la arquitectura, pude admirar pequeños poblados y aldeas (centenarios unos, milenarias otras) que excitaban la curiosidad de un joven profesional. Por la otra, había llegado a mis manos un ejemplar de *Architecture without architects*, un libro de Bernard Rudofsky, arquitecto, ingeniero y crítico, que abría nuevos panoramas para quienes sólo habíamos ingresado en la “*gran arquitectura*”, aquella que se ilustra y comenta en los grandes tratados y enciclopedias.

El libro de Rudofsky fue más tarde publicado en español por la Editorial Universitaria de Buenos Aires gracias a una traducción realizada por el arquitecto Raúl Grego (1973). Si examinamos desapasionadamente lo que nos enseña la Historia de la Arquitectura que se dicta en las escuelas y facultades, observaremos que no abarca más que algunas culturas y, en cuanto a su implementación, se limita a una parte reducida del planeta. Se escribe y se habla de “*monumentos arquitectónicos*”, y los ejemplos que se reproducen corresponden por lo general a construcciones que celebran el poder y la riqueza, desconociéndose por completo los rasgos y las peculiaridades de las casas habitadas por las poblaciones más humildes, lo que Rudofsky llama sin eufemismos “*las casas del pueblo*”. Para los estudiantes y los estudiosos, esto puede ser una omisión lamentable cuando esas casas contenían valores ponderables y cualidades dignas de análisis, ya que muchas de ellas pueden verse todavía hoy en pie como testimonio del vigor y la calidad de esa arquitectura no formal.

Hay otro libro cuya lectura recomiendo, *Antes de la arquitectura* de Myron Goldfinger, donde el autor realiza la crónica ilustrada de un recorrido por las costas del Mediterráneo y describe su asombro y admiración por las construcciones y los conjuntos urbanos que encontraba a su paso.

Como lo expresa Goldfinger, si aquellas fascinantes obras fueron realizadas antes de que hubiera un registro ordenado y criterioso, ni siquiera tienen una denominación específica. Por eso se las designa -según los casos- como arquitectura anónima o espontánea, vernácula, o natural o informal.

También es obvio que no haya planos ni más documentación gráfica que las fotografías o croquis tomados por viajeros que no siempre tienen formación en el campo de la construcción.

Muchas de las reproducciones que me cautivaron para profundizar en este campo fueron obtenidas por los fotógrafos del *National Geographic Magazine*.

En el origen parece redundante o blasfemo aludir a un hecho de la Naturaleza, pero es preciso decir que mucho antes de que los primeros seres humanos intentaran ligar algunas ramas para formar un cobijo ante las inclemencias del tiempo, muchas especies animales ya practicaban las artes de la edificación.

En esta parte de América, por fortuna, tenemos muy cerca al primer autoconstructor en adobe, que no es otro que el hornero.

Esta pequeña ave de color terroso dicta una perfecta lección de construcción sólida, funcional y estable cada vez que levanta uno de sus nidos cuasi esféricos.

Hay otra lección implícita en la obra de los animales: la utilización de los materiales disponibles a su alcance y la combinación de los mismos para formar otro compuesto (es el caso del hornero) con propiedades superiores a las de sus componentes por separado. Es razonable suponer que los hombres primitivos utilizaron como base algunos ejemplos tomados de animales constructores.

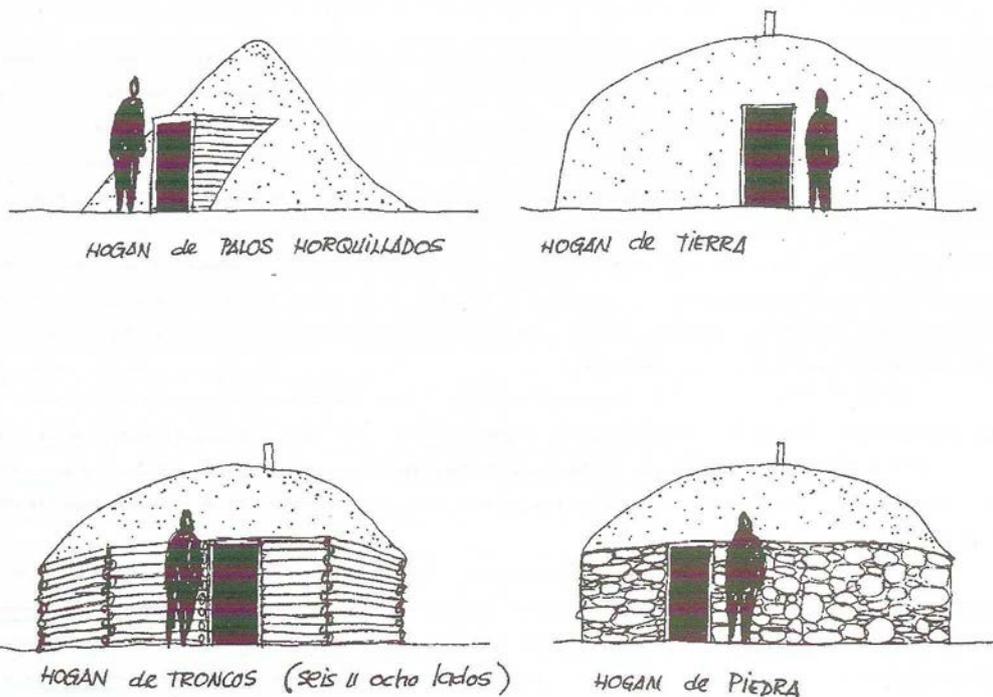
“Es improbable -dice Rudofsky- que a los castores se les haya ocurrido la idea de construir sus represas al observar a los humanos en la misma tarea. Posiblemente ocurrió a la inversa”.

La última observación parece un exceso de prudencia investigativa, ya que resulta a mi juicio demasiado evidente que el hombre primitivo, carente de más fuentes de información que las que le ofrecían sus sentidos, observara con interés y curiosidad las conductas y procederes de muchos animales que lo rodeaban como condóminos del medio natural.

Pero además de los árboles y arbustos (refugios naturales para hombres y animales), la Naturaleza ofrecía otros tipos de refugios, según fuera el escenario geográfico. Así, las fuerzas de la erosión provocada por los vientos y las aguas modelaron paisajes pétreos hasta convertirlos en raras esculturas rocosas en las que se guarecían poblaciones enteras. Cuando tuve ocasión de conocer los contornos del Mar Muerto, al observar la escarpada topografía de sus alrededores era fácil suponer que las numerosas cavernas logradas de profundos agujeros en la piedra fueran utilizadas como viviendas, templos y depósitos por el pueblo de la Biblia.

Paraíso de los arqueólogos, esas cuevas son para algunos ensayistas y escritores de ciencia-ficción, los posibles últimos refugios de la humanidad post-nuclear.

Esta visión lúgubre y fatalista no deja de tener una óptica comprensible para un arquitecto -por encima del posible sarcasmo- y es su simetría entre comienzo y final.



Diferentes tipos de Hotan navajo

Algunos ejemplos

Como dije al comienzo, la injusta carencia de material gráfico de calidad nos obliga a utilizar en muchos casos algunas viejas fotografías opacadas por el tiempo. No obstante, confío en la sugestión que emana de esas imágenes y en la imaginación de ustedes para completarlas con el color y el brillo y la atmósfera que tuvieron en su tiempo. A mitad de camino entre Cuzco y Machu-Picchu, en el Perú, se encuentra un centro teatral que asombra incluso ahora por su tamaño, por sus formas y por la belleza del paisaje. Son los anfiteatros de Muyu-uray.

Son cinco teatros (cuatro circulares y uno en forma de herradura) tallados, ya que no se me ocurre otro verbo, a más de 3.500 metros sobre el nivel del mar. Dicen los testigos presenciales que la acústica de los cinco es asombrosa.

El más grande de los teatros tenía capacidad para sesenta mil espectadores. Y aunque los contornos de esta obra fue desgastado por la acción del tiempo, el perfil original del conjunto se ha conservado casi por completo. Se mantienen incluso los conductos para el agua, de 30 centímetros de ancho, excavados en la roca para conducir el líquido desde un manantial relativamente cercano.

Para tener una idea de dimensiones, el disco circular que oficiaba de escenario varía entre un diámetro de 26,50 metros como mínimo y uno de 44,30 metros como máximo. Y todo en un complejo de espacios manejados con pericia arquitectónica y creatividad escultórica.

Las primeras construcciones propiamente dichas, una vez superadas las locaciones naturales más precarias, fueron realizadas con recursos vegetales allí donde éstos existían.

Es el caso de las cañas gigantes que crecían en las márgenes de los ríos Éufrates y Tigris, donde alcanzan los tallos alturas cercanas a los siete metros. Para los que juzguen exageradas estas medidas, los invito a conocer un Cañaveral en la isla Martín García, cuyos ejemplares tienen una altura similar. Atados en conjuntos solidariamente formaban, al unirse en lo alto, una serie de arcos parabólicos que se cubrían después con esteras tejidas con cañas más delgadas. Este ejemplo es del sur de Irak, pero pueden encontrarse casos análogos realizados con bambú (una hierba que puede alcanzar alturas de hasta 24 metros) en el golfo de Nueva Guinea y en Japón.

Allí donde los climas lo permiten -o lo imponen- es frecuente la construcción con elementos entretejidos de cañas, hojas o tallos de diferentes diámetros y colores. Se logran así paredes y cubiertas de curiosas texturas, con los que se obtienen espacios de original luminosidad y buena ventilación.

Las más diversas funciones se resuelven así: una corte real en Zambia, al norte de Rhodesia, una casa en el Congo, y un palacio de justicia en las islas Salomón.

De las cañas y tallos se pasa muy fácilmente a los troncos y a la madera trabajada. La arquitectura vernácula en madera es una de las más divulgadas, pero me parece particularmente destacable lo que han hecho -y todavía hacen- los japoneses con madera ensamblada sin un solo clavo.

Otro ejemplo insólito es el de un sistema de puntales utilizado en Polonia en una mina de sal, un verdadero laberinto que se extiende a lo largo de kilómetros y llega a una profundidad de trescientos metros.

Aunque debiera ser tema de otra clase, déjenme mencionar que las casas japonesas tradicionales (que inspiraron a tal punto a los arquitectos actuales de Japón) se modulan con una estera llamada tatami, que sirve como lecho, alfombra, que se enrolla para apoyarse en ella y que aún hoy compone la geometría de los ambientes domésticos de Japón.

El que viaje por el sudeste de Italia, en la región llamada Apulia, cerca de Bari, verá una serie de conos de piedra que no son otra cosa que viviendas, conocidas con el nombre genérico de “*trulli*”. Lo interesante es que estas casas, cuyo origen se remonta por centurias, están ocupadas hoy día con un equipamiento bastante contemporáneo (heladeras, radios, televisores) pero con la configuración original que, según lo afirman sus ocupantes, responde a la perfección a las condicionantes climáticas y ambientales de la región.

Cuando nos referimos a condicionantes ambientales (esos datos que tienen que ver con la temperatura y la humedad, los vientos, las lluvias, etc.), resulta interesante advertir que aquello que entre nosotros se resuelve mediante el simple expediente de instalar un equipo de aire acondicionado (con todo lo que esto implica en cuanto a consumo de energía, contaminación, incidencia inevitable en la ampliación del agujero en la capa de ozono), fue encarado por algunos pueblos primitivos mediante ingeniosos e inocuos procedimientos constructivos.

En algunas poblaciones del norte de África, entre las cuales aparecen varias en Marruecos, pueden verse ingeniosas instalaciones para “*encauzar*” las escasas corrientes de aire que se producen en una región muy poco ventosa.

Como la experiencia de siglos les permitió registrar la orientación de donde provienen esas corrientes de aire, los pobladores saben con certeza cómo ubicar la boca de captación de esa especie de periscopios que asoman por encima de los techos de las viviendas.

Construir, habitar, pensar

Con esa expresión, que reúne tres infinitivos tan sugerentes para los arquitectos, tituló su presentación en el Coloquio de Darmstadt el pensador Martin Heidegger. El coloquio enfrentaba al filósofo alemán con José Ortega y Gasset, y dio origen a algunas de las más fecundas reflexiones en cuanto a las relaciones entre los tres verbos del título.

Sería demasiado extenso incursionar ahora en este valioso material (al que recomiendo ingresara todos ustedes, ya que me ocupé de traducir el texto de Heidegger), pero me limitaré a aplicar los postulados que se ajustan al tema que estamos desarrollando.

En sus cavilaciones en torno de la cuestión, Heidegger sostiene que en su raíz en lengua germana antigua, las expresiones “*construir*” (bauen) y “*habitar*” (Wohnen) se convierten en una misma palabra. De aquí

se deduce que respondían a un mismo concepto, esto es, sólo podía habitar aquél que había construido. Nadie delegaba a otro la construcción de su hábitat. Con los seres humanos, en los remotos orígenes de su historia, ocurría lo mismo que con los animales que construyen sus nidos. ¿Significa que el construir está inscripto en su memoria genética? Uno podría suponer que esta posibilidad es muy factible, más allá del tiempo transcurrido desde que se delega en otros (arquitectos, ingenieros, constructores) la edificación de nuestras viviendas.

Como se sabe, las abejas construyen en los panales sus celdas geoméricamente organizadas. Desde hace años, para acelerar la producción de miel, los apicultores proveen los panales producidos en plástico para que las abejas comiencen sin demoras la fabricación de miel. Para asimilar esta situación con la recién formulada en torno de la especie humana, un experimento válido sería privar a las abejas de una colmena de estos panales prefabricados y observar si los insectos conservan su memoria hexagonal o no.

Seripe: planta de la aldea

Cuando consultamos al respecto a algunos expertos, nos aseguraron que la respuesta sería positiva, aunque talvez la primera generación afectada al cambio tuviera algunas dificultades y realizara su tarea con cierta desprolijidad.

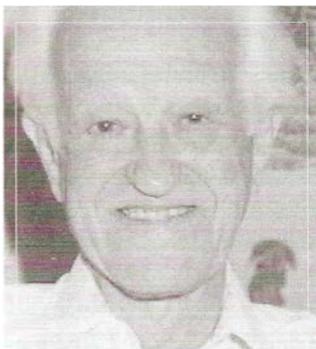
Conclusiones

No es necesario que una clase deje en los asistentes conclusiones tangibles e inequívocas. Lo que sí se pretende es provocar las reflexiones y las dudas, estimular las búsquedas y las discusiones allí donde parecían prevalecer las certezas.

En cuanto a lo dicho hasta ahora, creo que nos queda la sensación de que en un tiempo *“todos fueron arquitectos”*, y en un momento dado, si las circunstancias así lo marcaran, *“todos podrían volver a serlo”*, como en el ejemplo de las abejas.

Se trata entonces de encarar nuestra tarea con la máxima atención en cuanto a las demandas y las formas de vida de eso que llamamos genéricamente los usuarios, con el respeto que merecen nuestros potenciales colegas. Hay que superar esa soberbia de algunos diseñadores que suponen que saben cómo debe vivir la gente, sin preocuparse en indagarlo con seriedad. Así nacieron conjuntos de viviendas proyectados por profesionales que los pensaron como para sí mismos y no para los pobladores a los que estaban destinados. Resonantes fracasos motivados por esa soberbia de quienes se arrogan el derecho de pasar por encima de las necesidades de una sociedad que no tiene la misma escala de valores del arquitecto.

Por todo esto me parece prudente revisar cada tanto, como una búsqueda en el interior de nuestro pasado, eso que dimos en llamar arquitectura sin arquitectos.



Mejorando la calidad de vida

Alfredo Ibarlucía

El tema de la vivienda rural

Es necesario mencionar algunos antecedentes que caracterizan el tema de la vivienda rural.

La vivienda rural orientada a satisfacer la demanda habitacional de los pequeños productores que viven en la mayor precariedad. Es decir, los pequeños productores agropecuarios más pobres.

El concepto de pobreza es bastante complejo y se relaciona muy estrechamente con las variables que la originan. En relación con la naturaleza de esas variables, encontramos también distintas manifestaciones. Son muy diferentes las características de la pobreza en el ámbito rural de las provincias de Buenos Aires, gran parte de Santa Fe o Córdoba que en Jujuy, Santiago del Estero o Formosa, para citar algunos ejemplos. Para simplificar, se puede decir que hay una gran heterogeneidad de viviendas en estado de deterioro; las hay expuestas a inundaciones, al mal de Chagas, a movimientos sísmicos; en general las condiciones sanitarias son deficitarias y el hacinamiento y la promiscuidad, una constante. Lo expuesto precedentemente no es la caracterización de una situación congelada o en regresión, sino por el contrario, de un proceso de progresiva pauperización que afecta a los sectores campesinos que van quedando marginados por el cambio de las estructuras económicas dominantes. Sin embargo, este proceso no es nuevo y resulta legítimo decir que históricamente ha afectado a determinados segmentos de la población rural que viven en regiones perfectamente localizadas del país y/o las provincias. Es así que se definen las situaciones estructurales de pobreza.

De estas condiciones estructurales de pobreza participan los pequeños productores, propietarios minifundistas. Dejando de lado un aspecto también crítico, que es la tenencia de la tierra, se puede decir que estos pequeños productores tienen un conjunto de características comunes: su producción ha perdido valor económico, consecuentemente su trabajo y su capital de producción está también devaluado, con una progresiva pérdida de su capacidad de negociación. Todo esto produce un efecto en cascada que alcanza otros valores que no son ya los puramente materiales: calidad de vida, pautas culturales y tecnológicas, organización familiar y comunitaria. Se puede mencionar un tema que resulta paradigmático de lo expresado: las causas y efectos de las migraciones campo-ciudad. Las condiciones de vida en áreas rurales (vivienda, educación, salud), la exclusión laboral, el deterioro de la economía familiar, llevan a un porcentaje creciente de jóvenes a migrar a centros urbanos, engrosando los cinturones industriales, repitiendo un proceso de cambio caracterizado por la aculturación y la pérdida de identidad. De aquí en más habría que ingresar en la problemática de la vivienda popular en los centros urbanos, pero éste es ya otro tema que no corresponde al presente trabajo. Nuestro tema es la situación de los que quedan en el campo. Estos, en el inicio, que puede tener quizás varias generaciones de antigüedad, construyeron o se alojaron en viviendas de condiciones precarias. Tenían carácter transitorio porque se privilegiaba la instalación productiva como base del fortalecimiento económico que llevaría, consecuentemente, a poder mejorar las condiciones de vida. Algunos lo lograron, la mayoría no. En el mejor de los casos mantuvieron su situación de precariedad y algunos se sumieron en condiciones de extremo deterioro. Los propietarios de esas viviendas hicieron lo mejor que pudieron, con su propia iniciativa y recursos.

Agregaron una habitación, cambiaron un techo de paja por otro de chapa, construyeron un aljibe o una letrina. A menudo compraron algunos materiales con la intención de ejecutar obras que no pudieron concretar. En muchos lugares se ven pilas de ladrillos o bloques arrumbados, carpinterías destinadas a la habitación que no pudo construirse por falta de recursos.

Convenio SDS-SAPyA Prototipo a utilizar

Descripción de un programa para la vivienda rural

Al ponerse en marcha el Programa se establecieron ciertos requisitos.

La calificación del grado de precariedad de la vivienda se hace con base en algunas características que conforman una cierta tipología: techos y paramentos deteriorados, carencia de reservorios de agua e insuficientes condiciones sanitarias (por ejemplo: falta de letrina). El hacinamiento y la promiscuidad constituyen otros factores a considerar de manera prioritaria.

Las características precedentes fueron identificadas en todas las provincias seleccionadas para iniciar la Etapa Piloto: Chaco, Chubut, Corrientes, Mendoza, Santiago del Estero y Tucumán. Simultáneamente se cubrió un amplio espectro de condiciones ambientales: desierto, llanura patagónica, zona boscosa, valles andinos. También los beneficiarios pertenecían a una gama diversificada de la producción agropecuaria: algodón, tabaco, caña de azúcar, frutales, caprinos, ovinos, etc.

Como se ha dicho con anterioridad, el Programa promueve el incremento de la capacidad de gestión de los beneficiarios. Esto se pone claramente en evidencia cuando transfiere a los mismos una cantidad de actividades que en otros programas no están entre las funciones que deben desarrollar. Entre ellas, colaborar en la adquisición, provisión y administración de los materiales y en la organización y control del trabajo de los capacitadores y, fundamentalmente, construir sus viviendas con la modalidad de esfuerzo propio y ayuda mutua.

Esta modalidad constituye, en gran medida, un pivote del Programa. El grado de participación de la gente se ha reflejado en el ritmo que ha adquirido la operatoria e, inclusive, en la calidad del producto final obtenido. Otro resultado que destacan los beneficiarios es la adquisición de una destreza que podrán utilizar en el futuro para ampliar sus propias viviendas o para realizar trabajos para terceros. Sobre este tema se volverá más adelante.

Ejecución

El proceso de ejecución de obras fue acompañado por una permanente actividad de capacitación. La organización de la misma tuvo variantes, según las condiciones locales, la dispersión de las viviendas y la disponibilidad de capacitadores. En general se procuró alentar a los beneficiarios a que se organizaran en grupos que tuvieran un mismo capacitador que rotara entre las obras.

Construcción

Para la construcción de las viviendas o las ampliaciones/refacciones, se utilizó la modalidad del esfuerzo propio y la ayuda mutua. En un porcentaje muy elevado (superior al 92% de los casos), la propuesta resultó absolutamente exitosa. Solamente no dio resultado en aquellas circunstancias en que ciertas razones coyunturales incidieron en la posibilidad de que los productores trabajaran en forma personal. Por ejemplo, en razón de enfermedades, ancianos que debieron delegar funciones e, inclusive, fallecimiento. En algunos casos, hubo productores que manifestaron mala disposición para el trabajo, pero fueron impulsados a realizarlo por los compañeros de grupo; con mayores demoras, pero al final cumplieron. Ha resultado claro que los beneficiarios comprendieron con claridad que su compromiso personal y grupal llevaba como recompensa el mejoramiento de la calidad de vida obtenida a través de una vivienda digna.

Lo que resulta también sumamente destacable es la capacidad demostrada por los productores para adquirir la habilidad necesaria para encarar tareas de construcción. En el desarrollo del Programa pudo advertirse que personas sin experiencia previa de obra pudieron alcanzar en poco tiempo una rapidez y destreza difíciles de concebir. Levantaron sus casas, recorriendo la secuencia completa de tareas necesarias: cimientos, mampostería, revoques, contrapisos, pisos, colocación de carpinterías, pintura, terminaciones.

Ejecutaron, además, obras de mayor complejidad, como aljibes, letrinas y baños, cámaras sépticas, tanques de agua elevados, construcción de techos y cielorrasos con variadas técnicas, colocación de

membranas, instalaciones sanitarias y eléctricas. Los productos finales han estado en relación directa con la calidad de la capacitación que recibieron los productores, siendo de excelencia en algunos casos, digna de profesionales de la construcción. Muchos de estos productores rurales manifiestan, ahora que han terminado la construcción de sus viviendas, que cuando disminuya el trabajo estacional en el campo, piensan ofrecer sus servicios en los pueblos cercanos para hacer casas, constituyendo cuadrillas, con base en los grupos que ya han tenido experiencias conjuntas. Es, a todas luces, una interesante apertura laboral, para los momentos en los cuales tienen tiempo disponible.

Prototipos de viviendas

Tecnologías

En la etapa de proyecto, en cada provincia, se utilizó un prototipo distinto de vivienda. En lo esencial, tienen muchas características que los hacen parecidos porque los programas destacan, a su vez, componentes similares y responden a las mismas necesidades.

En lo esencial se trata de generar espacios que permitan mejorar las condiciones de hacinamiento y promiscuidad. Tener también un espacio interno y otro externo para uso común. De allí en más, las variantes deben responder, en primer término, a las condiciones climáticas, a la disponibilidad de materiales de construcción y a la aplicación de algunas tecnologías especialmente adecuadas.

En las provincias seleccionadas en la Etapa Piloto ha predominado el clima cálido: Santiago del Estero, Chaco, Corrientes, zonas desérticas de Mendoza. Por eso hay galerías amplias y ventiladas. En pocos casos los beneficiarios las han cerrado y eso ha sido cuando ellos ya tenían galerías en las viviendas pre-existentes.

Un caso distinto es el de Chubut, en el que el prototipo constituye una vivienda más cerrada, protegida del frío y del viento. En Tucumán el prototipo se ha adecuado a los diversos microclimas de las zonas bastante diferenciadas en las que se han ejecutado las viviendas. El tema de las tecnologías utilizadas merece un comentario especial. En realidad, no puede hablarse de que se hayan utilizado tecnologías apropiadas en sentido estricto. Si bien el propósito inicial era que los proyectos respondieran rigurosamente a este concepto, la práctica concreta llevó a que en varios casos fuera necesario hacer algunas concesiones a las expectativas de los usuarios.

Se tropezó con dificultades para que los productores aceptaran ciertas propuestas que hubieran significado un uso más racional de los recursos locales y, consecuentemente, obtener beneficios económicos y ventajas comparativas.

Solamente en Chubut se pudo construir con adobes mejorados y en Corrientes se aceptó construir los cimientos con suelo-cemento. En general los productores quieren construcciones de ladrillo porque consideran este material como sinónimo de mejora habitacional; se lo identifica con lo nuevo, con la solidez, con la perdurabilidad; en general piensan que, al acceder a una vivienda de ladrillo, han alcanzado un nuevo status.

En Mendoza, en la zona del desierto, había gran carencia de agua de construcción; esta circunstancia tomaba casi inviable hacer estructura antisísmica de hormigón armado. No obstante, fue necesario hacer un trabajo de convencimiento laborioso a los productores de que para arbitrar una solución era necesario recurrir a la estructura de madera. La rechazaban porque la asimilaban a la construcción de horcones de los ranchos tradicionales.

Con las limitaciones precedentes, las soluciones habitacionales han resultado totalmente funcionales a las necesidades manifestadas por los beneficiarios. Se ha mejorado el grado de hacinamiento, se ha terminado con la promiscuidad y se han resuelto algunos problemas esenciales como el acopio de agua (aljibes, calicantos, tanques elevados), sanitarios (letrinas, baños instalados) y, en muchos casos, provisión de energía eléctrica (paneles solares).

Resultados

Es opinión unánime de las personas que han participado en el Programa, que la operatoria de vivienda ha potenciado de manera muy intensa la capacidad organizativa de los grupos de productores, su identidad como tales, confiriéndoles confianza en su fuerza grupal. En el caso del Programa Social Agropecuario este beneficio resulta particularmente auspicioso, porque constituye uno de los ejes de su razón de ser. En alguna medida, es la esencia misma de la filosofía que impulsa su accionar.

En esta operatoria ha trabajado un conjunto numeroso de personas, desempeñando roles diferenciados: productores, promotores, técnicos, funcionarios pertenecientes a ambas secretarías. El testimonio de todos ellos es que se trata de una exitosa experiencia de gestión y que a través de la misma se han consolidado equipos de trabajo, tanto a nivel nacional, como provincial.

Quizás algunas expresiones, reiteradamente emitidas por beneficiarios y otras personas vinculadas al Programa eximan de mayores comentarios respecto del éxito alcanzado:

- He esperado toda mi vida poder tener mi vivienda propia. Y ahora la tengo.

-J. M. 56 años, Tucumán-

- Esperé 20 años para tener mi vivienda terminada, con baño y todo lo que necesito.

-P.A.C. 51 años, Tucumán-

- Hace 10 años que tenía los ladrillos, pero nunca pude construir mi casa.

-H. S. 48 años, Mendoza-

- Mi marido no creía que iba a poder levantar paredes. Yo lo convencí y entre todos hicimos esta casa que deseamos durante tantos años.

-j. de G. 55 años, Mendoza

- Estas casas las hicimos entre todos. Nosotras, las mujeres, también construimos y, además, administramos la plata e hicimos las compras.

-N. O. de P. 28 años, Santiago del Estero-

- Cuando me dijeron que yo tenía que construir mi casa me pareció que no iba a poder hacerlo. Pero ahora prendí y ya pienso hacer otras piezas.

-S. L. 36 años, Chaco

- Con los compañeros que construimos estas casas hemos pensado que cuando no tengamos que trabajar en el campo, podemos ganar algo construyendo para otros vecinos.

-M. L. 40 años, Chaco

- La verdad es que pocas veces hemos visto tanto entusiasmo en la gente para hacer algo, como en esta oportunidad en la construcción de sus casas.

-José Duscher, 48 años, jefe de la Comuna de Gualjaina, Chubut-

- Hace algunos años atrás no conversábamos entre nosotros. Todo ha cambiado y nos damos cuenta de que, entre todos, podemos hacer muchas cosas. juntos somos más fuertes.

-R. E. Córdoba. 45 años, Valderrama-Tucumán-

Programa de vivienda rural y Universidad

¿Por qué he seleccionado este trabajo para incluir en una publicación de la FADU?

¿Considero que la Universidad debe ingresar en temáticas de esta naturaleza o responder a una posición asistencialista, acorde con una ideología trasnochada de los años 60 y 70?

No intento reinstalar la vieja discusión sobre la extensión universitaria, que pretendía que los problemas sociales se resolvieran desde la Universidad.

Si pretendo promover una reflexión acerca de si la enseñanza universitaria -de grado o de posgrado- debiera facilitar la formación de aquellos que tienen vocación de incidir en la realidad social.

No se trata solamente de hacer vivienda rural, o trabajar en los barrios de poblaciones carenciadas. Hay un vasto campo de acción en el que se puede operar, no sólo desde los organismos del Estado, sino colaborando con un vasto espectro de instituciones pertenecientes a la sociedad civil (ONGs, asociaciones vecinales, cooperativas, parroquias) y/o organismos financieros internacionales (OEA, PNUD, BID, GTZ, etc.).

El que he mencionado es el campo de la realidad, de lo concreto. El campo en que nos movemos todos los días, el que vemos cambiar, desarrollarse, distorsionarse, adolecer.

El campo en que actuamos cuando nos recibimos y para el que no se nos ha capacitado suficiente o convenientemente.

Este es el punto. Para actuar en el mundo complejo de los barrios, de las ciudades, de las regiones, de los países, se requiere de una formación específica o, mejor dicho, de varias formaciones específicas.

Trataré de aclarar este concepto. En las Facultades de Arquitectura se trabaja en diseño y planeamiento de edificios, de ciudades, de regiones. Colateralmente los estudiantes se enteran de que en esas actividades intervienen profesionales de muy diversas disciplinas.

Pero no se trabaja con ellos. No se conocen sus códigos, sus herramientas.

Hay que aprender a sentarse a una mesa en la que hay personas que tienen distinta formación profesional, experiencias muy diversas. Hay que aprender a trabajar en equipos interdisciplinarios, a poder dialogar con urbanistas, planificadores, sociólogos, economistas, médicos, educadores, ingenieros de muy diversas especialidades, funcionarios que actúan en áreas muy específicas, empresarios, políticos, personas que toman decisiones.

No hay que pretender ser como ellos, sino estar capacitados para entenderlos. Tratar de encontrar los caminos para poder trabajar codo a codo con aquellos que concurrirán en nuestros caminos laborales.

Pareciera que estoy hablando solamente de grandes proyectos, en los que concurren muchos intereses, muchos recursos humanos y financieros. Pero no es así. Pienso que no es así. Que hasta en las cosas más simples, más puntuales, surge la necesidad de sumar esfuerzos, distintas capacidades.

La mejor demostración es el Programa de vivienda rural relatado anteriormente. En él concurrieron técnicos de muy distintas disciplinas: arquitectos, ingenieros, productores rurales, promotores sociales, decisores políticos, funcionarios, técnicos.

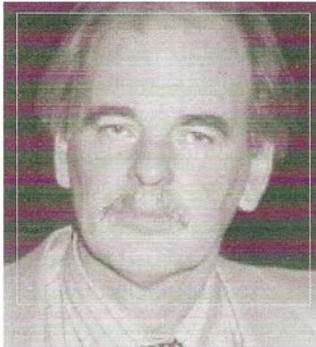
Para hacer unas casitas que iban a reemplazar a los ranchos preexistentes, fue necesario movilizar una gran cantidad de personas con distintas capacidades. Por eso salieron bien, porque fueron el producto de

un equipo solidario en pos de un objetivo común. Hasta una Universidad intervino; la Universidad de Tucumán. Su Departamento de Construcciones aportó la información referida a la construcción en adobe mejorado, que se utilizó y sustentó el trabajo en algunas provincias. Alumnos y docentes de diseño de esta Universidad también colaboraron en la tarea misma de la elaboración de prototipos.

Los logros, en empresas como las descritas, son generalmente de alcance limitado. Cuanto más ambiciosas son las metas se hace más dificultoso alcanzarlas. Sobre todo en aspectos numéricos. Pero la gratificación, cuando algunas de estas obras se ejecutan, es enorme y, lo que es fundamental, es que se tiene la seguridad de su valor demostrativo y multiplicador, es como renovar la confianza en la vida y la posibilidad de construir un mundo mejor.

Hay una frase que me gusta repetir y que me ha acompañado a lo largo de gran parte de mi vida de arquitecto:

“La arquitectura no es la vida, pero puede ayudara vivir, a dignificarla calidad de vida de quienes lo necesitan ”.



Ante el comienzo del tercer milenio

Jorge Lestard

En un mundo en transformación permanente, las condiciones que entornan el hacer cultural y arquitectónico han variado constantemente a lo largo de las últimas décadas y aceleradamente en los últimos años.

En nuestro país en particular, sucesivos y cambiantes proyectos de inserción en el mundo fueron desnudando una fuerte falencia de nuestra cultura: la existencia de una retórica ideológica que logró crear una maraña de supuestas clasificaciones y argumentaciones congeladas -casi detenidas en el nivel de la información- que nos impidió llegar al fondo de nuestras realidades y en consecuencia trabajar y conceptualizar sobre las mismas.

Como resultado muchas veces se produjo un gran distanciamiento entre los intelectuales y el mundo real que se transformó en un defecto importante de nuestra cultura que es urgente subsanar.

En ese contexto se hace imperativo el rol fundamental de la Universidad: enseñar a pensar con libertad.

Debe formar individuos que insertados en su tiempo y en su medio, sepan comprender las realidades que lo rodean, reflexionar sobre ellas e imaginar propuestas de transformación.

La información va a ser de cada vez más fácil acceso.

Formar es más importante que informar.

El pensamiento abstracto, desligado de las condiciones reales, que abarcó el conjunto de nuestra cultura, también se manifestó en nuestro campo específico: la arquitectura. En nuestra disciplina, un profuso bombardeo de información no reflexionada ni digerida por nuestra cultura arquitectónica, derivó en un amplio abanico de posiciones diversas, congeladas y a veces extremas.

Ante tan importante variedad de informaciones dispersas el diseñador -y el alumno en particular- suele quedar conceptualmente paralizado por tal pluralidad y profusión de información no elaborada.

Tiende así, frecuentemente a adherir ingenua e inocentemente a los aspectos más formales y exteriores de las diversas posturas arquitectónicas, sin una verdadera reflexión sobre el sentido y los modos del quehacer.

En los últimos años el problema se agudizó. El proceso de globalización de la economía mundial -que ha incidido fuertemente en Latinoamérica- ha vuelto a reformular todas las condiciones de la producción y nos enfrenta a nuevos desafíos.

En el campo particular de la arquitectura, la modificación del contexto internacional incide en varios aspectos:

a) Visión Urbana: Nuestras ciudades luego de muchos años de inacción, necesitan renovar y ampliar sus infraestructuras y servicios. El desafío que supone la globalización y la integración de Argentina en el mundo y el Mercosur agudiza la competencia entre ciudades, puesto que dentro de los nuevos territorios integrados cada ciudad debe afianzar un rol a cumplir que afirme su identidad

En consecuencia, ante las nuevas circunstancias se renuevan las demandas.

Se superponen mayores demandas de flujos de informaciones y servicios, nuevas tecnologías descentralizadoras, nuevas posibilidades de desarrollo de infraestructuras, concentraciones de equipamiento y servicios, nuevos modelos en las maneras de habitar, en un velocísimo cambio de circunstancias.

Si a ello se suman las necesarias contradicciones de la gestión democrática, se hacen poco previsibles los desarrollos futuros. En ese panorama es importante definir los ejes que afirman la identidad de la ciudad -en que probablemente la infraestructura juegue un papel principal- y los campos que se flexibilizan para posibilitar la adecuación a las diferentes demandas afirmando sin embargo la imagen total de la ciudad. Dar forma a la ciudad es dar significado, es aumentar su legibilidad. En ello tienen fundamental importancia los objetos arquitectónicos e infraestructurales que definen la forma y el sentido del espacio urbano

b) Inserción Profesional: la demanda por mejorar la eficacia en la tarea profesional implica un mayor nivel de conocimiento específico en distintas áreas y por lo tanto una mayor diversidad y especialización en los profesionales a formar

c) Producción de Arquitectura: el intenso desarrollo de la informática y las comunicaciones provee además de una notable diferencia en las posibilidades de acceso a la información, nuevas herramientas de diseño y representación. Esto necesariamente incide en las maneras de producir arquitectura

d) La producción de obras: el ingreso de nuevos materiales, tecnologías y maneras de operar, enfrenta a los diseñadores con nuevas situaciones a contemplar en sus proyectos. Ante este panorama es hoy más importante que nunca reflexionar sobre el sentido y la manera de nuestro quehacer específico: la arquitectura.

Es fundamental desarrollar una actitud ante el acto de diseñar, un pensamiento sobre el proceso de diseño, que permita con racionalidad, imaginación y frescura incorporar los datos permanentemente cambiantes que informan nuestra producción intelectual.

Una arquitectura de ideas

La teoría arquitectónica surge del proceso proyectual. La discusión arquitectónica por fuera del proceso es crítica o es historia. Sólo el proceso proyectual contiene el complejo e intrincado conjunto de problemas inscriptos en el acto de diseñar y sólo a través de él se obtiene el material cognoscitivo de nuestra disciplina.

El área de arquitectura tiene un rol fundamental en el curriculum de la carrera, ya que en ella debe sintetizarse la formación más específica del arquitecto diseñador.

En ella el énfasis debe estar puesto en enseñar al alumno a pensar en términos de arquitectura.

Se debe reflexionar en los aspectos específicos del quehacer como diseñador, investigando en el proceso de diseño, tanto en lo que se refiere al conocimiento y fluidez con que se maneja el conjunto de operaciones que se realiza para llegar a una idea u objeto arquitectónico, como en los supuestos implícitos en la manera de diseñar y en las propuestas que se producen.

En su enseñanza coexisten dos niveles de transmisión -el oficio y la conceptualización- que interactúan permanentemente entre sí.

El proceso de diseño es una disciplina de gran especificidad, cuyos pasos, diagnósticos, evaluaciones, críticas y análisis del abanico de alternativas posibles en cada momento de su desarrollo, son mejor leídas y transmitidas cuanto más avezado es el diseñador.

Se debe conceptualizar y explicitar el conjunto de operaciones implícitas en el proceso de diseño, desmenuzándolas e indagándolas, analíticamente y en su convergencia en una síntesis posterior. Así se favorece el conocimiento teórico de las mismas por el alumno y el acercamiento de éste con mayor fluidez al acto de diseñar.

El énfasis en la conceptualización tiene además el sentido de buscar una mayor racionalidad y conciencia de las decisiones que se toman en el acto de diseñar y como consecuencia una mayor claridad en el mensaje contenido en los proyectos.

Su dominio permite idear con frescura e imaginación.

En el proceso de diseño nos interesa destacar tres tramos: Reflexión cultural sobre el sentido que tendrá el nuevo proyecto tanto como interpretación de un programa a resolver como en la transformación de su medio. La crítica y redefinición de un programa contiene implícitas las primeras decisiones proyectuales que harán a la calidad final de proyecto.

Comprensión del significado de la nueva propuesta como modificación de un lugar, en términos espaciales, volumétricos, iconográficos y de usos.

Traducción de estas ideas en códigos arquitectónicos, sintetizándolas en una idea arquitectónica generadora del proyecto y que es una imagen ideal prefigurada del objeto es ser desarrollado.

Desarrollo de la idea arquitectónica acentuando una gran síntesis en el desarrollo del lenguaje que con una sabia administración de los recursos enfatice el contenido de la idea y así su significado.

En el taller nos interesa desarrollar una Arquitectura de ideas. La arquitectura que enseñamos no se basa en modelos autónomos, ni en estereotipos, ni en la expresión de la personalidad de los proyectistas.

Cada idea arquitectónica -distinta a otras- es respuesta específica a un problema concreto: un programa particular y un lugar real.

Cada proyecto se genera en una idea arquitectónica -primera imagen ideal del objeto- que es síntesis de dos factores concurrentes:

1) el objeto visto como modificación de un lugar

2) la estructuración interna del objeto.

Los objetos arquitectónicos producidos son muy variados; lo que es similar es la actitud ante el proceso de diseño.

El momento clave en el proceso de diseño es aquel en que se asume una idea arquitectónica generadora del futuro proyecto.

La idea arquitectónica es una imagen, ideal y prefigurada del objeto arquitectónico, que sintetiza el conjunto de ideas que se han tenido sobre los diferentes aspectos concurrentes en el acto creativo.

Es unívoca y compleja. Unívoca porque sólo una imagen puede, resolviendo sus contradicciones, sintetizar las múltiples ideas que concurren en la misma como respuesta a diferentes aspectos del problema y que antes de la imagen son prácticamente enunciados literarios.

Compleja, porque sólo una imagen logra contener simultáneamente múltiples ideas superpuestas.

De forma esquemática puede decirse que estas ideas provienen de dos campos distintos.

Desde afuera del objeto, las que proponen la relación objeto arquitectónico-lugar y que hacen a la expresión del objeto y a la transformación del sitio.

Entendemos que todos los objetos arquitectónicos deben diseñarse de modo que se integren al diseño del espacio público. Cada proyecto debe comprender qué rol cumple en el concierto de la ciudad y ayudar a ser más legible la forma y el sentido del fragmento urbano al cual se integra -además de “representar” las ideas que el diseñador tiene sobre la construcción de la forma- que provienen de su experiencia previa.

Desde adentro, las que se sintetizan en una idea de estructuración interna.

Esta idea contiene y conjuga ideas de organización funcional, espacial, ambiental y constructiva que conjugan las distintas áreas del programa y se plasma en leyes de generación del proyecto que sistematizan la solución de los problemas separando lo que es esencial de lo secundario.

Estas leyes contemplan las definiciones espaciales fundamentales del proyecto. Determinan lo esencial de la organización espacial y formal del proyecto definiendo los elementos fundamentales de su construcción como las estructuras o la forma sintética del envase.

Una vez definidas deben permitir la caracterización más intensa y más provisoria o aleatoria de los diferentes lugares del proyecto. En algunos puntos del proyecto en ocasiones se juega con la ruptura de las leyes o sistemas adoptados para enfatizar intencionalmente algún lugar o situación.

Una vez asumida una idea arquitectónica generadora del proyecto, se trabaja en el desarrollo de la misma con una cuidada manipulación de los elementos arquitectónicos y una acentuada síntesis en el uso del lenguaje hasta producir un objeto arquitectónico significativo.

Si el lenguaje es torpe, el resultado será pobre.

Si el lenguaje es excesivo, el resultado será confuso.

Si la idea es inteligente y el lenguaje es sintético y apropiado, el mensaje del proyecto será claro y significativo.

En consecuencia, la identidad de los proyectos surge de las condiciones del problema y no del voluntarismo del proyectista.

Comentarios

En los resultados finales -los objetos arquitectónicos- desarrollados en el taller suelen aparecer algunas nociones repetidas.

Envases sintéticos: el uso de los mismos es frecuente para poner énfasis en algunos objetivos. Definir imágenes fuertes, contundentes, capaces de dialogar mejor en un entorno urbano muchas veces caótico dando sentido y forma al espacio público o también de plantear con claridad una relación con la naturaleza.

Definir simultáneamente con contundencia e indeterminación el espacio interior, permitiendo así una mayor flexibilidad que permita distintas elaboraciones caracterizadoras del mismo, como así también futuras transformaciones.

Suelen ser expresión de estructuraciones interiores sistemáticas derivadas de una simplificación y síntesis en el uso de soluciones constructivas.

Simplificar la construcción de la piel -disminuyendo el perímetro- que es uno de los elementos más caros de la construcción.

Geometrías sintetizadoras: usadas como instrumentos y no como ideas previas:

El uso de geometrías fuertes y regularizadas sirve cuando está al servicio de la idea arquitectónica.

No sirve cuando es una obstrucción o un corsé impuesto a los proyectos.

Deriva de ideas sobre las estructuras constructivas fundamentales del proyecto o de ideas sobre una sistematización de los espacios que organice de maneras simples y sintéticas el programa.

Ser moderno no es un estilo -ni blanco, ni puro, ni metálico, ni etéreo, ni oblicuo, ni envolvente- es una actitud.

Ser moderno es una actitud inteligente, fresca, imaginativa, para enfrentar los problemas que se presentan, definirlos y buscar una respuesta. La respuesta surge de las condiciones establecidas por el propio problema, no de los caprichos del diseñador. Y las condiciones varían mucho según el lugar.

En las distintas situaciones de entorno y culturales en donde desarrollar su quehacer son igual de modernos, Koolhaas, Legorreta, Grimshaw, Ferrater o Charles Correa.

Un mismo arquitecto debe resolver de distinta manera su arquitectura si está haciendo un proyecto en Buenos Aires, Tokio, Santiago del Estero o Ushuaia.

La arquitectura define su forma fundamentalmente por su decisión en cuanto a la modificación de un sitio.

Se apoya en una visión y modificación del habitar, que en la mayor parte de los casos es la ciudad.

La arquitectura puede y debe reconfigurar el ambiente agregando significado.

La ciudad es la mejor, mayor y más completa síntesis expresiva de una sociedad y una cultura. Es un discurso colectivo. Nuestro rol como diseñadores es integrarnos a ese discurso con el afán de aclararlo y mejorarlo.

Toda ciudad tiene una imagen -puede ser una superposición de imágenes- que la identifica.

La arquitectura que agregamos debe contribuir a clarificar y mejorar esa imagen. O sea dar sentido a la estructura de la ciudad y mejorar su legibilidad y comprensión, contribuyendo así a la mayor aprehensión de la ciudad por parte de sus habitantes o usuarios y en consecuencia a su identificación con la misma.

En todas las escalas de intervención, hacer arquitectura es hacer ciudad.

En las distintas escalas en que se trabaja sobre la misma hay continuidad operativa. Los problemas, los datos y las escalas cambian pero nuestro problema como diseñadores sigue siendo encontrar las ideas arquitectónicas generadoras del proyecto.

Estas ideas darán forma tanto a la ciudad -que es también, además de otras cosas, un gran artefacto arquitectónico- como a los objetos arquitectónicos de diferentes escalas.

Para hacerlo definirán los elementos principales y permanentes distinguiéndolos de los secundarios más aleatorios y coyunturales.

Los elementos con que se define lo esencial de la forma del espacio y de la idea generadora del proyecto varían según las escalas. En los edificios pueden ser el esquema estructural, la resolución del envase, el diagrama de las instalaciones. En los fragmentos urbanos pueden ser las infraestructuras de transporte y

de servicios, las formas básicas de las masas que definen los rasgos esenciales de los tejidos conformando el espacio urbano y también la definición de algunos hitos que son elementos referenciales.

En todos los casos la idea esencial debe ser lo suficientemente fuerte como para permitir grandes campos de flexibilidad en el desarrollo, que adecuen los proyectos a las circunstancias cambiantes sin alterar la legibilidad de lo esencial.

Debemos reenfatizar como arquitectos que nuestro rol original y esencial es ser creadores de espacios. Cuando hablamos de formas estamos hablando fundamentalmente de formas de espacios, de la creación de lugares para la gente cuyo uso les da sentido.

Los usos y por ende los programas hoy están cambiando vertiginosamente. En consecuencia aparece la demanda de espacios diferentes, ya sea en el área privada o pública o de nuevos espacios de definición ambigua que no son ni públicos ni privados.

Esta situación da lugar a la aparición de programas diferentes de mayor complejidad e híbridos, a grandes concentraciones y a temas de nuevas escalas cuya envergadura suele provocar grandes transformaciones en el entorno, y en muchos casos a nuevas relaciones entre espacios públicos y privados.

Conclusiones

En síntesis, los aspectos esenciales en la propuesta del taller responden a lo siguiente:

- La identidad de los proyectos surge de las condiciones del problema
- La idea arquitectónica -respuesta a esas condiciones- es generadora del proyecto
- La arquitectura se entenderá siempre como modificación de un lugar
- La idea de estructuración interna del proyecto -clara y concisa- legaliza la forma
- El lenguaje debe ser sintético como expresión de la idea arquitectónica; sencillo: como sana administración de los recursos necesarios; contundente: acentuando el significado de incorporación al sitio.

En el momento actual de la arquitectura debemos revalorizar su rol. En un mundo en que cada vez se hace sentir más la escasez de sentidos, la devaluación de las cosas reales y la falta de respuestas éticas y morales, los arquitectos tenemos una gran responsabilidad como partícipes necesarios en la construcción del hábitat.

Hay al menos dos aspectos en que jugamos un rol principal y podemos tener un papel moralizador o al menos mediador: la definición del espacio público. Siempre que actuamos estamos configurando el espacio público, estamos construyendo la ciudad, que es el bien común.

La sana administración de los recursos. En cada proyecto, independientemente o más allá de la voluntad de nuestro comitente, estamos administrando recursos ajenos que, sumados, son recursos del conjunto de la sociedad y les debemos dar un buen destino.



Arquitectura y educación para el cambio

Carlos Levinton

Pertenezco a la generación de ideales de los años 60 y me formé en el deseo de concebir una sociedad de mayor equidad e inclusión. Tuve la posibilidad de formarme en la apertura intelectual y el hervidero de ideas de los años 60. En esa generación contábamos con excelentes maestros como Ibarlucia, Borthagaray, Solsona, Soto, Breyer, Molina y Vedia, Danon, Atilio Gallo, Eladio Dieste, Víctor Pelli y tantos otros. Sabían despertar capacidades, interés, vocación, imaginación, pasión por la arquitectura.

Asimilé la visión de que el cambio social es posible y esto actuó como motor orientador de mi actividad profesional de arquitecto en la investigación social, en la invención de tecnologías apropiadas para sectores vulnerables, en la capacitación y organización productiva de personas marginadas y en el liderazgo de proyectos para el cambio de muy diverso tipo de organizaciones como cooperativas,

desempleados, afectados por emergencias y catástrofes naturales o socioeconómicas en diversas partes del país.

Profundamente afectado por la ruptura social causada por la dictadura sentí la responsabilidad de crear puentes intergeneracionales para conservar la memoria, las experiencias y el conocimiento necesarios para potenciar cambios desde las generaciones jóvenes. Concebí entonces un puente entre proyectos de Centros de Investigación, cátedras de grado, extensión universitaria y de allí a las escuelas y al tejido social. Denominé a la innovación pedagógica “*Aprendizaje en Producción*”, un método basado en el recupero de la materialidad, la capacitación masiva que reúne a estudiantes universitarios con secundarios y con obreros en el mismo escenario.

Desde 1971 al 76 fui asesor de organización de la Junta de Delegados de la Villa de Emergencia de Retiro, la más grande de Capital, con mayor experiencia anti-erradicación.

Participé en la formación del Frente Villero en 1973. Con la dictadura debí interrumpir el trabajo de bases pero recopilé toda la documentación y testimonios de la Villa y escribí su historia con apoyo del CEUR. La marginación y la inclusión han sido temas sobre los que investigue y trabajé sistemáticamente.

Desde entonces he tratado de concebir estrategias y modelos para aliviar los efectos de la pobreza y crear métodos de transformar estados vulnerables en estados sustentables, utilizando para ello la vía de popularizar la ciencia y tecnología como medio de resolver el vasto panorama de las NBI. Investigué los saberes vernáculos y la mitología y tracé un puente con la Ciencia de la Complejidad. De ahí nace un Marco Teórico orientador. El nuevo ciclo democrático simultáneo con la globalización introduce una nueva variable: la expulsión laboral intensa del nuevo sistema económico y la sobre explotación de los recursos planetarios destinados a la sustentabilidad. La erradicación y el desarraigo masivo dominan la escena y el nuevo paradigma se centra en cómo lograr concebir esquemas de estrategias locales de sustentabilidad en contextos donde operan fuerzas adversas y cambiantes. Se trataba de expandir la ola de revoluciones científicas, el nuevo poder, hacia su apropiación por parte de las regiones y poblaciones vulnerables.

Síntesis. El aprendizaje en producción

Como parte de uno de los componentes del Modelo Pacha de Ecodesarrollo, desde 1984 elaboramos en el CEP una propuesta educativa inédita en la Universidad de Buenos Aires, llamada “*Aprendizaje en Producción*”. Su objetivo fue crear con el aprendizaje un nuevo espíritu en los estudiantes, que debía conducir a un acercamiento y compromiso con la solución de las Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI) de la población. Este acercamiento tiene su fundamento en el equipamiento de metodologías de trabajo capacitado específicamente en ellas; en formas específicas de solidaridad laboral y una gran apertura para, con creatividad, usando nuevos instrumentos de la ciencia y la tecnología aplicables a la resolución de las NBI de la población de las regiones. Es decir que nos planteamos un método para popularizar la ciencia y la tecnología y que no quede en el estrecho círculo del campo científico.

Nuestro grupo, construyó un modelo de incubadora dentro de la universidad, asociando y unificando la enseñanza de grado con la de los centros de investigación y las áreas de transferencia a la comunidad. Así creamos dentro de la facultad un Taller Incubadora de pequeñas empresas, capacitando en él al personal de municipios, asociaciones sin fines de lucro, cooperativas, en suma a sectores de la Sociedad Civil. Se sumaron a él estudiantes universitarios, que agregados a obreros y sectores de diversa especificidad generaron un espacio de reflexión y trabajo en acción.

Una manera de consolidar estas experiencias y reproducirlas, además de reevaluar los recursos invertidos es fortalecer y ampliar estos proyectos-programas por vía de una articulación estrecha con el sistema educativo formal y una amplia difusión en el sistema educativo informal. En la medida que la población

destinataria es realmente el conjunto de la población de cada región, ese mismo conjunto consensúa y participa del nuevo proyecto de sustentabilidad trabajando desde un organismo que hemos creado y llamado Ecocentro (ECE) para aplicar, coordinar, desarrollar y reproducir el esquema en la propia población y en su entorno, bajo la forma de un reticulado expansivo a escala real. Teniendo en cuenta un derrotero con fuertes raíces históricas, raíces de la llamada larga historia, aquella fundante para los pueblos y regiones, esta propuesta concibe un modelo nutrido de nuevos puentes entre la filosofía, la historia, la ciencia y la tecnología, generándose así una matriz capaz de orientar proyectos que deben operar en contextos adversos.

“Los proyectos de sustentabilidad requieren un diseño para el largo plazo. Son proyectos educativos de complejidad creciente. Ciertas formas deben mantenerse, a modo de códigos genéticos, otros componentes de la estructura cambiarán en interacciones con el contexto o medio, pero la organización deberá preservarse. La organización y la conquista de autonomía son vitales, es una cuestión de supervivencia”.

Maturana

Descubrimos que los problemas de primera necesidad, alimentos, agua, tierra, energía y fuego, aire, (NBI) son elementos de gran poder de significación. Su carácter fundante enhebrado en mitologías nos permitió entrever que una nueva generación de soluciones a las NBI concebidas como procesos y no como productos de mero consumo podrían generar nuevos sentidos y significados capaces de incorporar activamente y, como protagonista transformador, al sujeto dentro de estos procesos. A modo de hologramas, los procesos podrían contener información de niveles macro y descenderlos a escala micro, lugar por lugar, casa por casa, barrio por barrio permitiendo así descifrar las causas de múltiples problemas y concientizar en la construcción de soluciones. Este es un modo de rehacer continuidades entre Mitos, Filosofía y Ciencia recuperando gran parte de los conocimientos que poblaciones rurales conservan en su cultura y región. Conocimientos que al ser recuperados permiten a poblaciones nómades, migrantes, reconstruir su hábitat e iniciar esquemas sustentables.

Concebí así un medio de inclusión masiva que llamé la Fábrica Social dedicándome al desarrollo de Tecnologías capaces de mejorar la prevención del Chagas (Sistema MP), del Cólera (Usina de Calor), contaminación (Ecocasa), erosión, emergencias en Provincia de Buenos Aires y Litoral por inundaciones, reducir la deforestación (Usina de Calor en Guatemala), Ecoescuelas productivas que pueden auto-abastecer sus necesidades esenciales y facilitar la supervivencia logrando que las soluciones a los problemas puedan producirse en la propia región vulnerable y generar nuevos empleos, emprendimientos y cadenas de colaboraciones.

Asumiendo los principios volcados en los Acuerdos de Colón, entre todas las Universidades Nacionales hemos intentado crear puentes de conocimiento entre la Universidad, el sistema científico, la educación media y los tejidos sociales. El foco fue la creación de la Fábrica Social. Es la Fábrica de la inclusión de población marginada y vulnerable destinada a resolver las NBI. Su localización en una Región permite insertare iniciar un programa de desarrollo local sustentable, crear la nuevas formas organizativas e instituciones de autogestión y forma cadenas de colaboración productiva. Eleva, capacita y reorganiza los recursos locales y establece diversas formas de acumulación por vía de Redes de Trueques productivos, con fondos rotatorios de Micropréstamo reconstruimos el ahorro social y formas de garantías solidarias. Este sistema permite la construcción colectiva, autogestiva del hábitat. Como las soluciones a las NBI componen carencias de salud, alimentación, hábitat, energía, educación, la producción de soluciones

dentro de cada ecosistema se realizan a la par con la reparación de biodiversidad. Las Tecnologías de la Fábrica Social son llamadas manufacturas y contemplan la reducción de la entropía, la no contaminación y eliminar la degradación provocada por la sociedad de consumo; acá todo se recicla y metaboliza.

La Fábrica Social integra un paquete o menú de instrumentos innovadores compuestos por Modelos, métodos asociativos, diagnósticos prospectivos regionales, el diseño de las nuevas instituciones locales. (ECES, Incubadoras, Ecoescuelas Productivas, Ecomanzanas), necesarias para la construcción de una región sustentable. Es por ello que a la teoría y al Modelo de Fábrica Social con los diversos componentes lo denominé Pacha (hábitat en aymmará). El Modelo permite configurar Municipios Saludables (Ej. Guernica, realizado) en los términos que plantea la OPS OMS, la que incorpora nuestro Modelo Ecocasa y el nuevo Centro de Salud en Vivienda de la Red OPS OMS que actualmente armamos. ECE = ECOCENTRO

La semilla. Antecedentes

Desde la Agencia de Ciencia y Tecnología y la Universidad como incubadora y laboratorio de ensayos para el cambio y la innovación. Así funde en 1986 el Centro Experimental de la Producción y el Programa de Tecnologías apropiadas a Emergencias. Con las Inundaciones de 1986 propuse a 5 Municipios unificarse en un corredor productivo, emplazando Micro empresas en cada uno. Capacité a los pobladores de T. Lauquen, G. Villegas, Pehuajó y Mar del Plata en el CEP y en menos de 1 mes llevaron las máquinas y prototipos y montaron sus Fábricas Sociales y auto construyeron cientos de casas y guarderías, se generaron nuevos empleos y capacidades. Las Tecnologías de auto-construcción recibieron el 1er. Premio del Instituto de la Siderurgia y la Sociedad de Arquitectos.

Fábricas Sociales Villeras, otras familiares, otras municipales. Este programa llamado Red UPCI fue luego evaluado con apoyo extraordinario del BID Conicet y acreedor del Premio CENOC del Ministerio de Educación. En 1995 fundé el Centro CITTA, ONG especializada en el desarrollo sustentable y atención de desastres. La FS y el Programa se expande desde 1986 por diversas vías y formas según las NBI y la vulnerabilidad de cada región.

El árbol

Hoy estamos transfiriendo la Fábrica Social a los jóvenes adolescentes externalizados del Hospital Psiquiátrico Tobar García a través de la asociación de sus terapistas ocupacionales. Los capacitamos para fabricar soluciones para mejora del medio ambiente y de villas miseria. Participan con nosotras en la autoconstrucción de su propia Ecoescuela en los terrenos cedidos por la Fac. de Veterinaria de la UBA. La Ecoescuela es un modelo holístico innovador que produce su energía, sus alimentos, fertilizantes, recicla todos sus desechos. El digestor permite eliminar para siempre los pozos negros contaminantes, la usina de calor evita la contaminación del agua de ingestión, el módulo hidropónico garantiza 2 Kg. de alimentos diarios para la supervivencia, los ecoladrillos evitan la pérdida de calor y el Chagas en las casas de tierra.

Para la Fundación de Organizaciones Comunitarias FOC desarrollé la Ecocasa y el 1er Ecocentro en Guernica, Provincia de Buenos Aires. La Ecocasa recibe el 1er. Premio de Innovación de la CAPBA, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires en 1998.

Desde este foco se inició un programa ecocultural con todas las escuelas, la forestación del Municipio y la capacitación medio ambiental de miles de jóvenes que visitan el Ecocentro. La Ecocasa sirve de muestra didáctica para popularizar los nuevos productos que evitan la contaminación de napas conurbanas = digestores, usinas de calor, biotorres, etc. (Premio Fondo para las Américas del Gobierno de los Estados Unidos de América, es incorporada a la OPS OMS), Premio del Concurso de Extensión Universitaria, Ministerio de Educación.

Desde 1998 nos integramos a la Campaña Reconstrucción con Esperanza de Cáritas y ONGs para reconstruir los daños de las inundaciones del litoral. Transferimos nuestras Usinas de Calor a los Comités Zonales de Gualeguaychú y capacitamos a los Veteranos de Guerra para montar una FS de viviendas en el Chaco inundado, lo que se lleva a cabo.

En 1999, desde La Matanza, la Directora de la Escuela No 35 nos solicita incorporar la FS dentro de la Escuela para dar salida laboral a los jóvenes amenazados por la deserción y la desocupación. Proponemos también la incorporación en la FS de los padres desempleados, desempleo que causa una aguda deserción escolar. Como lo aportado en dinero por los jóvenes que abandonan sus estudios es un promedio de \$67/mes desarrollamos un esquema productivo que permite producir y vender por \$100/mes. Al modelo de ecoescuela conurbano lo denominé Escuela Productiva y actualmente la gremial CTERA estudia su promoción.

Durante el año 2000 la CTA, Central de Trabajadores Argentinos, incorpora en su filosofía y objetivos la noción de la Fábrica Social, se abre entonces un vasto panorama para liderar los proyectos de FS y desarrollo sustentable en las Pcias. de Santa Cruz, Buenos Aires, Misiones, etc.

Incorporé la FS para la transformación de Villas Miseria de Capital en Barrios Productivos, en un proyecto solicitado por la sec.; de Industria y Empleo del Gobierno de la Ciudad y la Sec. de Promoción Social que se localiza en la Villa 20 de Barracas con la Mutual Flor de Ceibo.

El bosque

En los próximos 5 años sería fundamental expandir este Modelo de popularización de la Ciencia y la Tecnología al servicio de resolver las NBI en la 1era Etapa y configurar luego los componentes para el desarrollo sustentable de regiones vulnerables.

Durante 15 años se ensayó el modelo y se crearon las piezas organizativas fundamentales (El Centro CEP en la UBA, los leros Ecocentros, varias FS, videos, difusión por radio y revistas, incorporación en la DPS OMS, los paquetes de Tecnologías y máquinas, los proyectos con la Agencia de Ciencia y Tecnología, los *joint ventures* con universidades de otras regiones).

Propuse a la Fundación Capacitar, que agrupa a más de 25 industrias de la Construcción, la creación del Micro Parque Tecnológico destinado a capacitar a desempleados y estudiantes secundarios en el ámbito de la Universidad, proyecto en ejecución.

Hacia proyectos alternativos

¿Cuáles son las características que deberán asumir los contenidos y objetivos de la educación, la salud, la recreación, la vida social de inmensas cantidades de personas de bajísimos ingresos?

¿Cómo deberán organizarse para resolver gran parte de estos dilemas por sí mismos? ¿Cómo serán los sistemas de decisión que se corresponden a procesos autogestionarios? ¿Qué rol jugarán la tecnología apropiada y la ciencia en este proyecto?

Nuestra hipótesis se basa en la necesidad de crear un proyecto educativo, productivo, fundacional y nacional, que deberá enmarcarse y especificarse en cada región, de modo que al generar condiciones de la producción, del hábitat, se esté armando un proyecto educativo. Todo se ha de descentralizar y se ha de resolver en unidades pequeñas, con máxima autogestión e interacción con los recursos y energías de cada ecosistema, vinculadas a la vez a una red de informática nacional.

Todo esto nos indica un panorama de fuerte innovación. La misma no está requerida por la circunstancia “*externa*” del mundo, sino fundamentalmente por las condiciones “*internas*”.

Las estructuras de gestión y decisión jurídicas existentes fueron creadas para otras condiciones productivas y contextos, para otro “estado” y otro mundo. La necesidad de innovar ha de comprender todas las estructuras. Desde los propios modelos habrá que lograr acceder a la innovación del mundo, y someterla y apropiarla a nuestra cultura.

Este proyecto educativo deberá traducirse en programas e instrumentos. La producción del hábitat será uno de los aspectos esenciales.

Podemos concluir que el diseño de modelos productivos “convenientes” plantea un verdadero desafío: la incorporación al programa de todos los recursos e innovaciones posibles de integrar local y exteriormente.

Sistemas vernáculos reelaborados,
Arq. C. Levinton.

Pero la apertura del campo posible para la transferencia entre recursos de ciencia y técnica y el campo de las necesidades sociales depende de la generación de una matriz apropiada, donde todos los factores se ordenen, modelen, orienten y planifiquen en ese sentido. Esta matriz implica llenar y dar sentido a los “nichos” que existen en las instituciones y en las políticas, y dan lugar a las formas y facilidades de transferirse a nuevos actores productivos en el diseño mismo de la concepción del instrumental de ciencia y técnica, para volverlo apropiable y apropiado a los procesos que deban liberarse, a la generación y extensión de tejidos productivos capaces de plasmar sincrónica y diacrónicamente las energías, capacidades, experiencias, materias locales, es decir, tejidos capaces de promover una muy alta velocidad de circulación y apropiación de la información reparadora, a la vez, de la brecha entre ciencia y cultura.

Nuestra hipótesis es que el desarrollo de la ciencia y tecnología deberá apoyar y darse simultáneamente con la reorganización de la comunidad. Esta es la única capaz de preparar la matriz social o cadena de solidaridades de base a los procesos productivos.

Queda por preguntarse si podremos cultivar y a la vez imaginar nuevas instituciones; dejar los espacios semipúblicos para modelarlos y cambiarlos. Por último, ¿podremos rehacer la biodiversidad cultivando en cada ecosistema hábitat?

“Las ciencias no pueden separarse de la aventura humana. Las ciencias no reflejan la identidad estática de una razón, sino que participan de la creación de sentido con el mismo título que el conjunto de las prácticas humanas”.

Prigogine

Epílogo

Fundar, iniciar proyectos, asumir y generar respuestas para las necesidades básicas implica tratar con los elementos primarios (materia, agua, fuego, aire).

De esto deviene un entrenamiento en componer, transformar, producir interacciones, dar sentido, rehacer mitos, enlazar memorias, inventar estructuras, interpretar energías, haciendo consciente que la escasez local tiene relación con la noción de límite global de recursos planetarios.

La generación de formas de estructuración se realiza según modelos en sintonía con todos los factores equilibrantes y desequilibrantes de la materia. Pero ha de acontecer en un espacio de tremenda tensión desequilibrante como la doble periferia.

Se seleccionan formas de estructuración que retengan energía local y reparen y reintegren el equilibrio luego de la acción desequilibrante del hombre. La retaguardia equilibrante en el trance de procesos siempre estará constituida por la idea de comunidad reorganizada.

Plantear una refrendación, el punto inicial a partir del cual componer estructuras con elementos básicos no sería una vuelta atrás ya que el espíritu fundante estaría connotado por:

- El empleo de una teoría como la de los sistemas dinámicos conjugada con la experiencia histórica y biográfica, ya internalizada, para producir una síntesis de conocimiento e instrumentos holístico, combinando la potencia de un pensar seminal y un pensar totalizador.
- La prioridad presente en la noción de límite de recurso planetario confrontada al aumento masivo de demandas básicas como factor detonador hacia la creación de alternativas y proyectos de rápida concientización.
- Una matriz derivada de la acción de producir colectivamente el hábitat a modo de base fértil y didáctica, generadora de proyectos que sinteticen y usen ambos campos de conocimiento: vernáculo (la experiencia) y la ciencia dinámica (la experimentación propuesta).
- Luego deriva a la selección del espacio de la doble periferia como campo propicio para generar ensayos y sistemas de ensayos (en los términos de Carlos Cullen) y formar cadenas de experiencias. Hemos tratado de demostrar que la experiencia colectiva solo puede sostenerse y crecer amparada dentro de una matriz de conceptos germinales redundantes. Esto da lugar al diseño de modelos. Modelos transformadores y reductores de entropía, de control local, con máxima información-capacitación. Modelos capaces de absorber el crecimiento masivo en escala ascendente de demandas. Modelos que produzcan una conciencia global de límite y de apertura del campo de lo posible desde lo local.
- La noción de límite de recursos y presión de apertura del campo de lo posible permite crear un movimiento dentro de límites y avanzar en sistemas de ocupación de “*nichos*” en redes sucesivas.
- Podemos concluir que el factor desencadenante del mayor desequilibrio y desigualdad proviene de los últimos doscientos años con la progresiva autonomía e independencia de los medios de producción, transformación, regulación y sistemas de decisión y coincide con la ruptura del sistema universal de sincronización de innovación. A partir de ello se pierde definitivamente la posibilidad de auto regulación y equilibrio local, que sería la base de un modelo de acción reparadora y de innovación local.
- Si los sistemas evolutivos dinámicos, al aumentar su complejidad, derivan en convergencias y modos colectivos de funcionamiento se crearían condiciones favorables. Por ello, la reconstrucción de sistemas de regulación local con estrategias de desarrollo a largo plazo es esencial.

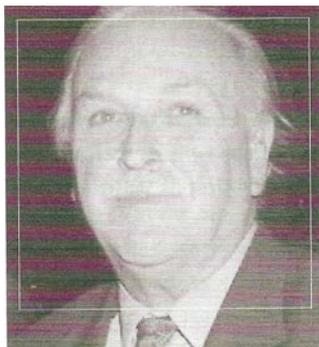
De igual modo resulta decisivo:

- La reconstrucción de formas solidarias de funcionamiento
- La resignificación y carga de sentido de los medios
- La constitución de los medios en el propio proceso
- La situación de la doble periferia es generalizable al mundo. La reconciliación entre cultura y ciencia podría producirse como efecto de la convergencia.

Desafíos del 2000

La Universidad debe ser innovadora, en el rol de vislumbrar, construir y anticipar ideas, métodos, instrumentos para el cambio social. La popularización de los movimientos sobre la producción del hábitat pueden ser de gran utilidad social ya que el desafío, en este milenio, es la construcción de nuevos valores y estos pueden ensayarse con la autogestión de los conurbanos de ciudades. La producción del hábitat de nuestras periferias es la oportunidad de ensayar y generalizar una nueva cultura basada en valores de uso y una nueva ética de la solidaridad. Estos valores podrán así anteponerse al mundo globalizado actual de mercancías, fragmentos, espacios guetizados.

El mundo cuenta hoy con más de 1000 millones de jóvenes, la más alta proporción jamás alcanzada en el planeta, en 30 años el mundo tendrá el doble de población, el 80% localizada en conurbanos del 3er Mundo. El mapa de nuevas necesidades no resueltas ya es inmenso, de su interpretación creativa resultarán la construcción de nuevos paradigmas e idearios. Solo la presión sobre lo posible permite anticipar el futuro y solo se hace camino al andar.



Sobre el taller de arquitectura

Juan Llauro

El Taller en su inicio tenía, por lo menos en su concepción, el hálito de una Bottega renacentista; el lugar en que se aprendía el hacer al lado del Maestro. Donde a su vez cada maestro tenía su escuela, y cada discípulo su personalidad.

El atractivo por un quehacer creativo y el creciente interés por el progreso social, económico y cultural en la juventud generaron una feroz vuelta de tuerca sobre la añoranza, propuesta inicial de los Talleres.

Por un lado, la relación directa y permanente entre maestro y alumno se transformó en indirecta y episódica. Por el otro, un cierto eclecticismo arquitectónico fue unificando las posturas, diferenciándose en forma escasa y en general por su mayor o menor apego a las últimas expresiones del momento.

Asimismo, la transformación de una casa de “*ciencia y cultura*” en una entidad orientada a la generación de una gran cantidad de profesionales, fue congruente con las expectativas de aprendizaje de los alumnos que buscaron en ella una formación que los habilitara eficazmente para un duro mercado laboral.

Paralelamente en el marco “*grande*” del diseño, la feroz batalla dada por la Modernidad en defensa de principios liberadores para el pensamiento y la sociedad fue desapareciendo y lo fue por la sencilla razón de que en gran medida tuvo éxito, aunque también y paralelamente le fueron arrebatadas y desvirtuadas sus banderas por una cultura englobadora y condicionada por el consumo.

Para completar este panorama el fenómeno de lo “*virtual*” induce a reemplazar la arquitectura “*construible*” por otra alejada de su relación con la materia y sus condicionantes funcionales, e invade ferozmente con su fantástica imaginaria, su velocidad de transformación y su desvinculación con lo permanente convirtiendo a la imagen en el centro del objeto arquitectónico y acercándola más a una cultura que se solidifica y universaliza en la aceptación de parámetros de rápida mutación.

A su vez frente a la desvalorización del lugar, de la región, de los valores estructurantes de la sociedad, aparece la imagen potente del creador individual, surge una estrella de la arquitectura que no genera escuela, que no es aprensible; y se atisba una arquitectura de caballete, personal y subjetiva.

No debe tomarse esta descripción como el Apocalipsis de nuestro universo arquitectónico, pero ignorar el marco en que estamos inmersos es volverlo inoperante, si tenemos vocación de actuar como responsables culturales (casi digo universitarios, en una atávica remembranza).

Si hemos sido despojados de un pasado Arquitectónico brillante que generó el MM, encontramos en cambio una propuesta y desafío que nos ofrece lo actual. La posibilidad de un intercambio veloz posibilita una sucesión interrumpida de hallazgos, de diálogos interactivos con la realidad y el pensamiento.

Puede objetarse que esta velocidad, que incide en la producción, se encuentra incentivada por la existencia de un mercado de consumo de aparición reciente y que por su natural avidez aporta falsos valores y prescindentes propuestas. Pero aquí el desafío es separar el trigo de la paja y jerarquizar a través de las cátedras lo que se estima como genuino y perdurable.

Si todavía discutimos la vigencia del MM, es tal vez porque no ha aparecido otro cuerpo de doctrina tan abarcativo y consistente que lo reemplace. Pero lo que hoy se cuestiona radicalmente es la necesidad misma de la existencia de un cuerpo de doctrina, en otras palabras de una ideología.

Consideremos tomar de la modernidad no sus fórmulas sino lo que podríamos llamar sus puntos de partida ético, sus “*virtudes*”, las profundas motivaciones que buscaron un desarrollo del hombre, su perfección, tal vez podamos así establecer hoy un puente con esa fuerza positiva que fue el MM.

Cuáles son y en qué consisten estas curiosamente denominadas “*virtudes*”. Las llamo así porque fueron fuerzas cuyas raíces se hundían en un entendimiento del hombre como Ser, cuya consistencia se basa en la verdad, en el conocimiento de la misma asumido y ejercitado en la vida individual y social. Y consistían en una renuncia a lo aparente, a la búsqueda de la transparencia que exaltara las realidades que habría de poner de manifiesto, síntesis en el mensaje, economía de medios, compromiso con el marco físico y social.

Con estos medios construimos la arquitectura tan diversa que arranca casi de los principios del MM. Diversa porque aunque poco tenía en común Aalto, Kahn, Stirling, B. Fuller, podríamos sin embargo leerlos como capítulos de un solo libro.

Es pues en la conformación de una actitud similar en el alumnado y los docentes en lo que algunos basamos el quehacer actual de los talleres de Arquitectura. Son éstos los parámetros que informan nuestra enseñanza en la que interesa menos si las diversas sensibilidades optan por alguno de los caminos más difundidos de la “*proyectiva*” actual, sino que la opción se realice de manera honesta, válida. No dominamos el mañana para encarar con precisión los detalles de nuestra arquitectura y su enseñanza, pero hoy en día la aceptación de una complejidad que rechaza esquemas exclusivamente racionales para encuadrar la realidad y la indicada intrusión de una virtualidad avasalladora, nos exigen replantear el mensaje arquitectónico pero con el mismo propósito objetivo, que movilizó básicamente a nuestros colegas del pasado en cuanto a la urgencia en profundizar y descubrir, y a la honestidad en la búsqueda y en los medios,

Aceptamos el futuro como una maravilla oscura que no podemos domesticar y que nos Desafía todos los días, una entidad en la que debemos realizar y realizamos.



Buenos Aires, la difícil presencia de una arquitectura regional

Jorge Eduardo Maceratesi

La ciudad cosmopolita

La ciudad como hecho arquitectónico destinado a proveer al hombre -individuo y sociedad- de un hábitat adecuado, siempre ha resultado excitante y complejo a la vez.

La ciudad atrae al hombre por sus posibilidades de mayor interacción sociocultural, mejor equipamiento y trabajo. Esta migración hacia la urbe aumenta su tamaño y densidad, y cuando estos límites toman valores elevados, los elementos positivos de la ciudad comienzan a tornarse conflictivos para una deseable armonía entre el hombre y el medio.

Este fenómeno común a todo proceso de urbanización, se torna aún más complejo cuando la ciudad no se ha desarrollado dentro de un medio social homogéneo, con tradiciones étnicas definidas que le aporten fuerte identidad. Cuando su conformación responde a patrones diferentes en cuanto a su componente social, cuando culturalmente ha estado fuertemente interconectada a otras fuentes exteriores que le han ido aportando su impronta particular, estamos ante el caso de una ciudad cosmopolita, y Buenos Aires, a pesar de su ubicación geográfica marginal en América del Sur, se enrola en esta caracterización.

Si analizamos escuetamente su estructuración, veremos que Buenos Aires ha tenido a través del tiempo un crecimiento y desarrollo aluvional, tanto en lo humano como en lo cultural.

- Siglo XVI a comienzo del XIX: Ciudad colonial en damero según Leyes de indias. Grupo social predominante: nativos y españoles enviados por la corona.
- Mitad siglo XIX y comienzos del XX: Esquema agroexportador. Arquitectura neoclásica para los edificios públicos y urbanismo de ejes y avenidas. Buenos Aires mira a Europa, predomina el modelo francés.
- Fin siglo XIX y hasta 1945: Inmigración europea con predominio de italianos y españoles de escasos recursos. Vienen a “*hacerse la América*”. En determinado momento, Buenos Aires tiene un cincuenta por ciento de extranjeros. Aparición del “*constructor anónimo italiano*” y su producto: la casa chorizo, decoración italianizante. Aparición de la vivienda social, modelos: el “*siedlung alemán*” socialdemócrata, vivienda inglesa en barrios del ferrocarril, racionalismo.
- Década 1945-55: Proceso de industrialización y urbanización. Migraciones del campo a la ciudad. Arquitectura oficial en barrios: el chalet californiano. Aparecen las villas miseria. Código de Edificación (1942) y Ley de Propiedad Horizontal (1948). Comienzo de la especulación de la tierra. Aumenta la densidad y la altura en los barrios de la ciudad.
- 1960-80: Auge de la arquitectura moderna. Modelos importados. Edificios de vivienda objetos: Barrio River y otros. _
- 1980-90: Arquitectura posmoderna en los primeros años. Comienza la preocupación por la arquitectura contextual. La ciudad se preocupa por su “*memoria*”. Reciclaje: San Telmo, zona de preservación. Docks en Puerto Madero. Obras nuevas de gran escala regidas por los “*developers*” insertados entre el cliente y los arquitectos- que fijan los nuevos programas: torres inteligentes y barrios privados segregados por rejas.

Buenos Aires, fuertemente conectada con el mundo europeo y, en las últimas décadas, además, con la cultura de América del Norte, ha generado un perfil de su habitante de difícil identidad, producto del entrecruzamiento de razas, historias y culturas diferentes. Y es así, porque a diferencia de otras experiencias urbanas en el mundo, los distintos aportes étnicos no se mantuvieron segregados, sino que -

aglutinados- produjeron este componente social un tanto ecléctico, como ecléctica es la imagen urbana resultante. Quizás en esto radique el germen de la identidad.

La búsqueda de una identidad regional

No obstante esta complejidad estructural básica, creo que vale la pena “*bucear*” en la realidad urbana, para tratar de descubrir modelos de respuestas arquitectónicas a determinados usos culturales, que puedan servir de punto de apoyo para la búsqueda y desarrollo de tipos arquitectónicos, que ayuden a perfilar una arquitectura apropiada a nuestra región.

Buenos Aires, asentada en la pampa húmeda, sin accidentes geográficos o topográficos notables, salvo su borde sobre el Río de la Plata, del cual estuvo “*divorciado*” hasta estos últimos años en que comienza a implementarse un intento de reconciliación; con un clima templado, que hace innecesaria la creación de tipologías arquitectónicas que basen su razón de ser en la protección contra agentes climáticos agresivos. La real agresión a que está expuesto el habitante de Buenos Aires, es el espacio. El espacio por su falta, o muchas veces por su baja calidad ambiental.

Si hay algo que fue y es común denominador a todo habitante de la ciudad, cualquiera sea su origen o entrecruzamiento étnico, es su costumbre por vivir intensamente los espacios exteriores de su vivienda. En su casa, el clima templado lo ha llevado a vivir estrechamente la relación espacio interior-exterior. El patio o la galería equipados con profusas plantas, flores y canarios, ha sido su hábitat preferido para sentarse a charlar, comer afuera o simplemente disfrutar de la brisa en las cálidas tardecitas de verano.

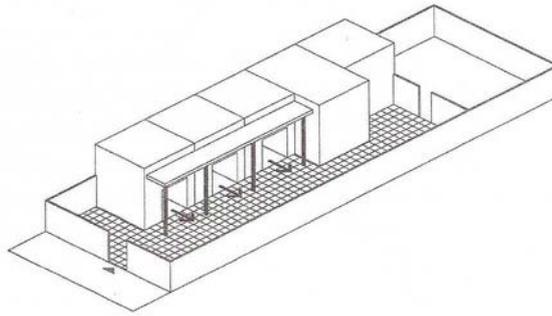
Cuando la ciudad creció y se densificó, yéndose en altura de la mano del “*progreso*” y la especulación de la tierra, este modelo de vida tan caro al habitante de Buenos Aires se fue perdiendo. Adiós a la “*sala y al comedor*”, a los ambientes amplios, a la cocina social, donde los chicos hacían sus deberes y la familia charlaba mientras se cocinaba. Los slogans del progreso convencieron a las amas de casa de las ventajas de mudarse a un departamento: “*funcional*”, fácil de limpiar, todo a mano, con techos bajos “*más modernos*”, y en cambio se perdió lo importante: el patio, la relación del adentro con el afuera, la calidad de vida que caracterizaba al feliz ciudadano de Buenos Aires. La mayor agresión de la “*ciudad pujante*” fue robarle de la vivienda, a su habitante, su espacio habitable exterior, a mi juicio, identifica torio de una arquitectura propia de la Región Metropolitana de Buenos Aires.

El espacio habitable exterior y las tipologías

En esta búsqueda de la recomposición del espacio habitable exterior perdido, analizaré algunos tipos de la arquitectura doméstica, que aparecieron predominantemente en nuestra ciudad de baja densidad, trataré de ver que pasó cuando evolucionaron “*en altura*”.

Tipo 1: Vivienda lineal siguiendo un eje frente-fondo

Denominación popular: Casa chorizo.



Su éxito estriba en su estrecha adaptación al loteo clásico de la ciudad, lote angosto (10 varas) 8,66 m ó 10 m al frente x 20 m hasta 50 m de fondo, según su posición en la manzana.

Diferentes teorías atribuyen su origen a la partición al medio de la casa colonial española o la romana, para adaptarla al ancho del lote, o a la necesidad de hacer ingresar el vehículo (carro) al fondo, en donde estaban las áreas de servicio y depósito. (Del Arquitecto César Charly).

Las habitaciones se desarrollan una a continuación de otra, de allí su denominación “*chorizo*”.

Las dimensiones de sus ambientes principales son similares: 4,20 m x 4,20 m x 4,20 m de altura.

El modelo completo desarrolla la sala y el comedor al frente, sobre la línea Municipal, con un zaguán angosto, que desemboca en un vestíbulo, desde donde nace la galería semicubierta. Esta corre a lo largo de las habitaciones, funcionando como espacio de transición entre el interior y el exterior (patio embaldosado con plantas o jardín, ambos también alargados).

La “*cocina social*” al final de las habitaciones, cierra la galería articulando el área principal al frente, y el área de servicio con el baño, habitación de servicio y la “*huerta*” al fondo.

Su mérito es la fluida relación de cada ambiente de la casa con el espacio habitable exterior, semicubierto o abierto. Su estructura permite una fácil adaptación a programas de vivienda más actualizados, incorporando el baño y la cocina al centro de la tira, privatizando la circulación interior entre ambientes, y permitiendo construir entrepisos complementarios dentro de las habitaciones.

Este tipo comenzó a desarrollarse en altura en edificios hasta tres pisos, sin ascensor, o de 7 a 8 pisos con medios mecánicos. El patio lo tenía la Planta Baja y las unidades de arriba mantenían la galería semicubierta. Se daba en lotes de 10 m de ancho, con desarrollo simple o en lotes de doble ancho en forma espejada, generando un amplio espacio abierto central.

Se abandonó con la aparición de Código de Edificación y la Ley de Propiedad Horizontal (1942/1948, respectivamente), que facilitaron el auge especulativo.

Tipo 2: Vivienda articulada alrededor de patios

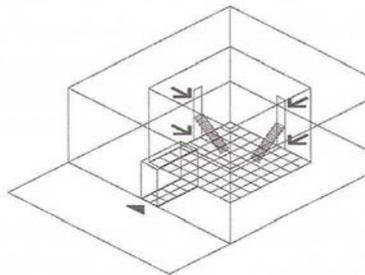
Variante 1: Casa en hilera desde el frente al fondo

Consiste en una secuencia de viviendas pequeñas articuladas, en forma de L, alrededor de su patio privado. En algunos casos tienen dos niveles con los dormitorios desarrollados en el 1er. Piso.

La vinculación entre las viviendas es un pasillo conector a cielo abierto, al que se vuelcan los patios, separados por un tabique de altura suficiente, para asegurarles privacidad. Una característica común a su uso posterior, es cubrir con un toldo o techo metálico de franjas abatibles, que transforma el espacio habitable exterior, alternativamente en cubierto o abierto, según la época del año. Esta solución doméstica enriquece el uso del patio, convirtiéndolo en un estar permanente.

Esta tipología ha permitido su reactualización en conjuntos de viviendas de baja o media densidad, pero no ha sido desarrollada en altura.

Variante 2: Unidades de vivienda alrededor de un patio de uso común: “El conventillo”



Su aparición coincide con el fenómeno de la inmigración europea a fin del siglo y a comienzos de éste, y aún sobrevive en nuestros días, con inmigrantes de países limítrofes, o inmigrantes del interior del país.

Nuclea viviendas compactas en Planta Baja y hasta 2 niveles superiores, que se articulan alrededor de un patio de uso común, donde se ubican los servicios sanitarios y lavaderos comunes.

Las escaleras exentas de acceso a las unidades, sirven de elemento de identidad.

Su uso por los sectores de bajos recursos y las condiciones de hacinamiento y promiscuidad a que estuvieron expuestos sus habitantes en diversos periodos históricos, los ha desprestigiado. No obstante, creo que incorporándole los servicios esenciales a cada unidad y un pequeño patio privado, podría ser una tipología actualizable para viviendas de mediana densidad, dadas las buenas posibilidades de relación con el espacio habitable exterior en las dos escalas: privada y colectiva.

TIPO: Vivienda compacta

Tiene diversas expresiones formales para un mismo concepto. El “*chalet*”, la vivienda moderna cúbica, etc. Proviene de la vivienda exenta en un terreno de grandes dimensiones, donde cada ambiente jugaba libremente en su relación con el exterior.

Su tipología hace crisis cuando la densificación de la ciudad la obligó a desarrollarse entre medianeras.

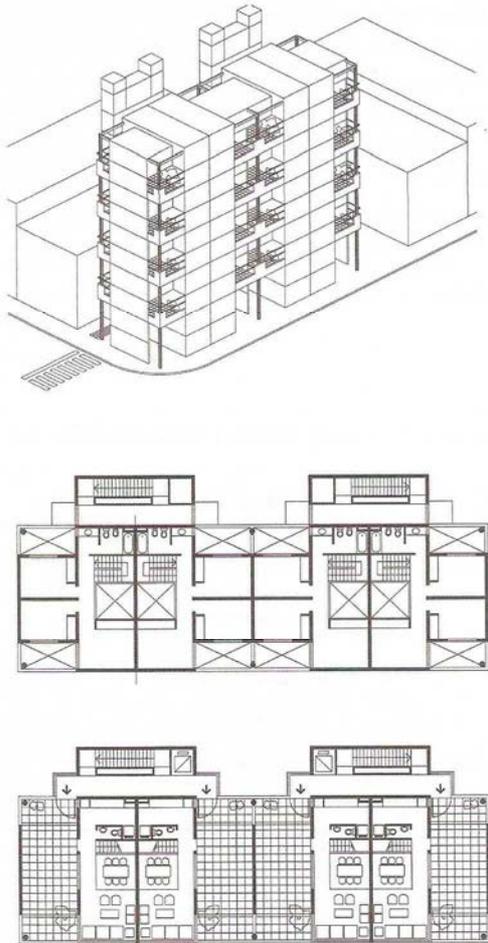
Si bien mantiene un espacio de uso exterior, en la mayoría de los casos la relación interior-exterior es casual o poco intencionada. Las áreas de estar se vuelcan normalmente al frente, y la expansión al espacio de fondo, se “*taponan*” con las áreas de servicio.

Llevada al espacio, en altura, esta tipología constituye el clásico y difundido edificio de propiedad horizontal, con su ecuación especulativa más metros cuadrados de superficie construida por m² de

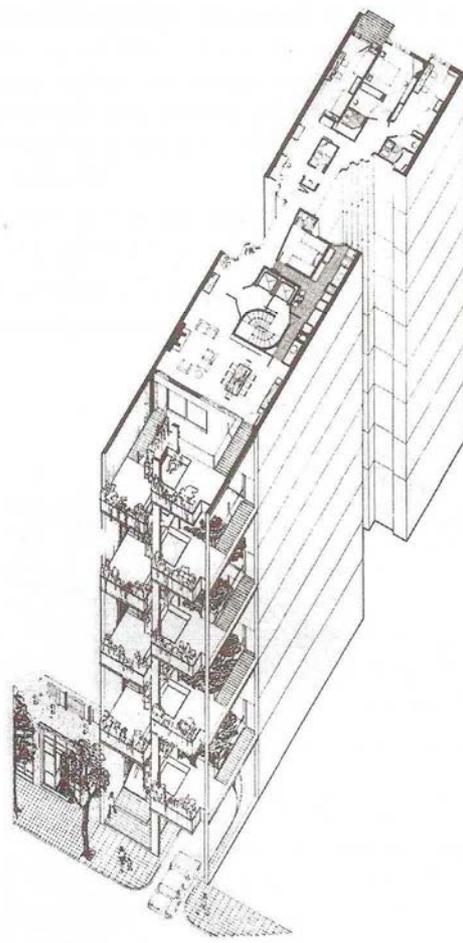
superficie de lote. El patio desaparece dando lugar al “aire y luz”; sólo queda un vago vestigio “de lo que fue” en el patiecito de planta baja. En el mejor de los casos, el espacio habitable exterior, queda reducido al angosto balcón corrido sobre el frente o contrafrente, donde al sufrido habitante de la ciudad, sólo le queda el asomarse a extrañar su patio con los malvones, de la casa paterna o de la abuela.

Este predominio por las tipologías compactas en los edificios de viviendas de alta densidad, y la casi desaparición de las tipologías que demuestran mejor calidad de vida y posibilidad de uso social adaptado a nuestras modalidades climáticas, deben movernos a la reflexión. Pareciera ser que la confluencia de varios factores lo han determinado. Uno, corresponde al predominio de un espíritu especulativo por sobre el interés social y, en cuanto a los arquitectos:

- El haber desestimado la importancia de incidir en los Códigos de Planificación urbanas, que son los que “diseñan” el contexto urbano desde sus ordenanzas.
- Un perfil del arquitecto, muchas veces motorizado desde la etapa de su formación universitaria, que tiende a priorizar un diseño, basado en cánones de moda, a “expensas” del usuario, en vez de preocuparse en desentrañar los usos y costumbres culturales de la sociedad, para acompañarlos en su evolución.



Vivienda con patios incorporados en su estructura compositiva
Desarrollo proyectual Cát. Arquitecto César Charly



Viviendas compactas con patios en el frente
Arquitecto Clorindo Testa y asociados.

Tal es la necesidad de espacios exteriores en las viviendas masivas urbanas, tal la nostalgia de los ciudadanos por su “afuera”, que infinidad de veces escuché, -incrédulo- de amigos,

Viviendas con “espacios habitables exteriores” lineales.
Investigación proyectual Cát. Arquitecto Jorge Maceratesi



Arquitectura y modernidad

José M. Marchetti

La necesidad de un pensamiento

“La filosofía es a la mente del arquitecto
como la visión es a sus pasos”.

Frank Lloyd Wright

La filosofía trata de explicar el sentido de la existencia y por lo tanto la razón de ser de las acciones de los hombres, una de cuyas creaciones más importantes es la arquitectura.

El problema de relacionar Arquitectura y Filosofía en el momento actual es que carecemos de la distancia suficiente como para simplificar la situación y comparar el pensamiento o la filosofía actual y la producción más significativa.

Por esta razón, con la perspectiva histórica que nos dan siglos de distancia, es fácil relacionar el trascendentalismo mítico de la Edad Media y el espacio casi mágico de las catedrales góticas, y hoy podría, con el mismo grado de simplificación, relacionar el siglo XX y el capitalismo con la arquitectura de la ciudad de Nueva York.

Pero esto no nos resulta suficiente para comprender nuestra realidad ya que no existe, ni existió nunca un mundo homogéneo y simple.

La destrucción de las ideas simplificadoras es quizás el primer objetivo de mi mensaje y el enfoque que nos permita entender un mundo con fragmentos, un mundo heterogéneo, en el cual existen pensamientos opuestos y aun dentro de una misma sociedad interpretaciones filosóficas diversas.

El estudio de una historia simplificada confunde nuestra percepción del momento actual y quizás se nos revela como una confusión exclusiva de la sociedad contemporánea.

Hablar de filosofía y arquitectura no debe entenderse como la búsqueda de una respuesta sino como la comprensión de nuestras contradicciones.

La intención de comprender la realidad con todas sus contradicciones surge de una filosofía que pretende comprender lo múltiple y complejo de la sociedad actual, y en la ruptura con la simplificación esencialista podemos descubrir en las existencias las particularidades de cada región y, por otra parte, la afirmación de una evolución constante y transformadora.

Esta afirmación sobre la validez del cambio es la que abre las puertas al espíritu de la modernidad.

El espíritu de la Modernidad

“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión nos arroja a todos en una perpetua vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que todo lo sólido se desvanece”.

M. Berman

Max Weber caracteriza la modernidad cultural como un momento de separación entre lo normativo y la revisión ideológica, expresado independientemente en las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte.

La palabra moderno se utilizó por primera vez en el siglo v para distinguir el cristianismo del pasado romano y pagano y, por lo tanto, en origen significa la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, con la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo.

Posteriormente la historia modifica esta interpretación y se limita el significado de modernidad al Renacimiento denominado la Edad Moderna.

En el siglo XIX el modernismo romántico se opuso a la antigüedad clásica y estableció vínculos con la Edad Media.

Cuando comienza el siglo XX surge un concepto de modernidad que se libera de los vínculos históricos y entra a relacionarse con la idea de cambio, con la idea de revolución sobre un estado normalizado.

El sentido de las palabras sólo es válido por el valor que una sociedad les adjudica y por lo tanto hoy modernidad o posmodernidad no constituyen una categoría histórica sino una categoría cultural.

Modernidad implica la revisión y la duda para enfrentar un nuevo paso en la historia de la humanidad.

El espíritu de la modernidad se inscribe con precisión en la filosofía existencialista o historicista, y parte de comprender al hombre y las sociedades como históricas y cambiantes, con capacidad ilimitada para la evolución tanto tecnológica como cultural.

La modernidad es cambio, y esto no es siempre aceptado por la sociedad, nada tiene que ver con modernización; modernización es actualización de las estructuras existentes para adecuarse a las nuevas pautas de la globalización sin la racionalidad crítica que pone en duda la misma modernización.

Kant incluye en su *Discurso de La Modernidad* una dimensión de libertad necesaria, sin la cual el espíritu de la modernidad no puede crecer.

Es decir una sociedad que integre la subjetividad y la diversidad. Una moderna sociedad de demonios y no una mítica sociedad de corifeos.

El movimiento moderno

La arquitectura debe ser moderna porque cada época, cada momento histórico, requiere de una respuesta moderna, es decir diferente y nueva, para adecuarse al cambio permanente de la historia y ayudar a su transformación.

La superación racionalista del Movimiento Moderno trata de alcanzar una nueva estética para el siglo XX, partiendo de las necesidades sociales de un mundo profundamente transformado políticamente y de los nuevos modos de producción que ofrece la revolución industrial.

La búsqueda de esta nueva estética pretende lograr un lenguaje para la producción en serie, para la reproducción de tipos y basada en una economía de diseño que posibilite la proyección masiva.

Es evidente que la música moderna, la revolución cubista y la arquitectura racionalista no pudieron ser comprendidas por el común de la sociedad.

La modernidad es cambio y esto no es fácil de aceptar.

Los sucesos posmodernos, o así llamados, en el siglo XX son sólo anécdotas y reacciones contra la modernidad caracterizados por múltiples caminos que han ido desde las regresiones folklóricas hasta visiones porveniristas más cercanas a la ciencia-ficción que a la realidad.

La posmodernidad o simplemente el eclecticismo de las últimas décadas del siglo XX otorga símbolos fáciles de asimilar más ligados a la fantasía que a la racionalidad.

El Movimiento Moderno constituye una de las expresiones más importantes del espíritu de la modernidad y muchos de sus principios hoy tienen vigencia. De todos modos la Modernidad en el Siglo XXI no será igual a la Modernidad del siglo XX, ya que la evolución es una incesante acción en donde nada es real y nada subsiste, excepto el cambio.

Universalidad y regionalismo

En un momento en que sólo se habla de globalización y de acuerdos internacionales para borrar las fronteras, se reafirman las diferencias regionales. Hoy más que nunca es necesario lograr un equilibrio entre las necesidades de las regiones y la cultura universal contemporánea.

La crisis argentina abarca todos los aspectos de su realidad y por esto la crisis de identidad se plantea a fines del siglo como un problema que es necesario aclarar para iniciar un nuevo período histórico.

La arquitectura argentina está inserta en un proceso histórico que no puede resolverse en la simplificación del espacio definido por sus fronteras porque estos límites son totalmente aleatorios y porque dentro de nuestro espacio físico ya existe una realidad construida, en el intercambio con la cultura internacional.

Reconocer la complejidad de nuestra formación cultural no supone una actitud de espejismo de los centros más desarrollados económicamente.

La cultura argentina se ha ido formando en la suma de contradicciones que han producido una arquitectura superficialmente ecléctica que termina en torres copiadas de otras latitudes, de conjuntos residenciales con casas de casi estilo inglés, hechas por casi arquitectos para clientes casi cultos.

El eclecticismo que caracteriza esta reacción se acomoda a todos los gustos y transforma la arquitectura en un muestrario de modas que evidencian la enfermedad social que nos rodea.

Es verdad que no existió ni existe una Argentina pura e independiente porque América surge en un intercambio cultural que continúa en la actual globalización que vivimos, y nos relaciona permanentemente con otros centros de poder que son imposibles de desconocer.

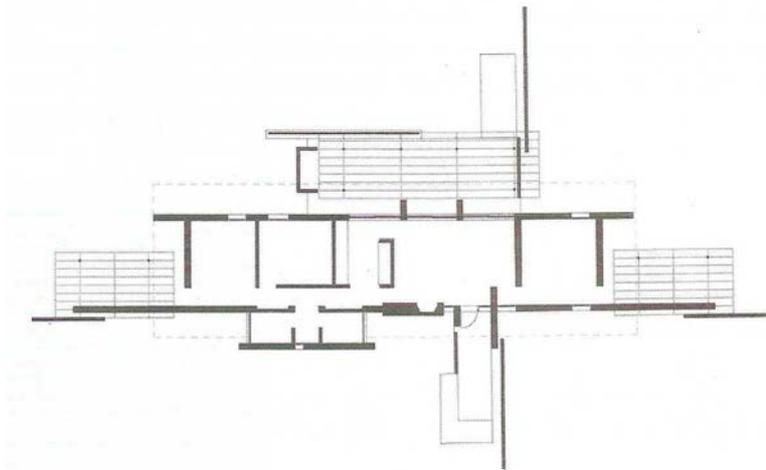
Esto no significa que debemos importar modelos, ni que podamos ignorar una cultura propia a partir de la cual debemos construir nuestras propias formas y espacios, pero debemos entender la complejidad que supone la heterogeneidad que nos caracteriza.

Dice Ernesto Sábato: *“La clave no ha de ser buscada en el folklore ni en un supuesto nacionalismo de las formas o las apariencias, hay que buscarla en la profundidad. Si una obra es profunda ipso facto es nacional, porque la creación tiene sus cimientos en la infancia y en donde vivimos y la obra, aunque no se lo proponga ya veces porque no se lo propone, expresa de una manera u otra los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el sustrato de una nación en un instante de su historia”*.

De este modo Shakespeare fue el más grande escritor nacional de Inglaterra escribiendo obras que ni siquiera se desarrollaban en su patria. A la inversa si una obra es superficial no la salva su falso nacionalismo.

La arquitectura moderna en Argentina debe ser una nueva manera de apropiación del espacio. Una nueva manera de apropiación

del espacio. Una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, como fue planteado por el Movimiento Moderno.



La Arquitectura moderna debe ser expresión de una tecnología contemporánea
Casa de Campo, Arquitecto José María Marchetti

La arquitectura hoy, en Argentina, será auténtica y profunda siendo simplemente expresión de nuestras necesidades reales.

El Movimiento Moderno parte de encontrar valores universales que superen las diferencias artificiales entre las naciones.

De Stijl plantea que los artistas del mundo deben luchar espiritual o materialmente por una unidad internacional de vida, arte y cultura. Según él existe una vieja y una nueva conciencia de época. La vieja se orienta hacia lo individual. La nueva se orienta hacia lo universal.

El lenguaje de la Universalidad. Piet Mondrian

El equilibrio entre la cultura contemporánea y los valores auténticos de cada región es lo que permitirá el gradual avance hacia un mundo donde exista el intercambio y el enriquecimiento sin regresiones reaccionarias ni una masificación que anule la creación.

El enfrentamiento entre los valores propios y los valores impuestos por la globalización produce situaciones que derivan en reacciones o sumisiones que equivocan el camino. Cada lugar recibe la influencia producida por su propia historia y por la invasión del mundo que la rodea.

La reacción pretende negar la posibilidad de universalidad y con esto olvidar la unicidad de la condición humana. El servilismo cultural pretende olvidar la propia historia y las costumbres sin advertir las necesidades reales de la sociedad.

Es necesario comprender los vínculos entre cultura, arte y sociedad y comprender que todo accionar es un modo de intervenir históricamente.

Dentro de este contexto nuestro accionar, nuestra posibilidad de proyección concreta deja de ser un acto individual para convertirse en parte armónica de la producción social. Ninguna cultura se ha hecho sola, se ha gestado, desenvuelto y llegado a la plenitud sin nutrirse de otras y/o de su pasado, que es otra cultura pero anterior, y sin alimentar a las futuras.

El lenguaje de nuestra arquitectura debe y puede solamente surgir como expresión de nuestra realidad actual, dada en la complejidad de la ciudad moderna; una ciudad heterogénea que no volverá a ser la ciudad de las casas blancas y las tejas rojas sino una ciudad de torres de cemento y cristal, una ciudad con casas grises oscurecidas por el tiempo, de fábricas y automóviles, una ciudad con cables que recortan el cielo y carteles de plástico, en la cual se confrontan la ciudad legal y la ciudad marginal, una ciudad con nuevas dimensiones y nuevas escalas de aglomeración.

Enseñanza y esencialismo o enseñanza y existencialismo

A una idea del ser corresponde una idea del conocimiento.

A una idea del conocimiento corresponde una técnica para adquirir el conocimiento y transmitirlo.

En la historia de la Filosofía de la Educación podemos observar dos grandes corrientes reconocidas por los educadores y que aparecen casi como enfrentadas a través de los tiempos.

1) La Filosofía de la Educación Esencialista, que reúne en distintas doctrinas e ideologías a todos aquellos que consideran al ser como algo inmutable, en cuyo caso el hombre es un ser al cual debe enseñársele una determinada doctrina, incuestionable y donde la educación es una constante corrección de las desviaciones del raciocinio.

2) La Filosofía de la Educación Existencialista o Historicista que plantea al hombre como un ser histórico y cambiante, con capacidad ilimitada para aprender y con capacidad para rever los principios o supuestas verdades del conocimiento. Esta segunda corriente está apoyada en los principios del racionalismo occidental y por esto, tanto para el progresivismo americano como para las universidades humanistas europeas, los conceptos del relativismo histórico fueron de algún modo comunes.

Este principio de relatividad es la base para quebrar la intolerancia dogmática y es el principio en el cual se sustenta el pluralismo ideológico que debe tener una universidad moderna y de la cual es un ejemplo nuestra Universidad de Buenos Aires. Esta es la base de una enseñanza incluida en el espíritu de la modernidad.

Las Facultades de Arquitectura

De la Academia a la Modernidad

Las Facultades de Arquitectura de nuestro país han estado signadas por distintos tipos de ideas y de algún modo no son ajenas a la evolución que han sufrido en Europa occidental o Estados Unidos.

Las Facultades de Arquitectura comenzaron en el siglo XX con el sistema de la Academia que basaba la materia de proyecto en el estudio y la copia de edificios ejemplares.

Este criterio de utilización de modelos se mantiene con la aparición de la arquitectura racionalista de los años 40 aceptado más como un nuevo estilo que como una revolución ideológica.

La utilización académica de modelos continúa como sistema aunque los ejemplos se hayan reemplazado, y es así que las teorías de arquitectura que se dictan definen modificaciones formales pero no de contenidos.

El funcionalismo es uno de los elementos que más se plantean y la utilización del “Neufert” se considera un instrumento imprescindible.

En 1955, Borthagaray, Ibarlucía, Bullrich, Méndez Mosquera y Jorge Enrique Hardoy entre otros, irrumpen en Rosario y definen una nueva idea.

En la Facultad de Arquitectura de Rosario se revierten los conceptos pedagógicos y se plantea una clarificación ideológica del Movimiento Moderno. Se anulan las teorías que pretenden congelar la creación o inducirla, se elimina el “Neufert” y se parte del concepto del Bauhaus en lo que se refiere a la relación entre programa, interpretación y propuesta arquitectónica.

Esta escuela entronca con la postura de Gropius quien sostenía que la arquitectura y su enseñanza debían referirse a un método y no a una teoría, lo cual significaba tanto el rechazo de cualquier sistematización, como que la enseñanza debía dar a cada uno los instrumentos para liberar la iniciativa individual.

Esta Facultad según Gropius no debía tener más de 200 alumnos y debía contar con verdaderos maestros como docentes.

La escala de la Facultad de Rosario en esos días encuadraba con la idea planteada y la calidad de los docentes definió uno de sus períodos más creativos.

La Facultad de Arquitectura de Buenos Aires realiza su mayor transformación en el período de 1960 a 1966 y en los Talleres verticales se reproduce la idea de una Escuela de Arquitectura.

En 1966 comienza un largo período de dictaduras militares durante el cual las facultades dejan de producir hechos valiosos hasta que, en 1985, con la vuelta de la democracia se abren las puertas para un nuevo período de revelaciones.

Para esta nueva facultad masiva es necesario plantear un tratamiento sistemático de los problemas de la arquitectura y el estudio de nuevas ideas.

En todos los talleres se imparten teorías que surgen de distintas ideas y por esto vemos que hay Talleres que parten de la reelaboración de un lenguaje con el cual operar. Talleres que parten de obras ejemplares de la arquitectura moderna. Talleres que parten de las tipologías existentes. Talleres que parten del contexto para su complementación. Talleres que parten de la técnica. Y otros que revelan una mayor complejidad.

Todas estas búsquedas parten de una filosofía que es indagar nuevamente en la historia y en el conocimiento de las existencias para insertarse en la realidad, reconociendo ser partes de una evolución gradual y sin retrocesos.



Arquitectura y estructuras

Manuel Net

“El que disimula una parte cualquiera de una estructura, se priva del único, legítimo y más bello ornamento de la arquitectura. El que disimula un pilar comete una falta; el que hace un pilar falso comete un crimen”.

Augusto Perret.

La estructura es aquello que hace al armado, a la disposición de todas las partes de una obra de arquitectura, y en rigor, también de música o de literatura, que dará como final la unidad de una cosa.

Generalmente, cuando hablamos de estructura, pensamos en aquella parte del conjunto que sostiene o soporta, que distribuye o reparte cargas; en una palabra, que hace al equilibrio estático de la construcción. Como vemos, comparando esto con el primer párrafo, no deja de expresar una limitación.

Concluamos pues, en el convencimiento de que la estructura es algo mucho más profundo y complejo que un dispositivo u organización constructiva cuyo fin es resolver el problema estático de soportar y cubrir; podríamos decir que éste es su fin más inmediato; pero la estructura, aún debe cumplir aquel otro, de organizar, dar sentido de, valga la redundancia, “*estructurar*” la totalidad.

La estructura deberá sostener estéticamente y estéticamente la composición. En el primer caso deberá contar con elementos físicos que podrán ser bases, muros, columnas, vigas, arcos, losas, armaduras, etc. El soporte estético dependerá de las proporciones, formas o disposiciones de aquellos mismos elementos, que según como se ubiquen agregarán orden, limpieza y claridad a una buena construcción, o mal administrados, harán de ésta una obra sin claridad, desordenada, poco coherente.

La naturaleza es una fuente inagotable de ejemplos de buena construcción, y los arquitectos debemos recurrir a ella, aprender a leer sus mensajes y, a través de ellos y del estudio de sus fenómenos, sacaremos conclusiones que nos orienten en nuestros estudios.

Los organismos naturales nos brindan un bello y claro ejemplo de cómo la estructura es el sostén de la composición: nos basta observar un tilo, con su foliación completa, (figura 1), densa y verde en la estación estival, y luego en invierno, cuando ha perdido sus hojas (figura 2), como la estructura leñosa que ha quedado, nos permite “leer” con exactitud su forma e imaginamos como es el ejemplar en plenitud.

En las proporciones entre su tronco y su copa, en las angulosidades de sus brazos, en el paulatino afinamiento de sus ramas avanzando en el espacio, en la disposición sabiamente alternada de sus yemas, está la más formidable lección de economía estructural, de repartición del material para que esté allí donde se lo necesite, sin retaceos avaros ni opulentas sobredimensiones. Recórraselo con ojos de “*verificar el cálculo*”, y se verá cómo las secciones son siempre proporcionales a los momentos flectores que soportan, que donde hay concentración de esfuerzos aparecen formas envolventes de transición, (en la bifurcación de las ramas por ejemplo), (figura 3).

No es casual que la forma de las secciones de las ramas, sea casi siempre circular, fundamentalmente por dos razones: una que tiene que ver con el sistema concéntrico de crecimiento; la otra, por ser la sección circular más apta para soportar los esfuerzos combinados de flexión y torsión a que está sometida.

Figura 1

Figura 2

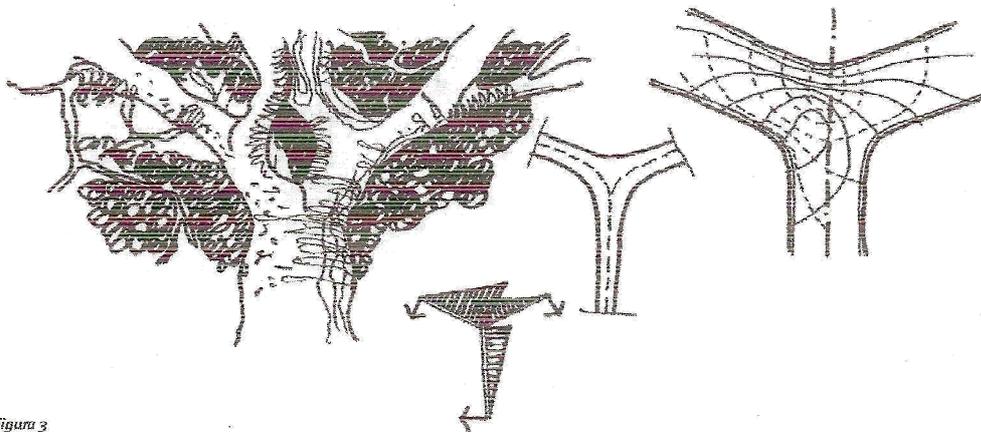


Figura 3

Figura 3

Estos esfuerzos provienen de la fuerza de gravedad y del viento; son vectores perpendiculares entre si: la gravedad vertical, y el viento horizontal. Cuando alguna de estas dos fuerzas toma valores relativamente grandes con respecto a la otra, la naturaleza adopta sus formas estructurales: si una palmera esbelta, (de poco peso) es sometida a fuertes vientos laterales, su tronco se transforma en una viga empotrada de sección circular (el viento puede venir de cualquier lado), variable según las leyes matemáticas de la distribución de esfuerzos (perfil lateral, según espirales logarítmicas aproximadamente) (figura 4) Cuando la flexión en el plano vertical toma valores relativamente muy superiores a la flexión lateral del caso anterior o a la torsión, (enormes ramas en voladizo del gomero de Plaza Lavalle, Tucumán esquina Libertad), la sección tiende a ser rectangular, o a hacerse compuesta, repartiendo sus masas como un perfil de “*doble T*”. (Figura 5)

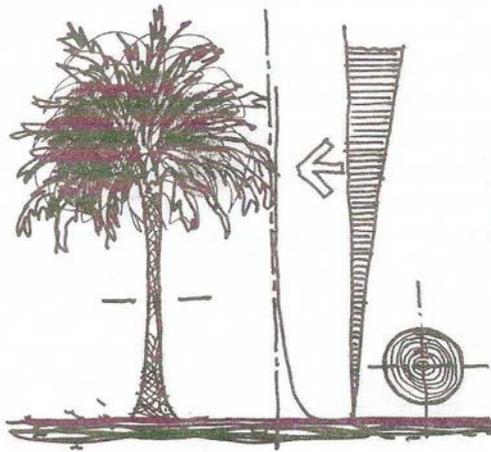


Figura 4

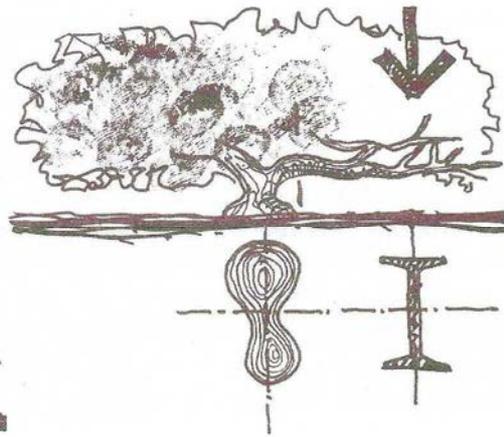


Figura 5

Otros ejemplos de estructuras que permiten “leer” el organismo total a través de un ejercicio mental de completamiento, son en general los esqueletos de casi todos los vertebrados, incluido el hombre, así como moluscos, peces, etc.

Si a través del esqueleto de un pez, por ejemplo, podemos determinar su tamaño, conformación general, proporciones, aptitudes de nado, por su fuselado hidrodinámico, o de permanencia en el fondo por su forma achatada, de la misma manera, si tuviésemos -y en realidad muchas veces se nos presenta- la posibilidad de ver la estructura de una construcción, a través de ésta deberíamos poder leer su destino, organización, forma de trabajo, etc.

De hecho, la que nosotros planteemos, deberá reunir aquellas condiciones que mejor se adapten al partido de nuestro proyecto, subordinándose a él y resolviendo las cuestiones que nos proponga, en forma clara y económica.

Se nos presentarán a veces, proyectos en los cuales la estructura es más o menos importante, y la evaluación de esta jerarquía puede -y debe- hacernos variar el criterio de enfoque: si debemos resolver el problema de cubrir un gran espacio, gimnasio o hall de exposiciones, sin apoyos intermedios, es claro que la estructura tomará aquí una jerarquía tal, en el orden de las respuestas que nos debe dar el proyecto, que pesará hasta hacernos revisar o subordinar otras premisas.

Es muy importante que el proyectista se habitúe a deducir el estado de tensiones de una estructura, ver aunque sea en sus fases más elementales como “trabaja”, vale decir, que sin llegar a la determinación cuantitativa de la misma, pueda formarse un concepto claro de las fuerzas que actúan sobre ella, sus reacciones, los esfuerzos que éstas originan en las piezas, etc. En ciertos casos, esta determinación es inmediata y no ofrece problemas; en otros, la cuestión es más compleja y exige del entrenamiento y la observación constante y permanente de todos los múltiples objetos y sistemas que nos rodean, y muy especialmente de los organismos naturales como ya dijimos.

Trataremos de aclarar en lo posible, algunos conceptos que deben ser tenidos en cuenta en la elección y proyecto de una estructura, y en lo posible incorporar en ellos, diversos tipos conocidos y sus posibilidades, haciendo notar -que aunque parezca obvio no lo es- que en materia de estructuras existen tantos tipos y disposiciones como actitudes ante el planteo de ellas tome el proyectista, y dependerá en última instancia de su habilidad, imaginación y, fundamentalmente, concreción al trabajo, que la misma responda o no a sus necesidades con eficiencia, calidad y economía.

Recorrido de las fuerzas: un concepto elemental de economía, nos hace deducir de inmediato que el recorrido de los esfuerzos debe ser lo más corto posible, es decir, el camino de las fuerzas debe ser tal, que éstas lleguen al terreno, en el caso de las edificaciones, en forma directa, sin tortuosidades ni caminos de ida y vuelta.

Una estructura compuesta por dos piezas vinculadas (como podrían ser dos piedras apoyadas entre sí) (figura 6), hacen que la carga se “desvíe” de su trayecto vertical y se transforme en dos fuerzas que corren hacia el terreno ligeramente inclinadas. El arco (figura 7), que es una forma más general de la anterior, transmite las fuerzas a la tierra casi directamente. La viga recta común, (figura 8), representa la más grande “desviación” de las fuerzas. La estructura de la Figura 9, señala el camino de las fuerzas y las asimila a un colector de aguas pluviales. En ciertas estructuras, como en un hongo o estructura fungiforme, el recorrido de las fuerzas puede visualizarse como el recorrido que haría una gota de lluvia corriendo por su copa hasta el eje, y descendiendo por la columna, hasta llegar a la base. (Figura 10).



Figura 6

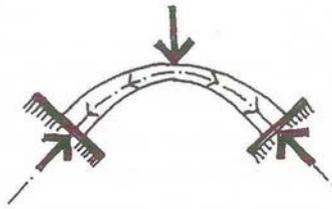


Figura 7

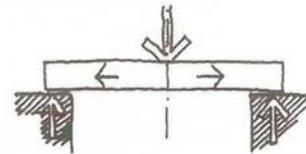


Figura 8

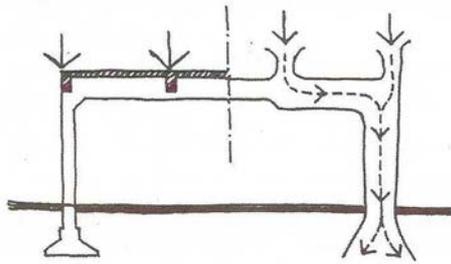


Figura 9

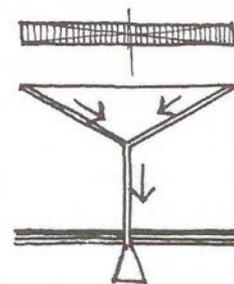


Figura 10

Por cuestiones de proyecto, muchas veces es necesario que este concepto de recorrido “directo” no lo sea tanto, y de allí surgen estructuras que a pesar de no cumplir con este precepto son sumamente claras como idea y responden a su vez a otro tipo de requerimientos.

El arquitecto Amancio Williams proyectó, para ser erigido en Paraguay y Esmeralda, en Buenos Aires, un edificio apoyado en cuatro patas (figura 11).

Estas patas sostenían un conjunto de grandes vigas de donde colgaban, mediante cables traccionados, todos los entresijos. Evidentemente, las fuerzas aquí hacen un recorrido de ida y vuelta: ascienden por los cables en tracción, se desvían horizontalmente por las vigas del coronamiento y descienden por las columnas. (figura 12)

Figura 11

Figura 12

¿Por qué se elige una estructura en la cual las fuerzas hacen un recorrido aparentemente doble?

Independientemente de razones estéticas y de otra índole que pueden haber guiado al autor, la tendencia (la lucha podríamos decir) ha sido siempre tratar de conseguir luces mayores sin sostenes intermedios y utilizar los terrenos con construcciones de gran altura; esto lleva inevitablemente al uso de materiales de gran resistencia y a obtener de ellos el máximo provecho, sin desperdicios, pues éstos se traducen en mayor costo y mayor peso. El aprovechamiento más completo y racional de un material cualquiera, se consigue cuando las fuerzas que solicitan las piezas, corran o se desplacen por el baricentro de las mismas, dando lugar a tensiones repartidas uniformemente (figura 13).

En cambio, en las secciones de estructuras flexionadas, las tensiones se reparten de acuerdo a una ley lineal, llegando hasta el valor cero (0) en el eje neutro, con un aprovechamiento completo de la resistencia del material únicamente a lo largo de los bordes, y a veces en un solo punto de la sección (figura 14). La mayor economía (desde este punto de vista) se tendrá pues con las estructuras traccionadas axialmente.

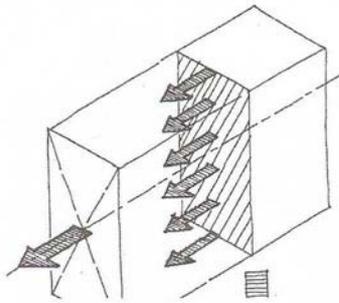


Figura 13

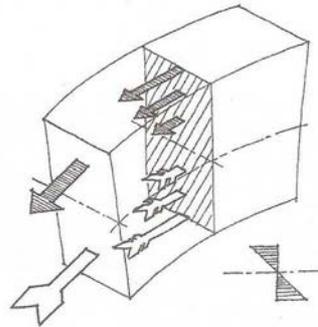


Figura 14

Cambio de dirección: Cuando los esfuerzos, que teóricamente se representan por un vector que corre por el baricentro de una sección cambian de dirección, por ejemplo cuando una viga (elemento horizontal) transmite su carga a una columna (elemento vertical) y es solidaria con ella, vale decir, las dos son una sola pieza, este cambio de dirección no se produce sin que se sucedan algunos fenómenos importantes.

Quizá el más interesante es el de la concentración de esfuerzos en ciertos puntos singulares del “*codo*”, vale decir, que si en la viga los esfuerzos estaban repartidos más o menos regularmente, al llegar a este sitio de cambio de dirección, se producirán perturbaciones y aparentes desórdenes.

Esto se aprecia exponiendo a la luz polarizada un modelo bidimensional de plástico transparente, que nos permitirá “*leer*” el camino aparente de los esfuerzos al ser sometido a carga. Vemos en la Figura 15 un punto singular, precisamente de concentración, y una serie de líneas de igual tensión o isostáticas. En la Figura 16, el proyectista, consciente de estos fenómenos, optó por buscar una forma de transición estructural, a la manera de cómo responde la naturaleza, que ya habíamos visto en la Figura 3: suaviza el empalme mediante una cartela curva, y logra así que el diagrama de las isostáticas sea ahora bastante más regular, sin ángulos tan marcados y sin puntos de concentración.

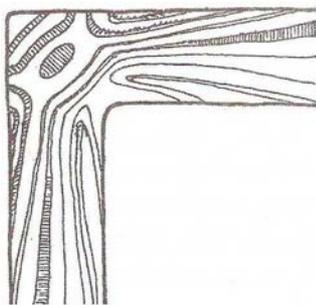


Figura 15

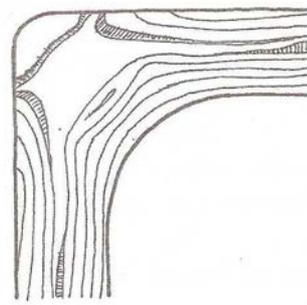


Figura 16

En vez de usar un modelo fotoelástico, podríamos hacer una aproximación por similitud, usando una viga y una columna transparentes por las que haríamos circular humo o un líquido coloreado (figuras 17 y 18).

Veríamos que en el caso de la viga acartelada, la transición entre la dirección horizontal y la vertical, se efectúa con mayor suavidad, sin rulos de turbulencia.

Figura 17

Figura 18

Debemos deducir que para el paso de las cargas o esfuerzos sucederá lo mismo y esto se traducirá en organicidad y economía.

El estudio de las estructuras, para diseñadores y arquitectos, es una materia de indudable riqueza por la multiplicidad de conceptos que ella encierra. Un artículo como este no sirve sino sólo para esbozar levemente su amplitud y posibilidades. No llenaría su cometido si en él no se nombrara a dos de los más relevantes títulos que integran una bibliografía por demás amplia: *Razón y ser de las tipos estructurales*, el clásico libro de Eduardo Torroja editado por el Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento y el no menos importante y extraordinariamente actual -a pesar de ser de principios de siglo- *Filosofía de las estructuras* de Félix Cardellach, editado por Editores Técnicos Asociados, S.A. Barcelona, 1970.

Me siento obligado a recordar a aquellas personas que en su momento, con su generosidad intelectual me iniciaron y esclarecieron en estos apasionantes temas, que fueron Maestros-docentes y pasaron dejando su rastro luminoso por las aulas del “*Otto Krause*” y de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo:

El ingeniero Luis Delpini, profesor de Estructuras de madera y hierro en el “*Krause*”. Los Ingenieros Luis Nervi y Eduardo Torroja, que dictaron memorables ciclos de conferencias en Buenos Aires. Los ingenieros Atilio Gallo, José Carner e Isaac Danon, los Arquitectos Luis Curcio y mi amigo, Osvaldo Spina, destacadísimos docentes de la FAU. En el plano profesional, los Ingenieros Fernández Long y Reggini. Para ellos mi recuerdo agradecido.

“La tarea del hombre nuevo para lograr el bien de la humanidad y hasta para lograr su supervivencia en condiciones aceptables es aplicarlos conocimientos científicos a la vida en el siglo XX, irrumpieron el hormigón en todas sus formas, la aplicación de nuevos metales y nuevas aleaciones, el uso de los metaloides y de los plásticos, los conocimientos adquiridos sobre la estructura interna de la materia, la estática y la resistencia han dado lugar a nuevos cálculos en este conjunto de conocimientos, han abierto un mundo de posibilidades ala arquitectura y han surgido posibilidades estéticas nuevas que deben expresarse”.

Amancio Williams



La técnica en la arquitectura y en la enseñanza

Horacio Pando

Mi vida entera como profesional de la arquitectura se centró en este punto: el sentido de la técnica en la arquitectura.

Es un problema en gran medida heredado, pero que no me abandonó nunca.

Voy a aclarar en forma más extensa varias cosas supuestas respecto del porqué de la técnica y su relación con la arquitectura.

La Técnica es una creación del hombre, una parte de su cultura junto con las ciencias y las artes y que tiene un carácter específico. Se trata en ella no de estudiar el mundo o crear un entorno significativo sino de transformar la misma realidad, de crear un mundo nuevo. La Técnica constituye entonces la base, el fundamento de la existencia del hombre. Las relaciones con la naturaleza son ya interacciones técnicas en la cual el hombre maneja las fuerzas y los materiales de ella y las utiliza en su proyecto. Con esto el hombre logra un gran poder como el conseguido al principio del segundo milenio con la energía atómica, las comunicaciones, las computadoras, la ingeniería genética, la robótica, la realidad virtual.

La Técnica ha sido siempre el vehículo de las transformaciones de las sociedades; es decir de la Historia (se habla del Paleolítico, de la edad de los metales). Esto dicho muy brevemente para ubicar el marco del pensamiento y veamos ahora como se articula con la Arquitectura.

El espacio y el hombre tienen una íntima relación, forman una trama que es básica en la existencia humana. La vida se hace en el espacio y con el espacio hasta en los menores detalles. El hombre es prisionero de su espacio. No se conoce a un solo hombre al cual se le adjudica luego un espacio, siempre es con su espacio, ya desde el vientre de la madre.

La arquitectura es propiamente el manejo y construcción del espacio físico. Es por lo tanto una realidad fundamental en la vida de los hombres.

La arquitectura y la técnica

La arquitectura es principalmente una técnica, la técnica del manejo del espacio. Las formas físico-espaciales son construidas por el hombre para satisfacer todas sus necesidades, sin excepción.

Esta técnica primordial está acompañada de otras; le sigue en importancia la construcción sin la cual no puede manejar el espacio ni crearlo. La estructura es una parte de esta técnica auxiliar. Pero también hay otras que se van agregando cada vez más con la incorporación de las máquinas a la arquitectura. Todas las que se refieren al uso de la energía en los edificios, el acondicionamiento artificial del medio ambiente; transportes, ascensores, escalera mecánica, montacargas, portones automáticos; las comunicaciones, los

edificios inteligentes. En tercera instancia, en los espacios también tienen residencia las máquinas, las cocinas de microondas, las TV, los aparatos telefónicos, las salas de cirugía, los decorados teatrales. Por todas estas esenciales razones la arquitectura no sólo tiene una íntima relación con la técnica en general sino que ella misma es fundamentalmente una de las técnicas. Desde sus orígenes, la arquitectura figuró como una técnica, quizás la más importante de la Edad de Piedra y la entrada en el Neolítico, y no la mera construcción de ciudades.

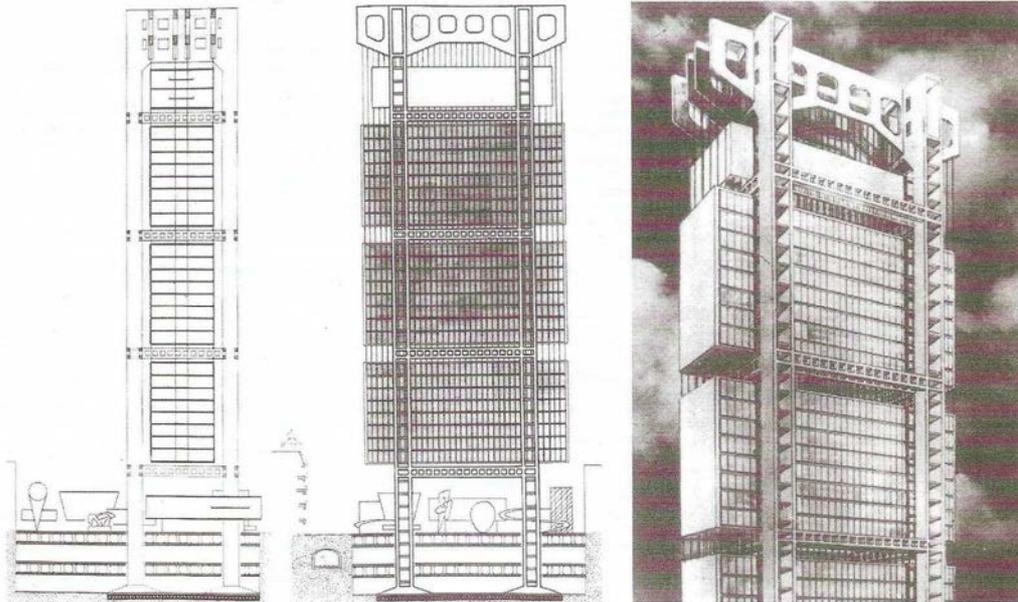
La pérdida del sentido de la técnica en la arquitectura como mal mayor de la enseñanza universitaria

Sentados estos conceptos elementales veamos el porqué del olvido de estas cuestiones básicas. Es verdad que hay un pecado de origen que empañó mucho la historia de la arquitectura y creó numerosos equívocos.

En los comienzos, la arquitectura se movió por la simple construcción de viviendas, chozas, cabañas, carpas, con materiales livianos como la madera o el barro. Por vía separada se origina una construcción muy refinada en piedra, megalitos simbólicos muy relacionados con el tiempo como en Stonehenge o las Pirámides. Una construcción no espacial y más cercana con lo representativo, es decir con lo artístico. Sólo más tarde se produjo la fusión de utilizar esta construcción de piedra para especializar los objetos producidos, se levantaron templos y palacios, y comenzó el apogeo de una arquitectura estilística y simbólica que pesó mucho en ciertos arquitectos y tratadistas o historiadores de la arquitectura. Sin embargo en el camino principal poco a poco se fue ganando un sentido de la arquitectura cada vez más profesional, de servicio social, como es el que tenemos (o tendríamos que tener) hoy en día. Pero de diversas formas se arrastra o crean nuevas posiciones en las cuales se pierde esta profesionalidad, cuyas raíces se nutren de su inserción tecnológica.

El posmodernismo es una postura junto con otras variantes que intentan postular un formalismo, esteticismo a ultranza y pretende valorar la figura del arquitecto como genio artístico. Por supuesto este es el origen de tantos traumas y fracasos.

En la transmisión racional de la arquitectura o sea la del tablero, donde se ha perdido el sentido de trabajo con las manos, quedó todo en manos de los vientos ideológicos. La enseñanza en el país, importada de Beaux Arts, tuvo siempre en nuestros maestros académicos franceses un tono artístico predominante, sustento de la burguesía de campo que dominaba en Buenos Aires en los '80. Cuando ingrese a la Facultad incluíamos el Vignola entre otras "*acertadas*" herramientas de trabajo. Sólo Casares y González Gandolfi trajeron vientos nuevos y un memorable seminario que dio Catalano en "*Siberia*" para los que se recibían. Todavía hoy en el ambiente de la FADU queda un resabio de este academicismo alentado por algunas posiciones temerarias y la ausencia de una clara tendencia tecnológica.



Torres de oficinas. Amancio Williams

La visión de Amancio Williams

No creo en las casualidades. Yo elegí a Amancio Williams como maestro mío a través de una frase que leí en su informe sobre un Aeropuerto para Buenos Aires (Arquitectura de hoy, R. Müller, 1948) cuando habla de la obra del hombre distinta a la naturaleza que es obra de Dios. Fue un hombre cuyas ideas me tocaron profundamente y en primer lugar el tema de la Técnica en la vida del hombre y en la arquitectura. Los años de mi juventud los pasé en el estudio de Amancio, en la Calle Carlos Pellegrini, con un estilo de vida monástico destinado exclusivamente a las investigaciones de Diseño. En la Facultad, totalmente politizada y de bajo nivel académico, iba sólo a hacer un cumplimiento burocrático y entregar mi cuota de política. Amancio me insistía en que dejara la Facultad, que tomara el ejemplo de Le Corbusier y Mies van der Rohe que no tenían el título de arquitecto. Lentamente se fue imprimiendo dentro de mí el paradigma de la Técnica que Amancio rescató a la distancia, con seguridad, del Bauhaus. Sus obras fueron una muestra palpable de lo que quería decir Técnica y Arquitectura. Una integración de funcionamiento, estructura, construcción, tecnología y estética en un objeto de alta calidad creativa.

Traté de seguirlo dentro de mis posibilidades y busqué imponer esa ideología, casi una mística dentro de la Universidad y de la carrera profesional. Pero no fue tan fácil.

Dentro del taller de Teoría de la Arquitectura, de los seminarios y de esta materia electiva salió otro cuerpo de conocimientos más específicos sobre la Técnica. En 1993 planteamos otra electiva, Historia y Teoría de la Técnica, para todas las carreras de Diseño de la FADU.

Actualmente me dedico solamente a estas dos materias y a seminarios de Posgrado como: Pensamiento y obra de Amancio Williams; El hombre y el espacio; Teoría de la arquitectura. En la materia sobre la Técnica desde un punto de vista general, se exploran consideraciones teóricas sobre la ciencia y la técnica, la existencia y el hombre frente a la naturaleza, la evolución cósmica, el origen del hombre y la técnica, las etapas de la técnica, la tecnología actual, el futuro de la técnica, crítica de la técnica actual.

Algunas experiencias concretas: las estructuras manuales

En el año 1953 cuando todavía era docente-alumno hicimos una experiencia muy valiosa, pese a su sencillez en una asociación que teníamos en la calle Alsina cerca de la vieja Facultad en Perú y Moreno, que se llamaba Pedro de Monteraux en honor del constructor de la Sainte Chapelle de París. Se trataba de estructuras manuales, o formas resistentes que se lograban con materiales de ferretería muy simples con hilo, alambre, escarbadientes. Era difícil hacerles entender a los alumnos qué debían buscar pero cuando entraban en régimen las ideas superaban a las posibilidades de realización y se consiguieron artefactos notables; el objeto era la resistencia, por supuesto, al máximo de tensión sin agregados artísticos, las manos y la inteligencia trabajan como una sola cosa.

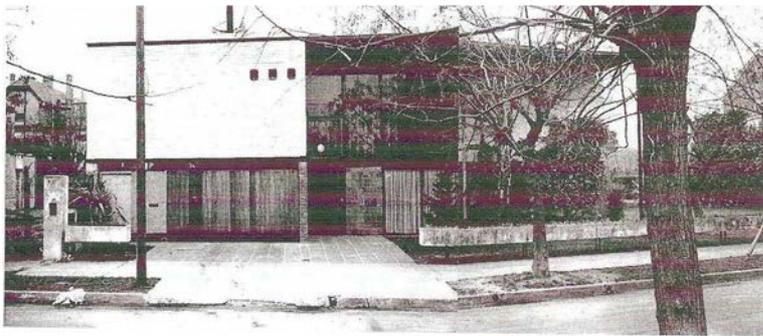
No quisiera dejar picando un equívoco donde propondría una especie de guerra iconoclasta contra la calidad visual, la representación y la belleza. Por supuesto que la arquitectura tiene su cara formal, de calidad visual y hasta representativa. Pero no es esto el centro de la obra arquitectónica, ni se puede despachar tan fresco que la arquitectura es un arte (bella arte). La belleza en arquitectura se crea con la función y con la estructura y no con agregados irracionales de una forma torturada.

Creo firmemente que la representación de la cultura se da por sí sola en una buena obra y no se busca, que son pocas las obras que tienen características de obra de arte por tener una función social en la ciudad y que los arquitectos no pueden ser formados para esto sino para ser profesionales. Además hay cosas que no se aprenden y que *“Salamanca non presta lo que natura non da”*. Amancio Williams es un ejemplo de todo esto que digo con cierta dureza.

Dentro del Estado en el Grupo de Desarrollo me inicié en la investigación arquitectónica.

Este equipo de trabajo fue fundado por la UNESCO con filial en el país, en un centro que aceptó México ante la indiferencia de Argentina y que se llamó CON ESCAL.

Sede Confederación General de Empleados de Comercio. Plaza de mayo, Capital Federal, con el Arquitecto Carlos Miguens



Casa D. Goldberg, Acasusso.
Con el arquitecto. MöllerAcasusso, 1954

La actividad consistía en investigar los componentes de las construcciones escolares para apoyar a los arquitectos especialistas en el tema. Se estudiaron entre otras cosas el mobiliario escolar, distintos tipos de aulas, prototipos de escuelas, conjuntos escolares, Urbanismo Escolar. Construimos prototipos experimentales como el que me tocó dirigir, del Profesorado de Jardín de Infantes Sara Eccleston en Palermo. De toda esta experiencia que tuve como Jefe de Grupo me extendía campo deportivo en la Secretaría de Deportes, realizando tareas similares a las que realizan los laboratorios de investigación y Desarrollo en las grandes industrias. En este último sector construí el Gimnasio Carl Diem en el Centro de Educación Física n91, se comenzaron Centros Deportivos en Ezeiza, Embalse de Río Tercero y Chapadmalal y se iniciaron estudios para el Mundial de Fútbol, con el Equipo Coordinador de infraestructura (ECI). Estas experiencias se vieron potenciadas con viajes de estudio y trabajo a Chile, México, República Federal Alemana, Israel, Nueva York. Este trabajo se fundamentó en la teoría de la Arquitectura de Sistemas de fuerte raíces tecnológicas.

En el campo de la actividad privada las obras estuvieron muy condicionadas por factores de la realidad pero siempre fueron sencillas, muy técnicas, bien construidas y en todo caso dignas. Las más importantes fueron el proyecto de la Manzana del Colegio De La Salle que se construyó en parte y cuyas ideas fueron seguidas en el proyecto del Normal N9 1, construido por Preocupes y Rosetti. Mi casa es un ejemplo de las características de mi obra, que enuncié antes, fuertemente integrada con el jardín y un antiguo roble.

Un capitulo aparte en el campo experimental lo tiene el proyecto de Columna Hongo que proyecté estando en el estudio de Williams. El país no estaba preparado para una acción de esta envergadura; a Amancio le costó mucho y sólo se pudo mantener porque tenía bienes personales. Construyó como él quería sólo la casa de su padre (la llamada casa del puente en Mar del Plata) y algunas refacciones menores, sus grandes obras no se materializaron, quizás si se hubiera quedado en Estados Unidos hubiera logrado algo mejor. En mi caso las cosas fueron para peor, dejando salvada la distancia con Amancio que era realmente un creador.

Mi estrategia docente en el taller y en HISBA e HISTEC

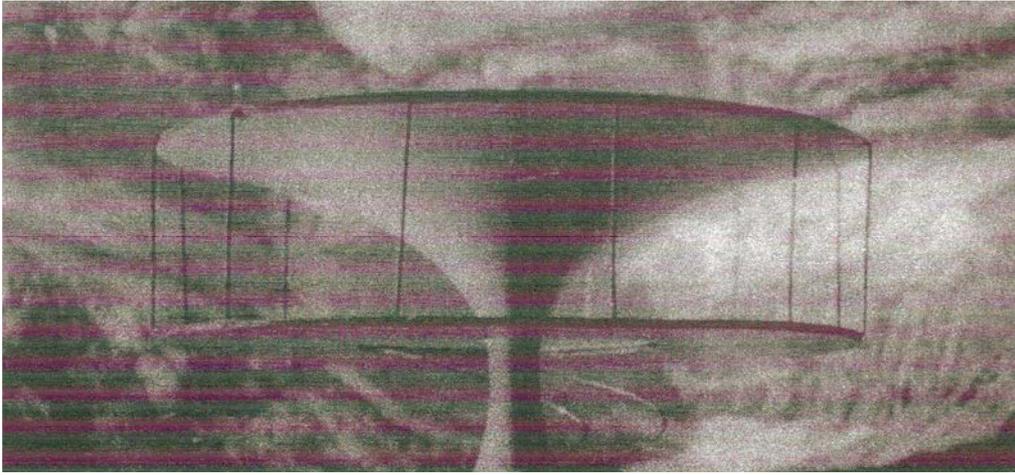
Creo que fue en la universidad con la investigación y la docencia donde obtuve mejores resultados o por lo menos una estrategia más definida y un mejor campo de acción. Por lo pronto tuve dos etapas muy marcadas, la primera, no bien recibido, en San Juan, La Plata y Buenos Aires, con el Taller de Arquitectura desde 1955 hasta 1966, luego renuncié ante la toma de las universidades por los militares y no volví hasta 1985, con la Democracia. Casi veinte años y un cambio total, con la Universidad y mi carrera académica destruidas. Sin embargo es en esta segunda etapa donde pudimos hacer más cosas desde la Universidad para iniciar esta recuperación de la Técnica.

Desde el taller de Arquitectura desplegamos una acción múltiple con un grupo de docentes al cual se asoció más tarde Guillermo Mackintosh con el tema de Arquitectura Industrial, en la cual es un notable especialista. Las bases fueron claras, centrándose en la búsqueda de una organización muy estudiada del espacio en el Tema que se debía elaborar. Se daba importancia también a la tecnología complementaria y a la construcción respecto a la forma, se buscaba la calidad visual pero digna. Había otras actividades dentro del taller donde se destacaban los Seminarios de distintos temas.

Uno de ellos, sobre La Historia de Buenos Aires estudiaba desde un punto de vista Tecnológico es decir, la Ciudad como técnica del espacio urbano o social, el consumo de tecnologías de apoyo a la ciudad (infraestructura) y la ciudad como nicho tecnológico en el cual se socio logizaba la Técnica mundial. También algunos puntos existenciales y sociológicos muy vinculados con la temática central, como el desarraigo y la pobreza.

Esta estructura hongo con un entrepiso colgante la proyecté como un ejercicio durante mi estadía en el estudio de Williams. Él vio la influencia de sus ideas y las llevó a Estados Unidos en una muestra que comenzó con una invitación a la Universidad de Harvard. Por mi parte se la mostré en Madrid al Ingeniero Torroja y él, gentilmente, me invitó a quedarme en el Instituto de la Cierva, como apoyo para un libro que estaba escribiendo sobre las formas estructurales.

En París se la mostré al Ingeniero Nervi que estaba proyectando el edificio de la UNESCO y le interesó, mostrándome la forma de construirla con sistemas prefabricados, que era lo que estaba estudiando. Lo mismo hice en Buenos Aires, con Fernández Long, que me contó que había calculado un tanque con una forma parecida.



Estructura hongo con entrepiso colgante. Arquitecto Horacio Pando



La enseñanza del diseño

Miguel Angel Roca

La enseñanza es la trasmisión de conocimientos teóricos y prácticos y valores críticos.

Qué se enseña, para qué se enseña, por qué se enseña, además de una teoría de la enseñanza, son el marco de una propuesta pedagógica que tiene por objetivo fundamental formar un arquitecto que pueda ser un profesional-arquitecto y que sea universitario: un hombre integral, un hombre culto.

Un intelectual que no sólo se pregunte qué hacer sino las implicancias de ese hacer. Que busque las respuestas necesarias para las distintas maneras de habitar y que al mismo tiempo dé testimonio del valor cultural del momento que le toca vivir.

Sus respuestas no serán meramente funcionales: tendrán el correlato de un acto-producto, trascenderán el enunciado.

En este marco la enseñanza del diseño arquitectónico comporta la formación simultánea y progresiva en las actividades de conceptualizar, idear, imaginar, proponer, programar, diseñar, construir.

En efecto, es necesario formar en una diversidad de disciplinas. Hay que tener capacidad de formalización y capacidad tecnológica de soporte. No existe arte ni arquitectura sin composición, pero esa composición técnica debe estar avalada por una composición estética. Íntimamente imbricadas, la composición técnica y la composición estética son elementos imprescindibles e inseparables.

Didáctica

En términos didácticos creo que el diseño se enseña a través del diseño, es decir, a través de la práctica del diseño y de su reflexión. La ausencia de reflexión quita sentido a las operaciones proyectuales y la falta de práctica torna vacua la reflexión. Nuevamente hay aquí una implicación mutua: ni se piensa sobre la nada, ni la acción eficiente puede prescindir de una reflexión y una teoría previas. La praxis es verificación y legitimación de la reflexión.

Esta propuesta didáctica se complementa con otra: enseñar a pensar. Pensar haciendo. Desarrollar un pensamiento creativo, para poder hacer un diseño creativo. El docente debe ser un docente formado, capaz de producir una conducción adecuada en las personas, de modo que tienda a la autogestión. Una medida me parece importante en este sentido: proveer una serie de materiales, instrumentos y técnicas de manera tal que el alumno pueda hacer consciente el proceso de diseño, las etapas que están involucradas y el sentido del proceso proyectual.

Síntesis

El diseño arquitectónico se articula con otras disciplinas. Algunas son teórico-reflexivas (como filosofía o historia), otras científico-técnicas, otras proyectuales, como la morfología. Cada disciplina debería

enseñarse específicamente, con precisión de su objeto y de sus métodos, sin confundirse con la materia de síntesis proyectual.

De este modo el diseño arquitectónico se encuadra con una articulación doble: es en sí mismo una disciplina que debe transmitir un saber específico - una teoría de la arquitectura y una teoría de la proyectación arquitectónica- y al mismo tiempo debe producir una síntesis de los conocimientos impartidos en todas las otras disciplinas de la carrera. Debe hacerlos manifestar, darles su rango, su significación e implementar su transferencia al diseño.

Hecha esta introducción, quiero señalar una serie de principios fundantes de mi operar como docente y como arquitecto.

Habitar

Parafraseando a Heidegger digo que somos existiendo, que existimos en el habitar y habitamos construyendo.

Es así que construimos para habitar y para dejar habitar, para tornar posible el habitar. Pero no debe olvidarse que lo hacemos a través del pensar. Es oportuno recordar una frase de Francesco Di Giorgio -en Urbino, a fines del 400-: “*es importante pensar qué se va a hacer pero, para ser leales al pensar, es preciso construir*”. Completando el pensamiento de Heidegger, diría que es necesario pensar qué y cómo construir. Tiene que haber una reflexión sobre la naturaleza del construir.

Nuestra enseñanza de la arquitectura recorre todas las escalas: se trata de comprender que hacer arquitectura es hacer ciudad, es hacer las instituciones del hombre y hacer la casa del hombre.

Porque hay tres modos de habitar: el habitar colectivo que es el de la ciudad, el habitar público -producto de cobijar las instituciones- y el habitar privado -el de nuestra vida cotidiana, el reconocimiento de nuestra propia guarida-, la vivienda. Estos modos definen la triada de temas que ha organizado recurrentemente el taller estos catorce años.

- Un tema de diseño a escala urbana, que significa la reflexión sobre el fenómeno urbano. La ciudad que evolucionó desde la ciudad política a la ciudad comercial, a la ciudad industrial del siglo XIX, a la metrópolis del siglo XX -con el modelo de Nueva York- y finalmente llegó a la sociedad urbana, o sea, a la explosión urbana que describe Lefebvre y que vivimos a través de la realidad urbana -sin orden urbano- que reina en Buenos Aires, en Córdoba, cualquiera sea la latitud de ciudad que consideremos.
- Un tema institucional. Es el momento de reflexión sobre los grandes valores de la cultura, consagrados en las instituciones del hombre. Cada institución es el producto de un acuerdo de partes, de una voluntad sancionada por las leyes, perpetuada por un ritual, preservada por la tradición.
- Un tema de vivienda. La casa del hombre es la guarida, el refugio, el punto de partida de la vida social y el lugar de afirmación del ser ordinario. Es el lugar de la cotidianeidad, donde cada persona puede identificarse, proyectando su propia cosmovisión.

Así como la ciudad antigua era una *imago-mundi*, la casa romana era un microcosmos, una suerte de miniaturización de los principios de armonía con el mundo. Esta imagen mítica de la casa ha sido siempre vigente. Es por eso que esta institución de lo cotidiano ha inspirado cambios esenciales en la arquitectura.

En la casa Robie, Wright instaura una revolución copernicana: descentra el espacio al decidir el hogar como punto de partida de un planteo centrífugo. Al igual que en la Casa de la Cascada, del centro surge la colonización del territorio.

Le Corbusier, desde otra concepción, en la *Ville Savoye* encasa lo urbano en lo cotidiano. Cobija los autos en una calle entre pilotis, que es a la vez una recova que articula el exterior y -al introducir una rampa en el interior de la casa- incluye un elemento urbano que sólo existe en ese momento en el palacio de Neuman en Wasburg, o en la Ópera, para el acceso en carruaje del emperador. Aquí rescata la actividad

privada como el desarrollo interior de una *promenade architecturale*. El primer piso concilia -como la vivienda-patio- el cielo con la tierra y agrega otra revolución; ver la casa desde abajo, flotando sobre pilotis, con el recorte del paisaje en la terraza-jardín. Le Corbusier trabaja los dos extremos en una misma noción, en un solo producto: un pasado remoto instaurado en una modernidad absoluta.

Por otro lado, el habitar tiene dos requerimientos: identidad y orientación. Tenemos identificación con algunos lugares (los lugares tienen identidad); sentimos que pertenecemos a un lugar, que somos parte. No se trata de un motivo de orgullo: se siente al mismo tiempo producto y hacedor de ese lugar.

La orientación, al mismo tiempo, es el punto de partida de cualquier operación. El acto fundacional romano era una suerte de *imago-mundi*: en la visión cuatripartita del mundo, toda persona que caminaba sobre el decumano se sabía en armonía con el recorrido del sol; si caminaba sobre el cardo estaba en el eje de rotación de la esfera celeste entorno de la tierra. Desde entonces existe un norte y un sur, un este y un oeste. Nos preguntamos cuál es el norte de su vida, cuál su rumbo.

Complejidad

Deleuze y Guattari dicen -en *Qué es la filosofía*- que hay tres pensares: el pensar filosófico, el pensar científico y el pensar artístico. Cada uno de ellos intenta construir un orden frente al caos del universo. Son operaciones de generación de planos de orden: de la inmanencia, de las coordenadas, de la composición.

Puesto que todo pensamiento es heterogéneo, estas maneras básicas de pensar son diversas pero paralelas. En particular, ninguna es superior a las otras.

La materia prima de la filosofía son los conceptos. El conocimiento filosófico se genera por la construcción de conceptos y de ideas. La contemplación, la reflexión, la comunicación constituyen recursos y operaciones para la construcción de conceptos. Esa elaboración mediata de la realidad define un primer plano que se confronta al caos: el plano de la inmanencia.

El pensar científico se basa en prospectos. Renuncia al infinito para construir en lo finito lugares y referencias coordinados. Crea otro plano - un plano de coordenadas- que define el estado de las cosas, elabora funciones y proyectos.

El pensar artístico, a su vez, genera el plano de la composición. No existe arte sin composición. No existe obra de arte relevante -mucho menos de arquitectura- sin composición, sin intencionalidad compositiva, sin voluntad de configuración. Esta voluntad de configuración se traduce en lo que Deleuze llama arte. El arte produce preceptos y afectos -bloques de sensaciones- que no deben confundirse con la afección ni con las percepciones de los individuos.

Podemos decir que la mente forma monumentos, con un concepto semejante al de mundo en Heidegger: "*Quien habita una casa no habita un lugar preciso.- habita el universo, que encaja en esa casa*"; captura un mundo que concilia territorialidad y extra-territorialidad.

Esto hace, precisamente, una obra de arte; encasa lo finito con pretensión de infinito. Toda obra de arte contiene un mundo y deviene mundo.

Los monumentos del arte no son celebraciones del pasado. Son intuición e intención compositiva, intencionalidad proyectual. Expresan un devenir, manifiestan la perspectiva permanente de un devenir. Nos dan a cada uno la posibilidad de devenir a través de las obras, ya que en el mundo somos, en tanto devenimos a través de los monumentos del mundo. Ramona Montiel o Juanito -en una materialidad concreta- contienen una visión y una inteligencia de la realidad que se nos proyecta y nos permite cautivar parte del complejo bloque de sensaciones y de afectos y preceptos del monumento que Berni ha generado. Entonces, quedamos comprendidos en él, nos involucramos en el proceso de Berni y ya no está afuera de nosotros. Somos nosotros mismos: somos a través de ellos, los monumentos.

En realidad, esos pensares se entrelazan, aunque no se confunden ni se funden. No es posible tener conceptos sin preceptos, ni se deben confundir un concepto y un precepto. El arte conceptual, por ejemplo, no es filosofía: es arte conceptual. Como Deleuze precisa, la interacción que entrelaza estas tres vías genera una red de simultaneidades, superposiciones, articulaciones.

Creo que esta imagen de red manifiesta adecuadamente la naturaleza del campo de la arquitectura -la ciudad y la disciplina- y que nosotros expresamos diciendo que la ciudad es el ámbito de la pluralidad, de la coexistencia, de la simultaneidad. En efecto, la complejidad de la metrópolis -la ciudad contemporánea- desnuda la ambigüedad epistemológica de nuestra disciplina: en el meollo de cualquier teoría de la arquitectura se hallará el entrecruzamiento de los distintos pensamientos.

Es por ello que el proceso de creación arquitectónica nos sumerge en la contradicción.

Ninguna teoría y ningún método podrán hacernos eludir el dolor de ese proceso, pero creemos que la búsqueda de comprensión de la complejidad enriquece nuestro espíritu y enriquece también la producción.

El diseño se sitúa en las encrucijadas de estas redes del pensamiento arquitectónico. Frente al caos de este universo específico, nuevamente intentamos construir un orden. La búsqueda de conceptos, prospectos y preceptos referenciales nos lleva a otra triada.

Morfología

Un primer plano de referencia es la morfología, cuyo campo es la articulación de los elementos del vocabulario y del lenguaje arquitectónicos a través del diseño, tendiente a una configuración intencionada. Es claro que esta referencia presupone una idea, un concepto inaugural, un principio de totalidad para que la obra sea percibida como unidad.

La figuratividad de la arquitectura y del espacio público tiene implicancias en los comportamientos sociales y en la organización espacial de la ciudad: es una pauta cultural de primer orden en la constitución de la conciencia urbana. La configuración formal-espacial proyecta sentido -da sentido- a las obras individuales y a los conjuntos urbanos.

Es así que la morfología se constituye en un plano de referencia indispensable para el diseño, sin perjuicio de su autonomía disciplinar, que se proyecta y articula en todos los ámbitos de la cultura.

Conjunto San Bernardo.

Arquitecto Miguel Angel Roca.

Tipología

La tipología es otro plano de referencia en el pensamiento arquitectónico. No se trata de un campo en este caso sino de un sistema de referencia; el sistema de los tipos arquitectónicos, que contienen la memoria de los orígenes y de las constantes de la producción arquitectónica a lo largo de la historia.

El tipo aparece en arquitectura con el Renacimiento -que ve nacer la arquitectura como disciplina-, desaparece en el Barroco -cuando se introduce el concepto de imagen -, renace con el Neoclasicismo: primero con Laugier y luego con Quatremère de Quincy quien -hacia 1770 en su Diccionario de arquitectura- desarrolla el concepto de tipo: *un a priori no imitable* (una idea, un concepto, una configuración predeterminados). Una imagen conceptual que engloba una serie de objetos particulares que tienen la misma estructura formal.

El Beaux Arts y el pragmatismo de Durand diluyen este concepto a lo largo del siglo XIX. El desarrollo del capitalismo -su dinámica social y productiva- requiere de nuevos y complejos programas: bibliotecas, hospitales, cárceles, puentes, estaciones. Si bien avala la potencialidad del concepto de tipo para responder a las nuevas instituciones, Durand introduce variables en el mundo que la Revolución Industrial ha transformado. En sus Lecciones de arquitectura desarrolla una teoría de los elementos básicos, de su organización, las relaciones, las reglas de articulación, los principios con positivos. También realiza un estudio de los géneros, que clasifica y tipifica.

El Beaux Arts relaciona programa y tipo al considerar los requerimientos de una institución.

Distingue en el programa la serie de aspectos cuantificables y la de los elementos simbólicos, organizativos y formales. Al poner el acento sobre éstos, define la preeminencia del carácter: cada tipo de edificio tiene un carácter apropiado.

A partir de Durand el historicismo se afirma, produciendo un nuevo modo de proyectación -la composición arquitectónica- basado en los géneros, los ejemplos, los principios compositivos. Desarrolla modelos más que tipos: elementos que pueden reproducirse. Al igual que la producción industrial en gran escala, los modelos son distribuidos, se exportan, se implantan en todas las latitudes: también en Buenos Aires, en Córdoba o La Plata.

Es así como surgen los modelos de fines del siglo XIX... y la consecuente reacción del Movimiento Moderno. Gropius, Mies, Le Corbusier reniegan de la tipología. Al postular una nueva arquitectura para un hombre nuevo y una sociedad nueva, consideran que la adopción de tipos implica renunciar a la innovación; que su carácter irreproducible los torna inadecuados para la producción industrial, y que no admiten la evolución de las funciones.

Antes que adoptar las constantes de la tradición, están en la búsqueda de una nueva figuratividad arquitectónica, de un nuevo lenguaje. Exigen un programa social específico en oposición a los programas institucionales del Beaux Arts. Aseguran que toda solución debe emerger de un uso inspirado de la tecnología. Inventan el prototipo, como herramienta de la producción arquitectónica. Definen un método de diseño basado en las tres variables "*de cuya interacción resulta la forma*": material, técnica, función, y "*los tres factores que determinan las formas*": el tema, el sitio, el arquitecto.

Después de cuatro décadas Argan reintroduce la discusión sobre los tipos (en Proyecto y destino, 1965). Oponiéndose a Quatremère de Quincy, considera el tipo a posteriori. Define un momento tipológico -reconocimiento del tipo- y un momento de innovación tipológica: la determinación formal en el proyecto. También a mitad de los '60 la corriente neorracionalista -Rossi y Grassi, entre otros- reivindica la tipología como método, partiendo de la mimesis como tradición (en la repetición) del tipo.

Por nuestra parte, suscribimos la lúcida definición de Rogers: "*El tipo es un marco de referencia*". Hacemos énfasis en los relevamientos -bibliográficos o reales- y los análisis tipológicos. Para imitar, sí, pero en el sentido de los latinos: como invención.

Tecnología

"Hoy la técnica se propone como autoridad, tiende a asumir una función hegemónica y exclusiva (...) El punto problemático no es el origen y la naturaleza de la técnica -dice Argan en Proyecto y destino- sino su aparición hoy como utopía realizada o realización posible de todas las utopías. Es decir, como antihistórica".

El periodo lúdico de los años 60 - la década de la utopía, como dice Tafuri- se caracteriza por una gran innovación y una fuerte autonomía de las disciplinas y las prácticas sociales. El cuestionamiento de la racionalidad de la sociedad y de la vida se erige en producto autónomo. La propia racionalidad es llevada al paroxismo: los Archigram, por ejemplo, pretenden una racionalidad tecnológica total.

Desde otro extremo, Venturi renuncia a toda búsqueda de racionalidad constructiva, a toda voluntad de fundamentación técnica. Sólo reconoce los valores de la significación y la representación de los

“*productos*” arquitectónicos. Cualquiera de sus obras - por ejemplo la *National Gallery de Londres*- es fuertemente contextual, pero en los aspectos técnicos sólo comporta operaciones irrelevantes. En su búsqueda de signos y mensajes manifiesta más preocupación por una lógica comunicacional que una lógica constructiva.

Fuera de los extremos, numerosos arquitectos -Otto, Füller, Candela, Goldberg- buscan en los principios constructivos la razón fundante de su operar.

También Piano se ha alejado de la autonomía tecnológica: en todas sus operaciones a partir del *Centro Pompidou* muestra una sabiduría de la técnica que configura obras *per se* -como el Estadio de Bari- o ejemplos de sobriedad, de mesura, de minimalismo arquitectónico -como el Ircam- donde la técnica es un elemento de fundamentación elemental, desarrollada in situ con elementos livianos, lo mismo que en el conjunto habitacional de La Villette, seguramente el más interesante de los que se han hecho en los últimos veinte años en París.

Kahn realiza un uso razonable, sensible y esclarecedor de la técnica. Además de basar en ella las razones de su operar, manifiesta respeto por la naturaleza de los materiales, que define de acuerdo con sus funciones estructurales y constructivas: “*un arco es una viga de ladrillo, como la losa de ladrillo se llama bóveda (...) el hormigón es una piedra prefabricada*”,

definiciones que podría compartir con Dieste. Construye los Laboratorios Richards con una estructura prefabricada de grandes vigas reticuladas, con la misma racionalidad del hormigón in situ -con encofrados de caña de bambú- en la Asamblea de Dacca.

Considero la técnica como herramienta en el proceso de materialización de una obra de arquitectura. Partiendo de la noción aristotélica de causa, diría que es una herramienta que tiene un antes -su propio proceso de producción- y un después: la calidad de la obra producida.

Coincidiendo con Deleuze en el análisis de la obra de arte, creo que la composición estética y la técnica se superponen: una abraza a la otra, están íntimamente ligadas.

Paradigmas

Ahora puedo retomar el problema de los tipos, para poner en evidencia que es conveniente clasificarlos según los grandes aspectos de la arquitectura que hemos desarrollado: hay tipos funcionales, tipos morfológicos y tipos tecnológicos.

Observo una tendencia -en la enseñanza y en el proyecto- a privilegiar los tipos funcionales. Creo, sin embargo, que las tres clases son igualmente ilustrativas y que, además, la hipótesis de los tres modos del pensamiento y -más aún- la conciencia de la complejidad de la ciudad contemporánea convocan a generar y proveer instrumentos de distinción, con el propósito simultáneo de permitir generalizar y permitir singularizar cada momento del proyecto.

A propósito de tecnología, creo oportuno recordar que uno de los paradigmas del racional-funcionalismo estableció que la forma es resultante de la interacción del material, el sistema constructivo y la función. Sartoris, al hablar de arquitectura funcional, eleva la función al rango de valor suprahistórico: “*La función no es sólo pertinente y apropiada desde el punto de vista estético sino desde el punto de vista cultural, social e histórico*”.

Reivindico este paradigma racional-funcionalista como postura en relación a la tecnología. Y no sólo como referente teórico: destaco su potencialidad de esclarecer nuestro propio pensar en el momento de otorgar significación a los materiales, a los sistemas constructivos, a los elementos y los sistemas tecnológicos.

En el universo aparentemente infinito de recursos que vivimos, creo que es un patrón importante para la asignación del valor real de cada uno de los elementos y de los recursos de la proyectación y de la construcción, en un momento de gran confusión y de manierismo lingüístico: es necesario volver a algunas de las fuentes del primer racionalismo.

Finalmente querría presentar como otra triada las relaciones que atribuyó a la teoría, las lógicas proyectuales y los procesos de diseño en la arquitectura.

Quiero destacar la naturaleza de cada uno de estos polos, o nudos si los consideramos en la imagen de una red, que ilustra mejor el proceso casi siempre incierto de la creación.

Marco teórico

Las teorías, una filosofía, una ética y una poética son los elementos fundantes de la obra individual de un arquitecto. Sólo a partir de ellas podemos concebir o imaginar un hecho arquitectónico trascendente.

Hay una sucesión de orden jerárquico -el grado de generalidad- en la secuencia del proceso de diseño: existe previamente una teoría -un marco conceptual-, luego un repertorio de lógicas proyectuales y, en fin, los procesos de diseño. Sólo cabe aclarar que esta secuencia no es temporal sino conceptual.

Procesos de diseño

Existen procesos proyectuales que todos conocemos.

Si bien son numerosos, pongo el acento en aquellos que podemos plantear con cierta claridad: en particular, el proceso global iconográfico de Eero Saarinen o Le Corbusier, el proceso global metafórico de Kahn -narrado por él mismo en *Forma y diseño*-, el proceso “*collagista*” de Stirling, que éste refiere en las conferencias de la UIA de los años setenta, donde habla de las imágenes fundantes y señala un paralelo entre el Centro de Artes Saint Andrews con las imágenes de afecto de Rossi (cuerpos geométricos elementales como los conos; tipos originales como el baptisterio octogonal), elementos iconográficos que fundan su operar.

En el caso de Kahn, tal vez el enunciado de sus procesos lleva a pensar que opera siempre así, en la secuencia de la forma al diseño. Al leerlo -y al observar su obra- descubrimos todos los procesos.

Ciertamente es así: hay tantos procesos como proyectos o situaciones que acontecen. Puede aflorar una metáfora, o una imagen. A veces se forma un concepto. Muchas veces, incluso, estos elementos no ayudan a concebir proyectos porque no tienen fuerza fundante.

Ese es el lugar del método: suplir las fisuras de los procesos intuitivos. Y ése es, precisamente, su límite: no puede prescindir de la intuición. Contrariamente a las aspiraciones de los metodólogos de los '60, no existe método cierto y universal. Las diversas actitudes proyectuales -simbólicas, imaginarias, pragmáticas, empíricas, innovadoras- no admiten modelos, ni de gestación ni de decisión.

Desde las ideas o las imágenes primeras hasta el hecho proyectual siempre está la caja negra. Es inevitable: cada uno sigue un camino desde sus propias circunstancias, que son intransferibles. Cada uno tiene que inventar su propio proceso.

En cambio, se puede activar el conocimiento de otras experiencias proyectuales que sirven como estímulo para reconocer sus propios pasos.

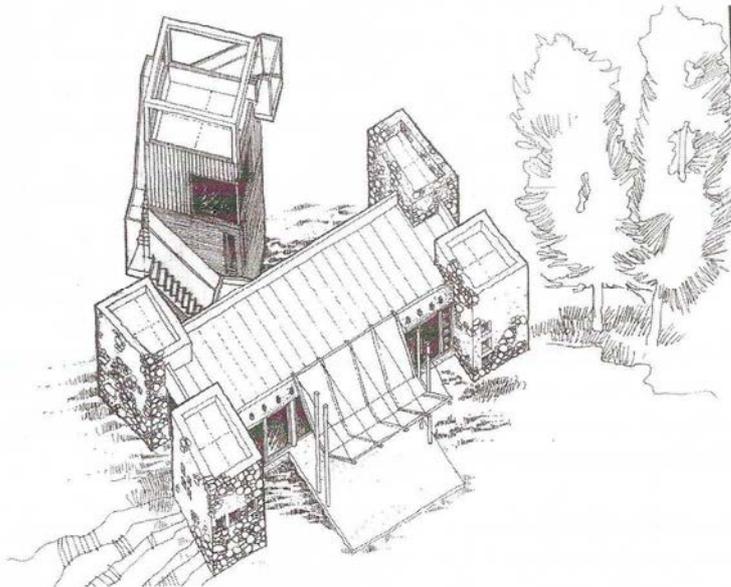
Lógicas proyectuales

Podemos describir distintas lógicas proyectuales: la tipologista -con Rossi, Grassi-, la estructuralista de Kahn, la gestualista -o formalista- de Gehry, la deconstructivista -con Eisenman, entre otros-, la ecologista, etc.

Las lógicas proyectuales son operaciones dadoras de sentido: un conjunto de elementos que da a distintas actitudes proyectuales un determinado sentido. Definen un trayecto vital entre la teoría y el proceso de

diseño. Son, precisamente, las operaciones de traspaso de los primeros elementos a una totalidad conceptual.

Partiendo de un conjunto de necesidades y requerimientos que formalizamos en el programa, este proceso está caracterizado por instancias, que nosotros enunciarnos de este modo: las propias imágenes o ideas originarias, una conceptualización, una caracterización del problema-tema, la comprensión de una idea esencial estructurante, un primer nivel de formalización, un ideograma y su especificación en el partido.



Casa Calamuchita
Arquitecto Miguel Angel Roca

Ideología

Abogamos por un racionalismo poético donde mito y realidad, meta y racionalidad dialéctica, cosmos y singularidad, ciencia, poesía y tecnología queden convocados y celebrados por igual.

La identidad de las regiones, de los pueblos, de las personas es siempre provisoria. Es un proceso. A veces toma la forma de un proyecto pero nunca es estable y menos único.

Tenemos necesidades -sucesivas y simultáneas- de seguridad y de aventura, satisfacción e insatisfacción, orden y caos. Todos albergamos identidades que nos hacen aparecer contradictorios. Y aun cuando nuestra identidad se hace proyecto, es un recorte efímero de la multitud de hombres que simultánea y sucesivamente somos.

Heráclito afirmaba que nunca nos bañamos en el mismo río: admitía así que la esencia del ser es mutante y -por ende- histórica.

La única armonía posible surge de comprender que el negro supone el blanco, incluyéndolo como parte de su definición y como alternativa. En lugar de optar entre blanco y negro, podemos asumimos como universos multidimensionales, multidireccionales y sincréticos, haciendo de ello un paradigma de coherencia.

Objetivo

En nuestras latitudes la búsqueda debería ser la de una arquitectura auténtica, vale decir una arquitectura regional, que hable de nuestra condición -cultural, social, económica-: tecnologías adecuadas, recursos disponibles, formas locales de trabajo, procesos y usos constructivos accesibles, una tipología con resonancia de las condiciones climáticas. Por otra parte, una actitud contextual -morfológica y cultural- permitirá que las nuevas inserciones enriquezcan y valoricen el entorno e intensifiquen nuestra identidad. Vale decir, privilegiar la búsqueda de un regionalismo de resistencia, activo y contestatario frente a la tecnología y la cultura globalizantes.

Y, todo ello, como condicionantes implacables y sugestivas para movilizar un proceso imaginante, significativo.

Porque toda obra que trasciende constituye una unidad: expresa la singularidad de su configuración - basada en la interpretación institucional sustantiva- y celebra la universalidad de esa singularidad.

Aun desde el punto de vista fenomenológico debe apreciarse el rol de hacedor de contexto o de hito, polaridad que requiere de mayor o menor individualización formal. Pero en cualquier caso el reconocimiento y tratamiento objetual lúcido y exitoso surge de una adecuada lectura del contexto, del lugar propio, universal, en tanto único.

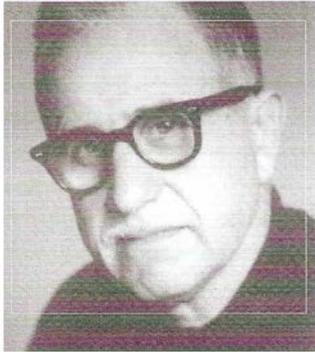
En síntesis, la conciencia de que la arquitectura tiene como objetivo primordial contribuir a la elaboración del producto cultural por excelencia -la ciudad- implica reconocer el imperativo de toda creación: su integridad (o autosuficiencia) y totalidad (o interrelación inmodificable de las partes).

Criterios

En el plano arquitectónico, asumir la racionalidad dialéctica del pensamiento científico contemporáneo, que reconoce el conocimiento como conjetura y la verdad como provisoria, Interactuando con ella, la poesía, como puesta en emergencia de los códigos y los valores.

Como develadora, con la intuición, de las esencias.

Finalmente la tecnología, como revelación apropiada. *Tekhnê*, para Platón, significaba lo mismo que *poésis*: hacer visible lo oculto. En latín, hacer aparente se decía *Veritas*. Es decir, el acto poético se torna verdadero a través de la técnica, que es una puesta en acción en el plano sensorial de la verdad.



Arquitectura y clima

Eduardo Sacriste

Tucumán se caracteriza en primer término por su clima y su tipología. La provincia consta de dos tipos de terreno, bien diferenciados: el llano y la montaña. En la parte Oeste de la provincia aparecen las primeras estribaciones de los Andes. Las bajas son montañas verdes cubiertas de vegetación, que forman entre si valles muy suaves. La provincia está al borde de una zona subtropical de lluvias (de verano). Ese borde delimita la zona de cultivos (caña, citrus, verduras de la región). Traspuesta esa línea, bien neta, evidente en la forma de los techos de las viviendas populares, se pasa a la zona seca y árida que se transformará en la característica de la provincia de Santiago del Estero. La ciudad de Tucumán está al Oeste al pie de aquellas primeras estribaciones, en el llano y al Este, al borde del río Salí (de aguas en verano) y en la zona de lluvias. La altura sobre el nivel del mar de la ciudad es de 400 m y su latitud es de 26° 56' Sur. El clima de la ciudad es bien definido: un verano caluroso, húmedo y con poco viento. Hay días de falta absoluta de movimiento de aire. La brisa dominante es la Norte-Sur. (El aeropuerto tiene una sola pista en esa dirección). El invierno, seco, sin lluvia, se caracteriza por ser templado. El frío intenso queda reducido a pocos días al año (20 ó 30). Las habitaciones bien asoleadas sólo sufren del frío en las noches.

Los pocos días nublados del invierno son fríos y tristes. El sol implica alegría en los meses de junio, julio y agosto. El verano, mucho más largo que el invierno, tiene un ritmo establecido por las lluvias.

Cuando brilla el sol las calles se tornan insoportables, sus rayos queman y si hay humedad la atmósfera es pesada. Las cosas expuestas se calcinan y en la noche despiden las calorías que han acumulado en el día. Muchas veces el aire no se mueve: se hace difícil ventilar los locales. Esta situación, sofocante durante el día y la noche, se vuelve intolerable hasta que el cielo se nubla y cae la lluvia esperada trayendo alivio y alegría. Con varios días nublados el verano se alegra y se vuelve más aceptable. Si el sol aparece de inmediato después de la lluvia, la situación empeora ya que el ambiente se convertirá en un baño turco. Este clima tan especial y de contraste, de temperaturas que pasan de un extremo a otro en pocas horas,

hace difícil una construcción. El de Tucumán plantea el problema ya la vez su solución, al que sabe observar y buscar.

Después de residir allí varios años, he encontrado que la mejor orientación para cualquier edificio es la N-S; en cambio, la E-O y medios rumbos deben ser desechados. El Este y Oeste en verano -que es la estación determinante por su duración- son insoportables.

Caminar en esta época por una vereda que recibe el sol del Este da, ni más ni menos, la sensación de caminar entre dardos de fuego.

Casa en Tafí del Valle. Planta alta, frente S-O desde el valle.

Dotar a una casa de un sistema costoso de calefacción central no será práctico, dado la poca duración del frío. Para combatir el frío lo apropiado son chimeneas a leña o estufas a gas, que caldeen el ambiente total. El sol en invierno es la mejor calefacción; una casa orientada Norte-Sur, que permita una ventilación transversal, será fresca en el verano y caldeada en el invierno. En cambio, una habitación orientada al Norte que no tenga la posibilidad de establecer una corriente de aire a través de ella, será inhabitable, sofocante en el verano y helada en el invierno. Para que una casa sea fresca en el verano hay que oscurecerla totalmente antes del mediodía (la luz es una de las fuentes de calor).

Una casa perfectamente aislada pero muy luminosa será muy caliente. Oscurecida la casa, debe ser mantenida en esa forma hasta la tarde, cuando baja el sol; el aire exterior es más fresco que el interior, hay que proceder, entonces, a abrir totalmente la casa para que el aire interior ya caliente y viciado se renueve total y violentamente. Dado que hay muchos días del año en que el aire no se mueve, es muy conveniente disponer de un sistema mecánico de extracción del mismo.

Cuando en el verano, después de varios días de calor bochornoso, la naturaleza compensa con una lluvia y viento fresco, la mayoría de las casas no pueden gozar de ese alivio ya que las ventanas están cerradas para que no entre el agua. En consecuencia, las ventanas deben ser proyectadas en forma tal que permitan ventilar las casas -en esos casos- e impedir, a la vez, la entrada de agua.

La galería cubierta es un elemento muy importante en la vida diaria. La mayor parte del año se puede estar y comer en ella. Pero para que sea fresca igualmente debe ser ventilada "*transversalmente*". He observado que en una galería, no ventilada en esa forma en verano, la temperatura contrastaba profundamente con la de un jardín con césped al que enfrentaba.

En éste, el aire era verdaderamente fresco y agradable, la otra tenía algo de horno.

La vegetación no conserva el calor y en cambio los cuerpos sólidos sí; un pavimento, un muro, etc., que han sido asoleados durante el día, en la noche se transforman en radiadores de calor. Para que la ciudad sea más fresca, así como las casas, hay que proyectarla rodeada de naturaleza y evitar toda construcción exterior próxima a las aberturas. Esto es válido también para Tucumán que, para ser realmente una ciudad adecuada a su clima, debiera ser lo que sólo es por fama: una "*ciudadjardín*".

Materiales

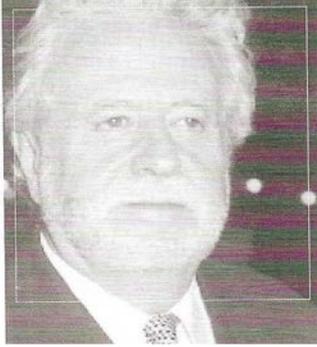
Los materiales de construcción naturales en la ciudad de Tucumán son el ladrillo común y el hormigón armado, Una cubierta de ese material es de construcción delicada debida a los cambios bruscos y altas

temperaturas que debe soportar. El sistema más práctico es el empleo de una losa plana cubierta con tierra y pasto. Es el sistema empleado en la casa Di Lella y el que mejor resulta ha dado.

La piedra en Tucumán -en la ciudad- es muy costosa. La que hay en la proximidad (Cerro San Javier) es una piedra en descomposición. En los valles, esta es conveniente. Hay piedra de cantera y piedra del río (la llamada "*piedra bola*"). Esta última es la de más frecuente empleo por ser considerablemente más económica y requerir para su utilización poca mano de obra.

Vidrio

El empleo de grandes superficies vidriadas es un error. Pequeños locales con grandes ventanas -si éstas no pueden cerrarse exteriormente- harán de ese local un infierno en el verano y una heladera en el invierno. Creo que el ideal es tener paredes opacas que en la noche se puedan abrir totalmente para convertir la casa en galería.



¿Estábamos locos en los '60?

Javier Sánchez Gómez

Estas reflexiones rápidas e incompletas tienen que ver con un viaje que hice recientemente a Montreal y donde me sucedieron casualmente dos experiencias, una a continuación de la otra.

La primera, fue poder disfrutar en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal de una exposición absolutamente didáctica y valiosa sobre el arte de los '60 y '70, sus personajes y las distintas búsquedas de las corrientes artísticas de esa época.

La segunda, fue visitar el conjunto de viviendas que hizo Moshe Safdie en correspondencia con la Feria de 1967, y la cúpula Geodésica que hiciera Buckminster Fuller para el Pabellón de Estados Unidos en dicha feria. Ambas experiencias se juntaron y se yuxtapusieron con mis vivencias personales de esos años, en cuanto arquitecto joven y partícipe de nuestro incipiente estudio de arquitectura, del mundo de pensamientos que se nos abría. Viéndolos en un marco más amplio, y con las perspectivas de estos 30 años transcurridos, me impresiona la fuerza de la búsqueda en el conjunto de las expresiones del arte y de las distintas vertientes arquitectónicas. Muchas y diferentes búsquedas; todas por igual apasionadas.

Visto desde hoy, importa más que Safdie intentara nuevos caminos utilizando la prefabricación pesada “*de otra manera*”, que si la obra estaba muy bien (que lo está) o si realmente abriera un camino (que no siguió). Importa más que Fuller concretara sus ideas en esa magnífica cúpula, utilizando prototecnologías en términos de hoy, y abriera un camino (que sí siguió).

Concurso Iglesia de Venado Tuerto, 1960

- Las ideas antes que las formas o junto a las formas como síntesis de aquellas
- La convicción (en el fondo de nuestro corazones), en que algo del mundo íbamos a mejorar, aunque fuera un poquito, a partir de esas búsquedas obsesivas. Si mejorábamos el hábitat, mejorábamos a los hombres y la sociedad
- Confusión, a veces, ante ideas puras, (ciencias de base) y formas resultantes (ciencia aplicada). idas y vueltas. Ideas sostenidas por prefiguraciones que remitían más a un sueño que a una realidad concreta.

Personalmente recuerdo nuestra forma de trabajar, donde un concurso o un proyecto, eran la base de una operación de pensamiento desde cero. EMPEZÁBAMOS DE CERO no dando nada por sentado,

reformulando todos los datos de arquitectura. La arquitectura era un problema a resolver que se complejizaba en su análisis y se sintetizaba luego en formas y espacios significativos.

Y este análisis era en primera instancia investigación. Investigación de las funciones, reinterpretación de las funciones, de las formas, de la materialidad, del programa.

Resignificación del programa, al que llamábamos “*el programa del programa*”.

Evidentemente a todos nos abrió los ojos el TEAM 10 en su manifiesto, que leíamos y leíamos, y del que obteníamos no una receta o modelo sino una frase que interpretábamos así: "*Muchachos, existe otra arquitectura, otra ciudad, más genuina, más libre, no estereotipada; que surja desde sus principios. No se conformen con nada*".

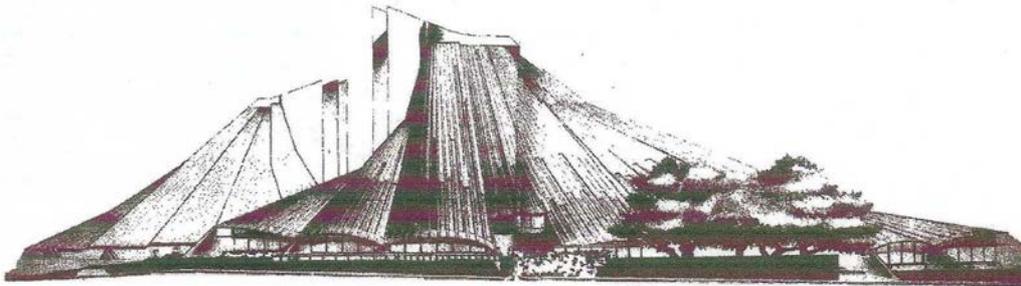
A mi vuelta de Montreal y preparándonos para el segundo cuatrimestre del taller vertical, que conduzco junto a Berdichevsky y Lopatín, hicimos una reunión de cátedra, con temario abierto, donde algunos docentes cuestionaron las conclusiones de casi toda la producción del taller. Proyectos terminados, hermosos pero talvez congelados antes de tiempo.

Discutimos, no llegamos a conclusiones, pero allí está instalada esta demanda.

Talvez esta demanda, como en los '60, apunte ala necesidad de experimentar.

Experimentar, iniciar búsquedas personales en función de objetivos sociales alternativos.

Es en última instancia sentirse bien.



Concurso Biblioteca Nacional, 1962



Arquitectura y lenguaje

Justo Solsona

Estamos intentando reflexionar juntamente con los alumnos, en el trabajo de proyecto, sobre las obras de Buenos Aires del período 1933/1944, que abarca sin duda la etapa del Racionalismo en nuestra ciudad.

Es bastante excepcional la profusión de obras construidas en ese momento y en más de un caso su presencia estructura partes importantes de la ciudad. Estos edificios forman, a mi juicio, parte de la buena historia de la arquitectura moderna de Buenos Aires, como también sucede en Rosario y en Montevideo. Pienso que son eficaces modelos de referencia para los estudiantes y los arquitectos, y de su estudio intentamos aprender el mensaje de austeridad formal y claridad de ideas, así como la innegable contundencia arquitectónica en las posturas frente a sus emplazamientos.

Están también presentes las cuestiones de ideologías progresistas del Movimiento Moderno que es un muy buen tema de polémica y análisis, sobre acciones y hechos concretos.

Por otra parte, creo que una lectura contemporánea de esas obras produce en nosotros ideas sanas y simples para responder a los problemas de la enseñanza y también de la práctica. Con esto no niego promover una actitud de búsqueda transformadora, que está implícita en nuestra propia tarea y forma parte del trabajo, pero estamos seleccionando el campo de labor y concentrando nuestra atención y la de los alumnos en aprender a proyectar a partir de estudiar proyectos y edificios que nos interesan.

El resultado de esta didáctica (si se la puede llamar así, cosa que dudo) está en los trabajos de los alumnos, donde no se encuentra una actitud dogmática en relación con los proyectos que realizan, pero sí se nota la influencia de los modelos que han estudiado. Creo que todo esto hay que entenderlo en el marco de la enseñanza masiva de la arquitectura, donde a mi juicio es importante fijar conceptos y posiciones muy claras, de manera tal que el alumno sepa hacia dónde se dirige la cátedra y por lo tanto pueda trabajar sabiendo dónde va su aprendizaje.

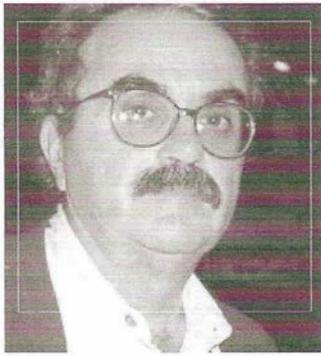
Hemos trabajado con los alumnos y los docentes sobre la necesidad de profundizar el pensamiento racionalista. Todos necesitamos una mayor información y formación sobre este período de la arquitectura en el marco de la historia moderna. Es imprescindible para la enseñanza masiva de la arquitectura poner en estado de inteligibilidad los procesos que culminan en un proyecto y para ello, por convicción y por formación, nos resulta importante profundizar el filón ideológico del Movimiento Moderno en su momento de vanguardia y en el proceso de divulgación de sus principios y su posterior interpretación por los distintos grupos de arquitectos, en relación con sus propias sociedades y países.

En los últimos años hemos contemplado un duro ataque hacia estos principios, pero también hemos comprobado la inutilidad final de esos esfuerzos.

Creo que debemos analizar los mensajes implícitos y explícitos de la teoría moderna, con el ánimo abierto para la crítica, pero siempre insistiendo en la condición de que el término Racionalismo (citando a Giorgio Grassi) es sobre todo una determinada actitud del pensamiento.

Tanto alumnos como docentes hacemos juntos esta tarea de formación y seguramente en los próximos años lograremos una mayor relación entre ideología y producción. Pienso que enseñar arquitectura es una manera de hacer arquitectura y en este campo del hacer se necesita un tiempo de reconocimiento y otro tiempo de creación. No podemos transformar los principios del racionalismo en un dogma rígido e incuestionable, pero es fundamental tener una clara base histórico-proyectual para que luego, si uno lo

siente necesario, pueda poner en tela de juicio, estos conocimientos y producir su respuesta. La arquitectura está necesitada de claridad de ideas y austeridad de formas, la enseñanza también.



Enseñanza y arquitectura nacional

Rodolfo Sorondo

El taller

El taller es participativo y por eso entiende que es fundamental para garantizar el proyecto que nos planteamos: la activa participación de los alumnos a través de una orgánica (cuerpo de delegados) integrada en la conducción y programación del curso. Este equipo docente/ alumnos, el taller, está inserto en la Universidad de masas, es nuestra realidad y tenemos la necesidad de asumir una práctica de enseñanza masiva, en la que lo académico no se aisle y desvincule de su contexto real. Para que esta enseñanza sea eficaz, hay que comprender que es fundamental la claridad de los objetivos, la explicitación precisa de un marco de referencia de ideología arquitectónica, la organización del conjunto en forma descentralizada y el protagonismo activo de los alumnos en la dinámica del taller. Nuestra metodología pedagógica se funda en tres pilares:

- 1) El conocimiento de la realidad (oculto por el proyecto de la dependencia)
- 2) La discusión de la realidad (rótula con el punto siguiente)
- 3) La transformación de la realidad (intervención proyectual).

En este último punto debemos trascender los meros ejercicios académicos para, sin descuidar la instrumentación del oficio, implementar trabajos de inserción en la comunidad que desarrollen la conciencia solidaria. Todo el accionar del taller tiende, por medio de las clases teóricas con referencia constante a nuestros ejemplos verificables y trabajos de proyecto con temas de la realidad (nuestras necesidades más urgentes; viviendas, salud, educación), a la generación de una teoría arquitectónica nacional. Para que el taller viva es imprescindible que se trabaje en él, que se forme una mística del conjunto y haya ganas.

Esto es inseparable de la labor en equipo, entendiendo no sólo como equipo al grupo de proyecto sino en forma más abarcativa: equipo en la mesa de discusión, equipo alumno/ docente, equipo proyectista-usuario; conciencia de que forman parte de un equipo mayor que es el conjunto de la comunidad.

Arquitectura nacional

Nosotros somos parte integrante de un pueblo, de una comunidad donde vivimos 35 millones, en las buenas y en las malas. Como creo que la arquitectura es la vida y los espacios que hacen posible esa vida, evidentemente esos 35 millones de personas viven en algún lugar y esos lugares configuran nuestra

arquitectura nacional. Es decir que la arquitectura nacional está en la realidad, está en lo que siempre estuvo, en lo que está y en lo que estará; en el conjunto y en cada una de sus partes.

Me parece que el tema hay que encararlo desde otro costado; la arquitectura nacional para los que sean, debe servir; es decir, acompañar armónicamente al desarrollo cultural de la Nación en un proyecto global de transformación superadora. Como esto parece una perogrullada es necesario definir algunos conceptos.

La arquitectura es la actividad de crear espacios para uso de la gente en función social. También tenemos que ubicar a la arquitectura como parte de un contexto que es el conjunto cultural. Entendiendo por tal a la totalidad de manifestaciones y acciones en que una comunidad se realiza y reconoce en el tiempo y en el espacio. Decir tiempo y espacio implica situar concretamente en la historia y en la geografía al hecho cultural, dándole un marco preciso que nos permite hablar de cultura universal, cultura continental, cultura nacional y culturas regionales. Decir que es la comunidad la que acciona y se reconoce en las manifestaciones culturales es afirmar que no hay cultura sin el protagonista popular que, con su esfuerzo colectivo, le da base y contenido, es por eso que sostenemos que existe una cultura nacional, que ellas no se postulan sino que se trabajan y descubren en el proceso de evolución de la comunidad que es el patrimonio popular.

Debemos tomar conciencia de que somos un país dependiente y que, por lo mismo, tenemos una cultura real, la del pueblo, y una seudocultura, la de la dependencia, que es la llave necesaria para asegurar la subordinación económica formando una dirigencia con aspiraciones y escalas de valores coincidentes con los centros de poder mundial.



Nuestra Sra. De Fátima, Buenos Aires. Arquitecto Claudio Caveri

La arquitectura nacional es una búsqueda. Creo que teniendo claro el primer punto, y habiéndolo ubicado en un marco de referencia preciso, se hace imprescindible producir una propuesta que haga coherente y encarrile la producción arquitectónica en una vocación de servir. Esto es difícil, ya que significa revertir una situación de arrastre de muchos años en la cual el manejo de la educación, de los medios de comunicación y, en general, de los resortes de acción comunitaria, han servido a un proyecto de

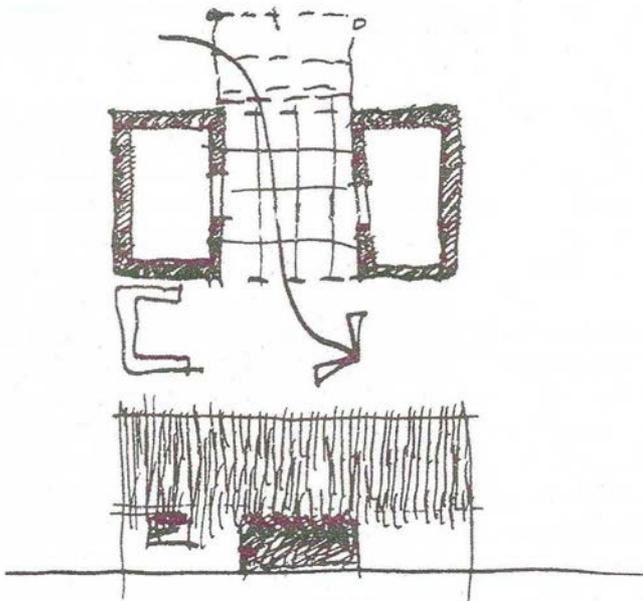
consolidación de la dependencia. Por ello es necesario ponerse a trabajar conjuntamente en la generación de una teoría de la arquitectura nacional desde todos los frentes (docentes, de investigación, práctica, producción, verificación, etc.) teniendo en cuenta lo siguiente:

- 1) Que seamos conscientes de que toda teoría arquitectónica que elaboremos es parte de una cultura y que ésta no es cultura si no surge del conjunto de la comunidad
- 2) Que el protagonista de la arquitectura es el usuario
- 3) Que la arquitectura sirve aquí.

Conjunto Habitacional, Formosa, Arquitectos
Goinza, Sorondo.

Esta tarea de relevamiento, discusión, reflexión, formulación y verificación es individual y colectiva, es larga y engorrosa, no podemos abarcarla fácilmente en su conjunto, y esto es inevitable porque así es el estado de las cosas; como arquitectos formamos parte de una comunidad que está buscando y construye un camino.

Nuestra ideología de enseñanza tiene un objetivo: la formación de un arquitecto necesario (no en un artículo de lujo), que sirva aquí y ahora, que sin soberbia ni estridencias conozca y responda a su pasado, forme parte activa y participativa de su presencia para forjar un futuro superador, que conozca lo nuestro y también lo ajeno y sea capaz de producir una síntesis en función de nuestras convivencias, teniendo como premisa fundamental que el protagonista de la arquitectura es el usuario. Este objeto se asienta en el trabajo docente, entendido como una actividad creativa de equipo docente / alumno que trasciende el concepto de docente emisor de conocimiento y alumno receptor de los mismos. El taller vertical que implica un proyecto de conjunto de una ideología arquitectónica definida, un objetivo final y etapas por nivel que apuntan a ese fin.



Conjunto Caluroso. Arquitecto Popular

En el momento actual de la arquitectura debemos revalorizar su rol. En un mundo en que cada vez se hace sentir más la escasez de sentidos, la devaluación de las cosas reales y la falta de respuestas éticas y

morales, los arquitectos tenemos una gran responsabilidad como partícipes necesarios en la construcción del hábitat.

Hay al menos dos aspectos en que jugamos un rol principal y podemos tener un papel moralizador o al menos mediador: la definición del espacio público. Siempre que actuamos estamos configurando el espacio público, estamos construyendo la ciudad, que es el bien común.

La sana administración de los recursos. En cada proyecto, independientemente o más allá de la voluntad de nuestro comitente, estamos administrando recursos ajenos que, sumados, son recursos del conjunto de la sociedad y les debemos dar un buen destino.



Arquitectura y el paisaje natural y urbano

Clorindo Testa

Una casa sobre el mar

En Pinamar, la arquitectura es, por lo general, de estilo suizo; suele haber raquetas de esquí decorando las casas y tienen techos a dos aguas para la nieve.

Esta casa está en Pinamar a 400 Km. de Buenos Aires y a 200 m del mar.

Yo hice esta especie de cubo en donde la parte de dormir está abajo y el estar está arriba.

Desde el estar se ve el mar y hay una azotea que es accesible.

Las ventanas están hechas con un marco que las agrandan. Son una especie de ojo que mira hacia el paisaje. En esta casa no se sale al jardín. Prácticamente no existe el jardín.

Es una casa hecha para mí, porque probablemente todos los que van a Pinamar se sientan en el jardín en una silla y hacen un asado en el jardín.

Hace cuatro años que tenemos la casa, siempre estoy sentado arriba, en el estar, porque desde allí se ve el mar, desde el interior de la casa, en un lugar protegido.

Desde la terraza se ve el mar. Tampoco estamos mucho allí porque es más cómodo estar sentado entre cuatro paredes. Estaba pensada para poner una sombra y estar allí, tomando unas copas. Pero finalmente nunca la hemos utilizado, porque hay un viento tremendo.

De todos modos es bueno que esos lugares estén en las casas para que uno sepa que si quiere los puede usar. Es como Buenos Aires, una ciudad llena de teatros y con un gran Teatro Colón que hace sentir que

uno vive en una gran ciudad aunque luego voy al Colón una vez cada tres años, al teatro no voy nunca y al cine voy muy poco, pero el saber que están es lo mismo que las terrazas o un jardín, uno sabe que las terrazas están y aunque no las uses sabés que tenés la posibilidad de hacerlo.

El sistema de la casa es un cubo que tiene planta baja y primer piso y a este cubo se le adosan una serie de volúmenes que salen. Uno es la entrada y el otro es un cuarto con la cocina arriba.

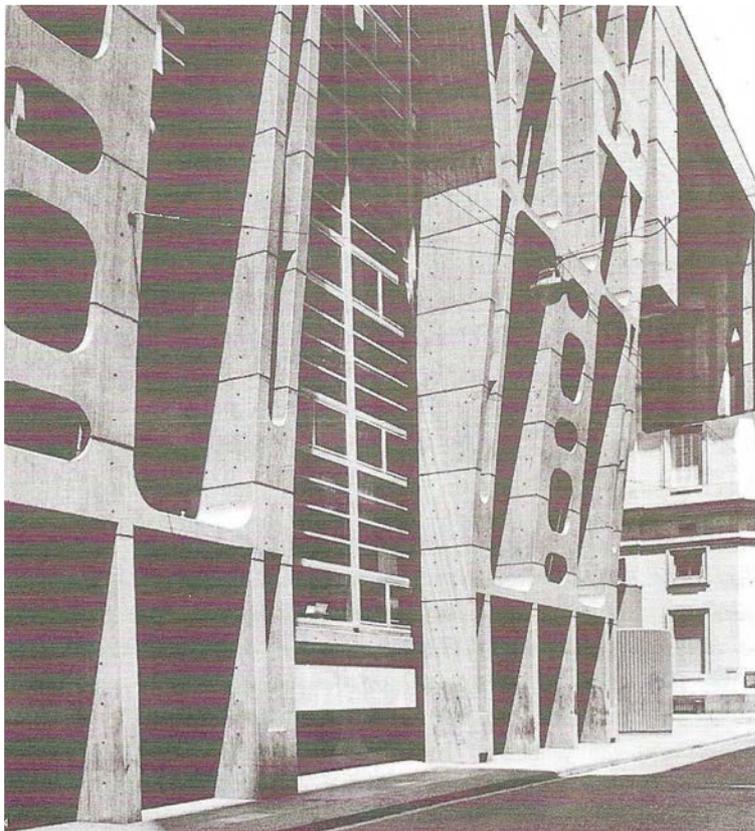
Casa de Pinamar,
Arquitecto Clorindo Testa

La casa mide 8 x 8 metros, en el centro hay una columna de hierro que es portante y que abajo es de hormigón porque están los dormitorios y en ella están puestas las luces.

A la terraza se sube cuando hay una tormenta y es fantástico verla desde ahí arriba o cuando se lanzan los fuegos artificiales de Primero de Año. Luego está la escalera que es un octógono por donde se sube con bastante facilidad. En ella hay una ventana muy baja, que produce una entrada de luz. En un verano entró a la casa una gata y después con ella cuatro gatitos recién nacidos. Dormían abajo, pero la gata que era muy sociable solía estar arriba y cada tanto iba hacia esta ventana y sin bajar vigilaba a los gatitos que estaban abajo. En realidad la utilidad de la ventana se demostró cuando entró la gata.

El Banco de Londres

El partido es una gran losa superior de donde cuelgan un piso superior con la parte privada y luego dos entrepisos y la planta baja.



Banco de Londres

Las pantallas de hormigón sirven de trabas delante y atrás para evitar el pandeo de las columnas. En las zonas centrales esas pantallas están perforadas con esa forma semirectangular redondeada. Lo que es interesante del banco es la transparencia y de este modo la vista interior desde el banco son los edificios de enfrente, como si el interior fuese un espacio abierto y el límite no es la fachada real sino los otros edificios, el Banco Alemán, el Banco de Italia y el Banco Nación. Las pantallas de hormigón no permiten ver el cielo y dirigen la mirada a la calle.



Arquitectura y metrópolis

El fin del espacio neutro

Alberto Varas

En 1986, en una consideración final incluida en el libro que resume los proyectos presentados al concurso “20 ideas para Buenos Aires” convocado desde la Municipalidad de Buenos Aires con la Cooperación española, Eduardo Leira, autor del Plan de Madrid y representante de la Comunidad, se refería a nuestra ciudad como “*La gran ciudad “abandonada”, que vive -que subsiste- en gran medida de lo que fue*”, y, agregaba a manera de deseo y recomendación, “*el debate parece haberse iniciado, los primeros pasos se han dado, pero (...) estas ideas no fueron más que un medio, algo necesario (o conveniente al menos),*

pero en todo caso, no suficiente. El reto a mi juicio –terminaba diciendo- desde 'las ideas', pero no sólo con las 'ideas', es hoy como antes, actuar en Buenos Aires”.

Han transcurrido 10 años desde ese momento y, si bien la expectativa contenida en esta evaluación del concurso era, quizás, que las ideas concursadas hubieran de servir para complementar la creación de un instrumento más genérico, más abarcativo que permitiera insertar las acciones puntuales que surgían a nivel de ideas de las propuestas del concurso -algo más parecido a un “*plan*”- esta finalidad nunca se alcanzó. Sin embargo, la necesidad de actuar, llegaría, tarde o temprano, haciéndose mucho más evidente e inevitable a medida que el letargo en que se encontraba la ciudad congelada dejó de existir. En Buenos Aires se desarrolló, por el propio peso de sus necesidades de transformación y por la evolución de una cultura arquitectónica y urbana que lo permitía, un interesante proceso de cambio y consolidación contemporáneas que permite entrever hoy la formación de una nueva etapa de su estructura, de su espacio público y de su cultura urbana.

Buenos Aires ha dejado de ser una ciudad “*abandonada*”, por lo menos en la preocupación de sus ciudadanos, que hoy están mucho más activos respecto de ella, y también en la de sus funcionarios quienes, sin duda, han comprendido la dimensión de esta nueva etapa y deben dar respuestas a su desarrollo. También el debate y las ideas sobre la ciudad y la arquitectura de la ciudad ha progresado en el campo profesional haciendo que los instrumentos de intervención se hayan vuelto hoy más conocidos, menos rígidos y más específicos.

No es un orgullo decir que la ciudad hace ya más de treinta años que carece de un “*plan*” o de un proyecto coherente, sin embargo, es interesante observar que, a pesar de ello, algunos procesos espaciales y de construcción de lugares urbanos de calidad, estratégicamente ubicados en relación con necesidades reales de transformación o definición espacial de la ciudad, han derivado de ideas arquitectónicas, de proyectos urbanos, o de arquitecturas nuevas o recicladas, y no de las directivas de un plan en vigencia. Se trata de propuestas públicas y privadas que han creado una red de influencias positivas que deben ser analizadas unas en relación con otras, en lo que podríamos llamar, metafóricamente, un ajedrez metropolitano. Partiendo de un tablero fijo, -la ciudad tal como existía hasta hace diez o quince años- cada pieza, cada movida -dentro de un conjunto de reglas establecidas, códigos, usos, calidades de espacios, requerimientos y nuevas demandas- se influyen mutuamente determinando oportunidades y aperturas o congelamientos dentro de los que, obviamente, se cuentan las políticas públicas para el mejoramiento de la ciudad.

Este desarrollo “*autónomo*” por fuera de un deseable plan flexible elaborado más genéricamente aporta datos esenciales sobre el rol de cobertura, respecto de usos indebidos de los espacios urbanos potencialmente “*vacantes*”. Estos espacios cumplen hoy tanto la implantación urbana de la arquitectura de buena calidad, como los proyectos urbanos parciales realizados de manera consensuada y con una exigencia de calidad y responsabilidad respecto del espacio público.

También es interesante tener en cuenta que una parte sustancial de las razones que justifican intervenciones urbanas como las de Puerto Madero, el Abasto, Agronomía o Retiro, u otras, también parciales, aunque menos complejas, como las intervenciones para mejorar la calidad de las áreas barriales o la circulación sin afectar la calidad espacial de los barrios, no podrían dejar de formar parte, de ninguna manera, de los objetivos específicos de ningún plan ya que son, a nivel proyectual concreto, respuestas a los problemas más acuciantes de la ciudad. Estos problemas tienen que ver con la mejora y aumento del espacio público, la reconstrucción del ambiente de los escenarios barriales deteriorados, la reconstrucción del área central, el completamiento del frente fluvial para accesibilidad pública y mejoramiento paisajístico, las mejoras espaciales y tecnológicas de los nudos de intercambio de transporte para mejorar estratégicamente el transporte público, el aumento de la oferta de espacio parquizado y de recreación, etc.

De esta manera, se requiere de cada intervención una clara contribución a la solución de los objetivos estratégicos sobre problemas generales de la ciudad, lo que produce una especie de “*plan implícito*” de fuerte impronta real e inserción en el marco espacial de la ciudad.

Transición hacia una nueva escala de intervención urbana

Los requerimientos de una transformación rápida de las infraestructuras como condición indispensable para la satisfacción de las nuevas demandas de los ciudadanos, -calidad del transporte, contacto con el río, mayor interconexión de los fragmentos urbanos, acceso a la recreación masiva, recuperación de los entornos locales y del área central, revalorización de la ciudad como escenario para el conocimiento y la cultura, entre otros- así como la evidencia de que estas nuevas posibilidades abrirían un nuevo rumbo, una nueva posibilidad contemporánea para la creación del espacio público de la ciudad, ha marcado la transición hacia una nueva escala de intervención urbana y arquitectónica que la ciudad desconoce desde las grandes transformaciones de fin del siglo pasado y principios del presente y que augura un período de construcción de un nuevo espacio urbano para la ciudad.

La gran escala ha sido comprendida no como un mal necesario de una megalomaniaca decadencia metropolitana, sino como la gran posibilidad de la ciudad contemporánea de transformarse y de resolver a través de esta nueva dimensión sus problemas de crecimiento; aun muchos de aquellos de pequeña escala, mejorando la calidad de vida en la ciudad y creando espacios de nuevo tipo atractivos para su uso.

Este importante paso que requiere no sólo de la comprensión de esta nueva dimensión, sino de la vocación, como reclamaba el Arq. Leiro después de las “*20 ideas*”, de ejecutar proyectos de nueva dimensión, aportará a la ciudad la oportunidad de incorporar las formas de uso contemporáneo del espacio público y los requerimientos programáticos que no existieron en el pasado. Tanto la recreación y el deporte en una escala nunca conocida antes, hasta los equipamientos para las actividades culturales, científicas y turísticas que Buenos Aires deberá enfrentar de acuerdo con los roles que estratégicamente está llamada a desempeñar, forman parte de este conjunto de requerimientos de nuevo tipo a los que es necesario responder.

Podemos hoy, realmente, hablar de un proyecto para el borde costero de la ciudad, su *waterfront*, el gran proyecto de monumentalización y funcionalización de la costa que se inicia, casi simbólicamente, con la construcción de la Aduana Nueva de Taylor en 1852, y que se continúa con la construcción de los puertos Madero y Nuevo y la Costanera Sur.

Hoy Buenos Aires está en condiciones de completar este proyecto que está enraizado en la conflictiva historia física de la relación entre el río y la ciudad y cuyas condiciones y tendencias se han modificado sustancialmente en la actualidad por la desactivación del Antiguo Puerto Madero -pieza de infraestructura obsoleta y obstructiva- y por la aún pendiente, pero potencialmente enorme posibilidad que representa la resolución paisajística y funcional de la Reserva Ecológica. Estas y otras obras deberían contribuir, en parte, a la creación de un continuo equilibrio consolidado de obras que abarcan el enorme arco que va desde la costa del Riachuelo hasta el fin de la Costanera Norte.

El paso más importante que se ha dado hasta aquí es el de el inicio de la transformación de las infraestructuras y la toma de conciencia de su dimensión e influencia en el espacio público contemporáneo, el segundo paso es el del desarrollo de las obras que significarán un positivo cambio para la ciudad.

Tiempo, vacío y lógica de ocupación del espacio metropolitano

Pero no es sólo la nueva escala de los problemas urbanos el factor que ha determinado los cambios en los instrumentos y en la forma de ver la ciudad, sino también otros, como el tiempo -en cuanto acortamiento temporal de los procesos urbanos y de la construcción de la ciudad- y una lógica de ocupación de los territorios urbanos vacantes menos previsible, más compleja y más sujeta a cambios que en el pasado, debido a los procesos de gestión público-privados.

Ambos factores, tiempo y naturaleza del vacío urbano se presentan como factores determinantes de los nuevos instrumentos de control urbano en respuesta a los complejos procesos metropolitanos actuales.

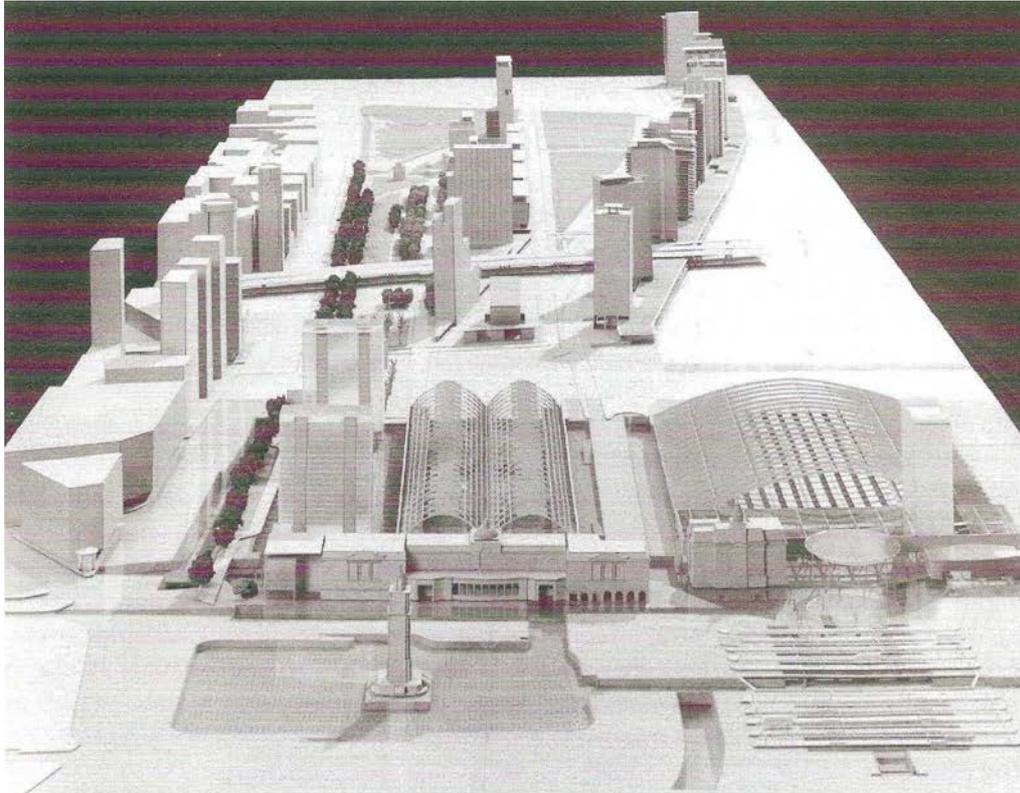
No se trata sólo de infraestructuras. No sólo es el caso de Puerto Madero, Retiro, o el puerto de Buenos Aires en donde hay infraestructuras obsoletas. La transformación del área del Mercado de Abasto, por ejemplo, es el producto de cambios en un sistema de comercialización de bienes de consumo y en los criterios de localización de los centros de distribución de alimentos para la ciudad que dejó de ser eficaz y que ha heredado, como consecuencia, una infraestructura edilicia de gran calidad que puede ser aprovechada y que sirve de base para una gran transformación urbana con usos totalmente distintos y potencialmente enriquecedores en un área completamente decaída.

Lo mismo puede decirse de áreas como Agronomía o Mataderos. Es difícil predecir en el tiempo la decadencia o surgimiento de formas de funcionamiento urbano para incorporarlas en un plan y, a veces, estos cambios son dramáticos por su contenido y su rapidez.

El vacío metropolitano, a diferencia del vacío urbano codificado con una concepción premetropolitana y muy en boga hace algunas décadas como los UF, urbanización futura, o UP, urbanización parque, sin que el parque se proyecte, o el antiguo sistema de corrimiento de las líneas de edificación para la apertura de calles, aparecen hoy como instrumentos totalmente obsoletos debido al evidente fenómeno de la incapacidad del vacío urbano metropolitano de mantenerse neutro, es decir como una reserva futura sin ningún tipo de uso actual asignado y concretado.

En definitiva, lo más probable es que una condición de reserva futura sobre el suelo metropolitano sólo pueda ya resolverse a través de transformaciones de las ocupaciones activas existentes, las que serán previstas mediante proyectos urbanos específicos que las justifiquen en términos espaciales y de gestión, y no a través de reservas potenciales contenidas en la normativa con una total neutralidad urbana y arquitectónica.

Las demandas de todo tipo -para parquización, vialidad, infraestructuras, estacionamientos, equipamientos urbanos u ocupaciones ilegales- sobre estos espacios los convierten en áreas conflictivas que es necesario convalidar y consolidar proyectualmente, dándoles un destino válido para evitar su uso o apropiación indebida en cualquiera de sus formas.



Proyecto Retiro

Nuevos problemas, nuevos instrumentos

El proyecto en marcha para la urbanización de los terrenos ferroviarios y para la creación de un Centro de Transbordo en Retiro es, en la Buenos Aires de fin de siglo, un caso paradigmático del tipo de desafío y problemas que plantea el desarrollo de esta etapa de los procesos metropolitanos y de los instrumentos actuales y posibles para resolverlos. La ciudad requiere acciones concretas que, en el marco de la reelaboración estratégica de su rol, inicien su transformación hacia una nueva urbanidad que emergerá de las demandas de sus procesos contemporáneos esenciales: la recuperación de su vida democrática, la autonomía política, las transformaciones tecnológicas y el nuevo rol del espacio público urbano para reconstruir la vida social y cultural en la ciudad.

La naturaleza compleja del área urbana en la que se inserta el proyecto, en el contexto de un nudo de infraestructuras centrales, muchas de ellas en proceso de transformación o francamente obsoletas, con algunas indefiniciones y competencias múltiples -a veces contradictorias-, y cuya neutralidad espacial ya no es posible sostener, abre; a través del proyecto mismo, una enorme oportunidad de “*negociación*” con otros factores determinantes de las directrices espaciales del lugar, a través de los espacios urbanos concretos elaborados en el proyecto urbano y la propuesta para el Nudo de Transbordo. Se trata de instrumentar el rol del proyecto urbano en relación a la definición de las “*áreas neutras*” utilizándolo como catalizador de las demandas del sitio.

A través de esta propuesta -de una actuación urbana de contenido espacial- es que se señalan los límites concretos de lo que es una visión real del espacio urbano de esta envergadura. El proyecto urbano actúa como elemento regulador, ordenador y calificador de lo que, en definitiva, le interesa a la ciudad y al ciudadano común: la calidad, la eficacia y la belleza de los espacios públicos de la ciudad por los que diariamente circula o en los que vive.

Pero además, el proyecto urbano, como instrumento, contribuye así a acelerar o replantear la resolución de problemas de vieja data que se deciden en otras jurisdicciones y a la creación de un espacio urbano contemporáneo -hoy inexistente en cuanto tal- que centrífuga las demandas del área.

La complejidad debida a la competencia que por la ocupación de ese espacio plantean los distintos factores en juego: el transporte urbano, el espacio abierto necesario, la modernización del complejo ferroportuario, los nuevos programas de equipamiento central, la consolidación de los barrios de vivienda en áreas centrales, etc., quedará así resuelta alrededor de lo que hoy es una piedra angular en la oportunidad de mejorar o empeorar nuestra ciudad: la calidad del espacio público y de la arquitectura urbana.

Autores

Wladimiro Acosta

Nace en Odesa, Rusia en 1900, donde realiza sus estudios. Trabaja en Italia y Alemania. En 1928 llega a la Argentina. Publica "Vivienda y Ciudad" y "Vivienda y Clima" en 1973. Sus obras en Argentina se destacan por la coherencia con que aplica sus teorías. Profesor Titular de la UBA desde 1957 a 1966. Fallece en 1967.

Álvaro Arrese

Egresado de la Universidad Nacional de La Plata en 1967.
Trabajos de investigación desde 1977.
Numerosas obras solo y en colaboración y premios relevantes en numerosos concursos de arquitectura. Realiza el video "La casa Curutchet de Le Corbusier en La Plata". Publica "Antirecatorio Básico" en 1987. Profesor Adjunto, Director del Departamento de Arquitectura y Profesor Titular de la UBA desde 1984.

Horacio Baliero

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.
Sus proyectos y obras han sido publicados en Argentina y el exterior. Numerosos premios de concursos entre los que se destacan: 1er Premio "Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján", 1er Premio Planificación de "Laguna de Los Padres" y 1er Premio del Concurso "Country Club SHA" en Pilar. Miembro del Colegio de jurados de la SCA. Socio fundador de O.A.M (Organización Arquitectura Moderna) Profesor Adjunto desde 1963 a 1966 de la UBA Profesor Titular desde 1985. Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, desde 1993.

Miguel Baudizzone

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1966.
Ha realizado varias exposiciones sobre sus obras en el país y en el extranjero. Numerosos concursos premiados entre los que se destacan: 1er Premio "Auditorio de Mendoza", 1er Premio "Barrio Sidecar" en Campana, 1er Premio "Shopping" en Neuquén. Premio Anual SCA y CPAU en 1990 y 1992. Publicó "Buenos Aires una estrategia urbana alternativa" e "introducción al Conocimiento Proyectual".
Sus obras y artículos han sido publicados en revistas nacionales y extranjeras. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985 hasta la fecha.

Juan Manuel Borthagaray

Egresado de la Universidad de Buenos Aires en 1951.
Realiza estudios de posgrado en el Illinois Institute of Technology a cargo de Ludwig Mies van der Rohe. Realizó numerosas obras publicadas en revistas nacionales y extranjeras. Numerosos premios en concursos entre los que se destacan: 1er Premio de la "Facultad de Ingeniería" de Misiones y 1er Premio de la "Escuela Della Pena" en la ciudad de Buenos Aires.
Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura de Rosario desde 1956 a 1959.
Profesor Titular de la UBA desde 1961 a 1966.
Profesor Titular de la UBA desde 1985 a la fecha.
Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA durante dos periodos.
Director del Instituto Superior de Urbanismo de la UBA.
Director del Centro de Creatividad Asistida por Ordenador (CAO)
Director del Centro de información Metropolitana (CIM) de la UBA.
Profesor Emérito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Gastón Breyer

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UBA.

Egresado como Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Estudió pintura en el taller Pettoruti.

Ha realizado más de 100 publicaciones sobre temas de investigación, artículos en revistas especializadas y seminarios de investigación. Ha proyectado y realizado unas doscientas escenografías en teatros de todo el país y es asesor en el Teatro Argentino en La Plata. Su práctica profesional ha sido en arquitectura hospitalaria y arquitectura de escena. Se destacan entre sus premios los de: Asociación de Críticos de Teatro, Fondo Nacional de las Artes, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Es Presidente de la Asociación de Investigadores del Teatro en la Argentina.

En 1956 Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

En 1958 Vicedecano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Profesor Titular contratado en las Facultades de Arquitectura de La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Tucumán, Rosario y en la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y, desde 1998,

Director del Gabinete de heurística.

Profesor Emérito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Alejandro Christophersen

Nace en Cádiz en 1866. Noruego, arquitecto. Discípulo de J. L. Pascal y alumno de J. Guadet, es uno de los protagonistas más activos, tanto por su obra arquitectónica como por su producción teórica, de la corriente Beaux-Arts dominante en la arquitectura argentina finisecular. Su actuación profesional se desarrolla de forma interrumpida durante las tres primeras décadas de nuestro siglo, comprendiendo varias de las obras más prestigiosas de la citada corriente, tales como el palacio Anchorena, el Edificio de la

Bolsa de Comercio de Buenos Aires o el Pabellón Argentino para la Exposición Internacional de Río de Janeiro de 1922, que recibiera el Gran Premio de Honor.

Fundador de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires y cofundador de la segunda Sociedad de Arquitectos, su actividad se orientó en gran medida a lograr un reconocimiento del

estatus profesional, tanto dentro del ámbito de la actividad privada como de la

arquitectura de Estado. Muere en Buenos Aires en 1946.

Jorge Cortiñas

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1963.

Numerosas obras realizadas y publicadas. Cuenta con premios en concursos de anteproyectos e ideas. Asesor de la Secretaría de Desarrollo Urbano de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1986. Jurado de Concursos en UBA, Santa Fe y La Plata.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Tony Díaz

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1964.

Realizó cursos de posgrado en Italia y Londres en la Architectural Association donde obtuvo eIA.A. Dípl. Planning Department (1969-1971). Ha dado clases en Milán, Venecia, Barcelona, México, Sevilla y París. Proyectó y construyó numerosas obras en

Argentina y España, publicadas en revistas nacionales y extranjeras, expuestas en la Bienal de Arquitectura de Paris y en la Bienal de Venecia.

Actualmente vive y trabaja en Madrid.

Obtuvo el Premio en el Concurso para el "Ensanche Sur de Alcorcón".

Publicó numerosos artículos y los libros: "Apuntes de Arquitectura", "La Escuelita", "Relevamientos y Textos de Arquitectura". Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

Profesor invitado en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard.

Silvio Grichener

Egresado de la UBA con el Título de Arquitecto en 1979. Participó en varios proyectos de investigación y en 1974 obtuvo la beca Guggenheim. En su tarea profesional son muy importantes sus trabajos en diseño industrial y su obra arquitectónica es de gran originalidad. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Jorge Goldemberg

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

Urbanista diplomado en el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo.

Su obra arquitectónica alcanza los 2.000.000 m² distribuidos en 33 grandes conjuntos urbanos en distintas zonas del país. Entre los premios más destacados se cuentan: Paul Bahreim 1961- Colegio de Arquitectos de Quito, Perú, 1988. Premio American Lighting Association, 1986 y Medalla conmemorativa de los 50 años de la FADU en 1997.

Profesor Titular de Sociología Urbana y de la Vivienda en la Carrera de Sociología de la UBA en 1956 y 1959.

Profesor Titular de Sociología en el Instituto de Sociología de la Universidad del Litoral entre 1957 y 1960.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Luis J. Grossman

Graduado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

Con su hermano Julio, quien falleció en 1997, integró el estudio que tomó a su cargo el proyecto y dirección de edificios industriales, grandes oficinas y viviendas individuales y colectivas. En 1987 se ocupó de la rehabilitación de la casa Curutchet en La Plata y acaba de finalizar el proyecto ejecutivo de la nueva sede de la AMIA en Buenos Aires, en equipo. El estudio intervino en concursos adjudicándose cuatro primeros premios y otras distinciones. Es asesor del diario La Nación de Buenos Aires, y ha escrito centenares de artículos en la columna designada Arquitectos.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Alfredo Ibarlucía

Egresado como Arquitecto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1951.

Asesoró a la Organización de Estados Americanos en Planeamiento Urbano para varios países de Latinoamérica entre los años 1975 y 1977.

Entre 1978 y 1986 fue Asesor Teórico principal de Proyecto de Desarrollo Regional realizado por el PNUD en países de Latinoamérica.

Tuvo a su cargo la evaluación de proyectos de Desarrollo Rural en Perú desde 1987 a 1990. Desde 1990 se desempeña como asesor de la Secretaria de Agricultura, Ganadería

y Pesca de la Nación en temas de vivienda rural.
Profesor Titular en la Facultad de Arquitectura de Rosario entre los años 1956 y 1959.
Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA de 1959 a 1966.
Director de Arquitectura en la Municipalidad de Buenos Aires entre los años 1970 y 1973.
Decano Interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1973 y 1974.

Jorge Lestard

Obtuvo el título de arquitecto en la UBA en 1966.
A su trabajo de investigación sobre Estrategias Urbanas se suman numerosas conferencias, mesas redondas y seminarios. Tiene obras publicadas en revistas nacionales y extranjeras.
Ha expuesto en bienales de Arquitectura de Buenos Aires, San Pablo y Chile con trabajos premiados en 1987, 1991, 1993 y 1995. Entre sus antecedentes profesionales se cuentan numerosos premios y diez primeros premios. Posee una extensa obra que cubre una multiplicidad de temas destacándose el Velódromo y canchas de Hockey para Juegos Panamericanos de 1995 en Mar del Plata. Tienda CyA en Buenos Aires, año 1995.
Barrio Siderca Campana y Renovación Urbana de Retiro.
Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de las UBA desde 1985.

Carlos Levinton

Master Consejo Británico Planeamiento Regional y Diseño Urbano Architectural Association Londres. Profesor Titular FADU / UBA Diseño, Construcciones. Concurso 1984.
Director Centro Experimental de la Producción CEP, Director Programa Arquitectura ATAE desde 1984. Director Becarios BID/PICT. Patentes: Muros programables MP, Techos y Entrepisos integrales livianos MT, Malla estereoreticulada, Panel Replegable CAT patente, Reg. Pdad. Intelectual y M. Registrada. Usina de calor patente en trámite.
Innovación tecnológica transferida: Director del Convenio con Ministerio de Trabajo de la Nación para implementar Red Microempresas. Director del Convenio con Politécnico de Cuba para desarrollos conjuntos e innovaciones, 1995. Director del Convenio para investigaciones conjuntas con la Facultad de Arquitectura de U. San Marcos, Guatemala. Convenio Secretaria de Salud del Gobierno GCBA, talleres protegidos Dir. Gral. Programas especiales y salud mental 1997/98. Codirector Proyecto Extensión Universitaria U NQ-UBA 1998. Numerosos premios y distinciones. Director Centro Salud en la Vivienda de Argentina Red Centros OPS OMS ONU 2000. Juez evaluador Agencia de Ciencia técnica. Codirección de Programa 0 Director de Proyecto: Director e investigador de Proyectos del CONICET, 1986-2000. Director del Proyecto Trienal "Proyecto 2000" UBA años 1998-2000. Director del Proyecto "4 componentes para la vivienda semilla" aro 14 95/97 UBA. Director Proyecto de investigación PICT Agencia de Ciencia y Tecnología Nación.

Juan Manuel Llauro

Es arquitecto egresado de la UBA en 1956.
Ha obtenido 40 premios en Concursos de Anteproyectos y/o Antecedentes y sus obras han sido expuestas y publicadas en el país y el exterior. Es miembro del Colegio de Jurados y Asesores de la SCA. Ha realizado consultorías para la Municipalidad de la

Ciudad de Buenos Aires y participó en el desarrollo urbano del Área Dársena Norte. Asesor del Directorio del Fondo Nacional de las Artes. Presidente de la Comisión de Hábitat y Vivienda del CONICET. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Jorge Maceratesi

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1967. Ha obtenido varios premios en concursos de arquitectura y gran cantidad de trabajo profesional. Ha dictado cursos y seminarios de Posgrado entre los que se destacan: "Hacia una arquitectura que nos represente" y "Los problemas y experiencias del posgrado en la UBA". Desde 1977 a 1985 se desempeñó como docente en la Universidad de Belgrano. Fue Director de la Escuela de Posgrado de la UBA desde 1989 hasta 1994. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985.

José María Marchetti

Egresado de la Facultad de Arquitectura de Rosario en 1960. Fue Presidente del Centro de Arquitectos de Rosario, miembro del Colegio de jurados y Asesores de la Federación Argentina de Arquitectos. Sus obras fueron presentadas en distintas exposiciones nacionales y extranjeras, destacándose el premio "Cubo de Bronce" a las mejores obras de la Bienal de Buenos Aires de 1985 y selección de obras para la Bienal de la Modernidad de París. Ha obtenido más de 30 premios regionales y nacionales en concursos de anteproyectos y antecedentes entre los que se destacan: 1er Premio "Municipalidad de Miramar"; 1er Premio "Colegio de Escribanos de La Plata"; Estudio seleccionado para realizar la Municipalidad de Rosario; 1er Premio "Estadio Municipal Cubierto" de Rosario; "Propuesta urbanística para Puerto Madero" seleccionada como una de las "Veinte Ideas para la Ciudad de Buenos Aires". "Propuesta urbanística para un desarrollo urbano en 20 h para la ciudad de Rosario" en etapa de próxima ejecución. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Manuel Ignacio Net

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1959. Su actuación profesional comienza en 1952 en el Estudio AD y en 1958 en el Estudio SEPRÁ junto al arquitecto Clorindo Testa. Colaborador del estudio del Arq. Federico de Achával en 1961 y socio de los Arquitectos Eduardo Sacriste y Eugenio Ottolenghi en 1964. Trabaja con el Arquitecto Giancarlo Puppo y desde 1968 posee su propio estudio en donde realiza numerosas obras. Dirección de Parques Nacionales lo contrata en 1967. Profesor Adjunto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1959 hasta 1966. Profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Concepción del Uruguay entre 1978 y 1984. Socio fundador de STOA; de Investigación y Docencia de la UBA. Es autor del libro "El Maestro: Eduardo Sacriste", publicado por la FADU. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985. Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Horacio Jorge Pando

Arquitecto graduado en UBA en 1953. Posgrado de Desarrollo Económico y Filosofía con Julián Marías, Xavier Zubiri, Julio Sepich. Un año de Filosofía en la UBA con Angel Vasallo. En el Ministerio de Educación y justicia de la Nación es Jefe del Grupo de Desarrollo de las Construcciones Escolares. Trabaja

como delegado del grupo en México, Chile y Alemania. Ministro de Asuntos Sociales en la Provincia de Río Negro. Secretario de Obras Públicas en San Martín (Pcia. Bs. As.).
Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos en dos periodos. Trabaja con el Arquitecto Amancio Williams desde 1948 hasta 1960.
Secretario de la FADU con Alberto Prebisch.
Vicedecano de la UBA. Profesor Titular de Taller de Arquitectura en San Juan y La Plata.
Miembro del Instituto de Arte Americano, 1958.
Secretario de Investigaciones en Ciencia y Técnica de la FADU, 1995.
Director de la Escuela de Posgrado y Coordinador del Doctorado.
Miembro del COPICYT y evaluador de la CONEAU, la Agencia de Promoción del Ministerio de Educación, en la Comisión de Técnicas de la UBA y el Consejo Interuniversitario. Jurado de Concursos de Profesores.
Profesor Titular de Historia Urbana de Buenos Aires (nivel de Grado y Posgrado) e Historia y teoría de la Ciencia. artículos publicados en revistas y libros.
El último “Introducción a la teoría de la Técnica”, en SICyT, 1999.
Conferencias y Seminarios en distintas instituciones y en el Posgrado y Doctorado de la FADU como “Introducción a la Teoría de la Técnica” en el FOINDI y “Proyecto y Diagnóstico de Situación en el Doctorado”.
Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985
Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de la UBA.

Miguel Angel Roca

Egresado como arquitecto, Universidad Nacional de Córdoba, en 1963.
Es Master en Arquitectura de la Universidad de Pensilvania, USA.
Cuenta con numerosas obras de temática diversa. Espacios verdes, Centros Administrativos, Conjuntos de Viviendas, Hospitales, Centros Deportivos, Centros Culturales y Educativos, Edificios Comerciales.
Ha obtenido numerosos premios entre los que se destacan el “Gran Premio Arquitectura CPAU”, “Premio Bial Buenos Aires 1995”, “Premio Konex 1987-1992”, “Premio Bial de Buenos Aires 1991”. Segundo Premio “Centro de Convenciones y Hotel”, Lyon, Francia.
Entre sus publicaciones se cuentan: “Arquitectura-Ciudad / Cultura-Sociedad” en SEU, FADU 1994, “Habitar, Construir, Pensar” CP.67 1989. “Obras y textos” CP.67 1988.
Se han publicado artículos sobre su obra en Inglaterra e Italia.
Ha publicado sus obras en revistas nacionales y extranjeras.
Profesor invitado en Francia, EEUU, Sudáfrica.
Profesor Titular y Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Córdoba.
Profesor Titular de Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Eduardo Sacriste

Egresado de la Facultad Arquitectura de la UBA en 1932.
En 1942 gana una beca de la Comisión Nacional de Cultura para Estados Unidos.
Ha realizado más de ciento cincuenta obras, la mayoría en Tucumán.
Entre sus libros se destacan: “Huellas de Edificios”, “Usonia”

y “Charlas a principiantes”.

Eduardo Sacriste es Socio Honorario de Arquitectos del Perú.

En 1984 obtiene el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes.

Entre 1945 y 1960 actúa como Director del Instituto de Arquitectura.

Profesor Titular y Decano de la Facultad de Arquitectura de Tucumán.

Entre 1952 y 1957 dicta cursos en el London Polytechnic, en la Tulane University de

Nueva Orleans, y en el Bengal Engineering College de Calcuta India.

Ha sido Profesor invitado de casi todas las universidades del país, así como del M.I.T. y

Han/ard University, la Raleigh School of Architecture y las Universidades de Puerto Rico

y Cali, en Colombia.

Es Profesor Honoris Causa de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

Fallece el 9 de julio de 1999.

Javier Sanchez Gómez

Egresado de la FAU, UBA, en 1962 con el título de arquitecto.

Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Sus obras fueron publicadas en revistas y diarios nacionales y extranjeros.

Ha dictado cursos y seminarios.

Obtuvo una importante cantidad de primeros premios en Concursos Nacionales,

desde 1957 hasta la fecha, así como otros premios y menciones.

Se destacan edificios comerciales e industriales, educación, viviendas.

Miembro del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Secretario Académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985

Justo Solsona

Egresó de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1958.

En su extensa labor como arquitecto recibe numerosos premios nacionales y extranjeros. Sus obras han sido publicadas y expuestas en el país y en el extranjero.

Jurado de la SCA. Fundador de la Escuela Alternativa para la Enseñanza de la Arquitectura, donde además del dictado de cursos organizó conferencias y seminarios en el marco de su función como director hasta 1982.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985

Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Rodolfo Sorondo

Egresó de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA en 1967.

Participación en Seminarios sobre Vivienda Popular y Arquitectura Latinoamericana.

Publicó numerosos artículos.

Revistas especializadas han publicado sus obras. Jurado en Concursos de Arquitectura y

Subsecretario de la Comisión Nacional de la Vivienda en 1989.

Desarrolló su actividad profesional en Viviendas colectivas y Conjuntos Habitacionales,

Viviendas unifamiliares, Escuelas. Se destaca el Proyecto para el

Hospital de Río Grande en Tierra del Fuego.

Odilia Suárez

Egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA

en 1949 con Medalla de Oro.

Ha recibido 17 premios en Concursos Nacionales de Anteproyectos.

Jurado de la SCA. Becas en Planificación Urbana en Gran Bretaña y Países Escandinavos,

Estados Unidos y Canadá otorgadas por el British Council, Department of Technical Assistance of Scandinavian, CONICET y Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires. Miembro del Consejo Directivo de la Organización del Plan Regulador de Buenos Aires. Presidente del Consejo de Planificación Urbana.

Consultora de Naciones Unidas.

Realizó diversos trabajos de Planificación Urbana para Bariloche, Tartagal, Intendencias Municipales de Pueyrredón, Bahía Blanca, Merlo, Secretaría Nacional de Vivienda en San Luis, Secretaría de Vivienda en Chaco y Provincia de Buenos Aires.

Dictó numerosas conferencias en el país y el extranjero. Asesora en el Concurso de Puerto Madero y el Concurso Área Retiro y consultora de UBATEC.

Profesora Titular de la FAU entre 1957 y 1966.

Profesora Titular de la FADU-U BA desde 1985.

Profesora Emérita de la FADU.

Clorindo Testa

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

En 1976 es nombrado Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

En 1982 obtuvo el Premio “Konex” de Platino. En 1987 fue distinguido con el Premio Trienal “Arquitectos de América” otorgado por la Federación Panamericana de Arquitectos. En 1992 fue nombrado Director en el Fondo Nacional de las Artes.

En 1995 fue distinguido con el premio “Vitruvio” a la Trayectoria Arquitectónica.

Su obra supera los límites de la Argentina y tiene escala a nivel internacional.

En 1996 es nombrado Profesor Honorario de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA.

Alberto Varas

Egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA en 1966.

Ha obtenido una gran cantidad de premios nacionales entre los que se destacan el “Velódromo para los Juegos Panamericanos de Mar del Plata” y el “Proyecto de Renovación Urbana de Retiro”.

Es Profesor de la Escuela de Posgrado FADU-U BA. Tiene distintos antecedentes de investigación, destacándose su “Investigación Buenos Aires: una estrategia urbana alternativa”. Fundación Plural/FADU. Fue Co-director, con Jorge Silvetti, del proyecto de Investigación Buenos Aires 2000-GSD Harvard-UBA-UP. Ha obtenido una mención en el premio CAPBA IV a la producción de investigación en arquitectura y urbanismo por el libro “Buenos Aires Metrópolis. 1997”.

En 1995 es Director e Investigador del Laboratorio de Arquitectura Metropolitana y Urbanismo de la Universidad de Palermo.

Actuó en la Administración Pública como Consejero del Consejo de Planificación Urbana de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1986), como Director del Proyecto de Desarrollo Urbanístico para los terrenos de la ex Autopista AU3. (1988),

entre otros cargos.

Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1985.

Indice

7	Prólogo / Berardo Dujovne
9	Introducción / José María Marchetti
11	La facultad de arquitectura y urbanismo / Juan Manuel Borthagaray
23	Morfología, teoría, metodología, heurística / Gastón Breyer
57	Arquitectura y diseño urbano / Odilia Suárez
65	Una nueva concepción de la arquitectura / Wladimiro Acosta
75	Arquitectura y composición / Álvaro Arrese
93	La mirada desde el margen / Horacio Baliero
101	Arquitectura y particularidad / Miguel Baudizzone
107	Memoria y balance provisorio / Jorge Cortiñas
119	Arquitectura y tipologías / Tony Díaz
127	Aproximaciones al diseño / Arnoldo Gaité
143	Arquitectura y ciudad / Jorge Goldemberg
149	Mirando la enseñanza de un diseño / Silvio Grichener
153	La Arquitectura de siempre / Luis Grossman
161	Mejorando la calidad de vida / Alfredo Ibarlucía
177	Arquitectura y educación para el cambio / Carlos Levinton
187	Sobre el taller de arquitectura / Juan Llauro
191	Buenos Aires, La difícil presencia de una arquitectura original / Jorge Eduardo Maceratesi
199	Arquitectura y modernidad / José María Marchetti
209	Arquitectura y estructuras / Manuel Net
219	La técnica en la arquitectura y la enseñanza / Horacio Pando
227	La enseñanza del diseño / Miguel Ángel Roca
239	Arquitectura y clima / Eduardo Sacriste
243	¿Estábamos locos en los '60? / Javier Sánchez Gómez
247	Arquitectura y lenguaje / Justo Solsona
255	Arquitectura y el paisaje natural y urbano / Clorindo Testa
259	Arquitectura y metrópolis. El fin del espacio neutro / Alberto Varas
265	Autores