

**PRÓLOGO**

Nuestro Taller de Arquitectura y Patrimonio está cumpliendo 23 años desde su creación en 1999. Todos saben que hemos dedicado nuestra intensa labor relacionada a la arquitectura con fines pedagógicos y culturales, por el simple hecho que amamos la arquitectura y confiamos en que el desarrollo de la vida en un espacio agradable tiene mejores posibilidades de sobrellevarse mejor, aún cuando sea ésta una condición necesaria aunque no suficiente.

Estos comentarios no deben llevarnos a confusión y hacernos creer que lo mejor de la arquitectura pasa exclusivamente por el lujo y la extravagancia ni por tener una sola mirada de la construcción del hábitat de calidad. En realidad, pensamos todo lo contrario. Pensamos que cada Programa Arquitectónico tiene sus objetivos particulares y los diseñadores debemos entenderlos y responder eficazmente en cada caso. Así, como hay autos de lujo para una cierta necesidad, también hay autos de muy buena calidad para una necesidad más modesta y sin ánimo de ostentación. Los vehículos, y los tomo como ejemplo porque explican muy bien lo que queremos decir, aún aquellos de carácter más utilitario como camionetas, camiones, pick-ups o también automóviles pequeños y muy económicos, se diseñan y fabrican sin olvidar la cuestión de la belleza.

Porque en todas las cosas que fabrica el ser humano para desempeñar su vida cotidiana, y entre ellas la arquitectura, tal vez la más importante, la estética debe ser entendida como una necesidad y no como un privilegio.

**Taller de Arquitectura  
y Patrimonio**

**ANUARIO 2020-2021  
NÚMERO DOBLE**

**BANCO DE LA CIUDAD**  
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

JUSTO SOLSONA & ASOCIADOS, 1968  
(La tecnología como estética)

**CONSEJO DIRECTIVO  
STAFF**

Presidente  
ADOLFO HÉCTOR OLIVERA

Secretaria  
SOLEDAD GONZÁLEZ TABOADA

Tesorero  
JUAN LUIS ADORNO

Delegado al Consejo Superior  
FERNANDO HORACIO GÜENAGA

Vocales Titulares  
OSCAR FERNANDO PERUZZO  
ANDREA ESTELA MEI  
MARIO ALFREDO MALAVASI  
MARÍA GLADYS ALVISO

Vocales Suplentes  
ALEJANDRO ESTEFANO  
JULIO EDGARDO LUDUEÑA  
MARTÍN LEANDRO PEREL  
LUIS ALBERTO STRÁTICO

\*

Comisión de Arquitectura  
y Director Taller de Arquitectura y  
Patrimonio  
FERNANDO HORACIO GÜENAGA

Editor Revista Anuarios  
GASTÓN MICHEL

Equipo de trabajo e investigación  
LUIS ALBERTO CASTILLO  
JUAN PABLO LÁZARO  
EDGARDO LUDUEÑA  
LUIS MÁRQUEZ  
ROBERTO SAINT PIERRE

Coordinador de Publicidad  
ALEJANDRO ESTÉFANO

\*

**MOTIVO DE TAPA:  
BANCO DE LA CIUDAD  
CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS  
AIRES  
JUSTO SOLSONA & ASOCIADOS,  
1968**

La Tecnología como motivo  
estético

El Taller de Arquitectura y Patrimonio lo creamos en el CAPBA-Distrito 3 a principios de 1999.

Durante los siguientes 23 años desarrollamos variadas actividades relacionadas con la formación académica, el desarrollo de teoría de la arquitectura, ensayos de tesis y propuestas de índole arquitectónico como asimismo acerca del mejoramiento, recuperación y crecimiento de las ciudades.

El Taller produjo reflexiones que merecieron tres veces el reconocimiento del Consejo Superior del CAPBA en el ámbito del Premio Biental y del Premio Estímulo que se organizan en la Institución.

Durante nuestro itinerario nos acompañaron muchos colegas de reconocida trayectoria que nos enriquecieron y que acercaron a nuestros matriculados locales mucho de su investigación, reflexión y sabiduría.

Nuestra primera publicación fue el Anuario 2008, y hoy sumamos 9 ediciones.



**SUMARIO**

**01 PRÓLOGO** por Gastón Michel

**03 LA ESTÉTICA DE LA TECNOLOGÍA**  
por Gastón Michel

**27 FORMA Y ESTRUCTURA. EL ORDEN DEL ESPACIO**  
por Juan Pablo Lázaro

**31 UNA MIRADA RETROSPECTIVA . TRAYECTORIAS**  
por Rolando Schere

**53 ENTORNO AL ÁNGULO RECTO**  
por Jorge Cortiñas

**60 GROPIUS EN ARGENTINA, SEGUNDA PARTE**  
por Ángel González Monteverde

**68 LIBESKIND EN NUEVA YORK: DISEÑO, MÁRKETING Y POLÍTICA**  
por Gastón Michel

**81 EL NUEVO BRUTALISMO: UNA APROXIMACIÓN Y UNA BIBLIOGRAFÍA**  
Tarea de investigación por Equipo del taller de Arquitectura (Textos elegidos)

**96 EL CONCURSO DE LA ÓPERA DE SYDNEY**  
Tarea de investigación por Equipo del taller de Arquitectura (Textos elegidos)

**109 LA CIUDAD DE CONTINUOS Y FRAGMENTOS**  
por Luis Alberto Castillo

**125 ARQUITECTURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA-SIGLO XXI**  
por Roberto Saint Pierre

**136 PHILIP JOHNSON: INSTITUTO DE ARTE MUNSON-WILLIAMS-PROCTOR**  
Tarea de investigación por Equipo del taller de Arquitectura (Textos elegidos)

**140 PETER ZUMTHOR: CIUDAD, ESPACIO Y AUSTERIDAD**  
por Gastón Michel

**148 EPÍLOGO** por Fernando Güenaga

Taller de Arquitectura y Patrimonio  
**ANUARIO 2020-2021**  
**NÚMERO DOBLE**



# LA ESTÉTICA DE LA TECNOLOGÍA

**POR ARQUITECTO GASTÓN MICHEL**

EDITOR REVISTA ANUARIOS-TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-CAPBA 3

Textos e imágenes extraídos del Libro  
“APRENDIENDO DE LA ARQUITECTURA

Autor: Gastón Michel  
Editorial CP67, Junio 2020

## PARADIGMA DE LA VANGUARDIA: LA ESTÉTICA DE LA TECNOLOGÍA

El presente artículo surge de la Conferencia “La estética de la tecnología” dictada por el arquitecto Gastón Michel en varias oportunidades y responde a las investigaciones que este autor realizara como Docente Universitario y como Director del taller de Arquitectura de nuestro CAPBA Distrito 3 durante más de 20 años.

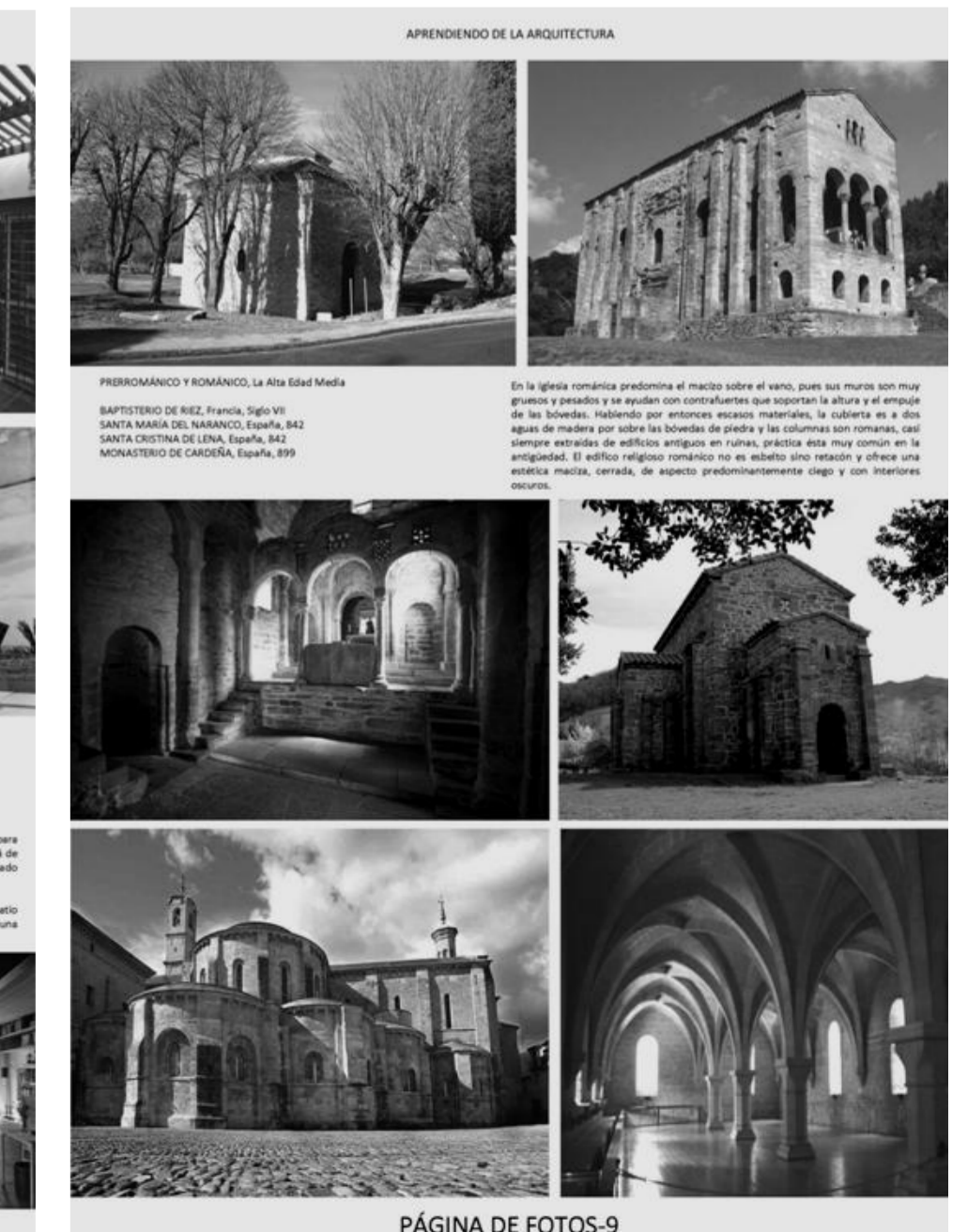
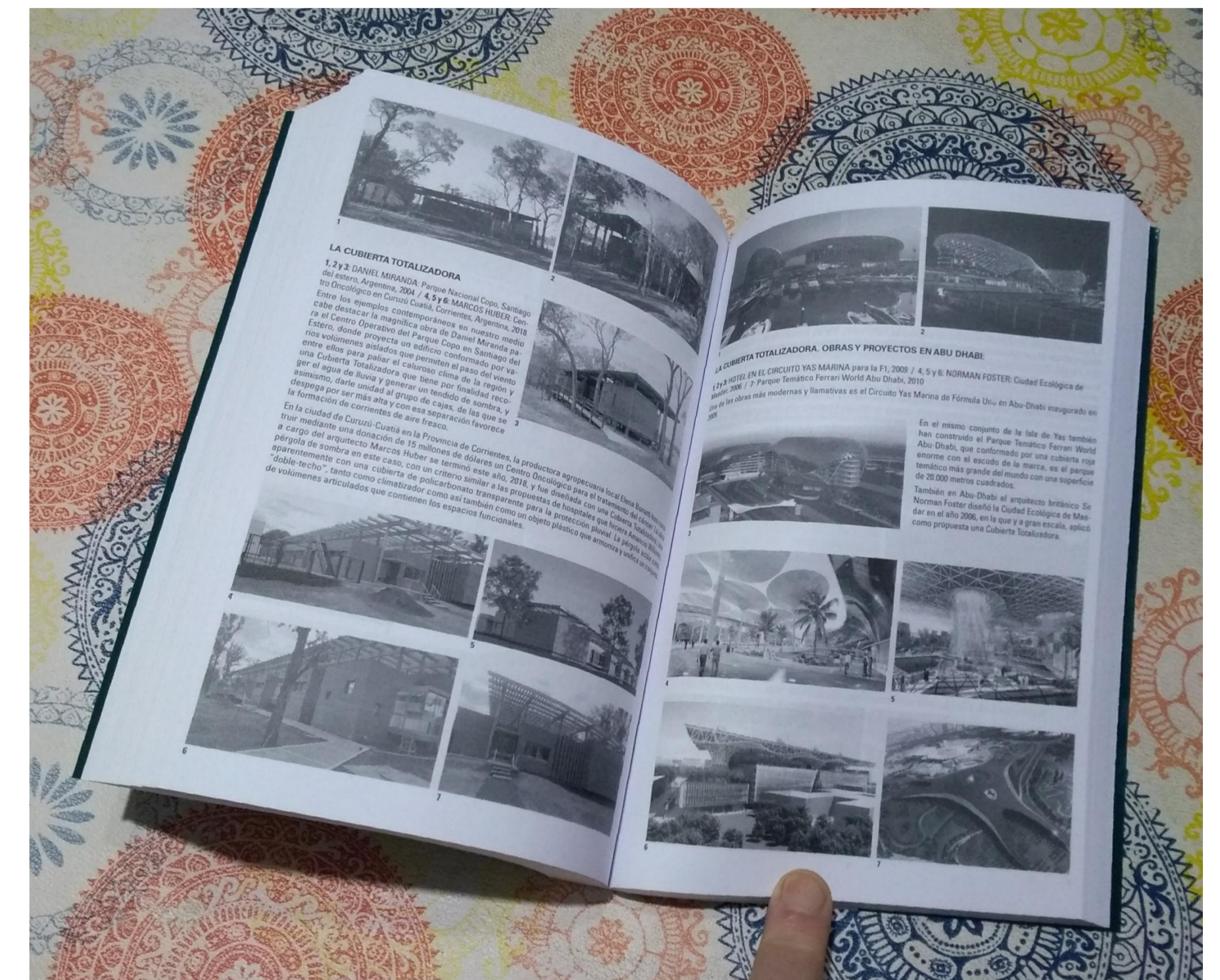
Prácticamente todas las obras de mérito actuales responden a este principio que surgió en los albores de la Modernidad y que se mantuvo e incentivó durante todo el siglo XX y hasta el día de hoy.

Esta cuestión ha sido desarrollada en el libro “Aprendiendo de la arquitectura” del cual el arquitecto Michel es autor y que fue editado en junio de 2020 por el arquitecto Guillermo Kliczkowski en junio de 2020 para la Editorial CP67.

La tecnología como medio expresivo puede reconocerse más de una vez en la historia de la arquitectura, mayormente como simple consecuencia de un modo elemental de construir, como en las construcciones primitivas de culturas antiguas sin desarrollo tecnológico ni artístico de grandes valores. Ese modo de construir y consecuentemente de obtener la forma como un subproducto se puede decir que en buena medida alcanzó hasta el propio estilo Gótico, al menos en sus comienzos cuando surgió a mediados del siglo XII y que se extendió por unos 200 o 250 años, según los lugares donde se lo empleó, si bien se fue puliendo y sofisticando hacia el final de la Edad Media.

Pero a partir del siglo XVIII surgieron ideas teóricas que demandaron que la construcción debía ser expresada de un modo artístico y expresivo, dejando de lado la exuberancia morfológica arbitraria del Barroco para darle lugar a la “sinceridad constructiva”.

Ello, y cambios de ideas subsiguientes, construyeron el paradigma moderno de la tecnología como un valor plástico, y ese concepto pervive sólidamente hoy.





VIVIENDA UNIFAMILIAR CONTEMPORÁNEA DE HORMIGÓN VISTO, RETHINK  
ESTUDIO, 2018

## PARADIGMA DE LA VANGUARDIA: LA ESTÉTICA DE LA TECNOLOGÍA

Las vanguardias de entreguerras propusieron las morfologías que caracterizaron la estética de la arquitectura del siglo XX y dejaron el legado que será asumido, en muchos casos y hasta el día de hoy, por las nuevas generaciones de arquitectos, en particular las que reaparecieron en los '90 una vez superados los momentos retrógrados del *postmodernismo historicista* que hubo abarcado aproximadamente unos 20 años desde 1965 a 1985. Esa negación de lo moderno que se denominó genéricamente "*postmodernismo*" a pesar de las enormes diferencias que se pudieron observar entre sus variopintas tendencias, no ha sido la única etapa en la que se intentó invalidar

las ideas de las vanguardias modernas en el siglo XX, pues más pronto que tarde, ya desde principios de la década del '30, también hubieron corrientes que renegaron de aquellas innovadoras ideas, o las contradijeron o las ironizaron, lo que en definitiva está expresando que nunca fueron inocuas ni resultaron ser indiferentes.

El Postmodernismo renegó de las ideas significativas de la Modernidad, en particular de la sinceridad constructiva que tuvo su origen en la evocación del lenguaje austero de la industria vernacular, aquél donde la forma estaba al servicio del espacio y la estructura. El Postmodernismo, al menos el que propuso Venturi, pretendió retornar la arquitectura a un sistema donde espacio y estructura se resolvieran autónomos de la estética y donde ésta fuera una máscara independiente. Nada más contrario al lenguaje del Moderno.

*«Sir Henry Wotton recoge la afirmación de Vitruvio según la cual la arquitectura es firmeza, comodidad y placer. Gropius (o quizá sus discípulos) dedujeron, vía del determinismo biotécnico que acabamos de describir, que firmeza y comodidad es igual a placer; que estructura más programa da lugar a la forma; que la belleza es un subproducto; y que manipulando la ecuación de esta manera, el proceso de hacer arquitectura se convierte en la imagen de hacer arquitectura. En los años '50, Louis Kahn decía que el arquitecto debía sorprenderse ante el aspecto de su diseño. La arquitectura del Movimiento Moderno desarrolló, en las primeras décadas y a través de un buen número de sus maestros, un vocabulario formal basado en una variedad de modelos industriales cuyas convenciones y proporciones no eran menos explícitas que las de los órdenes clásicos del Renacimiento. Lo que Mies hizo con los edificios industriales y lineales de los años '40 lo había hecho ya Le Corbusier con los plásticos silos de los años '20 y Gropius con la Bauhaus en los años '30, imitación de su propia fábrica anterior, la Faguswerk, de 1911. Sus edificios tipo fábrica estaban más que "influenciados" por las estructuras vernáculas industriales de un pasado entonces reciente, en el sentido en que los historiadores hablan de influencias entre artistas y movimiento. Sus edificios eran adaptaciones explícitas de esas fuentes, y se remitían mucho a su contenido simbólico, pues las estructuras industriales "representaban", para los arquitectos europeos, un nuevo mundo de ciencia y tecnología. Los arquitectos de comienzos del Movimiento Moderno, al descartar el simbolismo decididamente obsoleto del Eclecticismo Histórico, lo sustituyeron por el de la industria vernácula. Los críticos se han referido a la "estética de la máquina", término aceptado por otros, pero el único maestro moderno que ha descrito de modo detallado los prototipos industriales de su arquitectura fue Le Corbusier en "Hacia una arquitectura". Sin embargo, incluso él recurría al barco de vapor y al silo mecánico más por sus formas que por sus asociaciones, más por su geometría simple que por su imagen industrial. Los prototipos industriales se*

*convirtieron en modelos literales de la arquitectura moderna, mientras que los prototipos histórico-arquitectónicos eran simples análogos que se seleccionaban por alguna de sus características. Dicho de otro modo, los edificios industriales eran simbólicamente correctos; los históricos, no». (Robert Venturi, Aprendiendo de Las Vegas*

Las vanguardias modernas, como consecuencia del desarrollo evolutivo de los progresos industriales, del crecimiento de méritos y reconocimientos de dichos adelantos y de la producción de los nuevos materiales para la construcción y su aceptación y empleo en la arquitectura, instalaron la **estética de la tecnología** como el paradigma del lenguaje moderno.

Este paradigma, luego presente en la estética vanguardista de todo el siglo XX y perfectamente vigente hoy en los albores de 2020, rescató a la arquitectura de un segundo plano en lo que refiere a la construcción del hábitat, proceso en el que participaba primordialmente en lo morfológico y estético como cobertura del sistema de construcción, al que se concebía como campo de acción preferentemente de la ingeniería. Las cúpulas, por ejemplo, que en el siglo XIX y principios del XX estaban presentes en prácticamente todos los edificios oficiales y de lujo, en particular en América en los Palacios de Congresos que representaban a las modernas democracias republicanas, se construyeron similares a la cúpula de Brunelleschi en Florencia, es decir con dos cúpulas ojivales unidas por unas estructuras reticuladas que proveían la inercia necesaria para absorber los empujes laterales, y este sistema tectónico quedaba encerrado y oculto entre las dos cáscaras, una exterior resistente a las inclemencias del clima y otra interior protegida y profusamente decorada, y con ello disimulaban el sistema constructivo, que se consideraba rústico y simplemente auxiliar.

Lo mismo sucedía con los Perfiles IPN de columnas y vigas, que si bien eran imprescindibles para soportar las cargas de los entresijos de los edificios historicistas y hacía más práctica y eficiente su construcción, se los ocultaba dentro de las mamposterías y cielorrasos para mantener la "dignidad" de esos edificios. Esta manera de construir bien puede verse claramente en la remodelación del Banco Ciudad sobre la Calle Florida de la Ciudad de Buenos Aires de 1968, en el que el Estudio de Justo Solsona "descubrió" el esqueleto estructural del edificio original de 1907, demoliendo los recubrimientos decorativos de ladrillos que lo enmascaraban, y lo hizo, inteligentemente, para explotar lo tecnológico como recurso estético.

Para poder expresarse con la tecnología hay que primero amarla y luego conocerla, pues para saber expresar artísticamente lo constructivo hay que

saber construir, y desde esta concepción la tarea de diseño del arquitecto entonces sí abarca todo el proceso y todas las decisiones que atañen a la materialización y a la belleza al mismo tiempo en un edificio. Para el arquitecto la tecnología de la construcción no se resume a saber dimensionar una estructura para que no se caiga o que un determinado flujo de gas debe pasar por caño de un determinado diámetro, sino que los conceptos estructurales y constructivos y sus potencialidades visuales son parte de la composición, el diseño y la estética. La *estética de la tecnología* se verificará en varios conceptos que se aplicaron como lenguaje en la arquitectura a partir de las Prairie Houses de Wright, que tomó ideas de los Arts & Crafts acerca de exponer los materiales a la vista sin afeites, tal como surgen de utilizarlos en las obras, sin ornamentos ni disimulos, asumiendo el concepto de "sinceridad constructiva" cuyo embrión nació como teoría allá por el siglo XVIII.

En principio, y tal como expresara Robert Venturi (1925-2018) con gran precisión en su análisis sobre la arquitectura moderna en "Aprendiendo de Las Vegas", los arquitectos de la vanguardia convinieron que el *lenguaje de la industria vernacular* sea fuente de inspiración del idioma de la nueva arquitectura que estaban pregonando.

El lenguaje industrial era simple, elemental y sincero. Sus edificios no pretendían mucho más que refugiar las máquinas y los operarios, es decir los recursos fabriles que se destinaban a la producción. De hecho, el uso del ladrillo visto en la Casa Roja de Webb era una evocación de las fábricas de hilados inglesas y su aspecto exterior era la natural consecuencia (un "subproducto" diría Venturi) de su proceso de ejecución. Un silo, cilíndrico y esbelto, aislado del piso lo que le confiere elegancia e independencia visual, tiene la forma que se requiere para estibar el cereal y hacerlo bajar por gravedad a los camiones que deben transportarlos a los puertos o las fábricas de alimentos. Surgido de la mera utilidad es bello, geoméricamente pulcro, sin rebusques estilísticos es estéticamente agraciado. Una máquina que emocionó a los arquitectos de la vanguardia moderna por su morfología.

Asimismo -y como antecedentes- los créditos visuales de la arquitectura medieval, desde los tiempos del Pre-románico, manaban de un modo rústico de construir, mucho más elemental que la obra Clásica Romana de los momentos culminantes del Imperio cuando era uno, y de Bizancio después de la fractura a partir del 395. Aquella precaria estética de la Alta Edad Media producto de la falta de tecnología de avanzada y a la ausencia de constructores avezados, fue seguida por la austeridad benedictina de los monasterios Románicos, cuando, ahora por propia voluntad más que por inexperiencia, las obras se manifestaban rudas y con los muros descarnados, mostrando la piedra o el ladrillo sin recubrimientos, lo que procuraba una estética esencial sin ornamentos,



El lenguaje industrial es simple, elemental y sincero. Sus edificios o puentes no pretenden mucho más que refugiar máquinas y operarios, o salvar ríos y bahías. Para el MoMo el resultado formal de responder con la lógica constructiva a una necesidad, era bello, aún cuando se creyera que era un subproducto.

expresando la emergencia de la mera construcción, y donde, en todo caso, los méritos visuales se concedían desde la fuerza volumétrica que ofrecían los arcos, las bóvedas o las prismáticas torres de los campanarios y no al pulimento de las terminaciones, habiéndose asumido vocacionalmente la imagen de austeridad y pobreza enunciada por San Benito de Murcia como un mérito y no como una resignación.

En principio, y tal como expresara Robert Venturi (1925-2018) con gran precisión en su análisis sobre la arquitectura moderna en "Aprendiendo de Las Vegas", los arquitectos de la vanguardia convinieron que el *lenguaje de la industria vernacular* sea fuente de inspiración del idioma de la nueva arquitectura que estaban pregonando.

La última escala de la evolución medieval, la Catedral Gótica, con algo más de sofisticación y grandilocuencia que sus antecesores inmediatos, insistió, al menos en los exteriores, con una estética ruda, visualmente pétreo y con un expresionismo estructural que fue la consecuencia literal del magnífico sistema de sostén que no intentaba disimular su potencia -o no podía- por ser la consecuencia lineal del esfuerzo por soportar una construcción que era capaz de aceptar una estética surgida de la experimentación y no de un planteo académico basado en la ciencia, con el fin de concretar sus objetivos de crear el espacio de Dios en la tierra, alto, luminoso y sorprendente.

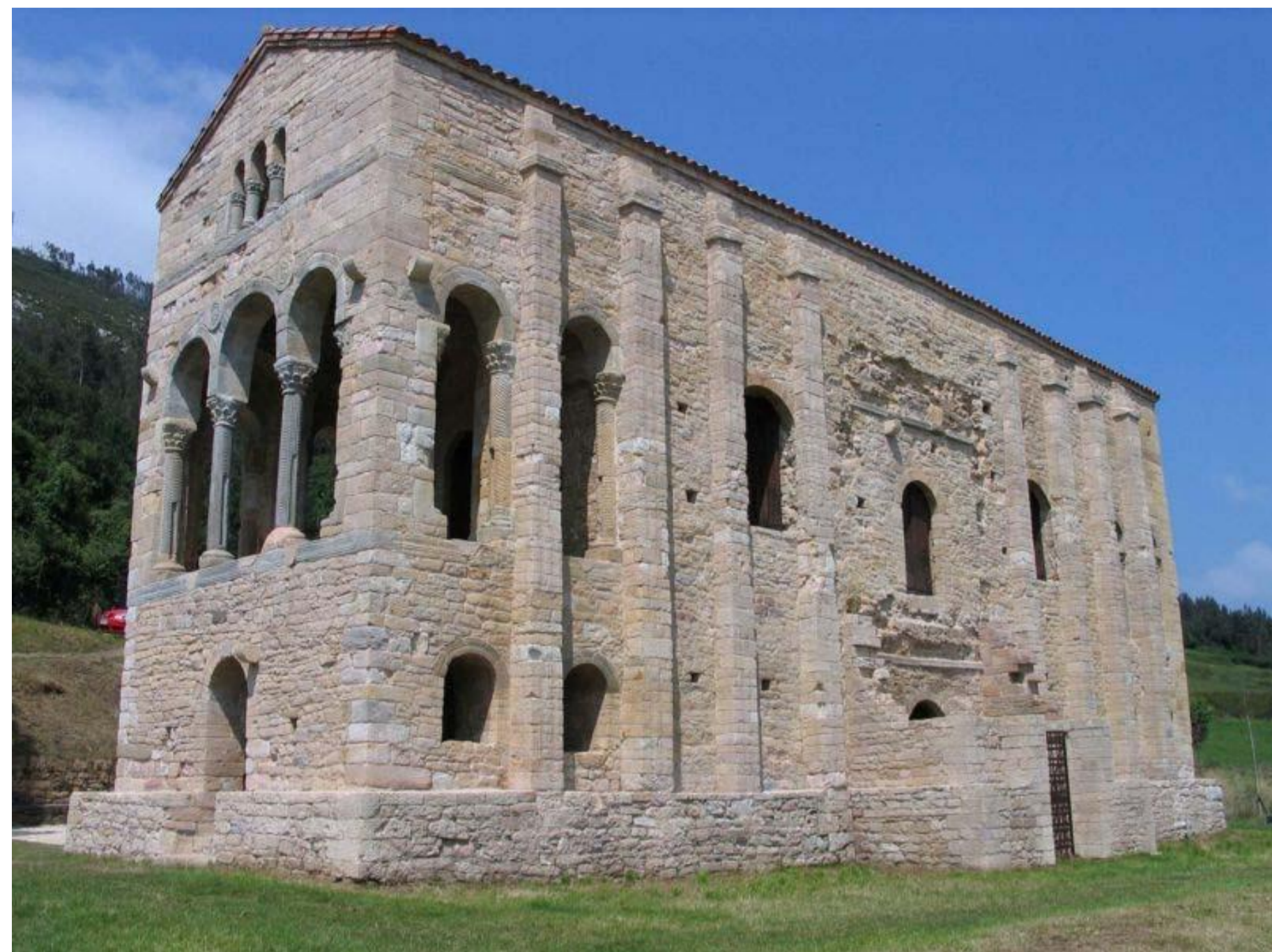
Sucedió que la memoria por las construcciones medievales se recuperaron con la llegada del Romanticismo a fines del siglo XVIII casi al mismo tiempo que surgieron las obras utilitarias de la Revolución Industrial -la arquitectura de las ingenierías- y ambas tipologías rendían culto, sin demasiadas intenciones artísticas, a los sistemas constructivos que las mantenían en pie, no sin mostrar cierto nivel de magnífica hazaña ingenieril.

Sobre el fin del siglo XIX, desde 1880, los "ingenieros de Chicago" con sus primeros rascacielos algo elementales y muy prácticos, la arquitectura neogotista modernizada de los Arts & Crafts y por último los Modernismos en Europa occidental, que le confirieron un valor artístico al anteriormente considerado prosaico hierro ahora asociado con el nuevo vidrio plano, confluyeron con la conformación en las vanguardias de una ideología en favor

de la *estética tecnológica* que, como anticipamos, sería paradigmática para ese ideal arquitectónico que cuando llegó, y hasta el presente, nunca se fue. La *Estética de la Tecnología* fue creciendo en respeto e incentivó la vocación de las vanguardias y sus herederos en su disfrute, y se convirtió en prueba de capacidad artística de quienes la empleaban como lenguaje en sus obras, pues, como se dijo, para *saber expresar lo constructivo hay que saber diseñar lo constructivo*, y ello en arquitectura para la Modernidad, es equivalente a saber diseñar un transatlántico para que flote o un avión para que vuele. El *lenguaje industrial vernacular* de las fábricas muestra hasta casi ingenuamente la morfología con la que responde a las necesidades del refugio, es decir la provisión de la *cobertura de la función* sin más búsquedas ajenas a este simple propósito, y expone un lenguaje expresivo que surge de responder linealmente a una alta exigencia estructural, casi siempre una necesidad obligada para construir un espacio por lo general de grandes dimensiones. Estas características de la obra industrial, que naturalmente construyen el lenguaje fabril, fueron y son excelsos deleites para los arquitectos modernos, aún cuando, muchas veces, no resulten del agrado del gran público, aunque en las últimas décadas se hayan ganado un lugar hasta en el diseño de la vivienda unifamiliar de categoría.

La arquitectura desarrollada por Frank Lloyd Wright en norteamérica tuvo una primera influencia sobre el holandés Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), quien viajó a los Estados Unidos en 1911 y conoció la obra ladrillera del maestro americano. Para Berlage, cuyo trabajo ejerció una influencia decisiva en el Movimiento Moderno, la arquitectura debía concebirse bajo el concepto de "la sinceridad constructiva y estructural", adjudicándole a los modos constructivos el principal rol en la oferta estética de la arquitectura. En 1896 inicia la obra para la Bolsa de Amsterdam, un edificio emblemático y representativo y no un espacio industrial o utilitario, y lo expresa con el aspecto emergente del sistema tecnológico, como una nave de fábrica con los muros de ladrillo a la vista y la cubierta de la sala principal con cercas reticuladas en forma de arco de medio punto sin ocultar y sosteniendo un techo de vidrio que los pone aún más en evidencia, mostrando claramente cómo se trasladan las cargas y explotando lo estructural como un valor estético.

Para José Baltanás, según lo expresa en su libro "Diseño e Historia. Invariantes" de 2004, «*Influenciado por la contención racionalista de Cuijpers, las obras de Berlage manifiestan el respeto por el uso directo y artesanal de los materiales, cuya belleza reside en la sinceridad con que exhiben sus formas naturales, sin enmascarar. La gran sala vacía de la Bolsa de Amsterdam, delimitada por sus inmensos muros de ladrillo visto, sin enyesar, y el cuidado diálogo entre materiales, expresa esa rectitud ética, claramente opuesta a los historicismos del siglo recién finalizado.*»

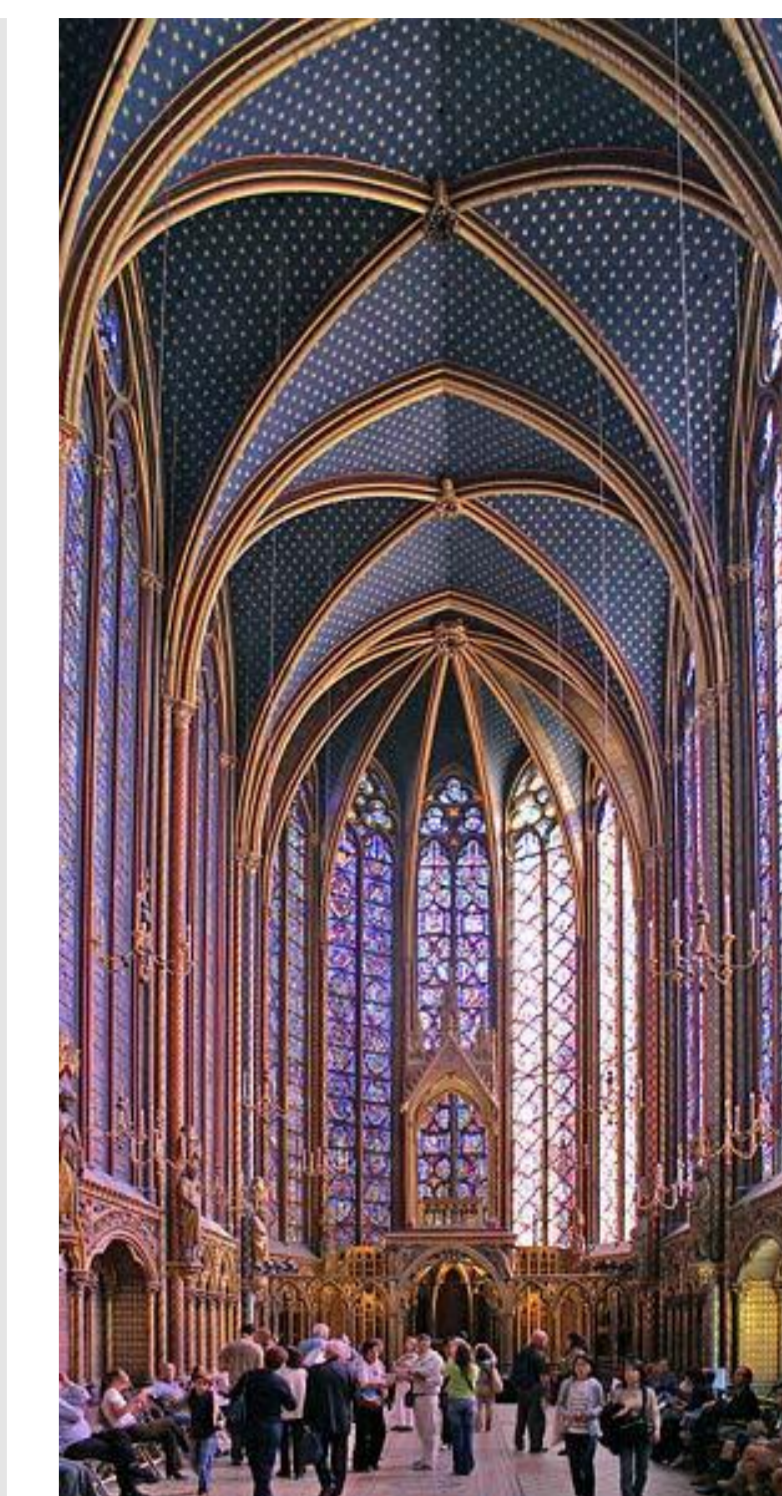
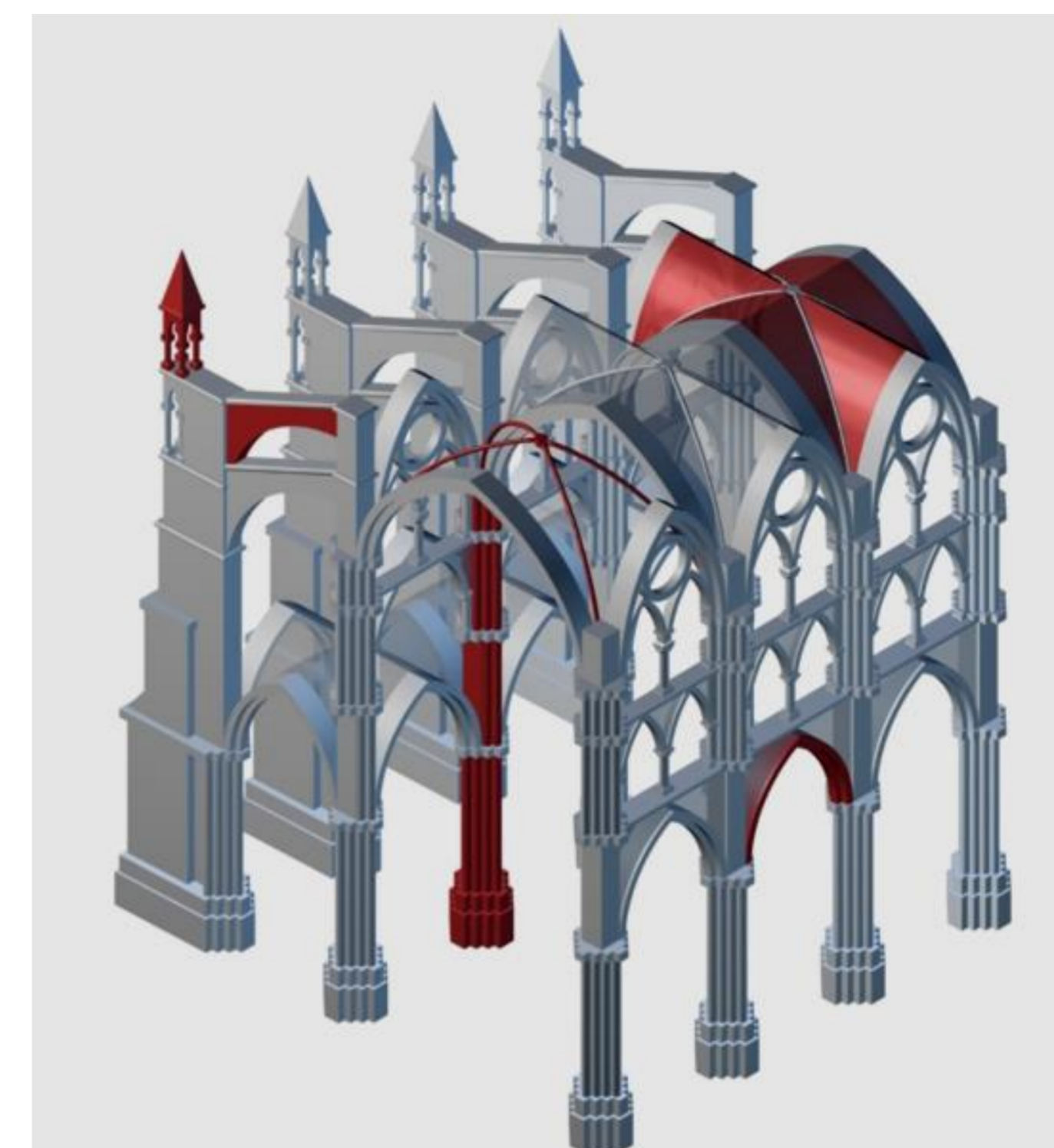
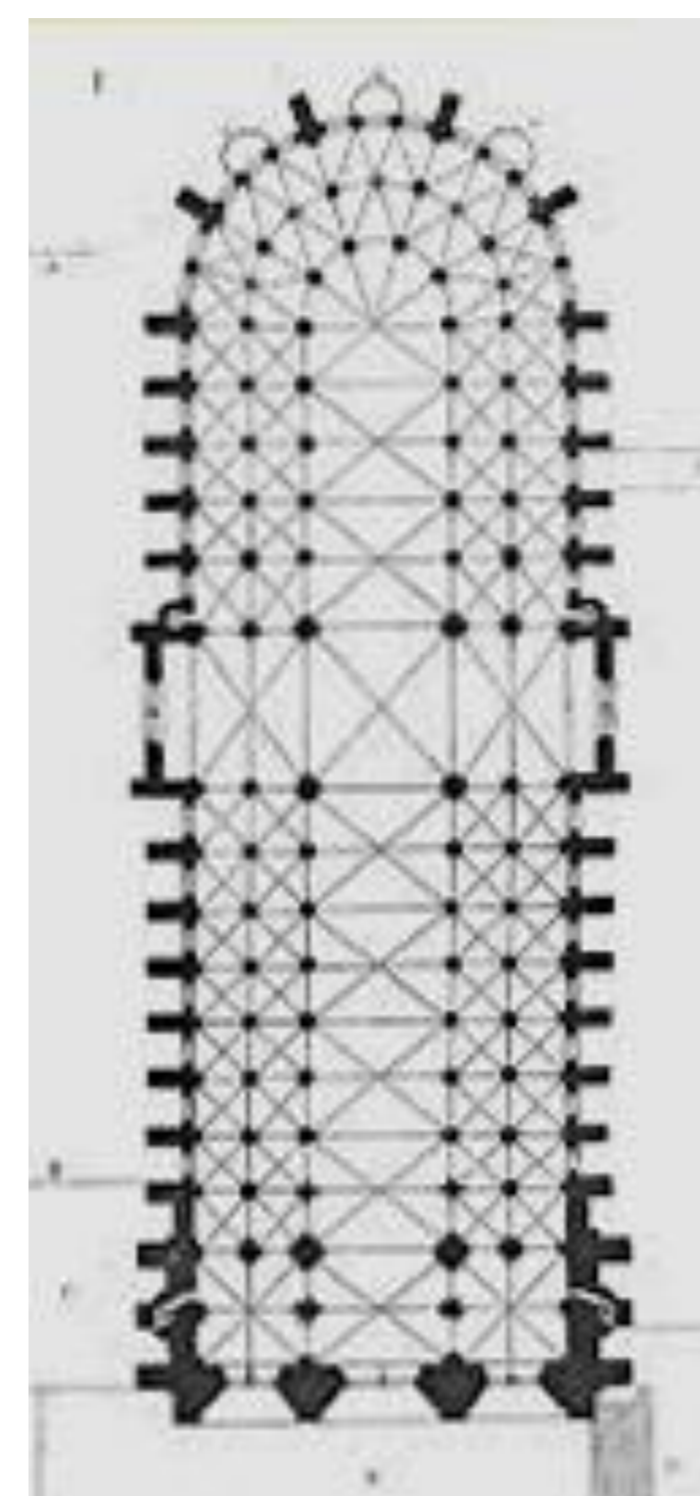


El Prerrománico fue un “estilo” de expresión popular que agrupó la producción de la Cristianidad en los casi 400 años que van desde el 500 al 900 aproximadamente. Fue un arte sencillo, que reunió la fusión de la herencia clásica romana con los aportes de los pueblos germánicos y los provenientes del Cristianismo, en particular los llegados desde el Medio Oriente, contribuyendo para ello la gran vía de comunicación que representaba el Mar Mediterráneo. España, entonces, fue principal aportante en la construcción de las obras prerrománicas, habiendo sido conquistada por los Visigodos primero y luego por los Árabes a partir del año 711, cuando invadieron la Península Ibérica desde el sur.

Asimismo, la influencia del remanente del Imperio Romano de Occidente retomada por los pueblos germánicos, evidencia claramente un retroceso cultural debido a la falta de tradición constructiva de estos pueblos que expone una rudeza técnica propia del provincialismo del Imperio. Aún cuando utilizan el arco, la bóveda y la columna romana, lo hacen como una mezcla de elementos dispares componiendo edificios poco armónicos y de plástica tosca y en alguna medida ordinaria. Las formas romanas más desarrolladas desaparecen y se reemplazan por otras más simples, más fáciles de hacer, pues no se contaba con artífices lo suficientemente hábiles para construirlos.

Uno de los edificios más representativos del Prerrománico es la Iglesia de Santa María del Naranco en Oviedo al norte de España, erigida en 842 por orden del Rey Visigodo Ramiro I, inicialmente como “Aula Regia” o “Salón Real”, es decir para ejercer actividades de gobierno. Este edificio tiene reminiscencias romanas, pues el entpiso y el techo son bóvedas de cañón y hacia el exterior se ofrecen tres aberturas en arco de medio punto separados por columnas. El exterior es rústico y primitivo y los muros muestran los contrafuertes que toman los empujes de las bóvedas. La estética del momento Prerrománico apenas supera la idea de una construcción tosca y primitiva, al menos en comparación con obras pretéritas, edificadas hasta 300 años antes.

Los edificios característicos del período Prerrománico y del Románico fueron las iglesias, los castillos y los monasterios, construidos con rudeza y en los cuales predomina el macizo sobre el vano. Sus muros son muy gruesos y pesados y se ayudan con contrafuertes que soportan la altura y el empuje de las bóvedas. Habiendo por entonces escasos materiales, las cubiertas son inclinadas por sobre bóvedas de piedra. El edificio románico no es esbelto sino retacón y ofrece una estética maciza, cerrada de aspecto predominantemente ciego y muros de ladrillos o de piedra sin recubrir que genera interiores oscuros.



El Gótico se diferenciará el Románico por crear interiores muy iluminados con naves de gran altura, apelando a la descomposición del muro y ofreciendo un aspecto decididamente esbelto y de caja descompuesta, acentuando la verticalidad. Empleará el arco ojival, la bóveda de crucería, el fuste descompuesto y el arbotante exterior que permitirá alejar el contrafuerte del muro, dando la sensación de ser un esqueleto configurado por líneas, estética incomparable a las masas románicas que conforman volúmenes sólidos y pesados. La estética de la arquitectura gótica se expresa por su asombrosa y exigente tecnología que queda expuesta a la vista y conforma su estética





Si bien los *Constructivistas Rusos* de la década de 1920 hicieron un primer aporte de vanguardia a la consideración de lo tecnológico como sistema expresivo, llevando a extremos de tensión las formas algo desarticuladas de sus proyectos más cercanos a lo escultórico que a lo arquitectónico, su influencia no fue inmediata. Por un lado, sus formas diagonales y asimétricas o espiraladas claramente se oponían a las habituales estéticas de las estructuras monárquicas y de gobierno, que eran macizas y de carácter centralista, monumental y dominante. El Constructivismo, se presentó novedoso y revolucionario, con una imagen algo descompuesta, a un tiempo participativa y horizontal, sin indicios de obediencia verticalista y multidireccional, y ofreció una morfología y un sistema constructivo que resultaron algo extravagantes para la época pues aún no estaban dadas las condiciones tecnológicas para construirlas, ni culturales para aceptarlas así, sin más.

Por otra parte, sus propuestas estéticas alborotadoras tuvieron posibilidades en los inicios de la revolución bolchevique, cuando los cambios eran radicales y el arte constructivista ayudaba a representar una manera absolutamente nueva de organización social y económico-productiva, pero ello sufrió un proceso regresivo en los años '30, cuando la conducción de la revolución fue asumida por José Stalin, cuya administración incentivó una arquitectura de estética clásica, maciza, academicista, monumental y representativa de un poder central-verticalista.

Recién en la década de 1980 en Europa Occidental se vislumbró un acercamiento a esta estética a partir de la irrupción del *Deconstructivismo*, aunque de alguna manera sus vínculos no fueron mucho más que aparentes y visuales, y, si bien cada movimiento en el arte algo deja, esta manera de hacer arquitectura arrojaba una estética tan compleja, de difícil ejecución y poco adaptable a la mayoría de los Programas de los edificios del fin del siglo XX, que no prosperó universalmente y pareció caprichosa, injustificada y antojadiza.

En el Deconstructivismo, de hecho, lo constructivo se llevó a un estado de tensión tan extremo cuyos riesgos quedaron simbolizados en el derrumbe de la cubierta tensada del Polideportivo de Huesca de Enric Miralles, en España, que se desplomó de madrugada ante la falla de un cable-tensor en abril de 1993. Si bien para cada idea arquitectónica, por más audaz que sea en lo constructivo, debe haber una respuesta tecnológica acorde con la audacia propuesta, tan cierto como ello es que hay formas que asumen mayores riesgos que otras, tal como sucedió en su momento con la pesada cúpula de Santa Sofía de Constantinopla en 588 y con la Catedral Gótica de Beauvais, cuya bóveda de 48 metros de altura se derrumbó en 1284 visto que fueron diseños no aptos para la tecnología de la época en que se erigieron.

*«La honestidad de los materiales, la transparencia variable de formas y la juxtaposición de materiales "industriales" con decoración de interiores tradicional hacen a la Maison du Verre un punto de referencia de la arquitectura del siglo XX». (Plataforma Arquitectura).*

A principios de los años '30 se realizó una obra, una remodelación en realidad, que sí iba a dejar un nuevo aporte en favor de la consideración de lo tecnológico como estrategia de estetización en la arquitectura: la Maison Du Verre, de Pierre Chareau (1883-1950) y Bernard Bijovet (1889-1979), en París en 1932. En esta obra los arquitectos resolvieron la estructura resistente con columnas de perfiles de hierro que dejaron a la vista, exponiendo incluso rudamente los remaches que los unían, trataron íntegramente los cerramientos exteriores con paredes de ladrillos de vidrio alojados entre los marcos metálicos, de manera que no había manera de "mentir" con recubrimientos el sistema de construcción de la obra. La arquitectura lograda era -como diría Mies- "piel y huesos", y con esa estrategia expresiva inauguraron un lenguaje de claro corte fabril que se desarrollará unos veinte años después de la mano de los arquitectos británicos Allison y Peter Smithson (1928-1993 y 1923-2003, respectivamente) que ellos mismos -o quizá Reyner Banham- denominaron "Neobrutalismo".

En este lenguaje desarrollado por los Smithson no sólo lo estructural quedaría expuesto a la vista y constituiría la estética de la arquitectura -como en su Escuela Secundaria de Hunstanton de 1949-, sino todo aquello que desde la modernidad también forma parte del conjunto tecnológico de la construcción, como las instalaciones que conducen fluidos, agua y electricidad, y que, por lo general y salvo expresa intención, en las obras de actividades humanas no fabriles quedan embutidas y por lo tanto ocultas dentro de los cerramientos. En la obra de los Smithson la estructura es de perfiles de acero y los cerramientos son vidriados o de ladrillo a la vista, en los cielorrasos quedan expuestos los nervurados del sistema "steel-deck" que actúa como encofrado perdido de los entresijos de hormigón armado. Las cañerías de desagües, de abastecimiento de fluidos y de electricidad son externos y quedan a la vista como en una fábrica. Este lenguaje se fue perfeccionando y ganó adeptos rápidamente en todo el mundo y en obras de prestigio de todas las escalas, funciones y localizaciones y creó un verdadero "estilo", por ejemplo, en la arquitectura educacional en nuestro país desde la década de los sesenta.

Hacia fines de la década de 1960 los arquitectos Renzo Piano (1937) y Richard Rogers (1933) ganan el concurso para la construcción del Centro Pompidou en París proponiendo un aspecto basado en la estetización del sistema tecnológico, dejando a la vista lo estructural y asimismo todas las tuberías y elementos constitutivos de los sistemas de climatización, conducción de desechos,

abastecimientos de líquidos y fluidos, cableados, ventilaciones, etc., más en consonancia con una "refinería" -como se ha dicho varias veces- que con un Centro Cultural. Con este sistema estético, que se difundió como "el High-Tech", luego, en manos de afamados arquitectos, entre ellos el británico Sir Norman Foster (1935), se construyeron innumerables obras de alto valor morfológico, artístico y de significado, con permanentes influencias hasta nuestros días. También, alrededor de la década de 1990, este lenguaje de sesgo industrial se popularizó y se utilizó en la construcción de departamentos de lujo que se difundieron como "Lofts", y ese lenguaje tecnológico los puso de moda como hábitat de parejas jóvenes o departamentos de solteros. Algo similar aconteció con locales destinados a la gastronomía, museos, centros culturales y locales comerciales, en los que esa estética de sinceridad tecnológica favoreció el reciclaje de fábricas obsoletas sin méritos arquitectónicos al momento de haber sido construidas y que adquirieron un valor artístico cuando fueron adaptadas a nuevas funciones.

En paralelo, y desde comienzos de la década de 1950, Le Corbusier comenzó a utilizar el "Béton-Brut" -Hormigón a la vista-, dejando expuesta la terminación rústica de las estructuras de hormigón que copiaban la irregular textura de los encofrados de madera. La construcción de estructuras de hormigón es un sistema conceptualmente basado en la manera de ejecutar esculturas cuando se vuelca material líquido -bronce, por ejemplo- en un molde para que adopte la forma del hueco del mismo. La denominación «*brutalismo*» o su similar «*neobrutalismo*» puede haber derivado de la palabra francesa "brut" (bruto, rústico) o también se cree que pudo surgir a partir del apodo con que se lo conocía a Peter Smithson, "Brutus", que fue uno de los creadores de este lenguaje y sobre el que teorizó junto a su esposa Alison y al que definieron como "*una ética antes que una estética*". Le Corbusier adopta el *hormigón a la vista* a partir de sus obras en la Segunda Posguerra, seguramente en parte porque sus obras pioneras de los años '20, lisas, blancas y revocadas, comenzaban, a pesar del poco tiempo transcurrido, a mostrar un deterioro significativo debido a su difícil y escaso mantenimiento. Pero el hormigón a la vista, además de asegurar la inalterabilidad y soportar el paso del tiempo aún sin mantenimientos importantes, le ofrecía al Maestro la posibilidad de lograr una estética escultórica que las construcciones con estructuras tradicionales y muros de ladrillos no permitían fácilmente, pues la eficacia máxima en el uso de ellos se logra con geometrías ortogonales.

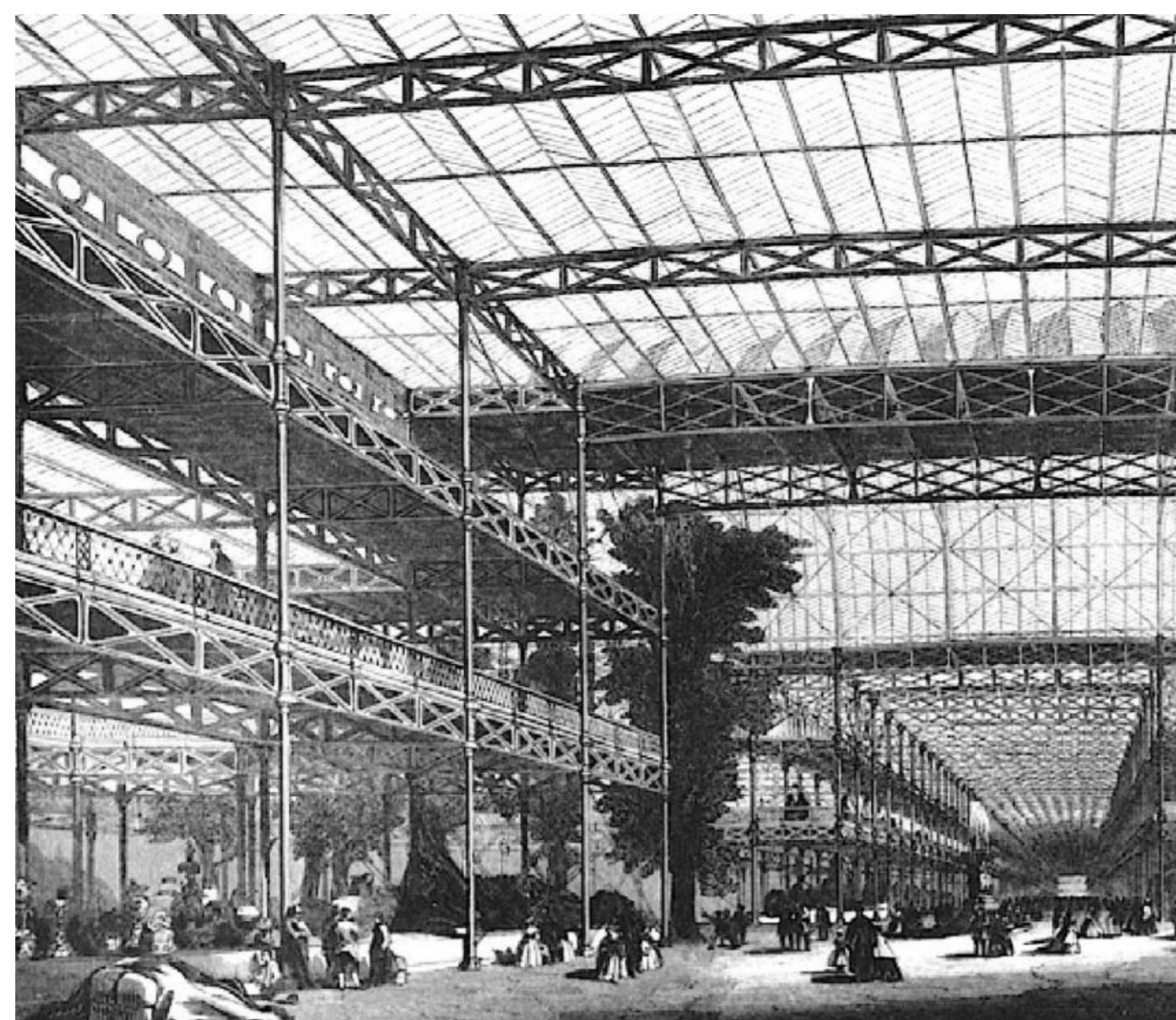
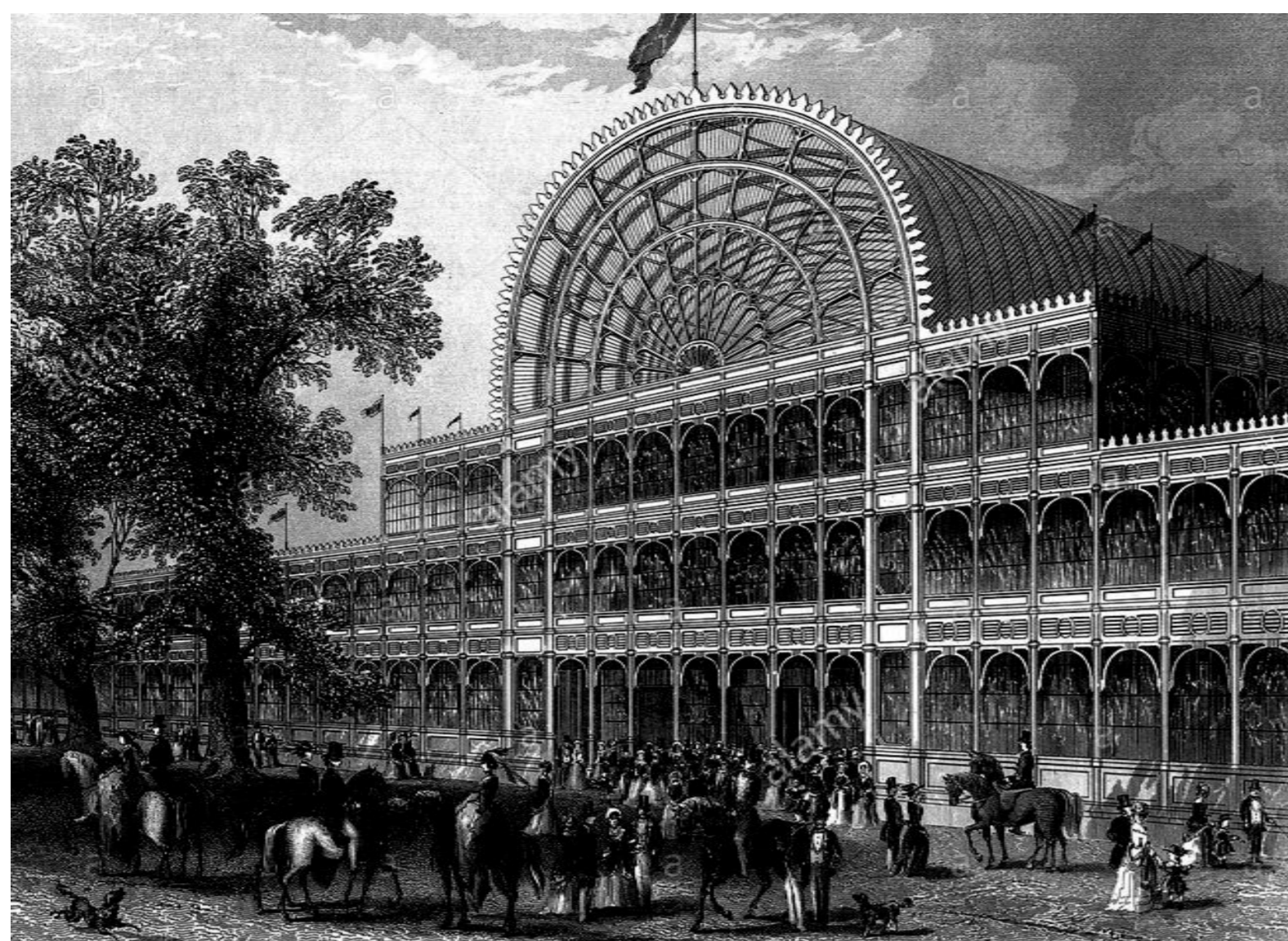
Le Corbusier en los años '50 recibe como encargo el trazado de la Ciudad de Chandigarh, la nueva capital de la Provincia noroccidental de la India, el Punjab, surgida a partir de la independencia de las Colonias Británicas en el Indostán, un traumático proceso donde desde 1947 hay una persistente pugna entre dos

naciones por la región de Cachemira, disputada entre India y Pakistán, que generaron sangrientos episodios bélicos a fines de los años '40 y que aún hoy mantienen la frontera caliente con el agravante que se trata de dos potencias nucleares. Además del trazado urbano de Chandigarh, muy exitoso según una reciente investigación de Josep María Montaner que analizó la ciudad después de cincuenta años de construida, Le Corbusier proyectó los edificios gubernamentales y representativos de la Ciudad, como así también innumerables obras en la India por encargos posteriores, fundamentalmente casas particulares y para instituciones, tratándolas siempre como esculturas y todas ellas de hormigón a la vista, la "piedra líquida" como él mismo lo llamaba, como único material. El hormigón a la vista, expresión distintiva de la *estética de la tecnología*, es tal vez la tecnología moderna más difundida en el mundo, con un modo de producción tan adecuado para los países centrales como para los emergentes y que hoy tiene una gran difusión y un reconocimiento estético que ha ganado el aprecio del gran público.

El hormigón a la vista en nuestro país caracterizó las obras del *Movimiento de Casas Blancas* de los años '50 surgidos a partir de la construcción de la Parroquia de Fátima en Martínez, Provincia de Buenos Aires en 1956, de los arquitectos Eduardo Ellis (1928) y Claudio Caveri (1928-2011) cuyo sistema tecnológico basado en el uso del hormigón y el ladrillo a la vista sin el empleo de revoques, fueron la expresión Neobrutalista de sesgo local. También en nuestro medio el Neobrutalismo fue la estética de importantes obras institucionales, como fueron en Buenos Aires el Banco de Londres y la Biblioteca Nacional de Clorindo Testa (1923-2013), como también el edificio de la Gobernación de la Provincia de La Pampa en la

Ciudad de Santa Rosa del mismo autor y otros arquitectos asociados. Hoy, más que nunca, el hormigón a la vista y gracias a recientes adelantos en la ejecución de los encofrados y a la incorporación de nuevos aditivos a la mezcla que la hacen más dúctil sin perder resistencia, se utiliza casi como mono-material y con grandes ventajas en la construcción de edificios de inversión de viviendas en altura, como asimismo y en función de su plena aceptación estética, en viviendas unifamiliares de prestigio.

La estética de exaltación tecnológica a partir de expresar sin máscaras las piezas resistentes de los edificios, de acero o madera, tal como se vino haciendo desde las construcciones utilitarias de la *arquitectura de la ingeniería* en el siglo XIX, y las de hormigón en el siglo XX, se relaciona con otro concepto moderno de índole visual desarrollado como una estrategia artística de vanguardia: *la estructura como arquitectura*. El concepto teórico de la *estructura independiente* le ha otorgado al sistema de sostén de las construcciones el



JOSEPH PAXTON: Crystal Palace, Londres, ING, 1851 e Invernadero de Charsworth, ING, 1937  
 GILBERT SCOTT & WILLIAM BARLOW: Estación Saint Pancras, Londres, 1868  
 Estación de Amberes  
 CONDER, CONDER & FOLLET: Estación Retiro, Buenos Aires, 1915

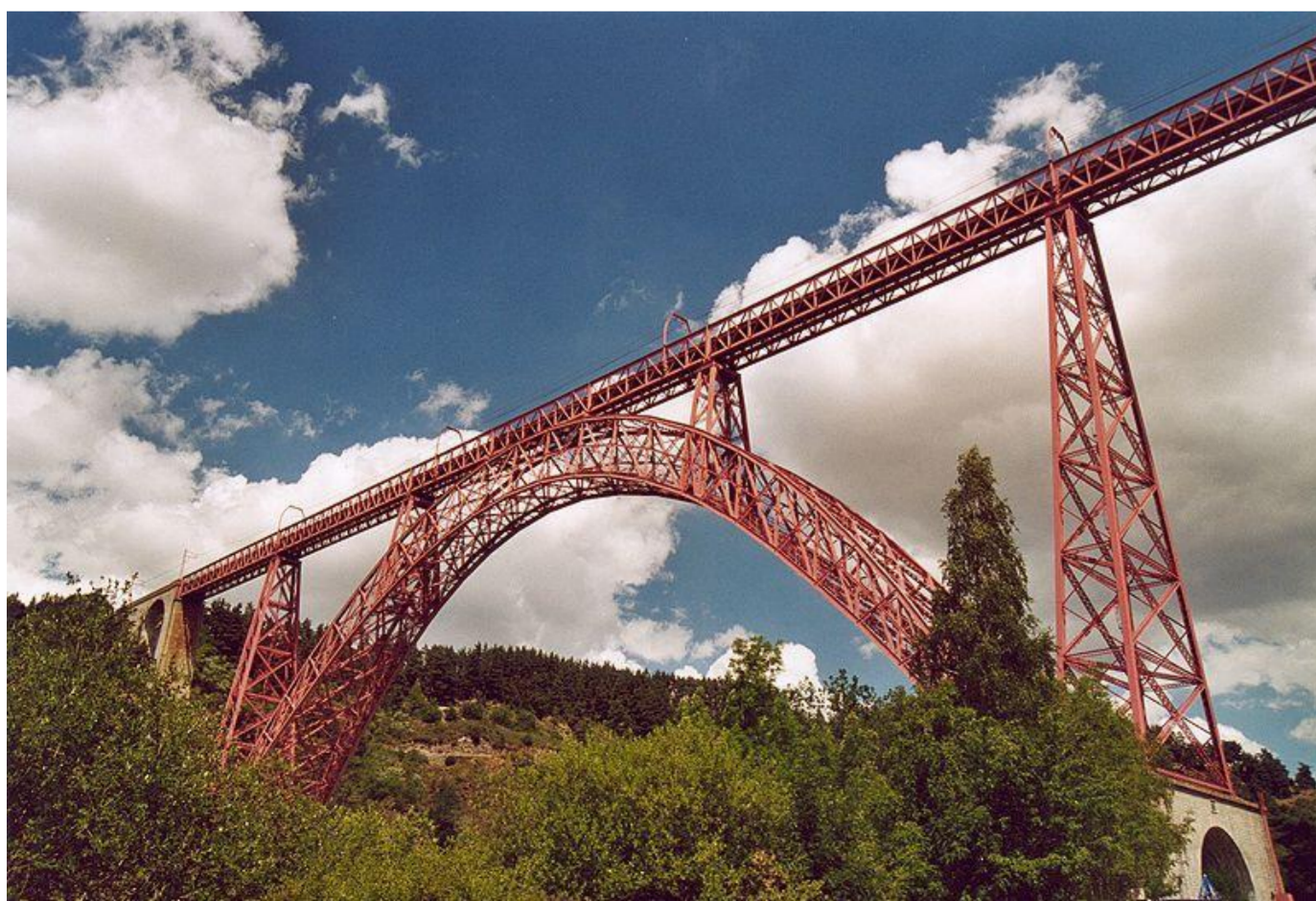
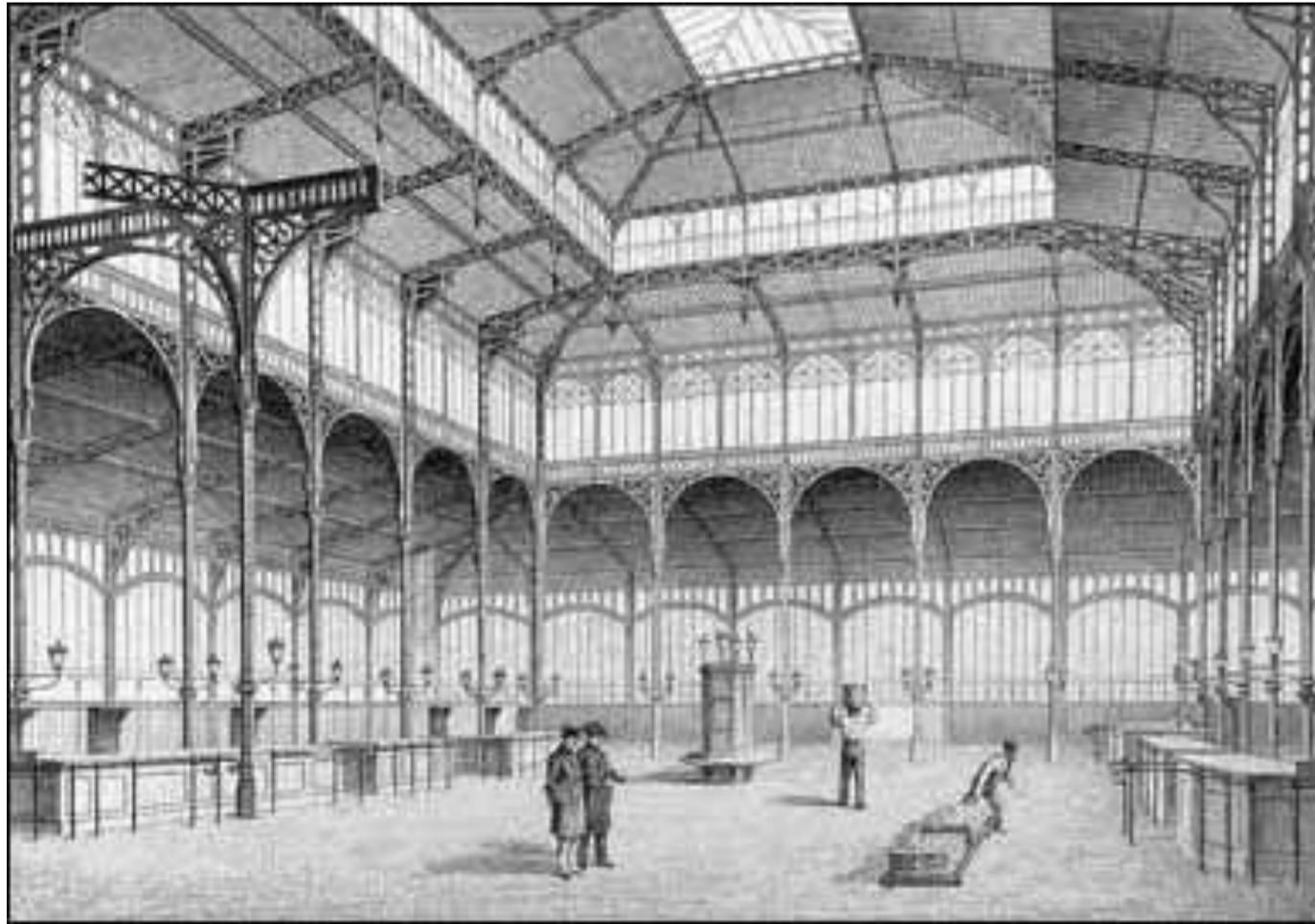
La contradicción hacia el fin del siglo XIX se expresa en las Estaciones de FFCC, que constan de dos ámbitos bien diferenciados por la función que albergan cada uno de ellos y que, a su vez y en correspondencia con ello, se han construido en dos lenguajes claramente diferentes y antagónicos, lo que implica de manera explícita la oposición entre ciencia y arte, entre ingeniería y arquitectura, según la concepción de la época.

En el siglo XIX y sin retroceso acerca de la aceptación de las estructuras reticulares de hierro, por su probada eficacia a la hora de conseguir espacios amplios, luminosos, livianos y sin apoyos intermedios, las estructuras metálicas comenzaron a utilizarse en construcciones que eran algo más que un puente o un depósito, es decir en edificios de uso humano y en muchos casos en los que históricamente siempre hubo un interés arquitectónico, que es lo mismo que decir un interés estético.

El hierro se utilizó prontamente para edificar naves para las fábricas y posteriormente invernaderos y estaciones de ferrocarril, todas construcciones consideradas utilitarias y que no eran vistas por la Academia como obras de arquitectura. No obstante, dada la innegable eficacia estructural, rapidez de construcción y menor costo de las construcciones ingenieriles de hierro, éstas adquirieron el beneplácito del público, pues a aquellas primeras obras claramente funcionalistas fueron agregándose otras, más relacionadas con el uso cotidiano de los ciudadanos, como invernaderos y jardines de invierno, observatorios y grandes salas de exposiciones, lugares que ya no se veían como meras construcciones industriales sin objetivos estéticos, sino, y por el contrario, como nuevos espacios para el cobijo humano que comenzaron a resultar llamativos, llenos de luz y transparencia, ligereza visual y asombrosa tecnología.

Existía en Francia una evidente y reveladora controversia entre dos escuelas: la École des Beaux-Arts, que fundara Napoleón en 1806, basada en el arte y que formaba a los arquitectos, y la École Polytechnique, basada en la ciencia, fundada por la Revolución en 1794, y que formaba a los ingenieros. Ese enfrentamiento fue la fractura entre arquitectura y construcción, y al decir de Sigfried Giedion: “de la escisión entre arquitectura y técnica”.

Será en 1851, desde Inglaterra, que surgirá la obra que tendrá como destino impulsar la idea que en unas décadas sería un “descubrimiento” que modificará no sólo la manera de concebir la estética de la arquitectura y la organización del espacio, sino también la de modificar los métodos de diseño de los edificios. En ese año de 1851 el Imperio Británico organizará la primera exposición internacional en Londres con el fin dar a conocer los grandes logros de la Revolución Industrial y favorecer su expansión comercial, y para ello requerirá construir en Hyde Park un pabellón gigantesco que sea capaz de albergar tal evento.



PUENTE SOBRE EL RÍO SEVEN, ING, 1777  
 EXPO PARIS 1900: Grand Palais, 1900  
 VICTOR BALTARD: Les Halles, Paris, FRA, 1852-70  
 GUSTAVE EIFFEL: Viaducto Garabit, FRA, 1881  
 GUSTAVE EIFFEL: Torre Exposición 1889, Paris, FRA

En el siglo XIX y sin retrocesos acerca de la aceptación de las estructuras reticulares de hierro, por su probada eficacia a la hora de conseguir espacios amplios, luminosos, livianos y sin apoyos intermedios, las estructuras metálicas comenzaron a utilizarse en construcciones que eran algo más que un puente o un depósito, es decir en edificios de uso humano y en muchos casos en los que históricamente siempre hubo un interés arquitectónico, que es lo mismo que decir un interés estético.

Tal vez la construcción en hierro más influyente del fin de siglo XIX es, hasta hoy, la Torre Eiffel, pues, a diferencia de todas las obras metálicas llamadas "utilitarias", la Torre era un emblema, una escultura, un monumento, un homenaje al hierro, con más significado que utilidad práctica. La Torre Eiffel, de 300 metros de altura, fue el edificio más alto construido hasta entonces. Su carácter escultórico y su espectacular monumentalidad no podían dejar de impresionar al público. Hoy, a 130 años de su instalación, y a pesar de las despiadadas críticas que por entonces clamaban por demolerla, es el símbolo de París, "la ciudad luz".



PETRUS HENDRIK BERLAGE: La Bolsa de Amsterdam, Holanda, 1898  
 VLADIMIR TATLIN: Monumento a la Tercera Internacional, Proyecto Constructivista para ser construido en Petrogrado, Rusia, 1920  
 PIERRE CHAREAU & BERNARD BIJOVET: La Maison du Verre, Paris, 1932 (Exterior e Interior)  
 LOFT CONTEMPORÁNEO (Interior)

La Bolsa de Amsterdam en 1898, de Berlage, La Torre de Tatlin en 1920, de Vladimir Tatlin y La Maison de Verre en 1932 de Chareau y Bijovet, fueron hitos que instalaron el lenguaje industrial como un motivo estético. Este lenguaje de sesgo industrial se popularizó hacia el fin del siglo XX y se utilizó en la construcción de departamentos de lujo que se difundieron como "Lofts", y ese lenguaje tecnológico los puso de moda como hábitat de parejas jóvenes o departamentos de solteros.



carácter de hecho artístico, noción que, como sabemos, fue desarrollado originalmente por Le Corbusier en sus Casas Citrohän, en las que una trama de columnas regularmente ubicadas articulan y modulan el espacio, amén de soportar las cargas verticales.

Esas estructuras de Le Corbusier mantenían en toda la obra la presencia de "lo universal", que es lo necesario para poner en evidencia una concepción teórica - que es aquello que le da la calidad a la obra de arquitectura y la caracteriza como tal-, mientras que los cerramientos libres representan "lo particular" -es decir todo lo singular que le da a una obra la utilidad funcional- y que resuelve específicamente las necesidades prácticas locales.

Cuando Le Corbusier, al final de su carrera, proyecta sus obras en la India con hormigón como único material, definió estas obras como esculturas y el hormigón visto adoptó a un tiempo la forma de columna, tabique, entrepiso y parasol, mixturando estructura, cerramiento y "brise-soleil", como una sola pieza multiforme. La expresión tecnológica del "béton-brut" en su máxima expresión.

También la ordenada y clásica disposición de las ocho columnas del Pabellón de Barcelona cumplen con esa función de orden espacial y estético en la obra de Mies, compensando el "des-orden" de la variada ubicación, forma y tamaño de las divisorias de granito y de cristal, dándole a la estructura resistente un protagonismo esencial en la configuración de la obra. Luego, en Estados Unidos, en los proyectos del IIT de Chicago, Mies resolvió los pabellones de las diversas funciones del campus mediante prismas aislados de baja altura y Plantas rectangulares vacías de columnas, logrando la máxima flexibilidad de los espacios. La estructura de estos pabellones son cerchas reticuladas de acero dispuestas por encima de los techos, totalmente a la vista y como objetos principales de la estética de los mismos en unión con las columnas perimetrales que las sostienen, a la vista también, modulando los cerramientos exteriores cada 7 metros. Un sistema similar utilizó Mies en su proyecto nunca construido para el Teatro Nacional de la Ciudad de Mannheim en Alemania de 1953, donde las grandes vigas reticuladas y sus correspondientes columnas que en conjunto soportan un volumen prismático de vidrio separado del piso, se exponen a la vista y conforman el motivo principal de la estética de la obra.

Los proyectos de Mies para la Empresa Bacardí en Santiago de Cuba de 1959 y para la Nueva Galería Nacional de Berlín de 1963 se constituían de una estructura de ocho columnas sobre un basamento sosteniendo una cubierta cuadrada de gran tamaño, con cerramientos vidriados retirados 6 metros de los bordes del techo haciéndolos pasar inadvertidos y delegando en la estructura toda la fuerza estética de la obra.

Si de expresión tecnológica se trata, es imposible no mencionar las propuestas de la "Escuela Paulista" que se desarrolló en San Pablo, Brasil, desde la década del '50, originada en la obra de Lina Bo Bardi primero y Joao Vilanova Artigas luego. Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitecta nacida en Roma y radicada en Brasil, proyectó el MASP -Museo de Arte de San Pablo- en 1958 como un gran pórtico que sostiene el volumen prismático rectangular del Museo a 8 metros del suelo, liberando una Plaza Urbana al nivel de la Avenida Paulista, con una luz entre apoyos de 74 metros, una verdadera hazaña y manifestación de alarde estructural. Joao Vilanova Artigas (1915-1985) fue sin duda el gran maestro que todos siguieron como modelo de la Escuela Paulista, casi en oposición a la Escuela Carioca liderada por Oscar Niemeyer. Su actividad profesional se caracteriza por su gran producción y la obra emblemática de la estética de la Escuela Paulista es su facultad de Arquitectura en la Universidad de San Pablo de 1961, construida en hormigón a la vista.

Otro notable arquitecto exponente del Neobrutalismo de la Escuela Paulista es el Pritzker-2006 Paulo Mendes Da Rocha (1928) quien, como buen seguidor de Vilanova Artigas, utilizó el hormigón a la vista como material excluyente en sus obras, y no sólo exhibiendo la estética rústica distintiva de las superficies, propia de este material, sino explotando en máximo grado las posibilidades expresivas del hormigón como medio de sostén, mostrando su capacidad para soportar grandes exigencias estructurales, con variadas e importantes distancias entre apoyos, tal vez innecesarias desde el punto de vista de las necesidades del espacio funcional, empleando a veces hasta gigantescas secciones consecuentes de un diseño que obliga a la estructura a grandes esfuerzos generados por cumplir, muy acertadamente por cierto, con la propuesta estética antes que por alguna necesidad práctica. Buenos ejemplos de su obra son el Pabellón de Brasil para la Exposición de Osaka '70, el MuBE (Museo Brasileño de Esculturas), la Casa Gerassi, ambas en San Pablo y la más reciente, la Cais Das Artes en Vitoria. Las propuestas de Mendes Da Rocha acompañan a los grandes arquitectos modernos que emplean el diseño estructural como objeto principal de la estética de sus obras, una postura que se propone comunicar que la *estructura es arquitectura* y que la posición del arquitecto en relación a ella, -y a la tecnología en general, es la de considerarla como la gran generadora de la obra de arte.

Entre otros arquitectos contemporáneos, el holandés Rem Koolhaas (1944) también adhiere, aunque ello no es de su exclusividad pues es casi unánime entre los arquitectos de hoy, al lenguaje tecnológico en sus obras y al concepto de la *estructura como arquitectura*, lo que es ya más particularizado. En este sentido un buen ejemplo es la Casa en Burdeos de 1996 en Francia. En esta vivienda unifamiliar localizada en el ambiente rural, tal como lo era la Ville



MICHAEL WEBB-CASA ROJA (CASA WILLIAM MORRIS), INGLATERRA, 1859



FRANK LLOYD WRIGHT-CASA ROBIE, OAK PARK, CHICAGO ILLINOIS, USA, 1906

Para poder expresarse con la tecnología primero hay que amarla y luego conocerla y dominarla, pues para saber expresar artísticamente lo constructivo hay que saber construir, y desde esta concepción la tarea de diseño del arquitecto entonces sí abarca todo el proceso y todas las decisiones que atañen a la materialización y a la belleza al mismo tiempo en un edificio. Para el arquitecto la tecnología de la construcción no se resume a saber dimensionar una estructura para que no se caiga o que un determinado flujo de gas debe pasar por un caño de un determinado diámetro, sino que los conceptos estructurales y constructivos y sus potencialidades visuales son parte de la composición, el diseño y la estética.

La *estética de la tecnología* se verificará en varios conceptos que se aplicaron como lenguaje en la arquitectura a partir de la Prairie Houses de Wright, que tomó ideas de los Arts & Craft acerca de exponer los materiales a la vista sin afeites, tal como surgen de utilizarlos en las obras, sin ornamentos ni disimulos, asumiendo el concepto de “sinceridad constructiva” cuyo embrión nació como teoría allá por el siglo XVIII.



Sobre el final del siglo XIX, desde 1880, los “ingenieros de Chicago” con sus primeros rascacielos algo elementales y muy prácticos, la arquitectura neo-goticista modernizada de los Arts & Craft y por último de los Modernismos en Europa Occidental, que le confirieron un valor artístico al anteriormente considerado prosaico hierro, ahora asociado con el nuevo vidrio plano, confluyeron en la conformación de las vanguardias de una tecnología a favor de *estética tecnológica* que, como anticipamos, sería paradigmática para ese ideal arquitectónico que cuando llegó, y hasta el presente, nunca se fue.

La Estética de la Tecnología fue creciendo en respeto e incentivó la vocación de las vanguardias y de sus herederos en su disfrute, y se convirtió en prueba de la capacidad artística de quienes la empleaban como lenguaje en sus obras y proyectos, pues, como se dijo, para saber expresar lo constructivo hay que saber diseñar lo constructivo, y ello en arquitectura para la Modernidad, es equivalente a saber diseñar un transatlántico para que flote o un avión para que vuele.



A principios de los años '30 se realizó una obra que sí iba a dejar un nuevo aporte en favor de la consideración de lo tecnológico como estrategia de estetización en la arquitectura: la Maison Du Verre, de Pierre Chareau (1883-1950) y Bernard Bijovet (1889-1979), en París en 1932. En esta obra los arquitectos resolvieron la estructura resistente con columnas de perfiles de hierro que dejaron a la vista, exponiendo incluso rudamente los remaches que los unían, trataron íntegramente los cerramientos exteriores con paredes de ladrillos de vidrio alojados entre los marcos metálicos, de manera que no había manera de "mentir" con recubrimientos el sistema de construcción de la obra.



ALISON & PETER SMITHSON: ESCUELA SECUNDARIA DE HUNSTANTON, INGLATERRA, 1949

La arquitectura lograda era -como diría Mies- "piel y huesos", y con esa estrategia expresiva inauguraron un lenguaje de claro corte fabril que se desarrollará unos veinte años después de la mano de los arquitectos británicos Allison y Peter Smithson (1928-1993 y 1923-2003, respectivamente) que ellos mismos -o quizá Reyner Banham- denominaron "Neobrutalismo".



En este lenguaje desarrollado por los Smithson no sólo lo estructural quedaría expuesto a la vista y constituiría la estética de la arquitectura -como en su Escuela Secundaria de Hunstanton de 1949-, sino todo aquello que desde la modernidad también forma parte del conjunto tecnológico de la construcción, como las instalaciones que conducen fluidos, agua y electricidad, y que, por lo general y salvo expresa intención, en las obras de actividades humanas no fabriles quedan embutidas y por lo tanto ocultas dentro de los cerramientos.



En la obra de los Smithson la estructura es de perfiles de acero y los cerramientos son vidriados o de ladrillo a la vista, en los cielorrasos quedan expuestos los nervurados del sistema "steel-deck" que actúa como encofrado perdido de los entresijos de hormigón armado. Las cañerías de desagües, de abastecimiento de fluidos y de electricidad son externos y quedan a la vista como en una fábrica. Este lenguaje se fue perfeccionando y ganó adeptos rápidamente en todo el mundo y en obras de prestigio de todas las escalas, funciones y localizaciones y creó un verdadero "estilo", por ejemplo, en la arquitectura educacional en nuestro país desde la década de los sesenta.





RENZO PIANO & RICHARD ROGERS: CENTRO POMPIDOU, PARIS, FRANCIA, 1970-77

HUGO INDART & MARTÍN BONORA: CASA BRERO, MERLO, BUENOS AIRES, 1968







“Un silo, cilíndrico y esbelto, aislado del piso, lo que le confiere elegancia e independencia visual, tiene la forma que se requiere para estibar el cereal y hacerlo bajar por gravedad a los camiones que deben transportarlo a los puertos o a las fábricas de alimentos. Surgido de la mera actividad es bello, geoméricamente pulcro, sin rebusques estilísticos es estéticamente agraciado. Una máquina que emocionó a los arquitectos de la vanguardia moderna por su morfología.”

En esta página: ALISON & PETER SMITHSON: Escuela de Hunstanton, ING, 1949  
En página siguiente: SOLSONA & ASOCIADOS: Banco de la Ciudad, Buenos Aires, 1968





LE CORBUSIER:  
PALACIO DE LA ASAMBLEA,  
CHANDIGARH, INDIA, 1951

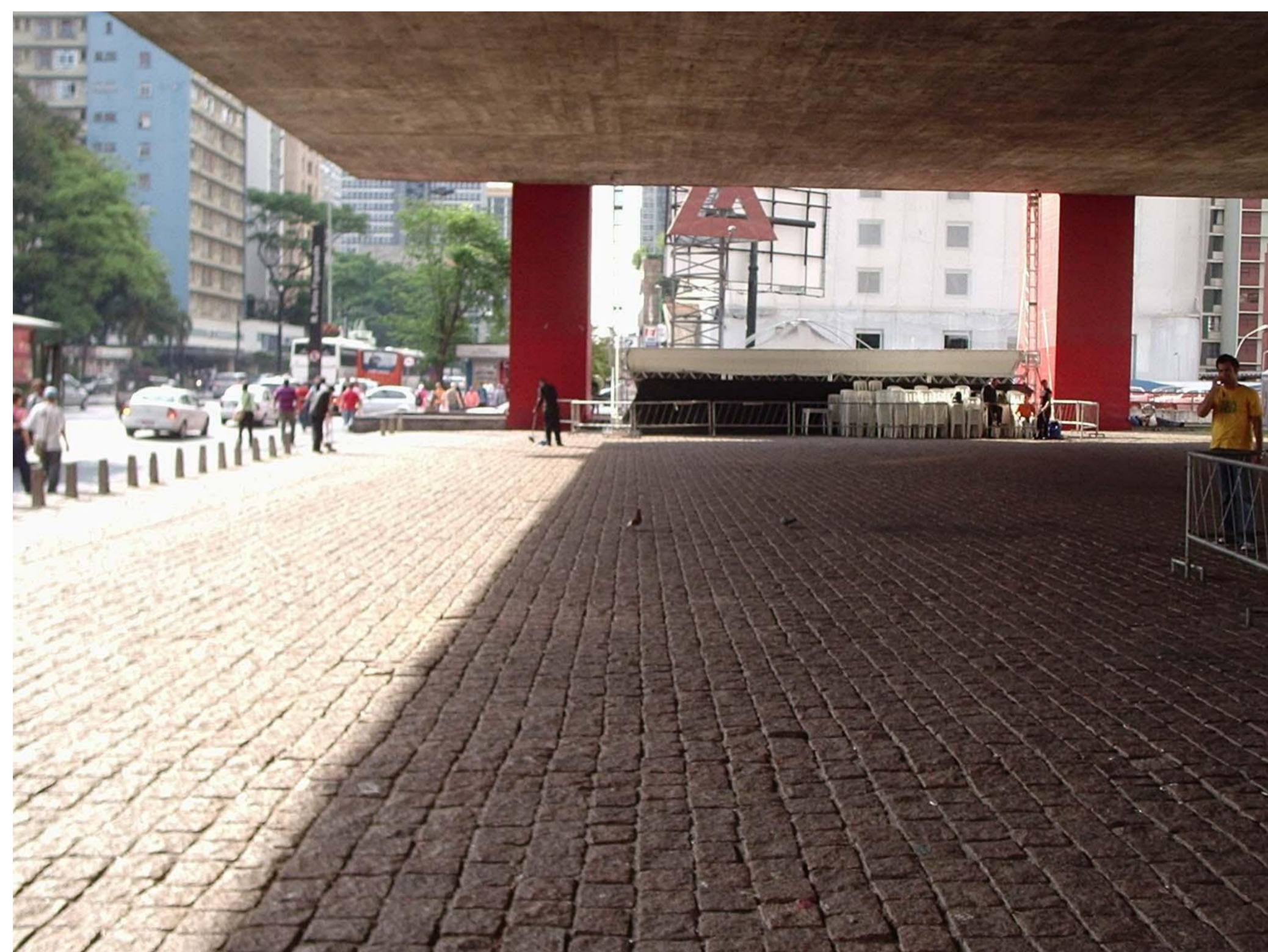
VILLA SHODHAN, AHMEDABAD, INDIA,  
1955

IGLESIA DE SAINT PIERRE, FIRMINY-  
VERT, FRQ, 1961-2006



JOAO VILANOVA ARTIGAS:  
FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
UNIVERSIDAD DE SAN PABLO, BRASIL,  
1961





LINA BO BARDI:  
MUSEO DE ARTE DE SAN PABLO  
(MASP), SAN PABLO, BARSIL,  
1958-68

En esta obra Lina Bo Bardi explota la fuerza expresiva de una estructura monumental, haciendo de ello el principal motivo estético del proyecto.

Asimismo, libera completamente la Planta a nivel cero sobre la Avenida Paulista, recreando una Plaza con balcón hacia la parte posterior del predio, de gran interés urbano.

El MASP es un ícono representativo de San Pablo y figura hasta en los graffities populares que cubren muchos muros de la ciudad.





PAULO MENDES DA ROCHA: MUSEO BRASILEÑO DE ESCULTURA (MuBE), SAN PABLO, BARSIL

El MuBE es una gran Plaza Seca, un gran solado de varios desniveles que salva la diferencia de altura del suelo natural desde la Avenida Europa hacia la calle lateral. Esa Plaza es una serie de espacios conformados por diversos planos horizontales, escalinatas, espejos de agua, y hasta vacíos balconeantes, cuya variedad queda unificada por una gran losa de 60 metros de luz entre apoyos. Esa losa es en realidad un gigantesco puente que apoya en macizos de hormigón sobre rodillos de acero que son apoyos móviles que permiten su dilatación. Una fuerte estrategia arquitectónica resuelta con mecanismos ingenieriles.

Esa gigantesca losa es un casetonado de 2 metros de altura, que sirve, además, como depósitos.





PAULO MENDES DA ROCHA: CAIXA DAS ARTES, VITORIA, BRASIL, 2011

Mendes Da Rocha realizó sus obras en hormigón armado a la vista, las que con el tiempo pasaron de ser unas construcciones rústicas, tal como fueron las obras de Le Corbusier o Vilanova Artigas en los años 50, a obras muy elegantes y de superficies pulidas, como son las obras de hormigón hoy en día.

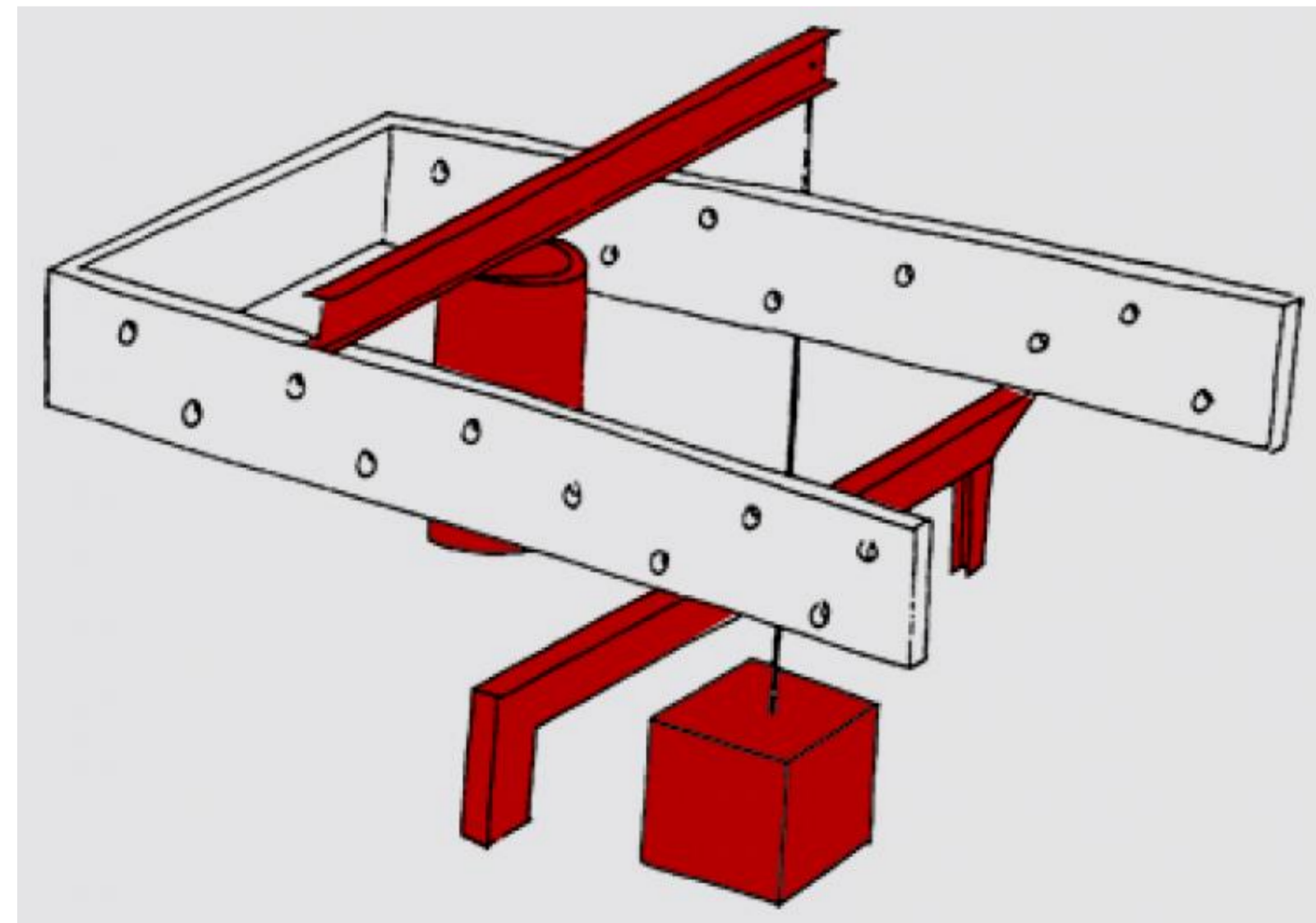


PAULO MENDES DA ROCHA: CASA GERASSI, SAN PABLO, BRASIL, 1991



REM KOOLHAAS:  
CASA EN BURDEOS, FRANCIA, 1987  
(Vistas exteriores y esquema estructural)

PÁGINA SIGUIENTE  
NORMAN FOSTER:  
HSBC BANKING, HONG KONG, 1979



ABAJO  
ESTUDIO BESONIAS & DE ALMEIDA:  
CASA ARANZAZU, BUENOS AIRES, 2010



OBRAS CONTEMPORÁNEAS



DI FRENNA ARQUITECTOS-CASA KEITÁ, COLIMA, MÉXICO, 2019



JOSETO CUBILLA-CASA DEL PESCADOR, LA FLORIDA, MISIONES, PARAGUAY, 2019

BLOCO ARQUITECTOS-CASA VILLA RICA, BRASILIA, BRASIL, 2017



Savoye de 1929, Koolhaas apela al diseño estructural como organización formal, pero en sentido contrario a la *Estructura Dom-Ino* Corbusierana. En 1929 la vanguardia tenía que imponer un criterio en batalla contra la arquitectura academicista tradicional y las obras debían expresar las ideas de manera contundente, clara, evidente, y por ello la estructura independiente se manifestaba a través de columnas exentas y como pies derechos, ordenadas por una trama regular de módulos iguales y en franca demostración que si bien eran el sostén de techos y entrepisos, además proporcionaban el orden visual, la articulación del espacio y la estética de la arquitectura. Koolhaas, tal vez en parte contestatario o quizá tratando de demostrar que la herencia moderna subsiste pero arreglada a nuevos momentos, diseña la estructura de sostén no de manera evidente siguiendo la lógica elemental de la estática que dice que las fuerzas van bajando de manera directa de lo más alto hasta el suelo, siempre en dirección vertical de arriba a abajo.

Morfológicamente la Casa en Burdeos se manifiesta como una caja chata, opaca y cerrada -un volumen de hormigón pesado- suspendida en el aire a unos 3 metros del piso sobre una Planta rectangular por debajo, totalmente acristalada, transparente sin elementos estructurales a la vista, excepto un arco aporticado de perfiles de acero perpendicular al lado mayor del rectángulo y exageradamente saliente de los cerramientos de vidrio, evitando de esta manera que se pueda relacionar a ese pórtico como estructura de ese ámbito. En ese arco metálico apoyan los muros de hormigón de la caja ciega, que es la Planta del primer piso, que a su vez como un segundo apoyo también está colgando desde una viga metálica gigante que apoya en un cilindro de hormigón que contiene servicios -y que no se muestra como una columna o un apoyo sino como un espacio funcional- y esa misma viga para evitar el volcamiento se equilibra por un extremo con un tensor vertical que se ancla a un "muerto" de hormigón enterrado que le hace de contrapeso. En definitiva, las fuerzas recorren el sentido inverso a la lógica de la estática, que siempre supone que la gravedad exige que los elementos superiores apoyen en otros inferiores inmediatamente por debajo. Koolhaas insiste en el concepto estético deudor de la estructura, pero lo hace transgrediendo la manera ortodoxa del Movimiento Moderno, sin dejar de escaparse del concepto, sólo que empleándolo de otra manera.

Por otra parte, el mismo Koolhaas utilizó Estructuras Dom-Ino un tanto más convencionales en sus proyectos del Hotel y Centro de Convenciones en Agadir (Marruecos) en 1990 y de la Biblioteca de Jussieu de París en 1992. En Agadir concibió una Caja chata de baja altura de Planta cuadrada plena de columnas de sección circular que van adquiriendo variado diámetro en razón de soportar más o menos cargas según su ubicación y diferentes entreluces en distintos

lugares de la Planta, con lo cual califica los apoyos y no los repite uniformemente como siempre hubo hecho Le Corbusier. En Jussieu, en contrario, proyecta una Caja cúbica y emplea una Estructura Dom-Ino muy homogénea, de columnas circulares organizadas por una trama perfectamente regular y combina entrepisos planos con inclinados. En ambos casos, las columnas, sinónimo de estructura, articulan un espacio continuo sin mayores divisiones y son quienes organizan ese espacio por ser los elementos verticales más importantes en los extensos interiores. Los interiores de Le Corbusier y de Koolhaas pueden compararse viendo las Plantas y los respectivos Croquis de Koolhaas para el Agadir en Marruecos y los dibujos de Maestro Corbu para el Palacio del Gobernador de Chandigarh en la India, por ejemplo. En este último, Le Corbusier utiliza un conjunto de columnas cruciformes exentas ubicadas según una trama regular que las distribuye uniformemente por todo el espacio, pero este *espacio general* se halla invadido por volúmenes irregulares aislados con ángulos curvos, lo que los hace "recorribles", siendo éstos y las grandes columnas cruciformes, en este caso ambos, los que ordenan y califican el gran espacio general. En los Croquis de Koolhaas también el espacio se ordena por las columnas circulares y algunos objetos funcionales curvilíneos.

Las estructuras también se utilizan como medio expresivo apelando a llamativos y grandilocuentes pórticos, arcos o bóvedas y cáscaras, metálicos o de hormigón, generalmente en la cobertura de grandes espacios como palacios de congresos, auditorios, terminales de aeropuertos o micro-estadios, y últimamente, y gracias a los adelantos técnicos actuales, también en grandes estadios cubiertos y en algunos casos con gigantes techos corredizos. Esta estrategia estética debe considerarse dentro de la saga de las grandes estructuras de la arquitectura de las ingenierías decimonónicas y son de alguna manera sus descendientes configurando una estética que deberíamos denominar *expresionismo estructural*.

Ya Le Corbusier anticipó que para la Modernidad ese *expresionismo estructural* era bienvenido cuando en su proyecto para el Palacio de los Sóviets propuso un grupo de pórticos radiales de gran tamaño y expuestos a la vista y desde los cuales colgaba el techo del auditorio. El mismo Mies en los ya mencionados proyectos para el IIT y del Teatro Nacional de Mannheim empleó como motivo estético enormes cerchas a la vista para colgar un techo y evitar columnas interiores en el espacio a cubrir. Cuando es necesario cubrir una gran superficie sin columnas intermedias porque así lo exigen las necesidades funcionales, estas estructuras llamativas y sorprendentes son inevitables y se convierten en el motivo expresivo obligado. Hay proyectos en que el *expresionismo estructural* se emplea sólo por voluntad formal y en estos casos los resultados pueden ser aceptables como también pueden parecer exagerados y fuera de lugar,

dependiendo de la calidad del diseño y de lo pertinente que sea la oportunidad en que se emplean estas soluciones. Estas propuestas han resultado satisfactorias de la mano de grandes y serios diseñadores de estructuras y de buen manejo de la construcción metálica como Renzo Piano, Richard Rogers o Sir Norman Foster, entre muchos otros, pero asimismo las mismas publicaciones de arquitectura abundaron también en divulgar obras que ofrecen sus estructuras –otrora sólo “ingeniería”- con una imagen algo extravagante y a veces con formas escandalosas, demasiado complejas e innecesariamente grandilocuentes, y es muy probable que con un costo mucho más alto que el razonable y que a veces hasta ofrecen dudas de que realmente sean el resultado directo de enfrentar la gravedad y que algunas de sus piezas no son más que formalismos decorativos.

### UN COMENTARIO FINAL

La *estética de la tecnología*, que también hemos llamado *sinceridad constructiva*, para Robert Venturi, y pretendiendo desprestigiarla, es un *determinismo biotécnico*, considerando con ello que Gropius y los demás pioneros de las vanguardias modernas no reconocían que con la nueva arquitectura que pregonaban estaban estableciendo un lenguaje estético y asumiendo una actitud que en definitiva era tan “artística” como la obra decimonónica del historicismo ecléctico que tanto combatían.

Hoy no pensamos igual. Tenemos muy en claro que la arquitectura es un medio de comunicación y por lo tanto es un lenguaje, y también sabemos que uno de sus fines es crear un ambiente agradable para el desarrollo de la vida humana, es decir estetizado, reconociendo a la arquitectura como arte y consecuentemente con valores visuales producto de la intención, no de un “determinismo”.

Ahora bien, la modernidad, en clara diferencia con el historicismo, establece como un ideal irrenunciable para el diseño de la arquitectura la cuestión de la sinceridad constructiva, y que todo el argumento visual, exterior, interior y circundante, debe lograrse sólo a partir de emplear los materiales de la construcción en su manera más evidente, mostrando su textura y su color naturales y también asimismo su función dentro de la construcción. En este sentido, Wright, por ejemplo, decía que “la piedra debe estar siempre haciendo fuerza, sosteniendo”, tal como lo mostró y demostró en Taliesin West de Arizona. Esta declaración de Wright tan lógica y originaria, recordemos, fue arbitrariamente contradicha por Rem Koolhaas en el Kunsthal de Rotterdam de 1993, donde un muro revestido en piedra, de imagen pesada, posa sobre un cristal de imagen frágil y sin apoyos sólidos a la vista.

La estética de la tecnología, como vimos, puede igualmente conseguirse con variados materiales, y según cuál sea la intención, localización y escala del edificio, algunas soluciones pueden considerarse más adecuadas que otras en relación a cada circunstancia, lo cual, la mayoría de las veces, además de una solución práctica es producto de una construcción cultural. Pero, por otra parte, siempre estará omnipresente la propuesta del arquitecto diseñador y sus intenciones y en tal sentido una obra puede ser considerada dentro del conjunto de edificios donde se apeló al concepto moderno de la estética de la tecnología cuando fue diseñada con muros de ladrillo visto, techos de madera u hormigón a la vista y con pisos rústicos de piedra-laja, o por el contrario, cuando se consideró pertinente hacerla con los materiales sintéticos más industrializados y de última generación, como podrían ser el acero inoxidable, el aluminio y el cristal de grandes dimensiones. Un sistema dará la imagen de una arquitectura vernacular, más artesanal e intimista, como podría ser una Casa-Blanca o de ladrillo enrasado, y la otra se ofrecerá con la imagen típica de la arquitectura High-Tech de fuerte imagen corporativa.

Así entonces, una obra cuyo aspecto se basa en materiales opacos es tan “estética de la tecnología” como aquella otra fulgurante en brillos, en tanto y en cuanto el diseño y su consecuente imagen, en uno y otro caso, surjan del buen uso de los materiales, del buen uso de la tecnología y de la intencionada explotación de las posibilidades expresivas de dicho criterio de diseño.

### UNA INTENCIÓN

Hoy nos están interesando aquellas obras de nuestro medio cuyas soluciones constructivas son lógicas y adecuadas a las demandas más naturales de las tecnologías “low-tech”. Los materiales que se usan para estas obras son mayormente los más tradicionales, como ladrillos, piedras, maderas y los más actuales como perfiles IPN, chapas onduladas y hormigón armado a la vista, y todos ellos “al natural”, expresando las mamposterías sus mampuestos componentes, la madera sus fibras constitutivas, el hormigón las tablas de sus encofrados, los perfiles sus remaches, bulones y tuercas. Estas obras nos conectan con los orígenes aún cuando se empleen sanamente en sus diseños las formas modernas basadas en la abstracción de la geometría, pues los materiales usados y la manera de hacerlo, explotan la expresión de su aspecto algo rústico y primitivo, y comunican la idea de que fueron construidas con una ejecución artesanal.

*Artículo extraído del Libro “Aprendiendo de la arquitectura”, escrito por Gastón Michel y editado por CP67-Junio 2020.*



# FORMA Y ESTRUCTURA. EL ORDEN DEL ESPACIO

**POR ARQUITECTO JUAN PABLO LÁZARO**  
INVESTIGADOR TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-CAPBA 3

## FORMA Y ESTRUCTURA. EL ORDEN DEL ESPACIO



*CASA V4, STUDIO MK27, SAN PABLO, BRA, 2011*

Cuando se habla de forma y estructura y del espacio resultante que hace una obra de arquitectura, asocio los conceptos conectados de dos arquitectos muy distintos entre sí: Louis Khan y Eduardo Sacriste.

Khan decía que en el comienzo un proyecto debe abarcar lo inconmensurable, luego le sigue la etapa del oficio, el “diseño”, donde prevalece lo mensurable, para luego arribar y quedarse definitivamente en el terreno de lo inconmensurable. (En el mejor de los casos, claro).

Y Sacriste, en su libro Charlas a principiantes: “... Cabe citar aquí, nuevamente, a Eupalinos el arquitecto, quien dice: "En la obra no hay detalles". Cuando leí esta frase por primera vez creí comprenderla, pero al explicarla tenía mis dudas. Hasta que en una oportunidad, una experiencia vivida en Nueva Orleans, me

permitted entenderla con toda claridad...” Recuerdo que tuve la oportunidad de ver una casa del arquitecto Neutra. Bajamos del automóvil a unos 50 ó 60 metros de la pequeña loma sobre la que estaba asentada la casa. Al aproximarnos iba contemplando "la casa". Al llegar continuaba admirando "la casa" de Neutra y recuerdo que una vez dentro de ella, por una consciente decisión comencé a estudiar "sus detalles...". Terminada la visita nos retiramos con la impresión de haber apreciado lo que en nuestro quehacer significa calidad y síntesis.

Inmediatamente a ésta nos tocó visitar otra casa de un colega de la localidad. Se trataba de una vivienda más pequeña y modesta y el automóvil nos dejó a sólo unos metros de su entrada, es decir que antes de bajar ya teníamos la casa encima.

Recuerdo que aún no me había apeado del coche cuando ya habían llamado mi atención muchos de sus elementos: persianas, maderas, vigas, puertas, ladrillos, etcétera. En esta oportunidad no vi una casa, sino una serie de detalles y materiales (un muestrario). No era una obra lograda, sino un conjunto de elementos yuxtapuestos. Para mi ese día quedó perfectamente aclarado que en la obra no hay detalles, sino que la obra es UNA y que los detalles, si han existido en el proceso de la construcción, terminada la misma automáticamente desaparecen quedando la obra integrada. Nuestra concepción de la obra, si se realiza mentalmente, siempre dará esa unidad estética de las partes.“

Los dos están hablando de trascender un lenguaje con una materialidad determinada, que obviamente existe y adhiere a determinadas posturas, pero hay algo más; Khan lo llama lo inconmensurable, Sacriste calidad o síntesis. (1)

### EL “VALOR” DE LA ARQUITECTURA

“Treinta radios convergen en un solo centro; del agujero del centro depende el uso del carro. Hacemos una vasija de un trozo de arcilla; es el espacio vacío de su interior el que le da su utilidad. Construimos puertas y ventanas para una

habitación; pero son estos espacios vacíos los que la hacen habitable. Así, mientras que lo tangible tiene ventajas, es lo intangible de dónde proviene lo útil” (Lao Tsé).

Las condicionantes estructurales, constructivas y económicas que enmarcaron y delimitaron el desarrollo de las formas arquitectónicas están siendo superadas gradualmente. Esto se debe en gran parte al desarrollo del cálculo en lo estructural, el surgimiento o reformulación de usos de nuevos materiales respecto a lo constructivo y como resultante de los nuevos modos de producción, en lo económico. Más aún si se compara la evolución del valor del metro cuadrado con el aumento sostenido del valor del suelo edificable. (A pesar de que los costos de construcción de un proyecto determinado pueden ser muy importantes dependiendo de su complejidad).

Creo que es significativo comparar, teniendo en cuenta y mensurando duración y prestaciones, los costos de la construcción de una vivienda con el costo de un automóvil. Por lo general, la relación entre ambos fluctúa entre 1/10 y 1/4.

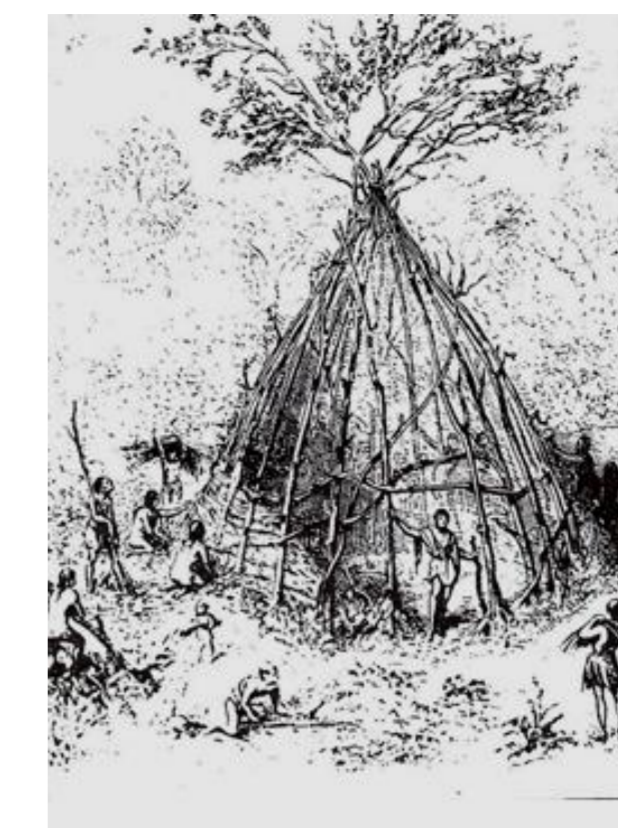
Y si se trata de edificios públicos que pudieran tener una importancia urbanística y/o simbólica, la relación de su costo con las ganancias a largo plazo que podrá generar también parece asimétrica.

Un informe europeo realizó dos comparaciones bastante significativas: el costo de las construcciones, que se sitúa en un rango que varía entre 500 euros/m<sup>2</sup> (viviendas de protección oficial) y 3.000 euros/m<sup>2</sup> (algunos museos o auditorios), con el de los aviones, que se situaría aproximadamente en una banda equivalente de 30.000 a 50.000 euros/m<sup>2</sup> (Jet privado: 3 millones de euros; Boeing 737: 35 millones de euros; Airbus 380: 190 millones de euros). El costo total de construcción de un aeropuerto mediano (el del aeropuerto de Bilbao, por ejemplo, fue de 90 millones de euros), es equivalente al de tan sólo uno o dos de los aviones que aterrizan y despegan diariamente en el aeropuerto.

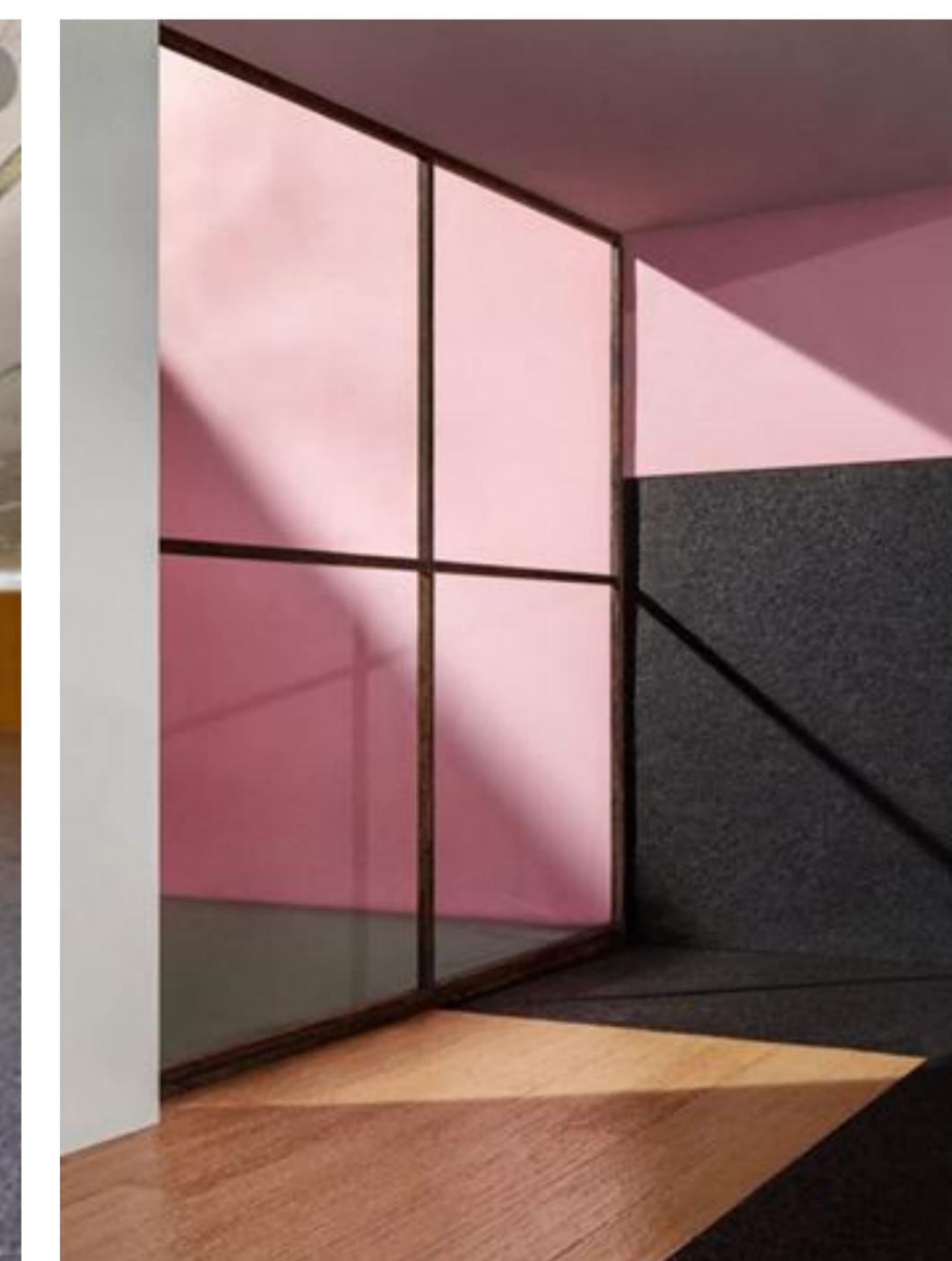
Y un edificio de gran repercusión mediática y probada fuente de ingresos para una ciudad, como el Museo Guggenheim de Bilbao (Con un costo de 110 millones de euros aproximadamente), con la inversión publicitaria realizada anualmente por una empresa como Coca-Cola (Inversión promedio de 1.700 millones de euros).

Evidentemente, el “Valor” asignado a la arquitectura da cuenta de los valores y prioridades que movilizan los engranajes conocidos, que históricamente tendieron a valorar exclusivamente lo tangible.

La complejidad que caracteriza a lo contemporáneo, denota un posicionamiento y nueva valoración de “lo intangible”. Da cuenta de ello, la evolución del conocimiento, visto como un proceso que se construye a través de la investigación y derivando indiscutiblemente en el desarrollo de múltiples disciplinas.



RICHARD NEUTRA: COVENEY HOUSE, USA, 1959  
 CABAÑA PRIMITIVA  
 CUEVA SON DONG, VIETNAM  
 LE CORBUSIER: CAPILLA DE RONCHAMP, FRA, 1955  
 MIES VAN DER ROHE, CASA FARNSWORTH, ILLINOIS, USA, 1951  
 MIES VAN DER ROHE: ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY, CHICAGO, USA, 1945  
 LUIS BARRAGÁN: CASA GILARDI, MÉX, 1976



Cecil Balmond, dice algo parecido a lo afirmado por Khan y Sacriste "...La Forma para mí ahora es algo intangible, que está revoloteando alrededor de la pieza. Es la sensación que tienes al contemplar un buen trabajo. Sabes que está ahí pero no lo puedes identificar físicamente. Si no se trata de un buen trabajo, sino de un trabajo mediocre, sólo ves la forma física. En un proyecto poderoso -y no me refiero a un trabajo bueno o malo, sino poderoso-, la Forma permanece en ti y te hace volver a visitar el proyecto y observarlo. Estas obras tienen otra dimensión, tienen un algo."

### CONSIDERACIONES ESTÉTICAS DESDE LOS "SISTEMAS ESTRUCTURALES"

"Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y, que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa materia ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida a esa forma. La cosa es una materia formada." (Martín Heidegger)

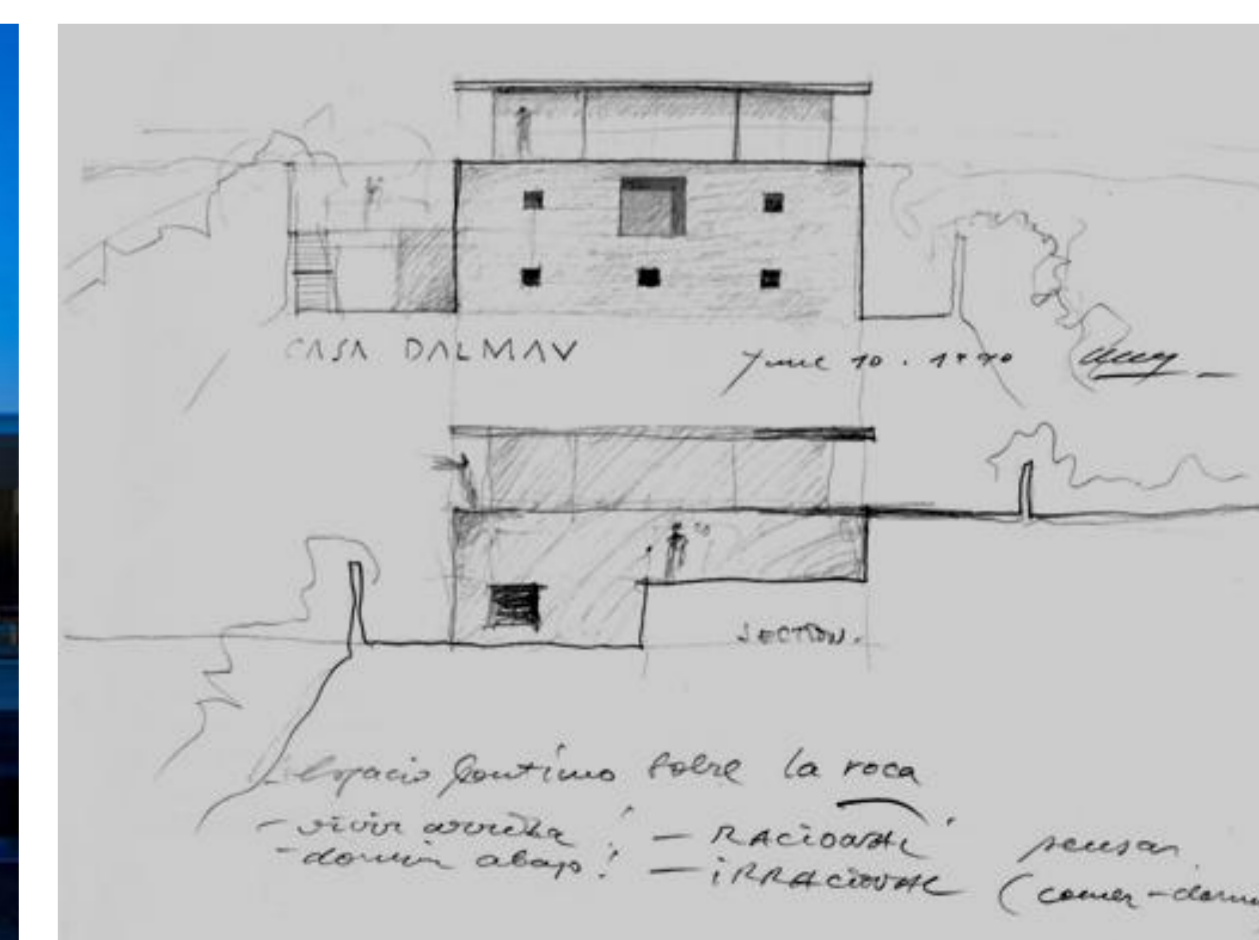
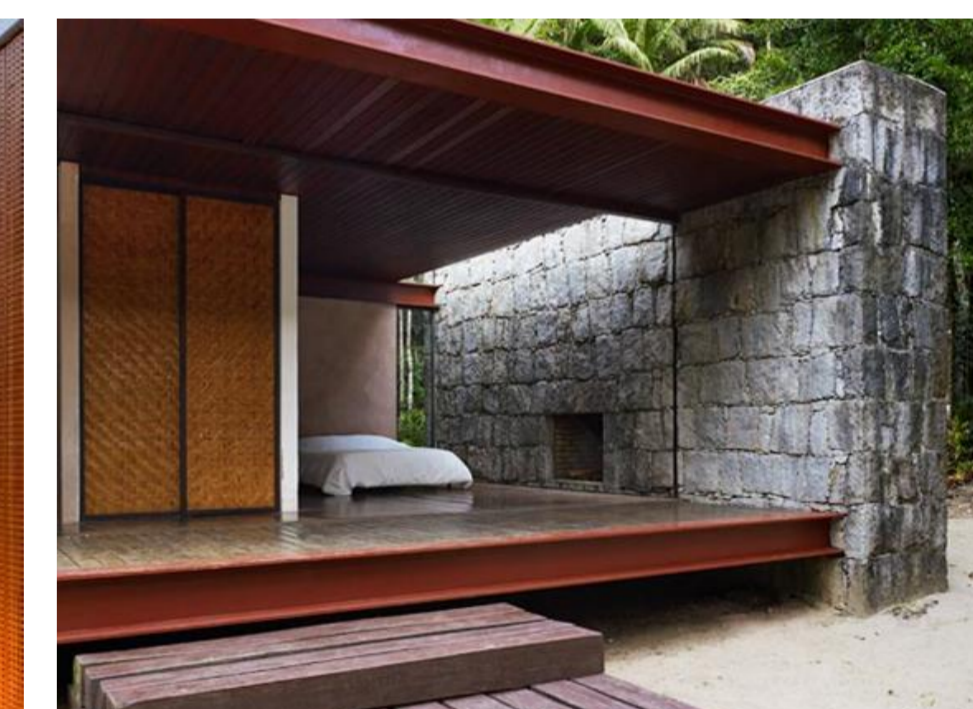
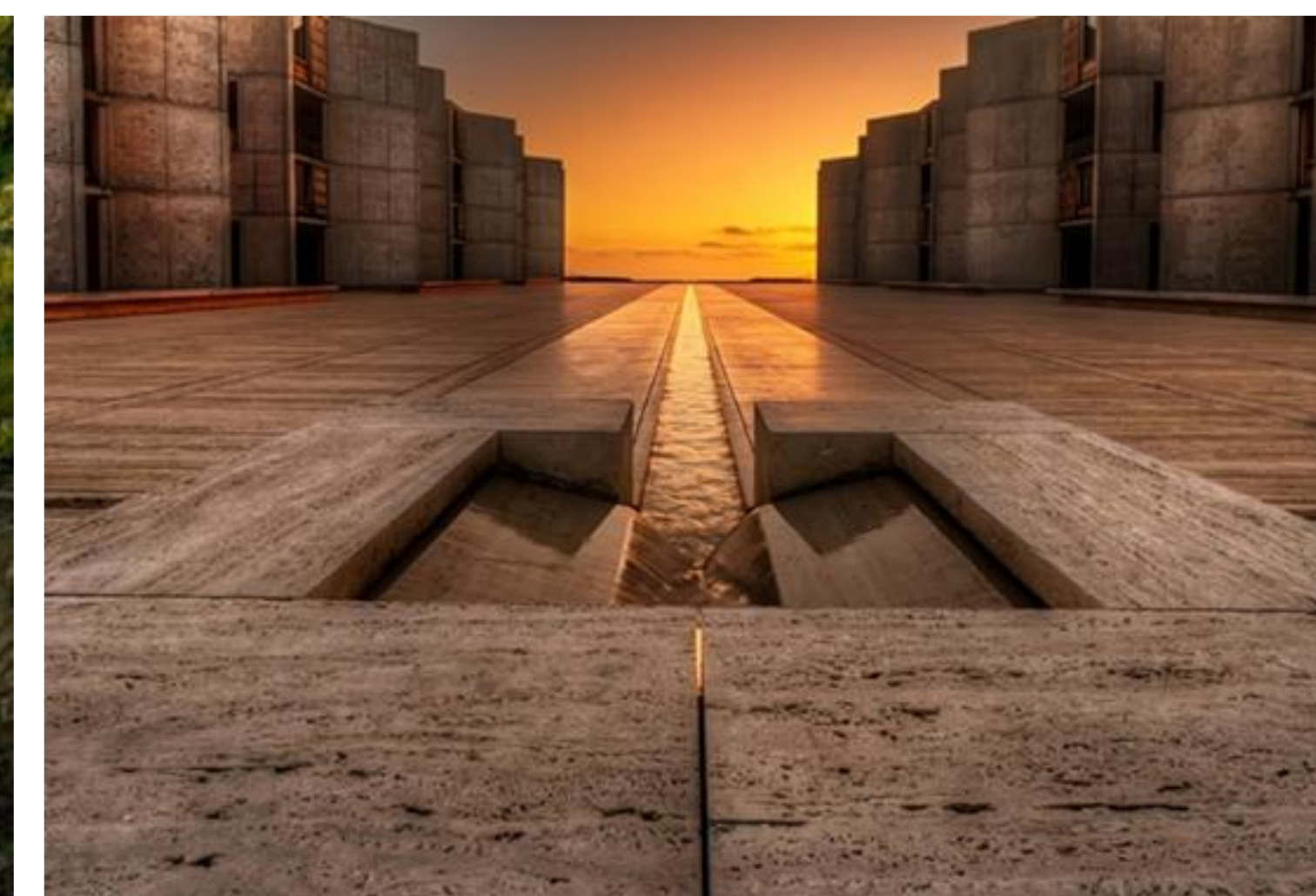
La cueva o la cabaña...? Aun inconscientemente, estos dos arquetipos opuestos en el modo de habitar intervienen y dan pregnancia a la práctica proyectual. (2)

Al decir de Alberto Campo Baeza; "...Podríamos hacer una primera lectura, a la luz de los conceptos de lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura, como si de una cámara fotográfica se tratara, ajustando el objetivo de nuestro análisis con la apertura de lo estereotómico y la velocidad de lo tectónico. ¿No es también la arquitectura una cuestión de ajuste de luz y de distancias en relación con el hombre?" (3)

La estructura como concepto; interviniendo en las formas y los materiales, por un lado lo Estereotómico (del griego; stéreo: sólido/tomia: cortar), su arquetipo: la cueva, con la búsqueda ancestral del cobijo, masivo y pétreo, naciendo o emergiendo de la tierra. La gravedad se transmite continua, básica y contundente con materiales utilizados a través de la historia (los que trabajan a la compresión): piedra, adobe, ladrillo u hormigón. La luz penetra como resultado de horadar el muro. (Se "busca atrapar" la entrada de luz), la operación que prevalece: la sustracción. (4)

ALVARO SIZA: CASA TOLÓ, POR, 2005  
 LOUIS KAHN: INSTITUTO JONAS SALK, CALIFORNIA, USA, 1965  
 GERRIT RIETVELD: CASA SCHRÖDER, UTRECHT, PB, 1924  
 CORREIA-RAGAZZI: CASA EN GERÉ, POR

JESÚS APARICIO: CASA DEL HORIZONTE, SALAMANCA, ESP, 2006  
 STUDIO MK27: CASA V4, SAN PABLO, BRA, 2011  
 CASA RIO BONITO: CARLA JUÇABA, 2005  
 ALBERTO CAMPO BAEZA: SEVILLA LA NUEVA, MADRID, ESP



Como paradigmas modernos de estos dos conceptos, siempre encontré el gran valor estético en cada uno de ellos, en silencio bajo esa gran cueva inconmensurable y moderna que es Ronchamp, admirando muchas de las obras de L. Barragán, R. Moneo, T. Ando, A. Siza, L. Khan; lo más cercano: el casablanquismo. Hormigón visto o muros revocados; los elementos confluyen para generar un espacio interior enigmático, místico y dramático, en el cual la luz es protagonista. Se acentúa la idea de la belleza de la espacialidad, la luz controlada, la esencia del espacio. Como dice Alicia Ríos Martínez "... los muros de Barragán abrazan de tal modo, que permiten percibir el vacío traducido en espacios contenidos, donde reina el silencio a la vez que los juegos de luz y sombra". (6)

Del otro lado, la mayoría de las grandes obras del Movimiento Moderno; Mies, Rietveld, Wright, el otro Corbu..., la belleza de la precisión constructiva y el dominio de la materialidad son los paradigmas. El uso del lenguaje industrial, las formas puras, la sinceridad constructiva; se establecen leyes formales que intervienen la estructura; en donde los elementos planos o lineales se extienden más allá del punto de intersección con otros elementos, los planos horizontales atraviesan los verticales como si estuvieran acanalados simulando estar embutidos en estos, los pilares nunca interceptan los planos en las esquinas, los elementos lineales actúan como ejes de un sistema y también están diferenciados por el uso del color. Como resultado las formas sugieren liviandad, ligereza y las estructuras son óseas, nervuradas o cáscaras que desafían la gravedad. La belleza y armonía surge porque se ha utilizado el material al máximo de sus posibilidades. (7)

En diferentes obras contemporáneas, esta dualidad conceptual está presente en la misma obra, con distinta materialidad y respondiendo a distintas variables. (8), en Alberto Campo Baeza el concepto y la síntesis en su máxima expresión:

"Arriba, en la cabaña, caja de cristal tectónica, la vida intelectual, pensar, mirar, soñar. Abajo, en la cueva, caja de piedra estereotómica, la vida «animal», comer, dormir. (9)

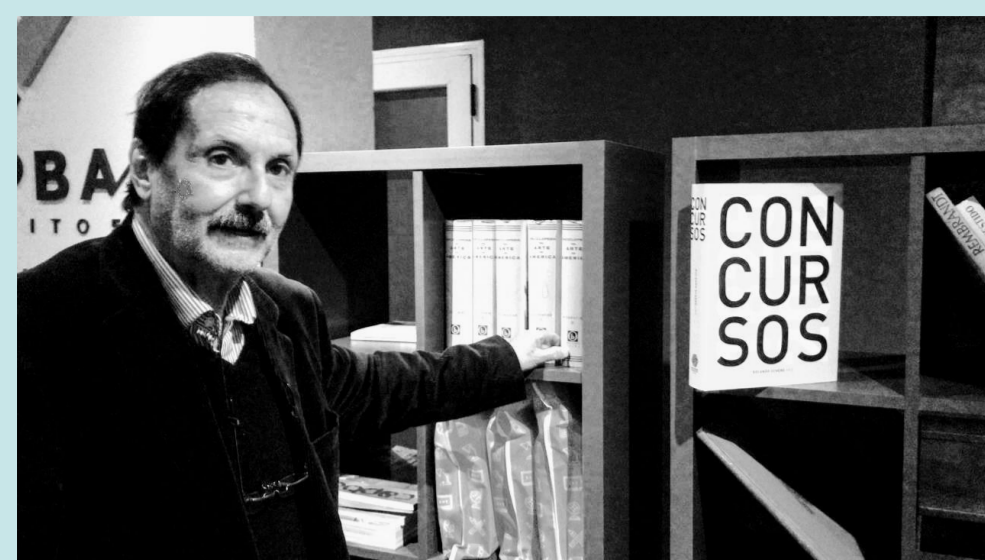
Arq. Alberto Campo Baeza. Burgos. Proyecto: 1990.

**Bibliografía:**

- 1.- Charlas a principiantes, Eduardo Sacriste.
- 2.- Forma y diseño, Louis Khan.
- 3.- Cajas, cajitas, cajones Sobre lo estereotómico y lo tectónico, Alberto Campo Baeza.
- 4.- El origen de la obra de arte, Martin Heidegger.
- 5.- Aprendiendo de la arquitectura, Gastón Michel.
- 6.- Campo Baeza, Colección arquitectura española contemporánea.



ALBERTO CAMPO BAEZA:  
OLNICK SPANU HOUSE, USA, 2007



# UNA MIRADA RETROSPECTIVA

POR ARQUITECTO ROLANDO SCHERE

## UNA MIRADA RETROSPECTIVA

Pienso que la producción de un arquitecto debe considerarse en forma unitaria ya que todas sus facetas se sintetizan en un solo individuo.

Todas éstas, todas sus actitudes aún cuando no estuvieran claramente explicitadas, tienen una base de teoría común.

A tal efecto, el dibujar, el escribir, el investigar, el proyectar, el construir, el trabajo sobre la materia, son fases de su propia actividad con diversos grados de interdependencia.

Es difícil de partir a Clorindo Testa en dos: el que dibuja y pinta y el que proyecta y construye.

Es absolutamente reconocible en Luis Fernando Benedit, ver que es un arquitecto que pinta, o un pintor que proyecta. Dibuja, mide, incluye la palabra.

Arquitectura es medida.

Le Corbusier integra sus dos pasiones, a las que se dedica full time.

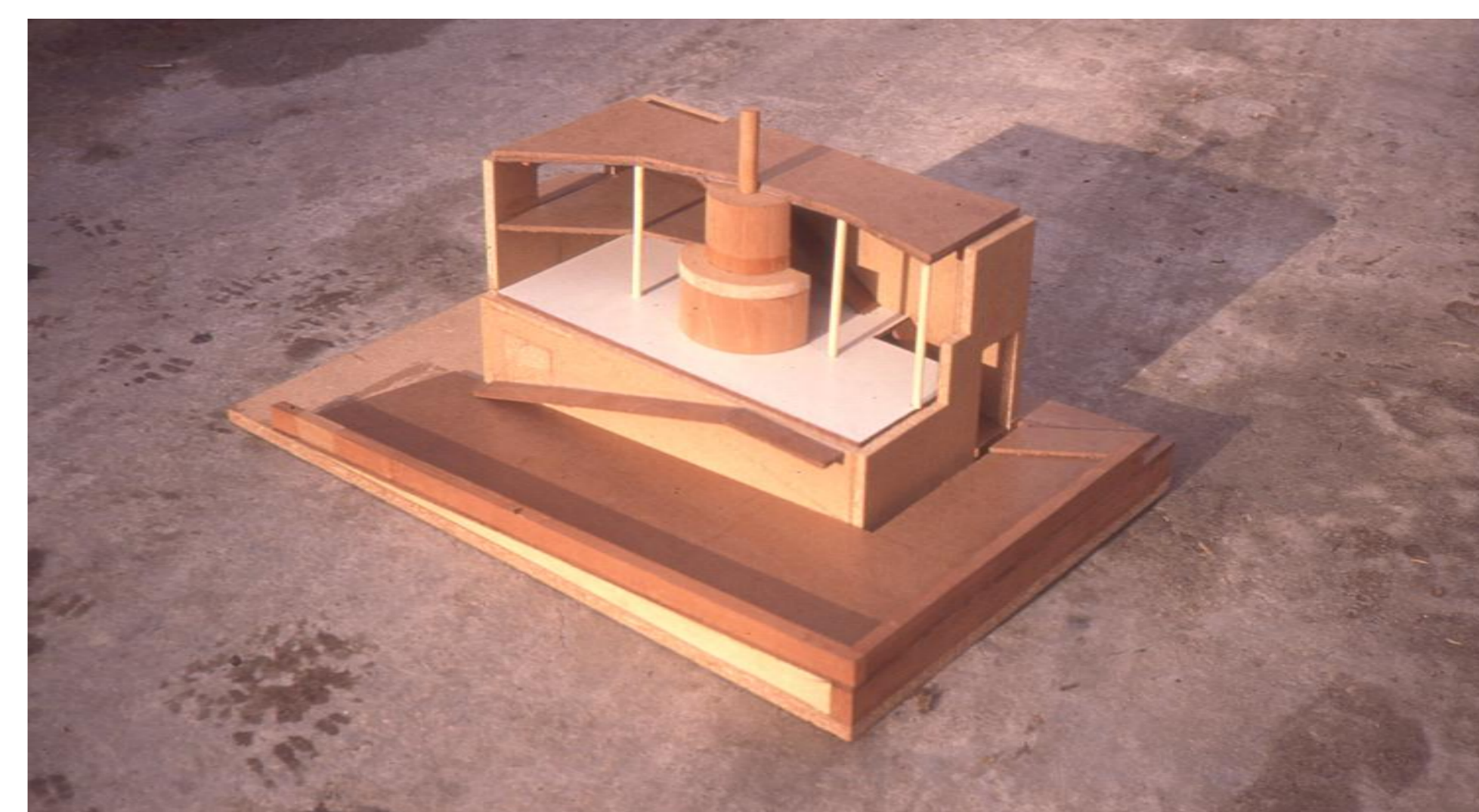
Uno puede fraccionar los tiempos que dedica a las cosas, aunque no siempre sean separables.

Por ello, para analizar la obra de un arquitecto, es necesario verla como conjunto.

Hay actitudes al enfrentar las cosas: la creatividad permanente y el cambio, o las permanencias y las reiteraciones. Ambas son verificables en un análisis profundo de una obra.

El arquitecto y su obra son el producto del entorno cultural y del tiempo en que la obra se concibe.

La obra de arquitectura no es permanente, le pasa el tiempo.



MOSCATO-SCHERE  
ARQUITECTOS:  
CASA CAMDESSUS  
Punta del Este, Uruguay

**Manos a la obra:****1964**

Tema: Disco Guantanamera, de Pete Seeger. Edición “trucha”.  
El diseño de la tapa de un pequeño disco, siendo un estudiante primerizo de arquitectura.  
La repetición del tema, hace alusión a la letra de la canción.

**1970.**

Tema: Estación Terminal de Ómnibus de Puerto Iguazú. Misiones  
Se hizo un recorrida por el territorio, para recoger información sobre la tecnología del lugar, la piedra mora, la tierra roja, la vegetación, las calles con galerías cubiertas como legado de las Misiones Jesuíticas, el suelo en pendiente.

Se decidió por un Partido Arquitectónico en boga en los Concursos de la época: un techo y debajo pasa todo, el espacio fluye en opción misionera.  
La obra fue construida tal cual como se proyectó. Pero 40 años después la ampliaron como una caricatura de si misma y sin ninguna de sus virtudes.

**1970.**

Tema: Hostería en el Calafate, Santa Cruz.<sup>1</sup>  
Otro entorno cultural, otro clima, otro lugar: La Patagonia.  
La masa, el muro portante de piedra bola con pequeñas aberturas. Remata en una galería vidriada como homenaje a la vieja arquitectura inglesa, sobreelevada para ver el lago Argentino por encima de las construcciones existentes. La chapa pintada recubre los volúmenes de servicio.

**1974.**

Tema: Casa Camdessus 1. Punta Chica. Provincia de Buenos Aires.<sup>1</sup>  
Vivienda unifamiliar en lote en esquina. La casa, de ladrillo a la vista con junta enrasada, se apoya contra una de las medianeras, dejando el jardín hacia adelante, a través de una pérgola de doble altura de canalón de fibrocemento.

El jardín está sobreelevado y un muro perimetral de ladrillo rematado en un caño redondo, recorre las líneas municipales, dándole privacidad desde afuera y visión desde adentro.

En 2021, el muro perimetral se transformó en una masa verde que impide la visión al exterior, la casa fue pintada de blanco, perdió sus postigones originales y equipos de aire acondicionado asoman en el frente.

**1979**

Tema: APNA. Asociación pro ayuda a niños atípicos. Gurruchaga y Soler. CABA.<sup>1</sup>

El programa contiene un hospital de día para niños autistas y pre-taller para adolescentes. La salud mental está insertada e integrada al barrio.  
Es una antigua casa chorizo en un lote en esquina, originalmente para un chofer del Consejo Deliberante.

Por entonces, Palermo Viejo no era reconocido como barrio histórico.  
El patio interior función como lugar de expansión, sus paredes medianeras intervenidas con gráficas.

Todos los paramentos de la casa se pintaron en látex acrílico color teja, unificando la masa. Sutiles intervenciones muestran “lo nuevo”: Un nuevo núcleo sanitario que sobresale del interior como un cilindro, un sutil alero de vidrio une ambos volúmenes. Se reinterpretan las molduras salientes del remate los muros, en entrantes y escalonados.

**1979-2021**

Tema: Clínica Privada Banfield S.A. Internación Psiquiátrica y Hospital de Día. 40 años de planes, proyectos y obras.<sup>1</sup>

Un camino que recorre la reconversión de la vieja institución psiquiátrica de los años 40, en las recomendaciones de la OMS de los 70’s, hasta llegar a la Ley de Salud Mental de los 2000.

Se reinterpreta la “reja” de las aberturas como “protección”.  
Las ventanas son para ver: sus vidrios serán transparentes.  
El uso del color en instituciones grises.

La integración al barrio y a la manzana, el crecimiento de la institución por anexión de lotes.

Las dos estrategias utilizadas: La integración de los vacíos interiores y el discurso alrededor de la medianera.

Los patios y jardines interiores y las galerías vidriadas como lugares sociales de encuentro.

Un camino que va del muro revocado, al muro de bloque, recuperando la “textura de los materiales”.

El paso de una estrategia de integración total y unificación, al discurso de la diversidad.

El paso del espacio social volcado al “interior”, y los altos muros cerrados, al espacio social “viendo y visible al barrio”.

La discapacidad y sus talleres como nueva temática  
La “Casa de Medio Camino” como primer eslabón luego de la externación, en el marco de la Ley de Salud Mental.



**1981**

Tema: Sede en EPEC en Villa Carlos Paz. Edificio demostrativo de la conservación de energía y uso activo de la energía solar.<sup>3</sup>

Concurso Nacional de Anteproyectos, primer premio.

Se propone un edificio en esquina, con una envolvente que acompaña el perímetro irregular de las medianeras.

Un techo accesible y recorrible conformado por los colectores solares que generan agua caliente para los equipos de Aire Acondicionado. Por debajo se desarrolla el edificio, semienterrado, con aberturas controladas y orientadas.

El croquis es la imagen más elocuente del proyecto.

**1983**

Tema: 197 Viviendas en Argüello Norte. Córdoba Capital. <sup>1</sup>

Concurso FONAVI, primer premio.

Un prototipo básico de vivienda que va creciendo alrededor de un patio hasta tener dos alturas. El barrio se organiza alrededor de dos placitas.

Un conjunto es de color rosado, con una fuerte identidad de imagen. Los remates de los tímpanos son escalonados.

Se empleó una tecnología de bloques cerámicos, al alcance de cualquier cordobés y el modelo a seguir es el de la casa del vecino.

La realidad verificó que hubo los vecinos, una vez ocupadas las viviendas, crecieron como pudieron, modificaron esquemas e imagen y utilizaron la tecnología a su alcance, muchos la de las villas vecinas: maderas, chapas, y también los bloques cerámicos.

Lo que no tuvo mutaciones, fue la trama urbana: el espacio público es permanente.

**1989-94**

Tema: Escuela Montessori. San Isidro, Provincia de Buenos Aires. <sup>1</sup>

Obra en etapas. Demolida.

Un edificio lineal de ladrillo, con galerías vidriadas y gradas volcadas hacia el terreno, y fuero ocupándolo gradualmente.

**1989**

Tema: Sede de INTECH. Instituto Tecnológica de Chascomús.<sup>5</sup> Laguna de Chascomús, Provincia de Buenos Aires. Instituto de investigaciones biológicas y ecológicas de la pampa húmeda.

La planta hace alusión al Palacio San José, con sus patios de acceso, interior y de fondo,

Es un volumen horizontal todo blanco y con una torre de servicios vertical, que rinden homenaje a la pampa húmeda.

La tecnología adoptada es acorde al tema y a la imagen buscada: muros blancos, carpinterías de aluminio y cubierta de chapa, pre-pintados color blanco. En el interior una propuesta de flexibilidad que modifica la de los 70's. Los núcleos sanitarios y lo permanente son "duros" y divisiones interiores removibles en Durlock.

Obtuvo en 1989 el Premio Anual de Arquitectura SCA-CPAU, la primera vez que se convocó.

**1991-93**

Tema: PRAM. Programa de Revitalización de la Avenida de Mayo.

Convenio del Quinto Centenario de España y la MCBA.

Gerente de Proyecto.

Fue una intervención de gran envergadura sobre el conjunto histórico de la Avenida de Mayo.

Se hizo una propuesta integral interviniendo en las actividades, el espacio público y las fachadas de edificios.

En las fachadas se revirtieron las patologías de las plantas altas y las modificaciones de las plantas bajas.

La Oficina de Gestión se instaló en la Avenida, celebrando convenios con los vecinos, relevando, consensuando y ejecutando los proyectos.

Se generó un gran consenso, con 50 edificios y cuadras enteras intervenidas.

Fue un trabajo en equipo de planificadores, diseñadores y especialistas en patrimonio, actuando en conjunto, superando el "conflicto" entre campos supuestamente contradictorios.

**1993-98**

Tema: Clínica de Psicopatología 9 de Julio. Bernal. Provincia de Buenos Aires.<sup>1</sup>

Obra en etapas, Muros portantes, losas de viguetas

Ubicada en un terreno urbano entre medianeras, de 90 metros de profundidad, con una vieja casa y tres enormes palmeras existentes.

El crecimiento es lineal a lo largo de las medianeras y se conservaron las preexistencias.

En la larga circulación que van "sucediendo cosas", escaleras lineales, luces cenitales, dobles alturas y balconeos.

El uso del color interior y exterior.

**1994-2009**

Tema: PARAISOS-LUIS BARRAGÁN. Kliczkowsky editor

Tuvo una primera edición como revista-libro y una segunda, ampliada y bilingüe, como libro.

Textos de Juan Molina y Vedia y dibujos de Rolando Schere.  
Es el análisis de la obra de Barragán, y mostrada a través de dibujos a color propios.  
Fue una primera experiencia, en la ejecución conjunta de libros.

### 1996

Tema: Casa Camdessus 2. Punta del Este. Uruguay.<sup>1</sup>  
Fue la segunda casa para el mismo usuario. Esta vez vivienda de veraneo  
El estar se ubica en el piso alto para buscar las vistas al mar.  
Se utilizó la piedra de voladura, propia del subsuelo, en los muros portantes y la madera de lapacho, las brisas moviendo los flecos de las lonas, como respuesta a las tradiciones del lugar: los materiales y sus artesanos  
Hay que repensar lo todo en cada caso, con una misma base ideológica.

### 1996

Tema: Roosevelt 1935. Propiedad horizontal. CABA.<sup>1</sup>  
La propiedad horizontal, un tema antes vedado a los arquitectos, y carente de propuesta y diseño, se suma a la temática sostenida por los arquitectos. Nuevos edificios, PH, pequeñas obras.  
La fachada lleva adherida una pieza construida con de perfiles standard de chapa de acero galvanizado, que contiene los balcones. En el corazón del edificio, un volumen cilíndrico de hormigón armado a la vista, en el tanque de agua y contiene el núcleo circulatorio vertical.

### 1997-13

Tema: Sede UNLa. Universidad Nacional de Lanús. Lanús. Provincia de Buenos Aires.<sup>1,2 y 4</sup>  
Obras en etapas.  
Fueron 16 años de obras, desde la creación de Universidad de periferia.  
El predio es el de los viejos talleres ferroviarios de del Ferrocarril Sud en Remedios de Escalada, desactivados y que se “salvaron “ de la privatización.  
Se realizaron obras de restauración, reciclaje y edificios nuevos en un entorno de valor patrimonial ferroviario.  
Es la convivencia sostenible del patrimonio con la modernidad.

### 1997-2000

Tema: Ediciones COLIHUE, colección ARCO IRIS.  
Cuando con Juan Molina y Vedia le llevamos a Aurelio Narvaja la propuesta de publicar un libro sobre Fermín Bereterbide, que había sido considerado invendible por otra editorial, Navaja aceptó, pero con la condición de que desarrolláramos una nueva colección, ya que no le servía tener un libro suelto

de arquitectura en la Editorial.  
Surgió así la Colección Arco Iris, a la que dimos imagen, formato, contenidos y títulos.  
Fue su temática, la ciudad, su historia, sus arquitectos, su patrimonio arquitectónico, la arquitectura industrial, el archivismo y el dibujo como herramienta.  
Publicamos cuatro libros, hasta que la crisis de 2001, cortó la aparición de la colección.

### 2000

Tema: MARQ: Museo de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos.  
Se restauró y recicló la torre y amplió con un nuevo núcleo circulatorio exterior, el viejo tanque de agua de 500.000 litros de la Estación Ferroviaria de Retiro.  
Lo nuevo, el núcleo se expresa como un prisma de base cuadrangular sutilmente girado respecto al eje de la torre de ladrillos.  
La estructura empleada fue un sistema de andamios recubierto de chapa gris.  
La escalera, es parte de ese mismo sistema constructivo y conforma un espacio recorrible de gran altura que forma parte de la exposición.  
La obra se realizó en base a donaciones controladas de materiales, y buscó ser una obra demostrativa de cómo actuar en dichos casos.

### 2001

Tema: PRODYMES 3.<sup>2</sup>  
Comitente: Unidad Ejecutora Provincial, Provincia de Buenos Aires  
El programa buscó incrementar el acceso a una mejor calidad de educación y a la igualdad ante los servicios de Educación Secundaria, apoyando la implementación del Programa de Jornada Extendida en las escuelas del Ciclo Básico de Educación Secundaria seleccionadas.  
Se proyectó la ampliación de 80 escuelas en entornos de riesgo, distribuidas en toda la Provincia de Buenos Aires.  
Los 80 proyectos se desarrollados en base a tipologías que se fueron ajustando de acuerdo a cada escuela, con un desarrollo constructivo en base de nudos.  
Fue una experiencia de resolución de gran cantidad de proyectos en forma simultánea, con racionalización y dando una respuesta a cada requerimiento.  
Implicó recorrer el interior de la Provincia de Buenos Aires, fuera de los “circuitos turísticos”.

### 2002

Tema: CMT. Centro Multimodal de Transporte. Estación Ferroautomotor de La Plata. Provincia de Buenos Aires.<sup>2</sup>

Fue el primer premio de un Concurso Nacional de Anteproyectos. A la cabecera La Plata del Ferrocarril de Sur (Roca), se le anexó una Estación de Ómnibus, de manera de hacer confluir el ferrocarril, el ómnibus y el transporte urbano.

A fin evitar la partición del casco urbano de La Plata, el tren llegaría enterrado, hasta el subsuelo de la nave ferroviaria que data de 1908.

La nueva nave, que contiene la Estación de Ómnibus, se ubicó en forma paralela a la vieja nave, y solo unida puntualmente, por unas livianas estructuras vidriadas.

El resto del terreno de la playa, se abrió a la ciudad, como parque urbano temático ferroviario.

Obra no construida, aún.

### **2002-5 Dibujos 1**

Tema:

2002-HOMENAJE AL BAÑO Dibujo. Fotomontaje digital

2005-GAUCHITO GIL: Foto rolendo Schere.

2005-GAUCHO LOOK, caja, 120 x 120x10 cm. Exp. en 4 certamen iberoamericano de pintura. Fundación Aerolíneas Argentinas. Museo Nacional de Bellas Artes.

### **2006-7 Dibujos 2**

Pequeños dibujos

### **2007**

Tema: Belgrano 630. San Fernando. Provincia de Buenos Aires.<sup>1</sup>

Es un conjunto de 11 viviendas en puente, dúplex y triplex, desarrollados en un terreno entre medianeras. Se organizan alrededor de patios.

Tiene una masa blanca, donde cada unidad se diferencia por el color de las carpinterías de aluminio.

Cada unidad cuenta con un jardín propio, conectado al espacio común de circulación y estacionamiento.

### **2008**

Tema: Libro CONCURSOS 1825-2006. Editorial Sociedad Central de Arquitectos. Bisman Ediciones.

Es un análisis y fichado de los Concursos realizados en la Argentina durante ese período.

Busca la costura de ambos mundos: El de los historiadores, investigadores, patrimonialistas, y el de los diseñadores, concurseros: la unión de dos mundos a través de una temática presente en nuestro país desde la colonia.

Es un libro de historia que al llegar hasta la actualidad, pretende no tener final, y ser el disparador de nuevas investigaciones.

Fue mi homenaje de autor a la SCA como sostenedor del Sistema de Concursos desde su fundación.

Obtuvo el Premio al mejor libro de arte y arquitectura editado en 2009 otorgado por la Cámara Argentina de Publicaciones y el Primer Premio (Publicaciones) en la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU), Medellín, Colombia, 2010.

### **2008**

Tema: Terrazas Bunge. Propiedad horizontal. Pinamar. Provincia de Buenos Aires.<sup>2</sup>

Está ubicado sobre la Avenida Bunge, acceso a Pinamar, en un terreno triangular y con barranca.

El edificio de escalona con terrazas que miran al mar. Los ángulos del terreno, conforman las terrazas triangulares con vistas al bosque.

### **2009**

Tema: Patrimonio y Bicentenario. Provincia de Buenos Aires.<sup>2</sup>

Faro y Teatro de la Isla Martín García. Museo de Luján. Museo Histórico Nacional de la Matanza.

Con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, en la Provincia de Buenos Aires se proyectaron 4 intervenciones sobre Monumentos Históricos Provinciales: Forman parte de la misma discusión sobre Patrimonio y Modernidad.

### **2010**

Tema: Roosevelt 1910. Propiedad horizontal. CABA.<sup>2</sup>

Está ubicado en un terreno en esquina, con una fachada corta, sobre la calle Roosevelt.

La manzana se intersecta con las vías del Ferrocarril Mitre.

El edificio reconstruye el perímetro de la manzana, transformando la fachada (antes medianera contra el tren), en la fachada principal. Las vías pasan a ser un parque lineal con vistas largas.

Tiene una torre en la esquina, que reinterpreta un tema perdido por la aplicación de los códigos.

La parte superior del frente sobre las vías, se va escalonado.

Las ventanas y balcones entrantes se "ordenan" en forma "aleatoria", en el muro blanco.

**2010**

Estando yo en Nueva York falleció Néstor Kirschner. La cartelera urbana del Times Square

Lo anunció..

Fotos de Rolando Schere.

**2011-21**

Tema: UNaJ, Universidad Nacional Arturo Jauretche. Florencio Varela. Provincia de Buenos Aires.

Obras en etapas.<sup>1,2 y 4</sup>

Se comenzó a trabajar con la Universidad desde su creación. Se fue realizando la paulatina reconversión de los Laboratorios de Investigación de YPF, construidos en la década del 40.

Se realizan reciclajes, ampliaciones y obras nuevas.

Entre las obras nuevas se encuentran: El Polo de desarrollo local y regional. Facultad de Ingeniería, con financiación del FOCEM: Fondo para la Convergencia Estructural del Mercosur, obra en construcción, y la sede del INTA.

**2011-15. Dibujos 2**

2011: CASCO SOLIDARIO -Exposición Cascos Solidarios. MARQ.

2011: OBELISCO. Expuesto en CPAU

2012: BELGRANO R., Caja, 80x80 x10 cm. Expuesto en Centro Cultural Castelli.

2014: LA CAJA DE CURUTCHET, Caja, 80x80 x 10 cm. Expuesto en Casa Curutchet.

2015: EL RANCHO ABANDONADO, collage, acrílico, 50x50. Expuesto en Torreón del Monje, Mar del Plata. En homenaje y a beneficio de la Casa del Puente, de Amancio Williams.

**2012-19**

Tema: Centro Geriátrico Cafayate. CABA<sup>1</sup>

Obra con múltiples etapas de crecimientos. Se ejecutaron uniones y ampliaciones de plantas y fachadas, en tres terrenos anexos, ubicados en Mataderos.

Se implementó el uso intensivo del color.

**2014.**

Tema: Los Lagos 222. Vivienda Unifamiliar. Los Lagos. Nordelta. Tigre. Provincia de Buenos Aires.<sup>1</sup>

Es un volumen blanco que remata en una cubierta accesible, desde la cual hay.

con vistas al lago, por encima y entre de otras viviendas.

**2015**

Tema: Casa Colombo. Carlos Calvo 726. San Telmo, CABA. Vivienda unipersonal.<sup>1</sup>

Se amplió la vivienda ubicada en el fondo de un PH, ubicada en el corazón de una manzana de San Telmo, dándole vistas y espacialidad interior.

**2018**

Libro: DES-BORDA. Diseño Eeditorial. Libro de impresión on-demand.

El libro nace como consecuencia de la indignación producida por el ataque producido para demoler el "Taller Protegido" del Hospital Borda, para dar comienzo a las obras de un Centro Gubernamental.

Es una historia detallada de las Instituciones de Salud Mental en la Argentina, desde la colonia

a la actualidad, centrada en el Hospicio de las Mercedes (Hospital Borda).

Una historia con final abierto, que va mostrando las repuestas a la ideología imperante en el campo de la Salud Mental de cada momento, y como fue derivando en fracasos, que fueron reemplazados por nuevas ideas.

En ella se incrusta nuestra participación en dicha temática, con intervenciones en distintos momentos.

En una segunda parte, denominada POETAS, se narra la historia de poetas que lo han sido y muerto dentro de la institución.

**2019**

Tema: EFBA. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Centro Cultural.<sup>1</sup>

Cabrera 4422.CABA

La institución psicoanalítica posee una casa urbana de 1913. Para su habilitación se debió rediseñar el patio interior de doble altura, que es el corazón de la institución.

Se ejecutó una cubierta vidriada corrediza que recrea las condiciones de ventilación de la vivienda original, el rediseño de las barandas existentes mediante tensores, el tratamiento del muro medianera, e incorporó una cubierta interiores de lona tensada.

**2021**

Tema: Instituto Geriátrico Dorrego. Guevara 311 esq. Santos Dumont. CABA.<sup>1</sup>

La obra fue diseñada y ejecutada durante la pandemia, con una dirección de obra a distancia.

Fue una ampliación de intervenciones anteriores nuestras.

Se habilitó un nuevo hall de acceso en la esquina ligado a un patio lateral y

generó una “nueva fachada” hacia la calle Santos Dumont, dándole una mayor apertura. Se agregó de “cajón de chapa blanca” sobre la cubierta.

**2021**

Tema: Libro HISTORIAS DEL MAR.

Ejecutado durante la pandemia.

Equipo redactor: Juan Martín Repetto arq., Rolando Schere arq., Julia Dominzain, periodista.

Diseño: Rolando Schere.

Versión digital y papel, inédito aún.

Es la historia del proceso de una obra: el MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MAR DEL PLATA (MAR), desde la invención de la primera idea, el exitoso Concurso de Anteproyectos 2009, la jura, la obra, su puesta en marcha y el funcionamiento hasta la actualidad.

El proceso urbano que llevó a la instalación de un nuevo ícono en la Ciudad Mar del Plata, que se sumó a los existentes.

Está narrada y graficada por el conjunto de actores que intervinieron en la misma, políticos, funcionarios, jurados, autores de la obra, empresa constructora, curadores y artistas y fotógrafos de arquitectura artistas que actuaron en sus publicaciones.

**COAUTORES:**

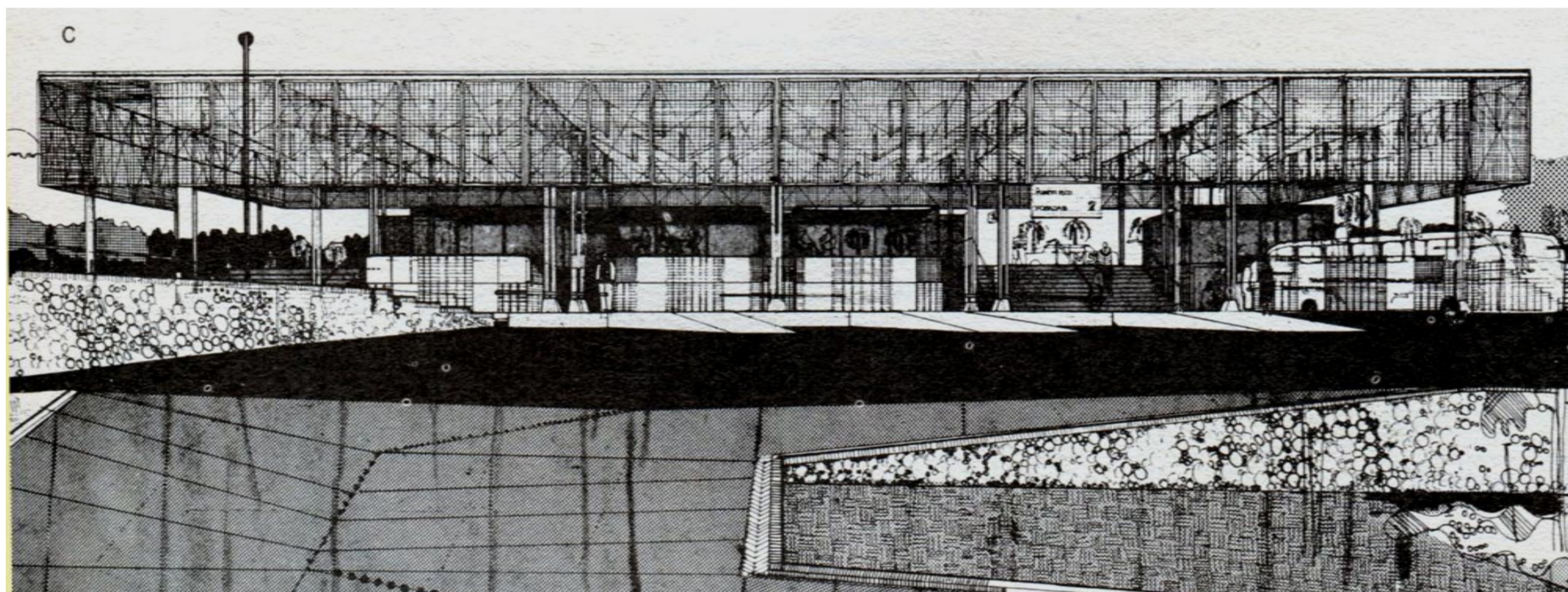
1-Obra en conjunto con Jorge O. Moscato.

2-Obras en conjunto con Jorge O. Moscato, Ramiro Schere, Joaquín Moscato.

3-Obra en conjunto con Jorge O. Moscato, Raúl Muñiz y Jorge Roussillion.

4-Obras en conjunto con Jorge O. Moscato, Ramiro Schere, Joaquín Moscato, Agustín Moscato.

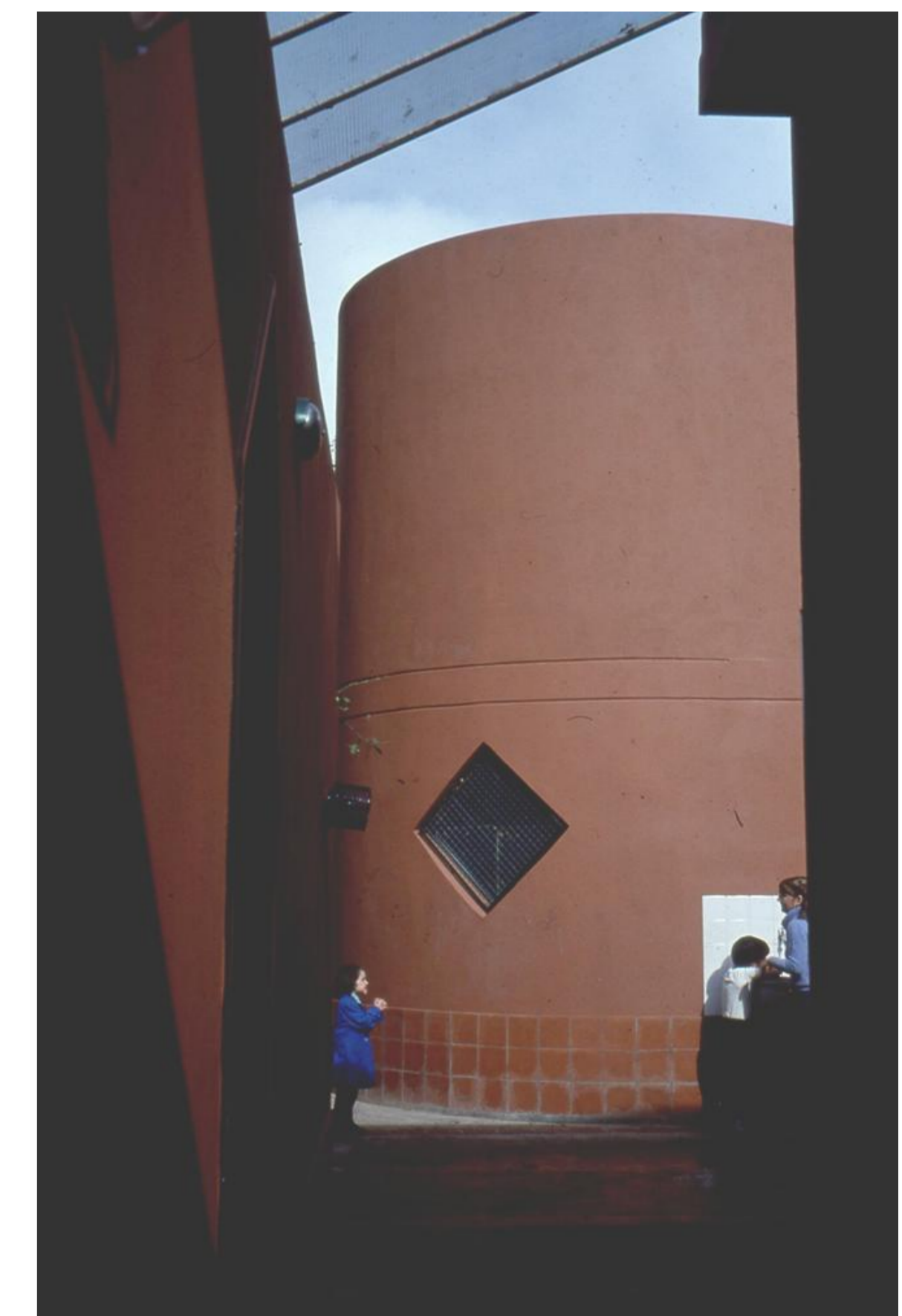
5-Obra en conjunto con Jorge O. Moscato, Adriana Carrettoni y Daniel De Caro.

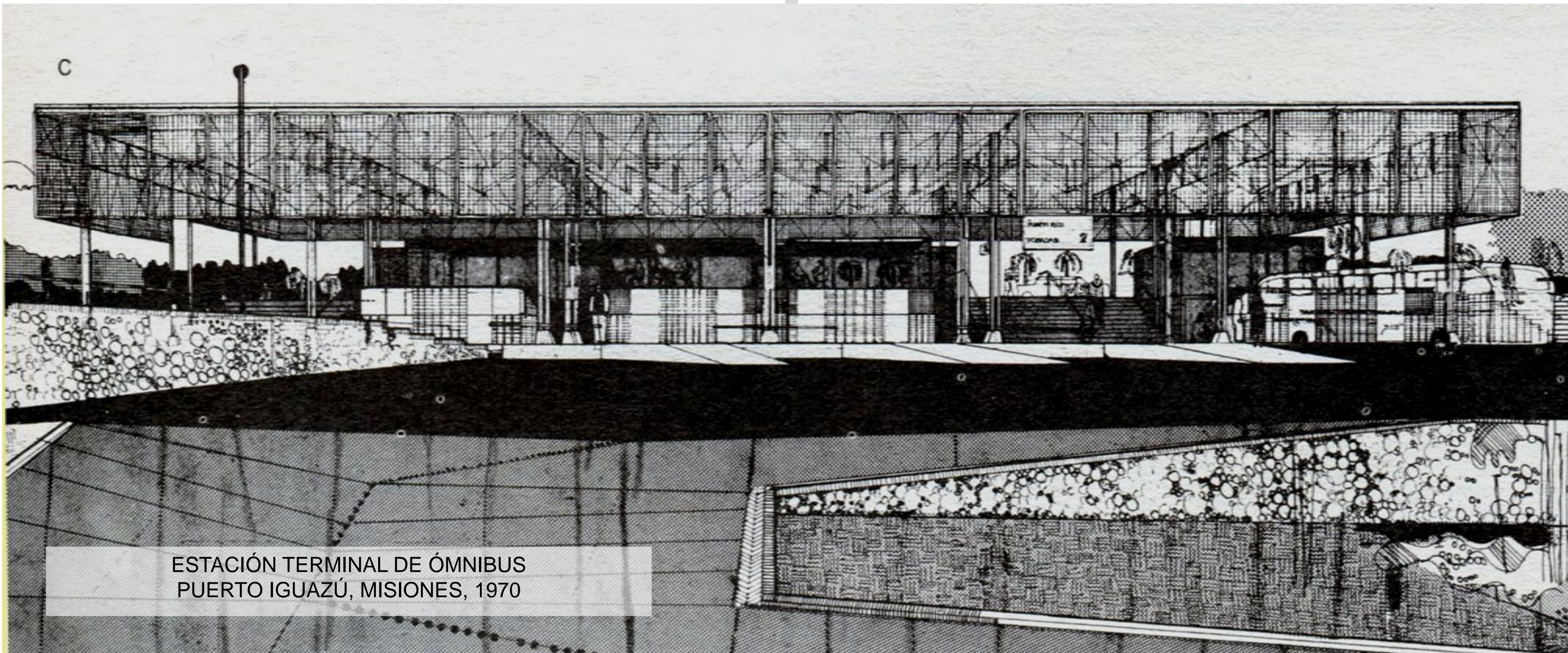


APNA, BUENOS AIRES

APNA. Asociación pro ayuda a niños atípicos.  
Gurruchaga y Soler. CABA  
1979

Exterior y núcleo sanitario





ESTACIÓN TERMINAL DE ÓMNIBUS  
PUERTO IGUAZÚ, MISIONES, 1970

**1970.**

Tema: Estación Terminal de Ómnibus de Puerto Iguazú. Misiones

Se hizo un recorrido por el territorio, para recoger información sobre la tecnología del lugar, la piedra mora, la tierra roja, la vegetación, las calles con galerías cubiertas como legado de las Misiones Jesuíticas, el suelo en pendiente (Roli Schere).

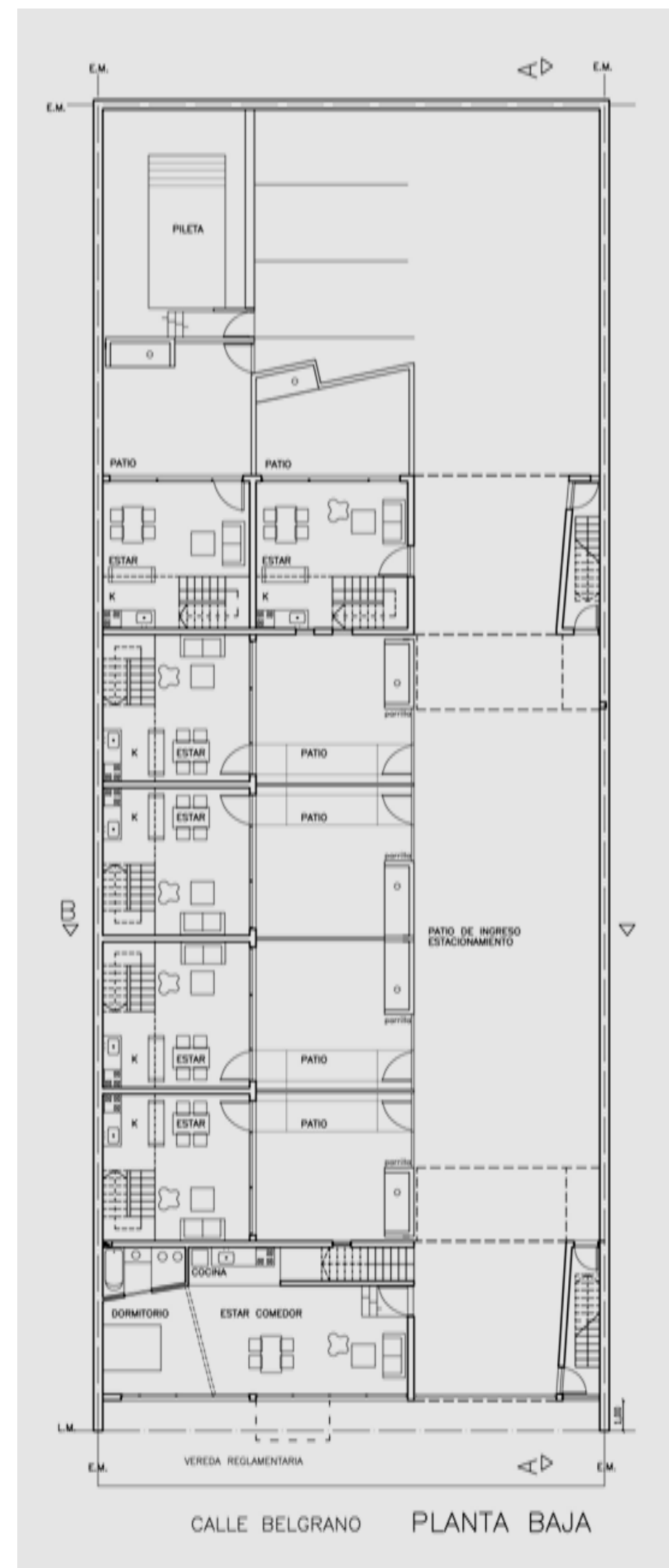
Una Cubierta Totalizadora que cubre todas las funciones de la Terminal y construye un techo de sombra, “un gran techo debajo del cual pasa todo” a decir de Roli Schere.

La gran cubierta se soporta con una estructura de madera, columnas y cabriadas, aprovechando el material típico del lugar.

ESTACIÓN TERMINAL DE  
ÓMNIBUS  
PUERTO IGUAZÚ,  
MISIONES, 1970

(Foto julio de 2022)

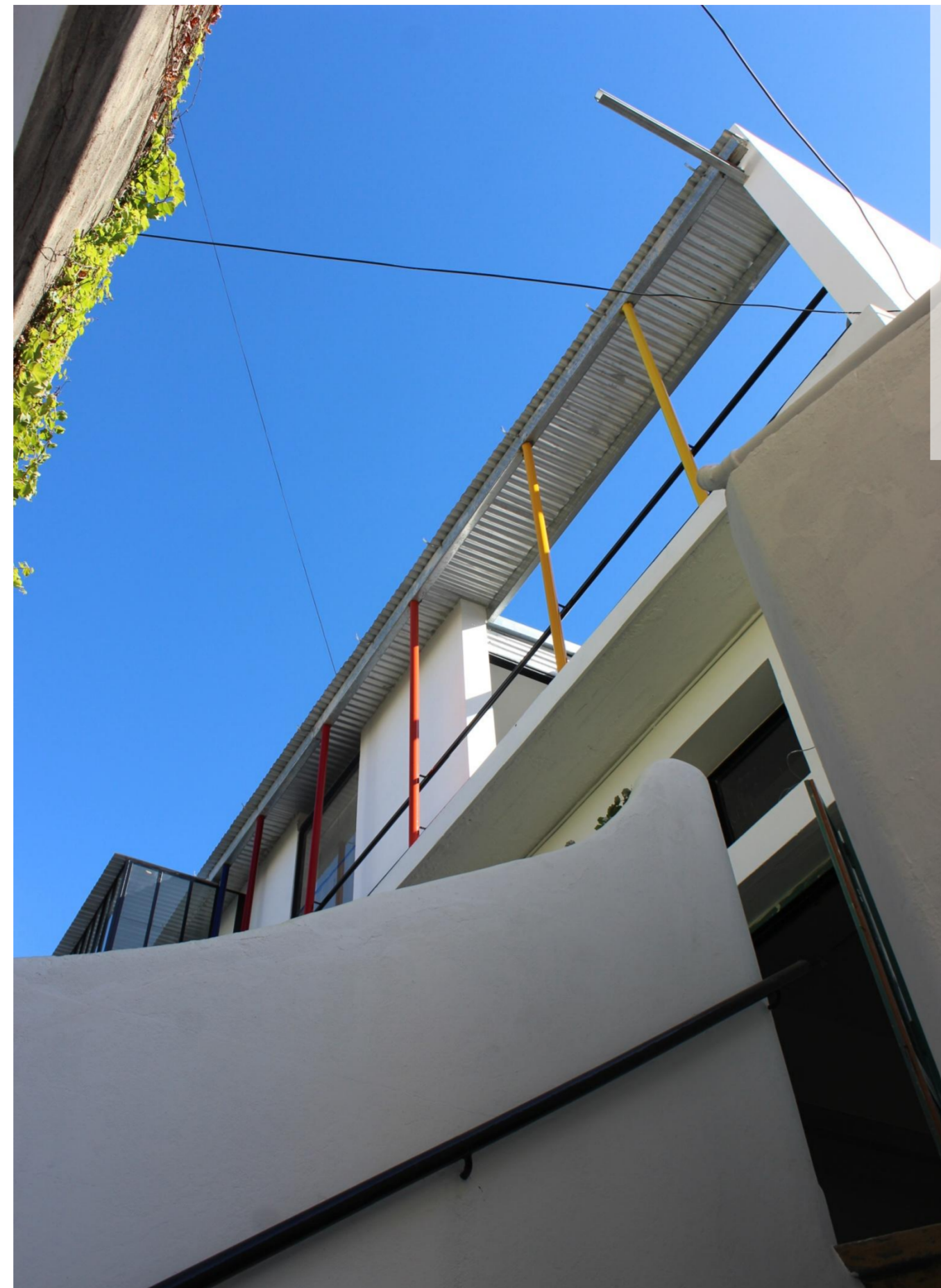
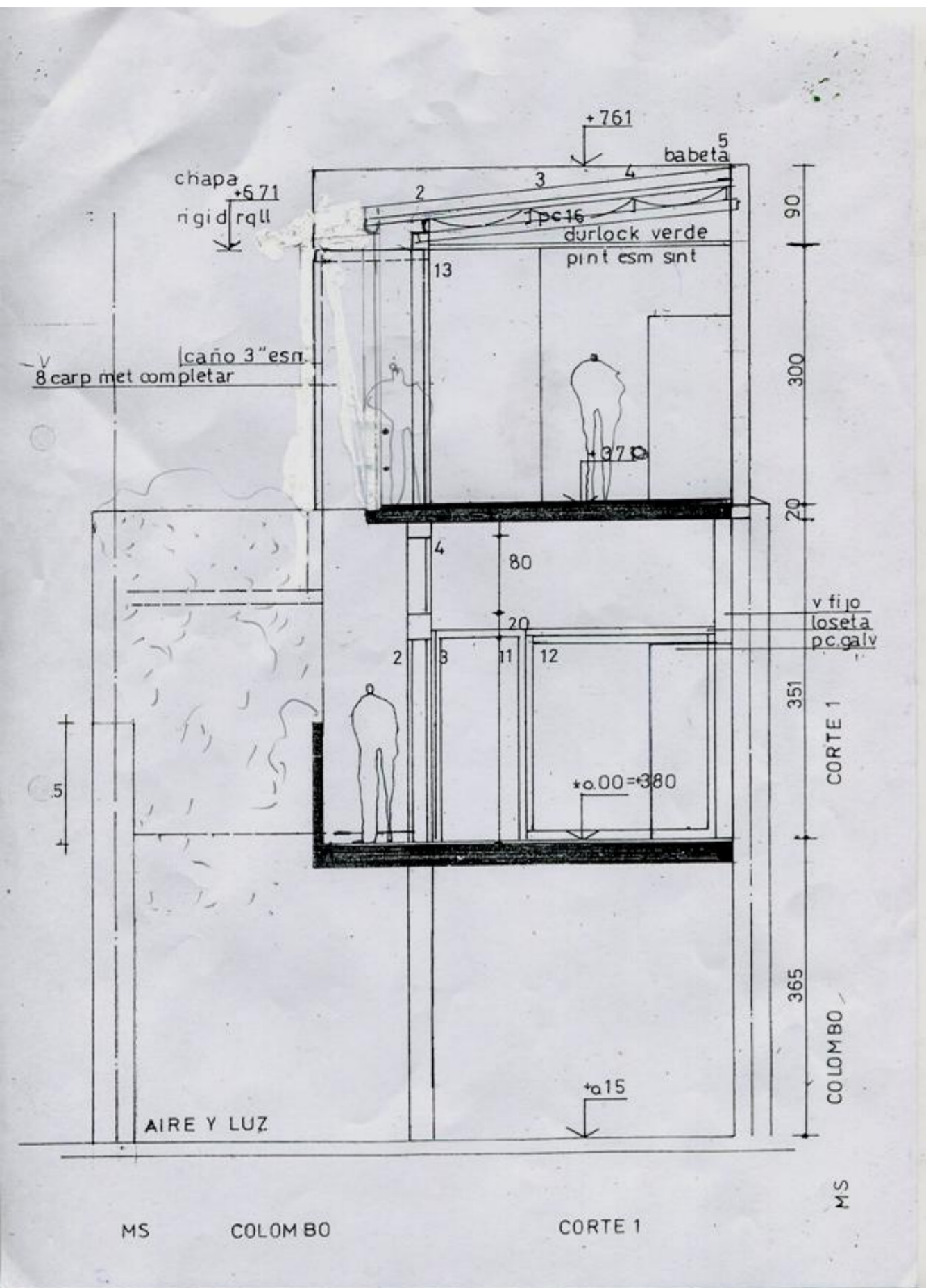




BELGRANO 630, CABA

Célula Puente  
Fachada  
Planta Baja





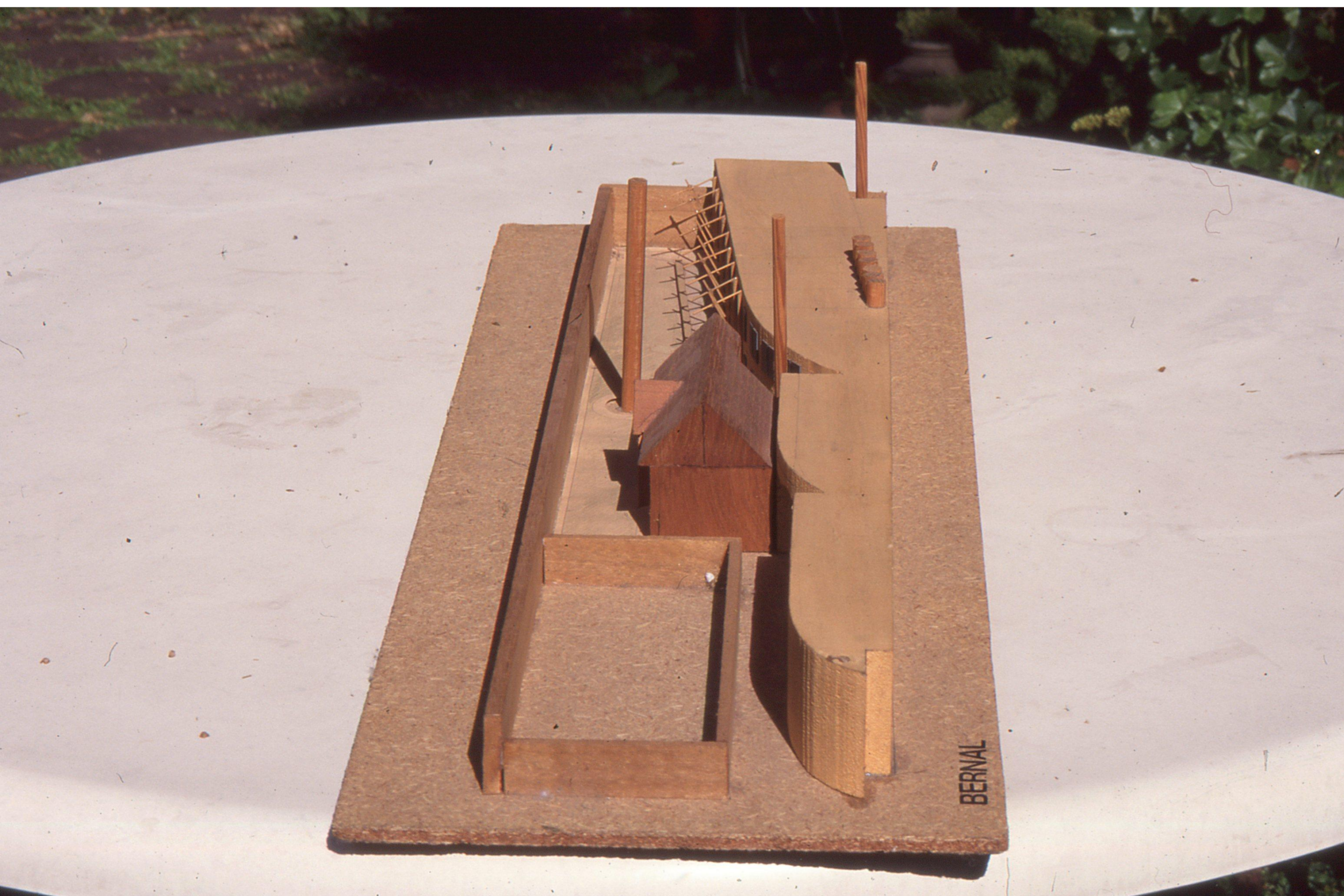
CARLOS CALVO 726  
CABA

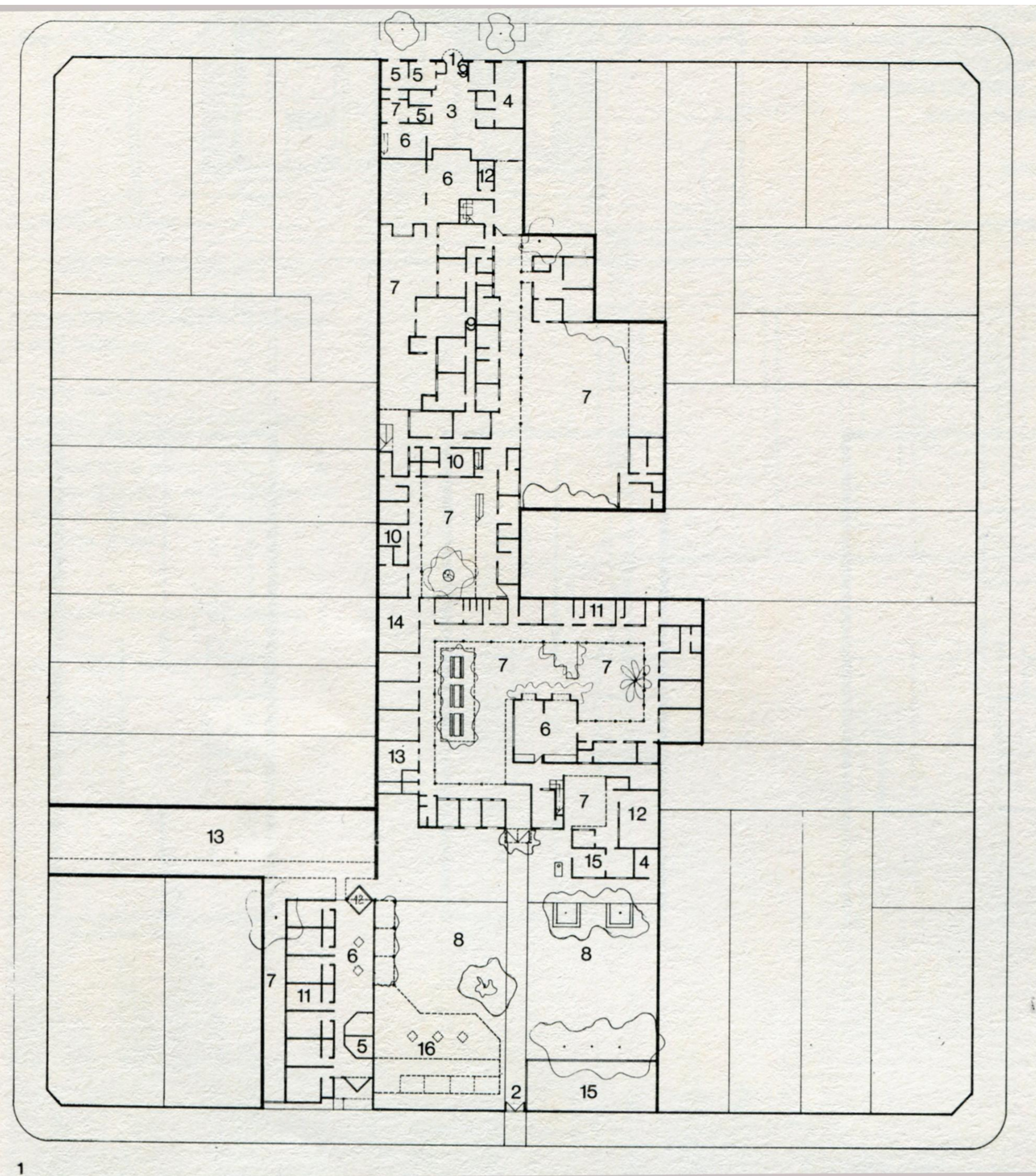






CLÍNICA 9 DE JULIO,  
BERNAL, PCIA DE BS AS

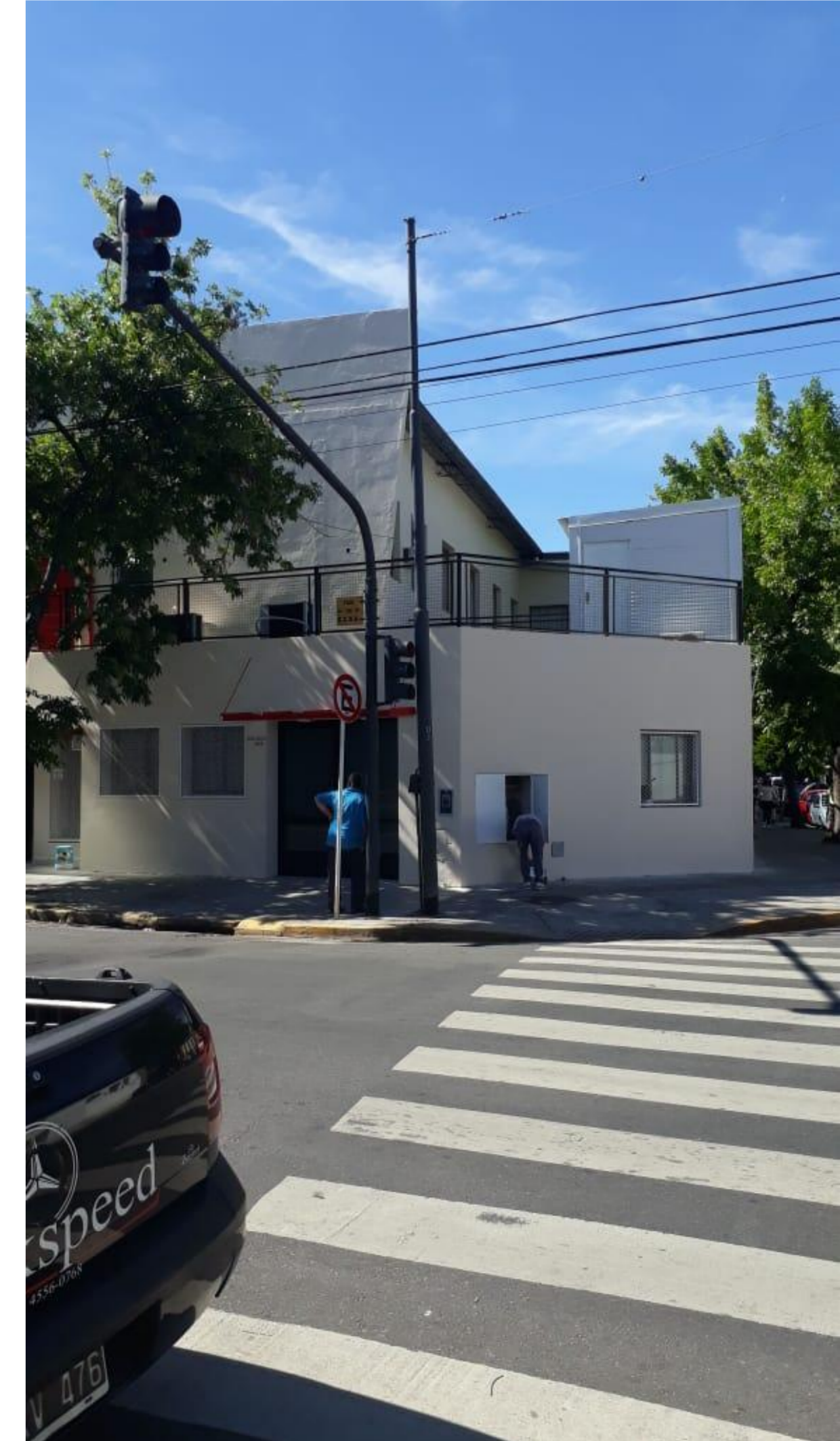




CLÍNICA PRIVADA BANFIELD, PCIA DE BS AS



CMT-FERROAUTOMOTOR, LA PLATA, BS AS  
EFBA  
ESCUELA MONTESSORI  
GUEVARA 311, CABA





INSTITUTO GERIÁTRICO CAFAYATE



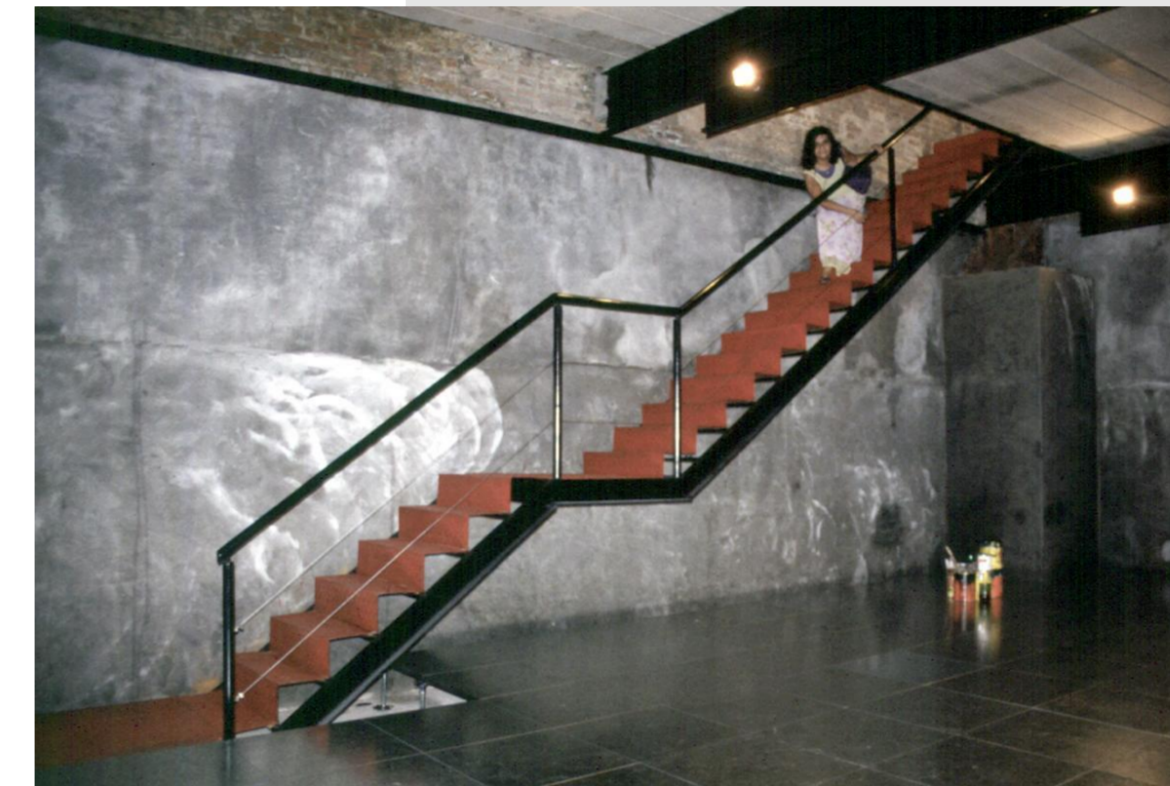
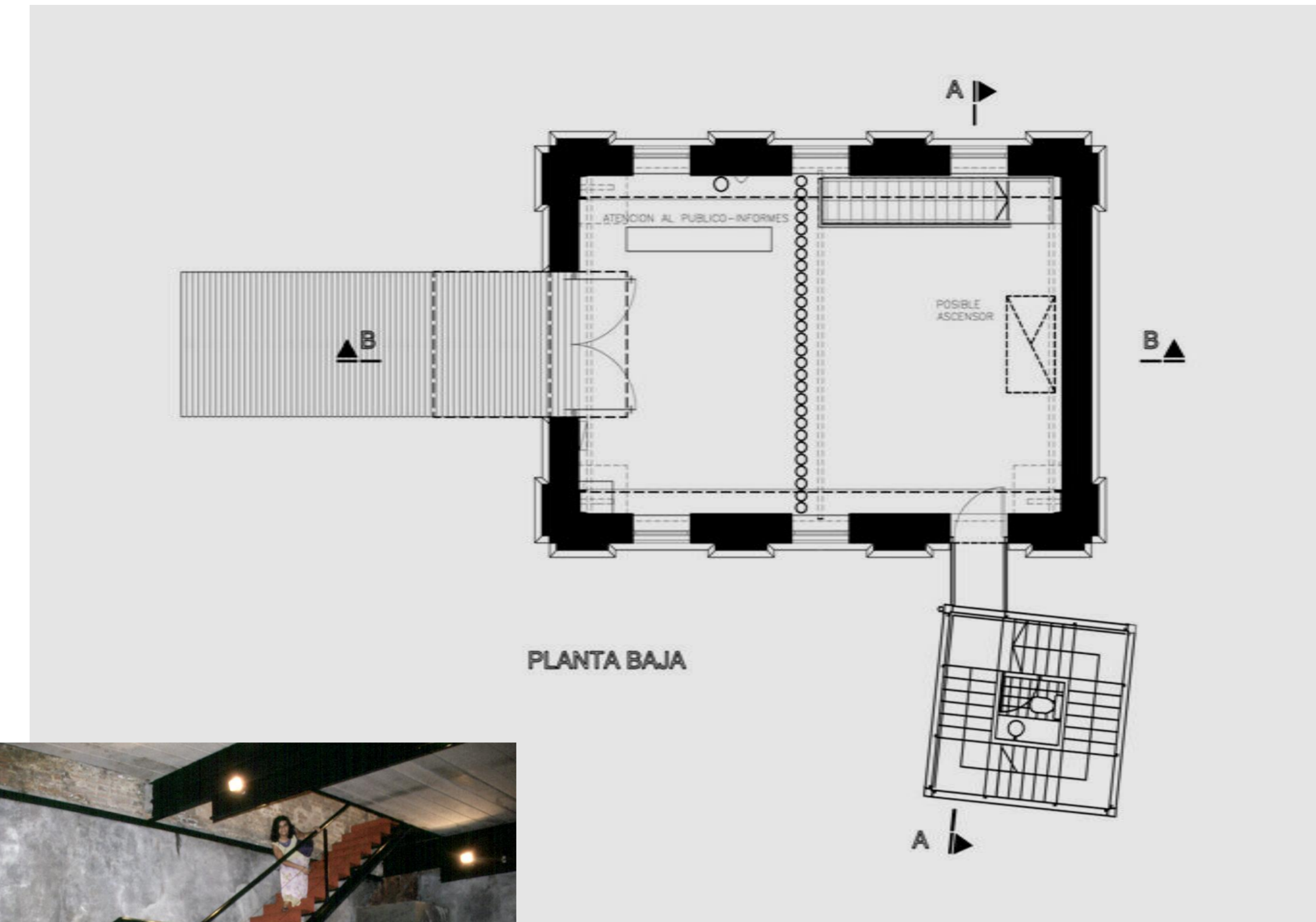
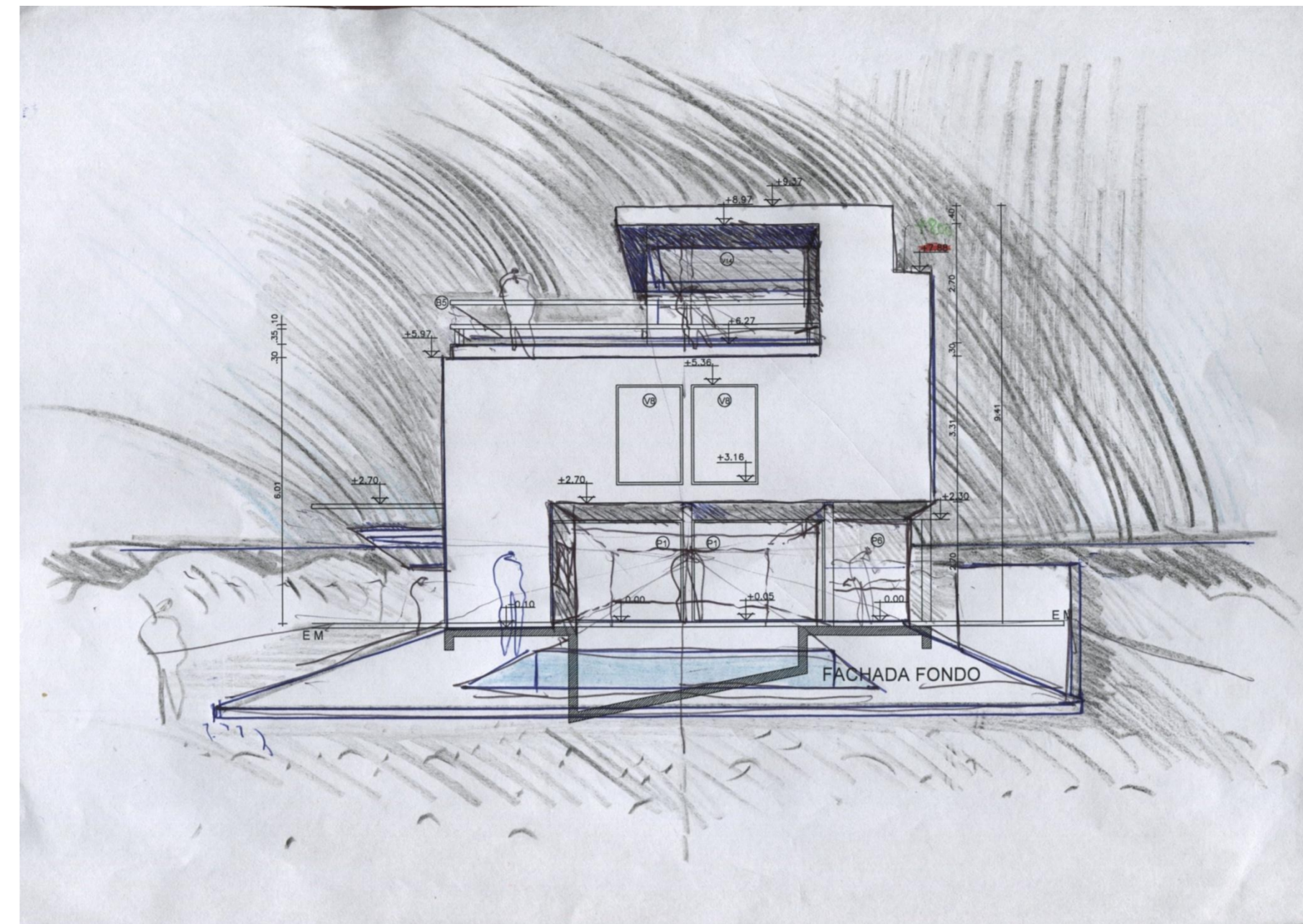
HOSTERÍA EL CALAFATE





INTECH





LOS LAGOS

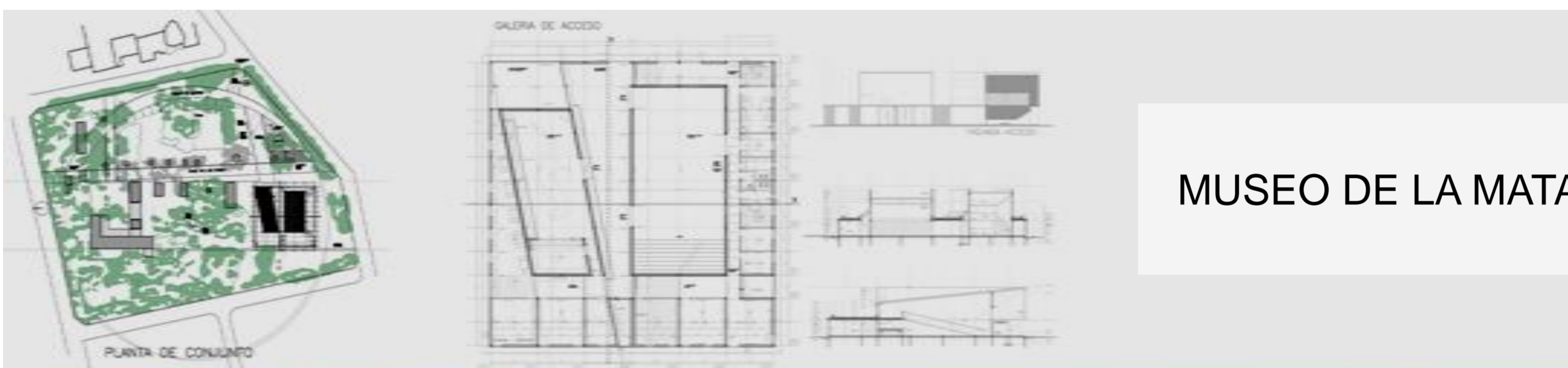


MARQ





PRODYMES, ESCUELAS BAJO SAN ISIDRO

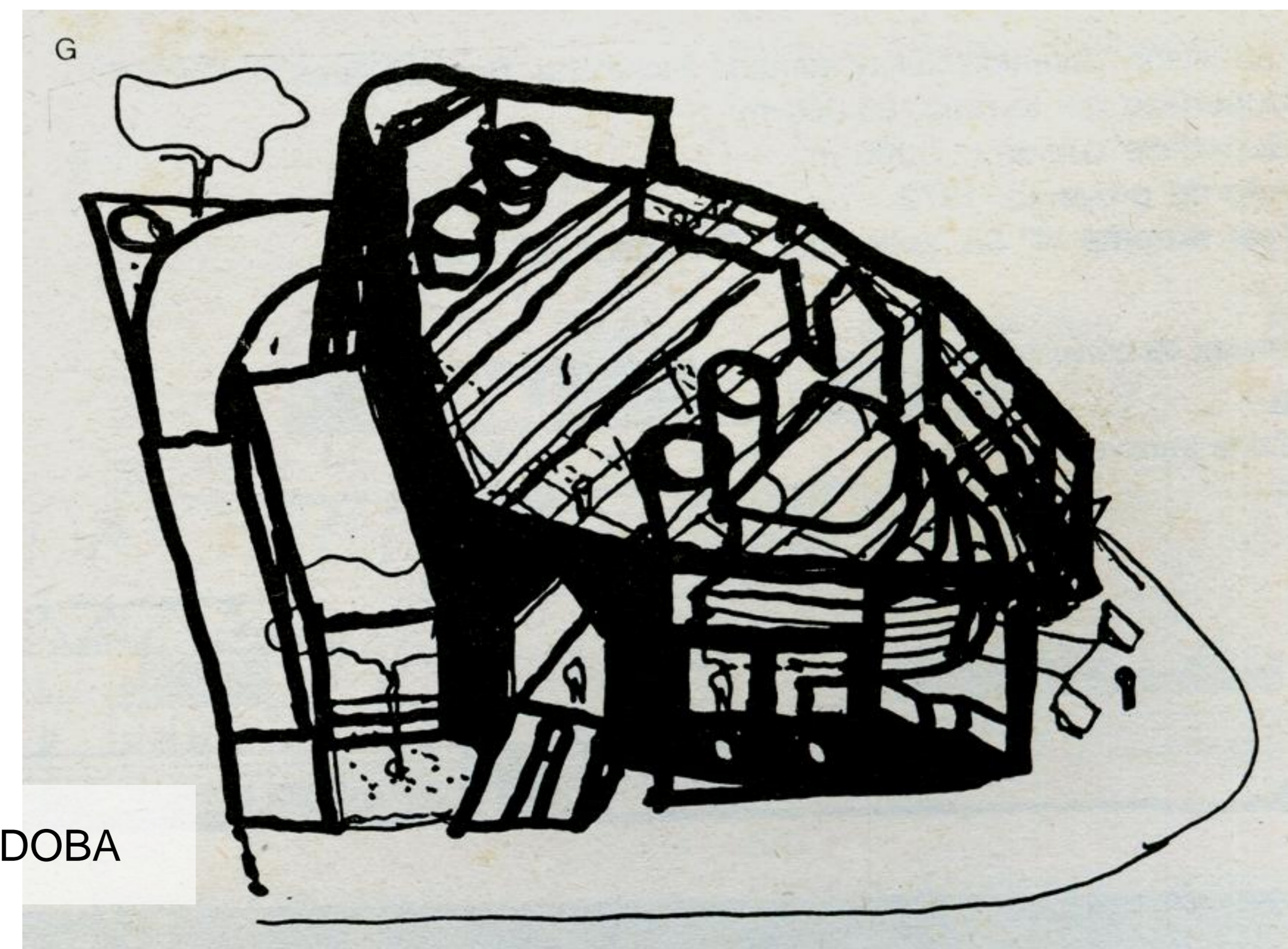


MUSEO DE LA MATANZA



MS moscato schere Santiago del Estero 938 PB. Dto. 1  
Tel / Fax: 54 - 11 - 4304-5469 / 1060  
Mail: moscato\_schere@speedy.com.ar

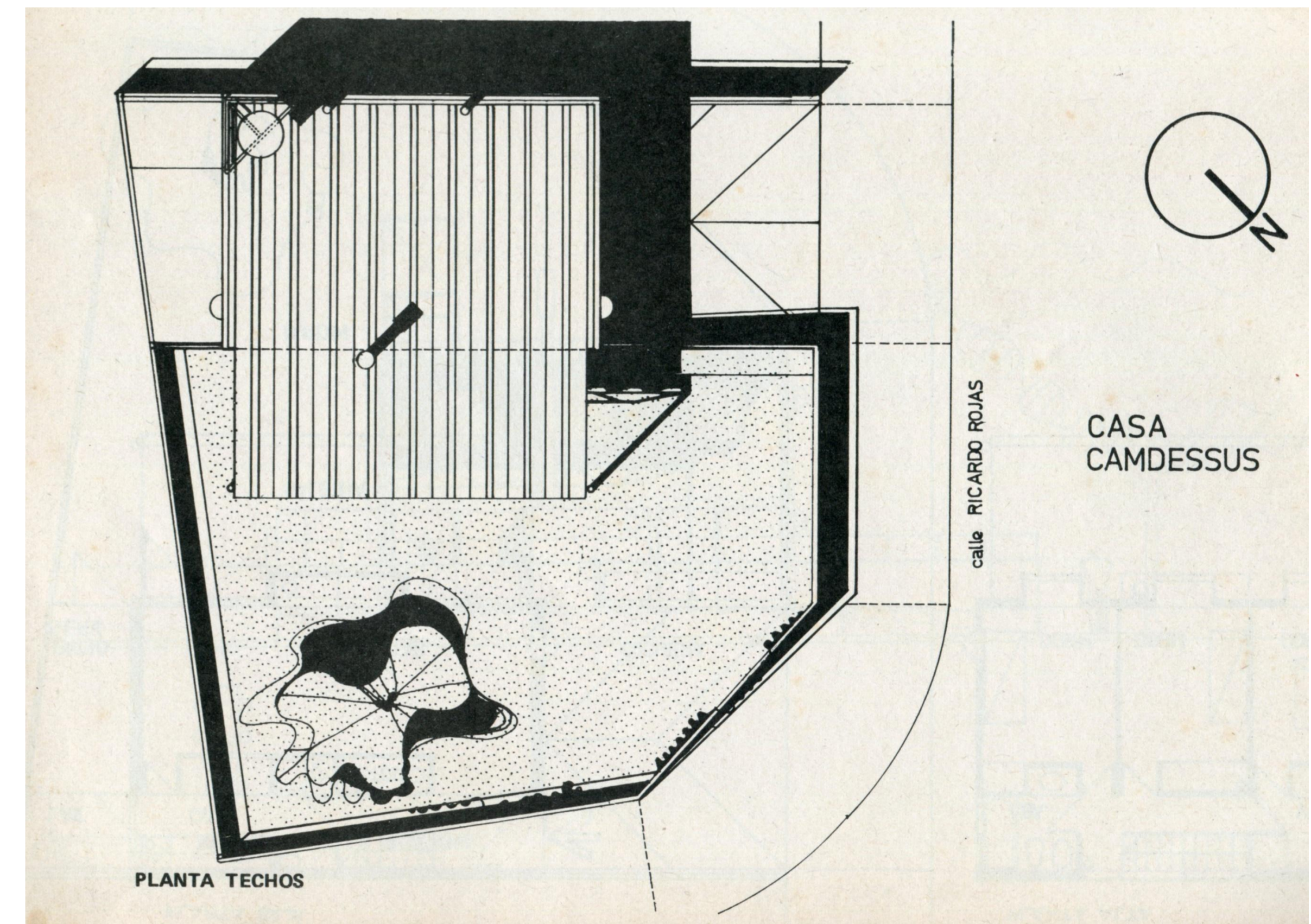
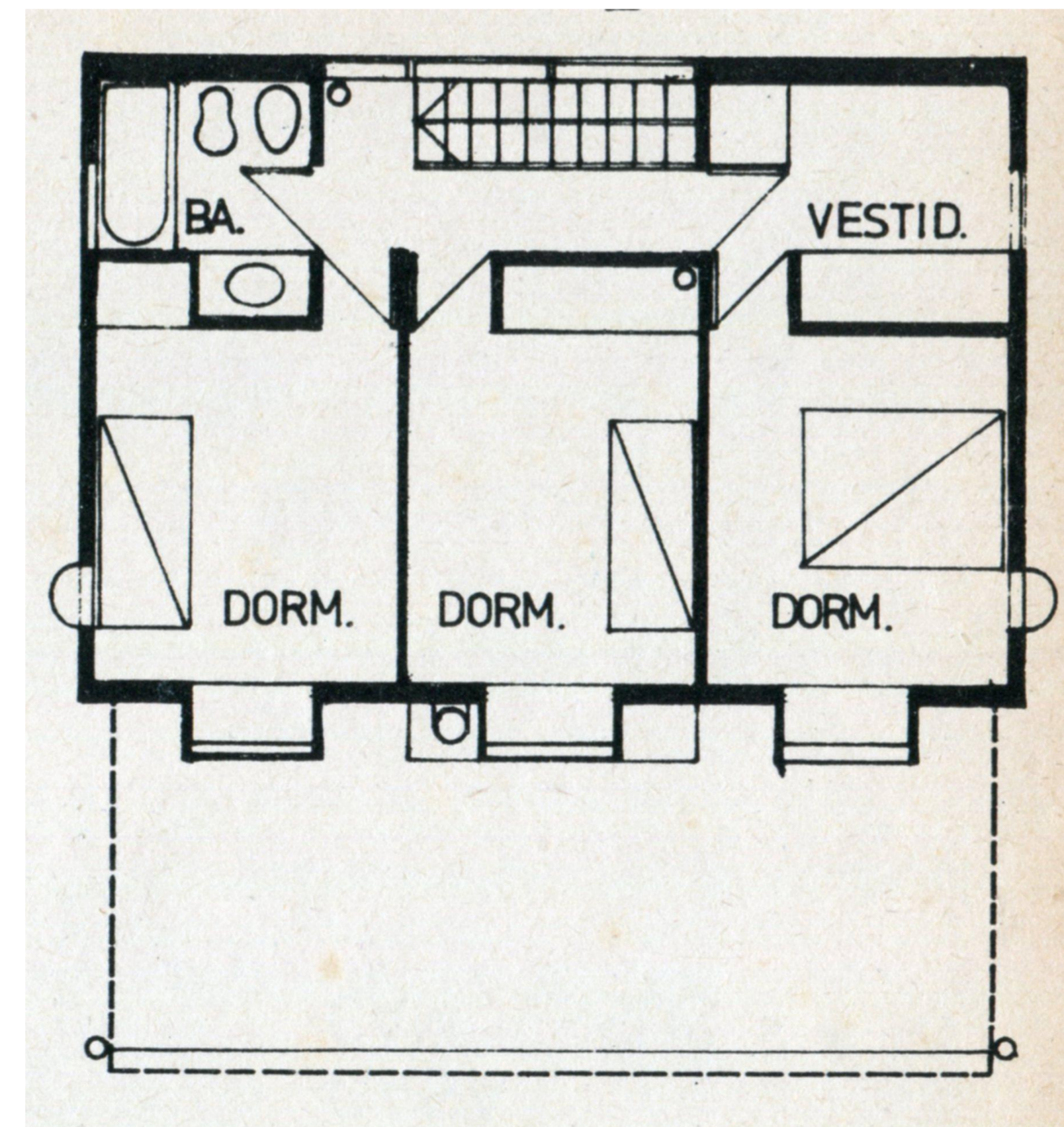
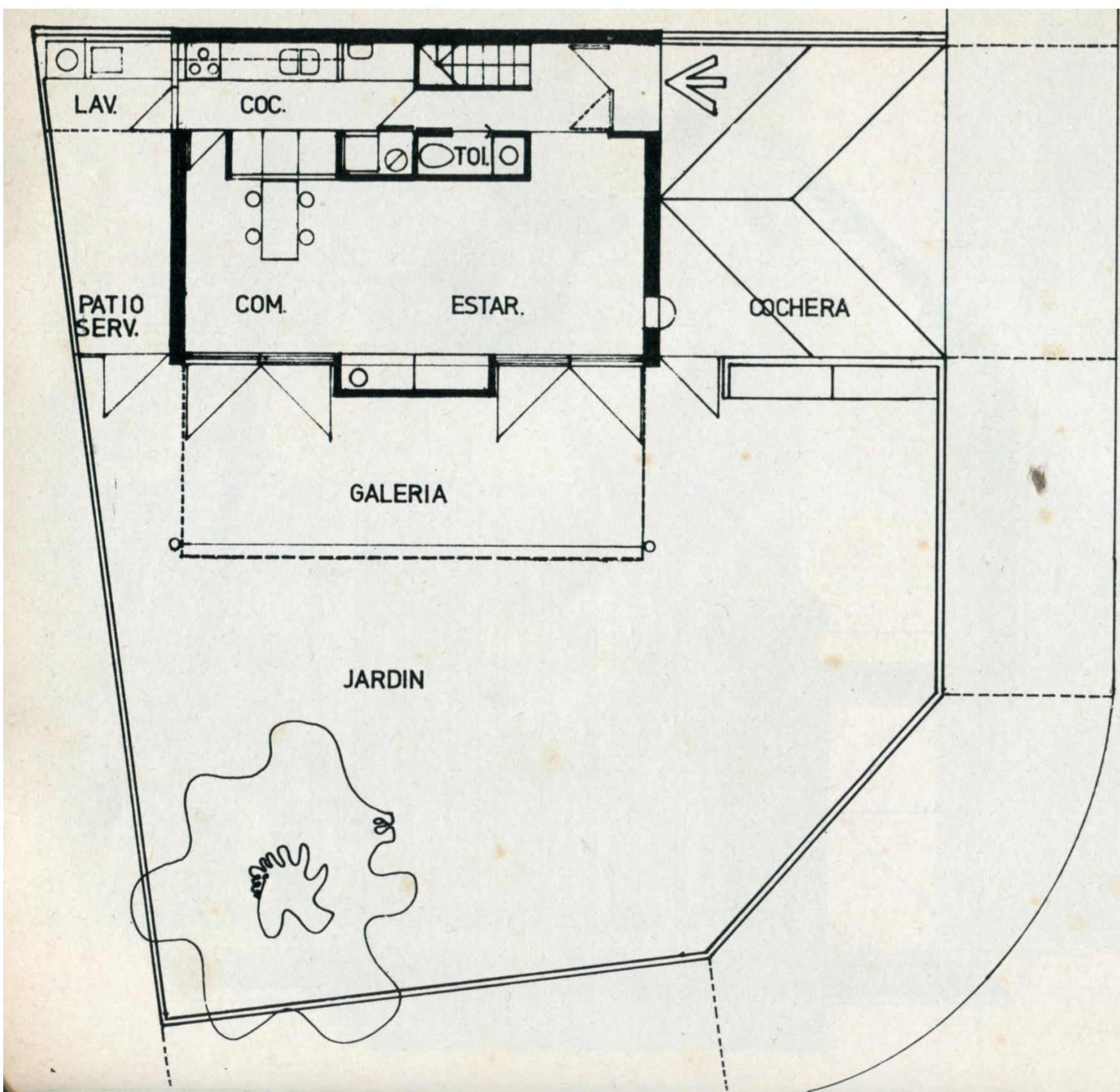
Museo Histórico Municipal de La Matanza  
OBRA NUEVA CENTRO CULTURAL



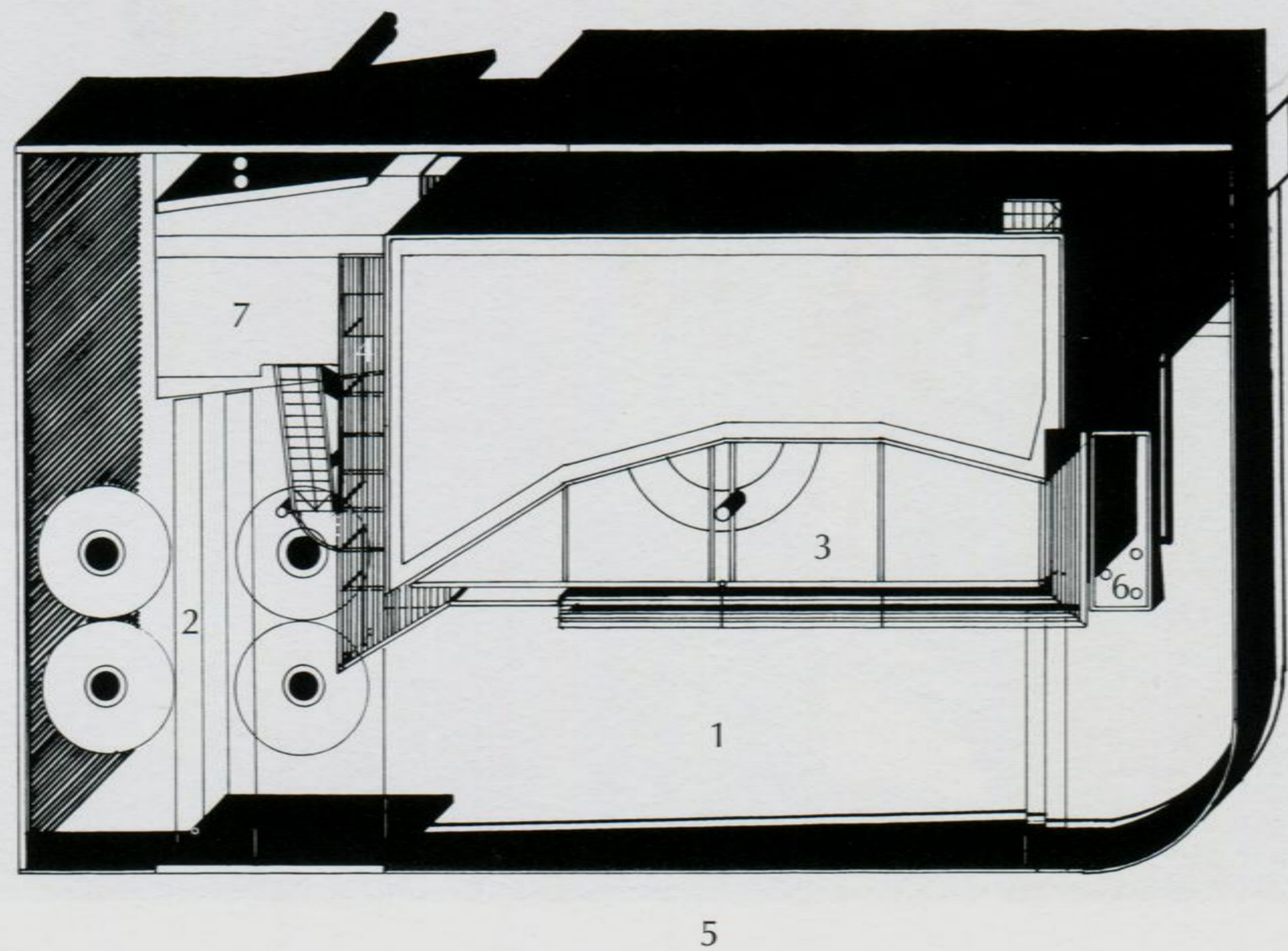
EPEC, CÓRDOBA



CASA CAMDESSUS, PUNTA CHICA







CASA CAMDESSUS, PUNTA DEL ESTE





ROOSVELT 1910, CABA



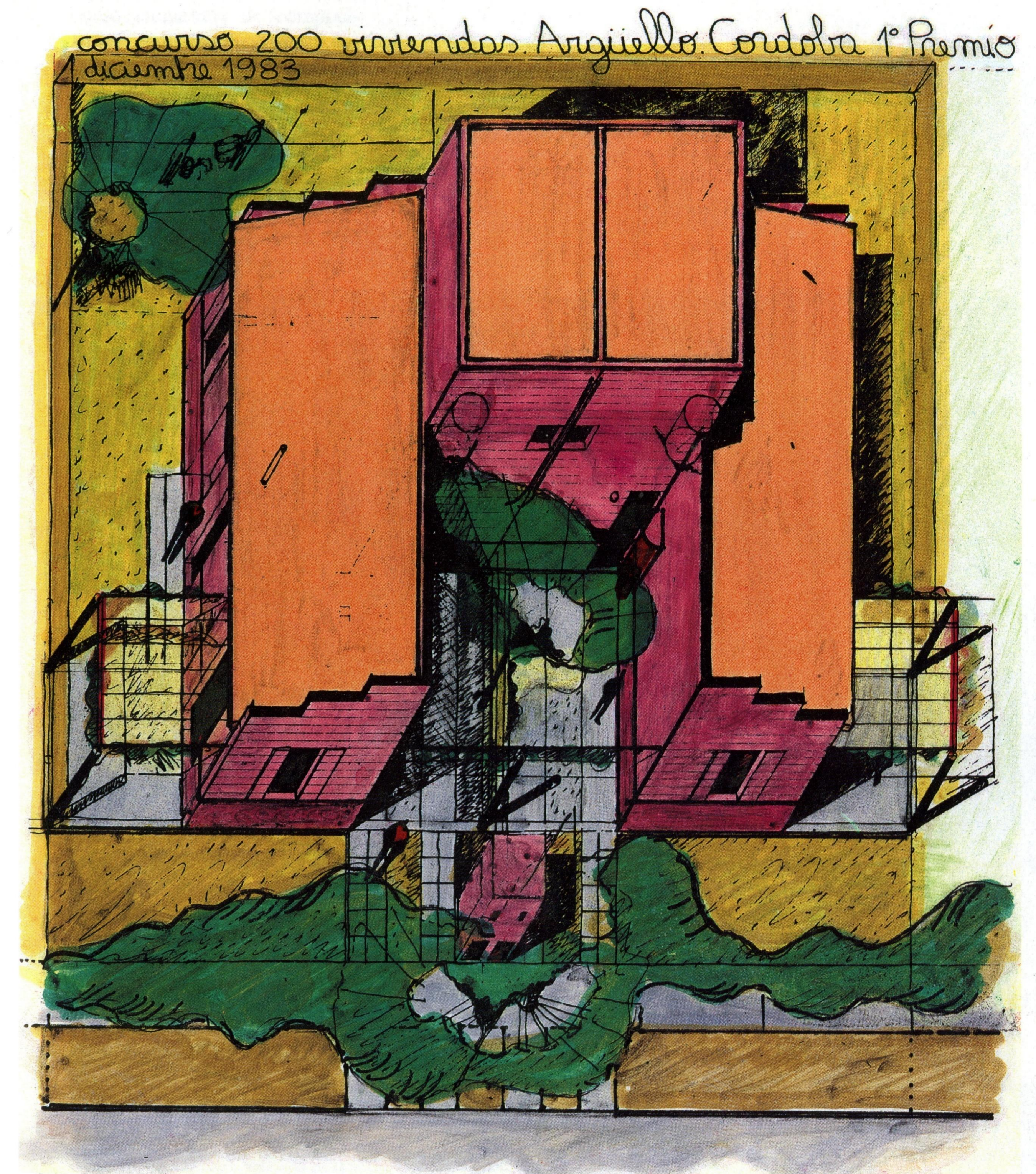
TERRAZAS BUNGE,  
PINAMAR





UNIVERSIDAD ARTURO JAURETCHE





VILLA ARGÜELLO, CÓRDOBA

VIEYTES, CLÍNICA DE DISCAPACIDAD



# ENTORNO AL ÁNGULO RECTO

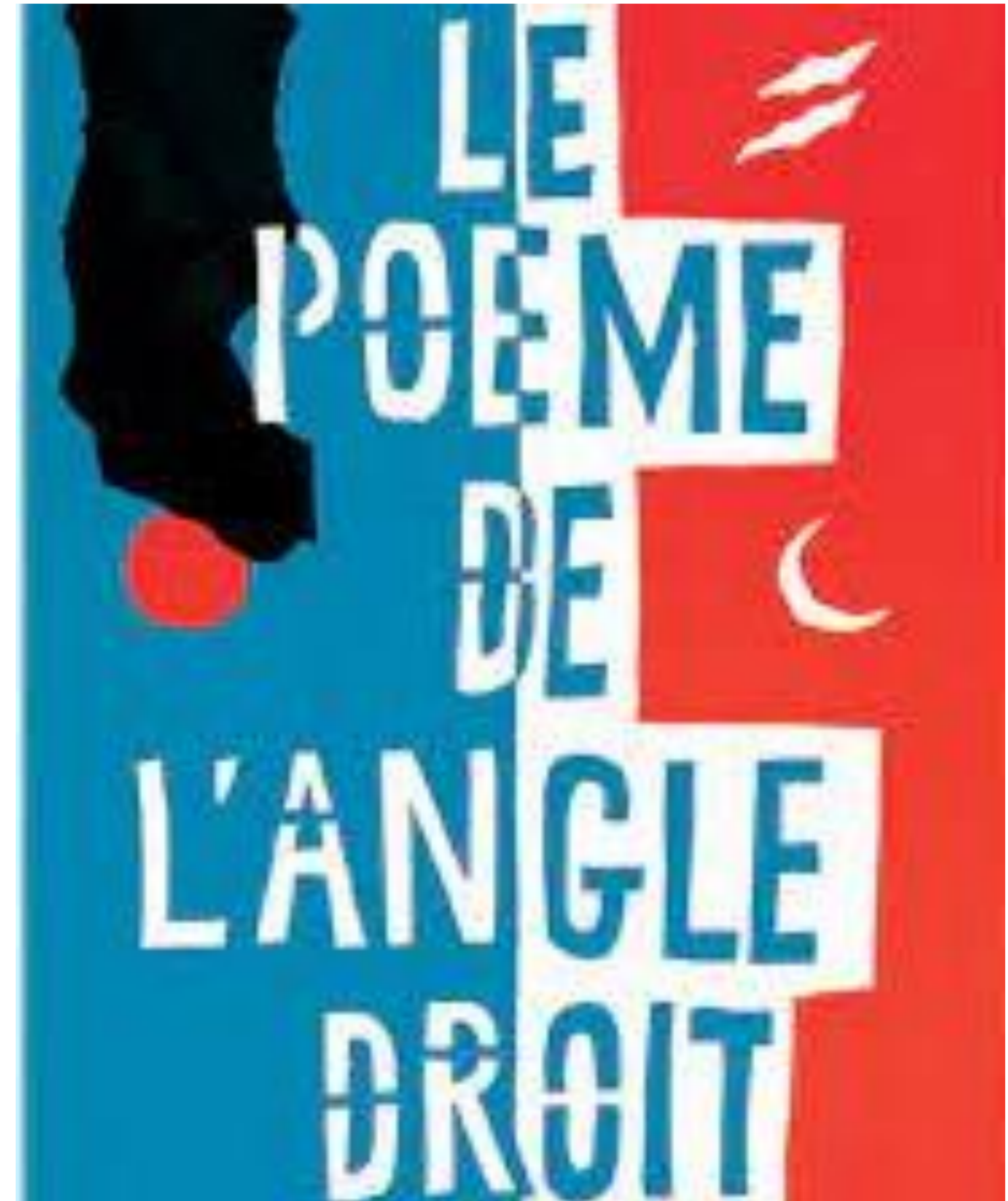
POR ARQUITECTO JORGE JOSÉ CORTIÑAS  
Profesor del Post-Grado Proyecto Urbano de FADU-UBA

## ENTORNO AL ÁNGULO RECTO

### EN EL PRINCIPIO (SIEMPRE) LE CORBUSIER

#### A3 MILIEU

*L'univers de nos yeux repose  
sur un plateau bordé d'horizon  
La face tournée vers le ciel  
Considérons l'espace inconcevable  
jusqu'ici insaisi.  
Reposer s'étendre dormir- mourir  
Le dos au sol...  
Mais je me suis mis debout!  
Puisque tu es droit  
te voilà propre aux actes.  
Droit sur le plateau terrestre  
des choses saisissables tu  
contractes avec la nature un  
pacte de solidarité : c'est l'angle droit  
Debout devant la mer vertical  
te voilà sur tes jambes.*



“A3 EL MEDIO.

El universo de nuestros ojos reposa sobre un llano rodeado de horizonte. La cara enfrentada al cielo. Consideremos el espacio inconcebible, hasta acá inasible. Reposar, extenderse a dormir – morir. La espalda al suelo... ¡Más yo me levanto! Puesto que estás erguido hete aquí frente a los hechos. Erguido sobre el plano terrestre de las cosas asibles contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: es el ángulo recto. Erguido, delante del mar, hete aquí, vertical sobre tus piernas.”

Año 1955, LC da a conocer el “poème de l’angle droit”, extenso y profusamente ilustrado.(foto 1) Síntesis poética sobre su obra teórica y práctica. El ángulo recto al que refiere es al del hombre erguido, perpendicular sobre la línea de la tierra. El hombre medida de todas las cosas, el hombre del Modulor. El ángulo recto en elevación.

*Mi propósito es más modesto: reflexionar sobre el ángulo recto en planta del cual las fachadas son su deriva. Aquel que los egipcios o los caldeos aprendieron a construir con la relación 3:4:5, independientemente de la unidad de medida. El de la huella en el suelo.*

## PARADIGMA

Hace ya cien años que la arquitectura (los arquitectos y los estudiantes de) se mueven dentro, contra, a través, desarrollando, cuestionando, el paradigma del Movimiento Moderno. Los pomposos, apresurados, anuncios de su final, de manos de la posmodernidad, la desconstrucción, la tendencia, se revelaron vuelos de cabotaje, generalmente envueltos en la logofilia de la filosofía francesa. Un paradigma, aun razonablemente cuestionado, no se reemplaza por un acto de voluntad. Hizo falta un gran trabajo para que la tierra dejara de ser plana y aun hay gentes que no lo creen. Prefieren los fuegos artificiales.

## OFICIO Y RIGOR

Este escrito se basa en la preocupación que me genera ver que la *arquitectura-que- se- hace*, de la mano de los desarrolladores inmobiliarios y las revistas en papel ilustración y, por reflejo, la formación de los estudiantes en las escuelas de arquitectura (salvo honrosas excepciones) abandonó el rigor del “mínimo existencial” y pone todas las fichas en la “creatividad”. El “oficio” es algo menor que no vale la pena de ser enseñado. No se barre el atelier ni se muelen los pigmentos, los colores se compran hechos en tubos.

Ornamento es delito predicó Adolf Loos hace más de cien años. (foto 2) Se lo escuchó por un tiempo. Como toda idea extrema se convirtió en doctrina y por lo tanto su contenido dejó de ser pensado. Volvió la decoración, de la mano de la efímera posmodernidad, para quedarse en la pereza mental de la moda. Para más humillación, vaya a saber por qué o quizás por coherencia, también volvieron los tatuajes, signos de perversión para el irritado maestro.



No es cuestión de ignorar los aspectos expresivos y simbólicos de la ciudad y su arquitectura, sino, pienso, de recuperar y volver a apreciar con cariño y respeto sus bases materiales. Muy bien la poesía, pero detenerse un instante en el habla y el lenguaje que la posibilitan. Le Corbusier cita repetidamente “el espacio indecible” (in-efable, del cual no se puede hablar), como una cierta experiencia mística, no por una prohibición mágica sino por incompatibilidad con el lenguaje oral. El espacio es una experiencia intraducible al lenguaje como lo es la música. Podemos aludirlo, exprimiendo las posibilidades de la analogía, pero como ocurre con las paralelas, no hay caso de que se toquen. No obstante, para entrenar la percepción, debemos construirnos instrumentos que pasan inevitablemente por la geometría. Por medir, proporcionar, relacionar.



### HACIA EL ANGULO RECTO, o algo muy aproximado.

La cabaña, tienda, igloo, lejos de parecerse a la cabaña primitiva de los tratados, tiende a la planta circular. Razones externas: la doble conservación de la energía: frente al clima, frente al esfuerzo de realizarla. El máximo volumen posible con la mínima envolvente. Materiales disponibles y trabajables: ramas, cueros, hielo, barro. Nunca piedra labrada. Adentro un equipamiento escaso e informe: Ollas, arreos de caza y pesca, mantas tejidas o de piel animal.

### De afuera hacia adentro.

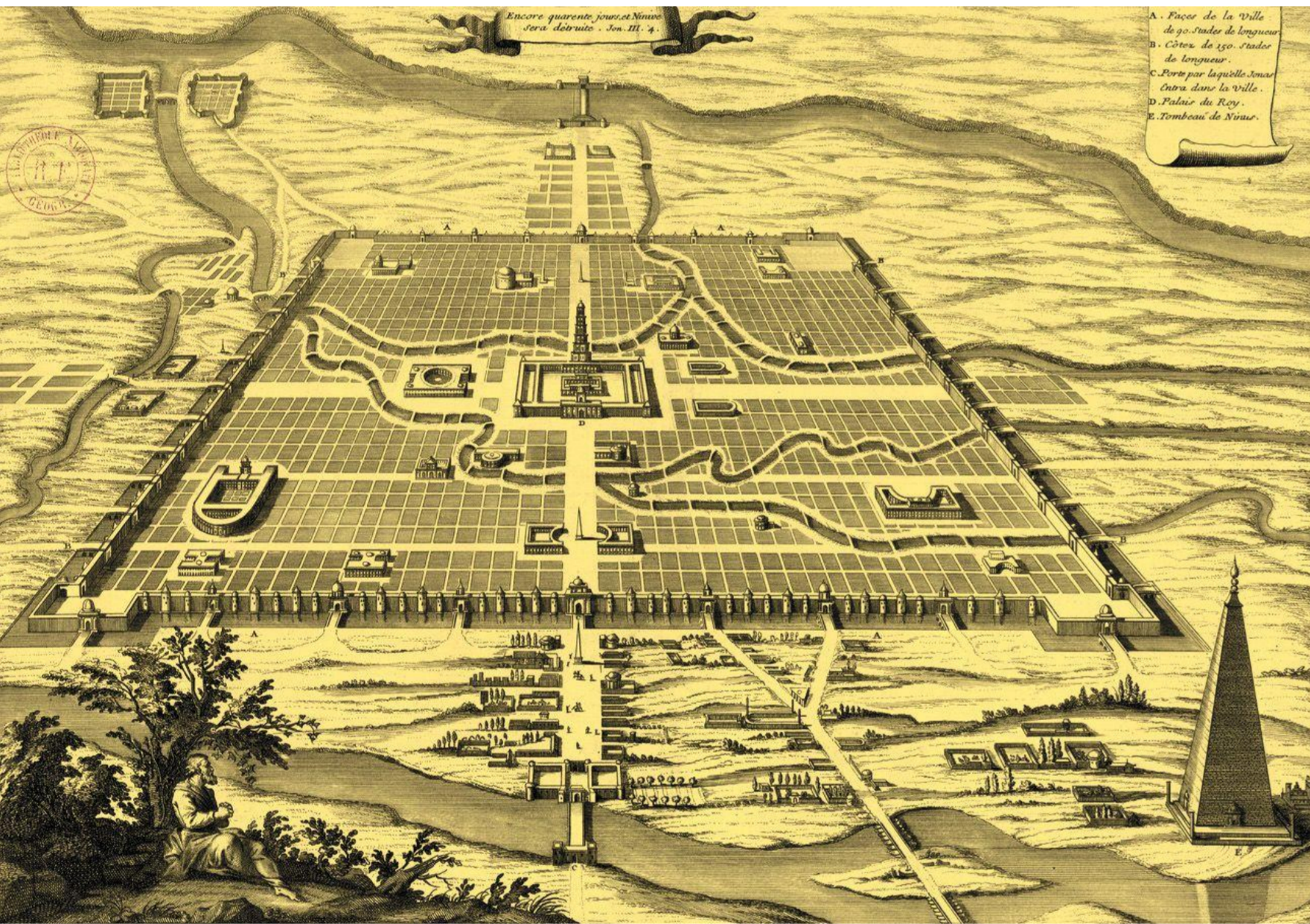
El agrupamiento proto urbano, miles de años AC, comprimiendo las células entre si, genera la pared compartida, desapareciendo los espacios entre células. El panal de abejas llega a la trama hexagonal comprimiendo celdas circulares, el panal humano tiende a la trama más o menos ortogonal. El agrupamiento achica el perímetro de defensa y en una vivienda más durable cambia la economía: se comparten paredes (¡Hay!, tempranas medianeras) y se usan otros materiales: adobe, ladrillo, piedra fragmentada. Nace la calle para vincular las células y el patio para vincular-ventilar las habitaciones. Ur, Ninive, (foto 5 ) el mismo Machu Pichu (foto 6) dan cuenta de la ciudad en sus orígenes y Pompeya (foto 7), claramente conservada para desgracia de sus habitantes.

### De adentro hacia afuera.

El sedentarismo produce un equipamiento más rígido, más cómodo, más durable, fogones y bateas, camas, mesas y arcones contribuyen a la lógica del ángulo recto, de allí en más, el mayor universal de la cultura arquitectónica.

Ciudad implica una nueva diferenciación: espacios públicos y privados, viviendas y lugares de encuentro, templos palacios y mercados, tejido conectivo (calles, senderos, pasajes) pero sobre todo trama. Una trama que reflexionando sobre si misma pasa de la irregularidad espontánea al trazado geométrico. El Pireo, puerto de Atenas, base de las ciudades fundadas en la Magna Grecia y luego el cardo y el decumano de los castros romanos y más tarde, las ciudades hispano americanas, trazadas según la Leyes de Indias. (foto 8)

**EL ANTEPASADO DE SÓCRATES, un ensayo sobre los orígenes de la arquitectura**, (de Indra Kagis McEwen) es un libro pequeño, denso, fascinante, publicado por el MIT en 1993. (foto) Originalmente presentado por la autora como Tesis en su Máster, en la canadiense McGill University School. Me lo prestaron hace muchos años, lo tengo fotocopiado y cada tanto lo visito. No se



El Igloo, la vivienda sin huella de carbono  
 Marc-Antoine Laugier, la cabaña primitiva (1755)  
 Ninive, Asiria, hoy Irak (circa 1800 AC)  
 Machu Pichi, Imperio Inca, hoy Perú (circa 1450 AD)  
 Pompeya, Imperio Romano, Erupción del Vesuvio (79 AD)





nada sobre la autora, seguramente uno de esos scholars con dominio del griego, que solo quedan en las universidades inglesas o de Massachusetts, o en el Canadá anglófono, cruza de las dos regiones. El antepasado mítico de Sócrates es Dédalo, el arquitecto constructor del Laberinto y el libro desentraña el pasaje igualmente mítico del laberinto (la ciudad antigua) hacia la ciudad de Tales, de Hipodamos, moderna, trazada.

Describe el tejido de la ciudad, vista por los griegos, como una metáfora de una tela de telar, legado de Palas Atenea. Paralelamente a las bases materiales, hay una poetización de la trama que la justifica. Vale recordar, antes de leer unos párrafos del libro (en mi traducción) que en castellano, decimos *trama* urbana y *tejido* urbano.

Describe el tejido de la ciudad, vista por los griegos, como una metáfora de una tela de telar, legado de Palas Atenea. Paralelamente a las bases materiales, hay una poetización de la trama que la justifica. Vale recordar, antes de leer unos párrafos del libro (en mi traducción) que en castellano, decimos *trama* urbana y *tejido* urbano.

“La *polis* arcaica es un lugar incierto, que necesita ser anclado (como un barco) en los puntos estratégicos del centro, tierra media y límite exterior por nuevos santuarios. No es una *nave con forma fijada* sino que, como la superficie aparente de *una ropa tejida* (de todas las trazas de de una cultura material una de las más percederas) *tiene que ser continuamente remendada* o rehecha para reaparecer.”

“¿Y porqué, para volver a la cuestión que ha largamente perturbado a los historiadores de la forma urbana, las calles de las fundaciones coloniales fueron espaciadas en forma regular? ¿Por qué estas se intersecan en ángulos rectos? He sugerido antes vagamente que su regularidad tiene que ver con el *kosmos*, pero si pensamos la ciudad en términos de tejido, como yo creo que los griegos lo hacían, la intención manifiesta en una distribución de calles ortogonal resulta precisa. Tejer, dice H. Ling Roth, ‘consiste en entrelazar en *ángulos rectos* (itálicas de la autora) una serie de filamentos o hilos, llamados trama, con otra serie, llamada urdimbre, ambas en el mismo plano’. *Harmonia*, (encuentro ajustado), solo puede ser característica de una tela estrechamente tejida: un textil con un tejido flojo no es, hablando con propiedad, “armonioso”. Y uno no puede producir una armoniosa tela tejida si los hilos de la trama y urdimbre no están regularmente espaciados y no están en ángulo recto unos con otros, perfectamente ortogonales. Tampoco, por las mismas razones, un antiguo carpintero naval griego podía construir un barco estanco si las espigas no



- El Igloo, la vivienda sin huella de carbono
- Marc-Antoine Laugier, la cabaña primitiva (1755)
- Ninive, Asiria, hoy Irak (circa 1800 AC)
- Machu Pichi, Imperio Inca, hoy Perú (circa 1450 AD)
- Pompeya, Imperio Romano, Erupción del Vesuvio (79 AD)



estaban en ángulo recto con los tablones. En un textil, hilos torcidos o distribuidos en forma desigual producen una tela llena de agujeros, así como en una nave espigas torcidas hacen un barco agujereado. Era esa la última cosa que el pueblo griego, que fundaba nuevas ciudades en tierras extrañas y a menudo hostiles hubiera querido.”

“A mediados de la quinta centuria (AC), el Pireo fue ordenado por un ‘plan’ ortogonal cuyas trazas no han desaparecido hasta hoy.” “...En el período de Pericles estaba lleno de extranjeros que practicaban extraños y extravagantes cultos a la Gran Madre. ....Así, cuando a pedido de Pericles, Hipodamos de Mileto ‘cortó’ el Pireo e impuso la grilla ortogonal de calles sobre su verdaderamente difícil terreno, la intención debe haber sido hacer el Pireo ‘armonioso’, **en la forma en que un barco bien construido o una tela bien tejida fue entendida por los griegos tempranos como ‘armoniosos’**- así como en las primeras centurias los fundadores de las ciudades coloniales habían buscado asegurar la *harmonia* de las nuevas fundaciones por lo que dejaron calles regularmente trazadas, intersecándose en ángulos rectos.”

“Ha sido argumentado, básicamente por Joseph Rykwert, que el layout ortogonal tiene que ver con la orientación: con escuadrar la posición de la ciudad con la configuración geométrica del cosmos.

Ciertamente, parece ser así. Pero en la Grecia temprana, donde los artesanos eran conocidos como *dēmiourgoi*, y antes de que el cosmos de las ciudades se volviera geométrico, **la experiencia de los tejedores los había llevado a descubrir que el kosmos de una tela bien tejida dependía de tramas y urdimbres a espacios iguales e hilos entrelazándolas en ángulos rectos.**”

“La autoridad de los fundadores de colonias proviene del Oráculo de Delfos, lo que es decir del dios Febo Apolo, y Febo es aquel a quien los hombres siguen cuando miden (*diemetrēsanto*) ciudades; para eterna delicia de Febo en la fundación de ciudades y él mismo teje (*hyphainei*) sus fundaciones”... El himno también menciona a Atenea: “Con brillantes ojos (*glaukōpis*) Atenea enseñó a los hombres los gloriosos oficios.

El oficio específico de Hefestos, dios de la forja, fue el trabajo de los metales. **El oficio específico de Atenea, diosa de la ciudad, fue el tejido. Atenea, patrona de todas las ciudades, pero principalmente por supuesto de Atenas, enseñó al pueblo a tejer.** “(foto 9)

La ciudad y el tejido, metáfora cruzada. Un ángulo que no se da en la naturaleza. Signo de artificio, hecho con arte, con artesanía. Arquitectura.

## ÁNGULO RECTO Y VIVIENDA

En 1929 la Bauhaus cumple 10 años y se reúne el segundo Congreso del CIAM con el tema existenzminimum, tema que desarrolla Ernst May. (foto 10) Un joven arquitecto, discípulo de Gropius, toma apuntes para lo que será probablemente el libro más difundido de arquitectura en el Siglo XX: *El arte de proyectar en arquitectura* de Ernst Neufert. (foto 11) La trayectoria de este arquitecto, vinculado a la Bauhaus hasta su cierre, premiado por Speer (el arquitecto estrella del nazismo condenado en Núremberg) y que termina en paz sus días en el último tramo del siglo, sigue siendo opaca, pero su obra marcó la formación de generaciones de arquitectos de todo el mundo. Por esas casualidades misteriosas, en el mismo día en que escribo estas líneas, me encuentro a la noche leyendo el siguiente párrafo de George Steiner:

“En tiempos del Reich se llevaron a cabo investigaciones de primer orden en filología, en historia antigua y medieval, en historia del arte, en musicología. Como ha dicho Gadamer, utilizando una fórmula verdaderamente espantosa, bastaba con comportarse *manierlich* (tener buenas maneras, mostrarse respetuoso de las convenciones) hacia el régimen nazi para poder desarrollar una brillante carrera como profesor y seguir estudiando los clásicos. La única precaución indispensable: ¡no haber cometido la indiscreción de ser judío!”. (Los logócratas. Edit. Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela (2007))

El mínimo existencial fue una excelente forma de abordar el ABC práctico del oficio de proyectar así como evidenciar la responsabilidad social del arquitecto. El alumno, provisto de un metro, sale a medir y a representar, descubriendo relaciones que internaliza en su caja de herramientas. Por supuesto se puede pensar un dormitorio palaciego de 30 m<sup>2</sup>., pero su equipamiento es más un problema ceremonial que arquitectónico. Esa escuela del rigor se fue degradando por varias razones opuestas entre sí: la producción de una arquitectura mínima, adocenada, con la intención de abordar el “problema (cuantitativo) de la vivienda en la reconstrucción de la posguerra” (foto 12) y el retiro mundial del Estado de Bienestar lo que favorece, a nivel disciplinar, la ramplonería de una arquitectura al gusto del consumidor. (foto)

Por supuesto, la arquitectura de verdad nunca renunció a la curva y a la diagonal, desde el comedor de la Tugendhat (foto 13) hasta la Curutchet (foto 14) incorporando en forma magistral la anomalía de la diagonal platense. Así como la Villa Rotonda sería monótona y aburrida si no fuera que cada rama incorpora y se apropia de un paisaje distinto. (Foto 15) Pero la ciudad encontró la lógica de resolver su tejido en ámbitos diferentes: Calles y manzanas,

tipologías. La manzana cuadrada de las leyes de Indias y la rectangular de Manhattan. Las irregulares impuestas por las pre-existencias. Las diagonales. Trazados, ensanches y puntos focales.

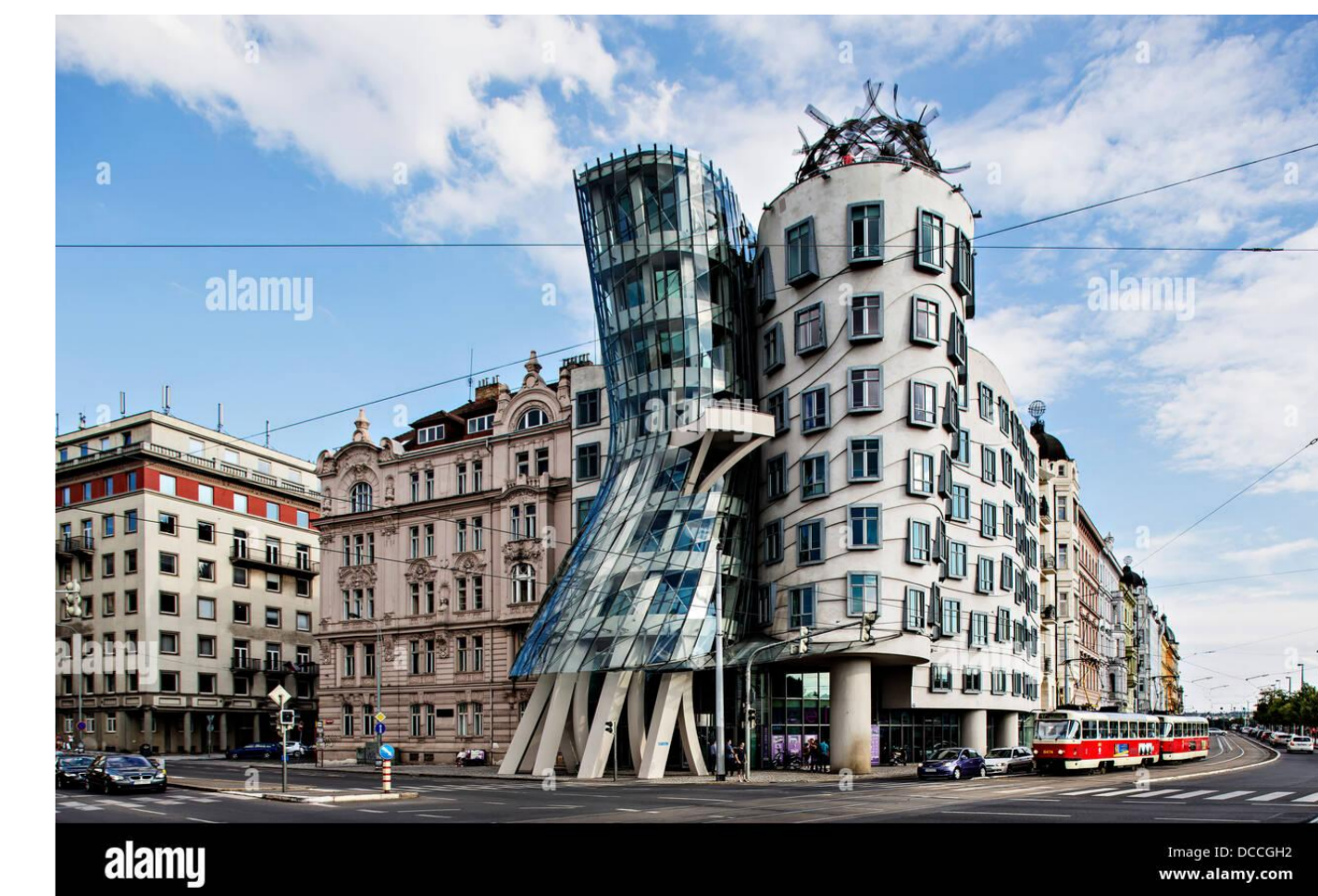
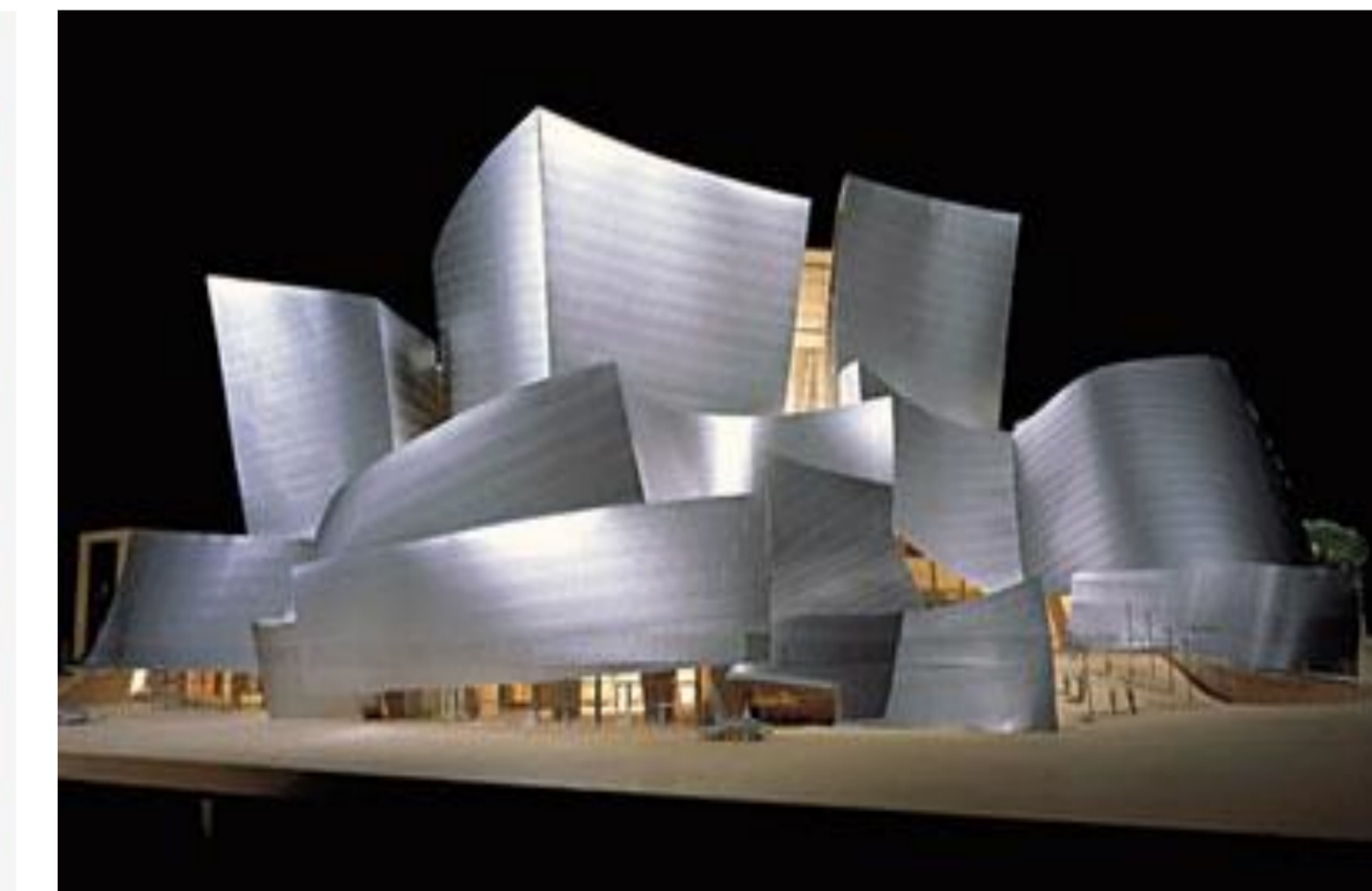
Es cierto, la ciudad ordenada necesita el hito, el monumento. Dentro de los fabricantes modernos de hitos, no debería gustarme Frank Ghery, pero me gusta. Quizás por su origen plebeyo antes del estrellato, con sus muebles de cartón. Su vocación pro monumento es indudable. Bajo la niebla y llovizna del cantábrico conocí el Guggenheim de Bilbao (foto 16) que modificó la percepción de esa ciudad. Tiempo después bajo el sol de Los Ángeles, el Hollywood Bowl (foto 17) y no dejó de resultarme inquietante que los mismos procedimientos formales habilísimos sirvan para un museo en la neblina o una sala de conciertos al sol. La casa Americana en París muestra magistralmente cuatro caras, variaciones sobre un tema, que responden a cuatro situaciones distintas. El edificio de oficinas sobre el Hudson (foto) en Nueva York muestra esa incomodidad de querer ser monumento cuando el cometido es un edificio de oficinas en el borde de la trama. El Ginger y Fred de Praga (foto 18) raya en lo imperdonable.

Por eso, y repitiéndome, operar en la trama de la ciudad, en uno de sus predios, debe buscar inspiración en el odontólogo, que cuando reemplaza una pieza dentaria, se esfuerza en lograr el mismo tono de esmalte y la forma armoniosa con sus vecinas. Uno de mis profesores más queridos, el Arq. Guillermo Iglesias Molly, enseñaba por entonces que, operando en la trama, había que leer en el sitio las tendencias y las fuerzas dominantes. Buscar la armonía.

Sin querer ponerme nostálgico, alineación y un par de leyes formales aseguraron la armonía de la ciudad poco antes del S XIX, empezando por París y desparramándose por el mundo, aun en zonas limitadas de Buenos Aires.(foto 19)

Los arquitectos que trabajamos en la trama tenemos un margen de acción acotado, lo que no significa irrelevante. En la distribución, el uso y en síntesis, en la planta hay una determinación tipológica, desde la histórica casa chorizo a las efímeras que pide el mercado. En cuanto a la construcción de un entorno armonioso esta, mi ciudad, crece por impulsos espasmódicos y hoy está en eso. Cada espasmo genera tipologías y frentes de época reconocible. Hoy nos esmeramos en hacer originalidad con nuestros balcones de vidrio.

Sin embargo, podemos volver a pensar en términos de creatividad sin destruir el lenguaje. La larga, coherente y sólida trayectoria de Álvaro Siza (foto 20) y la levedad de la torre de Tribunales en Clichy , París (foto 21) de Renzo Piano (el desafío de una torre en París) demuestran que es posible. Que la síntesis y el lenguaje consistente no están agotados.





Hace ya cien años que la arquitectura (los arquitectos y los estudiantes de) se mueven dentro, contra, a través, desarrollando, cuestionando, el paradigma del Movimiento Moderno. Los pomposos, apresurados, anuncios de su final, de manos de la posmodernidad, la desconstrucción, la tendencia, se revelaron velos de cabotaje, generalmente envueltos en la logofilia de la filosofía francesa. Un paradigma, aun razonablemente cuestionado, no se reemplaza por un acto de voluntad. Hizo falta un gran trabajo para que la tierra dejara de ser plana y aun hay gentes que no lo creen. Prefieren los fuegos artificiales.





# GROPIUS EN ARQUITECTURA: El eslabón perdido de la arquitectura social bonaerense (SEGUNDA PARTE)

POR ARQUITECTO ÁNGEL GONZÁLEZ MONTEVERDE  
INVESTIGADOR DEL TALLER DE ARQUITECTURA – CAPBA 3

## GROPIUS EN ARGENTINA



WALTER GROPIUS fue arquitecto, urbanista y diseñador. Nació en Berlín, Alemania, en 1883 y falleció en Boston, USA, en 1969 a los 86 años.

Cursó estudios de arquitectura en la Universidad de Múnich y en Berlín-Carlottemburg. De 1907 a 1910 trabajó en el Estudio de Peter Behrens.

En 1911 se une al Deutscher Werkbund, la institución que intenta coordinar el trabajo de los diseñadores con la producción industrial.

Proyectó la fábrica Fagus en Alfeld en 1910-1911, edificio que fue pionero a favor de una estética maquinista alejada del eclecticismo decimonónico. Fue Director de la Bauhaus de 1919 a 1928.

Su oposición al Partido Nazi lo obligó a salir de Alemania en 1934.

**Vicente López el barrio del conurbano elegido por Gropius y Moller para realizar sus proyectos en Argentina.**

Transcurría el año 1907, y el Ferrocarril Central Argentino que cubría el tamo Retiro-Córdoba atravesó con un nuevo tendido de vías las tierras de Florida. La estación primero fue un paraje sin nombre, al que se lo llamó La Trocha y más tarde paso a llamarse Parada Agüero. Sin la presencia del ferrocarril las localidades del conurbano hubieran tardado muchas más décadas en desarrollarse.

En 1913, la empresa Narciso Agüero & Cía. obtuvo la concesión para empedrar la Avenida General San Martín. La empresa instaló un obrador cerca de la estación con una enorme publicidad. Debido a este gran cartel es que se llamaba a la estación Parada Agüero. Llegó la década de 1920 y la antigua parada fue reemplazada por un edificio de material y nuevos galpones. Recibió así la categoría de estación y por pedido de los vecinos el nombre de Florida. Entre 1895 y 1915, la Compañía de los Ferrocarriles Pobladores y el Banco Francés, propietarios de tierras en la zona, lotearon las mismas, vendiéndolas luego en remate a precios muy accesibles a un sueldo de obrero.

La pequeña urbanización comienza a crecer entre los años 20 y 30, el paisaje semirural comenzaba a desaparecer (Ver Foto número 1) Muchas familias instalaron comercios, tiendas, ferreterías, almacenes, despachos de carne y bebidas. Vendían a los quinteros de la zona y a los obreros del ferrocarril. Así se fue poblando la localidad. Las casas se fueron agrupando en las proximidades de la estación, mientras que las quintas de veraneo se situaban en la actual calle Melo, quedando la zona aledaña a la avenida Mitre para ser ocupada por otras quintas de verduras y hornos de ladrillo.

El creciente desarrollo hizo necesarios nuevos medios de transporte. En 1922 aparecieron los ómnibus. En esas décadas aumentaron los loteos con remates y

venta de terrenos en reuniones promocionadas para tal efecto. Eso trajo la fundación de clubes, construcción de escuelas y la creación de fábricas, se instalaron establecimientos muy importantes como Casa Sudamericana, La fábrica Textil, La Hidrófila, Editorial Abril, 3M y Refinerías de Maíz, entre otras.



*Foto numero 1.- El Barrio cuando comenzaba a crecer, imagen de 1925*

*En la parte media de la imagen se ven las quintas de flores y verduras. La calle que corre casi horizontal - arriba - es Hipólito Irigoyen. A la izquierda, en 1924 en el descampado, se construyó el Colegio Lassalle.*

*A la izquierda, la estación de Ferrocarril inaugurada en 1891, y hacia su derecha el cruce con la Av. San Martín.*

*Fuente: FLORIDA - F.C.C.A. - Gelatina de plata 12,2x17 cm. Colección Familia Borra c. 1925 Colaboró: Cristina Mirabelli Toma realizada desde vertical: calle Ayacucho y Gral. Martín Miguel de Güemes hacia el noroeste.*

Por otro lado, ante la oferta de tierra accesible, las familias con buen nivel económico que residían en la Capital Federal podían adquirir un terreno a pocos kilómetros de la Ciudad y construir allí una casa de fin de semana. Esto era además debido al incontenible crecimiento de la Capital Federal que impulsaba a sus habitantes a buscar descanso y aire puro, durante los días no laborables, en zonas menos pobladas.

El automóvil permitía llegar en un lapso no mayor de una hora hasta la feliz morada que se erigía en un distrito suburbano de baja densidad edilicia, es decir, en un ámbito semi rural. Eran barrios tranquilos, donde predominaba la naturaleza y se “respiraba” la paz anhelada. Por aquellos tiempos las rutas de ingreso a la Ciudad ya se estaban construyendo y la accesibilidad a amplias zonas verdes era cada vez más fluida. Tras futura traza de la General Paz existía un amplio territorio que comenzaba a gestarse, al cual acudían los porteños en busca de sol y relax.

La cercanía con la costa de Vicente López resultaba atractiva para quienes pudieran radicarse con una casaquinta y así pasar los veranos entretenidos y en contacto con la naturaleza, puesto que la contaminación aún no resultaba un tema de agenda.

En esa búsqueda estuvieron los clientes de los arquitectos Gropius-Moller, los señores Specht y la Señora de Harle Moore, que un día como tantos vieron cumplido su deseo de tener la casa propia en un barrio del Gran Buenos Aires. En fotografía Manuel Gómez Piñeiro registró ambas casas en 1932 para la Revista Nuestra Arquitectura.

### **El Movimiento Moderno en el Barrio de Florida**

Mientras en los años 30 aún se construían Casas Chorizo, o edificios con ornamentación de muchos estilos: neoclásico, neocolonial, ecléctico, proyectándose plantas donde se tenían en cuenta subsuelos o habitaciones ventiladas a patio Inglés, y se alojaban los servicios, las dependencias del personal doméstico, o las entradas de carruajes y cocheras, teniendo en cuenta que también se avizoraban los primeros ejemplos de arquitectura Moderna en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, siendo destinados para una elite económicamente privilegiada.

Al mismo tiempo Walter Gropius y Frank Moller presentaban en sociedad un proyecto de vivienda popular para ser construido de manera industrializada, basándose en los experimentos de Stuttgart de 1927, manejándose con una resolución menos evolucionada. Desarrollaron con una distribución novedosa del espacio interior mediante mobiliario fijo que reemplazaba a algunos

paramentos internos de la vivienda pero que daba articulación y funcionalidad, un modelo evidentemente adelantado por décadas a su tiempo, y que lograban concretar en sus dos primeros ejemplos en Argentina.

La Arquitectura del país tuvo que recorrer varias décadas hasta llegar a un tipo de construcción que conjugara las cualidades óptimas de un tipo de vivienda individual popular suburbana, y esto llegó definitivamente en los años 40 y 50, que se adoptó como la casa auto-construible moderna. Este tipo de vivienda era la **Casa Cajón** o en algunos lugares también llamada **Castrito** y como hija o hermana menor de las casas Gropius-Moller cumplía los mismos requisitos formales y funcionales:

Su diseño podía resolverse sin requerir circulaciones externas como en la vivienda Chorizo, incorporando el baño y la cocina dentro de la casa.

Era compacta, pues tenía las dimensiones necesarias a requerimiento de su dueño, fácil de limpiar y mantener, y sin necesidad de requerir del servicio doméstico.

Las habitaciones se diferenciaban en su orientación, localización y dimensiones, en concordancia con las funciones a las que estaban destinadas.

Era implantada con un retiro y un fondo acorde al lote, ocupando en muchos casos todo su ancho.

Existía una reducción de costos constructivos, al tener poca circulación interna y compacidad reduciendo superficies y perímetros de pared, obteniéndose una economía de recursos formales y monetarios.

En el Barrio de Florida aún existen varios ejemplos de arquitectura moderna económica de aquellas épocas de inicio.

El repertorio suele sorprender por la similitud o la utilización de los mismos recursos utilizados por Gropius-Moller en sus proyectos. Tras varias caminatas investigativas por el barrio he podido hallar la recreación de la puerta de entrada del segundo prototipo Standard Gropius en una casa ubicada en una esquina de la calle Martín J. Haedo, donde se destaca la losita que marca el acceso principal a la vivienda además de la puerta y carpinterías muy similares a la de los modelos del estudio alemán, (ver foto número 3).

Por momentos da la impresión de que se trataría de una obra de ellos, al ver el pequeño jardín adelante, el cerco y puerta de acceso bajas, pintado todo de verde y blanco, que quizás hayan sido los colores utilizados en la casa de la Señora de Harle Moore.



Foto número 2. La Costa de Vicente López en 1930, Un lugar donde pasar el verano y donde la contaminación no presentaba ser un problema. Fuente archivo municipal.

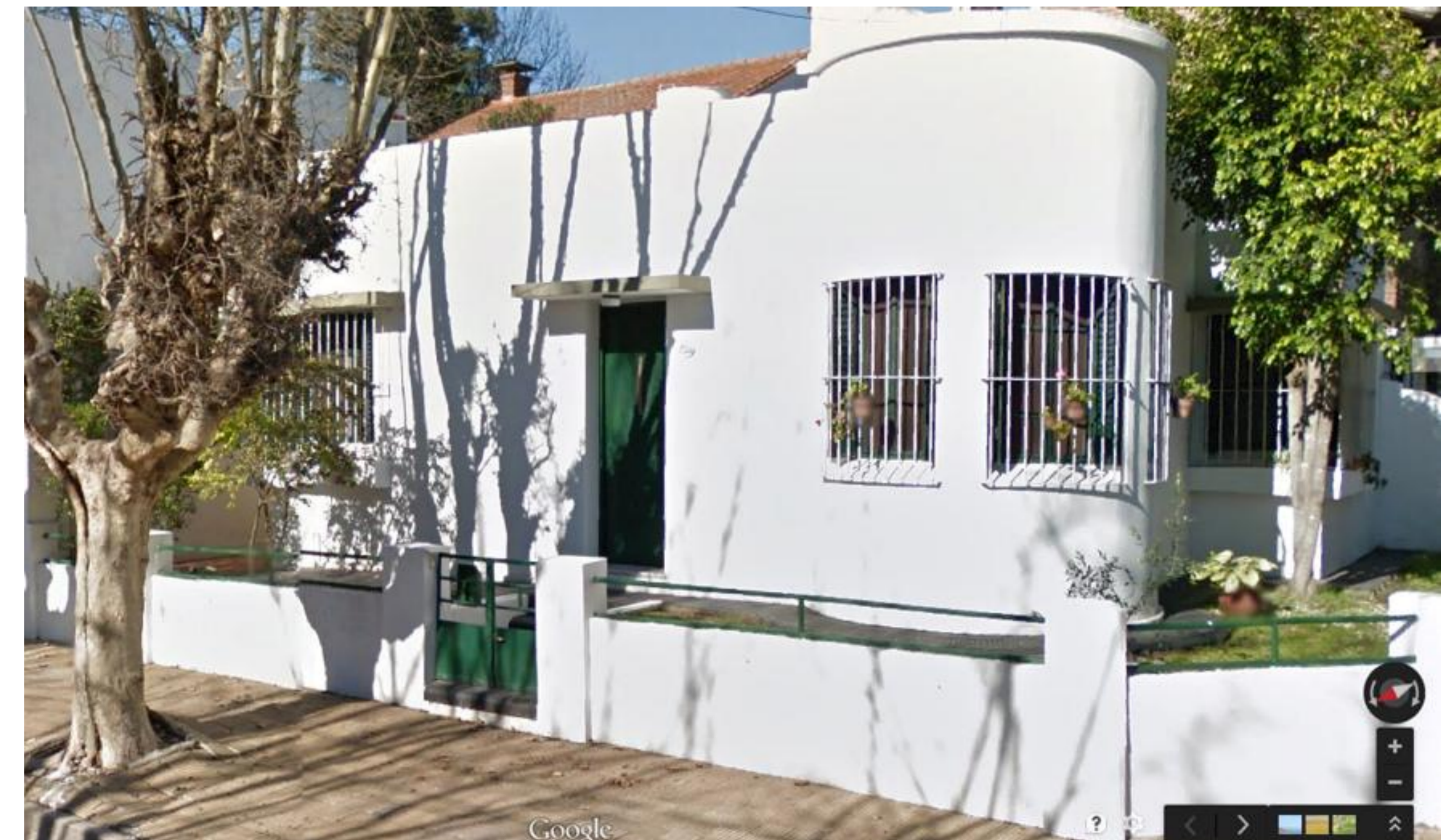


Foto número 3. Muestra una casa con elementos similares a las proyectados para la zona por Gropius y Moller, como la losa que enmarca la puerta de acceso la reja que separa al jardín de la calle todo ello nos da idea de los colores usados en esa época. Fuente Google.



Foto número 4. Persianas metálicas Puerta Modernista, Jardín delantero y reja baja. Fuente Google



Foto número 5. Otro ejemplo similar en la zona en estudio. Fuente Google.

Existen algunos ejemplos en el barrio de los cuales separo y destaco otros dos, relacionados a la casa económica de tipo Cajón y trazo un paralelismo con los comentarios que realizaba Gropius sobre el Cajón de juguetes de los niños que el lector verá más adelante. Estas construcciones cumplen con los parámetros de esa vivienda económica moderna, y se destaca el jardín y la reja baja entre en línea municipal y las persianas metálicas en las ventanas a las que con el paso del tiempo se le agregaron rejas (Fotos 4 y 5).

**La Segunda Vivienda realizada por el Estudio Gropius-Moller, denominada como: Casa de la Señora de Harle Moore**

Durante 1932 Gropius y Moller publicaron en varias revistas especializadas en arquitectura sobre la importancia de la estandarización en la construcción de viviendas y en la significativa reducción en los costos de producción en las mismas.

Gropius escribía en el número de septiembre de ese año de Nuestra Arquitectura, que, en cuanto a la forma de hacer viviendas, existían dos caminos, por un lado, las grandes obras donde el proyecto era estudiado minuciosamente evaluándose los costos para que el edificio se pudiera plasmar en su terreno, y por otro lado las casas estandarizadas. Gropius trazaba un paralelismo sobre el cajón de construcciones de nuestros niños (es decir el viejo mecano o el cajón de los mini ladrillos) porque en ese caso no se construía la casa entera, sino que sus partes luego podían ser montadas en obra a gusto de los comitentes.

Hablaba de un arquitecto que trabajaba esa modalidad estándar y que no solo mejoraba sus costos, sino que lo que producía lo hacía para un círculo de clientes, utilizando dicho proyecto de construcción varias veces, pero siempre con el propósito de mejorar sistemáticamente los defectos de la primer realización en las sucesivas, y en el aprovechamiento del avance de la tecnología que mejoraría dichas viviendas a lo largo del tiempo, como si se tratara de un proceso de fabricación de un automóvil.

Además, escribía sobre las posibilidades de crecimiento de la vivienda que de un dormitorio podía a pasar a tener dos o más, o la posibilidad de poseer un garaje o un lugar de estacionamiento según las necesidades de la familia que habitara dicha vivienda mediante una ampliación de la construcción.

Si bien en estos dos prototipos estandarizados no hubo un notorio proceso de prefabricación o construcción de partes en taller, se apuntó por obtener una buena planificación de los proyectos a desarrollar, construyendo las viviendas

en muy poco tiempo. Puesto que se comenzaron a principios de 1932 y para la primavera de ese año se encontraban publicadas en la revista que hice mención. La técnica combinaba la tradicional mampostería revocada con techos livianos de madera y cubiertas, que Moller en un intento de innovar apuntó a una estandarización de la construcción sencilla y económica (ver foto número 7).

Moller describía la construcción de la casa de la Señora de Harle Moore de la siguiente manera:

“Los pisos de los dormitorios y estar comedor son de madera machimbrada con cámara de aire, de contrapiso de hormigón dosaje 1:3:6 montado sobre arena pura. Una serie de pilares soportan la tirantería a la que se clava el piso de madera. Los solados restantes se montan sobre capa de arena, contrapiso, lechada de Ceresita y una mezcla de cemento 1:3 a la que se le pegan mosaicos.

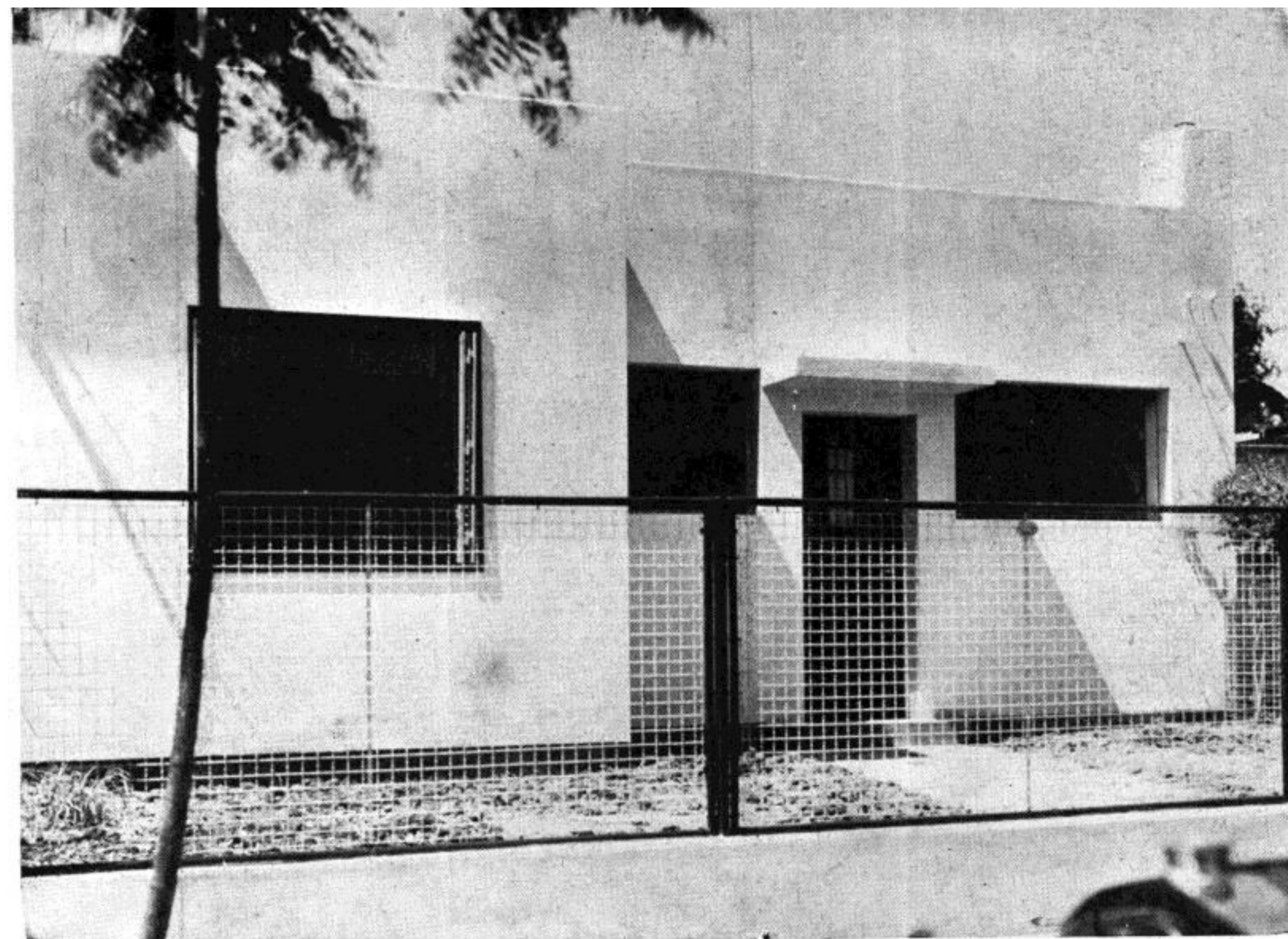
El techo es de madera y con cielorraso, con el agregado de alfajías triangulares, arena, doble capa de asfáltela y una capa de portland, constituyéndose en una cubierta liviana,.

En las paredes del contrafrente se utilizaron dos perfiles doble T para adintelar el semicubierto de la terraza (esto según lo describe Moller). Se estimó una entrada para auto a modo de cochera descubierta, resuelta en un ancho de 2.40 metros por 4.50 m. de retiro de frente”.

Moller continuaba describiendo el funcionamiento y ubicación de los locales del segundo prototipo estandarizado de la siguiente manera:

“Esta casa comprende una gran sala divisible en Living-room y comedor por medio de un tabique desplegable, es decir un aventanamiento de hojas plegables de vidrio con armadura de hierro con guías deslizantes superior e inferior. Entre la cocina y el comedor se halla embutido un armario sirviendo por el lado del comedor como aparador con sus ventanas corredizas y puertas correspondientes, y por el lado de la cocina de armario y despensa, con sus correspondientes divisiones y heladera.

Por una ventanilla se pasan los alimentos desde la cocina al comedor, estableciéndose de tal manera una comunicación directa entre ambos ambientes (ventana pasa platos). Embutido en la pared del dormitorio se halla un gran ropero o Placard con una división independiente para guardar ropa blanca. El baño se encuentra al lado del dormitorio, completamente instalado y con servicio de agua caliente. Lejana a la cocina se ha instalado la pileta de lavar bajo techo” (Ver fotos 8 y 9).



Casa de la Sra. de Harle Moore (Solución No. 2)

Foto Gomez

Foto número 6. Fachada según la foto de Gomez de 1932. Fuente Revista Nuestra Arquitectura.

### El Segundo Prototipo de la Estandarización de Gropius para Buenos Aires, ¿Goza de buena salud?

Actualmente me encuentro estudiando una casa que cuenta con cierto grado de vinculación con uno de los protagonistas de esta historia. Esta vivienda motivo esencial de esta investigación tiene varios puntos de coincidencia con los planos efectuados por el Estudio Gropius, Moller y con las correcciones realizadas por el arquitecto Carl Fieger (Foto 10) quien fuera el profesional encargado de dicha tarea en el estudio de Alemania.

Dichos planos fueron publicados en las ediciones de Nuestra Arquitectura en el año 1932 y el boceto final que aparentemente fue el construido se encuentra en el archivo de Bauhaus en Berlin (ver Fotos comparativas número 11). Si se



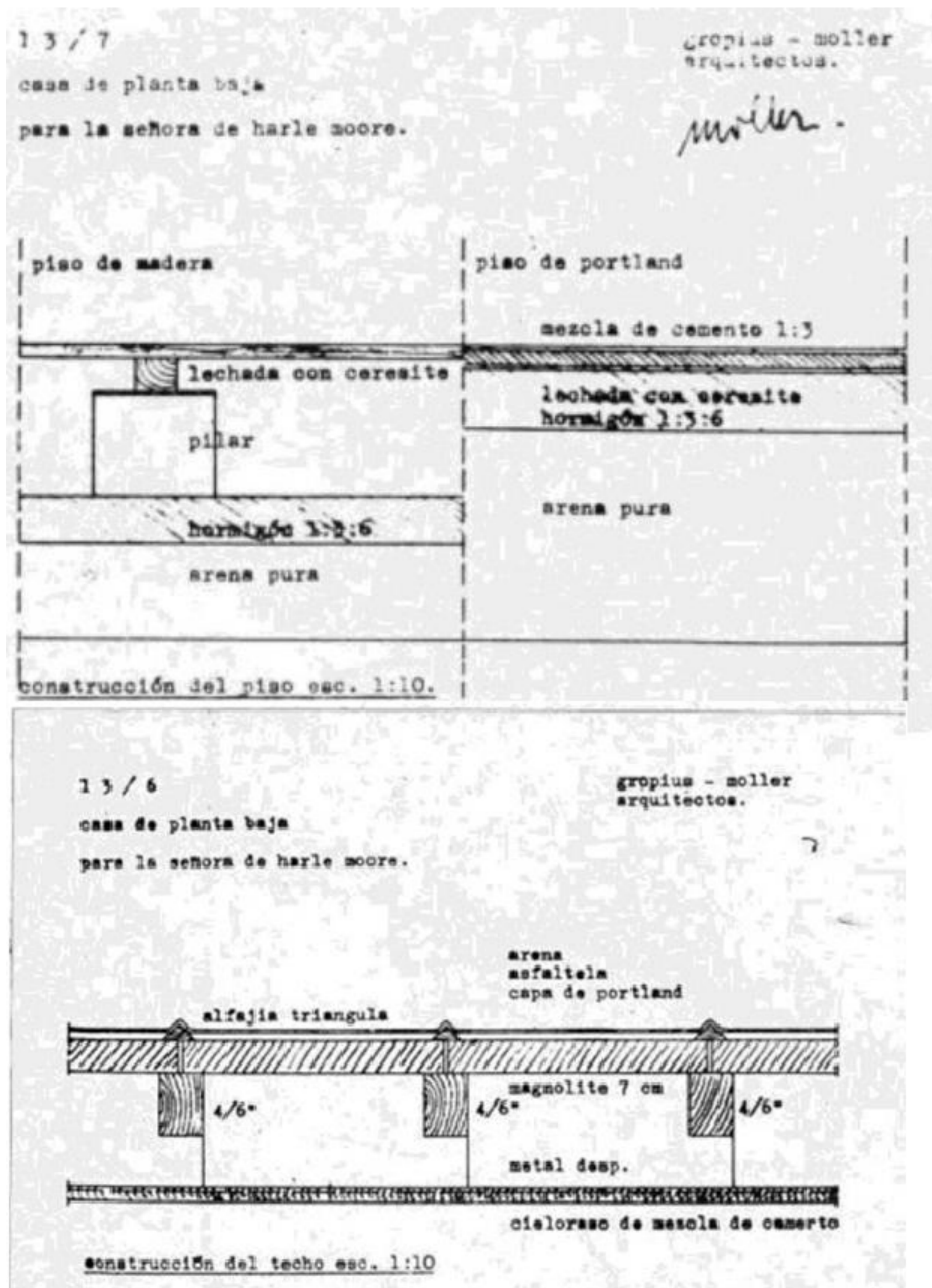


Foto número 7. Detalle del plano dibujado por Moller que muestra la una técnica similar a la Casa de Juan Specht, para la casa de la señora de Harle Moore donde surgen pequeñas diferencias que hacen a la vivienda más rigurosa constructivamente. Fuente Nuestra Arquitectura.

observa el plano realizado por Moller para la publicación de la Revista Nuestra Arquitectura con el plano corregido por Spiegel surgen notables cambios:

En este último plano (el de Fieger) y en contraste con los primeros mencionados (de Moller) se destaca una diferencia con la posición de la puerta corrediza, que actúa como cerramiento del comedor de la vivienda con su salida al jardín del fondo, en este se nota que dicho cerramiento está colocado, no bajo un semicubierto sino acompañando la línea del contrafrente como lo hacen las otras aberturas que componen dicha fachada. Por lo tanto, la terraza semicubierta a la que hace mención Moller jamás existió, sin embargo en el artículo se hace mención de un semicubierto que cubre a la pileta de lavar exterior y que no figura en la corrección de Fieger.

Respecto a la vivienda que estoy estudiando en la actualidad y según la documentación que he recabado se conservaría la posición de la pileta de lavar y su alero semicubierto tal como lo describe Moller y a la vez el aventanamiento del fondo existe como lo describe el plano de Fieger. (Ver foto satelital número 12)

La casa en cuanto a su frente tuvo modificaciones y si bien la reforma podría haber desfigurado el proyecto en este caso no lo hizo, pues si se observa el resto de la documentación se verán los tres prototipos (A; B; C) a construirse con la estandarización pensada por Gropius.

Cada uno de estos tenía un diseño inicial y estaba programado para contemplar una ampliación acorde al crecimiento de la familia que viviría en dicha vivienda. El estado actual de la supuesta casa coincide con la última posibilidad descrita en la axonométrica denominada bajo la letra C.

En esa axonométrica puede notarse que la disposición interior del partido arquitectónico está resuelta en tiras, una para los dormitorios otra para circulación y una última para el comedor y cocina, y se solicita al lector que lo compare con la silueta de la foto aérea satelital de la actualidad, donde la forma exterior describe una planta rectangular que prácticamente carece de semicubiertos (Ver Foto 13).

Por otro lado, dicha transformación de la fachada aparentemente coincidiría con la aparición de la tendencia arquitectónica denominada Casablanquismo, puesto que la vivienda adquirió algunos detalles del estilo relacionados a un cambio de tecnología constructiva de la cubierta, dándole mayor robustez, además de permitir que la casa se vea en buen estado de mantenimiento pues ha llegado en óptimas condiciones a la actualidad. (Ver foto número 14).

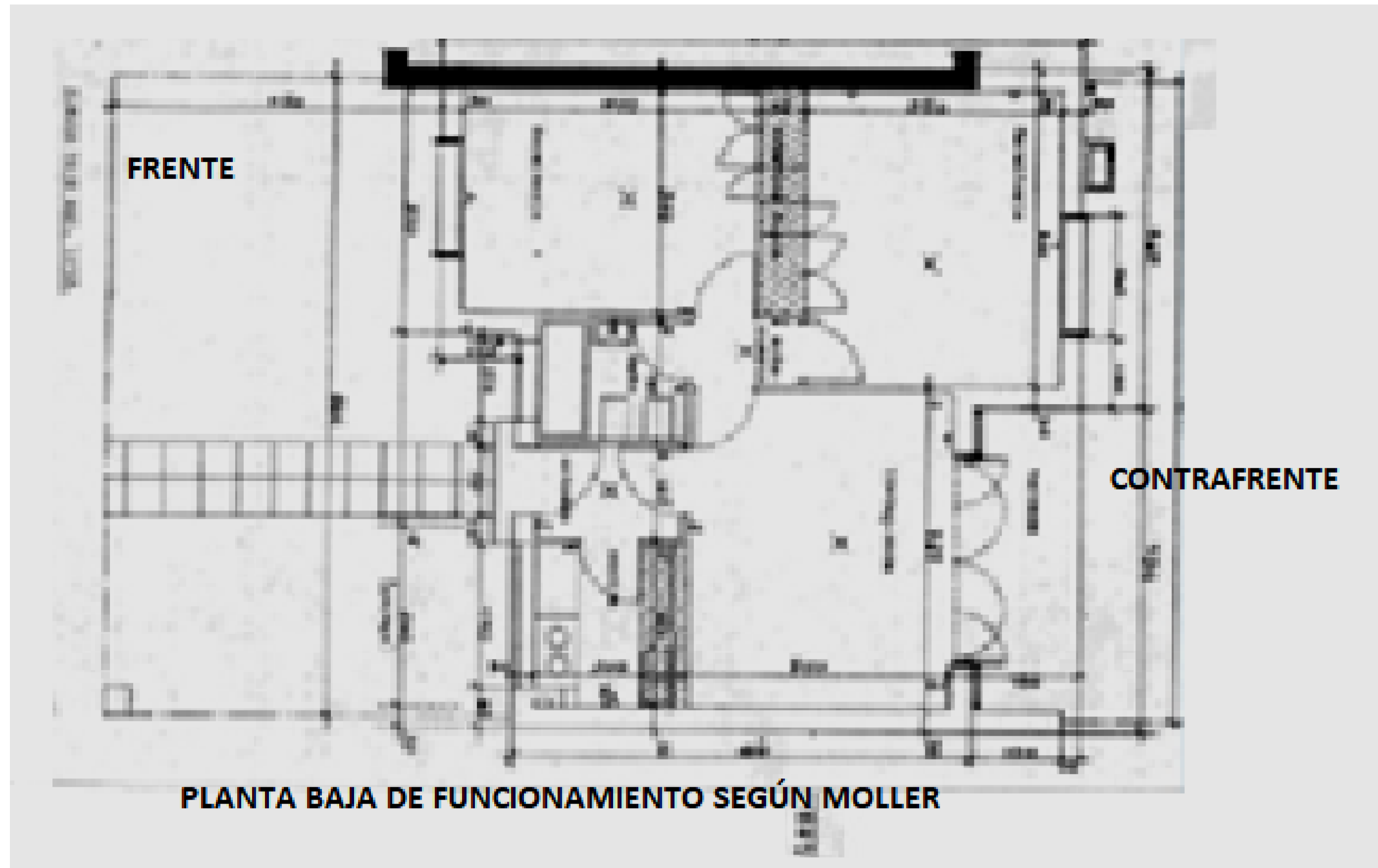
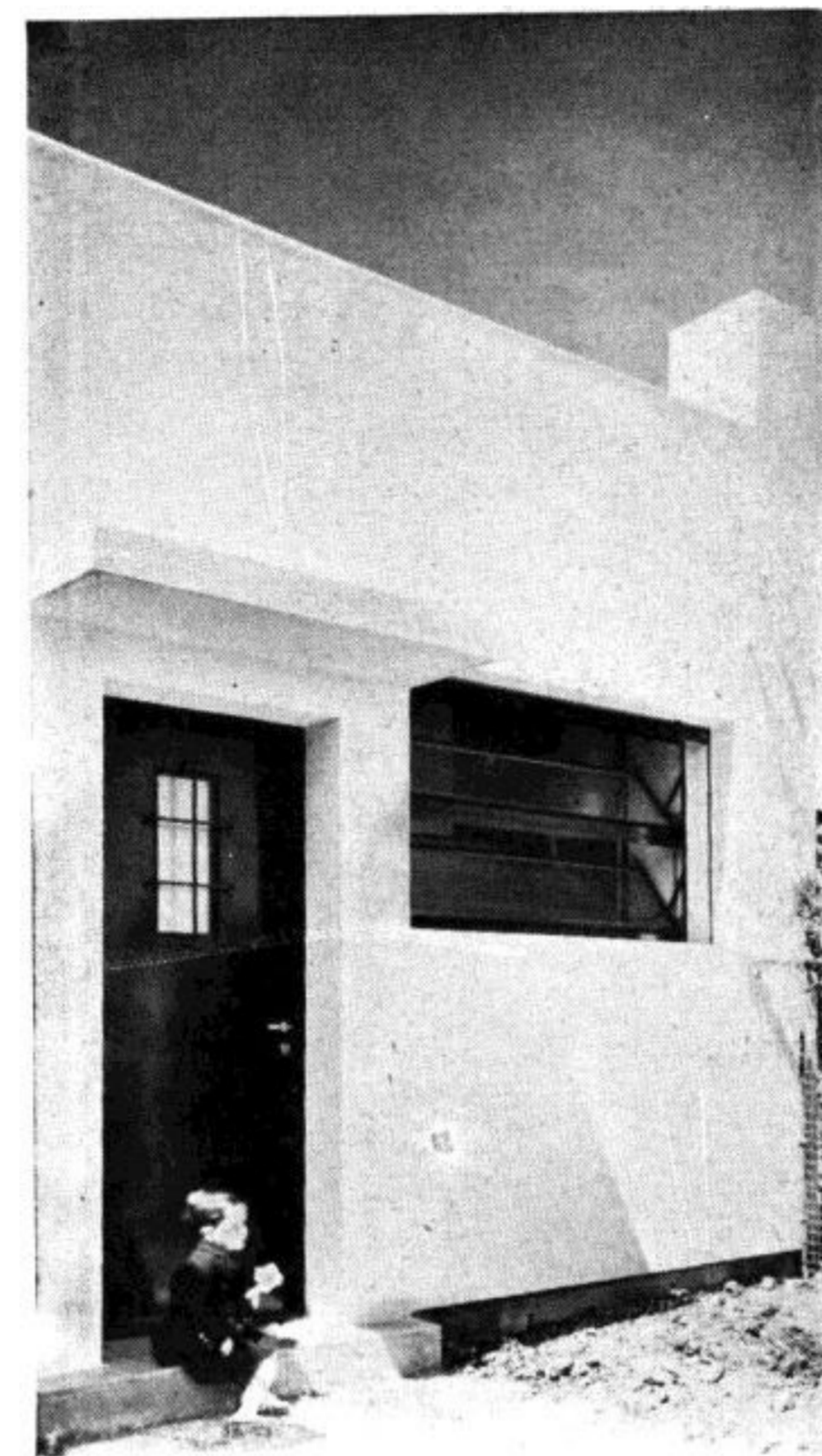


Foto número 8. Se muestra la Planta publicada en la Revista Nuestra Arquitectura que tiene diferencias con el plano final realizado por el Arquitecto Carl Fieger



Foto número 10. El corrector de los planos de la Estandarización en Buenos Aires, Carl Fieger sentado en una silla Wassily- Circa 1935. Fuente Archivo Bauhaus.

Foto número 9. Donde se muestran los interiores del segundo prototipo. Fuente Nuestra Arquitectura.



Casa de la Sra. de Harle Moore (Solución No. 2)

Arriba a la izquierda, detalle del frente. A la derecha arriba, living-room. Al medio, armario del dormitorio y vista al baño. Abajo a la derecha: detalle del dormitorio. Abajo a la izquierda: living-room. Muebles de metal cromado de Joselevich Hnos. y Cía.

Fotos Gomez

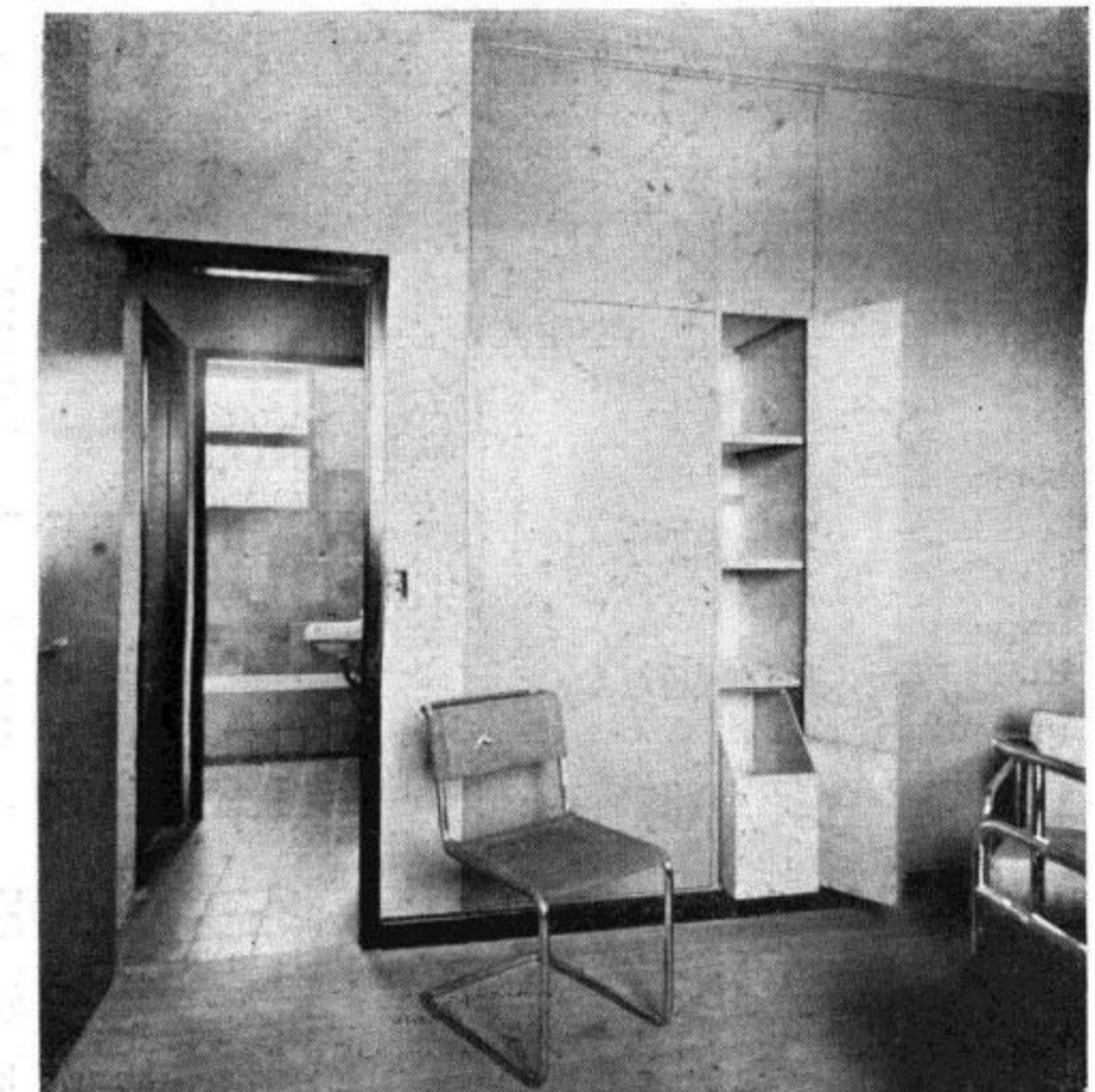
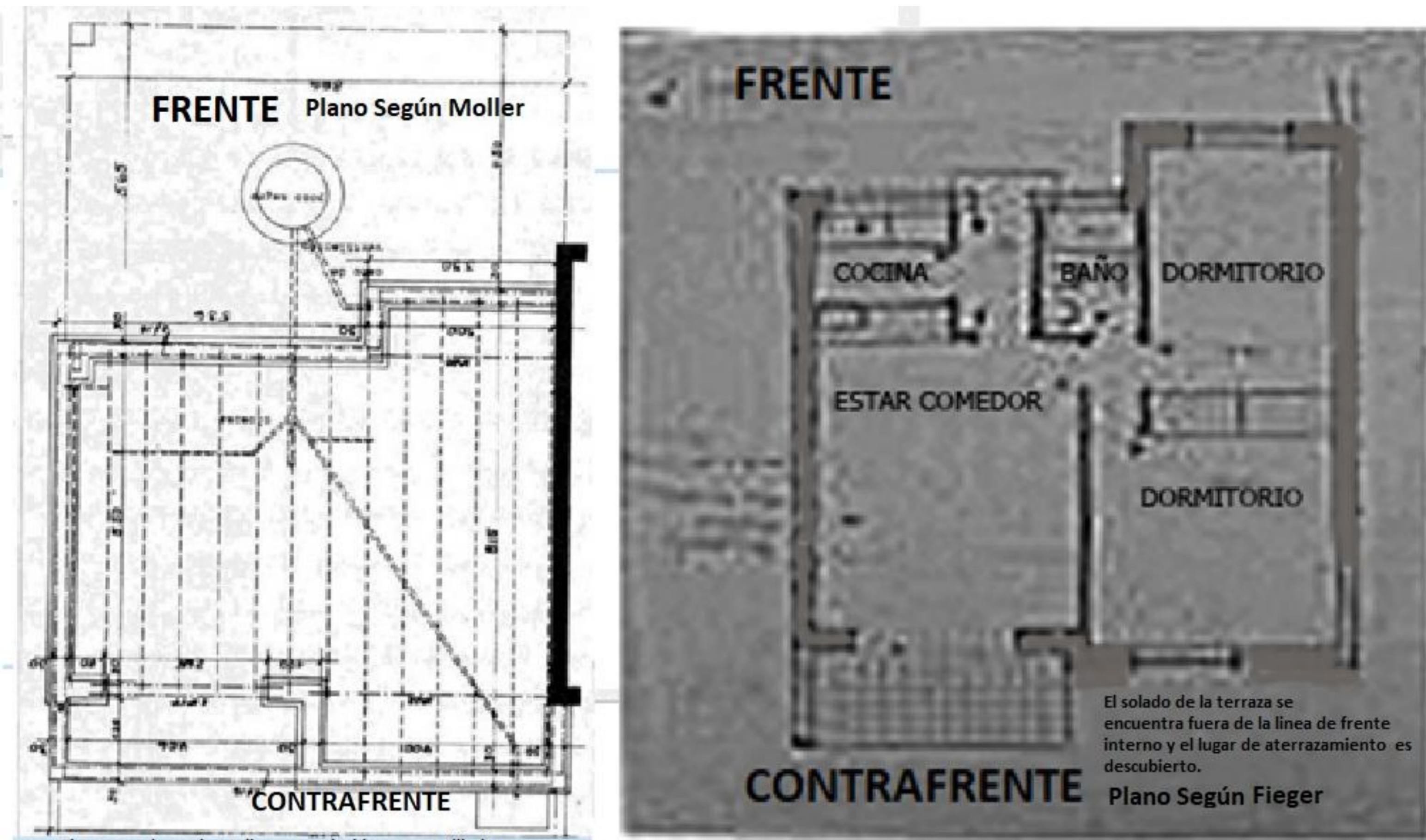


Foto número 3. Muestra una casa con elementos similares a las proyectadas para la zona por Gropius y Moller en 1932. La casa fue construida en 1933. Se trata de una casa de un piso con un patio y una terraza descubierta. Fuente: archivo Bauhaus.



El Aterrazado según Moller es Semicubierto pero dibuja un punteado indicando la posición de dos perfiles metálicos e indica la posición de la pequeña losita que cubre la pileta de lavar.

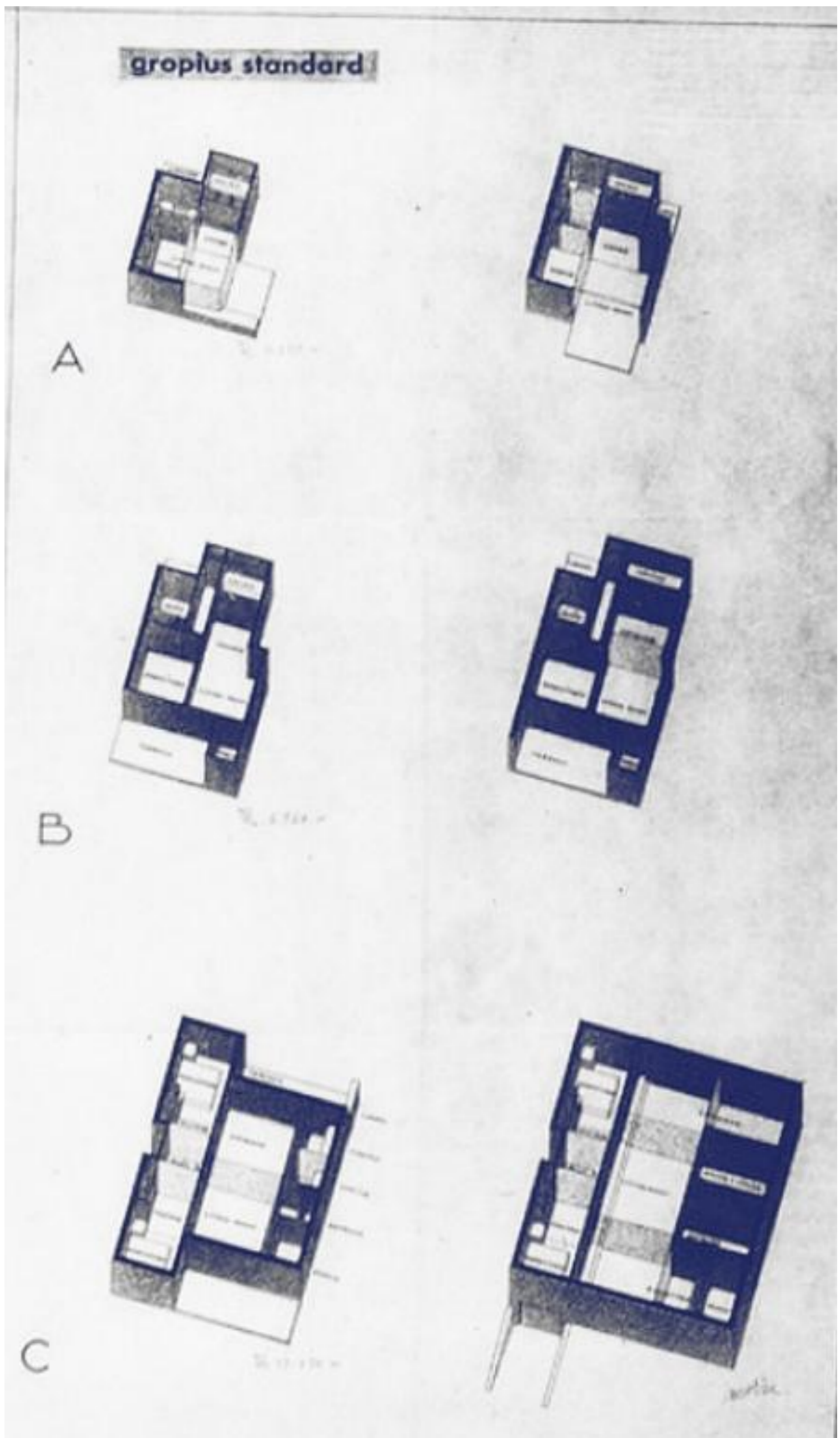


Foto número 11. A la izquierda el plano de techos publicado por Moller en la revista Nuestra Arquitectura. A la derecha plano de planta baja del segundo prototipo construida según las modificaciones de Fieger

Foto número 12. En esta axonométrica puede notarse que la disposición interior está resuelta en tiras, una para los dormitorios otra para circulación y una última para el comedor y cocina, (nótese la posición de la cochera descubierta) y compárese con la silueta de la foto aérea satelital de la actualidad (foto 12), donde la forma exterior describe una planta rectangular que prácticamente carece de semicubiertos. Fuente archivo Bauhaus.

Foto número 13. Vista en la actualidad del frente de la presumible vivienda de la Señora de Harle Moore donde puede observarse la ventana a la izquierda, además del estado de cómo se encuentra la puerta de acceso, el camino de ingreso desde la calle, y la posición para el guardado descubierto del automóvil (observe la axonométrica de la foto 13). Nótese el reflejo sobre el techo del vehículo estacionado, donde se puede observar el remate de la fachada y compárela con la Foto número 6 de 1932, es decir tomada hace 90 años y observe el ángulo de proyección de las sombras endicha foto. Foto AngelGonzalez Monteverde año 2022.



El eslabón perdido de esta arquitectura popular producida tanto en nuestra provincia como a lo largo del país son estas dos modestas y sencillas casas que Gropius y Moller construyeron en Vicente Lopez y que podrían haber resultado un buen antecedente de la génesis de la tan difundida **Casa Cajón** reproducida de a miles en las décadas de vida que tuvo este tipo de proyecto. Si bien se trataba de dos casas sencillas, no dejan de ser un antecedente importante para el patrimonio de la Arquitectura Argentina y que a diferencia de la casa de Juan Specht deberíamos preservar.

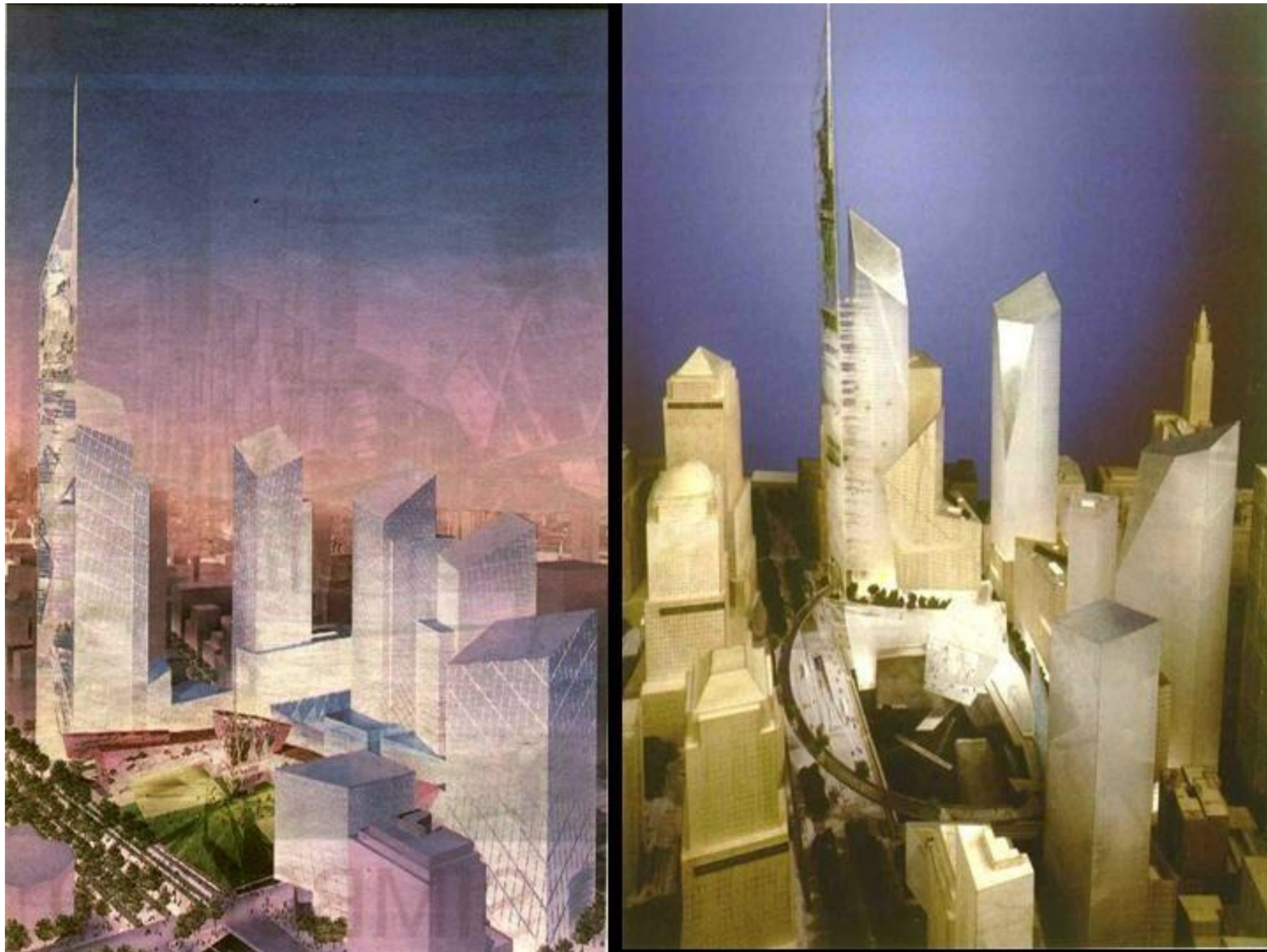


# LIBESKIND EN NEW YORK, DISEÑO, MARKETING Y POLÍTICA

**POR ARQUITECTO GASTÓN MICHEL**

EDITOR REVISTA ANUARIOS-TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-CAPBA 3

## LIBESKIND EN NEW YORK



**Daniel Libeskind, arquitecto nacido en Polonia en 1946, está radicado en Estados Unidos desde los diez años de edad. Si bien por años estuvo dedicado a dictar clases y escribir artículos sin construir, es hoy uno de los Arquitectos que dispone de mayor cantidad de encargos en todo el mundo.**

**Totalmente inmerso en las líneas de la arquitectura extravagante contemporánea, dominada por la irregularidad, la fragmentación, el disimulo de la tectonicidad, el recurso a la diagonal y la exaltación en máximo grado del objeto aislado, es un arquitecto orientado a desarrollar las obras emblemáticas de ciudades o instituciones que emplean lo espectacular y llamativo como medio de posicionarse en el contexto mundial.**

A juzgar por los resultados formales, las obras de Libeskind, como la de los arquitectos más publicados en Europa últimamente, destacan del entorno. Otros arquitectos con categoría de artistas unipersonales ya lo han estado haciendo desde hace unos veinte años o más, tal como el caso de Frank Gehry con sus edificios de chapas plegadas o Zaha Hadid con sus volúmenes de pieles continuas y superficies de múltiples curvaturas. Estas obras y estos arquitectos, revisten la categoría de artistas unipersonales antes que la de arquitectos al servicio de la comunidad de masas. Están destinados a producir una arquitectura de vanguardia en las cuestiones de aspecto y transmiten la idea de ser diseñadores ultra imaginativos, que saben aprovechar la circunstancia de poder realizar obras sin restricciones de presupuesto y así obtener edificios en los que la altísima tecnología con que se construyen permite desarrollar soluciones que desafían la gravedad y resuelven ángulos agudos y encuentros complicados otrora imposibles de lograr.

### Arquitectura y publicidad

Las obras y los arquitectos europeos se publican prolíficamente en las Revistas de Arquitectura con mayor difusión. Estas publicaciones muestran las obras con una extraordinaria calidad impresa, destacándose la estética visual de la gráfica que tiene por objeto ofrecer sensacionales imágenes de los edificios. Las publicaciones actuales prefieren la obra aislada y sin contaminantes, y ponen el énfasis en las cualidades intrínsecas de los objetos que difunden, los que nacen, ya desde el emprendimiento y consecuentemente desde su diseño,

DANIEL LIBESKIND:  
PROPUESTA PARA EL  
CONCURSO DEL GROUND  
ZERO



ganar posiciones en un ranking que está cada vez más extendido en la "aldea global". En este contexto de cosas, la vanagloria y el exitismo van de la mano de las formas extrañas, llamativas, difíciles de construir y procurando el asombro y la admiración.

La apertura de nuevos mercados ávidos de cosas nuevas, que surgen en lugares que padecieron años de aislamiento y encierro -como la incorporación al mundo occidental de los países del Pacto de Varsovia, los ricos reinos petroleros del Oriente Medio, los "Tigres" del Sudeste Asiático y el gigante Chino- fueron una fuente inagotable de encargos y ensayos sin límites de costo y rehabilitaron la idea de la arquitectura emocionante desde las cuestiones de aspecto y los triunfos tecnológicos. Aparecieron las formas oblicuas y curvilíneas, las torres retorcidas y los puentes en los que no se reconoce ni el flujo de fuerzas ni los modos de sostén. Por otro lado, y como emblema demostrativo del poder financiero, la "carrera al cielo", que procura ante todo sorprender con el edificio más alto del mundo, aunque aún se está muy lejos de la "Torre de Una Milla de Alto" de Frank Lloyd Wright.

El Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry fue una de las primeras obras de este nuevo tipo de arquitectura espectacular, surgido después de la "pesadilla postmoderna". Ubicado frente a una ribera, como corresponde, adquiere por ello una inmejorable perspectiva que sirve de anuncio a la ciudad. Esta cualidad de localización costera, explotada en todas las obras de la extravagancia donde se pudo por estar en la presencia de un río o del mismo océano, tal vez sea una vieja idea, pues no está tan lejos de vincularse con "la Citée d'Affaires" que Le Corbusier imaginó para Buenos Aires. El mismo Corbusier nos dejó como testimonio su famoso dibujo con la vista de nuestra capital viniendo desde el Río de La Plata, cuando se llegaba en barco y se verían, de concretarse su Plan, las torres de oficinas reflejadas en el agua que serían la carta de presentación de esta ciudad. Hoy ese plan se puede decir que está cumplido aunque la isla está reemplazada por Catalinas Norte y Puerto Madero.

En Bilbao, Gehry consigue dividir el mundo de la arquitectura. Unos y otros se ponen a favor o en contra del "escándalo Bilbao". Lo cierto es que el canadiense y sus promotores logran lo que querían: estar en la boca de todos. Así comienza una competencia de extravagancias a la que pronto se sube San Sebastián con los cubos translúcidos del Kursaal de Moneo y un sinnúmero de obras en Europa entre las que se destacan los puentes dinámicos de Calatrava que desafían la gravedad o las obras de archi-ingeniería de Sir Norman Foster. Desde allí comienza una etapa de exageraciones en el uso del "recurso a la

diagonal", recurso que no es nuevo de ninguna manera porque tiene antecedentes centenarios desde Viollet Le Duc, o Wenzel Hablik y el mismo Mies de fines de los '20, los Constructivistas Rusos antes de entrar en colisión ideológica con Stalin y el Deconstructivismo de los '80 que desafió la estabilidad de las formas y el sostén de las obras de Coop Himmelblau, la Casa de Burdeos de Rem Koolhaas o el Palacio Municipal de Deportes de Huesca de Enric Miralles, en el que fue tanta la tensión a que se sometió la estructura que a mitad de la obra se desplomó y fue necesario modificar su diseño. El Deconstructivismo, en su afán de contradecir al MoMo y a su ordenada racionalidad, se basó en premisas como la fragmentación, el uso abusivo de la geometría no-euclideana, la negación de la tectonicidad como principio estético, la distorsión morfológica y la búsqueda de un aspecto de caos controlado. Estas premisas, al tornarse "obligatorias" para sentirse "contemporáneo" y representar la nueva sociedad en transformación, fueron nuevos dogmas y, como tales, se siguieron a raja-tablas y produjeron anomalías y fracasos cuando se descontextualizaron y se aplicaron acriticamente en medios como el nuestro, que distan mucho de ser como aquellos donde se erigieron las obras emblemáticas que mejor representan los movimientos de vanguardia.

Lo cierto es que todo movimiento cultural con una base filosófica sería siempre deja un sedimento que puede aprovecharse como enseñanza. Lo importante es comprender antes que imitar y toda comprensión debe basarse en el estudio en profundidad de obras y escritos y no dejarse obnubilar por la forma externa y de superficie, las que son, sin ninguna duda, siempre muy atractivas y a veces hasta deslumbrantes, pues las diseñan arquitectos de gran calidad. Tal vez el mejor camino sea comprender que es tan malo ser muy Moderno como ser muy Contemporáneo, y para ello no hay mejor manera que conocer ambas cosas, sin prejuicios y con el fin de comprender para liberarse de viejas ataduras y no contraer otras limitaciones nuevas por el solo hecho de contradecir.

### El Ground Zero de Manhattan

El 11 de septiembre de 2001 comenzó un nuevo siglo: el de la inseguridad. Si bien las convicciones firmes y las certezas venían trastabillando desde hacía bastante, unos cuarenta años casi, ese día se produjo el desconcertante episodio de la demolición de las torres que, como todas las fechas en que históricamente se definen con cierta arbitrariedad las épocas, sintetizó y definió de una vez por todas que una nueva era había llegado. Al poco tiempo del hecho, apenas repuestos del impacto los más allegados a los damnificados y habiendo definido un plan de acción bélico para encontrar y castigar al considerado culpable, se observaron iniciativas para "la reconstrucción".



El 11 de septiembre de 2001, poco antes del mediodía en horario de Buenos Aires, los canales de noticias y las radios daban a conocer que una de las Torres Gemelas del World Trade Center de Manhattan se derrumbó al ser impactada por un Boeing de gran tamaño que produjo un generalizado incendio que derritió las columnas de acero del rascacielos.

En Nueva York eran dos horas menos, plena mañana de martes en Wall Street y un Boeing 767 de American Airlines impactó la Torre Norte del WTC en lo que en primera instancia se creyó que fuera un accidente.

La Torre se incendió y unos 50 minutos después colapsó y se derrumbó como en un dibujo animado, pues fue como desapareciendo del skyline de Manhattan Sur en una nube de polvo. Recién en media hora quedó constatado que lejos de haber sido un accidente había sido un atentado, pues un segundo Boeing 767 impactó la Torre Sur con el mismo resultado y alejó todas dudas de que fuera una casualidad.

Las Twin Towers del WTC de Manhattan se construyeron a principios de los años '70 con proyecto de Minoru Yamasaki (1912-1986), y fueron los edificios más altos del mundo 40 años después del Empire State Building aunque por poco tiempo, pues en 1974 la Torre Sears de Chicago las desplazó de ese lugar de privilegio.



En el atentado a las Torres del WTC murieron un número estimado de alrededor de 3.000 personas, entre ellos los 19 terroristas suicidas, también 4 argentinos y 247 latinoamericanos y hubo alrededor de 6.000 heridos y más 20 desaparecidos



Primero fue un concurso "sui-géneris" organizado por un periódico, totalmente extraoficial y con invitados de lujo que propusieron ideas de todo tipo, algunas serias y otras disparatadas, pero en realidad sin el consentimiento de quienes tenían la posibilidad de decidir en última instancia qué harían con el "Ground Zero", entre ellos Larry Silverstein y algunas dependencias gubernamentales que son los que tienen los derechos sobre ese sector urbano de Nueva York.

### **Libeskind versus Viñoly**

Cuando se hace el concurso oficial, se juzgan las propuestas con un sistema "plays-off", y se llega a una "final" entre dos competidores: Rafael Viñoly y Daniel Libeskind. Ambas propuestas se dieron a conocer previamente a la decisión final y hasta hubo una compulsión pública internacional que invitaba a votar por e-mail, debiendo elegir por una u otra, lo que era totalmente extraoficial y desde ya no vinculante. Las propuestas, más allá de considerar todo aquello que hiciera a opinar acerca de lo representativo y artístico del emprendimiento, atento al dramático episodio que estaba aún fresco y mantenía viva la consternación de casi todo el mundo occidental, debían recomponer el millón de metros cuadrados de oficinas de trabajo que se habían perdido entre los escombros.

### **La propuesta de Rafael Viñoly**

Viñoly, fiel a su estilo Moderno y formado en la "Escuela de Buenos Aires", propuso lo que denominó "Las torres de la cultura", que consistía en dos estructuras reticuladas que "recomponían" el perfil de las torres derrumbadas. Estas estructuras se asemejaban a dos esqueletos gigantes que tenían por finalidad mantener presentes en el recuerdo a los edificios demolidos del World Trade Center. La postura de Viñoly era una postura nostálgica, una manera de recordar la arquitectura, la obra desaparecida. Dentro de las estructuras, al modo de la "Torre de Tatlin" diseñada por el constructivista ruso en 1920 como representación y homenaje a la Tercera Internacional, Viñoly ubicaba varios volúmenes geométricos colgados a distintas alturas con funciones culturales.

### **La propuesta de Daniel Libeskind**

Libeskind, a diferencia de Viñoly, no decide recordar las torres, sino el episodio. No piensa en lo que ya no está sino en lo que sucedió. Prefiere, ciertamente, no rehacer lo que estuvo hecho sino hacer algo nuevo, arquitectónicamente distinto a lo anterior pero con un diseño tal que no permita olvidar el brutal atentado. Por ello no recrea las formas aéreas desaparecidas, sino que diseña un nuevo conjunto con imagen y sensación de Mausoleo, manteniendo a la vista los pozos

que son los únicos rastros que quedaron de las torres y que pueden referenciarse por analogía con la huella del pie de Jesús en la piedra desde la que ascendió al Cielo. El conjunto tiene una torre principal, la "Torre de la Libertad", rodeada de varias torres menores en círculo, todas recubiertas con una piel de vidrio translúcido que, iluminadas desde el interior, asemejan velas y transmiten una sensación de consternación y recogimiento que invita a la Oración.

La Torre de la Libertad, siguiendo también una vieja tradición instalada en la cultura arquitectónica, tiene la dimensión de la altura como representación de lo que su nombre expresa. Mide 1.776 pies de altura, en referencia al año en que los Estados Unidos consiguieron su libertad del Imperio Británico. Ello es algo así como 550 metros de alto. Aquí es donde Libeskind se emparenta con la arquitectura propiamente dicha, inspirado en antecedentes como la Columna de Trajano que se construyó de 38 metros de altura para referir a la dimensión de la colina que hubo que desaparecer para construir el Foro donde se localiza. También refiere al Palacio de Cristal de Joseph Paxton, que medía 1.851 pies de largo aludiendo al año de la Primera Exposición Universal en Hyde Park.

### **La caída de un ícono**

Ganó la postura de Libeskind, sin dudas por ser más *contemporánea* que *moderna*.

Refirió a los sentimientos, a creencias y a convicciones antes que a la conformación física de las torres demolidas. La arquitectura es forma y materia, organiza espacios físicos y ofrece imágenes reales, pero por debajo de todo lo que está a la vista hay un sustrato que no es físico ni material. La demolición de Las Gemelas no sólo destruyó un millón de metros cuadrados de oficinas, ni tan sólo mató arteralmente a unas cinco mil personas desprevenidas. Antes que nada demolió un símbolo, y ahí hay que buscar el mayor daño causado y ejecutado con toda intención de causar. El blanco de los ataques no fue elegido, como en 1941, para destruir objetivos militares procurando disminuir el poder bélico del enemigo, que en todo caso podría verse como una razón práctica. Fue elegido para golpear en el corazón del sistema, para destruir una cultura, para generar el desánimo.

Para Libeskind ya no importa reconstruir el skyline de Manhattan sino, por el contrario, poner en evidencia que ahora hay un horizonte nuevo, uno que mantendrá por siempre en la memoria que Occidente fue sometido a un ataque brutal y despiadado. Libeskind pretendió formar un nuevo recorte del horizonte urbano capaz de mantener el alerta porque cerca hay acechando un enemigo.





LAS TORRES DE LA CULTURA

La propuesta de Rafael Viñoly se proponía recuperar la memoria de las Torres Gemelas



Las torres gemelas del World Trade Center eran más que el lugar de trabajo de miles de personas, mayormente norteamericanos, y más aún que un centro de negocios a escala mundial. Representaban a Occidente, a su cultura y a su concepción del mundo capitalista, liberal-democrático y cristiano. Representaron, desde su construcción a principios de los `70, la consolidación del sistema, el triunfo de los acuerdos comerciales por sobre las competencias desgastantes entre pares. Si se analiza el Skyline de Manhattan desde 1930 hasta 1970 se puede hacer una analogía de ese perfil con un *gráfico de barras* que representan cantidades, conformando siluetas pujando entre sí en competencia y a los "codazos" por intentar ser la más alta. El perfil de las torres previo a Las Gemelas se asemejaba a obeliscos puntiagudos en lucha por llegar primero al cielo, parándose en puntas de pie para ganar, compitiendo y dando, por consecuencia, la idea de un proceso en movimiento, inestable y vibrante. Cuando llegan Las Gemelas aparecen como un par, son dos torres que juegan juntas, que se muestran vinculadas. Ya no es una espada más que llega en soledad para competir en igualdad de condiciones con las anteriores y procurar superarlas por unos pocos metros, sino que arriban en pareja para hacerse más fuertes, para cuidarse las espaldas y para dominar de a dos. Explotan con su clonación "el valor del duplicado" tal como lo definió Jean Baudrillard en su visita a la Argentina a pocos días del atentado en 2001. Las Gemelas fueron dos clones que tenían, además, el doble de altura que cualquiera de las torres preexistentes en todo Manhattan, y con ello eliminaron cualquier intención de comparación. Su altura desproporcionada dejó sin efecto todo intento de competencia. Por último, con su morfología conformada como prismas perfectos de cubierta plana, asimilándose a dos pilares de apoyo, daban la imagen de objetos estáticos, inamovibles, propios de un orden trilitico. De allí su bautismo como "Pilares del Cielo", comunicando una sensación de quietud y estabilidad en oposición a una inquieta aguja de cabeza puntiaguda que parece querer crecer y prolongarse en vertical. Las torres del WTC habían terminado con los cimbronazos de la crisis del '30. En el nuevo Skyline consiguieron la quietud, la tranquilidad y consolidaron la confianza en el sistema. Atacarlas primero y demolerlas después, hasta siendo ésto tal vez impensado, conformó un propósito ambicioso y sin dudas con logros más que trascendentes.

El *valor del duplicado* fue necesario incluso para la confirmación de los hechos, pues en los cuarenta minutos que separan un ataque de otro, no se tuvo la plena convicción de que se tratara de una acción terrorista, suponiéndose que pudiera haber sido un accidente aéreo. Fue necesaria la repetición para corroborar la confirmación de una colisión voluntaria con fines destructivos, y aquella clonación que fuera en el momento de la creación de las torres la razón de ser de su existencia, terminó siendo la que convenciera al mundo de la causa de su muerte.



Libeskind, a diferencia de Viñoly, no decide recordar las torres, sino el episodio. No piensa en lo que ya no está sino en lo que sucedió. Prefiere, ciertamente, no rehacer lo que estuvo hecho sino hacer algo nuevo, arquitectónicamente distinto a lo anterior pero con un diseño tal que no permita olvidar el brutal atentado.

## Arquitectura de hoy

Algunos antecedentes, como vimos, en los orígenes de la arquitectura moderna justifican la inagotable diagonalidad en la arquitectura de hoy. En aquellos momentos pioneros, las formas con inclinaciones fuera de la geometría euclídeana fueron ideas utópicas por ser técnicamente irrealizables y quizá estéticamente inaceptables por haberse adelantado a su momento histórico. La pasión contemporánea por lo *informe*, si bien puede tener sustentos filosóficos rastreables que le den un barniz de legitimidad, no está del todo ajena a la necesidad de erigirse en un medio de divulgación que sitúe a sus autores al tope de la fama global con fines de vanagloria. Todo puede discutirse en un mundo sin certezas como el de hoy, pero ello no puede amedrentarnos tanto como para no opinar.

En la arquitectura extravagante que profusamente se publica ahora, bien cabe la sospecha que se trate de una posición *eurocéntrica* que intenta sostener una posición global que se enfrente con éxito a los nuevos mundos emergentes que se muestran amenazantes. En este caso, América Latina tiene una salvaguarda: su historia moderna. América Latina se diferencia de las regiones con Bolsas de Valores multimillonarias y capitales excedentes de sus actividades comerciales pero sin un pasado reciente rico en experiencias de la Modernidad. Esa inexperiencia de los nuevos clientes de las exportaciones europeas facilita que toda novedad puede ser absorbida sin filtros y acriticamente.

Tal el caso de las regiones que antes mencionara. Pero América Latina, en particular México, Colombia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, han tenido un siglo XX con actuaciones acordes a las más evolucionadas tendencias arquitectónicas surgidas en la Europa de entreguerras, de gran valor económico, cultural y artístico que han dejado una huella imborrable y han creado escuelas con identidad y calidades propias que enriquecieron al Movimiento Moderno, adaptándolo exitosamente a las condiciones regionales.

Nosotros ya aprendimos de errores pasados, como cuando seguimos las propuestas urbanísticas de conjuntos habitacionales de escala gigantesca, pero también aprendimos de un sinnúmero de aciertos, como fue la arquitectura Racionalista adaptada a nuestras ciudades de la mano de Antonio Vilar, Kurchan Ferrri Hardoy, Wladimiro Acosta, Mario Roberto Álvarez, entre tantos otros, como asimismo de las obras que caracterizan a la *Escuela de Buenos Aires*.

Toda obra de arquitectura construida por un Maestro, tal como considero que son muchos de los arquitectos más publicados de hoy, tiene algo por enseñarnos. Sin dudas la estética de la diagonal es muy atractiva, porque es

dinámica y porque amplía las posibilidades rompiendo ataduras que inmovilizan. Creo probable que utilizarla oportunamente para aprovechar sus ventajas nos permita soluciones que den una mejor respuesta a un encargo determinado, si somos capaces de rechazar los excesos. Pues si es así, usemos las maneras nuevas que derivan por el mundo, pero sin caer en el dogmatismo acrítico que nos induce a creer que hoy toda la arquitectura debe ser así, diagonal por obligación, fragmentaria y retorcida, o que se está pecando de *antediluviano* por hacer un ángulo recto o un paramento vertical.

Pero la arquitectura contemporánea es como la época: diversa y variopinta. No hay una línea inequívoca para seguir ni una sola manera de entenderla. Cuando se habla de "Aldea Global" y se alude a la increíble red de comunicaciones que vinculan en tiempo real a todos los rincones del mundo, también hay que hablar del individualismo y la regionalidad que defienden las nuevas creencias éticas sobre derechos humanos y tolerancia con la diversidad. El nuevo mundo de la década final del siglo XX y lo que va del XXI, también trajo, además de vínculos, un exceso invasivo de ideas foráneas pues las fronteras se permeabilizaron y, como toda invasión, por más permitida que haya sido en un comienzo, llega un momento en que se genera su rechazo. El momento del deslumbramiento, si bien sigue captando a aquellos que tienen por costumbre legar tarde, para muchos ya ha pasado y ha comenzado el tiempo de la revisión.

No es fácil para los sectores del mundo que disponemos de menores recursos para construir, no mirar hacia donde se producen múltiples y continuas experiencias que van generando la nueva imagen de la arquitectura. Es tanta la cantidad de obras que se publican, ahora generalmente de similar morfología y de gran calidad constructiva, que terminan convenciendo a todos que es la única manera de abordar la arquitectura de hoy. No está mal estar informado, y nada es peor que el encierro negador que induce permanentemente al error y a la reiteración de fracasos, pero lo más importante es desarrollar una visión crítica que permita evaluar sin preconcepciones qué parte de lo que vemos es útil a nuestras realidades y en todo caso, más importante aún, qué enseñanzas extraemos del análisis de la sobreabundante información que recibimos.

### Acerca de la ética

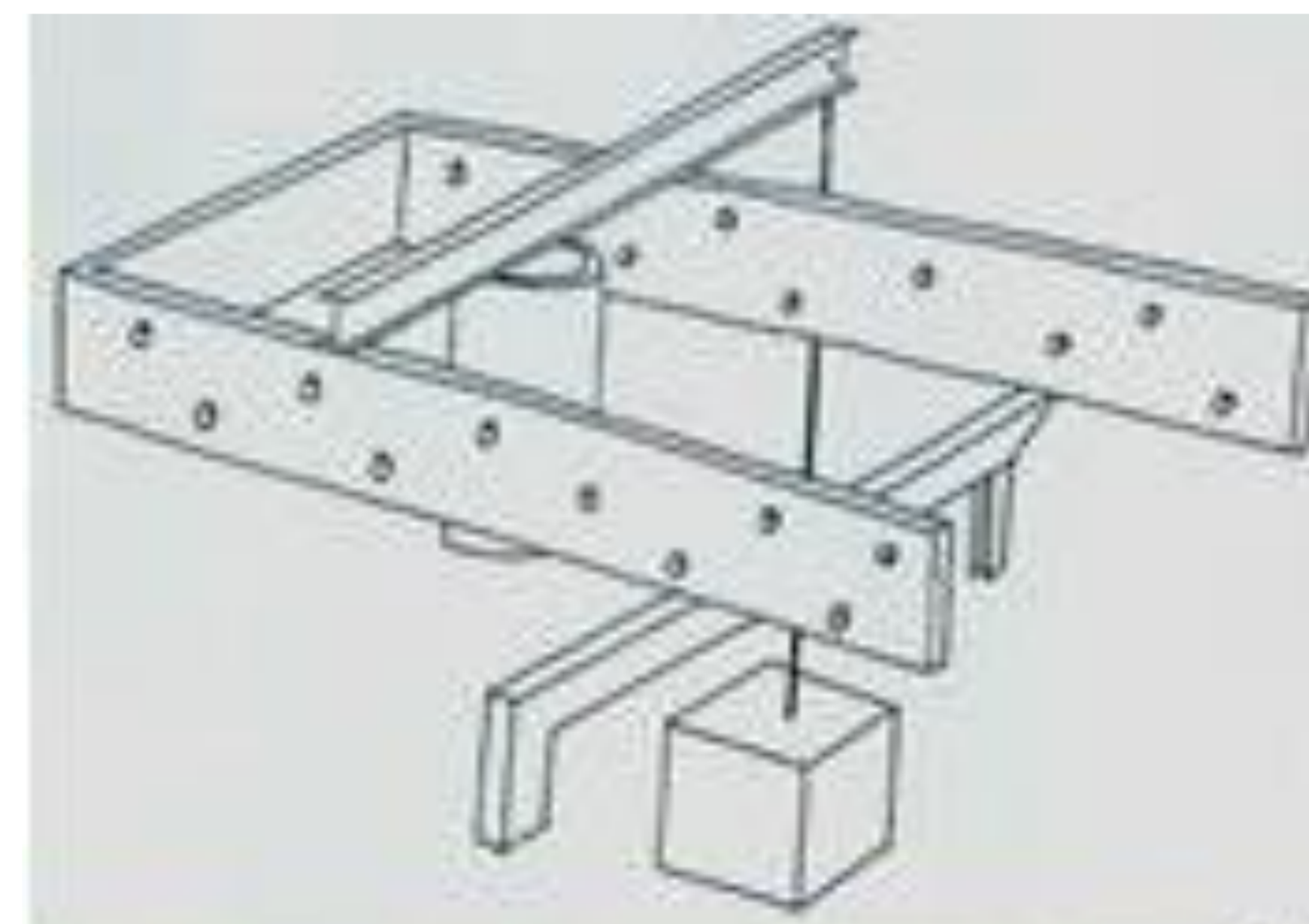
La posición de los Libeskind -al decir de Herbert Muschamp y si mal no lo interpreto- no le hace demasiado bien ni a la ética ni al prestigio de nuestra profesión de arquitectos. Apelando al discurso sensiblero y a todas vistas especulativo del propio arquitecto, explotando los aparentemente influyentes vínculos de su esposa Nina y su relación familiar con la multi-premiada

periodista activista canadiense Naomi Klein, y la desafortunada conducta del propio Libeskind cuando relacionó el nombre de "Las Torres de la Cultura" que había elegido Viñoly para su proyecto con la anacrónica obra Stalinista de neto corte Neoclasicista del Palacio de la Cultura y la Ciencia en Varsovia de 1952, Libeskind mostró una conducta que deja mucho que desear y un sabor amargo al colectivo profesional al que orgullosamente pertenecemos, pues, por lo general, siempre nos hemos destacado por abrazar con más pasión que especulaciones la práctica de la arquitectura.

Lo cierto es que entre los proyectos de los dos "finalistas" no sólo hay grandes diferencias morfológicas, sino un fuerte antagonismo conceptual. Ambos proyectos se identifican con las conductas y los diseños históricos de ambos arquitectos y encarnan cada uno de ellos dos maneras de sentir y que hoy dividen al mundo de la arquitectura (a pesar de tener ambos arquitectos casi la misma edad). Por un lado, el proyecto de Libeskind (1946) apela al sentimiento y la emoción, pretendiendo vincular al público con el objeto por asociación de ideas y por ello pone todo el acento en recordar el episodio antes que la arquitectura y para así mantener in-aeternum la angustia y -lo haya deseado o no- el resentimiento, recordando el agravio que no se debe olvidar. El proyecto de Viñoly (1944), en cambio, está más cargado de optimismo y propone -lo haya deseado o no- seguir adelante con la energía renovada y por ello pone el acento en el recuerdo y en el homenaje a la arquitectura, a la que de alguna manera propone recuperar, sin repetir lo que era pero recordando el perfil perdido en el skyline neoyorquino. Este proyecto, de mayor valor estético aparentemente, no sabemos con exactitud qué efecto hubiera causado si se hubiera construido, ni cómo se vería puesto en el lugar en su verdadera dimensión, en tanto que la idea de Libeskind, aún distando mucho de la propuesta inicial también más artística que la ejecutada finalmente, al haber sido el que se construyó puede sentirse y estremecerse recorriendo esa Plaza con sabor a Mausoleo, que trasmite nostalgia y tristeza, y que sugiere, si no impone, mantener un prudente silencio y donde casi avergüenza sacarle fotos.

En la Plaza de Libeskind en la Zona Cero todo es de un solo material: un triste y melancólico granito gris sin pulir. Un piso continuo y uniforme sin resaltos, una plataforma inmensa sólo apenas interrumpida por una matriz de árboles aún sin crecer a su tamaño adulto ubicados según una trama regular y tediosa, y, cada tanto, unos bloques cuadrados de aproximadamente 1,50 metros de lado por 45 centímetros de altura también del mismo granito que ofician de bancos de plaza sin respaldos. A un costado "La Torre de la Libertad" -proyecto de Libeskind que terminó construyendo SOM- con sus 1.776 pies de altura que rememoran el año de la independencia estadounidense

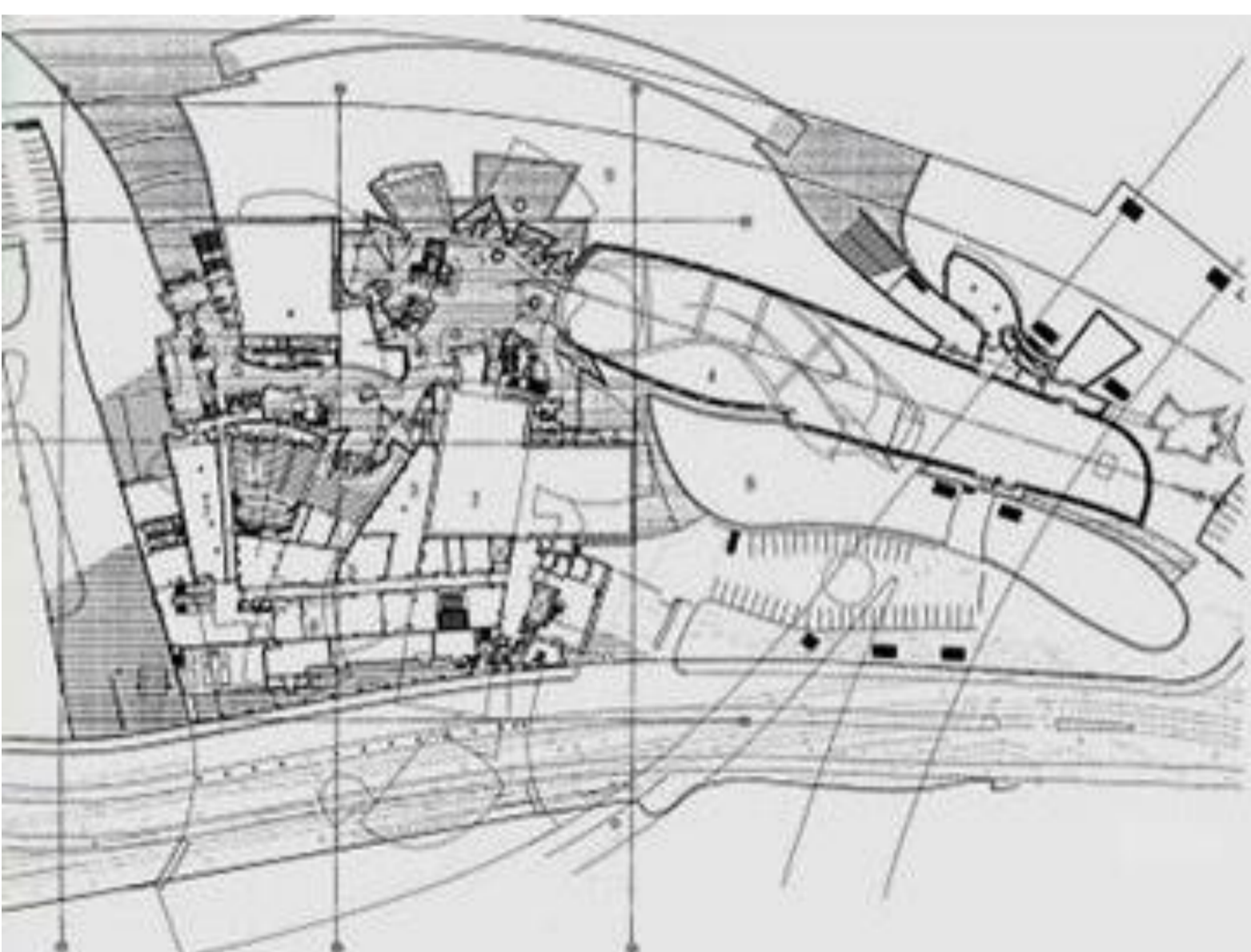
## La arquitectura contemporánea y la extravagancia



*ENRIC MIRALLES (Palacio Municipal de Deportes de Huesca, ESP) y REM KOOLHAAS (Casa en Burdeos, FRA) - El Deconstructivismo de Miralles en esta obra basó su expresión en la fragmentación y en ofrecer un aspecto de "caos controlado", llevando el sistema estructural a su máximo estado de tensión, evitando el sistema tríflico.*

*Koolhaas, en esta magnífica vivienda de la Campiña francesa, evita mostrar el modo de sostén de la estructura mediante un complicado conjunto de voladizos y contrapesos que ponen en duda la estabilidad de la obra. Ahora ya no está tan claro cómo se mantienen los techos y la estructura ya no es el sistema de organización espacial.*

### CAPBA 3-TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-LIBESKIND EN NYC



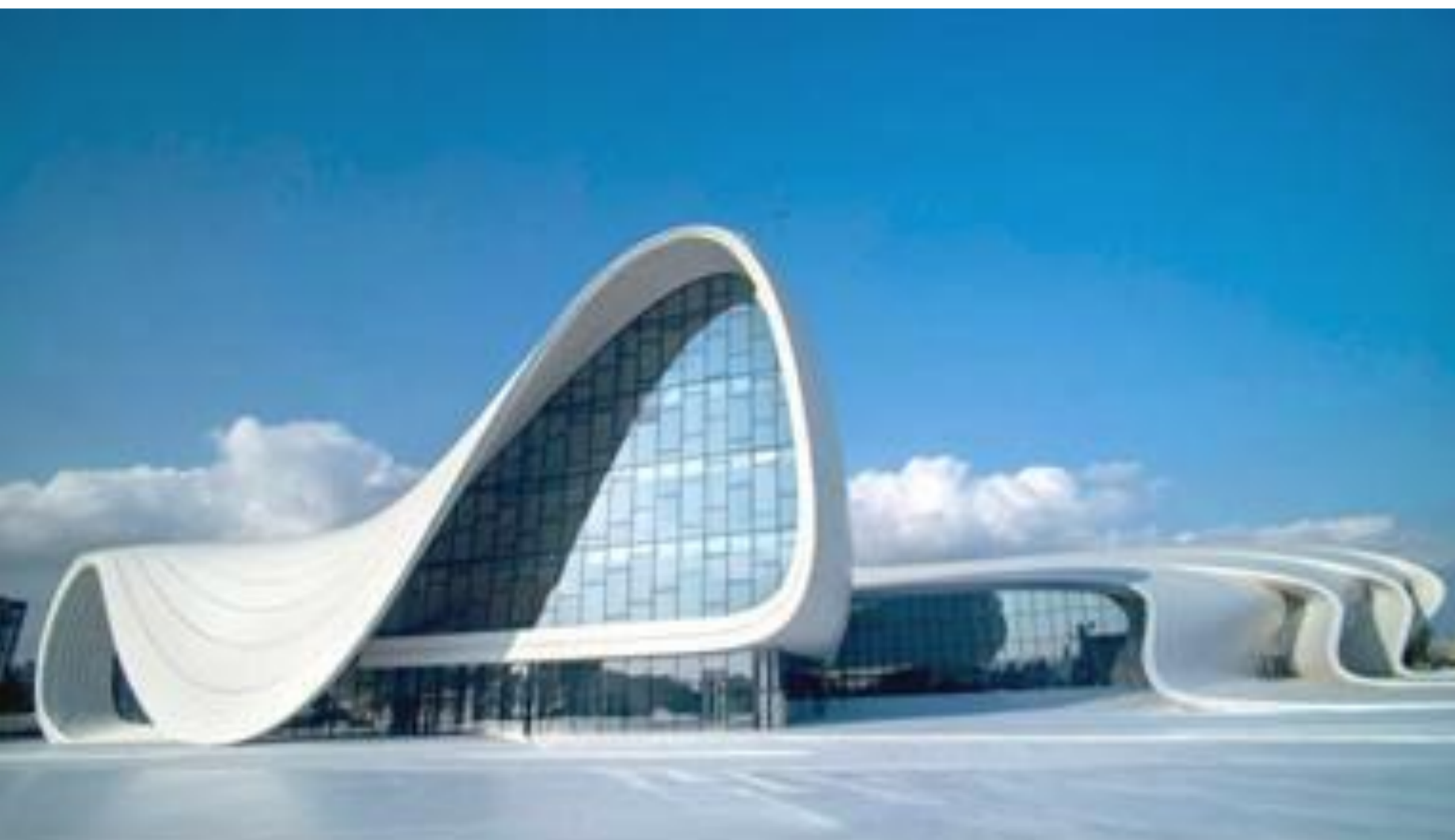
*FRANK GEHRY - Museo Guggenheim de Bilbao - Gehry fue un pionero en arquitectura extravagante y creó toda una tendencia habida cuenta del "éxito" que tuvo este modo de jerarquizar ciudades y posicionarlas en lo más alto de las preferencias para viajeros, congresistas e inversionistas. El Guggenheim de Bilbao, cuyas planchas de titanio debieron ser construidas con un sistema CAD-CAM aeronáutico, pues entonces los software de arquitectura no estaban preparados para ello, soporta mejor las vistas nocturnas, cuando los efectos de luz LED disimulan la chatarrería de su piel fragmentada y ciertamente incoherente.*

*Las Plantas, como en todas estas obras, no dejan de ser lo que deben ser: un conjunto de espacios concatenados por un sistema circulatorio. La fantasía y el toque contemporáneo están en el lenguaje, no parece haber llegado el momento de una nueva organización espacial.*

*Los interiores se lucen como lo mejor de la obra de Gehry en el País Vasco. Si bien no agregan demasiado nuevo a los conceptos de Museos que establecieron Wright con su Guggenheim de Manhattan y Le Corbusier con su Museo de Tokyo, organizando un espacio de recorrido continuo con muros ciegos y luz indirecta, aquí Gehry explota al máximo las curvaturas y diagonales de su sistema morfológico habitual, otorgando al espacio interior una sensación de libertad y asombro que no dejan de darle un atractivo especial al recorrido del Museo.*



### CAPBA 3-TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-LIBESKIND EN NYC



*ZAHA HADID - Centro Cultural Heydar Aliyev, Azerbaiyán - Zaha Hadid es hoy la maestra de la curva, si bien comenzó hace años con formas agudas y plegadas. Sus obras se construyen con pieles continuas de múltiples curvaturas, conformando superficies continuas que dejan vacíos que, cuando corresponde, se rellenan con planos transparentes de cristal. Esta manera de organizar la volumetría dota a sus obras de un fuerte dinamismo, casi aerodinámico, y obtiene con ello una destacada unidad. No parece haber otra idea de los Promotores de Europa, a la hora de buscar una obra emblemática para destacar una ciudad, que contratar a un profesional de los más publicados y de gran promoción internacional, y, en paralelo, conseguir un diseño llamativo y extravagante, que pretenda el asombro emotivo en el contexto mundial.*



*ZAHA HADID - Regium Waterfront, Reggio, Calabria, ITA - También en el sur de Italia se encendió la idea de posicionarse y Reggio procura convertirse como una de las "Capitales Culturales del Mediterráneo". Para ello contrataron a la arquitecta Anglo-Iraquí con el fin de tener, ¿Por qué no?, una obra "verdaderamente remarcable y visible" aquí también. Como en las últimas obras de esta arquitecta, predominan las curvas aerodinámicas y, como también sucede casi siempre con las obras que persiguen estos objetivos, se localiza sobre el frente costero, de manera de dejar en claro que la obra se ofrece antes que nada al visitante que arriba desde el exterior.*



*Los interiores de estas obras grandilocuentes y extravagantes son lo mejor que tienen. Como en otros casos, los grandes espacios interiores acristalados, de gran altura y vinculación espacial en vertical, con rampas al estilo "Promenade Architectural" que hacen continuo y dinámico el recorrido, son el atractivo mayor, visto desde la perspectiva arquitectónica. Estos atributos seguramente también se pueden conseguir con una obra mejor integrada a la ciudad tradicional y dedicando buena parte de su esfuerzo al espacio público que enriquezca la vida del peatón en los exteriores. En los interiores también cabe destacar la gran unidad que da una imagen monocolor que nos recuerda a la "arquitectura blanca" del MoMo original.*



*DANIEL LIBESKIND - Museo de Historia Militar de Dresde, ALE - En esta intervención Libeskind inserta una cuña que atraviesa un antiguo edificio de estilo historicista de 1897. La cuña, de hormigón, acero y vidrio, intercepta la Planta longitudinal del edificio existente e interrumpe su estilo, enfatizando la idea de una intromisión. La cuña pesa 200 toneladas y mide 30 metros de altura.*

*La propuesta de Libeskind en esta obra pretende dejar claramente establecido que se trata de una intervención del siglo XXI en un edificio pretérito. Esa postura es plausible, pues cada intervención debe dejar expresada su época. Sería objetable que una obra contemporánea imitara lo realizado por otra sociedad, con otra tecnología y con otros criterios. Si bien destacar el momento no se discute y cualquier otra expresión moderna sería lo esperable en un encargo de este tipo, lo visual en la obra de Libeskind no deja de asombrar en demasía, pero en todo caso es una cuestión de grado.*

*En la Planta del Museo se ve claramente la idea de una cuña "entrometida" en la tira central de una Planta en "U", ocupando y eliminando inclusive el Patio del edificio original. En elevación, la que es muy coherente con la Planta, la cuña se pone aún más en evidencia como tal, pues no sólo es diagonal en el plano horizontal sino también en altura, tanto hacia adelante como hacia arriba. A Libeskind en esta cuña no le quedaron diagonales por hacer.*



*En el interior, la punta diagonal de la cuña sobresale de la fachada original y se extiende hacia la ciudad, y desde allí otorga una vista nueva de la misma. En este sentido, Libeskind continúa la tradición germana de vincular un espacio cultural con la ciudad que lo alberga, tal como hiciera a principios del siglo XIX Schinkler en el Altes-Museum al crear desde una cierta altura una vista nueva de Berlín. También Mies, con su Nueva Galería Nacional pensó que la ciudad que rodea al Museo merece ser admirada desde el espacio cultural.*



## CAPBA 3-TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-LIBESKIND EN NYC



*MANHATTAN, SKYLINE 1960 Y 1973 -Desde la década del '30 el Skyline de Manhattan atestiguó la puja entre individuos en competencia por sobresalir, procurando la esbeltez y culminando en una aguja punteaguda como para perforar el firmamento. Las torres del WTC, con el doble de altura que las preexistentes, conformadas como un par dominante y su forma de prisma puro con terraza chata, sedaron la compulsa, tranquilizaron la imagen y transmitieron estabilidad y confianza.*

*NEW YORK, EL ÍCONO DE OCCIDENTE – A Manhattan le caben las generales de la ley en cuanto al concepto de recibir el visitantes con sus íconos a primera vista desde la llegada, de ahí que se los instalara en el borde costero. Las torres del WTC, en menos tiempo que la Estatua de la Libertad llegó a simbolizar junto con ella, los principios que el estado americano permanentemente procura instalar en el mundo.*

*WTC, SÍMBOLO Y ESTÉTICA - Las Gemelas fueron motivo de búsquedas estéticas de fotógrafos empeñados en explotar su cualidad más llamativa: su altura, su condición de par solidario y su forma neutra y atemporal, que las hacían únicas a escala mundial. Esta son fotografías de Carol von Houten.*

*SKYLINE DE MANHATTAN - Antes y después del WTC, el Skyline de Manhattan comunicaba mensajes opuestos. A la incertidumbre del liberalismos puro, con sus crisis habituales con devastadores resultados, las nuevas torres gigantescas y estables, apaciguaron la competencia y el sistema entró en una "pax americana". Un símbolo que al criterio de sus enemigos había que destruir y retornar a la incertidumbre y la inseguridad.*





# EL NUEVO BRUTALISMO: UNA APROXIMACIÓN Y UNA BIBLIOGRAFÍA

POR MARÍA TERESA VALCARCE LABRADOR (Publicado en Cuaderno de Notas 7)  
INVESTIGACIÓN A CARGO DEL EQUIPO DEL TALLER

Textos e imágenes extraídos de  
“es.wikiarquitectura”



*UNIDAD DE HABITACIÓN, LE CORBUSIER*

## EL NUEVO BRUTALISMO: UNA APROXIMACIÓN Y UNA BIBLIOGRAFÍA

Al parecer todo empezó un día de enero de 1950 en Uppsala. Así lo asegura Hans Asplund (hijo de Gunnard Asplund) en una carta que escribe a Eric de Maré y que éste, a su vez, envía a los editores de The Architectural Review. Éstos la publican en el número de agosto de 1956. En la carta, Hans Asplund relata cómo la palabra «Neo-Brutalist» se le ocurrió, a modo de broma, al ver los dibujos de un proyecto que entonces estaban realizando sus colegas y amigos

Bengt Edman y Lennart Holm. Ese verano, en una fiesta con unos amigos ingleses, de nuevo se comentó el neologismo en tono jocoso. Como él mismo afirma, los hechos en sí no habrían tenido más trascendencia si no hubiese sido por lo que se desencadenó posteriormente. En efecto, pocos años después, en una visita a Inglaterra, se encontró con la sorpresa de que «cierta facción de jóvenes arquitectos ingleses» había adoptado el término Neo-Brutalista para calificar alguno de sus proyectos. El asunto le resultó bastante divertido y no le dio más importancia. Más tarde, fue la serie de artículos que The Architectural Review (A.R.) había publicado sobre el tema durante esos años, lo que le incitó a escribir la mencionada carta.

Posteriormente, alguno de esos jóvenes arquitectos ingleses pondrá en duda lo que se acaba de referir y, como se verá más adelante, dará su propia versión del asunto.

Pero no se trata aquí de precisar las circunstancias de la acuñación del término, por otra parte bastante difusas. La cuestión es apuntar que el Nuevo Brutalismo, a diferencia de otros «ismos» de este siglo, fue un movimiento, o si se prefiere una actitud ante la arquitectura, que no tuvo un manifiesto, un documento fundacional, ni siquiera una declaración de intenciones inicial.

De hecho, los primeros años de su andadura se podrían caracterizar por la vaguedad, tanto en lo referente a sus planteamientos como a los protagonistas y sus manifestaciones. Aún así se puede trazar una breve relación de acontecimientos que quizá ayude a esclarecer el tema.

En diciembre de 1953, la revista Architectural Design (A.D.) publica los proyectos de cuatro casas. Uno de ellos es el de Alison y Peter Smithson para su casa en Soho, fechado un año antes. Junto con los planos, Peter Smithson firma un pequeño texto en el que, al final, se lee: «De hecho, si se hubiese construido habría sido el primer exponente del ‘nuevo brutalismo’ en Inglaterra, tal y como señala el preámbulo de la memoria: “En este edificio, nuestra intención es que la estructura esté completamente vista, sin acabados interiores

donde quiera que sea factible ...como en un pequeño almacén”». Sea o no el primer edificio neobrutalista en Inglaterra, sí es la primera vez que el término se hace público. Por otra parte, la precisión «en Inglaterra» hace pensar que los Smithson daban por supuesto la existencia del Nuevo Brutalismo fuera de su país.

A partir de ese momento, se suceden una serie de réplicas y contrarréplicas: unas en contra, otras a favor. Las primeras, algunas bastante mordaces, hacían referencia, sobre todo, al planteamiento de dejar vistos los elementos de carácter constructivo del edificio. Las favorables ponían de manifiesto los aspectos positivos de la postura de los Smithson. Esta postura, detectable también en otros países, trataba de reaccionar frente al encasillamiento de la arquitectura moderna, que ya sólo repetía rutinariamente las fórmulas del Estilo Internacional –cuyos ejemplos más recientes en Inglaterra habían sido algunos de los edificios construidos para el Festival of Britain de 1951, y, según señalaban, tenía en el Nuevo Brutalismo un exponente genuinamente inglés.

Entre esos artículos hay uno especialmente significativo: aquél en el que se publica la Escuela de Hunstanton, recién terminada a partir de un proyecto de cinco años antes, con un comentario de Philip Johnson, no falto de cierta ironía. En dicho comentario, Philip Johnson alude a la deuda de los Smithson con Mies van der Rohe, sobre todo en los edificios del I.I.T. de Chicago. Asimismo, pone en entredicho su pretendido anti-diseño y su posible consideración como obra brutalista, aunque no les niega su voto de confianza. Además, no pierde la ocasión de referirse al «Nuevo Brutalismo (una frase que los contemporáneos de los Smithson ya están utilizando para defender atrocidades)». Por su parte, los arquitectos argumentan, entre otras muchas cosas, su valoración de los materiales «as found»<sup>1</sup>; como la de los dadaístas o la «incorporada por Moholy-Nagy en la Bauhaus». A ello añaden que este valor concedido a las cualidades inherentes de los materiales es lo que condujo a la denominación de Nuevo Brutalismo; aclarando que ésto no es una cuestión referente a la calidad de las superficies construidas «sino una filosofía radical que afecta a la primera idea del edificio». Hunstanton se convertiría, muy pronto, en el paradigma del movimiento, aunque fuese con carácter retroactivo.

Pronto aparecería lo que se podría considerar la primera declaración de principios del Nuevo Brutalismo por parte de los Smithson. Se trata del artículo publicado en la primera página de A.D. de enero de 1955. Aquí afirman: «Nuestra creencia de que el Nuevo Brutalismo es el único desarrollo posible, de momento, del Movimiento Moderno, deriva no sólo de que sabemos que Le Corbusier es uno de sus practicantes (comenzando con el “béton brüt” de la

Unité) sino porque, fundamentalmente, ambos movimientos han utilizado como pauta la arquitectura japonesa, su concepción, sus principios y espíritu subyacentes». De nuevo expresan que es en el respeto por los materiales, «una comprensión de la afinidad que se puede establecer entre la construcción y el hombre» donde se encuentra la raíz del Nuevo Brutalismo; precisando a continuación que, en él, lo novedoso es que halla sus referentes en las formas de las viviendas populares y no en los estilos arquitectónicos del pasado. Al final declaran: «Consideramos a la arquitectura el resultado directo de un modo de vida».

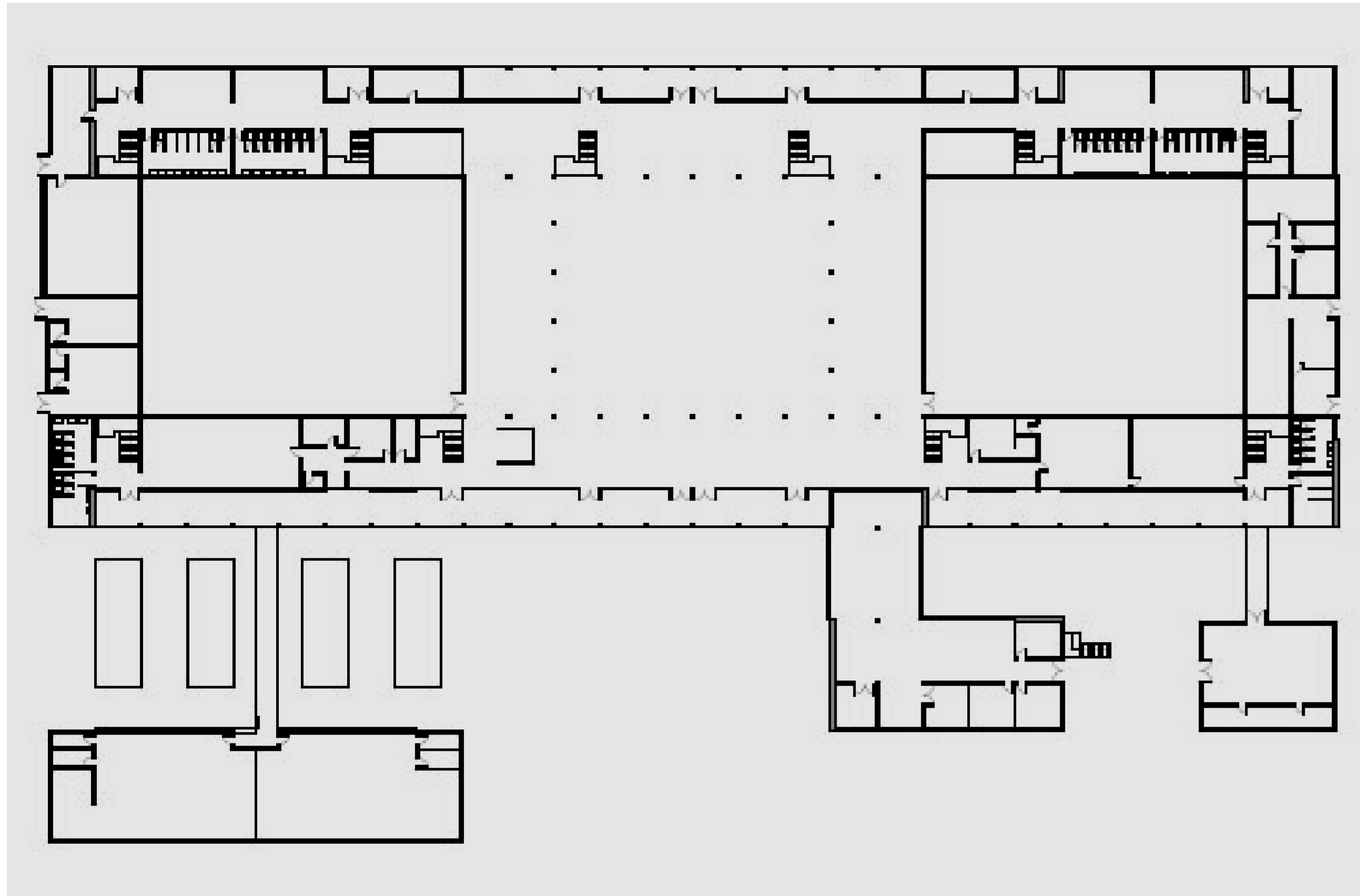
Estas ideas tienen un desarrollo más extenso y pormenorizado en «The Built World: Urban reidentification», donde además exponen sus reflexiones sobre el contexto urbano y el problema, para ellos prioritario, de la vivienda en las grandes ciudades.

También son las ideas que rigen los proyectos que realizan durante aquellos años, entre los que, además de los ya comentados, se destacan las propuestas para tres concursos: el de la Catedral de Coventry (1950-51), las viviendas para Golden Lane (1952) y la ampliación de la Universidad de Sheffield (1953).

Y también son los años en los que frecuentan el Institute of Contemporary Arts de Londres, formando parte del llamado Independent Group. Allí es donde, en colaboración con el polifacético artista Edoardo Paolozzi y el fotógrafo Nigel Henderson, organizan la exposición Parallel of Life and Art, que se inaugura en septiembre de 1953.

En esa exposición, los organizadores mostraban cien fotografías en blanco y negro, colgadas del techo, pegadas o inclinadas sobre las paredes, dando la sensación de que flotaban en el espacio. Las imágenes recogían material «sacado de la vida, la naturaleza, la industria, la construcción, las artes» y se disponían sin ningún orden ni relación entre ellas. También allí conocen a Reyner Banham.

Es Reyner Banham quién en «The New Brutalism» viene a esclarecer los puntos más relevantes sobre el tema, al menos en el momento. En este sentido, se podría decir que el artículo tiene un carácter marcadamente didáctico. Este carácter didáctico se refleja, por supuesto, en el texto pero, sobre todo, en las imágenes que lo ilustran. Éstas se reúnen en tres páginas que se reproducen aquí «as found», con sus correspondientes comentarios traducidos. CUADERNO DE NOTAS 7 NUEVO BRUTALISMO 133. Aunque en general las imágenes hablan por sí solas, cabría hacer algunas precisiones respecto a ellas y los breves párrafos que las acompañan.



ALISON & PETER SMITHSON:  
Escuela Secundaria de Hunstanton, Inglaterra, 1949

Esta obra, donde la estética está delegada a la expresión de los materiales constitutivos sin enmascarar, se convertiría, muy pronto luego de edificada, en el paradigma del Movimiento Neo-brutalista.

Para Reyner Banham la Escuela de Hunstanton “es casi el único edificio moderno que está hecho de lo que parece que está hecho”.

Banham dice que las características de los edificios brutalistas son:  
“Legibilidad formal de la Planta y Memorabilidad de una Imagen,  
Clara exhibición de la estructura, y  
Valoración de los materiales por sus cualidades inherentes”,  
y agrega:

“Recordando que una Imagen es lo que afecta a las emociones; que estructura es la relación entre las partes; y que los materiales «as found» son los materiales «en bruto».”





ALISON & PETER SMITHSON:  
Escuela Secundaria de Hunstanton, Inglaterra, 1949

Como se puede observar, las siete fotografías de la capilla de Ronchamp que componen la primera página, tienen todas un formato diferente (dos de ellas son casi la misma en distinto tamaño), son todas imágenes del exterior del edificio y se yuxtaponen sobre un fondo amarillo —que desgraciadamente no se ha podido reproducir aquí— sin un orden ni jerarquía aparentes. Parece como si Banham quisiera poner de manifiesto el valor intrínseco de cada una de las imágenes ya que, si bien ninguna se desvincula del objeto que representa, la manera en que configura la página no se refiere en absoluto a ninguna secuencia visual posible.

Tampoco existe una relación entre el formato y/o el tamaño de las imágenes y el fragmento o totalidad del edificio que reproducen. Así, se podría inferir que, además de la valoración de cada una de ellas por sí misma, tan sólo una podría servir para su propósito, es decir, verificar la indicación del texto sobre la capilla de Ronchamp, y que el valor añadido, al poner varias, reside precisamente en la ausencia de orden y jerarquía entre ellas, como en *Parallel of Life and Art*. Con respecto al texto adjunto, suficientemente claro, añadiremos que la alusión que hace al final, se refiere al artículo «Ronchamp and the crisis of rationalism» que James Stirling publicará en la misma revista en marzo del año siguiente.

Las ilustraciones que integran las otras dos páginas, colocadas casi al final, tienen un objetivo evidente: suministrar al lector la información gráfica necesaria para comprender el texto. Banham era consciente de que, probablemente, muchos de los lectores no conocían la totalidad de las referencias que menciona en el escrito. Por otra parte, aunque no fuese así, el autor, en cualquier caso, selecciona las imágenes más pertinentes a su discurso. Este particular se hace más patente aún al leer los párrafos que las complementan. En esos breves textos, Banham subraya, solamente, aquellas características de los objetos representados que los relacionan con el Nuevo Brutalismo. Pero en algún caso, el autor va más lejos todavía. Por ejemplo el pie de la fotografía de la exposición *Parallel of Life and Art* califica de brutalistas las cien imágenes expuestas allí, aún cuando los organizadores no las considerasen así. De manera que la exposición pasa a ser otro ejemplo notable del Nuevo Brutalismo con carácter retroactivo.

***L'Architecture, c'est, avec des matieres bruts, établir des rapports émouvantes. Le Corbusier, Vers une Architecture.***

Así encabeza Banham el texto de su artículo. Esta referencia se menciona aquí no sólo a título de dato sino además porque, como se verá más adelante, el autor la utiliza también para concluirlo. Como ya se ha expresado, el contenido tiene un marcado carácter didáctico y trata de establecer las ideas

fundamentales sobre el tema. Al mismo tiempo, suministra algunos datos sobre las vicisitudes que han conducido al estado de la cuestión en ese momento. Así, los primeros párrafos se centran en una serie de consideraciones en torno a la acuñación del término y el contexto en que ésta se produjo. Un contexto en el que la forma que adquiere la expresión, sobre todo en lo tocante al calificativo «nuevo», tiene que ver con el *trouville*<sup>2</sup> del término «Nuevo Empirismo» por parte de A.R. La revista empleaba esta expresión —que más tarde se consolidaría— para referirse a la tendencia arquitectónica coetánea en Escandinavia, que tenía entre sus fines apartarse de los presupuestos del Estilo Internacional.

Esta tendencia, adoptada por un sector de arquitectos ingleses, abogaba por el uso de la fábrica de ladrillo, las cubiertas inclinadas, ...en fin un cierto pintoresquismo. A ella se oponían los partidarios de una arquitectura que intentaba desarrollar los principios de la arquitectura moderna. En la inmediata posguerra inglesa, dicho antagonismo llegó a identificar la postura de estos últimos con una inclinación política izquierdista.

La controversia, como el propio Banham comenta, «se vio enfatizada por la claridad de su polarización —comunistas versus el resto—» agregando: «y fue en alguna parte de esta enérgica polémica donde por primera vez se acuñó el término 'Nuevo Brutalismo'». Aquí mismo, el autor remite a una nota en la que señala la existencia de una opinión, que mantiene que la palabra «brutalismo (o algo parecido)» habría aparecido en un número de la revista sueca *Bygg-Masteren* a finales de 1950, precisando que «La referencia no se puede rastrear ahora». Efectivamente Banham desconocía la anécdota que se ha relatado al principio de este artículo, de manera que lo deja estar así, para poco más adelante apuntar las primeras claves sobre el asunto.

Éstas se deslizan al mencionar los intereses de los nuevos brutalistas: «una tendencia a mirar hacia Le Corbusier y a tener conciencia de algo denominado le béton brut, a conocer la cita de la cabecera... y el Art Brut de Jean Dubuffet». Al parecer ésto, unido al ambiente que se había generado, condujo a la apropiación del término por parte de Alison y Peter Smithson. Además, lo que hasta ese momento había sido sólo una «etiqueta» para designar una tendencia de la arquitectura moderna, se convirtió, también, en «un programa, un estandarte».

En la argumentación que sigue para distinguir entre estas dos acepciones del Nuevo Brutalismo, proporciona una serie de datos relativos a la exposición *Parallel of Life and Art* —«locus classicus del movimiento»—, a sus

organizadores y a la polémica que suscitó; sobre la primera vez que se hizo público el término —según señala, por parte de Alison Smithson— y las réplicas que la siguieron y, desde luego, sobre la publicación de la Escuela de Hunstanton, ya comentada aquí. Ni qué decir que también alude al probable carácter retroactivo de todas estas manifestaciones como paradigmas del Nuevo Brutalismo. Cuestión ésta que no deja de sorprendernos habida cuenta que, al menos en lo tocante a Parallel..., es él mismo quien le atribuye el carácter brutalista y la incluye como tal ejemplo significativo.

En lo que concierne a la Escuela de Hunstanton el caso es que, al disponerse a analizarlas comparativamente afirma: «Hunstanton y la casa de Soho pueden servir como puntos de referencia arquitectónica a través de los cuales se puede definir el Nuevo Brutalismo». El análisis se centra en poner de manifiesto las similitudes entre los dos proyectos. En ellos, señala unas características comunes que son: la organización axial de las plantas y la intencionada exhibición de la estructura y los materiales constructivos. Aunque respecto a las dos últimas cuestiones, subraya que suponen una adhesión a «uno de los imperativos morales básicos del Movimiento Moderno», y a propósito de Hunstanton puntualiza que: «es casi el único edificio moderno que está hecho de lo que parece que está hecho», valorándolo en la medida en que, efectivamente, eso ya no ocurre con muchos edificios modernos.

Del análisis infiere la primera formulación de las características de los edificios brutalistas, a saber: «1, legibilidad formal de la planta; 2, clara exhibición de la estructura; y 3, valoración de los materiales por sus cualidades inherentes ‘as found’». Este enunciado constituye uno de los puntos cruciales del artículo ya que, a partir de él, Banham desarrolla una impecable sucesión de reflexiones encaminada a la reformulación que expresa casi al final. El enunciado corregido se concreta como sigue: «1, Memorabilidad como Imagen; 2, Clara exhibición de la estructura; y 3, Valoración de los materiales ‘as found’», a lo que agrega esta vez: «Recordando que una imagen es lo que afecta a las emociones, que estructura, en su más amplio sentido, es la relación entre las partes, y que los materiales ‘as found’ son los materiales en bruto».

Comparando los dos enunciados, se observa que la casi única diferencia se encuentra en el primer punto de ambos, además en la apostilla que precisa el significado de las palabras empleadas, especialmente el de «imagen» y el de «estructura». Como ya se ha expresado anteriormente, se podría decir que las claves fundamentales del texto se hallan en el desarrollo que desde la primera formulación conduce a la segunda. A renglón seguido del primer enunciado, Banham se pregunta si hay otros edificios que cumplan las características

apuntadas. En la respuesta, enumera la Unidad de Marsella, los apartamentos Promontory y los de Lake Shore Drive de Mies, el Centro Técnico de la General Motors, gran parte de la obra holandesa del momento y varios proyectos de los arquitectos ingleses afiliados al CIAM. Sin embargo, al parecer, estos edificios no tienen la suficiente «brutalidad» que es lo que, en definitiva, «caracteriza al Nuevo Brutalismo en arquitectura así como en pintura. ... Sólo otro edificio tiene, manifiestamente, estas cualidades a la manera de Hunstanton y es la Galería de Arte de Yale de Louis Kahn».

A continuación compara el edificio de Kahn con el de los Smithson. Como cabría esperar, la Galería de Yale fracasa en lo que, desde otros puntos de vista, son algunas de sus muchas virtudes, como por ejemplo, el esmero en el diseño de los detalles o la flexibilidad de sus espacios internos para facilitar el montaje de exposiciones. No obstante, para Banham, la cuestión fundamental reside en que: «la relación entre el interior y el exterior no logra ratificar los ejes que rigen la planta» aludiendo, en este sentido, a la «situación de las entradas, la manera de desarrollar los muros exteriores» como temas que hacen dudar de la lógica de una planta ordenada a partir de ejes.

Disculpándose por esta crítica hacia un edificio como éste, obra de un arquitecto de categoría, agrega que una de las cosas que no se le puede reprochar a los Smithson en sus proyectos es la falta de lógica, a lo que añade: «Una de las razones de esta lógica implacable es que contribuye a la aprehensibilidad y coherencia del edificio como entidad visual, porque contribuye al edificio como “imagen”». «Una Imagen-». Del discurso que desarrolla sobre esta palabra que «parece que describe todo o nada» y que «significa algo que es valioso visualmente», Banham extrae la acepción que tiene en la apostilla, y entre los nuevos brutalistas, es decir, la imagen como «lo que afecta a las emociones». Una acepción que supone valorar una imagen por sí misma, con independencia del objeto que representa, o de si representa o no algún objeto. Una acepción en la que el valor intrínseco de la imagen no depende de su belleza —a diferencia que en la filosofía tomista—, sino de su capacidad para conmover al que la contempla.

En lo que afecta a la arquitectura, estas ideas se concretan al afirmar las condiciones que, en este sentido, han de cumplir los edificios del Nuevo Brutalismo: «es preciso que el edificio sea una entidad visual aprehensible inmediatamente, y que la forma captada por el ojo se confirme a través de la experiencia al usarlo. Además, esta forma debe ser totalmente adecuada a las funciones y los materiales del edificio, íntegramente». De aquí se deduce que, para Banham, un edificio neo-brutalista no sólo tiene que cumplir con unas determinadas características sino que además, su imagen debe mostrar



LE CORBUSIER:  
Villa Shodhan, Ahmedabad, India, 1955  
Chandigarh, Palacio de la Asamblea, 1952-56  
Capilla Notre Dame du Haut, Ronchamp, Francia, 1952

Le Corbusier retoma el liderazgo de la arquitectura moderna a través del “Brutalismo”, un movimiento que revitalizó la modernidad que luego de la Guerra era blanco de fuertes críticas de la sociedad conservadora que pedía un retroceso a una cultura vernacular y tradicional.

El Movimiento Moderno inicial, originado en Europa noroccidental, principalmente en Francia y Alemania, se consideraba demasiado extremista y sin referencias nacionales, lo que fue mal visto en Inglaterra y EEUU, países más conservadores y defensores de su pasado.





CASA POPULAR, construida con muros de piedra, sinceridad constructiva, construcción rústica y honesta, referente del Nuevo Brutalismo

LE CORBUSIER:  
Convento Sainte Marie de la Tourette, Francia, 1956-58  
Expresión del “Béton-Brût”, uno de los orígenes del Nuevo Brutalismo.  
Le Corbusier siempre se mantuvo a la vanguardia y predijo los cambios y la renovación del Movimiento Moderno



ALISON Y PETER SMTHSON:  
“Nuestra creencia que el Nuevo Brutalismo es el único desarrollo posible del Movimiento Moderno, deriva no sólo de que sabemos que Le Corbusier es uno de sus practicantes (comenzando con el “béton-brut” de la Unité) sino porque, fundamentalmente, ambos movimientos han utilizado como pauta de referencia a la arquitectura japonesa, su concepción, sus principios y espíritu subyacentes”.

“Es en el respeto por los materiales donde hay una comprensión de la afinidad que se puede establecer entre la construcción y el hombre”.

“El Nuevo Brutalismo halla sus referentes en las formas de las viviendas populares y no en los estilos arquitectónicos del pasado”

LE CORBUSIER:  
Maison Jaoul, 1950



ALISON \$ PETER SMITHSON:  
Upper Lawn Pavillion, Wiltshire, ING, 1959



claramente que las cumple; o dicho de otro modo, no sólo hay que serlo sino también parecerlo. En consecuencia, esa imagen ha de ser memorable (en el sentido de recordable). Y Hunstanton, en la medida en que «está hecho de lo que parece que está hecho» y que este particular se aprecia inmediatamente...

Pero quizá habría que recordar ahora que la «Memorabilidad como Imagen» sustituye a la «legibilidad formal de la planta». Esto implica, indirectamente, que el edificio neo-brutalista no ha de tener esa característica, necesariamente. Característica que sí posee Hunstanton y que, en este caso, está garantizada a través de la gran carga formal de sus plantas; plantas que curiosamente, por cierto, no se incluyen en las páginas que ilustran el artículo. Como apunta Banham, esa carga formal —ya señalada por Philip Johnson como deudora de Mies— tiene una deuda también con la arquitectura clásica. A propósito de esto, el autor subraya el entusiasmo general que entonces suscitó la publicación del libro de Wittkower: *Architectural Principles of the Age of Humanism*. Cabría preguntarse entonces ¿Por qué se hace esa sustitución?

A juzgar por los últimos párrafos, se podrían indicar dos hipótesis: por un lado, porque ni el proyecto para Golden Lane ni el de la ampliación de la Universidad de Sheffield responden a esa legibilidad formal de la planta. Por otro, porque del análisis de ambos, pero sobre todo de Sheffield, se desprende la clara exhibición de la Estructura», entendiéndola como «relación entre las partes».

En efecto, la argumentación con respecto a Sheffield se centra en poner de manifiesto la cualidad brutalista de la ausencia de carga formal de la propuesta. Esta aformalidad se explica porque, en el proyecto, se da prioridad a la topología en detrimento de la geometría, como mecanismo compositivo. De donde se infiere también que, cuando alude a la «relación entre las partes», se está refiriendo a relaciones de carácter topológico. «Este predominio que se concede a la topología... es claramente análogo al desplazamiento de la 'belleza' tomista por parte de la 'Imagen' brutalista, y Sheffield sigue siendo el punto más extremo y consistente alcanzado por cualquier brutalista».

Poco después, enuncia la reformulación ya comentada y, al referirse a los materiales en bruto, cierra el bucle remitiendo a la cita de Le Corbusier del encabezamiento.

El artículo de Banham ocasionó, como antes lo había hecho la publicación de la casa de Soho, un nuevo debate, y lo que es más importante, supuso una contribución fundamental a la difusión de las ideas del Nuevo Brutalismo. A raíz de eso, muchos arquitectos adoptaron esas ideas para llevar a cabo una buena

cantidad de edificios, no sólo en Inglaterra, sino también más allá de sus fronteras. Al cabo de poco más de diez años, Banham publicaría el libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, que de nuevo suscitó todo tipo de respuestas. Pero estos asuntos serán objeto de una próxima entrega.

De momento, sólo cabría apuntar alguna de las circunstancias que propiciaron la difusión de las ideas del Nuevo Brutalismo. En primer lugar es preciso destacar el prestigio que tenían, en el panorama de la cultura arquitectónica, las revistas A.D. y A.R., donde se publicaron gran parte de los artículos que fomentaron el debate. Por otra parte, no se puede dejar de constatar que ese debate tenía lugar en un contexto en el que la arquitectura heredera de los presupuestos de Movimiento Moderno empezaba a dar muestras de estancamiento.

En este sentido, el Nuevo Brutalismo se encuadraría dentro de las diversas manifestaciones del descontento con esa arquitectura, sobre todo la derivada del Estilo Internacional, que optaron por abordar el hecho arquitectónico desde una postura crítica quizá más radical, pero que, sin lugar a dudas, tuvo efectos beneficiosos. De ese contexto tampoco se puede desligar la puesta en crisis de los CIAM y la constitución del Team X.

Para terminar habría que decir que el Nuevo Brutalismo, además de contribuir a retomar el debate dentro de la cultura arquitectónica de la posguerra, también infundió un nuevo aire de esperanza en la posibilidad de continuar desarrollando los auténticos principios que habían dado origen a la arquitectura moderna.

NOTAS 1 Literalmente: “como se encuentran”. Expresión utilizada en el Nuevo Brutalismo para referirse al modo en que se utilizan los materiales constructivos. Sin embargo, no se refiere al estado natural de los materiales sino a cómo los proporciona la industria. Esta idea se relaciona con la manera en que los dadaístas empleaban el “objet trouvé”. 2 Hallazgo, en francés en el original.

## BIBLIOGRAFÍA

### ARTÍCULOS EN REVISTAS

1953

P.D.S. [Peter D. Smithson] “House in Soho, London. Alison and Peter Smithson” en *Architectural Design*, diciembre 1953, p.342. Artículo donde se utiliza el término “new brutalism” por primera vez.

**1954**

Walter Segal “The New Brutalism” en la sección Letters to the Editor de Architectural Design, febrero 1954, p.9. — Kenneth Scott / A. & P. Smithson “The New Brutalism” en la sección Future de The Architectural Review, abril 1954, pp. 274-275. Transcripción de una carta de K. Scott , congratulándose por la publicación en Architectural Design del proyecto para la Casa en Soho, a la que sigue una declaración de los Smithson, precedidas por una breve introducción de la revista. Además se reproducen los planos del proyecto para la Casa de Soho de A. & P. Smithson. — T. Mellor / Hugh Pope Con referencia a “The New Brutalism” en la sección Correspondence de The Architectural Review , junio 1954, p. 364. — Alison y Peter Smithson “The Lesson of Le Havre, a manifiesto” en Architectural Design, septiembre 1954, p. 7. Un alegato por parte de los Smithson a favor de un urbanismo íntimamente ligado a las características de la edificación y en contra del planeamiento que en ese momento se estaba llevando a cabo en Gran Bretaña. En él no se hace referencia explícita al Nuevo Brutalismo, pero a él remitirán, más tarde, a propósito del tema en el artículo posterior “ The Built World: Urban reidentification” CUADERNO DE NOTAS 7 NUEVO BRUTALISMO 140 — School at Hunstanton” incluye: “comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe” en The Architectural Review, septiembre 1954, pp. 148-158. El artículo aparece sin firma. En la recopilación bibliográfica que M. Vidotto hace en A + P Smithson – Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990, lo atribuye a los Smithson. En la bibliografía incluida en la antología de textos de R. Banham A Critic Writes: Essays by Reyner Banham, a cargo de Mary Banham et al., se atribuye a este último. No obstante, por el comentario que hace una nota de la revista, se podría adjudicar a los Smithson el apartado “principios de diseño” y el resto del artículo a R. Banham.

**1955**

Alison y Peter Smithson “The New Brutalism” en Architectural Design, enero 1955, p. 1. Artículo al que los Smithson se remitirán a propósito del tema al final de “The Built World: Urban reidentification”. — Theo Jacob “The New Brutalism” en la sección Letters to the Editor de Architectural Design, marzo 1955, p.96 — Alexander Aikman “The Hunstanton School” en la sección Letters to the Editor de Architectural Design, marzo 1955, p. 96. — Alison y Peter Smithson “The Built World: Urban reidentification” en Architectural Design, junio 1955, pp. 185-188. — Reyner Banham “Vehicles of Desire” en Art nº 1, septiembre 1955, p.3. Incluido en la antología A Critic Writes: Essays by Reyner Banham, a cargo de Mary Banham et al. — Reyner Banham “The New Brutalism” en The Architectural Review vol. 118, diciembre 1955, pp. 354-361. Artículo en el que R. Banham define y aclara los aspectos fundamentales en relación con El Nuevo Brutalismo. Incluido en la antología A Critic Writes: Essays by Reyner Banham.



JUSTO SOLSONA & ASOCIADOS:  
Banco de la Ciudad, Buenos Aires, 1968



PHILIP WEBB:

La Casa Roja, Londres,  
1869

FRANK LLOYD WRIGHT:  
CASA ROBIE, CHICAGO,  
USA, 1906

HENDRIK PETRUS  
BERLAGE:

Bolsa de Amsterdam, 1898

El Neogótico o Gothic Revival, tuvo un especial desarrollo en la Inglaterra del siglo XIX, aproximadamente coincidiendo con la Era Victoriana. Al estilo gótico en Inglaterra siempre se lo asoció a la representación nacional y una nueva fascinación por el ambiente medieval comenzó en el siglo XVIII.

Así, en la segunda mitad del siglo XIX nace en Inglaterra una corriente crítica del estado en descomposición de la Ciudad Industrial, impulsada por John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti y William Morris, co-fundadores de la Hermandad Prerrafaelista que demandaban ignorar los adelantos técnicos de la Revolución Industrial y retornar a los modos de producción de la Edad Media. Nace así la Casa Roja para William Morris con proyecto de Philip Webb, la que ejercerá fuertemente su influencia sobre una corriente importantísima del siglo XX: la Arquitectura Organicista originada por Frank Lloyd Wright y que llegó a Europa impulsada por el holandés Hendrik Petrus Berlage y también difundida por Alvar Aalto, quien consolidó la "Escuela Escandinava", de gran influencia a partir de la segunda posguerra.



PIERRE CHAREAU & BERNARD BIJOVET:

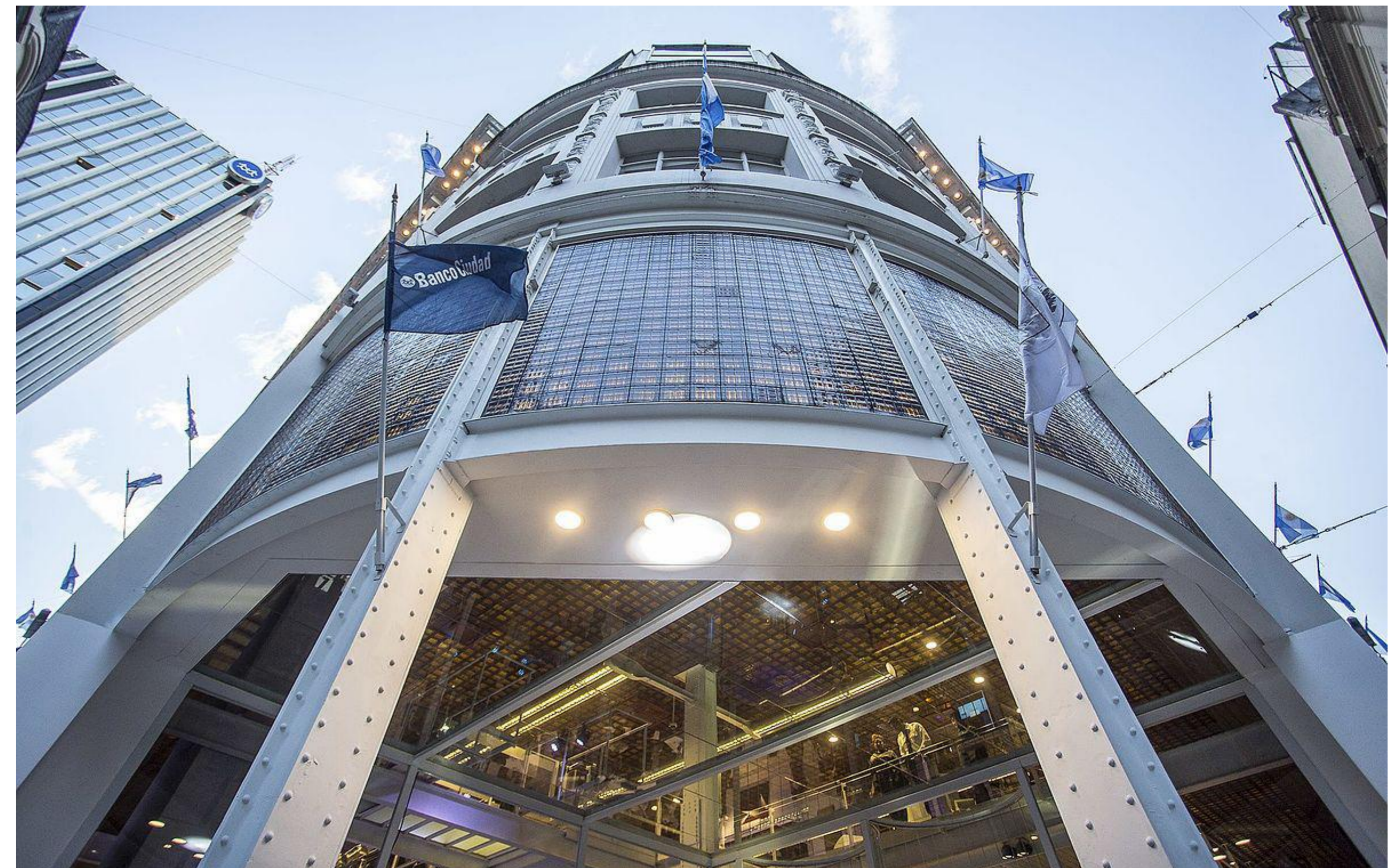
La Maison du Verre, Paris, Francia, 1932

En esta obra los arquitectos expresaron la estructura resistente con columnas de perfiles IPN de hierro que dejaron a la vista, exponiendo incluso rudamente los remaches que los unían, sin "mentir" con recubrimientos el sistema de construcción de la obra.

JUSTO SOLSONA & ASOCIADOS:

Banco de la Ciudad, Buenos Aires, 1968

La vocación por mostrar la sinceridad constructiva puede verse claramente en la remodelación del Banco Ciudad sobre la Calle Florida de la Ciudad de Buenos Aires de 1968, donde el Estudio de Justo Solsona "descubrió" el esqueleto estructural del edificio original de 1907, demoliendo los recubrimientos decorativos de ladrillos que lo enmascaraban, y lo hizo, inteligentemente, para explotar lo tecnológico como recurso estético.





Obras actuales y obras de los años '50 en Argentina dan cuenta de lo atractivo que ha sido el Nuevo Brutalismo en el ámbito local





Las obras recientes en Latinoamérica han retomado el camino del Nuevo Brutalismo, revalorizando la esencia de la construcción como medio expresivo.

La estética que proporciona el empleo de los materiales “as found” (en bruto) se ha convertido en una expresión de intelectualidad y de sabio quehacer, y los arquitectos con mayor reflexión sobre la concepción de la arquitectura como obra de arte se han enrolado masivamente en esta corriente.

Tienen a su favor que en estos momentos cuentan con el apoyo del público, después de setenta años que Le Corbusier y los Smithson hicieron las primeras obras.



«Para terminar habría que decir que el Nuevo Brutalismo, además de contribuir a retomar el debate dentro de la cultura arquitectónica de la posguerra, también infundió un nuevo aire de esperanza en la posibilidad de continuar desarrollando los auténticos principios que habían dado origen a la Arquitectura Moderna»

REYNER BANHAM



# EL CONCURSO DE LA ÓPERA DE SYDNEY

POR EQUIPO DE INVESTIGACIÓN DEL TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

Textos e imágenes extraídos del los Sitios “Textos Libres.com” y “plataformaarquitectura.cl”

## EL HISTÓRICO CONCURSO DE LA ÓPERA DE SYDNEY

*«Pocos concursos de arquitectura han tenido un resultado tan espectacular como éste, y pocos han sido tan difíciles; con un resultado que fue muy bueno, o muy malo, dependiendo del punto de vista.»*

*Como muchos concursos, el del edificio para la Ópera de Sydney fue complicado desde su inicio, en 1957. Se ha señalado que el jurado ya había escogido a un ganador, antes de que Eero Saarinen se integrara a sus deliberaciones.*

*Saarinen era un arquitecto internacionalmente reconocido y su participación fue fundamental para que el jurado cambiara su opinión y escogiera el proyecto de un arquitecto prácticamente desconocido: Jørn Utzon.*

*Nacido en Dinamarca en 1918, Jørn Utzon mostró interés por la arquitectura gracias a su padre, un arquitecto naval y director de un astillero en Alborg, Dinamarca. Einar Utzon-Frank, tío de Jørn, escultor y profesor en la Real Academia de Bellas Artes, influyó en su sobrino para que estudiara escultura.*

*Durante la Segunda Guerra Mundial se refugió en Suecia donde trabajó con Hakon Ahlberg y luego se fue a Finlandia para trabajar con Alvar*





## LA OPERA HOUSE. SYDNEY, AUSTRALIA. 1956-73.

Arquitecto Jørn Utzon. Ingeniero Ove Arup. Primer premio del concurso convocado por el gobierno de Nueva Gales del Sur, Australia.



*Aalto. Jørn Utzon reconoció su admiración por el trabajo de los arquitectos Gunnar Asplund, Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto.*

*La decisión de declararlo el ganador del concurso causó enormes problemas en la construcción de la obra, como certeramente lo analizó Félix Candela en 1968. No obstante, el éxito del edificio es enorme, y se convirtió en símbolo de Sydney; fue declarado como uno de los edificios más significativos del siglo XX. Al final de su carrera y después de años de pleitos con las autoridades australianas, Utzon recibió en 2003 el Premio Pritzker por el conjunto de su obra. El conjunto se inauguró en 1973, con 15 años de retraso, con problemas y disputas que terminaron con la renuncia forzada de Utzon en 1964 y con un*

*Las bóvedas compuestas por segmentos de esfera no sólo eran atractivas estéticamente, debían de cumplir una función; la de soportar su peso y la fuerza del viento.*

*Se invirtieron decenas de millones de dólares en los 12 proyectos de ingeniería*



*costo que pasó de 10 a 130 millones de dólares.*

*El cálculo lo realizó Ove Arup y con un sistema complicado de elementos autoportantes y prefabricados de concreto, se pudieron construir las 10 bóvedas exteriores cuyo peso es enorme, porque están recubiertas con piezas de cerámica.*

*De hecho, durante la fase de construcción, los ingenieros a cargo enfrentaron dos problemas. Primero, la geología del sitio, que no se había estudiado con precisión al momento de la convocatoria.*

*Se había pensado que el promontorio estaba hecho de arenisca, como la tierra circundante; en realidad, estaba hecho de depósitos aluviales sueltos impregnados con agua de mar y completamente inadecuados para soportar el peso de la estructura prevista.*

*Por ello se tuvieron que cavar 700 pozos que luego fueron rellenados con concreto y acero, de casi un metro de diámetro cada uno. Como estos trabajos no se habían presupuestado, empezaron los sobrecostos que muy pronto sobrepasaron el costo inicial de la Ópera, estimado en 3.5 millones de libras.*

*El segundo problema tenía que ver con el peso todavía desconocido del techo, que cambiaría dramáticamente en los próximos años. La carga que tendrían que soportar los cimientos era desconocida.*

*Sin embargo, el primer ministro australiano Joseph Cahill se empeñó en sacar adelante el proyecto, pero después de su reelección en 1959, Cahill enfermó de gravedad y murió cuando apenas iban 7 meses de construcción.*

*Antes de fallecer, Cahill le pidió a Norman Ryan, un ex ingeniero eléctrico entonces ministro de Obras Públicas, que no permitiera que el proyecto de la casa de ópera fracasara.*

*Robert Mark, profesor de arquitectura e ingeniería de la Universidad de Princeton, señaló: “Se podía haber usado un sistema estructural más simple y menos costoso para soportar las bóvedas, a base de elementos estructurales metálicos”. Sorprende que no se aprovechara la experiencia de Candela, que en 1958 había realizado bóvedas de arista como las de la fábrica Bacardí; y que en 1961 recibió el Premio Perret de la Unión Internacional de Arquitectos.*

*Todo el conjunto de la ópera se implanta sobre plataformas inspiradas —según admitía el propio Utzon— en la arquitectura Maya. Las mejores vistas son a la bahía, pero el acceso es por una plaza hacia la ciudad.*

*George Izenour, experto en diseño de salas de concierto, señaló algunos errores graves. “Tanto la sala de conciertos como el teatro de la Ópera de Sydney revelan un mal diseño de los espacios públicos y una completa confusión de las circulaciones del público en el acceso y salida... las estructuras interiores no se relacionan de ninguna forma con las bóvedas exteriores... por eso los planes para realizar una sala para ópera tuvieron que cambiarse, para hacer una sala de conciertos y un teatro pequeño”.*

*El diseño de Utzon, funcionalmente, terminó en un desastre arquitectónico-teatral de primera magnitud, pero su éxito ha sido enorme, porque se convirtió en símbolo de la ciudad de Sydney.»*

#### **Créditos:**

**Texto y compilación por equipo de colaboradores de BA (2016-02-05). Sydney Opera House. (s. f.). The Architect - Jørn Utzon. Recuperado de [sydneyoperahouse.com/our-story/the-architect-jorn-utzon.html](https://sydneyoperahouse.com/our-story/the-architect-jorn-utzon.html)**



## Opera de Sidney

«Esta es una estructura artística y con un delineado especial, el cual está compuesto por una serie de enormes cáscaras que fueron prefabricadas, cada una de ellas tiene forma de semiesfera, que forman los techos de la obra. Este teatro ocupa 1.9 hectáreas, posee 185 metros de largo y al menos 130 metros de amplitud máxima. Está sostenido por 585 pilares hundidos a una profundidad de 26 metros bajo el nivel del mar. En principio su alimentación de energía requiere una capacidad que equivale en su consumo eléctrico a una ciudad donde habitan 26.000 personas. La energía se distribuye por 640 kilómetros de cables.

Al conjunto de los tejados de esta Ópera también se les conoce como “las cáscaras”, y están compuestas por paneles prefabricados de hormigón los que se sostienen por costillas que están conformadas por ese mismo material.

Las cubiertas están envueltas con 1.100.000 azulejos de color blanco reluciente y crema mate, y forman una “V” invertida y cuando se miran desde la distancia se puede apreciar que tienen un color blanco parejo. Estos azulejos fueron elaborados por la empresa sueca Hoganas AB y fueron diseñadas para que se puedan limpiar solas, lo que implica que se realiza un cuidado de limpieza regular, para que se mantenga el color en el cascarón y obviar que sobresalga lo parchado cuando se deben reemplazar piezas rotas o desprendidas del techo. Se usan y restauran los mismos azulejos que se han despegado con el pasar de los años. En el año 2015 se desprendieron solamente 40 azulejos, y ello implica que las reparaciones requeridas son muy bajas.

Existen dos grandes clases de bóvedas que constituyen el techo del teatro las cuales corresponden al salón de conciertos y al del teatro de la ópera, los demás salones poseen como techos las bóvedas más pequeñas, los niveles de la cascadas fue seleccionada para manifestar las exigencias de alturas que están en el interior, en la entrada se encuentran espacios pequeños que se levantan sobre las zonas en donde se encuentran los asientos, esto hace que se puedan llegar hasta las torres de las escenas.

Existe un pequeño espacio bajo el sistema de las cáscaras que se ubica a un lado de la entrada y es el restaurante, creado en el año 1972; El interior del edificio está fabricado en granito rosado, originario de Nueva Gales. La parte de acceso más cercana es el Quay Station (estación del muelle), otras de las entradas son la Terminal del Ferry y la Terminal de autobús, que se encuentra ubicada en el distrito Central Business (negocio central).

**Lugares e instalaciones de funcionamiento:** esta gran estructura contiene

diferentes salones, en donde se puedan realizar las presentaciones y ensayos, contiene bares y restaurantes, y algunas tiendas de recuerdos.

**Los cinco teatros son los siguientes:** el Concert Hall o la sala de conciertos, que es donde se realizan los conciertos y donde hay capacidad para más de 2.000 personas, contiene un gran órgano mecánico considerado el más grande del mundo. También está el Teatro de Ópera que tiene capacidad para 1.500 personas, este es el salón principal que utiliza el grupo de ópera de Australia. También el Teatro de Drama, con una capacidad para 500 asientos, la Sala de Música y el Estudio de Teatro en donde se ubican 350 asientos.

Aparte de las producciones de teatro, las ubicaciones de la Casa de la Ópera de Sydney también se usa para muchos tipos de funciones, tales como bodas, fiestas y reuniones.

Para este tipo de eventos el teatro posee estas salas pequeñas: Sala de grabaciones, Sala de exposiciones, Hall de recepción, Cinco salas de ensayo, contiene 42 camerinos, 2 restaurantes, 6 bares para el teatro, 6 vestíbulos, salas de estar, Oficinas para la administración, Librería y archivos, Sala verde, que la utilizan los artistas y el personal (bar, comedor, sala de estar) En total hay alrededor de 810 ambientes distintos o salas en toda la estructura. Este edificio cuenta con más de 2.100 puertas.

## Historia

El proyecto de construcción de esta obra se comenzó desde los años 1940 cuando el director del conservatorio hizo el comentario de “que ojalá existiera un lugar en donde se puedan realizar los grandes eventos de teatros”. En ese tiempo las producciones se realizaban en el edificio de la alcaldía de la ciudad que era un espacio adecuado y suficiente para este tipo de eventos, y en el año 1954 el señor Goossens tuvo el apoyo del ministro del estado que fue quien pidió los diseños para la fabricación de otro edificio el que sería exclusivo para acoger el Teatro de la Ópera.

Goossens quiso que esta estructura se realizara en la península de Bennelong Point encima de la bahía de Sídney, en contra de la opinión del ministro quien decía que era mejor construirlo en la proximidad de la estación del ferrocarril ubicado en el noroeste de la ciudad, logrando que su acceso a esta obra sea de una forma mas ideal, ésta es una pequeña isla la que tiene como nombre Bennelong, y se llama así en honor a un aborigen que fue importante para la época.

Se realizó un concurso para saber cuál sería el proyecto ganador y en 1955 se recibieron unos 230 proyectos en donde participaron 32 países distintos en donde se ofrecía como premio 100 mil dólares. Solicitaban como característica única que existiera una gran sala con capacidad para 3.000 asientos y una pequeña en donde haya 1.000 asientos. Cada uno de los diseños tenían que comprender salas más amplias para las óperas, conciertos de las orquestas y coros, entre otros que fueran eventos diferentes.

El diseño triunfador se dio a conocer en 1957 para el arquitecto de origen danés Jorn Utzon, en ese mismo año el arquitecto llegó a Sydney para supervisar la construcción.

### **Diseño y construcción**

En el lugar seleccionado para realizar la construcción del edificio, estaba ubicado el fuerte Macquarie, que estaba transformado en el depósito del tranvía y que fue demolido en el año 1958, después de ello la obra se inició un año después.

Esta construcción se realizó solamente en 3 fracciones:

La etapa I (1959-1963) se destinó a fabricar el podio inferior;

La etapa II (1963-1967) se enfocaron en la construcción de las bóvedas externas;

La etapa III (1967-1973) en esta etapa se realizó el diseño interior.

#### **Primera etapa: El podio (1959-1963)**

La primera etapa de esta construcción se inició en 1958 por la empresa de constructores Lend Lease Corporation, el gobierno tomó la decisión de realizar la construcción de la obra rápidamente, se tenía cierta preocupación que la opinión pública y el financiamiento la fueran a retrasar o cancelarla.

#### **Segunda etapa: Las bóvedas externas (1963-1967)**

**Estructura del teatro de la ópera de Sydney:** Las bóvedas fueron diseñadas con forma de parábolas y desde el inicio tenían que estar sostenidas por una base de costillas, esta propuesta tuvo la oposición de la firma inglesa de Ove Arup y Asociados, cuyos ingenieros no pudieron encontrar una solución aceptable para poder fabricarlas.

La ocupación de este diseño sobre las cáscaras incluyó el empleo aplicaciones de computadoras para el análisis estructural para que se comprendiera como es de complejo el sistemas de fuerzas que podían recibir las bóvedas. Durante



el año 1961 este equipo buscó una solución a este inconveniente, todas las bóvedas fueron creadas por segmentos de una esfera.

La forma esférica se diseñó ya casi a lo último de la construcción y esto se debe a que implica una superficie curva tridimensional más fácil, contiene un abanico en la forma de su diseño, y de esta manera se convirtió en una manera geométrica sencilla y más fácil de dominar. En el tipo de estructura en forma de esfera su grado de curvatura es semejante a todos los puntos de las mismas.

En la placa que se encuentra en el exterior de la ópera se refleja perfectamente la forma estructural que componen las esferas dentro de las bóvedas.

Con la creación de la obra en el mismo lugar, esta construcción se hizo más sencilla, más que todo en las cáscaras que son segmentos de una misma esfera la que tiene 76 metros. Cuando se trabajó con la esfera no solamente se tomó en cuenta la fabricación de la misma sino que también se tomaron en cuenta estos cálculos. Es estos cálculos se podían aplicar los detalles de todas las bóvedas.

Esta construcción fue fácil de realizar ya que la mayoría de las vigas podían tener las mismas cantidades de una misma viga, y las formas prefabricadas se podían utilizar varias veces, con al menos 12 encofrados se realizaron 1500 vigas que son el esqueleto de las bóvedas.

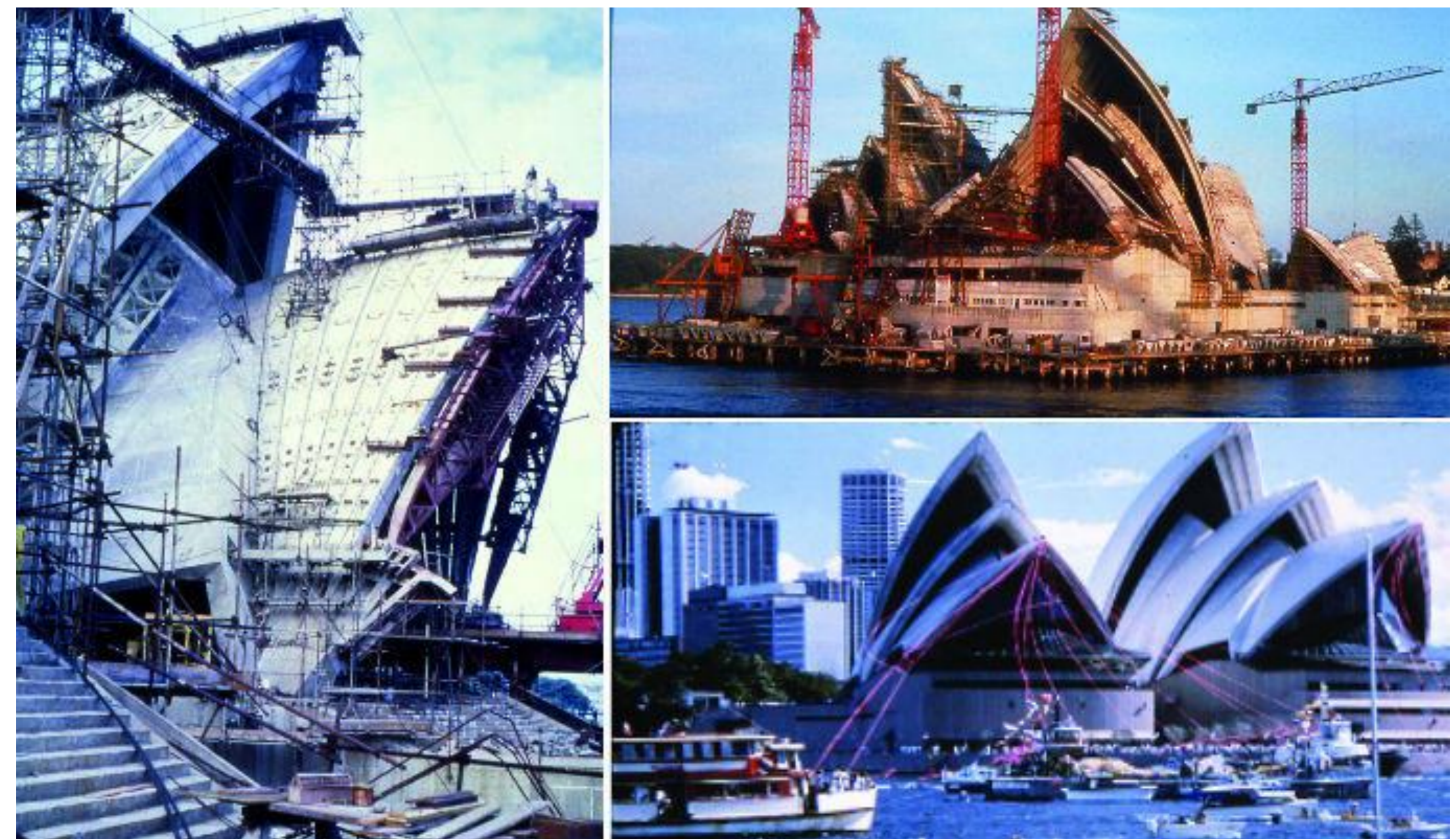
En el año 1962 se consideró que este edificio sería terminado entre los meses de agosto del año 1964 y marzo de 1965, pero de todas formas este tiempo considerado fue mayor y para finales del año 1965 la segunda parte de la construcción recién estaría terminada del todo en 1967. En 1965 existió un cambio de gobierno, y desde ese entonces el proyecto de la construcción se aplazó un poco.

### **Tercera etapa: el interior (1963-1973)**

En la tercera fase de la construcción se dedicaron a fabricar los interiores, esto se comenzó desde febrero de 1963, cuando el arquitecto Utzon mudó su oficina completa hacia Sydney. En el año 1965 despidieron a Utzon y su cargo fue reemplazado por Peter Hall quien tomó posesión de las obras y se hizo responsable de una gran parte de este diseño interior.

Hasta ese entonces este proyecto se había usado 22 millones de dólares, esto sería menos de un cuarto del costo final, de todas maneras los costos establecidos que tenían para el diseño en esta fase eran más importantes.

En el año 1966 el consejero Lothar Cremer dijo que el diseño acústico fue la idea principal del arquitecto Utzon en donde se preveían aproximadamente 2.000 asientos en la sala primordial y dijo que en realidad el total de los asientos era de 3.000 y que esto sería un desastre para el diseño original del teatro.





VISTA DE LA ÓPERA DE SYDNEY Y LA TERMINAL DE FRRYS



VISTA DE LA ÓPERA DE SYDNEY CON EFECTOS GEOMÉTRICOS

Estos cambios importantes que se le realizaron al diseño después del despido de Utzon fueron: la cobertura del podio y del pavimento, el podio no debía contener una llanura con vista al mar pero igual se realizó abierta. La fabricación de las cristalerías, Utzon había querido utilizar un sistema de parteluces medio chapados pero fabricaron un sistema distinto para manejar el cristal.

**Uso de sus salas:** la sala principal tenía como diseño principal de una sala para varios usos desde óperas hasta conciertos, pero se empleó con la intención de que la sala sea solamente para los conciertos, la sala pequeña en sus inicios fue diseñada para que fuese de uso solamente de las producciones teatrales, pero en el proyecto final se determinó que también se realizarían las presentaciones de ópera. Estos cambios se realizaron porque no se pidieron en el diseño principal cuando se realizó en el concurso, en ese momento no se tenía con claridad cómo querían que se construyera dicho teatro, la colocación de los interiores fue modificada y la maquinaria del escenario que ya había sido diseñada desde el principio para estar en el interior de la sala principal, fue retirada y una gran parte se mudó a otro lugar.

**El croquis del interior:** el pasillo fue diseñado por Utzon. Su acústica y el croquis del diseño que debía estar en el interior de los pasillos principales fueron eliminados del todo. El croquis para el área de conciertos también fue eliminado porque solamente se podían tener 2.000 asientos y se estimó que esta cantidad era escasa. Utzon le comentó al consultor Cremer que todos sus croquis para los pasillos principales fueron cambiados y más adelante confesó de que éstos tenían una mejor calidad. Las dos habitaciones principales contienen algunos inconvenientes con la acústica, más que todo estos problemas los tenían los artistas que realizaban sus actuaciones. El pozo que posee la orquesta en el teatro de la ópera es angosto y riesgoso para los músicos.

Este teatro fue terminado en su totalidad en el año 1973, teniendo un costo total de 103 millones de dólares. El director que estuvo a cargo de este proyecto mencionó que los gastos cercanos de cada diseño en el año de 1973 fueron:

**Durante la etapa I:** El podio fabricado por Civil & Civic P/L aproximadamente 6 millones de dólares

**Durante la etapa II:** Las bóvedas fueron fabricadas por M.R. Hornibrook con un costo de 11 millones de dólares.

**En la Etapa III:** Los Interiores que fueron creados por Hornibrook, 55 millones de dólares.

**Los Contratos separados:** el equipo del escenario, la iluminación y el órgano 8 millones de dólares. Las entradas y otros costos fueron 15 millones de dólares.



El edificio de la Ópera de Sydney, proyectado en la segunda mitad de los '50, fue, desde que se lo conoció, un proyecto emblemático y discutible, tanto por su diseño como por el proceso por el que fue elegido. Eero Saarinen, que llegó con retraso a las reuniones del Jurado, ejerció una testaruda defensa del anteproyecto de Utzon hasta que consiguió ubicarlo en primer lugar.

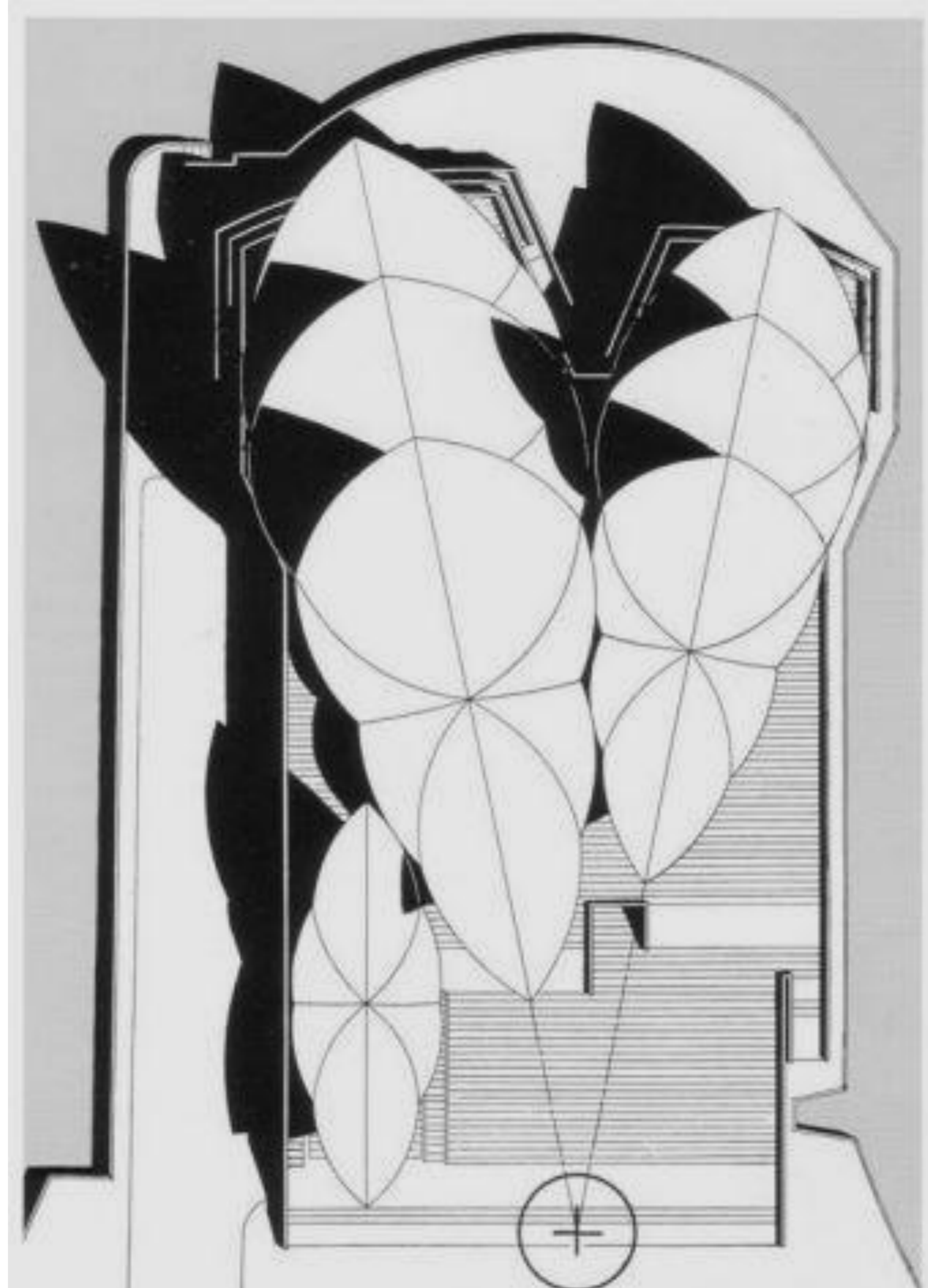
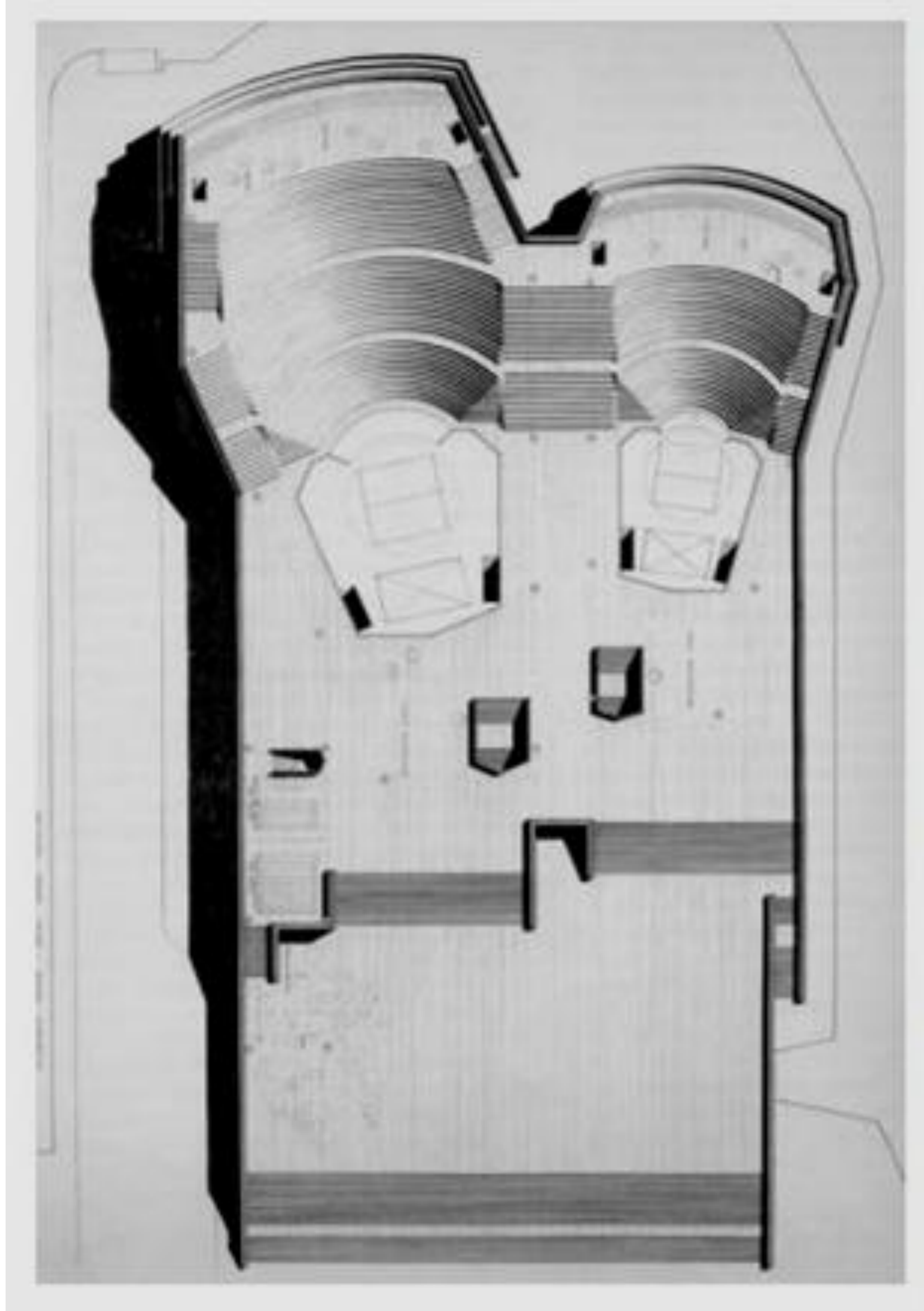


*Antes de que se realizara este concurso a nivel internacional para que se hiciera el croquis de la ópera, Utzon ya había ganado 7 de los 18 concursos en donde había participado, pero nunca pudo ver ninguna de sus estructuras construidas. La idea que tenía Utzon para la Ópera de Sydney es conocida como un diseño original, y en los documentos de los Jurados que se realizó en 1957, decía:*

*«Los croquis planteados son simples ya que son sólo gráficos, pero de todas formas hemos realizado varias veces el estudio de estos croquis y nos demuestra que el concepto de este teatro de ópera es capaz de transformarse en uno de los edificios más emblemáticos de todo el mundo.»*

El edificio de la Ópera de Sydney, más allá de las dificultades y controversias que se desataron entre arquitecto y comitente, como asimismo el diferencial enorme entre el costo previsto y el costo definitivo, fue modelo para los futuros grandes proyectos de fin del siglo XX y lo que va del XXI, como las obras extravagantes entre otros de Frank Gehry o Zaha Hadid en países periféricos ahora devenidos muy ricos. Una obra visualmente llamativa, costosa, dedicada a una actividad cultural como una Ópera, Museo o Biblioteca, frente a la costanera de llegada de una ciudad principal, con el reflejo del monumento duplicado en el agua, han logrado ubicar en el mapa ciudades y países hasta no hace mucho inexistentes.





La construcción consta de dos elementos claramente diferenciados.

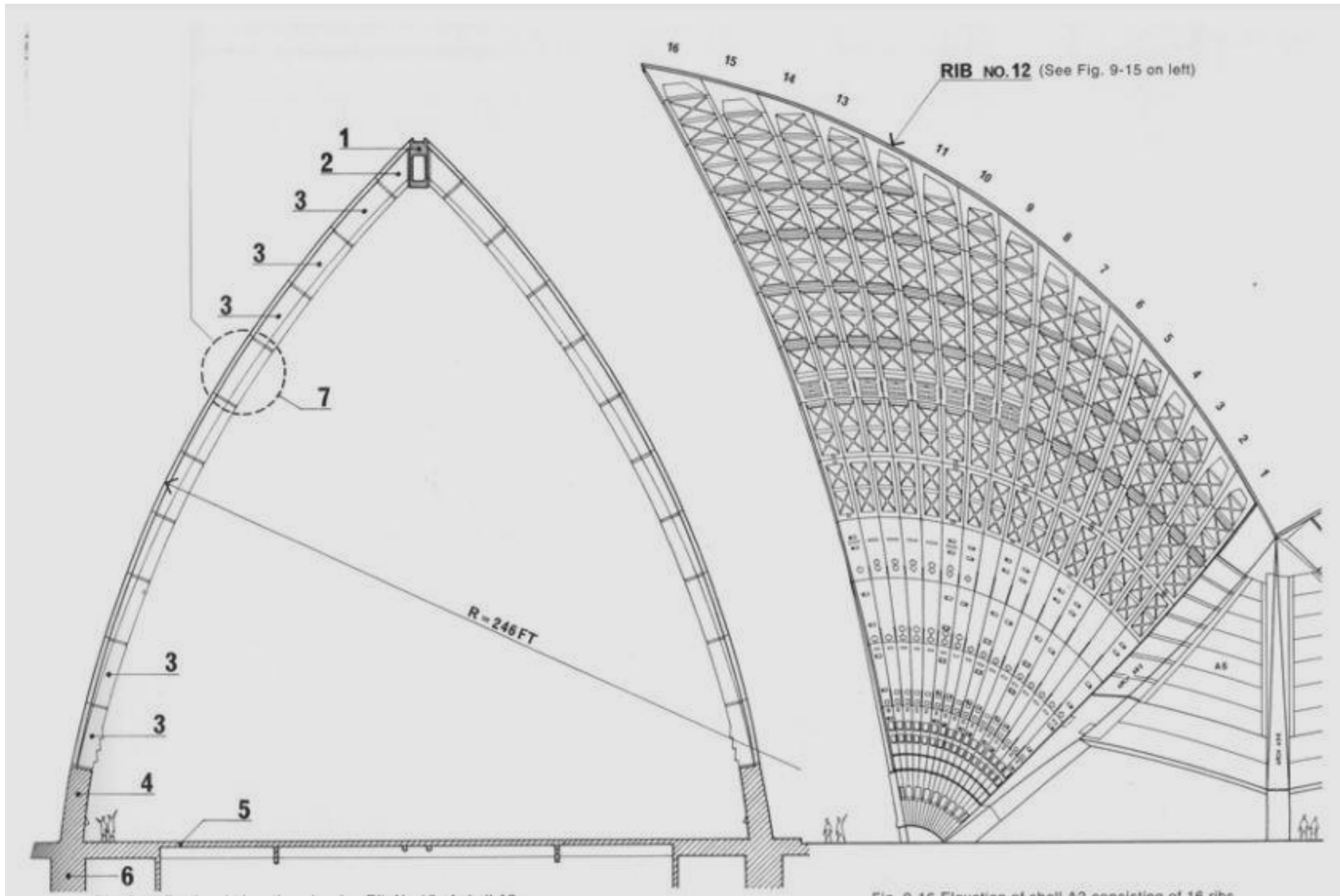
Una base maciza y unas cubiertas sobre ella de aspecto ligero. La primera es, de hecho, el edificio propiamente dicho y distribuye todos los espacios de servicio: camerinos, salas de ensayo, almacenes, oficinas y biblioteca.

Está concebido como un zócalo para la cubierta superior, pero también se ha interpretado como una gran meseta elevada sobre la que se “sirve” el espectáculo, y su plano superior, completamente horizontal, sólo se rompe para conformar las gradas del público de las dos salas –una para ópera y otra para conciertos- y para permitir el acceso puntual desde debajo por las escaleras.

Esta explanada superior se dobla a la calle en forma de gran escalinata, en toda su anchura. Todo el edificio-zócalo es anguloso y recubierto de piedra oscura, con lo que da una imagen de solidez tectónica. Incluso las aberturas practicadas parecen haber sido hechas después de construir las fachadas, de manera que la misma piedra se levanta formando una visera a la ventana.

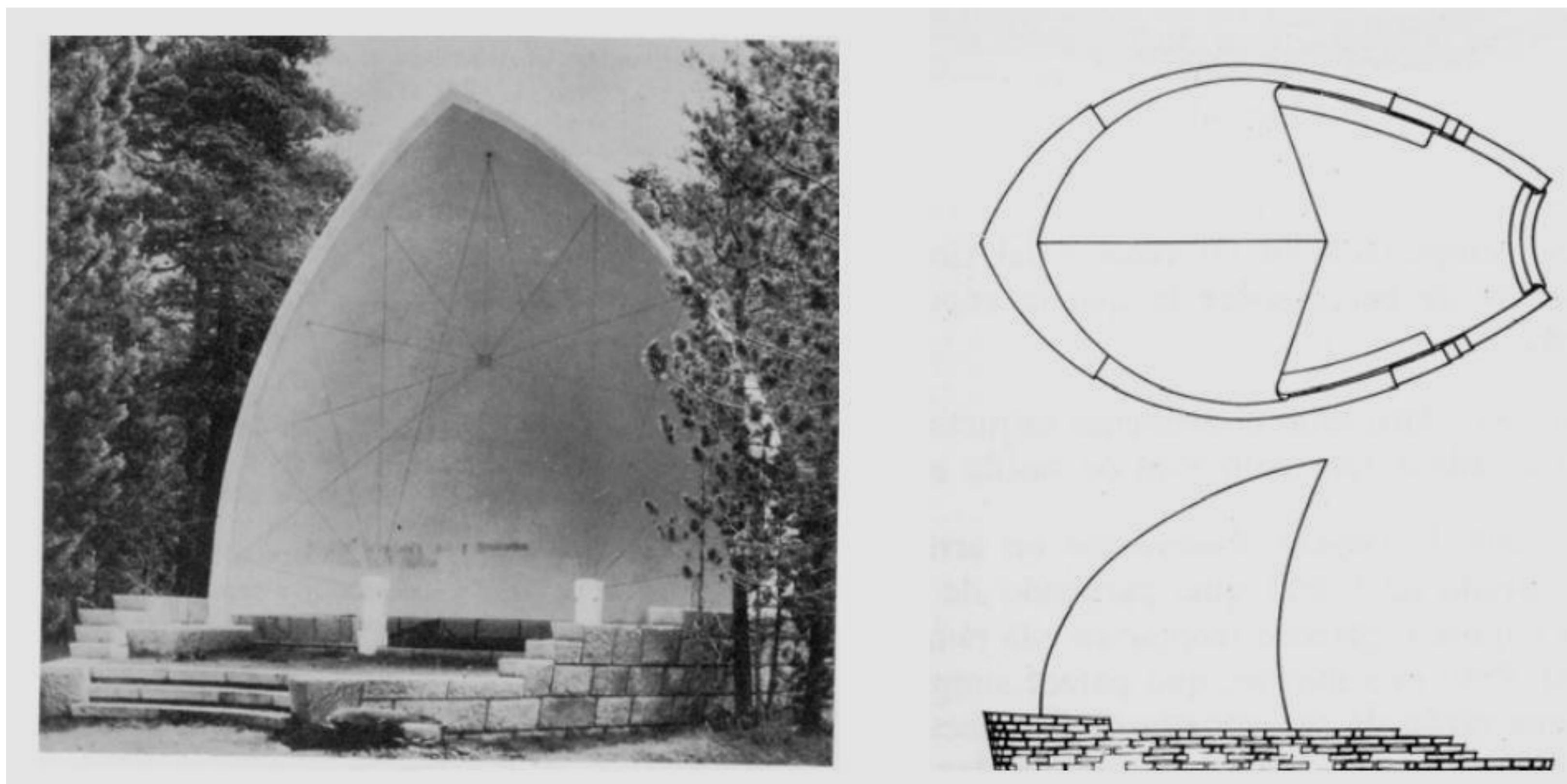
#### PLANTA PRESENTADA EN EL CONCURSO

Félix Candela escribió un artículo muy crítico que tituló “El escándalo de la Ópera de Sydney”, en el que hace responsable al tribunal que falló el concurso dando el primer premio a un proyecto insensato, demasiado expresivo y gestual y poco definido en los aspectos técnicos.



### CÁSCARAS DE LA ÓPERA DE SYDNEY

La forma esférica representó la síntesis entre la ecuación simple y la libertad compositiva. La esfera es la superficie curva tridimensional más sencilla de controlar geoméricamente, su curvatura es uniforme en todos sus puntos y la combinación de fragmentos puede ser muy rica en posibilidades. El planteamiento estructural de las cubiertas consistía en una vigas en abanico, apoyadas en un punto y abiertas en la cumbre y su trazado sería el de los meridianos de la esfera, con lo que esta línea que las define tendría para todas las vigas el mismo radio: 460 pies.



### CAPILLA DEL SANCTO SPIRITO EN EL PIRINEO DE LÉRIDA, de EDUARDO TORROJA, 1953

Existe un recedente de asombroso parecido plástico, y con una solución estructural más acertada. Se trata de una pequeña capilla al aire libre que Eduardo Torroja construyó en el Pirineo de Lérida años antes. En ella la colocación de las valvas, de igual corte que en Sydney, permite ajustar la forma al equilibrio de las tensiones con lo que la lámina alcanza una delgadez mucho mayor. Esta estabilidad de la cubierta se consigue magistralmente, además de con un mayor apoyo del caparazón en el suelo, con la colocación de los tensores radiales de la fachada que sujetan una cruz, con lo que se genera una post-tensión en el borde de una lámina que evita que la cáscara se abra por la parte de la fachada.

La Ópera de Sydney siempre fue reconocida por su extraña morfología y pocas veces por el espacio exterior que propone. Una explanada de uso público frente al mar, una extensa superficie peatonal que constituye una valiosa costanera para la deriva urbana. Con ello Utzon instaló una gran idea que fue inspiración de muchas obras de propósito cultural.





# LA CIUDAD DE CONTINUOS Y FRAGMENTOS (Primera Parte)

POR ARQUITECTO LUIS ALBERTO CASTILLO  
TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO-INVESTIGADOR

## LA CIUDAD DE CONTINUOS Y FRAGMENTOS

### PRIMERA PARTE:

La ciudad de continuos y fragmentos

Vivir la ciudad

Las estructuras urbanas-Lo permanente y lo efímero

La construcción de la ciudad-El proceso de expansión

Los modelos de urbanización

La ocupación del territorio

El proceso de metropolización

La movilidad urbana

Ciudad e ideología

El patrimonio urbano

### SEGUNDA PARTE (A publicar en el próximo Anuario)

Una mirada a las transformaciones urbanas

Las identidades de Buenos Aires

La escala barrial

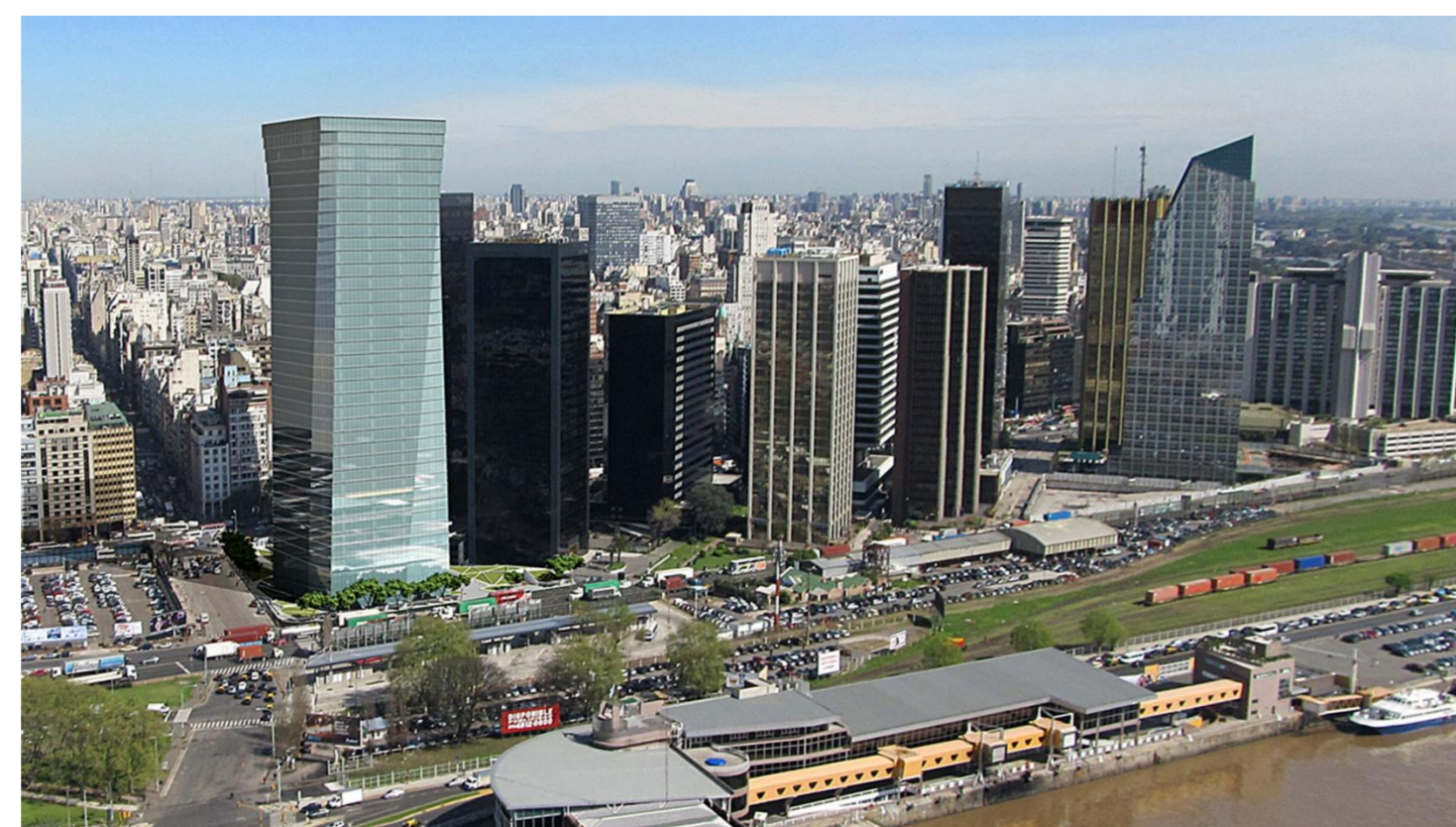
Periferia

De ciudad expansiva a ciudad archipiélago

Modelos y estrategias de intervención

Planificar la ciudad

Consideraciones finales



## LA CIUDAD DE CONTINUOS Y FRAGMENTOS (Primera Parte)

Cada ciudad es muchas ciudades. Todas las que han sido en el pasado permanecen sepultadas bajo la ciudad presente, comunicándose entre sí bajo nuestros pies.

La realidad urbana visible como la de los compartimientos cívicos de sus habitantes, ese testimonio, buscado y encontrado, no puede ser sino inevitablemente fragmentario.

A veces, la visión parcial de un hecho es más veraz y elocuente que la pretendida observación compleja de él.

Cuando fotografiamos nos vemos obligados a reconocer que las formas de una ciudad no son sino las formas de la memoria. Fotografías que señalando irrevocablemente el presente convocan a las sombras del pasado de múltiples maneras.

Una ciudad es, como los barrios que las conforman, un territorio de metamorfosis incesantes, de incansables mutaciones.

Los ojos que contemplan la ciudad, día tras día, entre fugaces pestañeos, elaboran a lo largo de los años una interminable sucesión de fotografías.

Esas instantáneas no se hallan archivadas en ninguna parte, salvo en el imperfecto registro de la memoria. Son impresiones, más o menos precisas, y gracias a ellas los ojos reinterpretan ese lugar en que se abren diariamente.

El lenguaje visual de las imágenes es, quizá, el único capaz de describir las realidades, las miserias, los lugares deslumbrantes, los reflejos y las sombras de las ciudades, esos objetos monumentales de compleja y casi imposible descripción a través de las palabras.

La ciudad construye su imagen con sus símbolos y con sus hitos, pero también con sus luces y con la vida urbana de sus habitantes que se renueva constantemente cuando los climas que reflejan los gustos particulares del habitante de la ciudad. La ciudad aparece en un recorte de significados en una fusión visual y de sentido en la que conviven los distintos modelos y modos de

vida que hacen de las ciudades contemporáneas un lugar atractivo para vivir, y principalmente, un lugar para todos. Vivir en la ciudad es ver y disfrutar de esta variedad, reconocerla y comprenderla como una de las formas culturales más complejas y ricas que ha producido el hombre en este nuevo siglo que será, seguramente, el siglo de las ciudades.

### **VIVIR LA CIUDAD**

La ciudad es mucho más que una simple construcción física que combina edificios, calles monumentos y plazas. No puede reducirse al fenómeno urbano tan sólo a los hechos físicos y funcionales, a la sumatoria de las personas que allí habitan y de las actividades que se desarrollan, olvidando la estrecha y riquísima relación entre la ciudad física y la sociedad que la construye y habita. La ciudad es un complejísimo organismo producido por una sociedad que, simultáneamente, la crea y la utiliza; representa los rasgos de esa sociedad, sus valores, sus creencias, sus modos de vida y, al mismo tiempo, incide, con su forma, con su funcionamiento y con su historia en la formación de esas creencias y valores, en el desarrollo de esos modos de vida.

Los hombres construyen las ciudades pero, a su vez las ciudades construyen a los hombres. La ciudad es la creación más importante del género humano en toda la historia, es una obra de arte colectivo, con innumerables y anónimos autores. Como toda construcción colectiva, implica acuerdos y disensos, debates, discusiones, luchas y consensos, tanto en el campo de los valores que la sociedad impulsa y lleva adelante como en el de los saberes específicos y las acciones concretas.

Durante siglos, la reflexión sobre la ciudad estuvo vinculada principalmente a los modos de organización de la vida en ella, a cómo ordenar su construcción, su morfología, a cómo darle interés y riqueza espacial, a cómo estructurar las actividades, los usos del suelo y el transporte. El orden y la organización parecían posibilitar una visa más plena y un mejor logro de los objetivos que para cada ciudad se planteaban. Pero en la últimas décadas surgieron otras voces, que, en coincidencia con voces similares, en los campos de la ciencia, de las artes, de la filosofía y por supuesto de la arquitectura, comenzaron a impugnar no solamente las restricciones y los controles, sino la misma idea de una organización general a la cual se supeditaran todas las partes.

Defendían los valores de la diversidad de los fragmentos que no responden a ordenamientos generales, operando en absoluta libertad. Frente a la tradición del orden, levantaron la riqueza del desorden, frente al rigor de la racionalidad y

la coherencia, la vitalidad del caos. La idea de una ciudad donde todo esté programado y funcione como las distintas piezas del motor de un automóvil resulta imposible, porque la ciudad es el reflejo de la sociedad que la construye y habita, y ningún grupo humano funciona como un motor. Esta idea que valora la virtudes del urbanismo de fragmentos, constituido por partes que no responden a un plan general, está en la base de la disgregación que caracteriza el sprawl de nuestra ciudad metropolitana en los últimos años, con un zoning suburbano de Barrios Cerrados, Parques Industriales, Parques Administrativos y Centros Comerciales, dispersos sobre las autopistas, aislados y autosuficientes.

Amparados en teorías que propugnan resolver de manera aislada los problemas propios de la ciudad real, vivimos siempre en medio de las presiones y las restricciones de la vida contemporánea, prescindiendo de razonamientos sobre la estructura general de una ciudad, creyendo que ésta sólo existiría en la teoría y que su análisis demoraría o aún más: imposibilitaría la resolución de los asuntos concretos. Se propone, entonces, una ciudad sin orden y sin planes, carente de una visión general que apunte al bien común y que subordine las partes a una organización del conjunto. Se pierde de vista que las acciones encaradas fuera de una organización de la ciudad entendida como una construcción social, como lo hemos visto largamente, impiden garantizar la calidad de vida de todos los sectores.

### **LAS ESTRUCTURAS URBANAS – LO PERMANENTE Y LO EFÍMERO**

Los conflictos y regresiones de la estructura urbana del último siglo fueron ocasionadas en gran medida por las características del proceso de conformación de las grandes aglomeraciones, el que fue tan veloz y de tal magnitud que las estructuras urbanas tradicionales fueron arrasadas, y se generaron problemas de una dimensión y un carácter antes desconocidos, que desbordaron los mecanismos de control y la escala humana y motivaron situaciones críticas que requieren medidas de fondo para recomponer el equilibrio y la equidad, rescatar la gobernabilidad y asegurar la sostenibilidad. Como consecuencia de esos procesos, la realidad de las ciudades actuales está dominada por situaciones de segregación, separación extrema de funciones, ruptura de las relaciones sociales en la escala local, pérdida de identidad y conflictos de movilidad, todo ello resultado de la insuficiencia de las políticas públicas, la inercia del crecimiento y las fuerzas de los mercados.

Cabe señalar que los procesos urbanos se caracterizan por su imprevisibilidad al estar condicionados por campos de fuerza de múltiple intensidad y origen, pero atendiendo a las circunstancias de esos procesos se pueden reconocer



algunas constantes y modelos que se van superponiendo en la conformación y organización de los asentamientos ilustrando acerca de las tendencias positivas y negativas de la ocupación del espacio, los factores persistentes y las desviaciones, así como los elementos clave para la conformación de la “ciudad”.

La idea de futuro está asociada a las nociones de lo permanente y de lo efímero. Las distintas culturas y civilizaciones a lo largo de la historia fueron desarrollándose bajo el signo y la búsqueda de lo permanente. No obstante, hoy tiene lugar una propensión no sólo a privilegiar lo instantáneo, lo fugaz y lo descartable, sino también a revisar los principios y formas de organización del mundo civilizado de la mano de nuevos avances del conocimiento. La expresión de esta dualidad en las ciudades está representada por un medio construido cuyos componentes son permanentes o tienen una relativa permanencia, albergando procesos económicos, sociales y ambientales cuya característica predominante es la aceleración de las transformaciones y los cambios.

Estos procesos inciden notoriamente en las formas de uso del medio físico que debe mantenerse como soporte de las funciones urbanas con adaptaciones muchas veces imperfectas a las nuevas demandas originadas en los procesos de cambio. De esta manera el medio urbano hoy constituye un lugar en continua transformación, un organismo vivo que registra tanto procesos metabólicos cotidianos de consumos y desechos, como de crecimiento, transformación del medio construido, presentando patologías y obsolescencias que van condicionando sus formas de evolución y consolidación. Resulta interesante verificar en la historia cuales han sido los elementos que han permanecido en el tiempo y que resultan constantes en la conformación de las ciudades. La Pirámides de Egipto, el Coliseo y el Foro Romano o el Partenón en Atenas, son improntas de culturas milenarias que persisten más allá de los sistemas o imperios que les dieron origen.

Más recientemente, las Catedrales Medievales y los Grandes Palacios de las monarquías europeas, así como los Templos que los distintos cultos diseminaron en el mundo, son muestras de obras que fueron construidas buscando perpetuar el sentido político o religioso de las culturas que les dieron origen. Las ciudades históricas donde se localizan estos hitos y monumentos casi siempre contrastaban con éstas por la fragilidad de sus estructuras urbanas, y en el tiempo, han tenido transformaciones significativas en sus funciones, dimensiones, carácter y conformación. No obstante, es posible reconocer en los trazados actuales de algunas de ellas, rastros de elementos que conservan sus funciones. La impronta del trazado original en cuadrícula de las ciudades coloniales todavía es verificable en la mayoría de las Áreas

Centrales de las ciudades de América Latina, aunque la función de las calles y el carácter e intensidad de los usos urbanos han cambiado. De esta manera, las grandes construcciones simbólicas y permanentes ya no constituyen necesariamente el elemento único y referencia, sino que comienzan a formar parte de un espacio urbano que las contiene. El espacio público rescata su valor, se jerarquiza y consolida como expresión de los nuevos paradigmas de la ciudadanía. Las grandes ciudades del siglo XX crecieron sobre la trama histórica de sus espacios públicos y se expandieron otorgando igual carácter al tejido urbano nuevo. La verificación de las características de esa evolución ratifica la idea de que las Áreas Comunes o Espacio Público de las ciudades han sido las que estructuraron el espacio Urbano y denotan permanencia en plazos que pueden medirse en siglos, mientras que todo lo edificado sobre los espacios privados, salvo los edificios de valor patrimonial o simbólico, tiene un carácter más efímero y ha estado sujeto a procesos tanto de obsolescencia como de reciclado y renovación en función de los complejos procesos socioeconómicos propios del medio urbano.

### **LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD – EL PROCESO DE EXPANSIÓN**

Buenos Aires inició a principios del siglo XX un proceso de intensa transformación y cualificación de su traza urbana, que se acentuó con los preparativos de la ciudad para recibir a los ilustres visitantes extranjeros invitados a los festejos del centenario de la Revolución de Mayo en 1910. Asimismo, caracterizó a este escenario la introducción de infraestructuras y equipamientos de alto nivel de sofisticación, que no registraban antecedentes en la ciudad.

El incesante crecimiento demográfico producto del aporte inmigratorio europeo derivó en una crisis higiénico-urbana, en una ciudad que no encontró celeridad en las respuestas para atender a tamañas demandas. La masa de población que se incorporó fue modificando rápidamente la fisonomía social y física de Buenos Aires, mientras que el surgimiento de un mercado interno, evidenciaba cierta opulencia económica y ganaba en sofisticación de productos, de hábitos y de consumo.

Como efecto de la Revolución Industrial, constituyó un incentivo esencial que el país incorporase nuevos territorios aptos para la producción agropecuaria, decisión tras la cual la llanura pampeana se tornó en centro natural de abastecimiento a los países centrales. La ampliación de mercados, la colocación de manufacturas y la canalización de inversiones en las economías periféricas fueron necesariamente llevadas a cabo por el viejo continente, de modo que el puerto de Buenos Aires se consagró como puerta a través de la cual se







estableció un circuito económico basado en la exportación de materias primas y la importación de productos elaborados. Esto trajo aparejado una incipiente industrialización local, la expansión de algunas empresas comerciales y una serie de inversiones de capital, predominantemente británico, para la realización de obras de infraestructura (tales como puertos, ferrocarriles, muelles, tranvías, obras sanitarias, teléfonos, etc.) sin las cuales no hubiera sido posible materializar este modelo.

La política económica llevada a cabo a escala nacional tuvo a Buenos Aires como centro del sistema, al que concluía toda la producción agropecuaria desde el interior de la Pampa Húmeda para ser embarcada hacia los puertos europeos. A su vez desde allí se enviaban manufacturas de todo tipo distribuidas hacia el interior.

Ante una Europa en crisis, producto del agotamiento agrícola, del crecimiento demográfico, de la desocupación persistente y de los conflictos bélicos generalizados, el nuevo continente era vislumbrado como un destino ideal para mejorar las condiciones de vida de una gran cantidad de trabajadores tan marginados del sistema como empobrecidos, deseosos de convertirse en pequeños propietarios de parcelas de tierra para su cultivo o conseguir un empleo rural relativamente bien remunerado. Para quienes arribaron al país, ambos deseos se vieron limitados por el escaso capital del que disponían y por la fuerte atracción ejercida por la ciudad de Buenos Aires, sitio donde las posibilidades de hallar ocupación se diversificaban.

La introducción del ferrocarril, la atracción de la inmigración europea como mano de obra y la incorporación de superficies aptas para la actividad agrícola produjeron una rápida ocupación de grandes extensiones despobladas, hecho que favoreció el aumento vertiginoso de la producción exportable a través del puerto porteño. Tras largas pujas políticas internas, que se prolongaron durante toda una década, la ciudad consagrada como eslabón principal de las estrategias de modernización del país, fue declarada en 1880 “Capital de la República” y sede del gobierno nacional, federalizando el territorio comunal.

En ese marco, Buenos Aires, que comenzó a perfilarse como la vidriera rutilante del país, era el espejo en el que la sociedad se miraba para comprobar los saltos del proceso. Paralelamente a esta euforia, las grandes oleadas inmigratorias multiplicaron la densidad de una ciudad que suscitaba problemas concretos de hábitat a resolver, donde numerosas epidemias de enfermedades infectocontagiosas acentuaban las deficiencias sanitarias y pusieron en crisis el estado de los servicios, colapsando los sistemas de salubridad e infraestructura urbanos.

Esto provocó que periódicamente fuese sacudida por importantes epidemias de cólera, viruela, difteria, escarlatina, sarampión, tuberculosis pulmonar y fiebre

tifoidea, que se sucedieron cada vez con mayor intensidad hasta que la epidemia de fiebre amarilla de 1871 se transformó en uno de los principales detonadores que llevaron a una profunda reflexión acerca de su higiene. Por este motivo los parques públicos comenzaron a considerarse como pulmones de la ciudad contra la congestión creciente y como instrumentos civilizadores de la sociedad. Se observa entonces, la convivencia de dos realidades contrapuestas. Por un lado el deseo de una ciudad moderna, capaz de seducir al mundo con una fisonomía acarameladamente europeizada, y por otro, un desborde poblacional al que debía proveerse de residencia, hospitales y escuelas, como así también de calles, plazas, alumbrado, agua corriente y cloacas.

El cambio de fisonomía de la ciudad fue notorio y evidente. Se poblaron los terrenos baldíos y se lotearon aquellos que originariamente fueron destinados a huertas, se ampliaron y generaron parques públicos, se abrieron numerosos boulevares para contener a suntuosos edificios y se comenzó a electrificar el alumbrado público, que reemplazaba paulatinamente a las viejas farolas a kerosene y gas.

Mientras los barrios del norte se poblaban de palacetes franceses ocupados por la llamada gente decente, la zona sur se esforzaba por acomodarse a exigencias de carácter higiénico y sanitario. El desarrollo de los barrios viejos y el surgimiento de otros nuevos era incentivado por la nueva dinámica del transporte, que ganaba distancias y reducía tiempos. De este modo, los suburbios se llenaron de nuevos barrios, en un crecimiento que iba del puerto hacia la periferia, reproduciendo el esquema productivo del país, que lo hacía de Buenos Aires a La Pampa.

## LOS MODELOS DE URBANIZACIÓN

El crecimiento de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX estuvo sustentado en un modelo de tradición europea en el que el sistema de transporte ferroviario actuó como el principal eje estructural. La red ferroviaria metropolitana, que forma parte de una red regional más amplia, tiene un trazado eminentemente radial, convergente casi en su totalidad en el Área Central de la ciudad. En esta primeras etapas de crecimiento, las estaciones de las principales líneas fueron los núcleos a partir de los cuales se consolidaron los nuevos asentamientos en el proceso de expansión desde el Área Central hacia la periferia, generando una cadena de localidades coincidentes con esos nodos que hoy constituyen los principales centros locales del espacio metropolitano.

Este primer modelo de urbanización, sustentado en el transporte público ferroviario, permitió un crecimiento controlado de los asentamientos y consolidó la presencia de centros locales activos e integrados, aunque por su

conformación radial favoreció la preeminencia y centralidad del núcleo de origen y corazón histórico de la ciudad.

El segundo modelo de urbanización tuvo lugar a partir del proceso de vertiginosa acumulación poblacional que se produjo en la segunda mitad del siglo XX, cuando los espacios periféricos de la ciudad, ubicados entre las radiales del sistema ferroviario y de accesos viales, comenzaron primero a ser fraccionados sin control, lo que dio lugar a grandes extensiones de asentamientos en urbanizaciones incompletas y posteriormente a ocupaciones ilegales que generaron áreas de asentamientos precarios que, en muchos casos, se asientan sobre espacios degradados o con riesgos ambientales, sin infraestructura de servicios, dejando intersticios desocupados y alejándose de las centralidades locales.

El tercer modelo de urbanización se consolida en las últimas dos décadas del siglo XX en consonancia con el proceso de motorización provocado por el aumento exponencial del parque de automóviles particulares y la constitución de la red de grandes autopistas de acceso dentro del Área Metropolitana, lo que produjo un nuevo esquema de urbanización que buscó generar una oferta diferente para captar población de los segmentos de mayor poder adquisitivo radicados en las áreas más densas de la ciudad que iniciaron su huída hacia el suburbio en busca del regreso al verde y mayor seguridad. Esta nueva modalidad tiene la particularidad de generar espacios muchas veces encerrados en sí mismos, que conforman verdaderas islas y fracturas en la continuidad de la trama urbana.

El cuadro actual es el de periferias que constituyen áreas de exclusión, fuera de control, con una imagen de espacios negros de la ciudad en coincidencia con un mapa socioterritorial que da cuenta de las realidades que viven sus pobladores, y que supone la necesidad de intervenir en forma prioritaria para su integración a la ciudad y la generación de una nueva área urbana consolidada.

Los tres modelos descriptos marcan diferencias urbanas significativas y suponen diferencias de identidad y una desconexión tal entre sus respectivos pobladores.

Al mismo tiempo, la exclusión en todas sus formas, así como el aislamiento, resultan inaceptables, por lo que parece indispensable redefinir una imagen espacial integradora como una referencia hacia el futuro, manteniendo la diversidad como una de las características más destacables de Buenos Aires.

La presencia simultánea en el territorio de la ciudad de usos compatibles vivienda-comercio-administración-servicios y una buena dosificación de actividades productivas en un acertado equilibrio ha sido el sustento de la identidad, la integración comunitaria y la vitalidad barrial, un sello distintivo y

único, que distingue a la ciudad. El crecimiento a través de la expansión del transporte público, particularmente el ferrocarril, facilitó este modelo de urbanización y contribuyó a mantener un equilibrio en la estructuración socioeconómica de los nuevos asentamientos. Los otros dos modelos de crecimiento de conformación más reciente, se han orientado a los dos extremos del espectro socioeconómico, han segmentado el espacio urbano, son excluyentes y atentan contra la diversidad. Tanto los asentamientos precarios inducidos por las carencias, como los desarrollos exclusivos, inducidos por los excedentes, con un carácter básicamente residencial, con tipologías repetitivas que responden a sus lógicas internas, configuran territorios excluyentes, segmentados, cerrados y no integrados.

Además, el espacio público, base de la estructuración territorial, queda desdibujado, tiende a desaparecer la generación de la oferta de servicios comerciales, en alineamientos sobre el espacio público, así como la conformación de hitos urbanos, el carácter abierto del equipamiento comunitario y otros elementos que vitalizan el espacio público y conforman los lugares de encuentro e integración social que tuvieron fuerte presencia en la tradición del crecimiento de Buenos Aires y en la consolidación de las identidades barriales.

Volver a construir barrio no es sólo una meta deseable, sino también un desafío, un reto a la imaginación para encontrar nuevas estructuras contenedoras que favoreciendo la diversidad y aceptando las nuevas características de la demanda y las formas de habitar, pueden reunir segmentos urbanos organizados con una lógica distinta, pero en una armonía integradora superadora de las carencias y con presencia de los elementos estructurales básicos que dieron lugar a los asentamientos que siempre han distinguido a Buenos Aires como ciudad reconocida por su calidad urbana.

## LA OCUPACIÓN DEL TERRITORIO

Desde una dimensión histórica es posible reconstruir el proceso de ocupación de Buenos Aires exclusivamente a partir de una mirada sobre la distribución de los principales usos, sabiendo que la topografía ha sido uno de los principales factores condicionantes de la localización de actividades.

En el caso del uso residencial, por ejemplo, pueden reconocerse diferentes escenarios que protagonizaron la expansión. El primero de ellos se produjo en torno a la década de 1890, protagonizado por palacetes y conventillos donde se alojaba la oligarquía y el proletariado industrial, a ambos costados del área central: uno al norte con altos niveles de sofisticación y refinamiento, el otro al sur con insalubridad y hacinamiento. En torno a la década de 1920, aproximadamente, aparece el segundo momento, liderado por las casas de renta y las casas baratas, unas destinadas a sectores medios con una

localización central y las otras a sectores bajos en la periferia.

Alrededor de la década de 1950 fue la propiedad horizontal las villas-miseria por un lado, y los loteos económicos por otro, los principales protagonistas del crecimiento de la ciudad, uno de tipo subcentral, otro central o, finalmente, los extremadamente periféricos, ocupados por sectores medios, por sectores marginados y por sectores bajos respectivamente.

El último momento gira en torno a la década de 1990, protagonizado por las torres-jardín en zonas subcentrales y por los barrios-cerrados en la extrema periferia. Si bien históricamente los procesos de suburbanización fueron de carácter popular, en la actualidad son las élites las que se suburbanizan.

Si observamos el comportamiento del comercio, inicialmente tuvo una localización central, luego se desarrolló en torno a las estaciones del ferrocarril, preferentemente sobre uno de sus lados. Seguidamente, a partir de la lógica del colectivo, con paradas cada dos cuadras, fue posible una mayor continuidad de flujos y su distribución tendió a ocupar las principales avenidas. Y fue el automóvil quien hizo accesibles para el comercio zonas que antes no lo eran.

Con relación a la industria, también aparecen con claridad momentos diferenciados en su localización. Primero fue en torno al Riachuelo, donde funcionaban las barracas para depósito de mercaderías, dado que sólo se recibían y se despachaban productos. En segundo lugar, las fábricas requirieron de mayor espacio para la producción y salieron a la búsqueda de tierras baratas (periféricas y/o bajas), conformando el primer cordón industrial.

Convertir la tierra rural en urbana fue hasta 1977 una decisión individual. Convertir de entonces, con la aprobación de la Ley Provincial de Uso del Suelo 8912/77, pasó a ser una expresión colectiva.

Evidentemente, el ferrocarril fue el medio de transporte que estructuró todo el proceso de metropolización, siguiendo las cotas altas demarcadas por la topografía. En un primer momento, el tranvía a caballos abasteció el Área Central, luego el tranvía eléctrico pudo alcanzar a las estaciones ferroviarias de la periferia y el auge del colectivo, con su inherente libertad de desplazamiento, cubrió y potenció toda el área urbanizada. Por último, el automóvil extendió mucho más los bordes de la ciudad.

Si bien por un lado tanto las redes ferroviarias como las autopistas han sido los principales factores que a través del tiempo direccionaron el crecimiento, por otro, el tranvía y el colectivo fueron los que tendieron a homogeneizar dicho crecimiento. Unos mediante la penetración lineal sobre el territorio, otros con una cobertura espacial más amplia. Sin embargo, las actividades administrativas y financieras nunca abandonaron el área central de Buenos Aires.

La “City” continúa siendo el distrito bancario del país y coincide con el centro histórico-funcional, mientras que los diferentes subcentros no han logrado absorber actividades correspondientes a esa primera centralidad.

## EL PROCESO DE METROPOLIZACIÓN

Buenos Aires presenta un fuerte contraste entre centro y periferia, que puso de manifiesto la presencia de determinados patrones, producto de una inserción aguda a un sistema global de ciudades, tales como la destrucción de los tejidos fabriles e industriales, la construcción de ámbitos destinados a la expansión de la economía financiera, el desarrollo de nuevas tipologías edilicias residenciales, nuevas formas de distribución comercial sustentadas en el uso del automóvil particular, la aparición de nuevas modalidades de comercialización del ocio en las periferias, la inversión en estructura viaria para dinamizar los desplazamientos y, como contrapartida, el incremento de los asentamientos precarios.

Asimismo, se ha evidenciado un crecimiento como resultado de una modernización acelerada, tardía respecto de sus modelos centrales de referencia, por un lado, una acentuada concentración de la riqueza en determinados sectores sociales y, por otro, un empobrecimiento extremo ante la incapacidad de absorción de fuerzas de trabajo por parte de la industria urbana. De este modelo diferencial se advierte cómo una parte del territorio metropolitano es objeto de inversión en equipamiento e infraestructuras de todo tipo, exhibiendo fastuosamente los efectos de una economía urbana integrada al sistema global.

Especialmente, se evidencia una fuerte concentración de inversiones de capital y ámbitos con cierto abandono debido a que no resultan de interés. Desde este punto de vista de la evolución histórica de la estructura socioterritorial de Buenos Aires, en el contexto del proceso de metropolización de la aglomeración, es posible reconocer escenarios diferenciados. En el primero (1870-1930) se consolidan los centros fundacionales de poblados nacidos en torno a las estaciones ferroviarias, en el marco de una política agroexportadora con la cual se recibió un importante flujo migratorio europeo. Esta población se localizó en extremas condiciones de hacinamiento, principalmente en torno al centro de la ciudad y, en menor escala, alrededor de la incipientes áreas subcentrales.

Un segundo escenario (1940-1960) surge como resultado del proceso de industrialización sustitutivo de importaciones, y se caracterizó por fuertes migraciones internas que acentuaban la expansión de la periferia, consolidando la primera corona de urbanización, por un lado, y densificando el área central por otro.

Una tercera etapa (1960-1980) se consagra a partir del inicio de un desmantelamiento gradual de este tipo de desarrollo, que genera la disminución de la tasa de crecimiento metropolitano, el debilitamiento del peso relativo del peso relativo de las migraciones y la reducción de las políticas públicas (vivienda, transporte, alquileres, etc.) que habían incidido anteriormente sobre el desarrollo urbano.

Las décadas del 80 y 90, correspondientes al último escenario, están caracterizadas por el impacto de fuertes procesos de globalización de la economía y de dualización de la sociedad. Luego de varios intentos de racionalización y apertura económica, este proceso culmina con la instalación de un modelo neoliberal caracterizado por la apertura de las fronteras, la desregulación económica y financiera, la privatización de las empresas públicas y la concesión de los servicios urbanos.

Los cambios mundiales de la economía y la sociedad, y los cambios radicales y acelerados en el contexto local, se encuentran en la base de la evolución reciente de la Región Metropolitana de Buenos Aires y se traducen en la aparición de nuevas formas residenciales, nuevos patrones de consumo, así como nuevos desarrollos del terciario avanzado.

Esta aglomeración urbana es una unidad funcional que concentra desde mediados de siglo a la tercera parte de la población del país, en la que se observan dos procesos que inciden fuertemente: por un lado una sustitución de usos en las áreas centrales de residencia a comercio y servicios, y por otro, una migración interna hacia la periferia, que acentúa la congestión e incrementa el índice de motorización.

La evolución de la movilidad en Buenos Aires se encuentra signada por una serie de rasgos de larga data, tales como: la falta de planificación del transporte, la falta de conocimiento sobre las características de la movilidad, la falta de coordinación entre modos así como la falta de atención a los requerimientos de los usuarios.

En términos generales, es posible delinear algunos de los rasgos característicos de la movilidad metropolitana: que a mayor densidad se produce menor cantidad de viajes y mayor uso de transporte público; que las áreas centrales y los corredores tienen las mayores densidades y generan mayor cantidad de viajes que las intersticiales; que las áreas centrales generan mayor atracción de viajes, mayor cantidad de viajes en modos públicos y mayor concentración en horas-pico, y que a mayor nivel socioeconómico mayor es la cantidad de viajes diarios por persona y el uso del automóvil particular.

En las últimas décadas se ha observado una alta expectativa de vida, que incide sobre la oferta del transporte, una retracción en la cantidad relativa de

desplazamientos frente a un importante crecimiento poblacional, un descenso de la participación de los modos públicos, absorbidos principalmente por las modalidades a pie y en automóvil particular, y una inequidad en las tarifas de transporte público. Es necesario, entonces, reconstruir algunos de los principales patrones del proceso de metropolización de Buenos Aires.

## LA MOVILIDAD URBANA

La ciudad, como mayor construcción colectiva del hombre, es el espacio común donde transcurre el devenir de sus habitantes, con todas las significaciones que esto pueda tener, para bien o para mal, es el mayor espacio transformado por el hombre, donde desarrollamos nuestras actividades, donde discurre nuestra existencia, donde tienen lugar nuestros sueños y desventuras. Sin embargo, ese concepto de "ciudad", si bien mantiene su significación a lo largo del tiempo, fue combinando su configuración física sustancialmente a lo largo de la historia.

Fundamentalmente en el último medio siglo vemos cómo a partir del aumento de la movilidad los límites de las ciudades se hicieron cada vez más difusos, las manchas urbanas comenzaron a crecer creando conurbaciones, cuyos radios amenazan con no detenerse nunca.

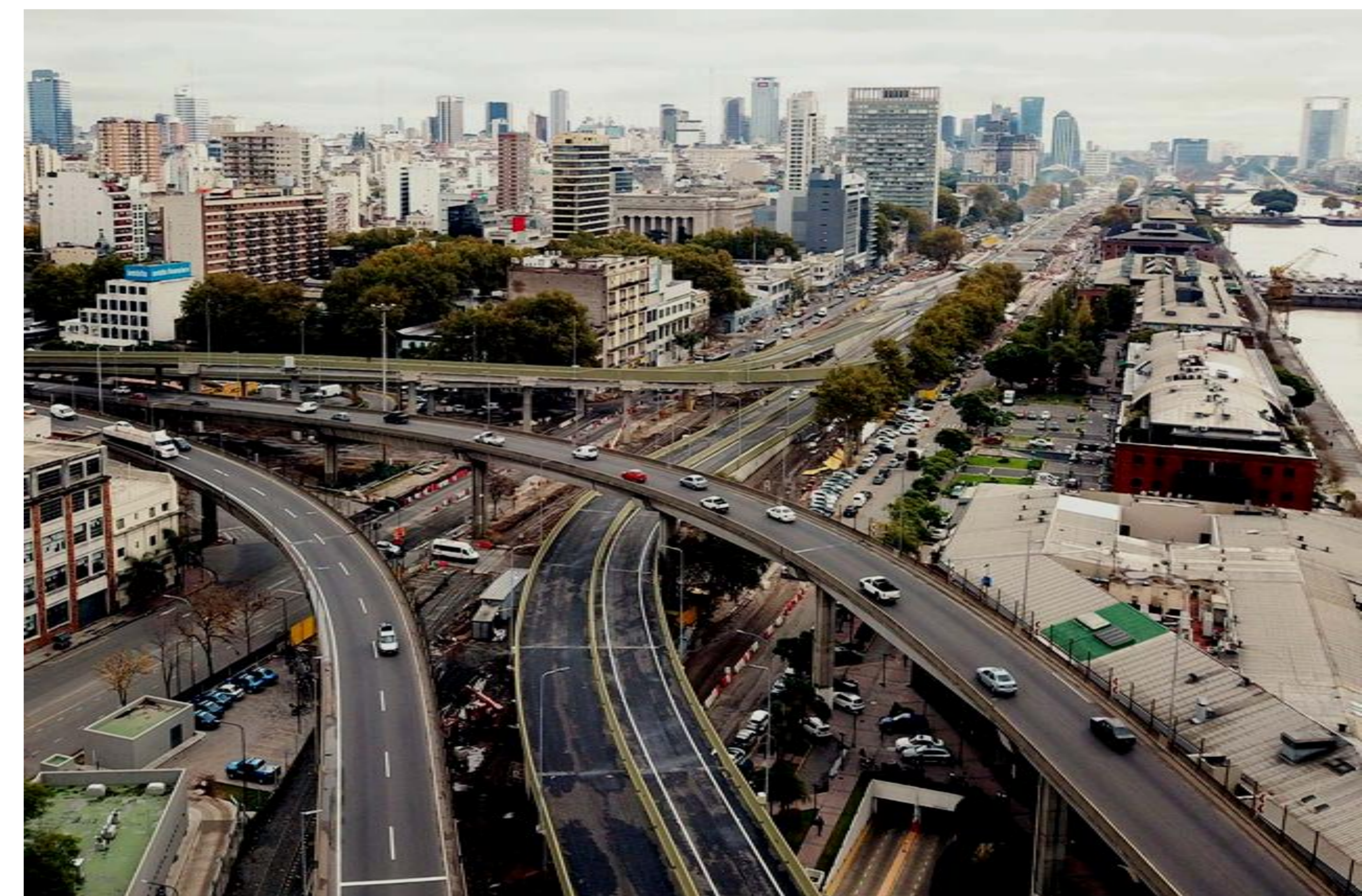
El aumento de las velocidades de los viajes, en materia de transporte hacen de muchas áreas continuos-urbanos, aún cuando la conurbación no las haya abarcado físicamente, lo que da como resultado desarrollos urbanos fragmentados y complejos.

La ciudad del siglo XXI resulta extremadamente compleja, fragmentaria y diversa, caracterizada por una extrema funcionalidad y por una movilidad creciente. Observamos cómo los índices de movilidad aumentan, cómo la cantidad de desplazamientos que realizan las personas crecen sin solución de continuidad y cómo se responde a una mejora de la oferta con un incremento en el número de viajes, lo que nos indica que la población necesita movilizarse cada vez más, y en muchos casos es una oferta de servicios inadecuada la que limita el número de desplazamientos.

La movilidad aumenta, la ciudad se complejiza, extiende su frontera más allá de lo aconsejable, pero su espacio físico es, salvo excepciones, finito, limitado y fuertemente condicionado en lo que a usos se refiere.

Otro factor de fundamental importancia son los patrones de asentamiento que han tenido lugar particularmente a partir de la década de los ochenta, caracterizados por densidades extremadamente bajas, en sitios confinados, con escasísimas condiciones ambientales, pero fuertemente vinculados a potentes infraestructuras especialmente aptas para el transporte automotor individual.







Esto trajo como consecuencia un aumento de las distancias de los viajes y una fragmentación cada vez mayor del territorio, generando barreras urbanas, ambientales y sociales, que llevará mucho tiempo, esfuerzo y dinero remediar.

El despilfarro de un recurso escaso y no renovable como es el suelo urbano conlleva costes económicos y sociales muy superiores a los beneficios inmediatos que supone su localización. Asistimos a un mundo cada vez más complejo, con una creciente interacción funcional que se ve necesariamente reflejada en el aumento continuo de la movilidad.

El desafío del siglo XXI es cómo satisfacer los niveles de demanda en los espacios físicos hoy disponibles. De tal manera, no solamente es necesario transportar a más personas, en menos tiempo y contaminando menos el ambiente, sino que es imprescindible hacerlo en un espacio físico menor. La extensión de los territorios urbanizados, el aumento de la movilidad y lo limitado del espacio físico disponible hacen inviables las soluciones basadas en el transporte individual. Ante tal circunstancia, no hay otra alternativa que potenciar de manera decidida y sostenida los medios de transporte públicos, de alta capacidad y eficiencia.

Así como el acceso a la educación y al sistema sanitario por parte de la población constituye un verdadero motor del desarrollo social de una población, la calidad de los espacios públicos y del sistema de transporte son los determinantes de la cohesión territorial y de un desarrollo urbano sostenible.

La vida urbana es cada vez más dinámica, con una explosión de actividades y funciones, y por ello en consecuencia, el Estado debe garantizar la movilidad de la totalidad de sus habitantes, garantizarla en términos ambientales, urbanos y funcionales. La movilidad creciente, conjugada con un acceso cada vez mayor al vehículo, pone en serio riesgo la viabilidad del sistema.

Un sistema de transporte público, masivo, de alta calidad y eficiencia (ambiental y funcional) es el gran desafío de las ciudades del siglo XXI, será la única alternativa para mantener la funcionalidad y la competitividad de las áreas urbanas, promover la cohesión social y la sostenibilidad ambiental.

## CIUDAD E IDEOLOGÍA

A partir de la Revolución Industrial, se genera el proceso de las grandes concentraciones urbanas en que la ciudad se extiende desmesuradamente, invadiendo el campo. La concentración y la acumulación capitalista genera el crecimiento de la ciudad, que se adueña de los antiguos núcleos, produciendo el estallido de la ciudad tradicional.

En América Latina, la masiva extensión de la ciudad y la urbanización se produce con poca industrialización.

Se disuelven las estructuras agrarias antiguas, y los campesinos empobrecidos invaden los centros urbanos, como verdaderos exiliados del campo, en busca de empleo y subsistencia. La ciudad queda rodeada por un contorno de suburbios en los que el carácter urbano se deteriora. Esta periferia sigue creciendo en un proceso ininterrumpido.

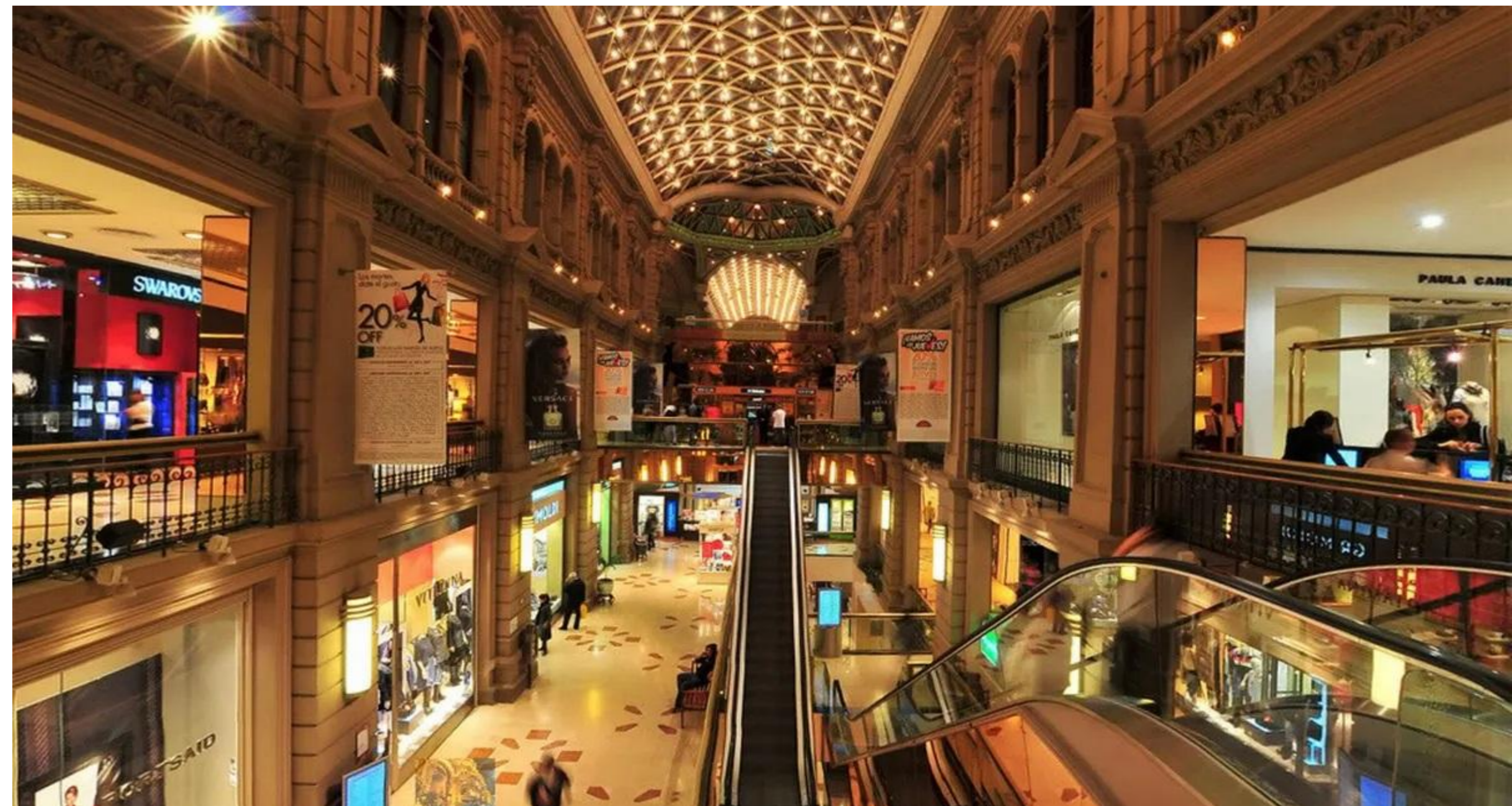
La era del capitalismo desestructuró la sociedad. Su centralismo logró atomizarla. El capital que domina las máquinas y organiza el hábitat los utiliza para dominar y controlar la sociedad.

Cuando la tierra era la base de la cultura, la economía estaba descentralizada. Cada comunidad producía casi todo cuanto necesitaba. El industrialismo rompió la unión de producción y consumo, y separó al productor del consumidor. La economía dejó de ser fundida para ser dividida, así como la cultura toda.

El lucro comercial deshumanizó y corrompió los lazos interpersonales, empobreciendo la vitalidad vecinal y social. La atomización de la sociedad no es el reflejo del socialismo o del capitalismo, sino del industrialismo, donde la producción se divide del consumo y todos dependen del mercado, más que de sus propias capacidades productivas para las necesidades de la vida. El hombre como ser social, necesita de la ciudad, como el lugar de despliegue de la vida comunitaria, del intercambio social, del encuentro entre los hombres. El hombre como ser natural, necesita de la naturaleza, sentirse en armonía con el cosmos que lo cobija en comunión íntima con la tierra. Para el hombre ambas necesidades son simultáneas, ellas se dan en un mismo tiempo y en un mismo espacio, en la vida cotidiana y durante toda la existencia si consideramos los tres modos de habitar, el urbano, el suburbano y el rural, ninguno goza de los dos componentes, ninguno está en armonía ni en equilibrio total.

La ciudad con la que el Movimiento Moderno tuvo que enfrentarse, no era la idílica ciudad tradicional, sino, por el contrario, una estructura urbana marcada por la especulación. Se quebró el sutil equilibrio entre edificación y espacio libre, los tejidos residenciales se densificaron al extremo, experimentando compacidad, hacinamiento y desorden. El Urbanismo Moderno tuvo que conformarse con los modelos de carácter especulativo, a través de una alternativa global y de la crítica radical de la ciudad legada por la Revolución Industrial.

La cultura urbana moderna, a partir de pautas universales, dictadas por una voluntad unitaria, conforma los parámetros físicos de la nueva ciudad. Las propuestas y teorías de los Grandes Maestros del Movimiento Moderno desembocan en un verdadero utopismo, con el objetivo final de lograr una humanidad perfecta. Mejorar la condición humana, integrando en la práctica los problemas estéticos con los de índole ética. Incluyen en los proyectos sus aspiraciones morales, sociales y políticas.



Desde los años sesenta, una visión positiva de la fragmentación urbana representó el rechazo a la homogeneización totalizante, símbolo de la modernidad. Búsqueda de lo particular, la valoración de las identidades y la diversidad. El paradigma del Planeamiento Urbano en los últimos años cambió por estrategias basadas en proyectos singulares. Esta tendencia a la profunda desconfianza por todos los discursos universales y los proyectos globales son el sello del pensamiento Postmoderno. La ciudad postmoderna se torna progresivamente fragmentaria en su forma y caótica en su estructura. La ciudad se convirtió en una suma de fragmentos, generando disgregación social y espacial, enfatizando la inequidad y los contrastes entre ricos y pobres. La ciudad como sumatoria de fragmentos se pervierte y se usa para fragmentar sectores de ella donde se pueden hacer negocios. La ciudad tiende a ser dominada por una cultura del ghetto. Proliferan ghettos de ricos, de pobres, etc. Esto genera disgregación espacial y, por ende, segregación social.

En la historia del urbanismo se manifiesta una tendencia que enarbola la bandera de los temas medioambientales, pero con el alejamiento del logro de una relación armoniosa y equilibrada entre ciudad y naturaleza. Las propuestas verdes desconocen los valores de la urbanidad, al asociar ciudad con contaminación, sólo priorizan el encuentro con la naturaleza. Escape de la ciudad, evasión y alienación. Desconocimiento de la naturaleza inherente al hombre como ser social.

Por otro lado, la Ciudad-Jardín se convirtió, en el terreno de los hechos, en las Ciudades-Dormitorio, Barrios Privados, Countries, sin las mínimas características de ciudad, y que generalmente devienen en ghettos de la burguesía enriquecida.

Muchas de las más significativas realizaciones en la historia, en el campo residencial y en el urbano, no son el fruto de una lógica de mercado, son el resultado de la colaboración entre un determinado frente cultural y unas instancias políticas dispuestas a incorporar algunas de sus propuestas a su programa de acción. La arquitectura debería ser protagonista de ese frente cultural e influir en la opinión pública, incentivar nuevos rumbos, concientizar políticas sobre estrategias, no sólo urbanas, sino también territoriales.

Es necesario concebir una propuesta superadora de las reducciones simplistas. Sumar ciudad más naturaleza, en un mismo organismo, respondiendo a las necesidades simultáneas y esenciales del hombre en un tiempo y espacio.

## EL PATRIMONIO URBANO

Uno de los avances más notables en las últimas décadas en el campo del patrimonio cultural es la expansión del concepto, que pasó de los

«monumentos», entendidos como objetos arquitectónicos portadores de significativos valores históricos o artísticos, a estructuras territoriales más complejas y de naturaleza diversa. Entre las categorías actuales cabe mencionar a los paisajes culturales entendidos como la obra conjunta entre el ser humano y la naturaleza, que incluyen a su vez bienes como parques urbanos o paisajes resultantes de la práctica de la agricultura.

Cuando hablamos de paisajes urbanos históricos, lo hacemos en términos de lectura de los procesos de transformación que tienen las ciudades y de las huellas que los diversos tiempos históricos han ido dejando, pero a la vez de la acumulación de nuevas experiencias y testimonios que convierten a la arquitectura y a la ciudad en un documento histórico relevante para comprender los modos de vida y las expresiones de una cultura a través del tiempo.

A su vez, la consideración de un patrimonio inmaterial se ha incrementado notablemente durante la última década, el mismo está integrado por bienes como el idioma, la música, la danza o la gastronomía tradicional. De este modo, el patrimonio, ya sin adjetivos que lo limiten, se entiende hoy como un complejo sistema de componentes naturales y culturales, materiales e inmateriales, que constituye, en su conjunto, el referente de la identidad cultural de una determinada comunidad.

Este cambio conceptual fue acompañado por una ampliación del campo de profesionales implicados en el patrimonio, lo que era en principio un territorio de arquitectos especializados, historiadores del arte y arqueólogos, implica en la actualidad una gama mucho más amplia de actores, como abogados, antropólogos, sociólogos y comunicadores sociales. Lo que es quizá más importante es que el patrimonio ha dejado de ser un objeto de veneración y consumo por parte de minorías eruditas para convertirse en un tema inserto en la vida cotidiana de la comunidad.

Durante las dos últimas décadas del siglo pasado y los inicios del actual, se hizo cada vez más evidente que los instrumentos conceptuales y operativos de que disponía resultaban insuficientes para la conservación del patrimonio en el marco más amplio de la gestión urbana, asegurando la sustentabilidad no sólo económica sino también ambiental y social.

La notable renovación operada entre fines del siglo XIX y principios del XX hizo que no llegaran a nuestros días «centros históricos» similares a los de otras ciudades latinoamericanas. Pero, a la vez, la irrupción de la arquitectura moderna y las sucesivas operaciones de renovación (basadas muchas veces en la mera especulación inmobiliaria) a lo largo del siglo XX, hacen que no sea posible hallar más que fragmentos de lo que se podría denominar un tejido urbano tradicional.

La densificación de nuestras ciudades con la incorporación de edificación en altura sin la necesaria planificación previa hace que la situación actual, en las ciudades grandes y varias intermedias, sea la de un paisaje urbano heterogéneo desde un punto de vista morfológico. En este contexto, edificios o sectores de tejido urbano que inciden en el carácter e identidad tradicionales de las ciudades sean objeto de presiones que, por lo general, hacen muy dificultoso su rescate.

La preservación de un patrimonio arquitectónico en tal contexto no es fácil, y la razón que habitualmente se esgrime para vetar la posibilidad de protección de bienes patrimoniales urbanos es la sustentabilidad económica. No es fácil encontrar inversores que financien la conservación de un edificio de fines del siglo XIX cuando en la zona las normas urbanísticas admiten edificios de varios pisos de altura.

La densificación de sectores urbanos sobre la base de un trazado vial y de un sistema parcelario pensados en relación con otros tipos arquitectónicos, la no renovación de las redes de infraestructura para satisfacer las necesidades de una población creciente o la insuficiencia de los canales circulatorios para absorber un caudal de vehículos y una demanda de estacionamiento crecientes, son algunos aspectos que deberían llevar a la reflexión acerca del modo en que se desarrollan nuestras ciudades. Por otra parte los procesos rápidos de cambio hacen que el habitante tradicional pierda los referentes que lo vinculan con un espacio específico y conocido, y por lo tanto con su sentido de pertenencia e identidad cultural. Está en riesgo la calidad de vida, no sólo en sentido biológico sino también cultural. Frente a esta situación, considerar el patrimonio cultural no como una carga difícil de mantener sino como un activo, puede ser un camino para pensar una alternativa de desarrollo. La afectación de edificios antiguos para usos comerciales, gastronómicos, hoteleros o administrativos, los hace no sólo rentables sino que incide en la imagen e identidad de las actividades que se localizan en ellos.

Mención especial merece la relación entre patrimonio cultural y turismo, ya que el visitante de una ciudad, sobre todo el turista de motivación cultural, fragmento de la demanda en franca expansión, busca lo que ésta tiene de particular, desea conocer el alma y carácter del lugar, las costumbres y tradiciones de su gente, sus lugares típicos, no busca ver lo mismo que puede ver en otra parte. En este sentido, el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, adquiere un lugar de privilegio en la oferta turística, y muchas ciudades basan su posicionamiento en el mercado global en su patrimonio.

El turismo requiere planificación, si se la realiza adecuadamente, pues su impacto positivo es evidente, con beneficio económico directo, creador de puestos de trabajo, mejoramiento de la infraestructura de los servicios

disponibles, de los que puede disfrutar también la población local y reconocimiento de los valores de la cultura local, entre otros.

De ahí que uno de los desafíos para nuestras ciudades en el futuro próximo es cómo encarar su desarrollo teniendo a su patrimonio como un componente activo, capaz de contribuir al mismo desde una perspectiva integral, teniendo en cuenta no sólo los aspectos económicos sino también ambientales y sociales. El patrimonio puede contribuir a garantizar un crecimiento y desarrollo urbano sustentables manteniendo y aún optimizando la adecuada calidad de vida de la población.

#### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA:

- ARQ- Suplemento de Arquitectura de Clarín
- Un crack en la ciudad – Rupturas y continuidades en la trama urbana de Buenos Aires (Guillermo Tella)
- Revista de Arquitectura Nº 244 – Hacia dónde crecen las ciudades
- Buenos Aires – Albores de una ciudad moderna (Guillermo Tella)
- Revista de la SCA Nº 218 – Vivir en la ciudad
- Buenos Aires – Ayer y hoy
- Buenos Aires 1536-2006: Historia urbana del Área Metropolitana (Margarita Gutman y Jorge Enrique Hardoy)
- Planificar la ciudad – Estrategias para intervenir territorios en mutación (Guillermo Tella)
- Las formas de expansión 1910-1950 (Ana Gómez Pinto)
- Correspondencias (Adrián Gorelik)
- El espacio barrial (Julio Ladizesky)
- Revista de Arquitectura Nº 235 – (El techo II)
- Gestión urbanística y proyecto urbano (Juan Carlos Etulain)





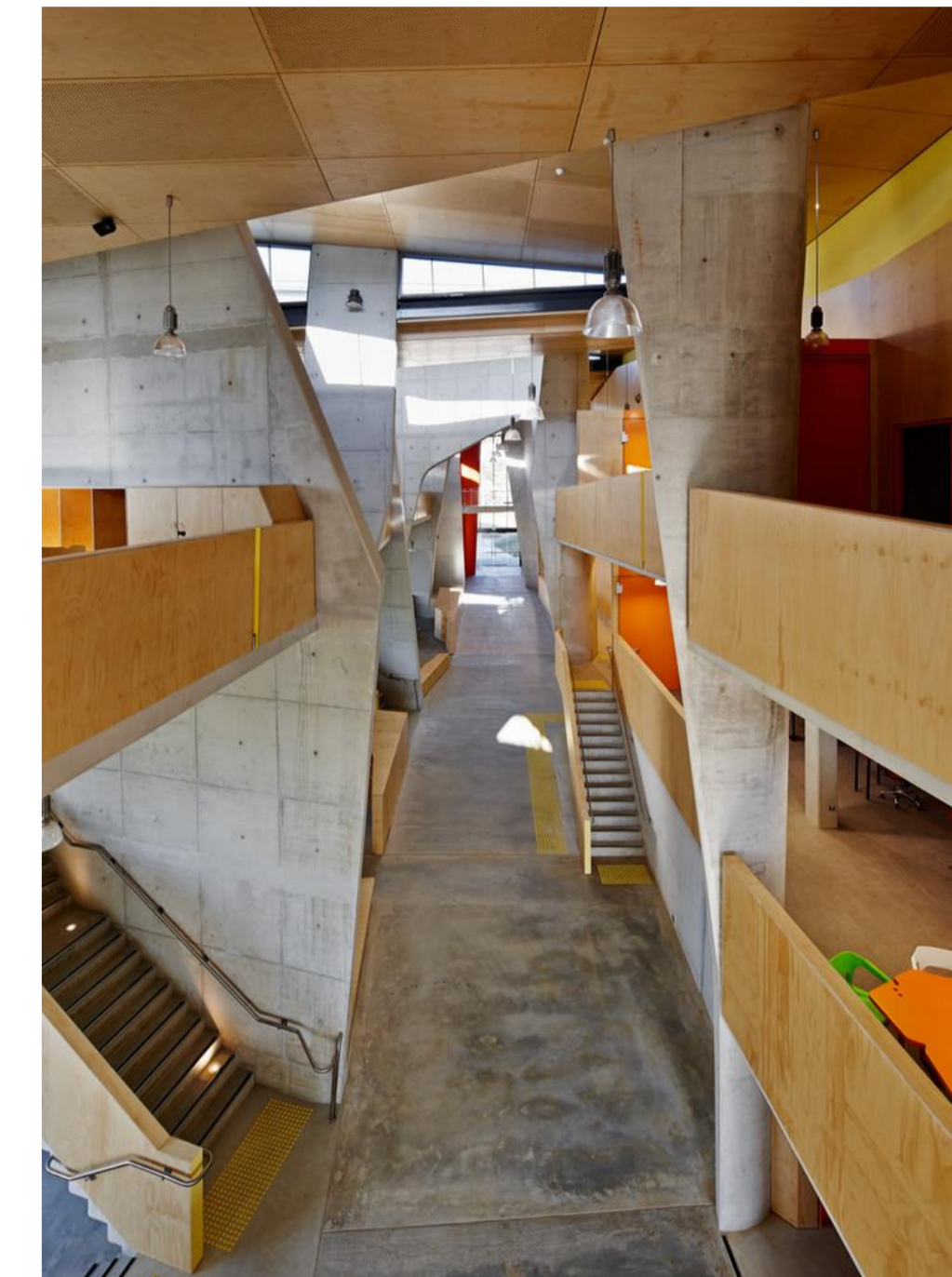
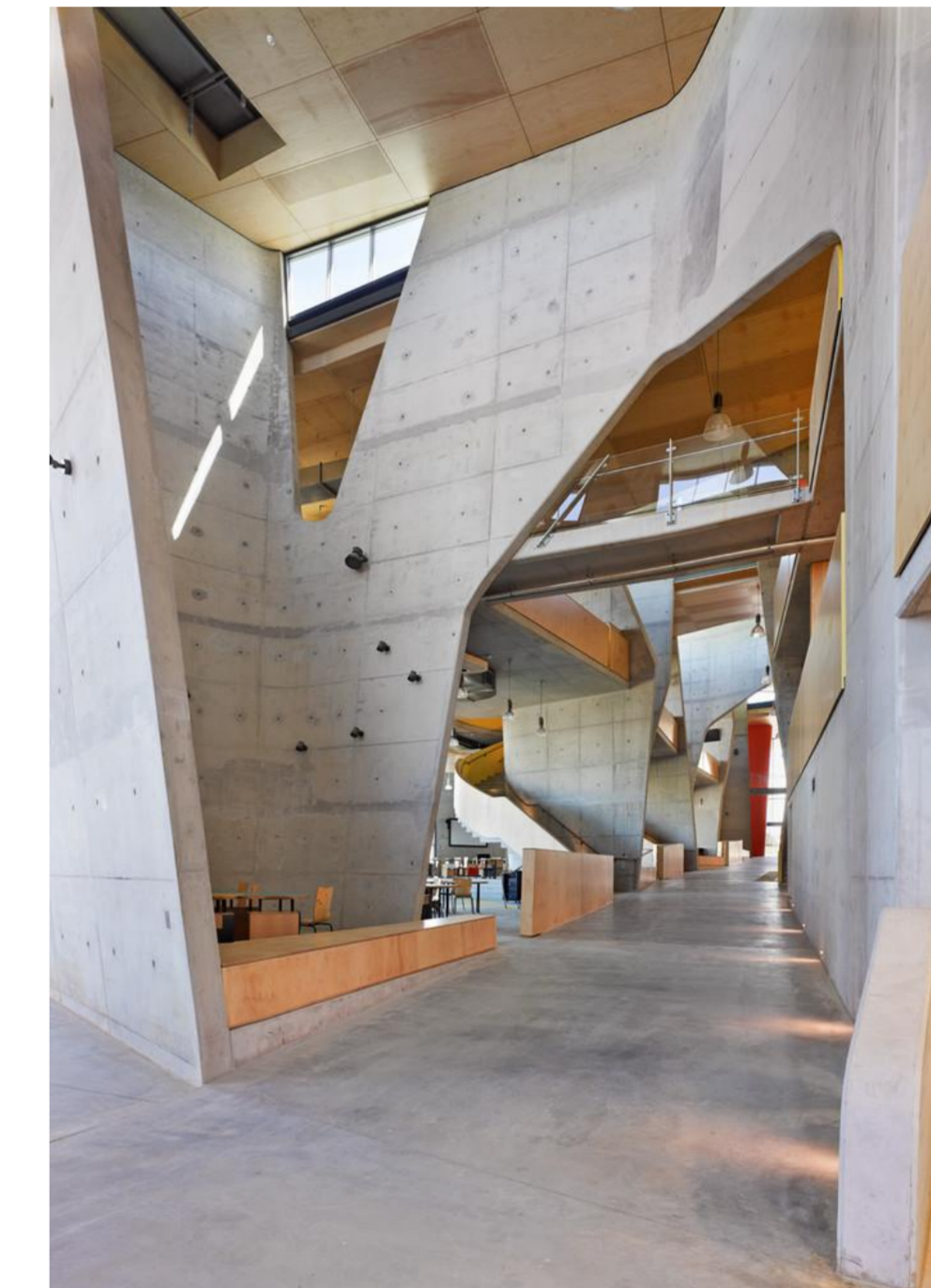
# ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA – SIGLO XXI

**POR ARQUITECTO RIBERTO SAINT PIERRE**  
INVESTIGADOR DEL TALLER DE ARQUITECTURA – CAPBA 3

## Nº 1: ESCUELA DE ARQUITECTURA ABEDIAN, AUSTRALIA, 2013

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)  
Arquitectos: CRAB Studio (Peter Cook y Gavin Robotham)  
Superficie construida: 2500 m<sup>2</sup>  
Año: 2013  
Ubicación: Robina, Estado de Queensland, Australia

“El edificio es un largo altillo luminoso de dos a tres niveles articulados por una serie de espacios especialmente diseñados para reuniones informales. Estos se alinean en una calle central que se eleva suavemente hasta el lugar más alto de una colina. Como corresponde a un clima caliente y a veces demasiado húmedo, el edificio es espacioso y se dobla sobre sí mismo en una serie de techos en forma de abanico, aprovechando el eje este-oeste para controlar el clima a través de sombrillas”.



**Nº 2: SALA DE CONCIERTOS DE REYKJAVICK, ISLANDIA, 2011**

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

Arquitectos: Henning Larsen

Superficie construida: 28.000 m<sup>2</sup>

Año: 2011

Ubicación: Reykjavik, Islandia

“Su diseño se inspiró en las auroras boreales y en el dramático paisaje de Islandia.

Visto desde el vestíbulo, las salas aparecen con una forma similar a las montañas macizas. Se forma un fuerte contraste con la fachada expresiva y abierta. En el centro se encuentra la sala más grande del proyecto, la sala principal de conciertos.

Las fachadas se inspiraron en la naturaleza. Hechas de vidrio y acero, la fachada es un sistema geométrico modular similar a un caleidoscopio de colores, que se refleja en los más de 1000 módulos que componen la fachada sur.

La transparencia y la luz son elementos claves de esta construcción con el objetivo de desmaterializar el edificio como una entidad estática pero cambiante, susceptible a los cambios del entorno que se ven reflejados en su superficie.

Cuenta también con un vestíbulo en la parte delantera del edificio, cuatro salas en el centro y una zona de backstage, con oficinas, administración, sala de ensayos y vestuarios en la parte trasera del edificio. Los tres grandes salones se encuentran uno junto al otro con el acceso del público en el lado sur y entre bastidores desde el acceso norte. El cuarto piso es una sala multifuncional con capacidad para espectáculos más íntimos y banquetes”.

**Nº 3: FILARMÓNICA DE PARIS, FRANCIA, 2015**

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl), y [es.wikiarquitectura.com](http://es.wikiarquitectura.com)

Arquitecto: Jean Nouvel

Año: 2015

Superficie construida: 19.600 m<sup>2</sup>

Ubicación: Parc de La Villette, París, Francia

“El núcleo de este conjunto de espacios es la Grande Salle, La Philharmonie 1, con un aforo de 2.400 asientos. Principalmente dedicada a los conciertos sinfónicos, la Filarmónica de París también presenta otras formas de música como jazz y músicas del mundo.

Con 52 metros de altura, la Filarmónica de París es un hito en la parte noreste de la ciudad.

Sus brillantes formas de aluminio en espiral abrazan la Sala Central de Conciertos contrastando con envolventes y elegantes ángulos mate recubiertos con mosaicos de aves en diferentes tonos de gris.

Los numerosos espacios de la Filarmónica crean un centro cultural único y avanzado. Organizada principalmente en 2 niveles, sus tres salas, dos de las cuales son espacios adaptables para ensayos, pueden acoger todas las formas musicales, desde la más íntima a la más grande. Sus 6 salas de ensayo permiten a los músicos trabajar en las mejores condiciones. También dispone de lugares diseñados para albergar exposiciones y actividades pedagógicas que están abiertas al público. Por lo tanto, presenta los medios para combinar todas las aproximaciones a la música con el fin de contribuir a la renovación de la oferta artística, educativa y cultural.

El público puede pasear por su techo, a 37 metros de altura, que ofrece una vista panorámica de la fusión entre la ciudad y los suburbios. La Filarmónica ofrece numerosos servicios. En el sexto piso, Le Balcon, un restaurante acogedor y agradable, ofrece una vista panorámica del parque, mientras que en la planta baja, una sala de cafetería informal, Les gourmandises de l'Atelier, ofrece comida y bebida tanto para disfrutar en el lugar o para llevar. Una monumental rampa con escalera ofrece diferentes rutas hacia el edificio, pero también conducen hacia la platea abierta y elevada del techo con capacidad para 700 personas.

La Sala Sinfónica, conocida como la “Grande Salle”, es una hazaña notable de arquitectura, un auditorio ‘envolvente’ que sumerge a la audiencia, para una experiencia auditiva única e íntima. En el interior del edificio todas las salas se desarrollan alrededor de este auditorio con 2.400 asientos. A diferencia del anguloso exterior, este espacio está enmarcado por formas curvas que incluyen balcones en cascada ubicados alrededor del escenario.

El edificio presenta una gran complejidad en la geometría, tanto externa como interna y en su diseño estructural, combinando estructuras de hormigón armado

Y metálicas, para lo que se han tenido que adaptar varios sistemas y elementos de gran singularidad y complejidad. En particular el diseño y análisis de singulares uniones, con geometrías y configuraciones inusuales, como el proceso de construcción de la «Ecran», una pieza singular con un vano central de 60 metros y un voladizo de 25 metros, recurriendo para estudiar y supervisar el comportamiento de la estructura a pruebas de carga dinámica. La estructura angular del edificio se eleva 52m. Los ingenieros utilizaron un software BIM que se basó en el análisis package Hergos y un modelo de Tekla, se utilizaron conjuntamente para acceder a la geometría y diseño de las cargas.

La utilización de una nueva tipología en el programa acústico elaborado llevó a una gran claridad de sonido combinado con una alta reverberación, así como significativas reflexiones laterales. La solución se encuentra en el atrevido sistema de balcones flotantes que crean la intimidad, y también a la cámara exterior, que produce la alta reverberación. Este nuevo modelo entreteje reflexiones laterales, sonido directo y reverberación, para lograr una excelente claridad y transparencia dentro de una resonancia cálida y envolvente.

Otra hazaña acústica, de un tipo diferente, pero no menos notable, es haber logrado la insonorización de la sala contra el ruido exterior, que es considerable dada la ubicación de La Filarmónica, cerca del Boulevard Sérurier, el Péripherique (carretera de circunvalación de París) y la sala de conciertos Zénith dentro de la La Villette. Esto se logró usando el concepto de la «caja dentro de una caja», es decir, dejando un espacio entre las paredes. Así, la sala se adhiere a la noción poética pero altamente técnica de un «auditorio flotante».

El exterior de la sala de conciertos es casi en su totalidad de aluminio, con embates de acero inoxidable en el medio. El revestimiento de aluminio, metálico en algunos casos, comprende 340.000 componentes individuales moldeados en siete formas y cuatro tonos de gris mate, con forma de pájaro. Los tonos de gris van del casi negro hasta el gris muy claro, contrastando con el envoltorio exterior de la Sala de Conciertos. Los suelos exteriores repiten las mismas formas y tonos de pájaros pero en azulejos.

La rampa de acceso es de hormigón armado. El interior del gran vestíbulo muestra paredes también de hormigón armado visto. En su construcción se utilizaron 3.500 toneladas de acero y 50.000m<sup>3</sup> de hormigón”.



### Nº 3: FILARMÓNICA DE PARIS, FRANCIA, 2015

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl), y [es.wikiarquitectura.com](http://es.wikiarquitectura.com)

Arquitecto: Jean Nouvel

Año: 2015



**Nº 4: MUSEO WHITNEY, NUEVA YORK, USA, 2015**

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

Arquitecto: Renzo Piano

Año: 2015

Superficie construida: 7520 m<sup>2</sup>

Ubicación: Nueva York, Estados Unidos

“Vestido con paneles de acero de color azul-gris pálido, el nuevo edificio de ocho plantas es fuertemente asimétrico, con la mayor parte del museo hacia el oeste, el lado del Hudson, y con terrazas más ligeras y pasarelas vidriadas dando al High Line, incorporándolo al proyecto.

El Museo se accede a través de un voladizo espectacular el 'largo', un espacio público que sirve como una especie de cámara de descompresión entre la calle y el museo, un espacio compartido, con vistas al Hudson y el High Line a sólo unos pasos de distancia. Accediendo desde el 'largo', el vestíbulo principal también sirve como una galería pública - de entrada libre al espacio de exposición.

El nivel tres alberga un teatro retráctil de 170 asientos con vistas de doble altura sobre el río Hudson, junto con los espacios técnicos y oficinas.

Unos 50.000 pies<sup>2</sup> (4 650 m<sup>2</sup>) de espacio de galería se distribuye en los niveles cinco, seis, siete y ocho, el quinto nivel contando con unos 18.000 pies cuadrados (1.670 m<sup>2</sup>), de Galería sin columnas - haciéndola la mayor galería de planta libre en la ciudad de Nueva York.

Oficinas del Museo, centro de educación, laboratorios de conservación y sala de lectura de la biblioteca están situados al norte del núcleo del edificio entre los niveles de tres a siete, incluyendo una sala de usos múltiples para el cine, vídeo y performance en el nivel cinco.

Por último, en la planta superior se encuentra la galería de "studio" y una cafetería, con luz natural”.

**Nº 5: STARTUP LIONS CAMPUS, KENIA, 2021**

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

Arquitecto: Diébédo Francis Kéré

Año: 2021

Área: 1416 m<sup>2</sup>

Ubicación: Condado de Turkana, Kenia

“El proyecto celebra la morfología única y la belleza natural de su emplazamiento. El campus está construido en dos niveles que siguen la pendiente natural y cuenta con amplias terrazas en el tejado que ofrecen amplias vistas del lago Turkana. Las terrazas de la azotea están sombreadas por una vegetación rastrera, lo que proporciona agradables espacios de reunión al aire libre y oportunidades para el intercambio informal de ideas.

El edificio se inspira en los altísimos montículos construidos por las colonias de termitas de la región. Las altas torres de ventilación crean un efecto chimenea para enfriar de forma natural los principales espacios de trabajo mediante la extracción de aire caliente hacia arriba, mientras que el aire fresco se introduce a través de aberturas de bajo nivel especialmente diseñadas. Este sistema permite al campus soportar altas temperaturas y es especialmente adecuado porque evita que el polvo dañe los equipos informáticos. Además de su papel funcional, las torres crean un hito en el entorno.

El campus está construido con piedra de cantera de origen local y con un acabado de yeso. A la hora de elegir los materiales y las técnicas de construcción, se tuvieron en cuenta los factores de sostenibilidad ecológica, coste y disponibilidad para llegar al mejor compromiso. La colaboración con la comunidad local fue clave en este proceso de decisión, aprovechando su experiencia y conocimientos”.







### Nº 6: 27 VIVIENDAS EN 7 CIUDADES, PORTUGAL, 2011

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

Arquitecto: Eduardo Souto de Moura y Adriano Pimenta

Año: 2011

Área: 13.202 m<sup>2</sup>

Ubicación: Vila das Sete Cidades, Azores, Portugal

“Este proyecto se compone de 27 viviendas unifamiliares construidas en el marco del "sistema de precios controlados", y el objetivo básico era optimizar sus costos eficientemente. El diseño busca mejorar la versatilidad de usos y posibles modificaciones posteriores a las características físicas de los espacios. El terreno a intervenir, que tiene una suave pendiente hacia el lago, cubre un área de 13.202 m<sup>2</sup>, y se inserta en una zona de transición de la Vila das Sete Cidades.

El sitio trapezoidal alargado topa con una línea de edificios de dos plantas en su lado occidental, parcelas agrícolas al norte y al este, y una zona boscosa hacia el sur”.



**Nº 7: CAPILLA BRUDER KLAUS, ALEMANIA, 2007**

Información: [es.wikiarquitectura.com](http://es.wikiarquitectura.com) / [plataformarquitectura.cl](http://plataformarquitectura.cl)

Arquitecto: Peter Zumthor

Año: 2007

Ubicación: Mechernich, Euskirchen, Renania del norte - Westfalia, Alemania

“Una pequeña capilla de hormigón construida por los agricultores locales en el borde de un campo. Se echó hormigón alrededor de un grupo de 112 troncos de árboles, cortados en un bosque local, y a continuación fueron quemados lentamente. La disposición meticulosa de los árboles en forma de lágrima u hoja creó el óculo que proporciona la única luz directa para el pequeño espacio oscuro. Los aspectos más interesantes de la iglesia se encuentran en los métodos de construcción a partir de una tienda india hecha de 112 troncos de abetos locales colocados alrededor de una losa de hormigón bajo la supervisión del maestro carpintero Markus Rebmann. Una vez terminado el encofrado durante 24 días se vertieron diariamente capas de hormigón que fueron apisonadas encima de la superficie existente, cada una con alrededor de 50 cm de espesor, hasta alcanzar los 12m de altura.

Cuando las 24 capas de hormigón se habían vertido y secado, en el otoño de 2006, la estructura de madera fue incendiada, el lento quemado duró 3 semanas, dejando tras de sí una cavidad hueca ennegrecida, con un negativo de paredes carbonizadas en las que quedaron pocos rastros de los troncos originales. Los trabajos se realizaron entre octubre del 2005 y septiembre del 2006. El fuego secó los troncos causando que algunos de ellos se deprendieran.

La única superficie no cubierta del interior, el óculo, está equilibrada por un piso de mortero de hormigón cubierto de plomo y estaño fundido in situ mediante un crisol y vertido manualmente

La evidente direccionalidad de las paredes dirige la vista hacia arriba, hasta el punto donde el techo está abierto al cielo y las estrellas de la noche. Esta abertura controla el clima interior en la capilla. Tanto la luz solar como el aire o la lluvia penetran por la abertura y crean un ambiente o experiencia muy específica según la hora del día y la época del año.

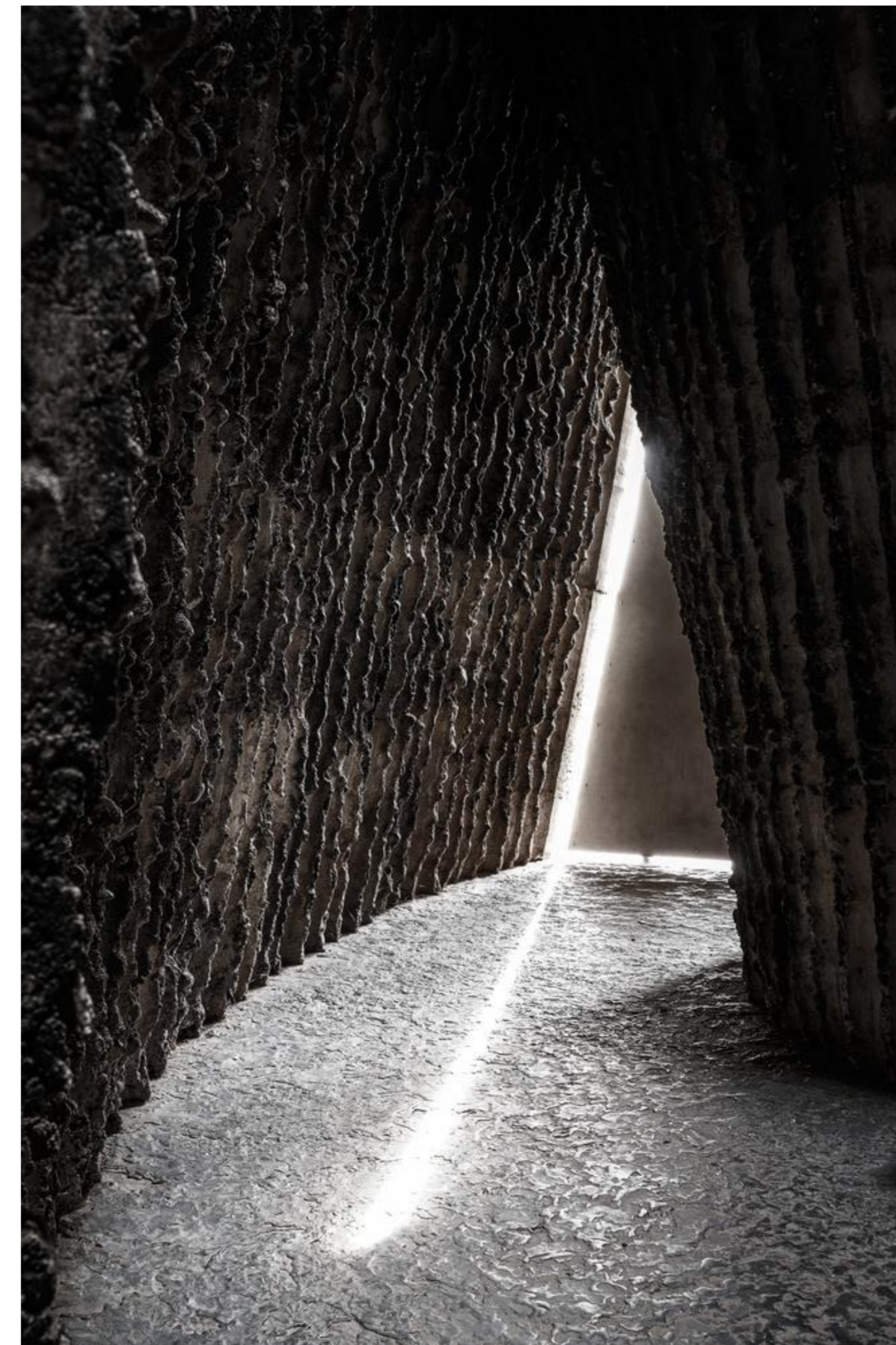
Además de por el óculo, la luz del día penetra en la capilla a través de 350 pequeñas perforaciones ubicadas en los muros de hormigón. Estas perforaciones realizadas con tubos de acero y utilizadas para pasar los elementos que mantenían unido el encofrado interior al exterior antes de ser quemado, posteriormente fueron tapadas con pequeñas semiesferas de vidrio soplado que otorgan un matiz particular a las puntuales entradas de luz y que resultaron imprescindibles debido a las corrientes de aire que se originaban dentro de la capilla.

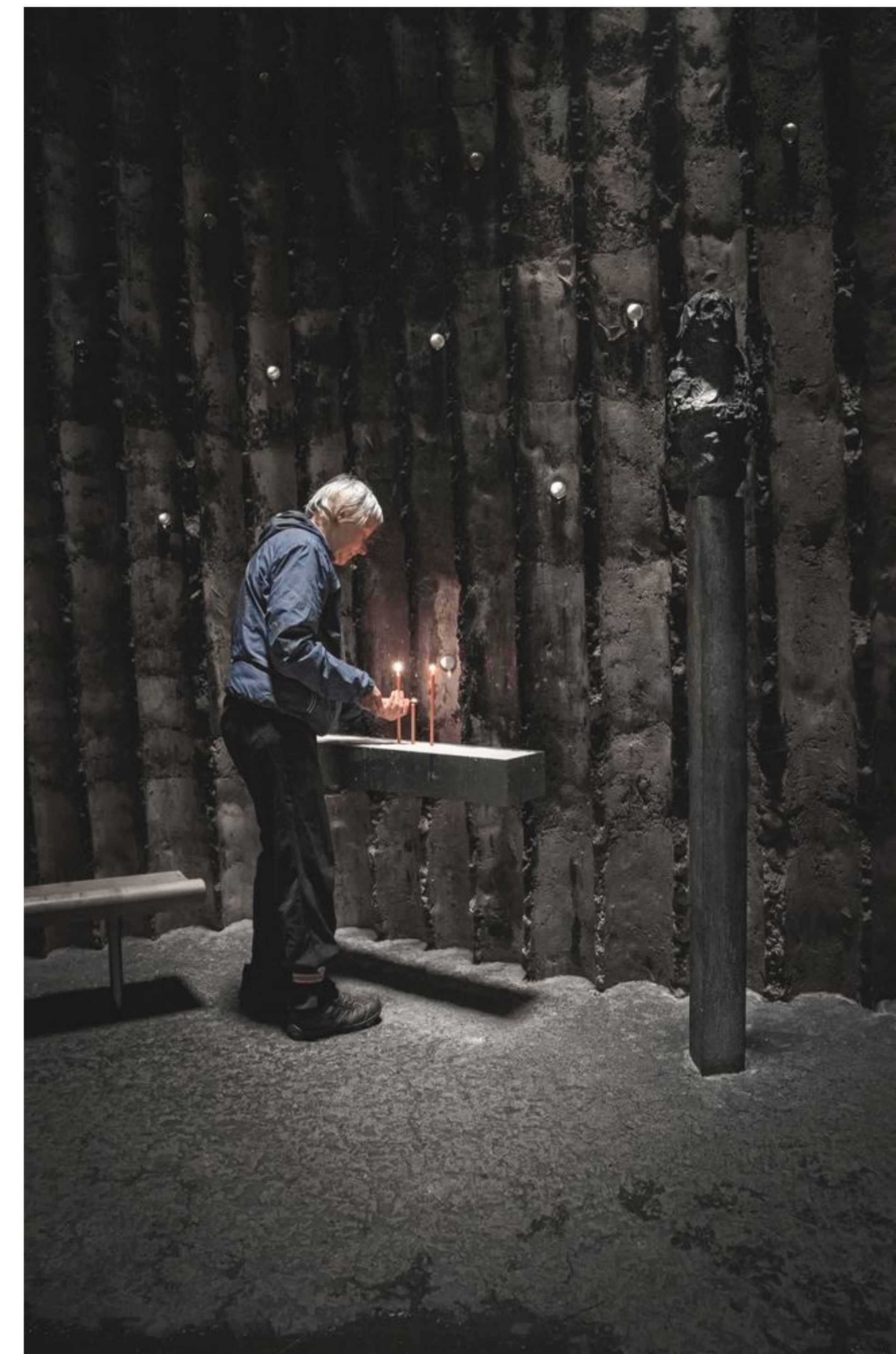
La estructura de la Capilla está hecha con troncos de abetos y hormigón

armado. No hay plomería, baños, agua corriente, ni electricidad, solamente una puerta triangular metálica en la entrada y el pavimento obtenido mediante el reciclado y fundición de 4tn de latas. En el lugar se fundieron lentamente cuatro toneladas de estaño-plomo reciclado aleado con antimonio al 6% en un crisol y lo colocaron en el suelo manualmente.

El hormigón se obtuvo mezclando grava del río, cemento blanco, agua y arena amarilla rojiza, con la técnica “rammed concrete”, utilización de materias primas naturales.

Los más de 300 pequeños orificios, realizados con tubos de acero cromado, que cubren el muro de hormigón fueron cerrados con vidrio soplado de Bohemia con forma semiesférica”.





**Nº 7: CAPILLA BRUDER KLAUS, ALEMANIA, 2007**

Información: [es.wikiarquitectura.com](http://es.wikiarquitectura.com) / [plataformarquitectura.cl](http://plataformarquitectura.cl)

Arquitecto: Peter Zumthor

Año: 2007

**Nº 8: VIVIENDA SOCIAL QUINTA MONROY, CHILE, 2003**

Información: página web: [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

Arquitecto: Alejandro Aravena

Año: 2003

Área: 5000 m<sup>2</sup>

Ubicación: Iquique, Chile

“Este proyecto logró identificar un conjunto de variables de diseño arquitectónico que permiten esperar que la vivienda se valorizará en el tiempo.

En primer lugar desarrollamos una tipología que nos permitió lograr una densidad lo suficientemente alta para poder pagar por el terreno que estaba muy bien ubicado en la ciudad, inmerso en la red de oportunidades que la ciudad ofrecía (trabajo, salud, educación, transporte). La buena localización es clave para que la economía de cada familia se conserve y para la valorización de cada propiedad.

En segundo lugar, decidimos introducir entre el espacio público (de las calles y pasajes) y el privado (de cada casa), el espacio colectivo: una propiedad común pero de acceso restringido, que permite dar lugar a las redes sociales, mecanismo clave para el éxito de entornos frágiles.

Al reagrupar las 100 familias en 4 grupos menores de 20 familias cada uno, conseguimos una escala urbana lo suficientemente pequeña como para permitir a los vecinos ponerse de acuerdo, pero no tan pequeña que eliminase las redes sociales existentes.

En tercer lugar, dado que el 50% de los m<sup>2</sup> de los conjuntos serán auto-construidos, este edificio debía ser lo suficientemente poroso para que los crecimientos ocurrieran dentro de su estructura. Por una parte queríamos enmarcar (más que controlar) la construcción espontánea a fin de evitar el deterioro del entorno urbano en el tiempo y por otra parte buscábamos hacerle más fácil el proceso de ampliación a cada familia.

Por último en vez de hacer una casa chica (en 30 m<sup>2</sup> todo es chico), optamos por proyectar una vivienda de clase media, de la cual podemos entregar por ahora (dados los recursos disponibles), sólo una parte. En ese sentido, las partes difíciles de la casa (baños, cocina, escaleras, y muros medianeros) están diseñados para el estado final (una vez ampliado), es decir, para una vivienda de más de 70m<sup>2</sup>.

En resumen, cuando la plata alcanza para la mitad, la pregunta relevante es qué mitad se hace. Nosotros optamos por hacernos cargo de aquella mitad que una familia individualmente nunca podrá lograr, por mucho tiempo, esfuerzo o dinero que invierta. Esa es la manera en que esperamos contribuir con herramientas propias de la arquitectura a una pregunta no-arquitectónica: cómo superar la pobreza”.



**Nº 9: MEDIATECA DE SENDAI, JAPÓN, 2001**

Información: [es.wikiarquitectura.com](http://es.wikiarquitectura.com)

Arquitecto: Toyo Ito

Año: 2001

Área: 2.844 m<sup>2</sup>

Ubicación: Sendai, Miyagi, Japón

“La Mediateca se sustenta en la metáfora de acuario, de ahí su transparencia y la similitud de los pilares con las algas.

La idea principal sobre la que se construye la Mediateca de Sendai es la de un espacio abierto y fluido, donde la forma del espacio no esté predeterminada. De forma que el arquitecto formuló cinco deseos para su obra:

Deseo de no crear juntas

Deseo de no crear vigas

Deseo de no crear paredes

Deseo de no crear habitación

Deseo de no crear arquitectura

Este último deseo será, quizás, el que más condicione la obra, a pesar de ser el más problemático. [Toyo Ito](#) llega tan lejos en este sentido que esta idea no se refleja únicamente en la obra sino también en como ésta se instala en la ciudad.

El edificio se desmaterializa, no se piensa en interior-exterior, la arquitectura en contacto con la naturaleza para su perfecta armonía, es necesaria la creación de unos contornos más suaves que fusionen el interior con el exterior.

La Mediateca es un recipiente de cristal de 50x50 metros, de 36 metros de altura, con varias plantas y una serie de pilares-patio que lo atraviesan desde la primera a la última.

La tecnología está muy presente en este edificio, tanto en el interior como en la construcción de toda la caja. Las plantas quedan divididas mediante el uso de forjados a base de planchas de acero y vigas en medio a modo de “sándwich”, y los pilares son tubulares metálicos soldados. Éstos últimos son, quizás, los elementos más destacados de la obra pues la recorren desde la primera hasta la última planta, y lejos de ser ortogonales, tienen una planta circular que va cambiando de sección a medida que aumentan en altura, variando así en cada una de las plantas.

Se trata de un edificio multifuncional, abierto y dinámico, con multitud de micro entornos cuyas actividades vienen coordinadas por el mobiliario. Su implantación en la calle se hace de manera que su presencia no interrumpe el discurrir del usuario, el edificio se puede atravesar por su planta baja ya que no se trata de una caja maciza.

Atendiendo a la forma del edificio podíamos plantearnos la cuestión de si verdaderamente la Mediateca tiene una forma concreta, aparentemente podría pasar por un cubo, pero sus límites son transparentes y tan difusos y su interior

tan dinámico y ambiguo, tan cambiante, que es difícil asignarle una forma.

Este deseo de Toyo Ito de no crear formas lo expresa en la frase “... lo que me atrae no es visualizar el viento, sino pensar lo maravilloso que sería si pudiera existir una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento.”

El nivel de calle, llamado Plaza Abierta, contiene la recepción, un café y una tienda de libros y revistas. Es totalmente extrovertido hacia la calle.

El segundo nivel tiene la biblioteca infantil, sala de internet y administración. Se trata de un espacio muy libre, donde es el mobiliario el que define el espacio. Un aspecto muy interesante es que la separación entre la zona pública de lectura y la zona privada de administración es simplemente una cortina translúcida, semejando una pared flotante.

En el tercer nivel y cuarto nivel, el cuarto es en realidad una mezaninne, se encuentran el área de préstamos de libros y salas de lectura.

En el quinto y sexto piso se ubican galerías de exhibición, usadas por los ciudadanos de Sendai. Aquí, paneles rectilíneos móviles pueden acomodarse según las necesidades de la exposición, en una clara referencia a las puertas corredizas de la arquitectura japonesa.

En el séptimo piso se ubica un cine y salones de conferencias, que se envuelven en una pared, o como Ito la llama, una «membrana», acristalada mate de formas curvilíneas que se emplaza con su entorno.

Aquí también se hallan un área de préstamo y audición de casetes y DVD's y zonas de reunión, cuyo mobiliario también es curvilíneo y orgánico.

La concepción se basa en tres elementos básicos:

1- Las plataformas: en número de 7, conforman el soporte donde se asientan las funciones. Con un espesor de 80 cm, se trata en realidad de una rejilla de vigas metálicas soldadas a dos planchas también metálicas, similares a las usadas en la construcción naval.

Esta rejilla puede verse también en el techo, coronando la composición del edificio.

2-Los tubos: son 13 haces de estructuras tubulares de acero recubiertas en vidrio que, semejando una retorcida estructura orgánica semejante a un alga, atraviesan y sostienen las plataformas, hasta sobresalir en el techo.

Dispersos libremente en el edificio, varían en forma, diámetro, inclinación y dimensión, a la vez que dotan de luz al interior. El tubo más grande alberga la circulación vertical que comunica los distintos niveles de la mediateca.

A pesar de su apariencia frágil y transparente, estas estructuras otorgan flexibilidad, resistencia y estabilidad horizontal y vertical al edificio en una zona de alta actividad sísmica y constantes tifones.

3- La piel: es una membrana transparente que permite la fluida comunicación visual del interior con el exterior, y por momentos el límite entre ambos parece desvanecerse.

El sistema estructural del edificio se conforma con dos de los tres elementos

básicos para la concepción del edificio, el suelo que son planchas de metal, y los tubos, que son columnas en forma de tubos combinados.

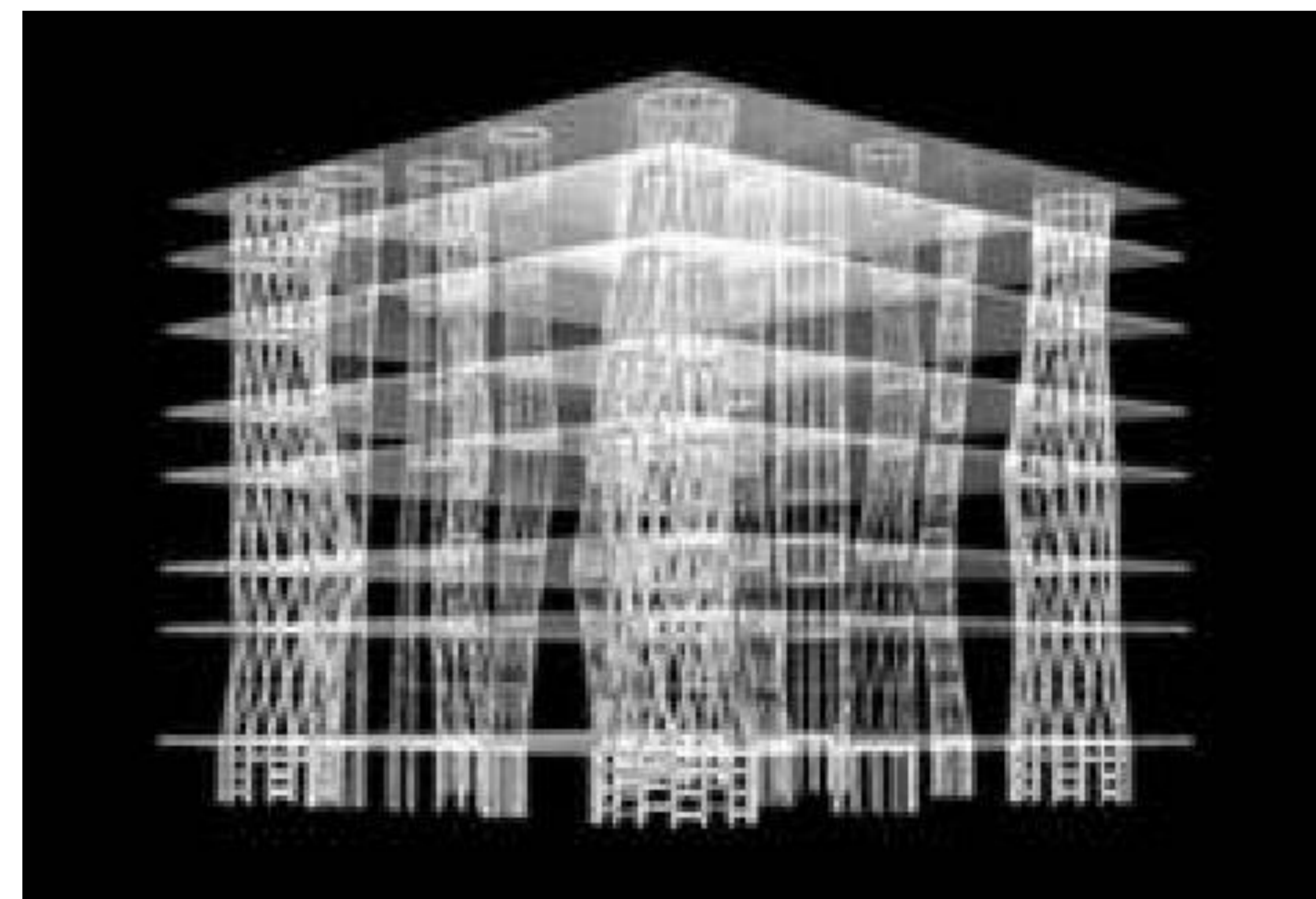
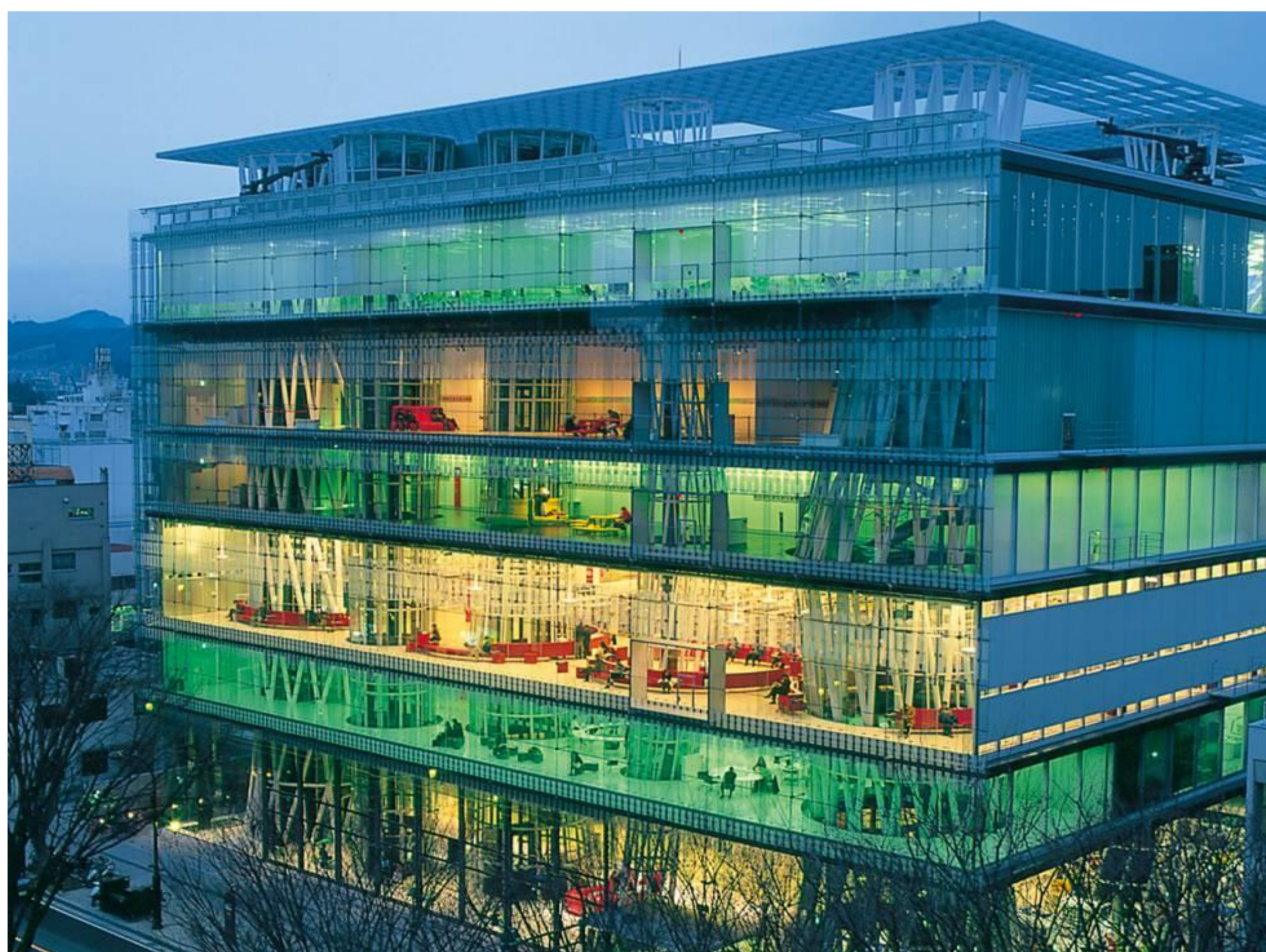
La estructura de los planos de forjado es de celdillas con refuerzos embutida entre dos planchas de acero. En cada punto de las planchas la fuerza que se ejerce es diferente por eso en los tubos se colocaron refuerzos de forma radial. Las columnas están formadas por tubos de acero, están huecas y tienen de 2 a 9 metros de diámetro.

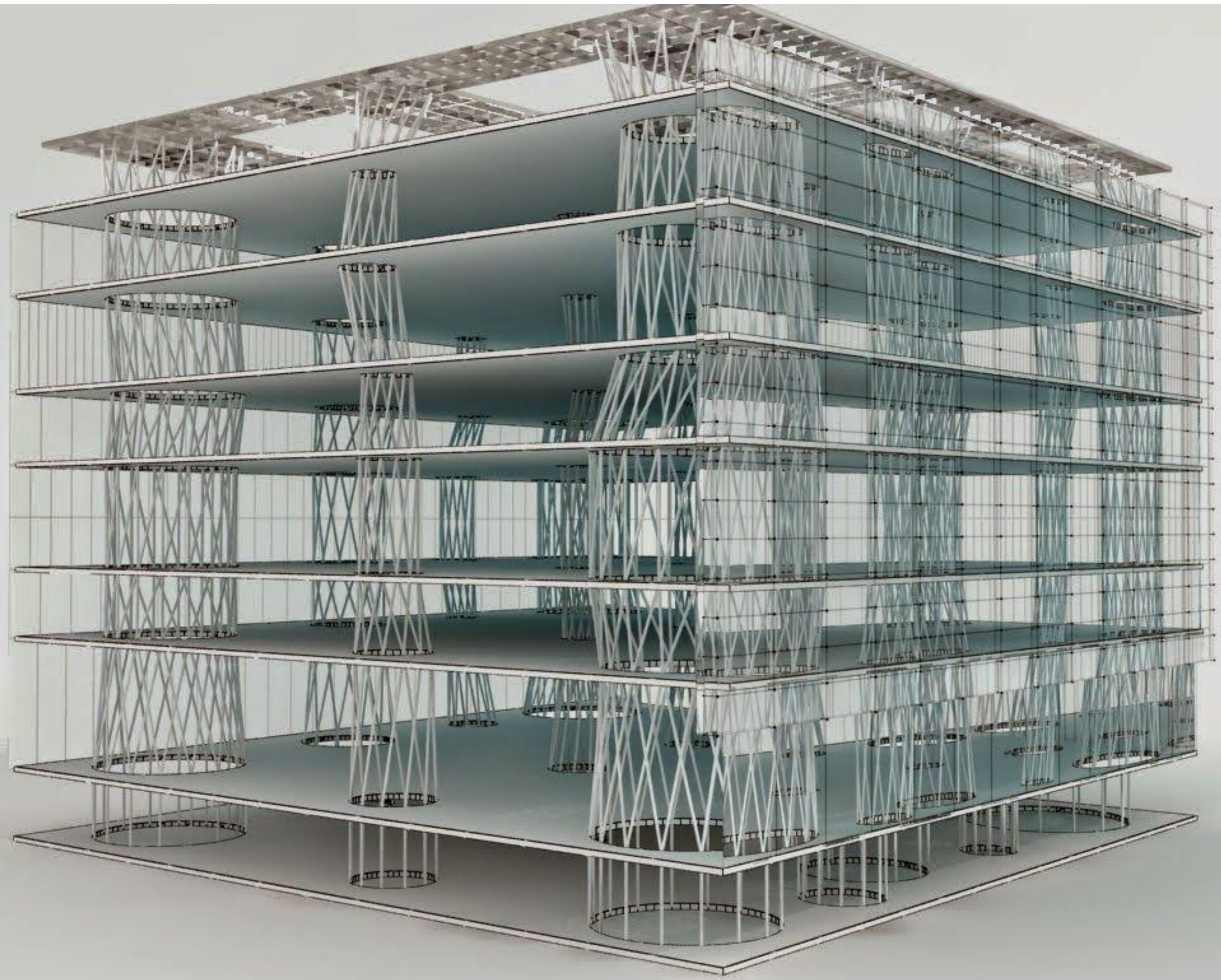
A la hora de materializar el edificio a los tres elementos anteriores se le añaden otros, tales como paredes, puertas, ascensores, escaleras, etc.

Atendiendo a los materiales, el acero y el vidrio son los predominantes. De acero son los forjados y los tubos, mientras que la piel, tanto exterior como la que recubre los pilares-patio, es de vidrio.

Ito propuso diferentes fachadas de acuerdo a la vocación del entorno que enfrentan. Por ejemplo, la fachada principal, ubicada en el lado sur frente al boulevard es de una doble capa de vidrio, muy útil en los meses de invierno, de fuertes vientos, es la más externa y se extiende ligeramente incrementando el efecto de ligereza del edificio.

La fachada lateral oeste, que da hacia un lote, es opaca, recubierta con una trama metálica que deja ver las escaleras de emergencia, las fachadas norte y este, que dan hacia sendas calles vecinales, tienen acabados de diferentes por cada piso: vidrio, policarbonato y aluminio”.





TALLER DE  
ARQUITECTURA  
Y  
PATRIMONIO  
CAPBA-D3

# PHILIP JOHNSON: instituto de arte Munson-Williams-Proctor

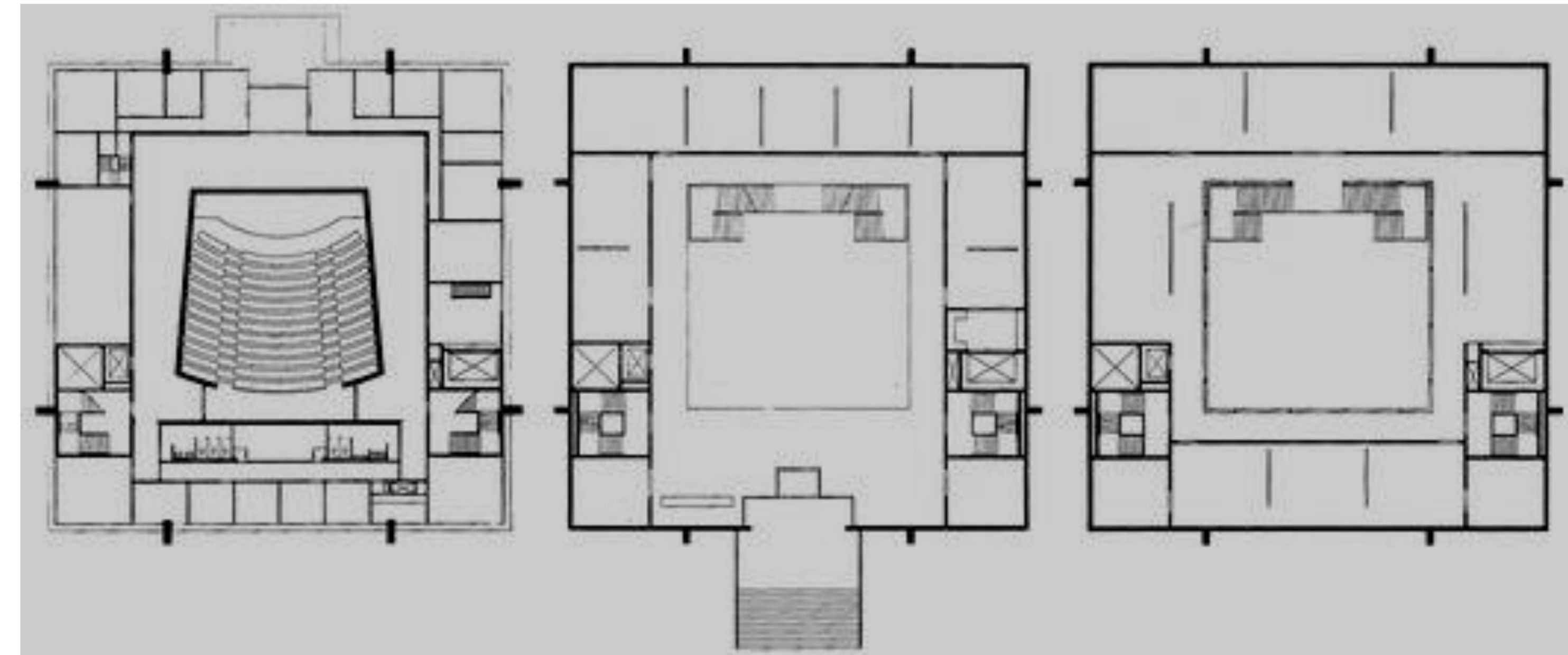
INVESTIGACIÓN A CARGO DEL EQUIPO DEL TALLER

Textos e imágenes extraídos de  
“es.wikiarquitectura”

INSTITUTO DE ARTE MUNSON-WILLIAMS-PROCTOR, ATICA, NY, USA,  
1960



INSTITUTO DE ARTE  
MUNSON-WILLIAMS-PROCTOR,  
ATICA, NY, USA, 1960



## Introducción

Creado en 1919, El Instituto de Arte Munson-Williams-Proctor (MWPAl), también llamado Museo de Arte, comprende hoy en día dos edificios. El primero de ellos es Fountain Elms, una mansión victoriana de 1850 restaurada. El segundo es un



edificio moderno creado en 1960 por el arquitecto estadounidense Philip Johnson.

El centro hace las funciones de museo y galería de arte, centro para las artes escénicas y escuela de arte en colaboración con el Pratt Institute. En total incluye 20 galerías con pinturas, dibujos, esculturas, fotografías y elementos de las artes decorativas de autores como Dalí, Kandinsky, Mondrian, Pollock o Picasso, entre otros.

### Situación

El Instituto de Arte Munson-Williams-Proctor se sitúa en la ciudad de Utica, en el centro del estado de Nueva York, Estados Unidos. El museo se encuentra en el número 310 de Genesee Street, muy cerca de la biblioteca municipal.

### Concepto

El proyecto se presenta como un volumen, simétrico y monolítico, exento y elevado respecto al nivel de calle. El terreno donde se encuentra el museo tiene una ligera pendiente hacia la parte posterior de la parcela, por lo que el arquitecto crea un foso que recorta el terreno de manera que el edificio queda separado de él. Unas amplias escaleras hacen de punto de unión entre el volumen y la calle principal donde se sitúa la entrada al museo. La volumetría contundente del edificio es reforzada por la materialidad y opacidad de ésta. La parte superior del museo se muestra como un volumen pétreo ciego. En contraposición, la zona inferior está delimitada por un muro cortina continuo en todo el perímetro que refuerza el efecto de objeto separado del terreno. La estructura también forma parte de la definición del proyecto estando está claramente reflejada en el exterior por pilares y jácenas que rodean el volumen y que enfatizan la simetría del conjunto.

En su interior, el MWPAI se organiza alrededor de una gran sala central a doble altura donde se exponen esculturas. Este espacio es iluminado cenitalmente a través de una serie de claraboyas cuadradas. En torno a este espacio central se sitúan zonas más pequeñas de exposición de una sola planta de altura iluminadas artificialmente. Dos escaleras metálicas en voladizo conectan las dos plantas de exposición en torno al espacio central. El sótano se dispone de una manera similar a la planta principal. En el centro se encuentra el auditorio, con capacidad para 271 personas, y alrededor diferentes salas y despachos.



El estilo de la obra de Johnson contrasta con las sencillas casas unifamiliares y edificios residenciales de la zona y la biblioteca de estilo neoclásico situada casi en frente del museo. Sin embargo, el proyecto recoge la influencia de un edificio neoclásico, el Altes Museum de Friedrich Schinkel, construido en Berlín en 1830. Esta obra marcó la trayectoria profesional de Johnson finalizando aquí sus obras de Estilo Internacional y embarcándose tras ella en la experimentación con el Neoclasicismo. Ambas obras, el Altes Museum y el MWPAI, se organizan en torno a un patio central iluminado cenitalmente en el que se exponen esculturas y que está rodeado por galerías menores. La simetría es también un rasgo presente en ambos proyectos.

*«Toda arquitectura es un refugio, toda gran arquitectura es el diseño de un espacio que contiene, abraza, exalta o estimula las personas que hay en ese espacio» (Philip Johnson).*

**MUNSON  
WILLIAMS  
PROCTOR  
ARTS  
INSTITUTE**



## Historia

El Instituto de Arte Munson-Williams-Proctor fue creado en 1919 en el edificio victoriano que todavía hoy ocupa. En 1957 se propuso la ampliación del museo construyendo una nueva sede en la misma propiedad. Así, con el asesoramiento del crítico e historiador Henry Russell Hitchcock, el MWPAI valoró la posibilidad de contratar a uno de los siguientes arquitectos: Pietro Belluschi, Paul Rudolph, Eero Saarinen, Edward Durell Stone y Philip Johnson.

Aunque Johnson no había construido nunca un museo, sí que había trabajado como director del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por lo que acabo ganando el encargo de la ampliación del MWPAI.

El proyecto tenía un programa extenso y variado que incluía espacios de exposición, salas de proyección, aulas, salas de conferencia y espacios para actuaciones musicales.

Por ello, el arquitecto enfocó su propuesta en el tema de la circulación y la adaptabilidad y polivalencia de los diferentes espacios. Su primera propuesta fue presentada en el pabellón de Estados Unidos de la Feria Mundial de Bruselas en 1958, recibiendo una gran respuesta por parte del público.

El edificio original fue además restaurado durante la construcción del nuevo museo. Tras la realización de esta obra, Johnson escribió en 1960 un manifiesto sobre el diseño de los museos que recogió los rasgos principales de sus futuras obras: la experiencia estética de los espacios y el uso de la luz en ellos.

Tras realizar otros equipamientos culturales en los siguientes años, el Museo Amon Carter en 1961 y la Galería de Arte Sheldon Memorial en 1963, Johnson llegó a erigirse como un maestro del diseño de centros culturales. En 1995 un nuevo volumen para labores educativas fue creado uniendo la mansión victoriana y la obra de Johnson. En 2010 el edificio de Johnson fue incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos.

## Espacio

El MWPAI se caracteriza en su exterior por ser un volumen opaco de granito marcado por la gran estructura que lo cruza de fachada a fachada pasando por encima del edificio. El museo tiene dos entradas que dan a dos calles a diferente altura. La planta de la entrada inferior está definida por un muro cortina que recorre todo el perímetro y que aporta un punto de transparencia al volumen masivo superior.

Esta planta baja inferior da acceso al aparcamiento situado tras el museo. El interior del MWPAI se organiza alrededor de un núcleo espacio central alrededor del cual se sitúan los espacios secundarios. Este esquema se repite tanto en la parte superior del museo, donde se encuentra la entrada y el principal espacio de exposición a doble altura, como en la parte inferior donde se encuentra el auditorio. Los espacios de exposición menores se distribuyen a lo largo de tres de los lados del edificio, mientras que en el cuarto se encuentra el acceso principal, en la parte superior, y los núcleos de servicios, en la parte inferior.

El doble espacio central de la planta principal, llamado Edward Wales Root Sculpture Court, alberga esculturas y es utilizada para llevar a cabo representaciones y eventos. Además del gran lucernario que ilumina este lugar, dos escaleras colocadas simétricamente son los elementos protagonistas del espacio.

La disposición simétrica de estas escaleras muestra la influencia neoclásica de la obra y aporta monumentalidad a la sala sin dejar de lado la técnica y materiales modernos. Ambas estructuras están soportadas únicamente en su extremo superior dejando el resto de su desarrollo en voladizo.

El minimalismo en las formas se contrapone en el interior del MWPAI con la elección de materiales de calidad para los acabados. Los pavimentos de travertino y los paneles de teca tradicionales contrastan con la estructura y escaleras metálicas.

El auditorio está dispuesto en pendiente y sus paredes están revestidas con paneles que mejoran la acústica de la sala.

## Estructura y materiales

La estructura del MWPAI está compuesta por ocho pilares de hormigón armado sobre los que se apoyan las cuatro grandes vigas de hormigón armado postensadas de las que cuelgan la segunda planta de galerías y la fachada del edificio. Toda esta estructura principal está revestida en bronce. Entre las jácenas, además, se coloca la retícula de vigas menores que compone el lucernario del espacio principal del edificio.

El exterior del museo es de granito canadiense de color gris oscuro, en la parte superior, y de cristal en la parte inferior. Los pavimentos interiores son de travertino y los paneles de madera son de teca de color rojizo oscuro. Tanto la iluminación artificial como el sistema de acondicionamiento térmico están contenidos en los falsos techos.



El MWPAL fue concebido por Philip Johnson como un prisma bajo de Planta cuadrada, de tres niveles útiles, con un centro que es Hall en el nivel de acceso, auditorio en el subsuelo y vacío sobre en el segundo nivel, que es un perímetro que balconea al hall. Una forma y una estructura organizativa muy simples que le confieren carácter de monumento y que permite concebir todo el contenido del edificio rápidamente, lo que es una gran ventaja para este tipo de funciones. La concepción morfológica facilita que el edificio y lo que significa sean un objeto recordable, y ello es en buena medida que sea sustentable, a pesar de haber sido proyectado y construido al comienzo de los sesenta, cuando ese paradigma no estaba de moda.





# PETER ZUMTHOR: CIUDAD, ESPACIO Y AUSTRERIDAD

POR ARQUITECTO GASTÓN MICHEL

Textos e imágenes extraídos del los Sitios “Textos Libres.com” y “plataformaarquitectura.cl”

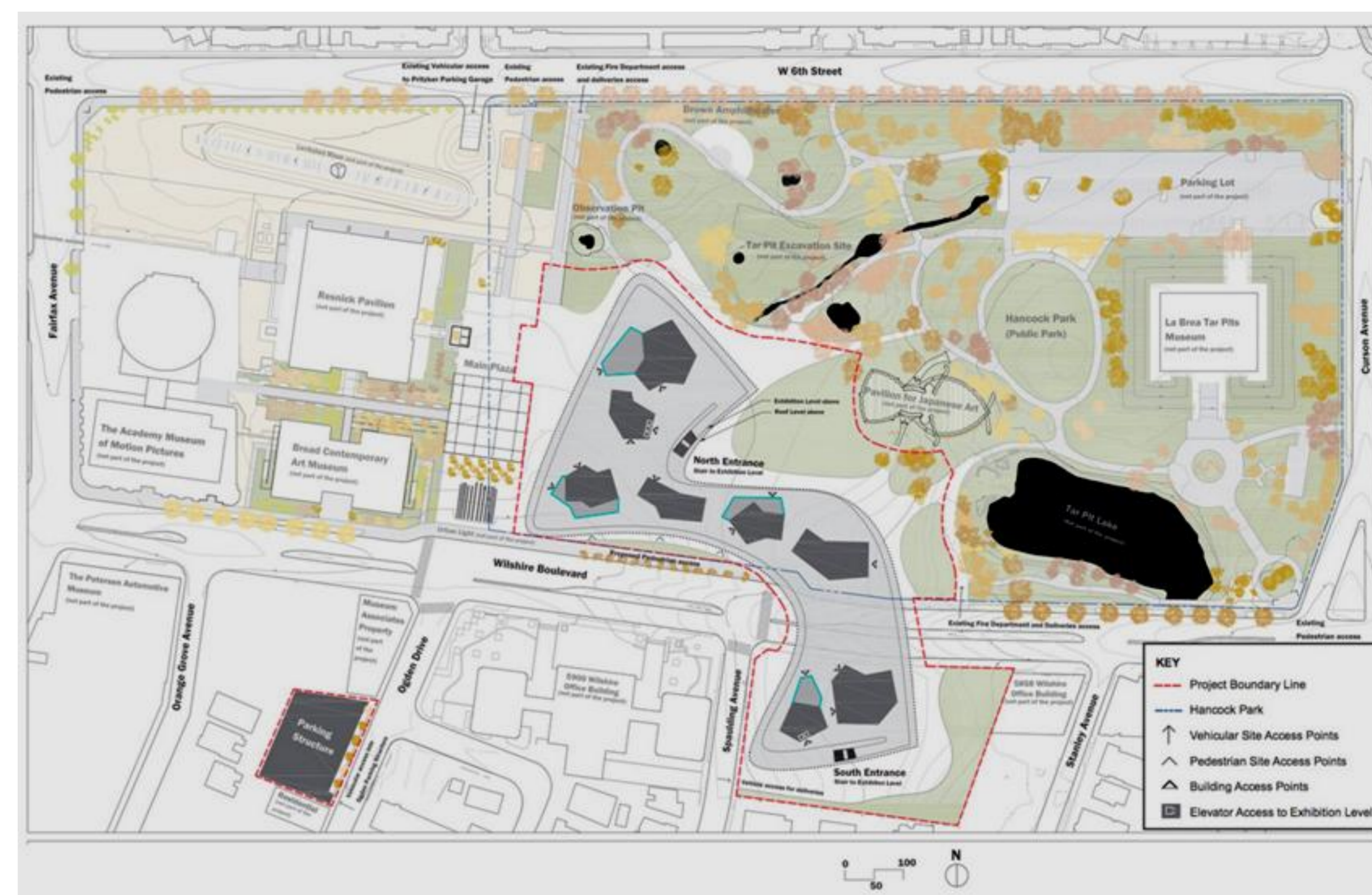
## EL MUSEO QUE SE EXPONE A SÍ MISMO: PETER ZUMTHOR EN LACMA

«Como parte de una iniciativa comenzada por el Getty Institute, que busca repensar el entorno arquitectónico de la ciudad de Los Ángeles, se presenta hasta septiembre 15 en Los Angeles County Museum of Art (LACMA) la exhibición “The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA”.

Partiendo de la idea de que el museo es un elemento importante en el imaginario espacial y cívico de cualquier ciudadano, Peter Zumthor, el arquitecto suizo ganador del Premio Pritzker en 2009, analiza el museo y propone la adición de un nuevo edificio a los tres ya existentes.

Exponer arquitectura es un ejercicio museológico complejo que en ocasiones concluye con exhibiciones desarticuladas de planos y maquetas. La muestra del LACMA se aleja de lo anterior, pues para este museo la arquitectura es un capital simbólico de la ciudad y es en esa idea que se ancla la muestra. Un primer núcleo temático propone un recorrido por la historia de la arquitectura del museo. Un conjunto de vitrinas funcionan como máquinas del tiempo para mostrar planos, documentos y fotografías de los inicios del museo así como de diferentes etapas de su evolución. Destacan en esta parte una selección de secuencias de películas que han recurrido al LACMA como escenografía.»





«El segundo núcleo temático muestra el proyecto que Michael Govan, director del museo, ha estado trabajando desde hace tiempo junto con Peter Zumthor: el nuevo museo conocido como “La flor negra”, un edificio con forma de amiba, de vidrio y hormigón gris que se eleva a partir de pilares que funcionan también como accesos.

Esta parte de la exhibición es dominada por maquetas, algunas elevadas a la altura de la mirada que le permiten al visitante recorrer y analizar la propuesta del arquitecto desde diversas perspectivas.

Un tercer núcleo muestra algunas de las obras más significativas de Zumthor, lo que ayuda a poner en contexto el proyecto.

Dos nociones se hacen patentes a lo largo del recorrido, la primera es la idea de una comunidad involucrada con la institución.

El museo se muestra a sí mismo como el epicentro cultural y social de la ciudad, la muestra explica a través de diversas impresiones espaciales cuál será el impacto urbano de la obra así como cuáles serán los nuevos modos de inclusión social que promoverá el nuevo edificio de Peter Zumthor, quien ha mencionado que uno de los objetivos de la exhibición es desarmar la idea del museo tradicional que se dedica a la

conservación y exhibición de obras para afianzar la idea del museo como un sitio significativo de la vida de una comunidad.

En *The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA* al utilizar la arquitectura, un elemento de gran peso en la identidad de Los Ángeles, como un pretexto para hablar del futuro, lo que el museo está haciendo es abrir un debate con el visitante sobre algo que todavía no ocurre, situación pocas veces analizada en un espacio museístico. La extensa línea del tiempo que se traza desde los inicios del museo hasta lo que podría ser su futura apariencia no es más que un pretexto que plantea preguntas al visitante y que pretende articular un diálogo más participativo entre exposición y visitante, quien además construye respuestas a través de su experiencia en la muestra.»

El Proyecto de Peter Zumthor va más allá de resolver un edificio, construye ciudad y se introduce en el rediseño urbano, interviene la ciudad. Bajo la lógica de un gran techo unificador (“la cubierta totalizadora”), incorpora volúmenes sueltos que generan un “slalom” de espacios recorribles entre funciones. Ello no sólo permite reconsiderar el espacio de la ciudad sino que, asimismo, construye la idea de un crecimiento gradual del LACMA, un crecimiento que permitirá ir incorporando y habilitando sectores gradualmente y según las necesidades y posibilidades de inversión.



El LACMA de Zumthor atraviesa la ciudad, pasando incluso por sobre una avenida, el Wilshire Boulevard, acentuando el concepto de intervención urbana y desdibujando la idea de *espacio público-espacio privado* como dos entidades expresamente separadas.

Lo público y lo privado se funden y se confunden, idea que pone de manifiesto el carácter comunitario del programa-museo y el rol social del arte.

LACMA ( LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART ) de Peter Zumthor, Los Ángeles, CA, USA, 2013

## SE APRUEBA EL NUEVO DISEÑO DE PETER ZUMTHOR PARA LA EXPANSIÓN DEL LACMA EN LOS ÁNGELES

(plataformaarquitectura.cl)

Escrito por Eric Baldwin y Traducido por Piedad Rojas  
18 de Abril, 2019

«Peter Zumthor, el responsable de la ampliación de uno de los más importantes museos de arte de Estados Unidos, el LACMA en Los Ángeles, presentó una nueva versión del proyecto. La propuesta desarrollada por el arquitecto ganador del premio Pritzker para el Museo de Arte de Los Ángeles forma parte de un proyecto de 650 millones de dólares y está siendo acompañado por un minucioso informe de impacto ambiental. El proyecto se está desarrollando desde hace algunos años y ha pasado por una serie de cambios a lo largo del tiempo. La versión más reciente presentada por Zumthor será ampliada sobre Wilshire Boulevard con su enorme marquesina sinuosa de concreto. El cambio más destacado en la nueva versión del proyecto es la reducción del metraje cuadrado más allá del área de proyección del edificio.»

Las revisiones en el proyecto del nuevo LACMA apuntan a acelerar el tiempo de construcción. El metraje cuadrado se redujo de 36.000 a 32.500 metros cuadrados, mientras que la altura máxima pasó de 25 a 18 metros. Si bien, el proyecto anterior tardaría al menos cinco años y medio para ser construido, la versión actualizada deberá ser concluida en poco más de cuatro años.

El proyecto de Zumthor será conocido como "David Geffen Galleries" y pasará a albergar las colecciones permanentes del LACMA.

Actualmente, el nuevo proyecto del LACMA incluye siete pabellones de concreto y vidrio conectados a un enorme espacio expositivo suspendido sobre la marquesina sinuosa de hormigón.

El proyecto también incluye otros 10.000 metros cuadrados de áreas abiertas, jardines y plazas. Hasta ahora el LACMA ya ha recaudado poco más de 560 millones de dólares de un total previsto de 650 millones de dólares necesarios para transformar el proyecto en realidad. El municipio de Los Ángeles contribuyó con 125 millones de dólares del total ya recaudado.

Sin fecha prevista para el inicio de las obras, el nuevo LACMA deberá estar concluido para el año 2023.»



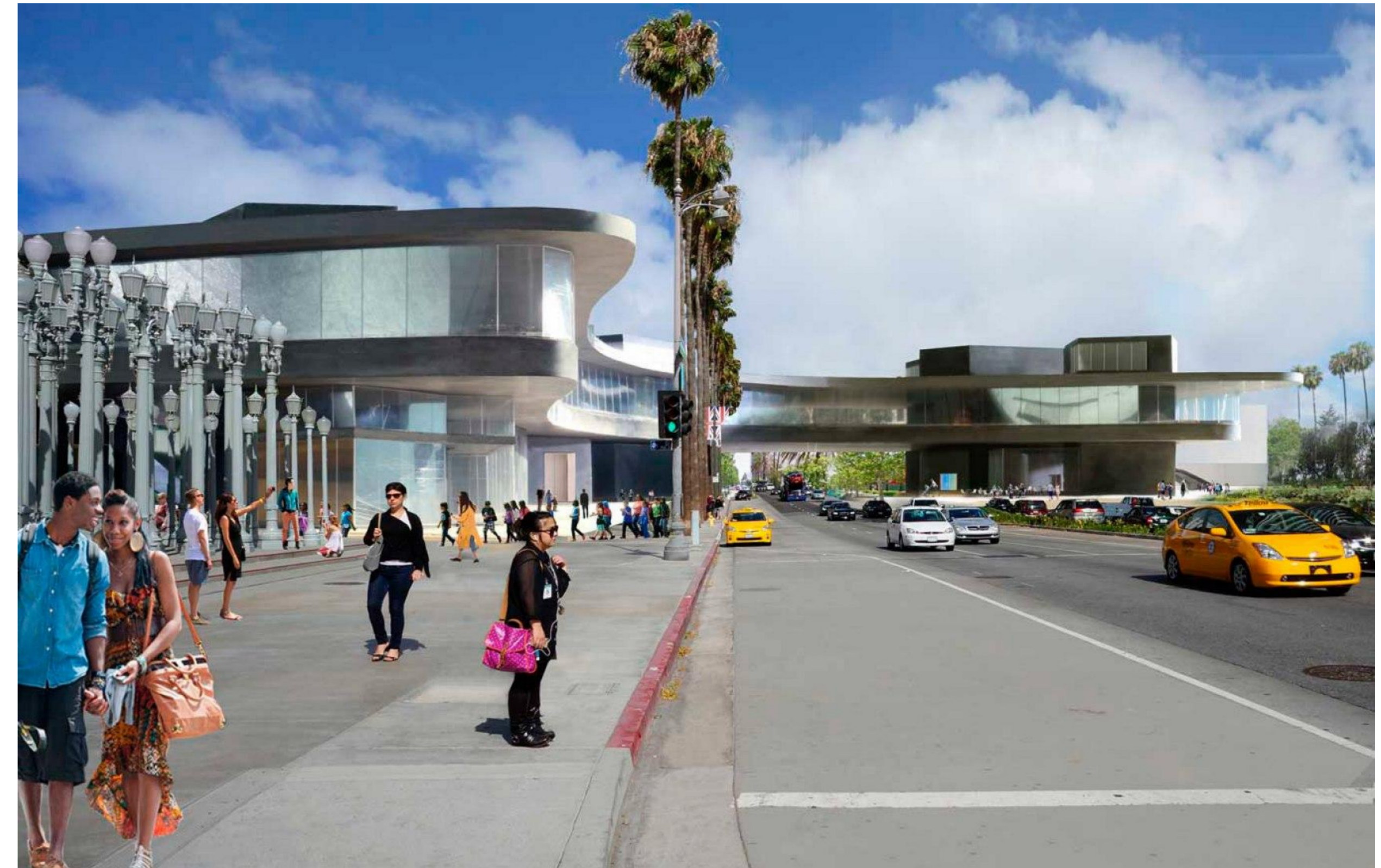
En el LACMA Peter Zumthor muestra y demuestra que no es de aquellos arquitectos que repiten una y mil veces una plástica reconocible que los identifique a simple vista, con morfologías idénticas cualquiera sea el programa y el lugar donde oportunamente se instale un proyecto. Los arquitectos que así lo hacen ponen su marca por encima de las necesidades específicas y razonables del requerimiento, de la ciudad y de los destinatarios de la intervención.



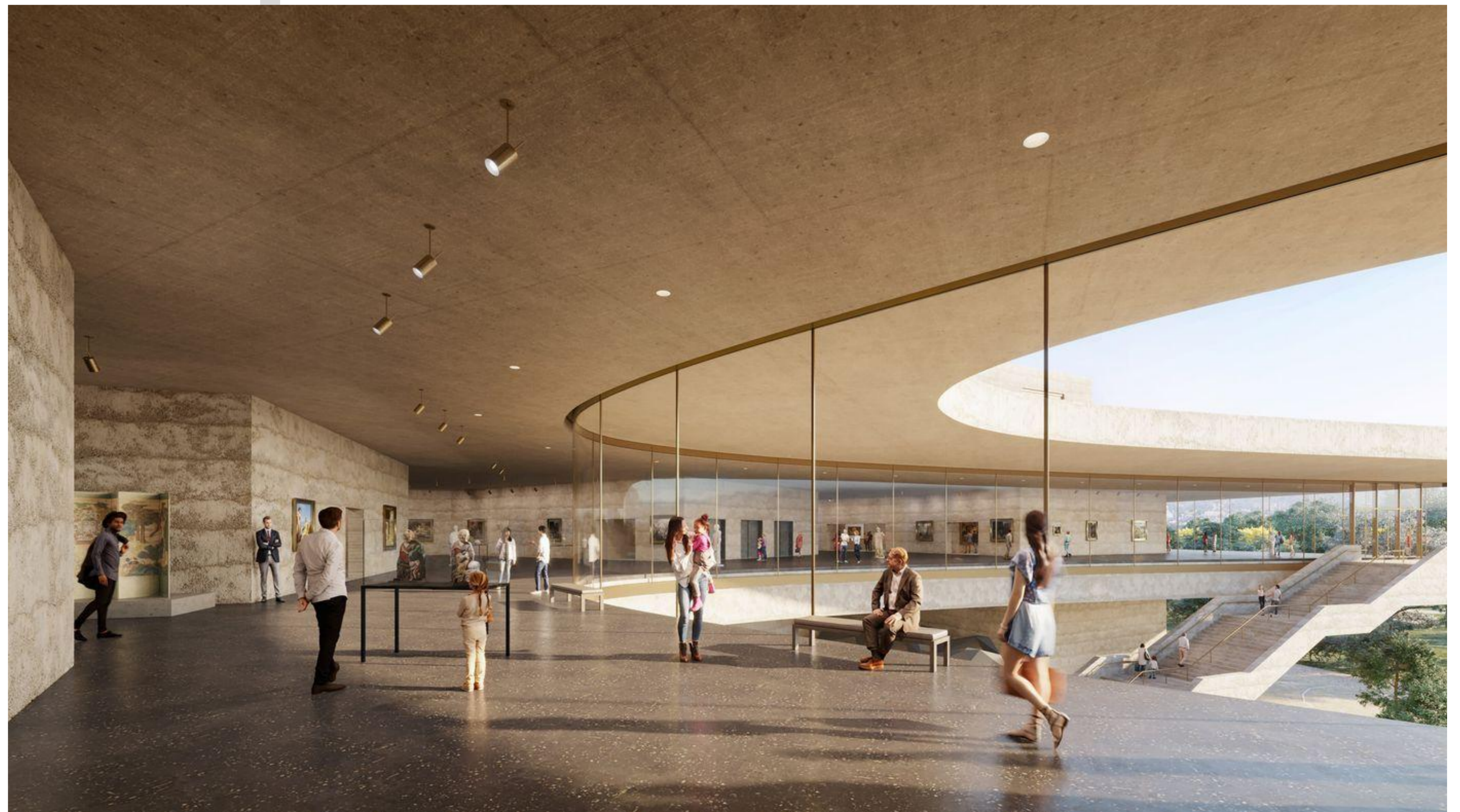


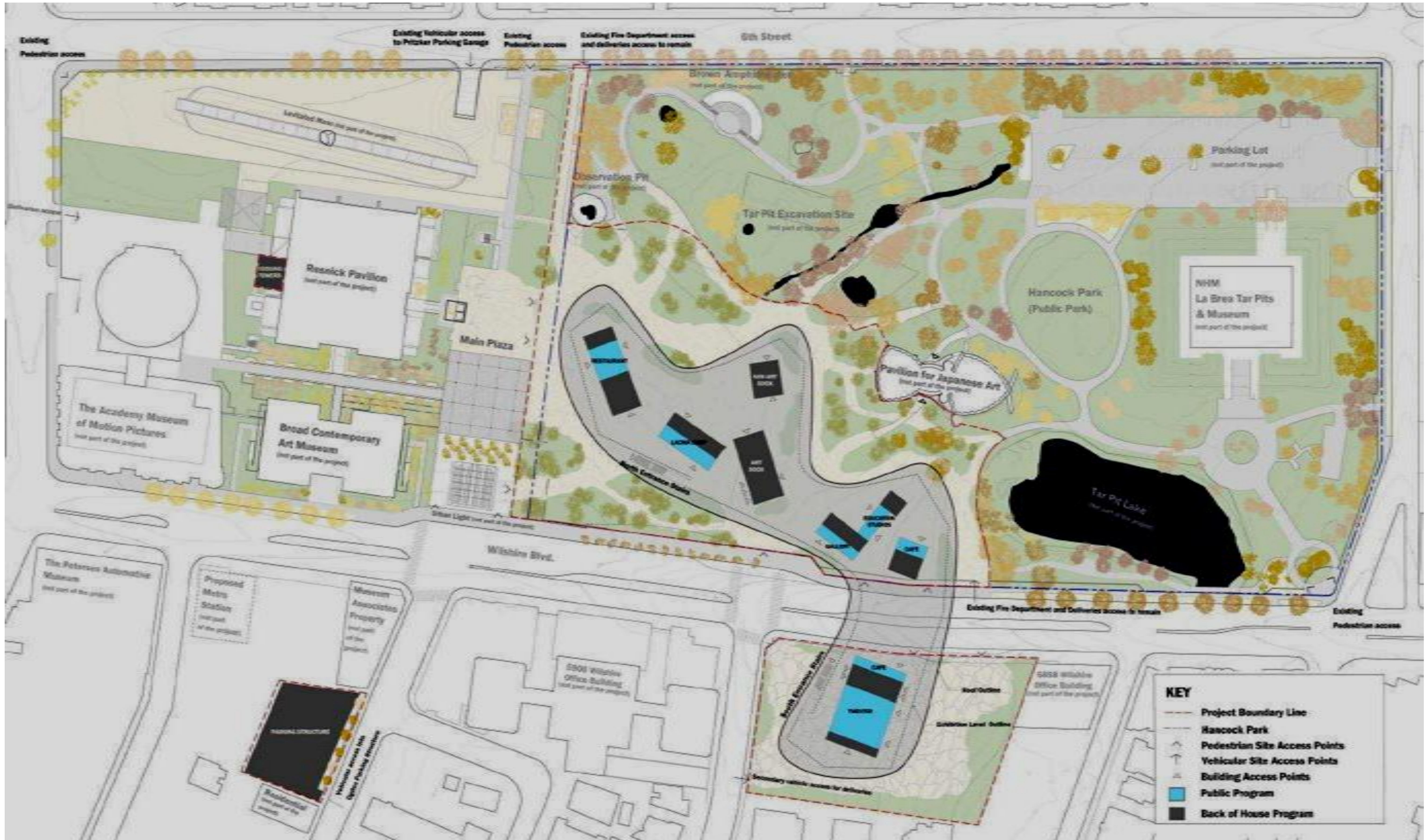
El proyecto para la expansión del LACMA reúne todas las condiciones de la Modernidad, enriqueciendo la ciudad creando espacio público de uso peatonal, explotando las estéticas del techo unificador y enfatizando su horizontalidad, que incentivan los recorridos. Por último, y con una gran importancia para calificar el proyecto, la transparencia de la arquitectura de cristal y la austeridad.



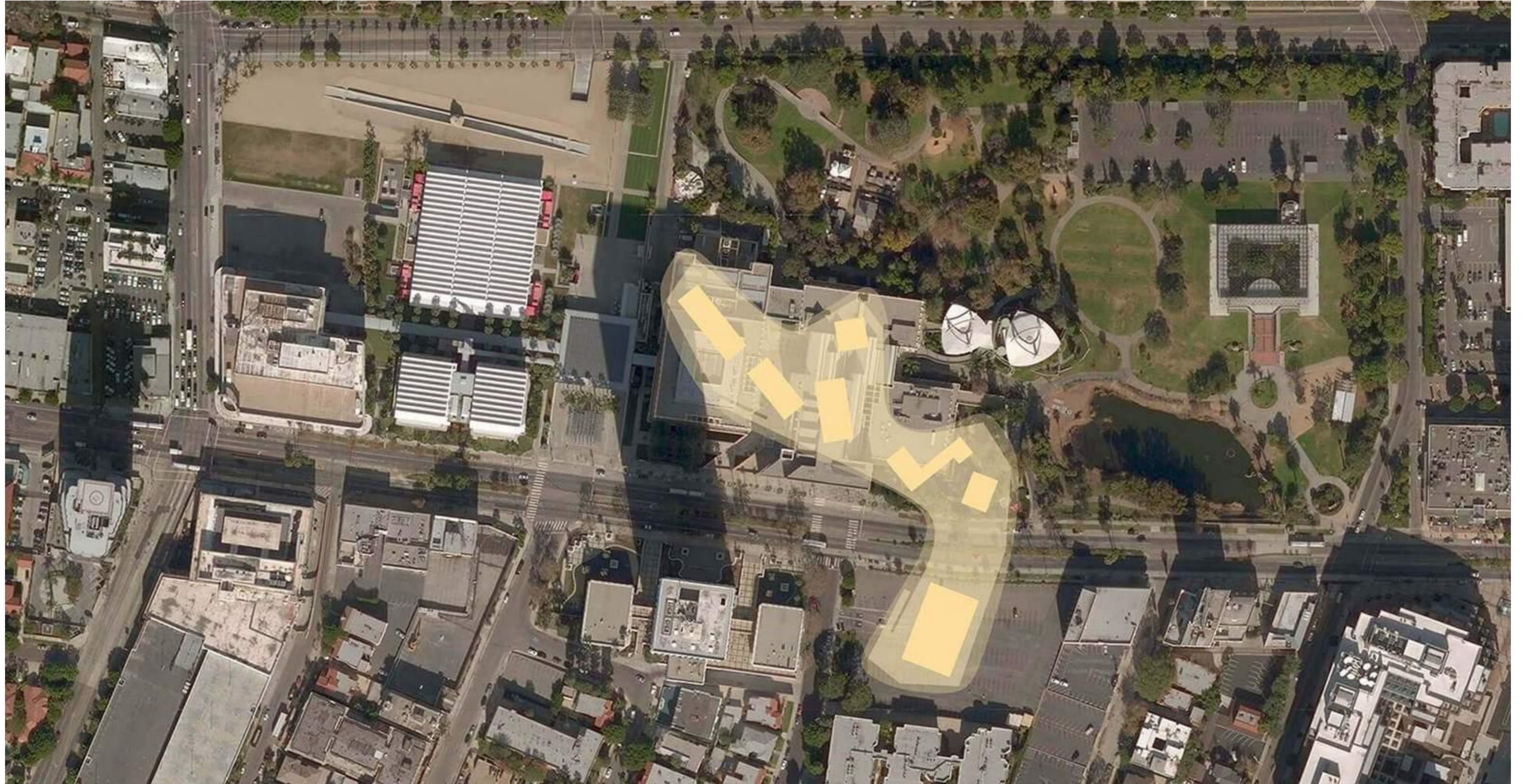


El proyecto para la expansión del LACMA propone a Nivel Cero una Planta abierta, una continuación de las veredas públicas y con ello consigue unificar los recorridos urbanos habituales, y hace que la gente se encuentre de pronto dentro del Museo casi sin darse cuenta. Las salas expositoras cerradas se hallan en el Primer Nivel, y son también un recorrido vinculado a la ciudad por las ininterrumpidas vistas a partir de sus cerramientos continuos y transparentes.





La expansión del LACMA unifica los predios del museo y propone un recorrido peatonal en "slalom" entre los nuevos sectores a construir, debajo de un gran techo



LACMA ( LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART ) de Peter Zumthor, Los Angeles, CA, USA, 2013



# EPÍLOGO

POR ARQUITECTO FERNANDO GÜENAGA, DIRECTOR DEL TALLER DE ARQUITECTURA CAPBA 3

## EL TALLER DE ARQUITECTURA Y PATRIMONIO YA CUMPLE 24 AÑOS...

El **TAP** ya cumple 24 años de trayectoria ininterrumpida de gestión, habiendo tenido una Premisa inicial: “Espacio de debate y Reflexión”, la cual se mantuvo con el agregado de Producción Genuina y Propia = Investigación, Charlas, Conferencias, Artículos, Publicaciones, Anuarios, etc. Manteniendo la posición ineludible de NO hacer “Copiar y Pegar” sin un mínimo de reflexión, lo cual genera un continuo e inagotable movimiento que nos hizo avanzar a pesar de todas las circunstancias que todos conocemos hemos pasado en este lapso de tiempo.

Como es sabido en nuestra profesión lo que buscamos es “La Excelencia”, que se obtiene aplicando en nuestras Obras y Proyectos el resultado de nuestro estudio, tendencias, teorías, tecnologías, conceptos, etc., los cuales mediante prueba y error y/o análisis de las mismas podemos generar mejoras, adecuaciones, etc., pero lamentablemente la situación Socio – Económica Nacional no nos permitió en general poder mantener una continuidad laboral como para poder alcanzarla, por lo tanto hemos utilizado este “Espacio” para mantener vivo ese espíritu.

Otro de los tópicos salientes es “La Idoneidad”, cualidad hoy totalmente bastardeada e ignorada, en especial para la elección de funcionarios, dirigentes, etc., situación que nos expone a tener en el mejor de los casos Profesionales sin trayectoria profesional a cargo (en caso del Estado muchas veces sin el título habilitante), cuestión que no es menor. Nuestro Distrito ha tenido en cuenta históricamente el tema, garantizando que se mantendrá el criterio en cada lugar que deba ocupar.

Como contrapartida de los puntos anteriores se han complicado y complejizado las gestiones + normativas para las aprobaciones de Proyectos, cuestión que ha modificado sustancialmente nuestra “Labor Profesional”, quedando inmersos en la mayoría de los casos presos de burocracia estatal, teniendo un

impacto directo en nuestra producción arquitectónica, por lo tanto queremos destacar que para 2023 tenemos la intención, en tanto y en cuanto se mantengan las condiciones de salubridad de público conocimiento, de retomar a las reuniones presenciales.

Lo que ofrecemos desde el Taller es “hacer Docencia”, puesto que la Arquitectura está compuesta por todo lo dicho:

**Gestión + Excelencia + Idoneidad + Labor Profesional**

Para finalizar y sintetizar lo que hemos planteado desde el inicio:

**“Defendamos nuestro Espacio y recordemos que el Colegio Somos Todos”**

