

Federico, Pastorino
La coherencia sin límites : materia y geometría en la conformación del espacio / Pastorino Federico ; editado por Sergio E. Daniszewski ; Andres I. Agosin. - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : 1:100 Ediciones, 2017.
250 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-25087-2-2

1. Arquitectura . I. Daniszewski, Sergio E., ed. II. Agosin, Andres I., ed. III. Título. CDD 720

© 2017, 1:100 Ediciones.
Impreso en Argentina.
Hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Este libro se terminó de imprimir en Latingrafica S.A.
durante el mes de Abril de 2017.

1:100 E D I C I O N E S

Autor:
Federico Pastorino.
www.federicopastorino.com.ar

Diseño y realización:
1:100 Ediciones
www.revista1en100.com.ar

Fotografía de tapa:
Walter Salcedo.

Fotógrafos del libro:
Ignacio Almeyda, Roberto Bonifacio, Hugo Goñi, Amalia Jalignier, Federico Pastorino, Walter Salcedo, Jorge Scrimaglio, Marcelo Villafañe.

Archivos consultados:
Familias Alorda, Colombini, Di Paolo, Fiorilli, Garibay, Hardoy, Lombardi, Paolini, Ramaciotti, Scrimaglio, Siri.

Reconstrucciones en 2D, 3D y modelos en escala:
Federico Pastorino.

Corrección de textos:
Ethel Agostino.
Lic. Sylvia Perthuy

Impresión
Latingrafica S.A.

Este libro cuenta
con el apoyo de:



La coherencia sin límites

de Jorge Scrimaglio.

Materia y geometría en la conformación del espacio.

por Federico Pastorino.

ÍNDICE

PAG: 10

Presentaciones.

Por Daniel Ventura.

Por Miguel A. Alonso del Val.

PAG: 16

Prólogos.

Por Oscar Fuentes.

Por Wilfried Wang.

PAG: 27

Introducción.

1. ¿Por qué la obra de Scrimaglio?

2. Metodología de la investigación.

PAG: 43

PARTE 01

En los hombros de Scrimaglio.

PAG: 33

1.1. Perfil biográfico.

PAG: 79

1.2. Formación arquitectónica.

PAG: 58

1.3. Referentes internacionales, maestros nacionales.

1.4. Estado de la cuestión, reproducciones de su obra.

PAG: 95

PARTE 02

Constelación Scrimagliana.

PAG: 135

2.1. Estrategia módulo geométrico.

PAG: 184

2.2. Estrategia módulo material.

2.3. Mecanismos transversales.

PAG: 201

PARTE 03

La geometría no es sin el material y viceversa.

PAG: 209

3.1. Ver la arquitectura: abriendo la caja negra.

PAG: 204

3.2. La geometría no es sin el material y viceversa.

PAG: 213

3.3. Hacer es pensar: la poética de la construcción.

3.4. Las lecciones scrimaglianas.

PAG: 217

Manifiesto.

Por Jorge Scrimaglio.

2.1. Estrategia módulo geométrico.

I) Módulo ortogonal. Proyecto en Funes (Estudiante); Granadero Baigorria; Garibay; Maíz.

II) Módulo círculos. Proyecto casa Zucca; Hermanos Nieri; Concurso Oroño; Biblioteca Bernardino Rivadavia; Fongi; Fiorilli;

III) Módulo paralelogramos. Hogar de Ancianos, Escuela Santísimo Rosario, Casa Bernardini.

b) Módulos Geométricos en muebles. Silla Alorda; Sillón Agnoli; Sillón de Planos Encastrados; Sillón Tango; Muebles Redondos.

c) Módulo Geométrico en el diseño gráfico. Ateneo universitario; Universidad Nacional de Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia; Reserva Natural Granadero Baigorria; Luchessi; Di Paolo; Fattore; la Sub-secretaría y el Club Atlético Talleres.

2.2. Estrategia Módulo Material.

a) Módulo madera. Librería del Ateneo Universitario; Proyecto Club Deportivo de Arroyo Seco; Capilla del Espíritu Santo; Casa De Vita; Iglesia Gianelli;

b) Módulo material muebles. Muebles Librería Ateneo; muebles Capilla; muebles Gianelli; Cruz Iglesia Santa María de la Asunción; Mesas de las casas Lombardi, Prieto; Fiorilli y Siri

c) Módulo ladrillo. Casa Alorda; Prieto; Lombardi; Paolini; Siri.

d) Módulo ladrillo a escala urbana. Proyecto Puerto Madero.

e) Módulo metal. Stand Emaús; Casa Huck, Estación de Servicio YPF, Cocina Casa Siri;

2.3. Mecanismos Transversales.

a) Articulación.

I) Planta articulada.

II) Corte articulado.

III) Material articulado.

b) Estructura.

I) Carpinterías y muros portantes.

II) Columnas y vigas.

III) Cubiertas y pérgolas.

c) Detalles seriados.

I) Hogares, asadores y mesas.

II) Rejas y portones.

III) Artefactos de Iluminación.

Fichas de obras.

Capilla.

PAG: 96

Casa Garibay.

PAG: 112

Casa Alorda.

PAG: 126

Casa Maíz.

PAG: 142

Casa Siri.

PAG: 176

Constelaciones.

VER SOLAPAS DE TAPA

tesanal de hacer arquitectura?, ¿tienen lugar en el mundo contemporáneo estas prácticas? Sennett explica que aunque *“es posible que el término ‘artesanía’ sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial”*, de modo más amplio, la *“artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado”*²⁶⁷. Sin dudas, es una postura que Scrimaglio aún sostiene.

Lamentablemente, desde 1991, Scrimaglio no ha vuelto a realizar obras. Cree que hoy *“las exigencias de los encargos no dejan tiempo para pensar demasiado, se echa mano a lo que aparenta, más que a lo que es.”*²⁶⁸ Quizá esta sea una de las razones de su alejamiento. Lo cierto es que hoy se dedica a “defender” sus obras construidas. Su última intervención fue en la casa Siri, paradójicamente una obra que quedó inconclusa, un espacio extraño que hoy es habitado como terraza, objeto de las miradas curiosas de los arquitectos que se aproximan a contemplarla como una rara joya.

Finalmente, las preocupaciones que han acompañado todos estos años a Scrimaglio pueden conectarse también con una arquitectura que, Kenneth Frampton, a principios de los años ‘80, ha denominado *“regionalismo crítico”*, que apunta a la relación antitética entre *“arquitectura moderna”* y la *“identidad cultural”*²⁶⁹, que el autor considera abordada por algunos arquitectos como Utzon, Coderch y Barragán, entre otros. Frampton sostiene en su libro que *“hemos de considerar la cultura regional no como algo dado y relativamente inmutable, sino más bien como algo que, al menos hoy en día, ha de ser cultivado conscientemente”*. Se trataría de una arquitectura distanciada tanto de la *“optimización normativa como del utopismo ingenuo del primer Movimiento Moderno”*, vinculada por lo tanto más a *“proyectos pequeños”*; de una arquitectura que *“pone el acento en el territorio”*, constituyéndose como *“una forma del lugar”*, puesto que *“resalta factores específicos del lugar”*; de una arquitectura realizada *“como un hecho tectónico”*; de una arquitectura consciente de que *“el entorno se puede experimentar con otros sentidos además de la vista”*. Estas son algunas de las características que Frampton resume para lo que considera como prácticas arquitectónicas de un regionalismo crítico. Sin duda, las obras de Scrimaglio conllevan algunas de estas características. Creemos que esta lectura es una de las razones por las cuales su obra fue revisada en los últimos años, y hoy está siendo altamente valorada.

267. SENNETT, Richard, Op. cit., p. 20.
268. SCRIMAGLIO, Jorge; “Arquitectura. Ciudad. Naturaleza.”, conferencia brindada en el marco del III Ciclo Internacional de Conferencias, Rosario, Mayo de 2007.
269. FRAMPTON, Kenneth; Historia crítica de la arquitectura moderna, Editorial GG, Barcelona, 3ra. edición ampliada, 2007 (1991). Frampton incorporó este capítulo en la segunda versión ampliada de 1983
270. Ibidem. p. 319.

271. FUENTES, Oscar; “Práctica Serial”, NAJLE, Ciro; FONT, Anna; Editores; Archivos de Arquitectura. Modos de práctica 01, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013, p. 97.
272. Ibidem.

Por último, queremos volver a la pregunta sobre qué aspectos convierten a las obras de Scrimaglio en lecciones de arquitectura. Nos gustaría retomar aquí una reflexión del profesor Oscar Fuentes, respecto a *“la condición serial de la arquitectura”*. Fuentes recordaba en una reciente conferencia un debate producido en la década del ‘20 entre Le Corbusier y Adolf Loos, [...] sobre qué momento de la historia debía ser el ejemplo para la nueva arquitectura. En esa discusión, los dos tomaron posiciones muy visibles, pero dijeron conceptos complementarios [...] Le Corbusier decía que los templos griegos eran un ejemplo relacionado con la industria contemporánea. Decía que el templo griego era una idea de serie, y que el Partenón era el ejemplo de alto estándar en la serie: *“la definición de la arquitectura griega puede entenderse a partir de la definición de serie de las industrias contemporáneas, y el Partenón, como el epitome de la serie”*. Adolf Loos le contestaba que estaba equivocado, que no era Grecia lo que había que mirar, sino Roma. *“Los romanos son superiores a los griegos porque no necesitaban crear. Los romanos se apropiaban, los romanos desarrollaban una propiedad superlativa para apropiarse, para tomar los desarrollos de otras culturas y hacerlos propios. Los romanos eran constructores, no creadores, en la construcción tenían la capacidad de apropiarse.”*²⁷¹

Fuentes, se refería a esta discusión, para sostener que ambos conceptos son necesarios para entender lo serial en arquitectura, un tema que le interesa particularmente dado que reconoce *“en la arquitectura la necesidad de abrir caminos, la necesidad de que existan tradiciones, tanto para tomarlas como para crearlas”*, sin que la tradición sea convertida *“en algo rígido ni en un sistema de reglas”*²⁷². Fuentes proseguía su desarrollo explicando las diferencias entre lo “serial” y lo “no serial” a partir de dos obras de Le Corbusier: el convento de Sainte Marie La Tourette y la capilla de Ronchamp. La primera, decía, [...] es una obra que está claramente fundada en tradiciones y no se siente presionada por ellas: las toma, las desarrolla, las abre. Toma un camino y lo explora. La estructura del claustro que tiene La Tourette no es la estructura del claustro de un convento clásico, y abre la posibilidad de pensar cómo manejar los elementos de la arquitectura. Los espacios principales con los espacios de repetición, cómo relacionarse con el terreno. Mientras que Ronchamp es una obra única, una obra que no tiene tradición anterior, y tampoco tradición posterior. Cualquiera que quiera tomar Ronchamp como caso de estudio, la va a estar copiando, va a estar cometiendo plagio. Es una obra que cerró

Las posibilidades exploradas dentro de los límites que estos encargos supusieron, le permitieron abordar una personal indagación con el espacio y con el material, que fue llevado en muchos casos a situaciones extremas. Scrimaglio sostuvo siempre que “cada técnica lleva dentro de sí posibilidades y limitaciones” y su búsqueda apuntó a “permitirle el máximo despliegue, una libertad, de sus posibilidades prácticas y expresivas”²⁶². Como reflexionaba Mario Corea, “Wright nunca hubiera hecho la casa Siri, Scrimaglio le hizo hacer al ladrillo lo que el ladrillo no quiere”²⁶³. En este sentido es que sus obras también se convierten en lección.

262. SCRIMAGLIO, Jorge; “Los principios de la arquitectura viviente”, op. cit.
263. COREA, Mario; op. cit.

Otro aspecto que también puede concluirse al observar este cielo “scrimagliano”, es que los proyectos cobraron mayor densidad cuando pudieron ser construidos porque, justamente, la concreción material ocupa en el pensamiento de Scrimaglio un lugar privilegiado. Scrimaglio no piensa “una idea” que luego deberá ser materializada; la “idea” se construye a la par de su posibilidad material. De este modo de pensar la arquitectura dan cuenta, por un lado, la importancia que le ha otorgado siempre a las maquetas, que son fundamentales para lograr una mejor comprensión de las obras. Hemos visto que en algunos casos -como el de la casa Lombardi-, los modelos reemplazaron a la documentación típica de obra y los albañiles se vieron obligados a entender el proyecto a partir de la maqueta para poder construir. Por otro lado, también hablan de esta manera de hacer arquitectura, los ensayos realizados en escala 1:1, ya sea de un sector de las piezas a construir (pensemos en el trabajo realizado para la casa Siri, donde se ensayó un fragmento de la lógica del muro), ya sea presentando los materiales antes de fijarlos (como en la Capilla del Espíritu Santo). Así, cerebro y manos se transforman en una sociedad indisoluble. Scrimaglio abraza sus ideas con los nobles materiales disponibles y organiza el espacio a partir de usar sus manos en la compañía de su mente omnipresente. Podemos sostener que no hay fuertes distinciones entre el hacer y el pensar. De hecho, Scrimaglio está siempre observando cómo fue resuelto cada uno de los detalles de cada cosa que se presenta ante su mirada; puede tratarse, desde los detalles de un edificio -como hemos comprobado al recorrer junto a él la zona del Monumento a la Bandera-, hasta el objeto más insignificante, como un canasto de mimbre. Se pregunta siempre qué lógica les ha dado lugar. Estudia los detalles, los encuentros, los ángulos que tanto lo obsesionan, buscando entender cómo puede generarse continuidad al cambiar de plano. Si geometría y material pueden ser pensados como los polos que representan el mundo de las ideas y el mundo concreto, también aluden a lo universal y lo local. Hemos visto en sus discursos una constante preocupación por conectar los “problemas de las grandes culturas de todos los tiempos” con las problemáticas locales, procurando construir una arquitectura a la vez universal, pero también con identidad propia. Para Scrimaglio es imprescindible que no sea [...] no sólo un tango que pueda identificarnos ante los demás -al sentirnos identificados en él- sino que una serie de manifestaciones creativas nos irán revelando nuestra esencia, en la medida en que empecemos a reconocernos con atributos propios, sin complejos de

inferioridad frente a Europa, gracias a nuestra herencia indoamericana. Así descubriremos “La Arquitectura de lo Propio”, que interpreta la realidad como un tango o un cuadro de Quinquela Martín, y vive conforme a la naturaleza de los materiales y de las técnicas empleadas, del sitio en el que se implanta y de las necesidades a las que debe responder. Sólo así llegará a ser universal.²⁶⁴

Esta aparente contradicción entre lo universal y lo propio, entronca con las discusiones que se produjeron en el continente americano con más fuerza hacia la década del 80, de la mano de historiadores como Ramón Gutiérrez, vinculadas a una revalorización de los rasgos regionales y a la búsqueda de una “modernidad apropiada”. Estas búsquedas, que en Scrimaglio aparecen muchos años antes, se concretaron en algunos momentos con mayor grado de literalidad, como en la casa Prieto, que alude a las construcciones macizas de las culturas precolombinas. Pero en la mayoría de los casos, aparecen de un modo mucho más complejo y sutil, puesto que para Scrimaglio no se trata de la búsqueda de un retorno a un pasado “armónico”. Si bien cree que:

[...] no hay ninguna duda de que aquellos ejemplos primitivos de un aparente arte rupestre o elemental contienen los lineamientos básicos, constructivos y estructurales de la verdadera arquitectura de todas las épocas y lugares [...] Tal vez porque sus razones de ser respondían a requerimientos propios de quienes, por pertenecer a un lugar, obraban con una sabiduría emanada de las preguntas que sus espíritus sensibles les formulaban a la naturaleza, a los materiales y a las técnicas de construcción en el grado máximo de su complementación como obra de arte.

Pero, como somos hombres que somos de nuestro tiempo -además de nuestro lugar- no operamos por reacción (lo que nos haría caer en posturas reaccionarias, anacrónicas o nostálgicas del pasado), aun sin desdeñar ningún aporte capaz de demostrar la inagotable solvencia de principios.²⁶⁵

Para Scrimaglio, por lo tanto, no se trata entonces de volver a revivir esas arquitecturas, sino de construir una arquitectura “contemporánea” que recoja los principios aprendidos de todos los tiempos, sumándolos a las posibilidades actuales. Dirá, así, que tanto “la tentación de ‘lo nuevo’” como “las posiciones reaccionarias, son dos formas de negar la sabiduría de una tradición milenaria”²⁶⁶; una tradición que, para Scrimaglio, fue construida tanto por las culturas de la humanidad, como por la propia Naturaleza. Estas ideas que hasta hoy lo acompañan, no deben ser sólo comprendidas en el contexto del ámbito local o latinoamericano, sino que pueden ser pensadas más ampliamente entre las discusiones internacionales que se dieron desde mediados de la década del 60, y con más fuerza en los años 70, vinculadas a una mirada vuelta hacia la arquitectura “primitiva”, que entonces aparecía como una alternativa a la crisis que en el “movimiento moderno” se comen-

264. SCRIMAGLIO, Jorge; “Si América nació...”, en “La Vidriera de Cordic”, DEI, rosario, 20 de Junio al 27 de Julio de 2003.

265. SCRIMAGLIO, Jorge; “Testimonios heredados. Razones, orígenes y lineamientos básicos de la verdadera arquitectura de todas las épocas y lugares”. Como se aclara en el artículo, “este texto corresponde a una conferencia dictada en el auditorio de la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires), en el marco del ciclo: ‘Brasil-Argentina. Diálogos sobre arquitectura y modernidad’. En ese encuentro también participaron Jorge Liernur, Fabio Grementieri y Claudio Caveri (Argentina) y Paulo Mendes da Rocha, Renato Anelli y Carlos Kessel (Brasil).”

266. SCRIMAGLIO, Jorge; “El espacio público”, Eio Arquitectura y Construcción, Nro. 324, febrero de 2010, p. s/n

zaba a profundizar con más fuerza, a partir de la pérdida de confianza en el progreso. Si bien la atención hacia lo primitivo puede ubicarse como una referencia ya en los comienzos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, hacia la década del 70 recobra un nuevo sentido. Basta recordar aquí que fue éste el período en que se realizó la famosa exposición de Bernard Rudofsky “Arquitectura sin Arquitectos” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1964, cuyo catálogo fue traducido al español por la editorial argentina Eudeba en 1975.

Al mismo tiempo, se da en esas décadas un fuerte interés por las culturas populares y, con ellas, por las arquitecturas producidas también sin arquitectos, a partir del trabajo con materiales tradicionales, desde los oficios que se fueron enseñando, generación tras generación, a partir de la experiencia directa. En este sentido, la valoración de las técnicas constructivas tradicionales y del trabajo artesanal fue siempre subrayada por Scrimaglio. Y hemos dicho ya que la propia práctica de Scrimaglio puede ser pensada como una práctica artesanal. Richard Sennett entiende que “el artesano representa la condición específicamente humana del compromiso” y en Scrimaglio ese compromiso se encuentra inmutable y la constancia que vuelca en cada uno de sus trabajos es independiente de los resultados que logra. Solitario, pensativo, introvertido, Scrimaglio es un arquitecto sumamente comprometido con su hacer, que es, en definitiva, construir. Algunos de los propietarios que le encargaron sus casas, manifestaron que el arquitecto concurrió a la obra todos los días mientras avanzaba la construcción, para verificar y/o modificar el proyecto, extendiendo así el trabajo proyectual al momento de la ejecución. Se trata de un modo de hacer que unifica las instancias de proyecto y de materialización, permitiendo que las decisiones se tomen antes y durante la construcción, con la presencia constante del arquitecto. Este solape conduce a un tipo de práctica que -tal como ocurre en otras artes- superará las posibilidades de pensamiento que ofrecen los sistemas de representación, para trabajar directamente sobre la obra, garantizando al mismo tiempo un mayor control de todo el proceso de materialización.

Sus obras se resuelven con la misma rigurosidad, ya sean obras de arquitectura, diseño de mobiliario, diseño gráfico o un escrito. En el caso de las obras de arquitectura y de mobiliario, las ideas están siempre vinculadas al mundo tectónico. Los misterios técnicos son resueltos a partir de la ingeniosa construcción guiada por la organización material; un material que es comprendido desde la mirada cercana de quien lo sabe trabajar. Revisando cada uno de los modelos reconstruidos, Scrimaglio explicaba cómo suponía haber colocado los clavos, hecho los cortes de las piezas, organizado las vetas, las texturas de la madera.

Sin embargo, podemos preguntarnos, ¿qué supone este modo ar-