

geometrías habitables



modos

DEL PROYECTO

modos del proyecto
número 2, primavera 2011

Facultad de Arquitectura
Universidad Abierta
Interamericana

Buenos Aires-Rosario
Argentina

George Grieg –un ilustrador ruso, diseñador de formación básica– absorben y definen con amplitud los fenómenos que despliega el habitar la geometría, esa vieja aspiración o cometido del proyecto, ese forzar culturalmente la naturaleza del existir. Y Grieg impone imágenes de ruinas edilicias pobladas por los ingenios del futuro y bañadas por un inexplicable mar interior, envolventes precisas pero delicuescentes, agobiadas por el deseo insatisfecho del imaginario de los sueños.



UAI

Universidad Abierta Interamericana

UNIVERSIDAD ABIERTA INTERAMERICANA

Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi

Rector

Dr. Francisco Esteban

Vicerrector Académico

Dr. Marcelo De Vincenzi

Vicerrector de Gestión y Evaluación

Ing. Luis Franchi

Vicerrector de Extensión

Lic. Rodolfo N. De Vincenzi

Vicerrecto Administrativo

Lic. Silvia Álvarez

Secretaría Académica

Lic. Ariana De Vincenzi

Secretaría Pedagógica

Dr. Mario Lattuada

Secretaría de Investigación

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Arq. Gloria Diez

Decana

Dr. Arq. Juan M. Borthagaray

Coordinador General

Arq. Emilio Farruggia

Director Regional Rosario

Arq. Vicenta Quallito

Secretaría Técnica

MODOS del Proyecto

Dr. Arq. Roberto Fernández

Director

Arq. Claudio Robles

Edición

DG. Jimena Durán Prieto

Diseño

Néstor Giannini

Jésica Castelli

Corrección

Agradecemos la colaboración en el tratamiento de imágenes a Raquel Fraguas
El contenido de los artículos firmados en esta edición de modos del proyecto
son exclusiva responsabilidad de sus autores.

Editor propietario: UAI-Fernández-Robles

Universidad Abierta Interamericana. Chacabuco 90 (C1069AAB)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel 4342-7788.

Registro de Propiedad intelectual en trámite.

ISSN 1857-6123

modos

DEL PROYECTO

primavera 2011

AGENDA Roberto Fernández **GEOMETRÍAS HABITABLES** 6 **////** **NÚCLEOS (I)** Roberto Jakubowicz
ESPACIALIDAD Y MATERIALIDAD: plus para una tipología clásica + Diéguez&Fridman **NARRATIVAS**
DOMÉSTICAS: casa Klay 15 **////** **NÚCLEOS (II)** Mirabal Pietra+Bednarik Soares+Ana Maggioli
Giosa lessandr + Alejandro Turell **EXPERIENCIA DE LA CASA TALLER IBARY** 24 **////** **PROCESOS**
Flores y Prats + Roberto Lombardi **VIDA DOMÉSTICA** + Ricardo Flores y Eva Prats **Casa Pro-**
videncia **DESCRIPCIÓN Y FENOMENOLOGÍA.** Poceso & proyecto de la casa providencia 32 **////**
TEORÍA Verónica Cotofleac **KANT, ARQUITECTURA Y MÍMESIS** 48 **////** **DIRECCIONES (I)** Claudio
Vekstein **ARQUITECTURA PARA ESCULTURAS.** Sobre de La Cárcova 57 **////** **DIRECCIONES (II)**
Claudia Usselli y Luis Longhi Enrique Bonilla Di Tolla **SOBRE APACHECA Y HUACAS.** Dos obras
peruanas nuevas-viejas + Casa en Pachacamac + Museo CAO 72 **////** **TENDENCIAS**
Alejandro Schieda **MÁQUINA REX:** diseño de argumentos 88 **////** **CRÍTICA HISTÓRICA (I)** Juan
Herreros **CEDRIC PRICE.** Cuarenta años de heterodoxia propositiva 94 **////** **CRÍTICA HISTÓ-**
RICA (II) Laura Aleman **EN EL SILENCIO.** La iglesia de Soca 100 **////** **BUGLES** Ariel Jacuvovich
NOTAS SOBRE LA USURPACIÓN DE CASAS VACÍAS. O la modificación de lugares atmosféricos
como acto de civilidad + Casa Moldes + Casa Roque Pérez 105 **////** **INTENSIDADES**
Juan José López de la Cruz **ESPACIOS ENCONTRADOS** 112 **////** **MAPA** Fernanda Vértiz **MATEMÁ-**
TICA DEL DANTE. Terragni y la racionalidad simbólica + Silvia Alvite **TEORÍA DEL HABITAR.** Las
casas de Enrico Tedeschi + **VERB 5: Natures** + **ESPACIO DE ESPERANZA:** David Harvey + Agus
Silezius **DAMA BLANCA:** aventuras de Eileen Gray en la modernidad machista 120



En este segundo número se empiezan a tratar diferentes *modos* de hacer arquitectura o proyectos de arquitectura, entendiéndolos no tanto como métodos ni estilos o lenguajes sino como las relaciones complejas entre el proyectista y la cultura de la época en que le toca actuar.

En realidad, esta idea flexible de la actividad proyectual —que hace que los trabajos sean lo suficientemente variados para atender muchas necesidades y encargos— también se aplica en el trabajo de enseñanza en la Facultad y ayuda, creo, a avanzar en las relaciones entre lo que se hace en los talleres de proyecto y las materias predominantemente teóricas, sean éstas técnicas; históricas y culturales;

urbanísticas y sociales o las de representación y graficación.

Se me ocurre que esa urdimbre de materias y conocimientos, a veces, o casi siempre, en proceso de ajuste, pero que ya hace bastante caracteriza la enseñanza de la arquitectura, trata que las diferentes partes aporten a instalar, en el aprendiz de proyectista, la dimensión más compleja que supone *aprender modos de proyectar*. Como si el proyecto necesitara más que la destreza propia del proyectista (y su autonomía o soledad creativa) y, entonces, fuera algo cuyo éxito dependiera sinérgicamente de muchas cosas al mismo tiempo y no de una que prevalezca sobre otra: funcionalidad, construcción, estética.

Habitar las formas

Esto no es otra cosa que Vitruvio y su trilogía que, como Gardel, cada día canta (teoriza) mejor.

El tema dominante de este número es, como de alguna forma lo serán todos, imbricar la geometría de la abstracción que inspiran las bases de diseño (una trama modulada que, por ejemplo, da paso a la racionalidad de una estructura, etc.) con el proceso de ocupar esa geometría con usos y valores perceptuales, culturales y sociales. El proyectista no hace —o no debe hacer— meramente una pieza geométrica, sino que, tal vez, esta sea un punto de partida para posibilitar una función y una actividad. Se trata entonces de habitar esas formas emanadas de las posibilidades geométricas.

El movimiento moderno ha hecho mucho para aclarar esas cuestiones, sobre todo para alcanzar la idea de una abstracción o racionalidad geométrica despojada del ropaje de la ornamentación. Le Corbusier se animaba a definir la nueva arquitectura como el uso sabio de las formas geométricas bajo la luz.

Pero eso pudo haber dado lugar a una preeminencia de la forma sobre el uso o a la habitabilidad de esa forma. Esa podría ser una de las críticas posmodernas a la modernidad, y la otra es su universalismo y su carácter cosmopolita: no sólo formas más bien puras, sino eso en cualquier lugar del mundo. Ahora nos interesa un poco más la particularidad de cada ambiente y de cada cultura,

y la cuestión de los modos pasa también por la capacidad de asumir el legado o el saber internacional, pero adaptado o transformado a cada lugar y momento histórico. De eso se trata nuestra enseñanza, estamos asumiendo la complejidad de relacionar saberes diversos y dispersos y también tratando de ser globales en lo local.

Gloria Diez

Decana

Facultad de Arquitectura

UAI

Geometrías habitables

Algunas instrucciones para recorrer este número



1. Desde fines del siglo *ixx*, Semper y Riegl, en sus cátedras vienesas, presentaban la dicotomía de la *cueva* y la *caja*: una oquedad excavada orgánica en lo natural, la primera; y un constructo signado por la tectónica, la segunda. Dilemas del recinto y de la cápsula, del orificio y de la cáscara, del espacio y de la estructura, del contenido y del continente, del regalo y del envoltorio (atención con esto: Roland Barthes, en su espectacular obra sobre el sistema de símbolos japonés, *El imperio de los signos*, decía que para los japoneses es más importante el modo en que se empaqueta un obsequio que el obsequio en sí mismo, delicia de los artesanos de *packagings* especiales).

Dilema expuesto de un modo mucho más clásico entre lo platónico y lo aristotélico; entre lo ideal o sensible y lo material o usable, y entre lo inconmensurable y lo calculable. Otra obra memorable es *La Poética del Espacio*, de Gaston Bachelard, ese romántico atrasado en pleno siglo *xx* que se juega por la cueva, el sótano, el ático y todo aquello retorcido y anticartesiano que motoriza ensoñaciones. Heidegger va más allá y despoja toda cueva o caja de su capacidad de entender o de mejorar un lugar o, por tanto, de generar morada o instalación: la modernidad, según el descarriado filósofo político, es un fraude. Y Wittgenstein, más indulgente con lo arquitectónico —al fin y al cabo, con la ayuda de un auxiliar de Loos, construyó la casa de la hermana—, propone que el proyecto está bien, siempre y cuando se resuelva al modo del filosofar analítico. Es lo que hará Cedric Price (recordado en el ensayo de Juan Herreros, inserto en este número) al precio de extinguir lo espacial de la arquitectura —a favor de lo temporal— y de llevar la noción de proyecto a la de notación o diagrama; o las etéreas y evanescentes *arquitecturas op* de Max Bill como sus tramas aéreas pensadas

para sus propuestas no ganadoras de los pabellones suizos en las expos de París y Nueva York de 1937.

Con lo que parecen inaugurarse dos trayectorias inversas en el proceso de proyecto: una, que construye huecos y los equipa para usar/percibir (diría, siendo un poco grosero, el camino que une a Borromini con Goff), otra, que intenta o promueve habitar la geometría, hacer sensorialmente amable una caja (quizá emblematizable con el eje Palladio-Corbu).

2. Como siempre, la dualidad precedente es elegante, pero mentirosa o maniqueísta. Un subtema subliminal de este número sería minar o contradecir esa proposición que viene siendo abusivamente reiterativa en la teoría y en la historiografía (apolíneo versus dionisiaco, clásico versus barroco, racional versus orgánico, cultural versus natural, etc.). Nietzsche tiene mucha culpa a este respecto, y luego Wölfflin desarrolló una magnífica historia del arte bajo esa dicotomía que, incluso, tiene atributos en el nivel del sujeto, como las diferencias entre lo óptico y lo táctil. Un caso mestizo en esta cuestión general es el habitar geometrías existentes, o sea, el tema general de los *retro-yectos* que Benévolo oponía a los *pro-yectos*: éstos pensaban la forma futura o hacia adelante, la cosa que aún no existe; aquellos, piensan de-formar o con-formar formas pasadas o hacia atrás. Sin duda, es el tema de la gestión del patrimonio o de las actuaciones en fragmentos monumentales, pero —como desarrollé en mi *Obra del Tiempo*— es un campo proyectual mucho más amplio que arranca del *recycling* británico de Sherban Cantacuzino y arriba a las puestas en valor de piezas de territorios amplios de lo patrimonial (como en el caso de lo popular, lo inmaterial o antropológico, lo referente a la arqueología industrial, etc.) pasando por la actividad de modernos

incómodos, como Carlo Scarpa, antes que nada, un *amateur* apasionado en las cuestiones de la cultura material del Véneto. La pequeña casa catalana de la calle Providencia, del estudio y matrimonio Flores&Prats, es una lección de densidad en la articulación entre geometría y percepción/fruición, lección que primero ellos aprendieron *de-construyendo* —y aquí no hay mejor uso de ese polémico verbo— a los pintores flamencos del siglo xvii, como Vermeer, Fabritius o Maes, pero especialmente algunas tablas de de Hooch, con cuyos interiores domésticos desarman la densidad óptico-táctil de la especialidad íntima y arman un seminario australiano basado en los trabajos que cruzan el análisis y des-armado de las piezas de de Hooch y en contar la experiencia de cómo armaron muy lentamente, y con alta participación de sus usuarios (largas comidas dominicales, por caso), la casa o la reconstrucción de la casa de Providencia, sobre todo interpretando la complejidad de las ceremonias cotidianas domésticas. Por eso, en cierta forma, los autores con-vivieron con los clientes sobre la base de la casa común o popular existente que todos respetaron y potenciaron y que pareciera asegurar que una arquitectura tipo palimpsesto o escrita, inscripta o tallada, si cabe, sobre otra, inevitablemente asegura resultados quizá no tan netos o figurales, pero sí más densos o experienciales. Lo mismo sucede

con Scarpa y con la casa que se hizo para sí el matrimonio Miralles-Tagliabue en la calle Mercaders (en cuyo estudio, Ricardo y Eva trabajaron bastante): objetos nuevos-viejos, densos y turbios-turbadores que recogen la mezcla de lo dado y lo propuesto, cirugías, incisiones, implantes, injertos y mestizaciones o híbridesces.

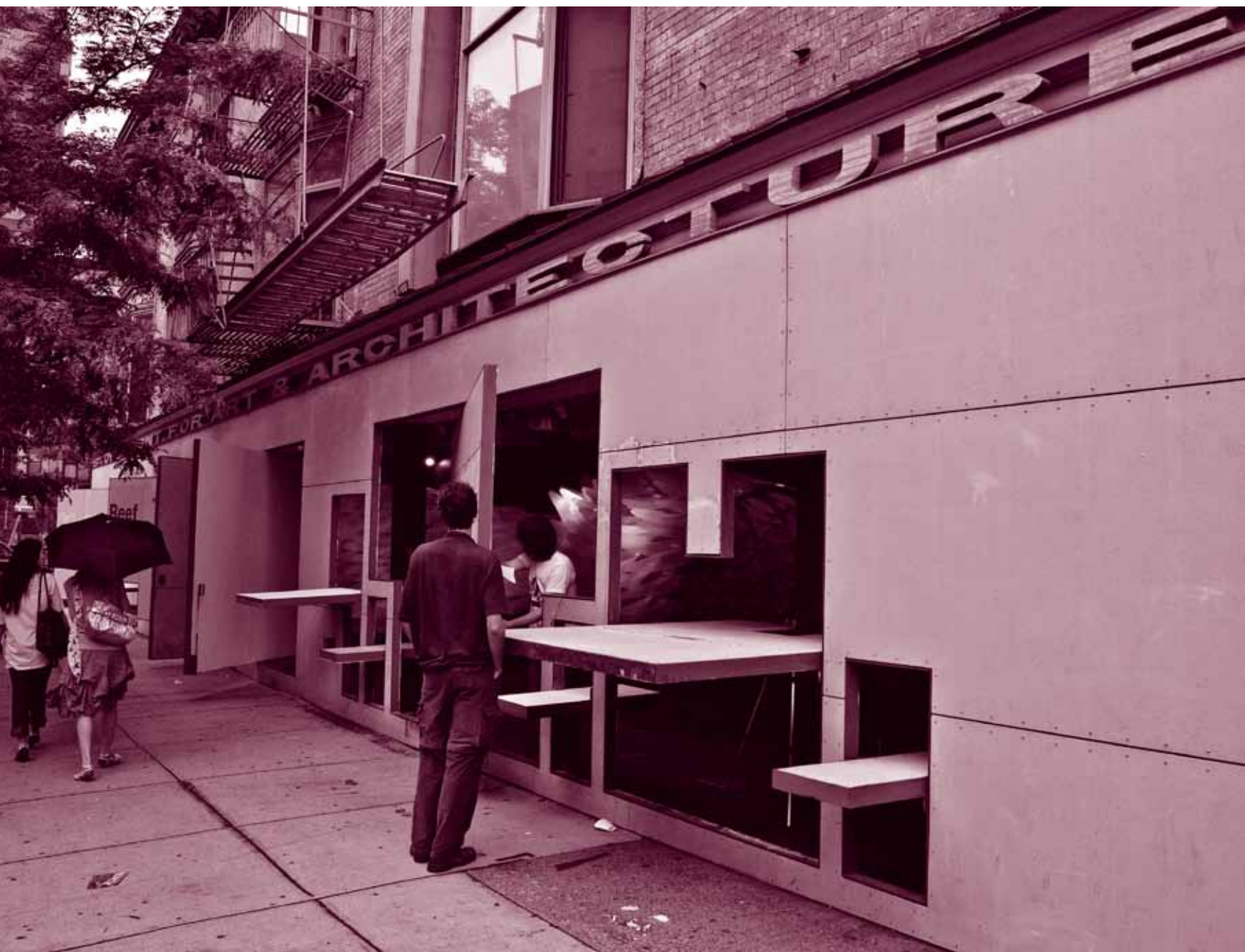
3. En rigor, tanto el proyecto de Flores&Prats como el mencionado *intervento* mirallense en la *ciutat vell* desarrollan una



idea de geometría como palimpsesto, una manipulación de una preexistencia cuasi arcillosa (el objeto originario, independiente de su valor histórico-patrimonial) de una materialidad que reescribe espacialidades sin perder la densidad del palimpsesto, las superposiciones, las grafías sobrepuestas, los varios sentidos de enunciación y, por tanto, la garantía de una arquitectura de alta densidad de experienciales.

Una parte de la arquitectura barrial, que desarrolla en Buenos Aires Ariel Jacobovich, también va en una dirección equivalente: intervenciones rescriturarias de arquitecturas barriales, en algunos casos; y arquitecturas de banalidad o de cotidianidad doméstica, en otros. Donde quizá valga más la intervención nueva, o el gesto y la tendencia que ello implica, que el punto de partida sobre el que se opera. A la manera, dicho sea de paso, de las turbadoras interrupciones de continuidades geométricas que aplicaba Gordon Matta-Clark a desvinculadas casas de suburbios neoyorquinos (aunque la referencia sin duda alude a la densificación de una operación proyectual, entendida más bien como acción artística). Hay en esto una geometría de la paradoja, una espacialidad emergente de alguna intervención casi quirúrgica que abisma un plano o construye una directriz espacial inédita y siempre estimulante.

4. La idea que desarrollamos en estas notas, de una geometría recalificada por vocaciones habitativas (o artísticas y conceptuales en Matta), y basada en operaciones interventivas sobre materias preexistentes, si bien no pertenece al orden de la invención absoluta (se trata de geometrías casuales sobre objetos existentes, no reflexiones apriorísticas), también debe ser pensada dentro de la tradición de una racionalidad moderna, instalada en

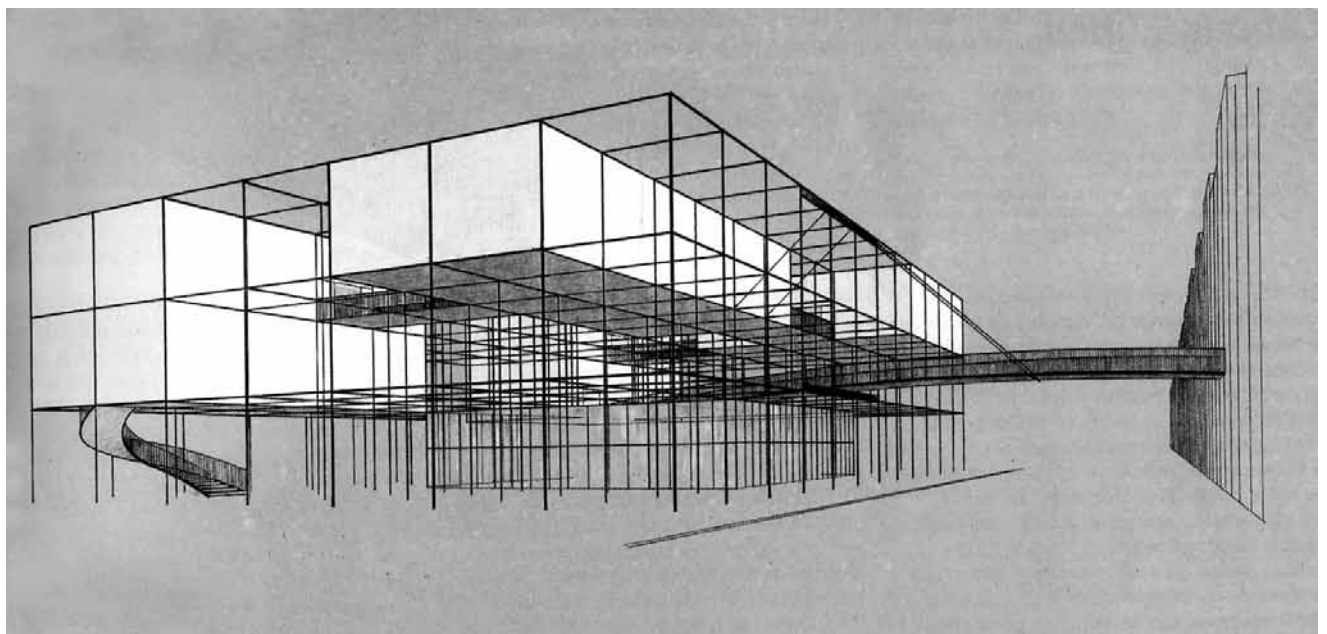


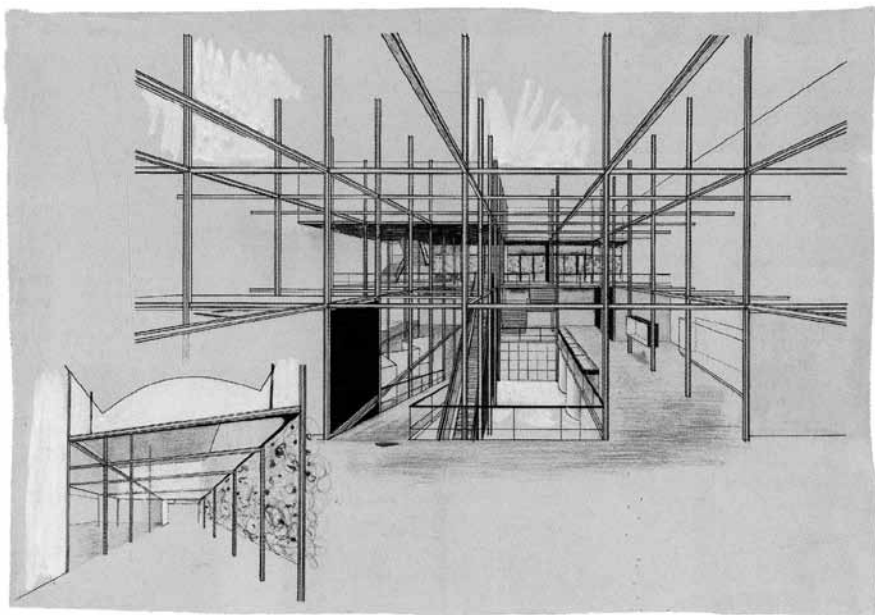
el sistema de la mimesis clásico-kantiana, mediada (en arquitectura) por la abstracción de la geometría.

A pesar de todo, el discurso kantiano —que se refiere más precisamente a un concepto de arte y de belleza, fundado y calificado en una concepción figural quizá extensible al dominio del lenguaje— abarca también la arquitectura, sin reducirla a lenguaje (afán estructuralista vano de los 60), sino mediando la construcción de lo mimético, según un cierto sustituto de ese lenguaje, que es la geometría.

La mirada de la arquitectura, según el sistema kantiano que ofrece el escrito de la filósofa rumana (que actualmente enseña en Venezuela), Vasilica Cotofleac, parte de suponer que si todo arte se inscribe genéticamente en el procedimiento de la imitación y que tal imitación parte de la naturaleza como sistema que el arte mimetizará (en varias y sucesivas mediaciones culturales), la arquitectura, al contrario, no imita el mundo natural, sino quizá a través de las es-

pecíficas mediaciones de la geometría, no solamente según el estatuto de producción de una cosa geométrica, sino además, de modelos de percepción también de índole geométrico, como el *oculus* perspectívico. Sobre todo porque existen geometrías del mito, que son teorías del mundo o imitaciones de los modelos del mundo (*imago mundi*), empezando por las célebres *mandalas* hinduistas, palabra sánscrita que quiere decir ‘círculo’. El pequeño trabajo de Claudio Vekstein para dotar de una *puerta* (con toda la connotación simbólica de esa noción) a la Escuela de Artes de la Cárcova, en un todavía bucólico fragmento de la Costanera Sur, sin entrar en las categorías de geometrías habitables, si incluye la utilización de un artificio de proyecto que en este caso, bien se corresponde con la etimología de la palabra *explicar* que quiere decir ‘abrir los pliegues’, des-plegar y así, la puerta es más meditación-envoltorio y mediación de la escritura del referencialismo arquitectural. Hay, pues, maneras harto





complejas de producir significaciones con la geometría en arquitectura, partiendo de forma moderna, por supuesto, de la geometría terraguesca como poesía dura, aplicada a reescribir nada menos que *La Divina Comedia* en su célebre e interrumpido *Danteum*, lo que también se aborda en un escrito que se incluye en nuestro *backfront* llamado Mapa.

5. Hay un momento elemental de la lógica en el que ésta se acerca al fenómeno de la mimesis, en la singularidad de lo tautológico: aquello que ha instituido un discurso rayano en una *ciencia de la arquitectura* (por ejemplo, en el importante manual de Antonio Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, Serbal, Barcelona, 1993) en la que el *tipo* aparece paradójicamente como una construcción histórica (algo que va decantando en relación con la experiencia y la memoria) a la vez que como un sustrato o plataforma de geometría que, en la medida en que se use como tal —o sea: que se proyecte a partir del tipo éste se erige en punto de partida desontologizante, susceptible de evitar su reproducción pura y eterna, es decir, algo que huye de convertirse en *arque-tipo*.

La arquitectura tipológica —por ejemplo aquella de los edificios urbanos colectivos de vivienda, que son piezas de una máquina teórica que ofrece la geometría de la ciudad— es una meditación que oscila en-

tre la pura tautología (o peor aún, la producción de una mercancía estandarizada por el mercado inmobiliario) y el proceso de plantearse si se quiere una hegeliana superación-negación del tipo. Un ejemplo sería el edificio de Testa en la calle Laprida, en Buenos Aires, y otro, el de la Iglesia en la calle San Luis, en Rosario: en ambos casos hay una cierta violencia negadora de la rigidez urbanística y un intento de fugarse de los límites de lo tautológico-tipológico dado. El bloque de Diéguez&Friedman que se presenta aquí parece intentar otro proceso que no es el de la de-construcción o el de cierta deformación del tipo, sino al contrario, el de una afirmación minimalista de la pura geometría esencialista, que estaría conteniendo el marco prescriptivo de una normativa urbanística. Hay una caja, diríamos, prefigurada o previsible, más o menos reproducible y hay, como en este caso, un buceo de un *grado cero* de esa geometría, que busca explotar las cualidades de lo elemental.

En un discurso también cercano a esa materialidad constitutiva de lo tipológico urbano —en este caso una casa unifamiliar barrial de fachada continua en Montevideo—, hay un trabajo, hecho hace algunos años, del joven equipo Bednarik&Mirabal, que es la casa-estudio de la calle Ibiray

que hicieron para un artista plástico, amigo de la infancia de uno de los proyectistas. Allí aparece nuevamente una caja resignificada, en este caso por el uso-fruición que genera el maridaje de un productor-arquitecto y un consumidor-artista, con lo que el objeto resultante (del cual hablamos varios años después de ser inaugurado, y habla principalmente el artista-usuario que evoca el encargo, pero también la utilización) también alcanza la densidad de una geometría urbana básica, interrogada, debatida y elaborada.

6. La cuestión de *habitar las geometrías* —cosa que parecería que conlleva inexorablemente a resultados racionales que tienen que ver con las *firmitas*, o sea, la analítica tectónica-estereotómica que lleva de la idea al constructo— afortunadamente no agota la arquitectura y si bien el tema de lo transgeométrico, por así decirlo, se nos plantea como un tema monográfico futuro en elaboración, resultaba de interés incluir en este número algunas referencias al modelo de las cuevas-cajas, es decir, operar con una revisión de aquellas escrituras antiguas, el tema de las inscripciones o cómo unir territorios (cuevas) con monumentos (cajas). El caso de la nueva/vieja arquitectura peruana en

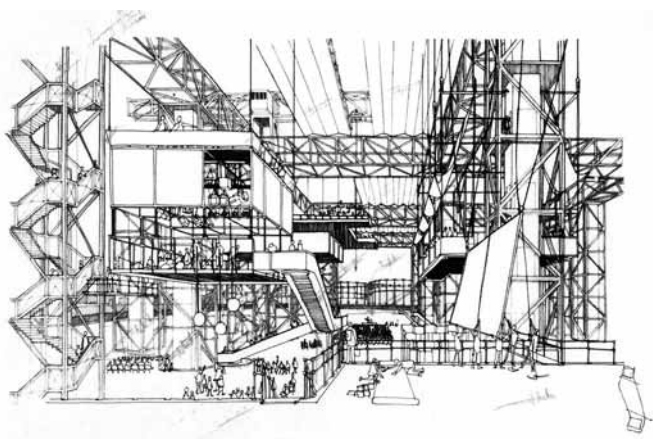


Uccelli y Longhi —el Museo Cao en Trujillo y la casa en Pachacamac respectivamente— remite a una cuestión propia de la ritualidad andina, como es el tipo arqueológico de las *huacas*, las cuevas, los montículos, la arquitectura funeraria oculta con aterramientos disimuladores, las operaciones cúlticas, que funden el artefacto en el paisaje, y el de las *apachetas*, o espacios abiertos caracterizados por cierta disposición de estelas o monolitos. Estas dos intervenciones se dan en sitios arqueológicos, o cercanos a estos; en un caso ofrecen la propuesta de un museo de sitio a la tumba El Brujo de la cultura moche y en otro plantean una casa a la manera de una *huaca* o, por lo menos, según el mismo principio de acomodar el objeto en la continuidad del territorio casi extinguiendo su visibilidad. La reflexión sobre el problema de habitar geometrías, si bien tiene que resolverse en un formato des-plegado (es decir, con ciertas configuraciones de espacio delimitados por planos), va más allá de ubicar lo proyectual en un aprovechamiento de las cualidades geométricas, ya que el proyecto inevitablemente pasa a referirse a la complejidad y polisemia de un territorio arqueológico culturalmente denso, y lo bueno, como dice Bonilla, es que se evita o se supera el facilismo, si se quiere, de unos episodios contextualistas o regionalistas, ya que se alcanza el inexcusable mérito de unir lo arquetípico u originario con lo contemporáneo.

7. En cierta manera, podría decirse que, en mayor o menor grado, las obras peruanas resultan ser unos *espacios encontrados*, unas configuraciones únicamente posibles de ser pensadas/deseadas como fruto de la conjunción de programas y lugares, que casi llevan a resultados inexorables: la casa de Longhi en Pachacamac no podía resultar sino una *neo-huaca*, si se me admite el neo-retrologismo, aunque tal inexorabilidad no asegura la calidad de la *performance* que, en todo caso, es mérito concreto de este proyectista. Picasso decía “yo no busco encuentro”, pero el que lo decía y lo hacía era Picasso. El mismo título de *espacios encontrados/deseados*, pero esta vez en la intersección de arte&arquitectura, unidas por una voluntad conceptualista común, es la investigación que se propone en el texto del sevillano López de la Cruz en donde se abordan casos célebres como la galería *Storefront*, que *encontraron* Holl y Acconci en el Soho, los episodios interventivos de Matta-Clark (que logró espantar a Eisenman en el IEU neoyorquino, donde quiso romper los cristales) o los fragmentos de espacios públicos que Jakoba Mulder y Aldo Van Eyck (en el grupo Cobra) iban habilitando en sitios bombardeados de Ámsterdam después de la guerra. Si los holandeses restauraban *agujeros dañados* —planteando de tal forma la reconstrucción material-urbana del tejido

social—, otros episodios plantean la dialéctica de cierta violencia entre objeto y uso. En la célebre casa que la aristocrática autodidacta irlandesa Eileen Gray se hizo para sí y su pareja de entonces, Jean Badovici, en la costa azul francesa, como resumen de un dilatado trabajo en los objetos (sobre todo muebles y joyas), la historiografía revisionista de género, que encarna Beatriz Colominas desde Princeton, se interesa en cómo el celeberrimo Le Corbusier cometió una suerte de violación de esa impoluta caja blanca al pintar sus murales sin autorización de los dueños, y el hecho de pintarlos desnudo (como lo atestiguan unas antiguas fotografías), unido a cierta pasión voyeurística del maestro frente a su pareja de amigos, convierte este caso en un tema ya no de habitabilidad de una geometría, sino de atravesamientos avasallantes de distintos lenguajes con distintos propósitos. A su modo, es algo parecido a la inversión artística que propone Bansky cuando ingresa subrepticamente nuevas piezas a un museo consagrado, en lugar de robárselas, o cuando interviene con violencia discursiva ciertos objetos consagrados, como el cuadro de Hopper de los taciturnos parroquianos nocturnos de un bar de ciudad, agredidos por un *hooligan* enfurecido.

8. Las investigaciones acerca de la manipulación de la geometría para alcanzar efectos funcionales y estéticos pueblan



episodios claves de la modernidad racionalista, que emergen didácticamente en la Bauhaus o que alimentan la *machine a habiter*. La geometría se trueca en cuestión a salvar (en las transgeometrías en Kiesler, por ejemplo, o en toda el ala de la *organwerk* que funde exitosamente lo natural y lo técnico, como en Häring) de modo que bien cabe una excursión retroactiva sobre la modernidad, en una posible rehistorización completa de las relaciones entre forma y apropiación óptico-corporal de la forma, algo que hay que reconocer como punto de partida en el estimulante *El inconsciente óptico* (Tecnos, Madrid, 1997) de la pro-vocativa Rosalind Krauss que, si bien está delimitado a investigaciones artísticas, podría aplicarse a indagaciones proyectuales. En esta línea, obviamente por impulsar, se presentan en este número dos episodios moderno-americanos: la olvidada caja cúltrica de Bonet o la inhabitabilidad de una geodesia pesada y las casas de Tedeschi, entendibles no tanto como proyectos en sí, sino como actividad crítica articulada con su trabajo teórico. La capilla de Soca, que Bonet hace como una despedida de Uruguay después de sus grandes trabajos esteños, es casi una hermética proposición de una forma compleja emergente de una superposición de triángulos de hormigón que trata de construir un espacio sacro, casi en las antípodas del procedimiento de envolventes plegados que por la misma

época proponía Dieste. Indagar por qué fracasó esta obra (hoy semiabandonada) es toda una inquietud que quizá tenga que ver con interrogarse sobre el éxito o no de la relación entre geometría y habitabilidad. Tedeschi —en la misma línea de Sacriste, pero de una manera mucho menos visible— trató de indagar cómo se podía utilizar a Wright, más allá de las propias limitaciones de su narcisismo manierista; operación que parece que solo pueden hacer los italianos (no solo el expansivo Zevi, sino el relevante Ridolfi, que merece más atención historiográfica que la que le tocó en suerte).

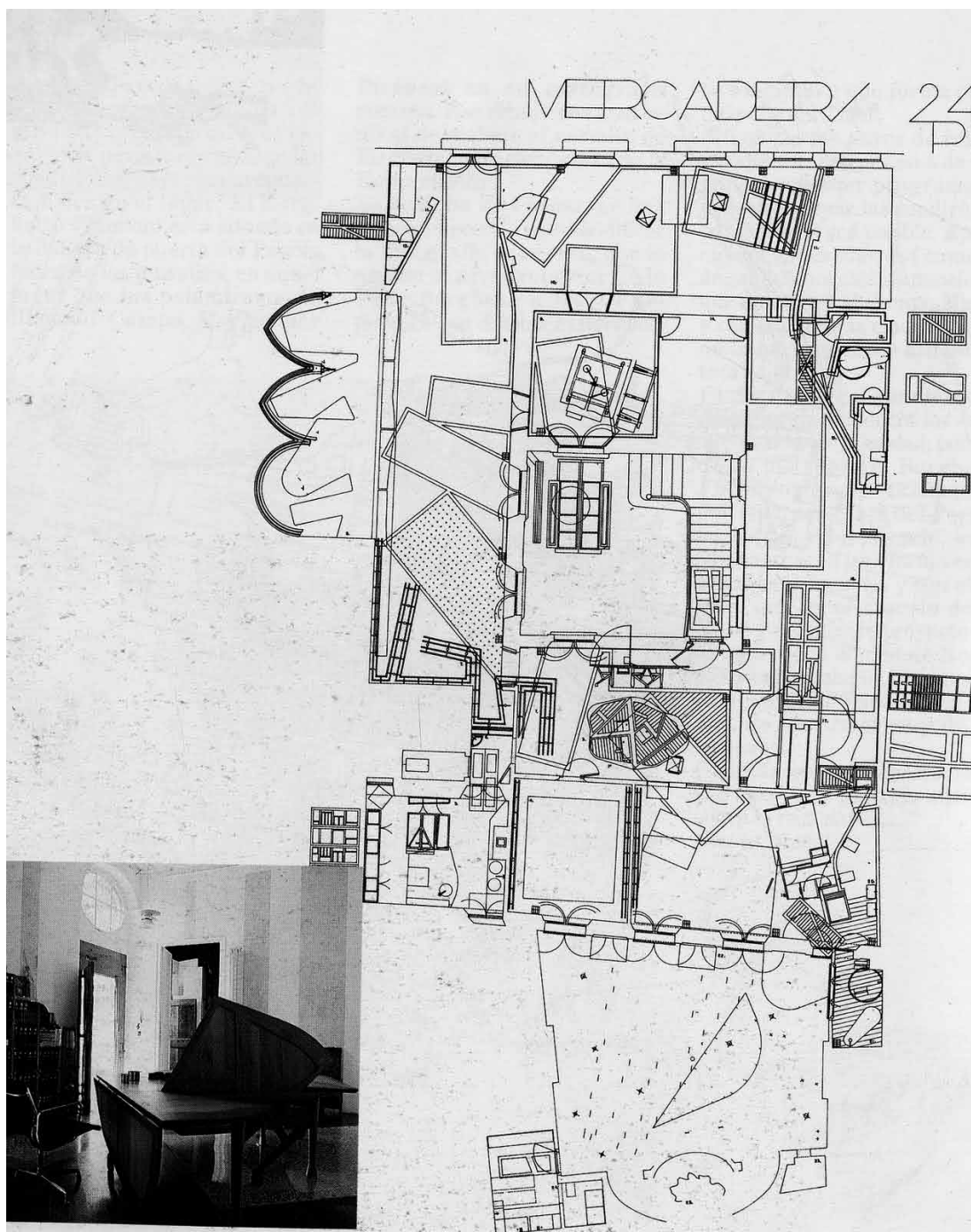
9. Alex Schieda, un joven arquitecto marplatense, pudo formar parte del equipo Rex, el emergente neoyorquino, que surge después de OMA y Rem (Koolhaas), que despliega su metodológica cínico-crítica y el pragmatismo del mercado que puede ocuparse de la neodiscursividad de los espectáculos actuales en los que la arquitectura deviene en *cajas parlantes*, quizá más allá del academicismo de Venturi y más cerca del discurso de McLuhan o del efectismo de la cultura pop, esa que va de las cajas de Brillo de Warhol hasta el Koolhaas neoyorquino del *Delirante New York*, que es una investigación sobre los efectos visuales y espectaculares de los artificios urbanos en los que la arquitectura es lo de menos. Esa línea de pensamiento y una clara aso-

ciación con una filosofía de las mercancías, que permea, por ejemplo, todo el discurso de la publicidad contemporánea, da paso —en la presentación de Rex— a la postulación de una metodología para la producción de *cajas eventuales*, es decir, de cajas warholianas que, más que usarse, deben *percibirse*, con lo que se sanciona el actual pasaje de la habitabilidad al espectáculo que todavía merece una reflexión teórica que no sea solo aquella de nostalgia por la *modernidad dura*.

10. Un par de miradas mínimas a bibliografías disponibles o más bien estimulantes en relación con el tema del número, que también incluimos en nuestro patio trasero, propone analizar *Verb*, el *boogazine* catalán de Actar, de pretensión ecuménica que, a su manera, revoluciona el objeto-revista de arquitectura y el de la colección de pocos números-investigación publicados, y detenernos en *Verb Natures*, tan sólo para presenciar exploraciones proyectuales sobre la flexión de lo natural como aventura posorgánica y como nuevo maridaje entre artes y ciencias, al proponerse geometrías de las plegaduras y de los embriogenéticos procesos de producción de realidad en otro linaje de generación, de forma que, en todo caso, todavía requiere adaptación del sujeto para advenir a otra cultura de la habitabilidad.

El otro tema es uno de los últimos libros del

quizá último marxista ecuánime, David Harvey, que en este caso, y un poco a la pasada, introduce el revolucionario tema del *materialismo geográfico* (para superponer al clásico y ortodoxo materialismo histórico) y advertir entonces como Harvey quiere poner de nuevo en órbita el marxismo para entender la presente (y futura) relación entre capitalismo y territorio, dado que esta fase de capitalismo globalizado se presenta como predominantemente capturador y transformador de espacialidades. Que es lo que abre, como indica el título, *espacios de esperanza* para (otros) arquitectos capaces más bien de volver a la utopía y a la crítica.



Roberto Fernández

Espacialidad y materialidad: **plus** para una tipología clásica

Casa Klay

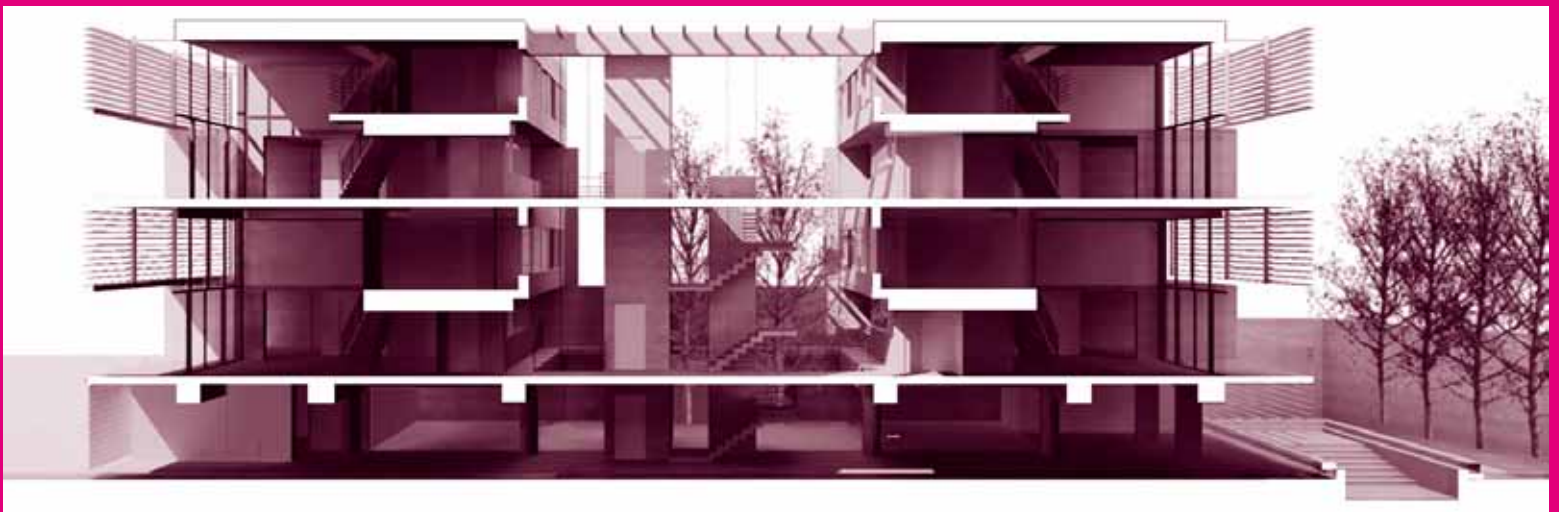
Roberto Jakubowicz

El edificio colectivo de viviendas de la calle Clay, un clásico de la ciudad de Buenos Aires y de ciertas ciudades de Argentina, integra definida y sensiblemente una diversidad de orígenes, junto a un plus de calidad espacial y material. Sería posible rastrear referencias y conceptos insistiendo en su diversidad y, aun así, el ensamble de todo ello tendrá un plus en el edificio que nos ocupa, dado en una *calidad* superior a la habitual en esta tipología, lo que surge como expresión de las *intenciones* de los arquitectos.

En principio, con la selección, con el recorte intencionado de lo conocido, siguiendo con la audacia (ellos lo llaman experimentación) de integrar / combinar / amalgamar..., en fin, *proyectar* con lo recortado y con elementos y conceptos complementarios, para lograr finalmente resaltar las *ideas* de la vivienda y del edificio. Por tanto, nos encontramos en un horizontal que se destaca curiosamente por una arquitectura de ideas, una interrelación y combinación de ideas, lo que se explica en los antecedentes de concursos y en el

doble rol de docentes universitarios y de arquitectos en ejercicio.

En una entrevista y en su carácter de docentes de Diseño Arquitectónico, enfatizaron *la importancia de mirar arquitectura, mucha arquitectura en el proceso de aprendizaje-enseñanza*, entendido como analizar / interpretar / criticar / evaluar / incorporar o apropiarse de herramientas. Confieren gran relevancia a esa mirada crítica, de *obras que les gustan y de las otras, para ir formando un pensamiento crítico*. Se comprende entonces una búsqueda



amplia, abarcativa; una actitud pluralista que traslada esa receta docente a su propio trabajo de proyectistas, dejando filtrar la mayoría de las opciones y seleccionando las que más interesan.

En la memoria del edificio, citan a Sanford Kwinter “la historia de las ideas en arquitectura es la historia de las casas...”, que vale quizá tanto para su praxis profesional como para la docente. Tales ideas, sin pretender ser exhaustivos, podrían analizarse desestructurando *los espíritus convocados* para esta obra.

Primero, un valor supremo asignado a la *espacialidad*, que podríamos denominar *moderna*, a partir de Corbu, Wright y tantos más, y que remite al concepto dominante de *espacialidad dinámica*, las relaciones espacio-funcionales en vertical, las relaciones *interior-exterior* claramente buscadas y que son definitorias para viviendas en altura y entre medianeras, para lograr las *pequeñas casas* que mencionan los autores en su memoria, tratando de ir más allá de un mero apilado de células regulares.

Segundo, la importancia que le dan a la *materialidad*, un término que no siempre hemos usado correctamente. Una aproximación, cuasi definición, tiene que ver, obviamente, con un material y con una tecnología, pero para que este par no quede en mera construcción, es imprescindible la intención del arquitecto.

En estas viviendas (vale repetir, entre medianeras y en altura), se proponen paneles y divisores internos de vidrio, material frío si los hay, buscando la penetración de la luz cambiante desde ambos frentes de cada vivienda. Decisión audaz, pensada (o impensada), que potencia la espacialidad buscada, los parasoles de vidrio serigrafiado contribuyen en esta misma dirección. Podemos decir que esos atributos de *espacialidad* y *materialidad* dialogan potenciándose entre sí, y aquí se vislumbran referencias del *zeitgeist high-tech* con sus búsquedas de transparencia (Foster, Nouvel, Piano, etc., más unos pocos y dignos representantes locales). Luego tenemos el hormigón, que fija, protege, asienta y hasta *asegura* la liviandad de las viviendas. Y, por otro



lado, *equilibrantes* cálidos, con el piso de quebracho en el gran acceso de planta baja y en los pisos de tablonés de madera, también unificadores, en la relación interior-exterior de las viviendas.

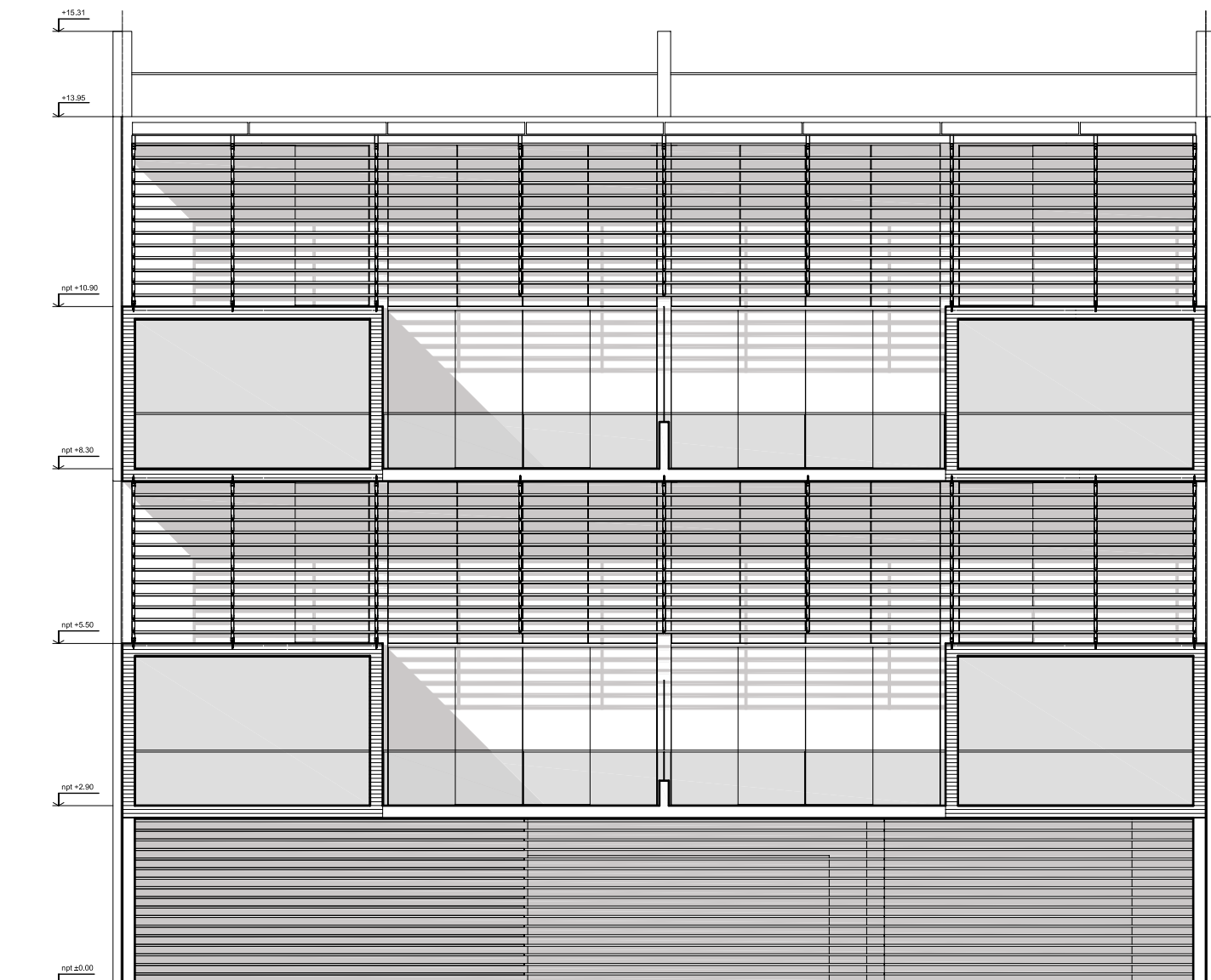
Hay que decir que este trabajo forma parte de unas *tipologías porteñas recientes*, apenas de fines de los 90, con las cuales comparte similitudes de sitio (entre medianeras), de normativa (residencial hasta aproximadamente cuatro pisos), de posibles usuarios (clase media y media-alta) pero, fundamentalmente, búsquedas que apuntan a una mejor calidad en la arquitectura habitacional.

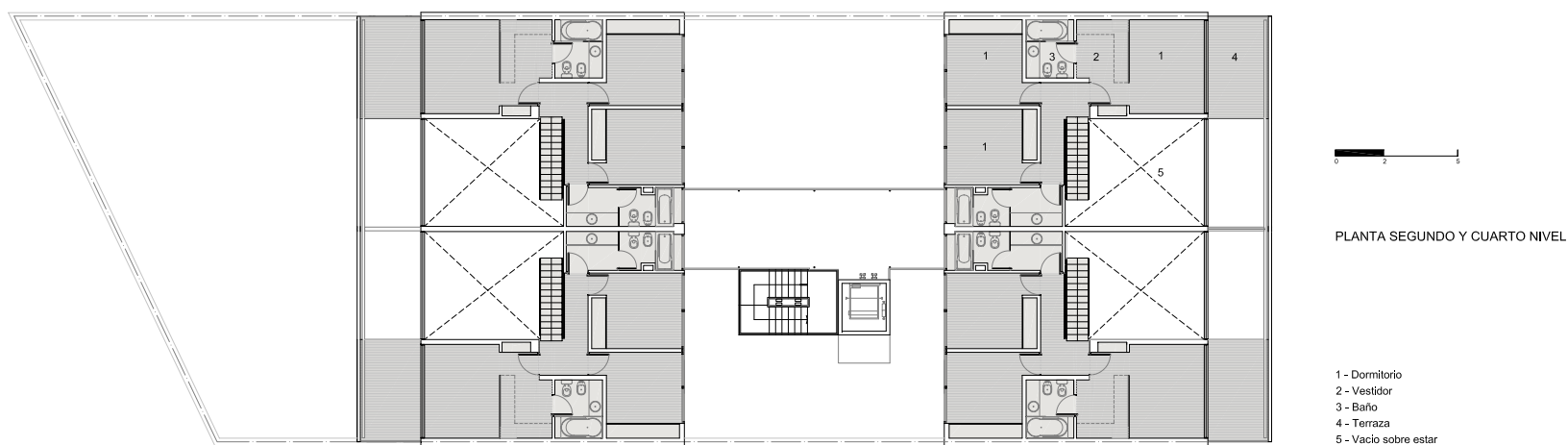
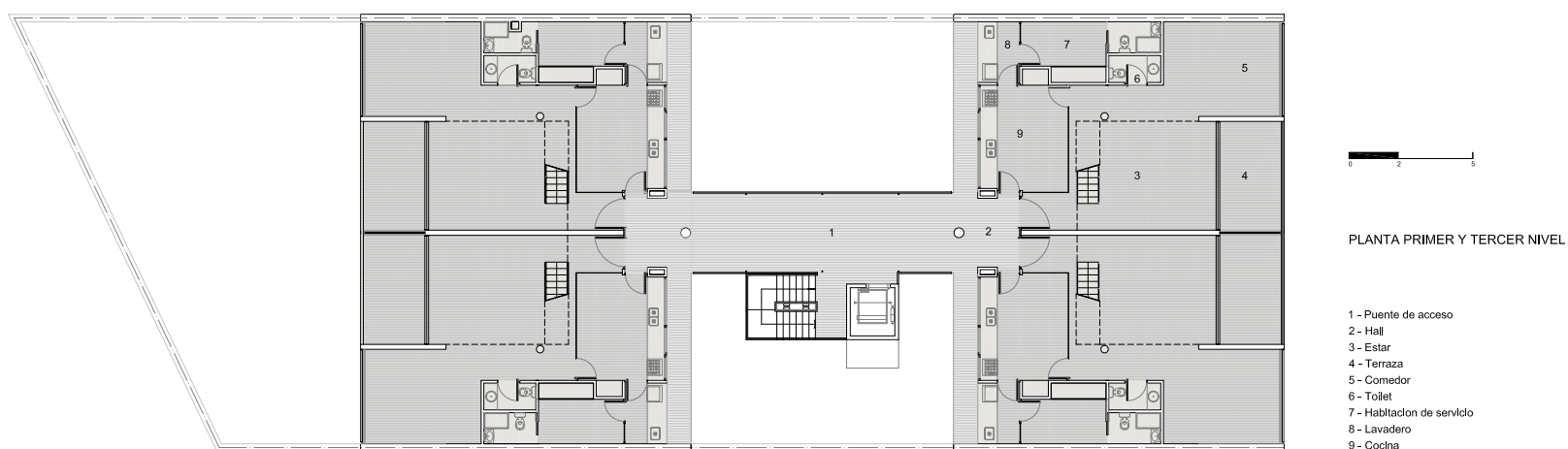
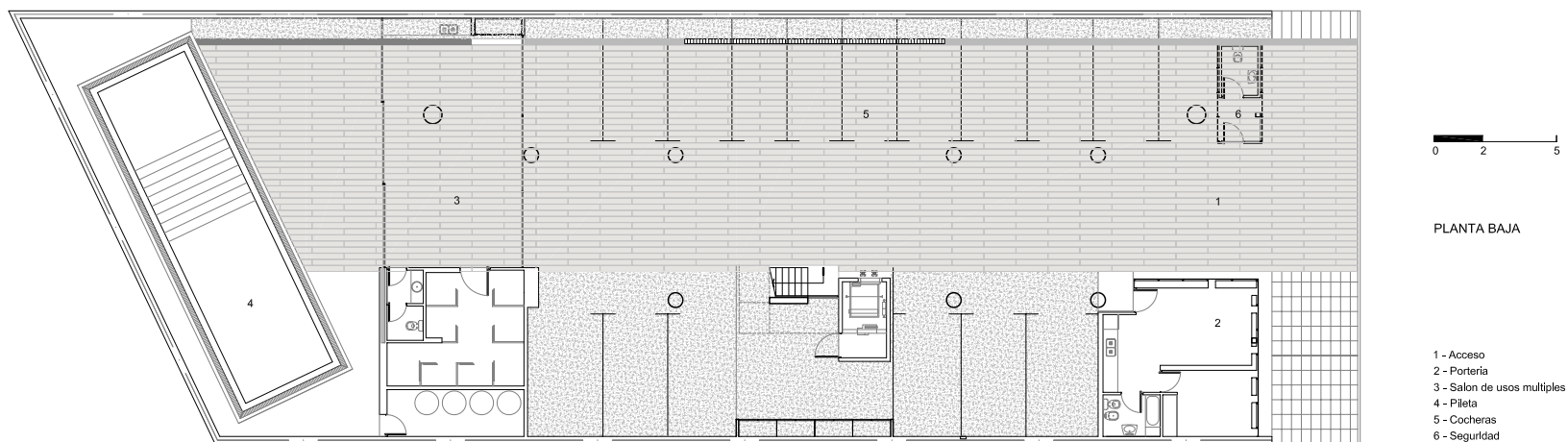
En este caso, la voluntad de llegar a la vivienda *como si se llegara de la calle*, con accesos semicubiertos generosos —que son a su vez semipúblicos— a mitad de camino, entre los tradicionales de casas o de departamentos, agregando una pequeña plaza semipública en planta baja y los infaltables de los últimos tiempos: SUM + pileta. En este sentido, esta obra confluye en desarrollos como los de Caram&Robinson (Colegiales, 1999) y el de Benadon-Berdichevsky-Cherny (Núñez, 1999)

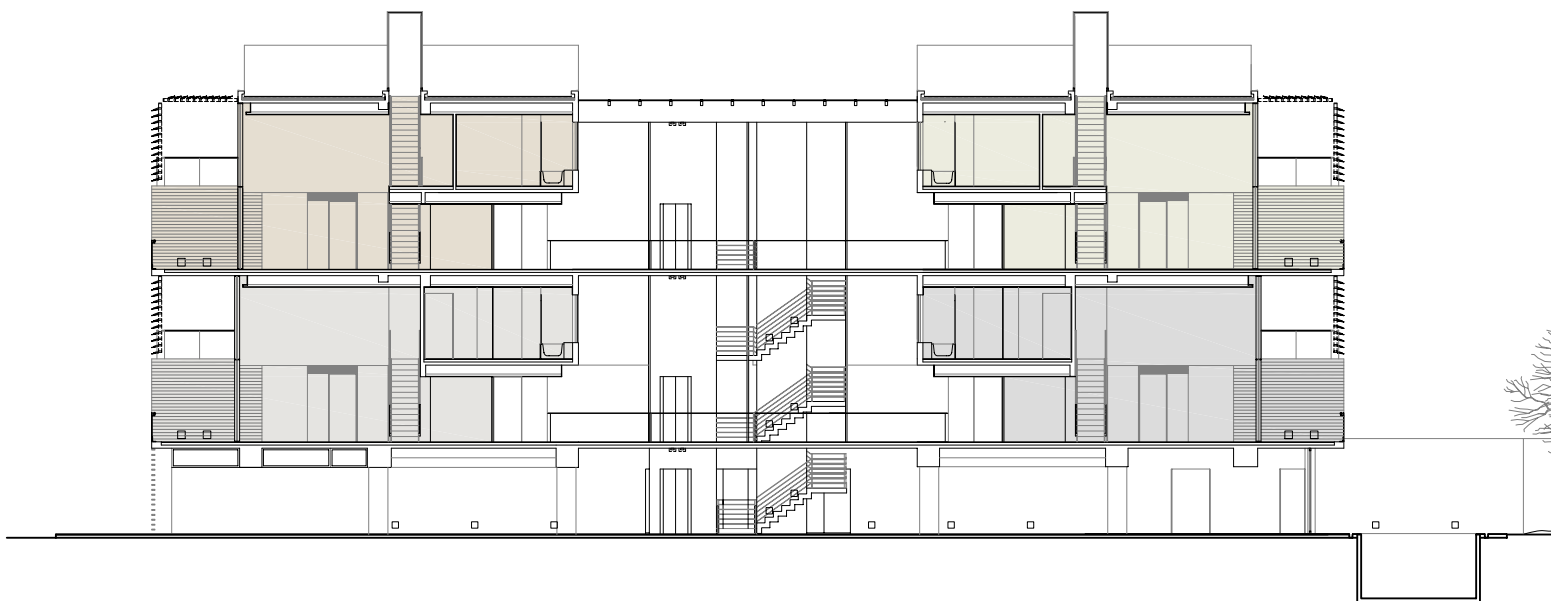
más trabajos externos, como el de Nouvel&Cattani (Tours, 1993) o el de Philippe Gazeau (París, 1994). Se trata finalmente de una praxis arquitectónica que va generándose con el conocimiento e incorporación crítica de paradigmas disciplinares y de la cultura arquitectónica y habitativa, donde se inserta lo que da paso a una investigación y experimentación que permite realizar pequeños saltos cualitativos en los temas o problemas abordados. Por todo esto, estamos ante una praxis conceptualmente modélica, con resultados destacables, pedagógicamente transmisibles y claramente dentro del campo de esa arquitectura que Lewkowicz y Sztulwark llamaron *plus de sentido*.

Roberto Jakubowicz

es arquitecto con práctica en Mar del Plata, en cuya Facultad dirige un Taller vertical de Arquitectura.

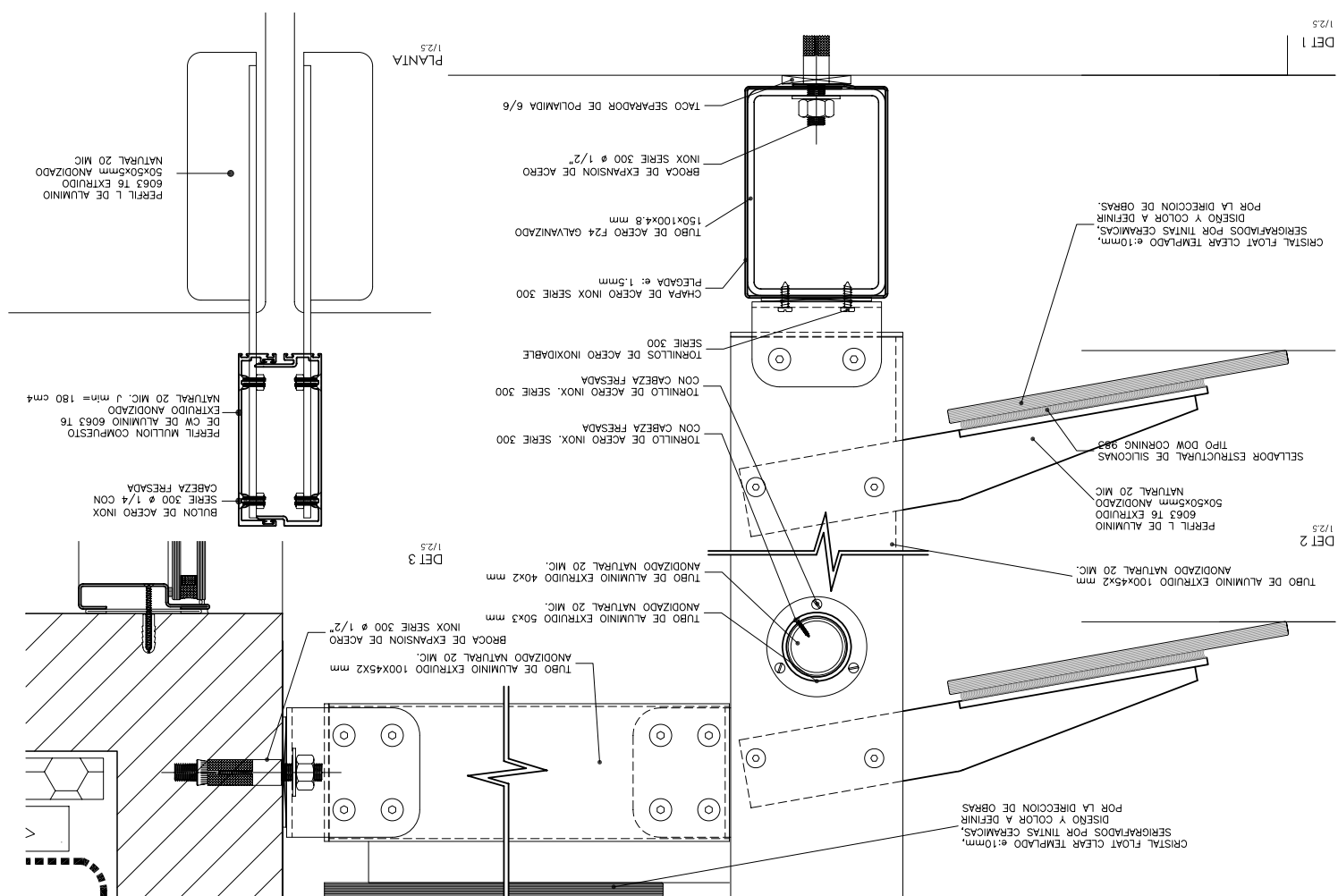






0 2

CORTE LON



La historia de las ideas en arquitectura es la historia de las casas. Ninguna otra unidad de significado o escala trata de manera tan directa con la vida —en sus manifestaciones tanto físicas como psíquicas— y su relación con la forma. La casa es siempre una narrativa de apariencia, disimulo, glamour y perfidia. Todas las casas son “máquinas de desear”, escenarios ricos y ambiguos de la domesticidad de la sociedad burguesa.

Sanford Kwinter

En una calle tranquila del barrio de Las Cañitas en Buenos Aires, se desarrolla este edificio de viviendas de propiedad horizontal. El proyecto busca incorporar en sus unidades distintos espacios, recorridos, situaciones y detalles, propios de la arquitectura de las casas unifamiliares y de la arquitectura comercial, ámbitos en los que el deseo deviene en un nuevo programa arquitectónico en superposición con las funciones tradicionales.

Los ocho departamentos se organizan en dos niveles, con el estar como espacio de doble altura que los vincula. La cocina, el lavadero y el comedor ocupan, junto con el estar, la planta baja de los departamentos, mientras que los dormitorios ocupan la planta superior. Tanto el estar como el dormitorio principal tienen una terraza profunda por delante que balconean una sobre la otra y que se cierran en el nivel superior con un sistema de parasoles

horizontales de vidrio. Esto transforma la fachada en un espacio intermedio entre el interior y el exterior; al aire libre, pero protegido del viento y de las vistas desde la planta baja. Constituyen así, una adaptación en altura de los espacios semicubiertos presentes tanto en las casas modernas como en las tradicionales de la ciudad.

La organización general del edificio refuerza el carácter de pequeñas casas que tienen las unidades. Autos y personas ingresan por el mismo espacio: una planta baja libre con piso de madera de quebracho que durante la noche es ocupada por los autos y



Narrativas domésticas: Casa Klay

Diéguez&Fridman

durante el día se convierte en lugar de juego para los niños, como sucede en muchas casas de este tipo. Esta planta baja, las escaleras y los puentes por los que se llega a las viviendas son semicubiertos. Solo se accede a un espacio interior cerrado, al entrar al hall de cada una de las viviendas. Las divisiones interiores de vidrio esmerilado hacen que la luz pase de un ambiente a otro y genere un juego de reflejos y sombras entre los distintos ambientes, mucho más frecuente en el diseño de locales comerciales que en edificios de departamentos. Los parasoles, las fachadas exteriores,

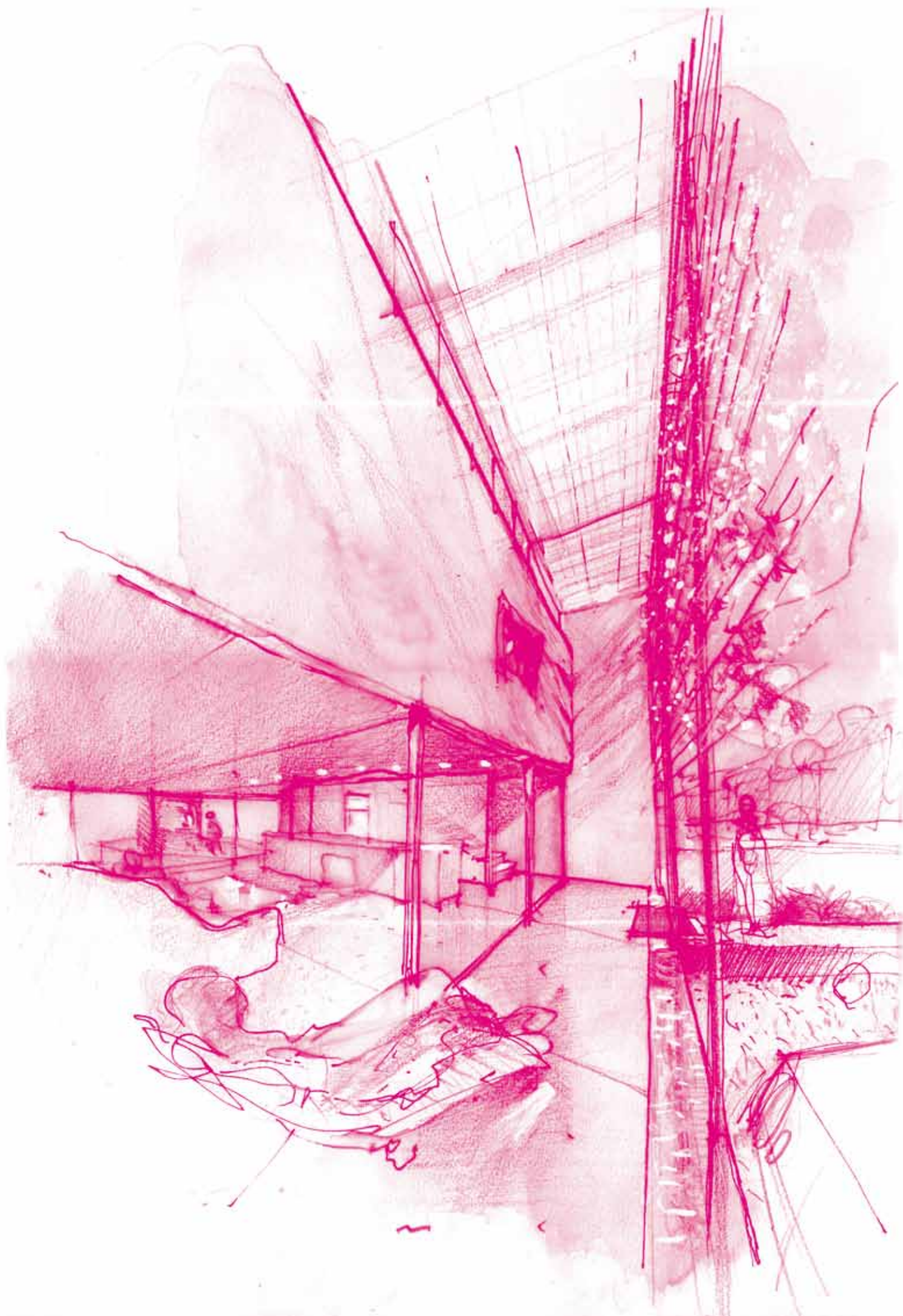
las divisiones de vidrio y las fachadas al patio forman una serie de velos paralelos a la calle que se superponen y permiten que la luz los atraviese de distinta forma en el transcurso del día.

A lo largo del siglo xx, los proyectos de vivienda les permitieron a muchos de los edificios más relevantes construidos en la ciudad plantear reflexiones o experimentar sobre diversos temas; algunos relacionados al problema específico de la vivienda y los modos de habitar, y otros referidos a temas generales de la arquitectura, como su relación con la naturaleza, con los sistemas constructivos o con el clima y el sol. El proyecto de Clay busca trascender las limitaciones que las regulaciones y la necesidad de maximizar la rentabilidad económica imponen hoy a este tipo de emprendimientos, para intentar dar un paso en dirección a esta tradición de experimentación.









Experiencia de la casa taller Ibiary

Casa Ibiary
Alejandro Turell



Año 2011 (septiembre)

¡Hola! Sí, claro, puedo escribir un texto sobre la casa, sería bueno expresarlo por escrito.

Año 1977 Contexto/Pretexto

Para poder escribir algunas líneas sobre la casa/taller Ibiray, debo introducir algunos conceptos previos de carácter introspectivo que considero son indisolubles al resultado arquitectónico de la Casa.

Conozco al hoy Arquitecto Federico Mirabal Pietra desde nuestros 2 años de edad. Nos conocemos o, mejor dicho, hemos transcurrido la vida compartiendo etapas. Fuimos compañeros en el preescolar, en la escuela y en buena parte del Liceo. Recuerdo vívidamente, al día de hoy, los momentos de disfrute que pasábamos en *el Latino*, frente a los caballetes mezclando pintura, modelado barro, los partidos de fútbol en el recreo, etc. Conozco su formación como Arquitecto, la discusión sobre modernidad-post modernidad, el surgimiento junto con Marcelo Bednarik y Ana Maggioli del Estudio BM, como Profesor en la Universidad de la República, y los logros obtenidos en distinciones Nacionales e Internacionales. Resumiendo, es alguien a quien perfectamente podía confiarle el destino de mi casa, el sueño de un hogar, el mío y el de mi familia, el lugar donde seguir proyectándome.

Año 2001-02 Historización de la Casa/Taller Ibiray

—¡Hola! Estudio BM... Fede: ¡¡¡Vimos algo que puede ser interesante!!! ¿Nos acompañas a verla?

—Decime: metros cuadrados, orientación, es padrón único, en qué barrio, está dentro de tus posibilidades, es/no es interesante...

Estas líneas fueron durante meses parte de nuestra comunicación diaria, hasta que un día, volvimos al barrio de *el Latino* a ver una casa a dos cuadras de aquella Institución que nos vio crecer.

Año 2002- Ante-Proyecto

Desencadenada la posible compra de aquella antigua casa, se suscitaron averiguaciones sobre cotas de saneamiento, posibilidades de los metrajes, alternativas de construcción, etc. Muchísima información que volvía viable la construcción de algo que se amoldara a las necesidades de mi familia. Luego de estar seguros de que estas variables jugaban a favor, con mi esposa nos decidimos a adquirir aquella precaria vivienda, que ofició de taller mientras preparaba un envío de mi obra fuera de las fronteras. Estando dentro del espacio, los bocetos, las maquetas y las constataciones de presupuestos se fueron sucediendo vertiginosamente hasta completar un *quantum* de información importante. También hubo reuniones de confrontación sincera. Ver



avanzar un proyecto que nos estimuló desde el comienzo: un partido de las plantas limpias, que suponía un cálculo de ingeniería interesante y unas posibilidades de libertad funcional fueron clave.

Año 2003 Construcción/la herradura del percherón

Parte del anecdotario más interesante que puede tener una Obra Arquitectónica, desde el lugar del cliente, debe ser su hechura y estrategia de construcción. Desde un lugar subjetivo, debo dejar expresado en estas líneas mi mayor agradecimiento a la familia de Carlos (el constructor). El *staff* quedó integrado por él, con su vasta experiencia, y sus 5 hijos, a los que se agregaron sanitarios, electricistas y este propietario que pudo recibir, al mismo tiempo que se hacía su casa, sus primeras herramientas teórico/prácticas en construcción. Fuimos parte de un grupo realmente amalgamado que supo disfrutar cada uno de los avances de la obra. Durante varios meses, juntos fuimos tirando paredes de la antigua vivienda existente, recibiendo los materiales, ordenando los planos, y todo lo que supone un comienzo de obra, bajo la dirección de BM. Un día, durante la excavación para los cimientos, nos topamos con el hallazgo fortuito de una antigua espuela de plata y de una herradura oxidada de caballo percherón, que conservo al día de hoy y que pasaron a integrar mi colección de objetos preciados. Luego, siguieron los encofrados, el llenado de losas con amigos, los subcontratos entre asados multitudinarios y el ver cómo se hacía realidad un sueño.

Re/Valoración simbólica de los espacios, del lugar de trabajo y del barrio.

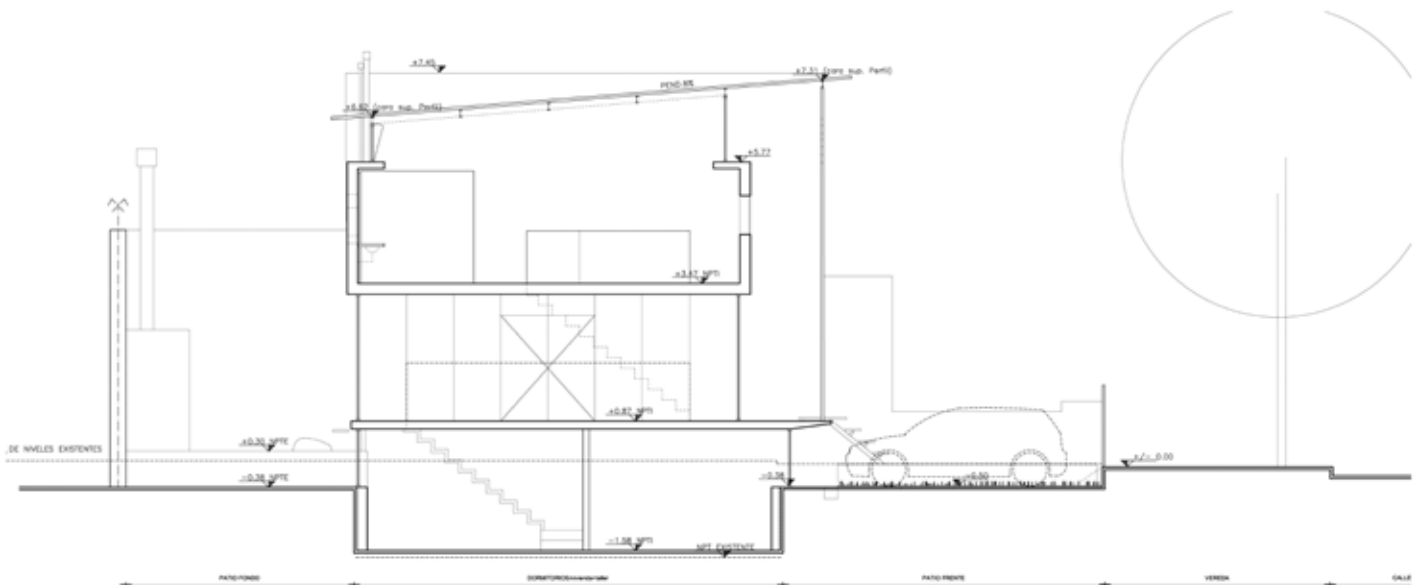
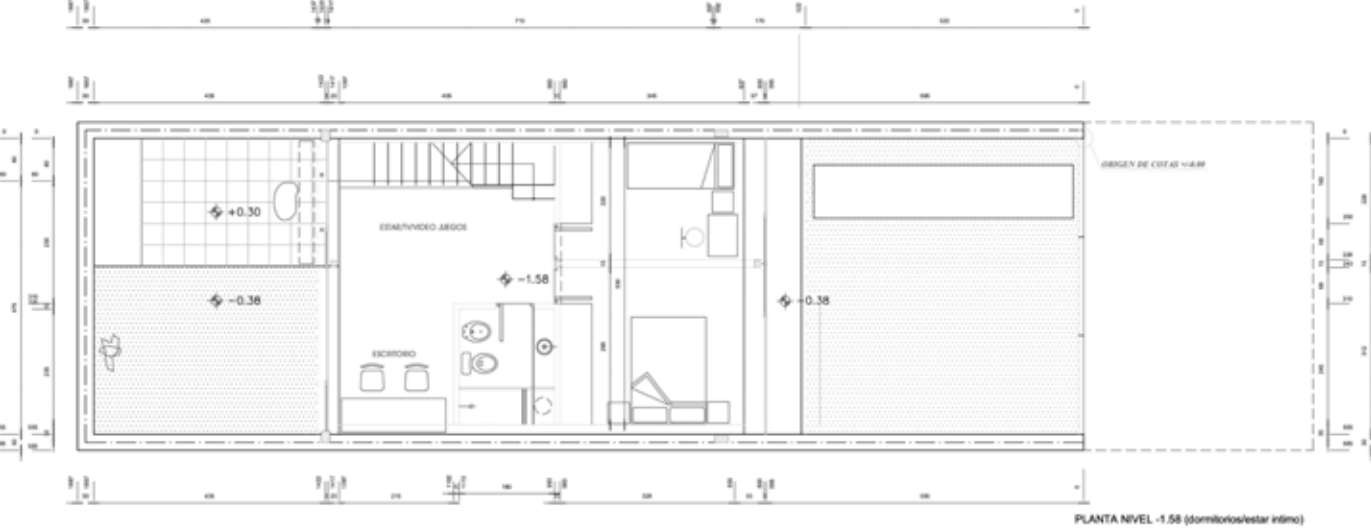
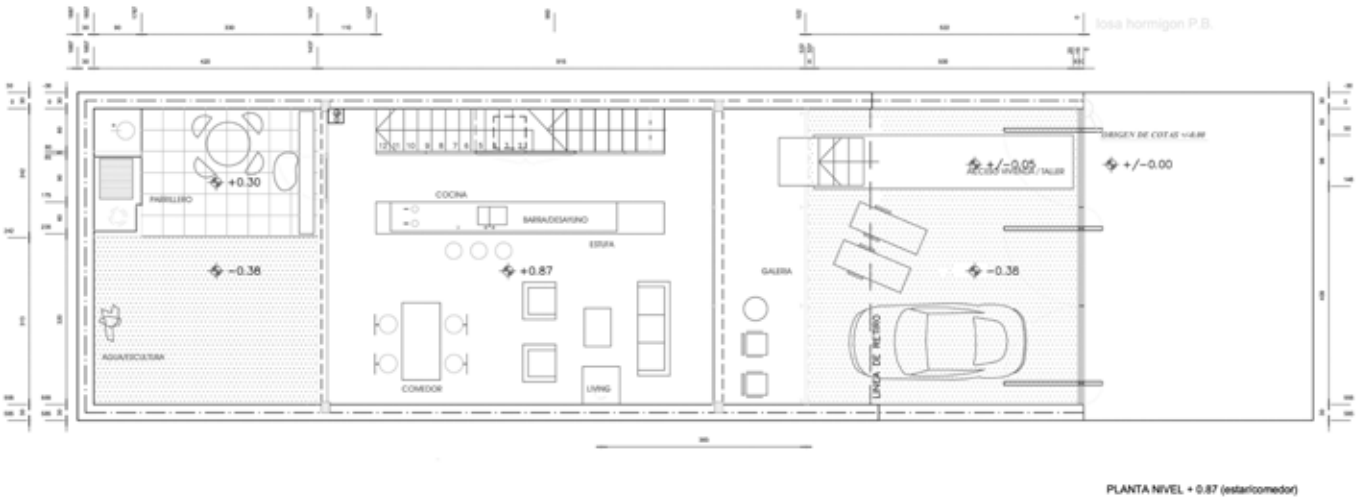
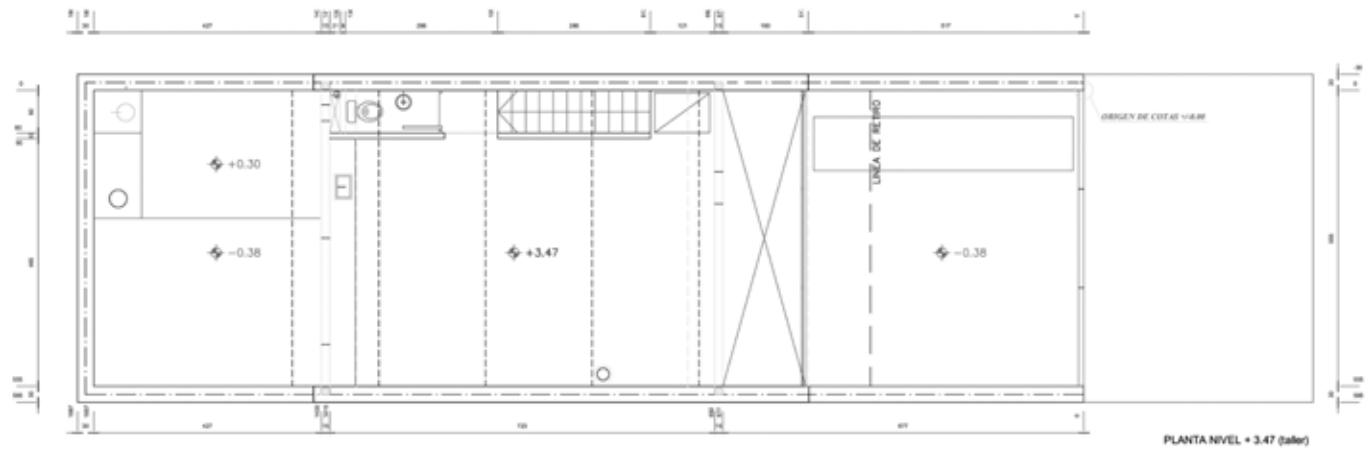
Sin darnos cuenta, parte de nuestras vidas se ve condicionada por el lugar en el que habitamos. Eso no es nada nuevo, pero hay actividades que realmente se potencian cuando la arquitectura está de nuestro lado. Si disponemos de una terraza donde ver y escuchar los pájaros, charlar con amigos cuando nos visitan, tomar mate o saludar a los vecinos, esas serán nuestras actividades en lugar de estar alienados mirando un cubo negro. El hecho de constatar que pasan las horas y que uno se sigue sintiendo cómodo desde su lugar de trabajo. Si podemos salir caminando a llevar a nuestros hijos a la escuela...

Presente 2010-11-10

¡Hola! Fede, sí... los estoy terminando, Fede. Ahora salgo a llevar a Joaquín al *Latino*... ¡Sí! Si veo a Marce ahí con sus gurices, le digo, dale. ¡Gran abrazo!

Alejandro Turell es artista plástico y dueño-habitante de la casa-taller de la calle Ibiray.







POCAS FORMAS, POCOS
COLORES&TEXTURAS, RECURSOS ELE-
MENTALES, ESPACIALIDAD INTENSA
Vivienda / Taller Ibiray



En un barrio montevideano, la casa de un joven artista. Uno de los programas más atractivos para un joven arquitecto, más aun cuando el artista es amigo personal del arquitecto, como es el caso de Mirabal Pietra con Turell. Turell es para los proyectistas lo que Ozanfant fue para Le Corbusier, o Gordillo para Abalos & Herreros. Es una casa y, a la vez, un taller de iluminación difusa, un refugio para la creatividad de un artista joven, comprometido y de fuerte actividad. Pocas formas, pocos colores y texturas, recursos elementales, espacialidad intensa.

Marcelo Danza



Se trata de la vivienda y taller del Artista Plástico uruguayo, Alejandro Turell; se implanta en el barrio Punta Carretas de Montevideo, entre una arquitectura residencial preexistente, de razón urbana consolidada y de un fuerte carácter barrial. Está organizada en tres niveles: arriba, el Taller; en un nivel intermedio, el estar comedor cocina; y abajo, los dormitorios. Además posee un patio al frente y otro al fondo. La obra se compone de *masas que flotan* a distintas escalas y materialidades que van articulando/creando los distintos lugares dentro del predio.





Vivienda/Taller Ibiray

Datos de Situación: Uruguay / Montevideo/ Ibiray 2292

Fecha de Proyecto: Proyecto 2003/2004 – Obra 2004/2005

Nombre/s del/los autor/es: Federico Mirabal Pietra, Marcelo Bednarik Soares, Ana Maggioli Giosa

Asesores: Magnone I Pollio ingenieros civiles Sosa eléctrica Richero sanitaria
Promotor/Propietario/Empresa constructora: Flia. Turell / Mirza – Roldanes Construcciones

Presupuesto: 300 U\$S/m²

Superficie/Volumen Construido: 125 m²

Créditos fotográficos: Ignacio Rodríguez I Federico Mirabal Pietra



Ricardo Flores y Eva Prats son autores de la remodelación de una casa en la calle Providencia, en un viejo barrio de viviendas obreras en Badalona, apenas a 10 km del centro de Barcelona, realizada entre 2002 y 2008.

Existe ya una narración muy completa y consistente sobre esta obra realizada por ellos, que parece difícil de obviar en el libro *Through the Canvas*, “A través de la tela”. Allí, en el artículo “De Hooch’s rooms”, Flores y Prats comienzan analizando algunas pinturas barrocas holandesas (especialmente las de Pieter de Hooch), que despliegan una minuciosa descripción de los interiores burgueses –por entonces en plena fase de constitución– y las diversas actividades domésticas que se desarrollan en ellos, especialmente enfocadas en los espacios de transición entre la casa y el espacio urbano. El ensayo continúa, incluyendo una hipótesis sobre la persistencia de esa atención en la Holanda de la posguerra, desarrollada por Aldo Van Eyck alrededor de la categoría de “umbral”, señalando además su relación con la obra del maestro moderno Gerrit Rietveld, que incluye una serie de observaciones sobre la relación entre arquitectura y mobiliario en la casa Schröder. Pero, fundamentalmente, el artículo hace converger todas estas fuentes y temas en una muy pormenorizada descripción del proyecto y de la construcción de la casa en Providencia. El mismo libro reúne, además, el trabajo desarrollado en un taller de diseño en la UNSW de Sydney dirigido por Flores y Prats, en el que los estudiantes pasaron –como Alicia por su espejo– “a través de la tela”, interpretando y extendiendo las escenas de los cuadros de de Hooch en proyectos para nuevas viviendas.¹

Lo que hay allí ya es bastante: me gustaría entonces enfocar esta oportunidad crítica en algunos otros emergentes del proyecto de la casa o, al menos, desplazar estos mismos temas y sus formas de realización en la obra, hacia condiciones de análisis que interpreto más generales y más urgentes. Quiero proponer una hipótesis: estamos frente a un llamado al orden del día del proyecto como forma de mediación especialmente atenta a la continuidad y a la diferencia, como fenómenos necesariamente simultáneos. Es la forma de esta atención lo que más me conmueve del trabajo de Ricardo Flores y Eva Prats. Ojalá este artículo pueda desarrollar suficientemente los motivos de ese interés.

Desde hace aproximadamente un siglo, la forma ideal de habitar en lo moderno “que la utopía de tomar morada se cumpla mostrándose”², unificando individuo y sociedad, allanando las mediaciones entre lo público y lo privado, ha encontrado respuestas proyectuales paradigmáticas en mecanismos atentos al movimiento, al funcionamiento y a la percepción visual, inicialmente fundadas en un horizonte revolucionario: el inminente advenimiento de otra ciudad, de otras formas de lo colectivo, ideales para una arquitectura de la continuidad. Así, la casa como máquina de habitar ha sido desarro-



Vida doméstica

por **Roberto Lombardi**

llada sobre un eje motriz-visual (“la cuarta dimensión”) redundando en una idealización del habitar contemplativo, fundando un *lifestyle*, un imaginario de estilo de vida, un porvenir manifestado anticipatoriamente en el presente.

Sin embargo, ese horizonte no llegó a la actualidad en las formas previstas. Las irresueltas continuidades entre casa y ciudad, sujeto y sociedad, se evidenciaron aun más en la agenda arquitectónica, cuando el Team X interrumpió la herencia natural de los maestros modernos a sus discípulos —allí, Aldo Van Eyck nos propuso volver a “la realidad del umbral”—³, y numerosos jóvenes europeos salieron a fines de los años 50 en busca de instrumentos capaces de promover nuevas respuestas para este desafío, en clave sistemática y masiva. Nada salió demasiado bien: sus esperanzas humanistas chocaron con la dificultad de que el proyecto pudiera reconciliar tensiones muy fuera de su alcance. Los conjuntos habitacionales realizados bajo estas expectativas han manifestado visiblemente que la convivencia armoniosa en sociedad no es solo un problema de incluir articulaciones arquitectónicas.

El esfuerzo fallido del Team X fue contestado con una fuga cínica hacia el pasado: una arquitectura sin más sueños de articulación que los de su propia composición, una domesticidad signada por el interiorismo de estilo, que ahora revive actualizado

en clave moderna. La utopía de la transparencia nos convoca de nuevo, arrastrada como un deber hacia los antiguos paradigmas de vanguardia, pero todo su contexto parece subvertido: ¿acaso se ha allanado la relación entre sujeto y sociedad? No ha habido revolución, no nos ha cambiado el humanismo: estamos acosados por un discurso paranoico que nos empuja, al mismo tiempo, a configurar un territorio cada vez más discontinuo —cerco dentro de cerco—, y a desplegar una transparencia hecha de vidrios de seguridad con sensores de contacto, detectores de intrusos, casillas de guardias armados... Fachadas abiertas en barrios cerrados.

Pero seamos más precisos: gran parte de esta estilización es apenas una parodia que conforma a algunos arquitectos. Más concretamente, las formas del consumo han habilitado una estimulante reinvención de lo cotidiano⁴: Toyo Ito relata la vida de la joven nómada de Tokio, que en consideración a un muy empequeñecido e inviable confort doméstico, convierte el *drugstore* en su despensa, el cine en su *living room*, la tienda en su vestidor⁵. La ciudad contemporánea admite que las acciones características de la vida privada se desenvuelvan en la esfera pública y que urbano-doméstico y público-privado se distancien en sus comportamientos hacia nuevas oportunidades proyectuales.

También determina esta situación sin precedentes una disponibilidad técnica insólita: la más vasta red de comunicaciones imaginable se desarrolla con aparente naturalidad, el interior se encapsula físicamente, pero la vida privada se abre vía *webcams* y dispositivos móviles interconectados satelitalmente, cristalizándose en miles de *reality shows* que rompen toda mediación entre lo público y lo privado. El espectáculo de la intimidad

inmediata, regulado por una opción también inmediata: conectarse/desconectarse.

¿Por qué ignorar semejantes desafíos para la arquitectura? ¿Cómo reajustar nuestra práctica a las nuevas necesidades de mediación, a las formas de modular continuidad y diferencia, privacidad y publicidad, urbanidad y domesticidad?

¿Cómo reconstruir un saber sobre lo doméstico que no se asiente en las simplificaciones cosificadas de lo público y lo privado? ¿Cómo quebrar la condición puramente imaginaria del interiorismo fetichizado en las revistas de *lifestyle*, activando el proyecto como la construcción de infraestructuras adecuadas para la vida doméstica urbana?

¿Cómo volver a la arquitectura terreno de reflexión crítica sobre el status de lo contemporáneo?



Al ver las referencias determinadas por Flores y Prats en “A través de la tela” parece inevitable formular entonces algunas preguntas: ¿por qué volvernó hoy hacia las tareas de las amas de casa de la naciente burguesía holandesa en los umbrales de Delft del siglo XVIII o el espejo victoriano de la Alicia de Lewis Carroll? ¿No hay allí un gesto nostálgico hacia un pasado menos convulsionado, una esperanza anacrónica de volver atrás?

Propongo repasar los documentos que nos exhiben la casa en Providencia⁶. Aun cuando el proyecto reforma una vivienda antigua, es improbable reconocer gestos historicistas. Por cierto, no encontraremos un interior burgués recreado: no hay un deslinde de salones autónomos compuestos, donde se acumulen objetos de colección –aquellas huellas referidas por Benjamín–⁷ o guiños al buen gusto y a los signos de pertenencia de clase social. Las imágenes (dibujos incluidos) nos muestran un costado experiencial y vital de la actividad doméstica, dispersa por toda la casa y a la vez integrada: un “saber hacer” determinadas cosas. Quizás sea ese despliegue de actividades cualificadas lo que se va a buscar a los cuadros de de Hooch. Estamos en la casa de un hombre de oficio, un carpintero y su familia: gustan de cocinar adentro y también en el fondo del patio, cultivan y cosechan al ritmo cotidiano los condimentos de sus comidas en el jardín; construyen sus propios muebles después de largas conversaciones y ensayos con los arquitectos; el circuito de recolectar, lavar y tender la ropa se integra a las rutinas diarias y a los movimientos de la casa, que se calefacciona juntando y encendiendo leña en un hogar y se ventila abriendo las ventanas... Pero no todo se alinea en ese habitar intemporal: los muchachos despliegan sus dispositivos de juego a lo largo de habitaciones y pasillos

(fotos y dibujos nos muestran un Scalextric, pero seguramente ya habrán llegado Playstations o similares), el mueble de la televisión en las áreas de estar ha sido uno de los que más revisiones de proyecto ha demandado, el garaje ocupa una buena parte de la planta baja hacia la calle, vemos ventiladores, suponemos calefacción complementaria de tecnología actual, hay computadoras en los escritorios...

Es una vida doméstica de acción, no de contemplación, la que aparece ponderada y sobre la que el proyecto desarrolla sus mayores esfuerzos de reconstrucción de instrumentos y procedimientos. Veamos las fachadas de la casa y poco encontraremos de las ventanas como piel transparente, como pantallas panorámicas para ver el exterior: los vanos se constituyen como pasajes que se extienden para conducir la luz e integrarla al límite, canalizar y regular las vistas, alojar componentes operables y fijos. Los límites de la casa, hacia la calle, hacia el jardín, hacia el cielo, integran ventanas, claraboyas, marcos, cornisas, terrazas, chimeneas, todos amalgamados hasta enrarecer su condición de dispositivos estables de la arquitectura (la puerta, la ventana, el muro, la cubierta) y reconstruidos como mediadores, como intervalos finalmente calibrados entre diferentes situaciones que buscan regular su continuidad.

Parece difícil pensar en estos materiales sin recordar el Museo de los Molinos, realizado antes por los mismos autores, con su notable despliegue proyectual para canalizar la luz natural a través de grandes masas de construcción (aquella vez los autores referían a los tragaluces de Borromini para iluminar la cripta de San Carlino)⁸.

Pero prestemos atención: ni en Providencia ni en el Museo, las referencias históricas son reclamadas iconográficamente para validar la imagen de la obra: la utilidad de estas miradas retrospectivas es aportar materiales performativos (quiero decir, capacidades operativas, en este caso del muro, del vano). Las citas no inducen al pastiche o al *collage*: se integran en un campo de transición como diferenciales de un continuo (muros o cubiertas en los que la luz entra por allá y sale por aquí, a veces recorriendo un espesor

macizo, a veces haciendo sus paradas intermedias, bifurcándose...).

Hay efectivamente un comportamiento impredecible de los materiales convencionales de la arquitectura: por ejemplo, la escalera de la casa tampoco es una pieza, o una habitación, o un espacio. El tramo superior, abierto, llega desde la terraza al patio de la segunda planta alta y solo continúa hacia el intermedio si se sale del patio y se recorre un poco el corredor; este, a su vez, llega a la primera planta y se desfasa para continuar hacia la planta baja con el único tramo que es original de la casa, aunque fue consolidado al reformarla. Estos movimientos de la escalera alojan no solo la circulación y las vistas, sino el movimiento de la luz desde la terraza y el patio hacia los pisos inferiores en el medio de la casa, área potencialmente oscurecida por el nuevo crecimiento hacia el fondo. Las escaleras se integran con carpinterías, claraboyas, chimeneas para conformar lo que en los planos de la casa se llama “núcleo” y que los autores analizan en algunas maquetas de diversa escala: nuevamente se trata de que aire y luz se desplacen junto al movimiento de las actividades de los habitantes de la casa (subir y bajar por las escaleras, hacer descender la luz, guiar el desplazamiento de los humos desde el hogar de la planta baja hacia la terraza: las continuidades verticales también se acomodan, variando desde el suelo al cielo...).

Similar afectación sufren los baños: conforman piezas continuas con placares o escaleras o claraboyas, pierden su identidad fundiéndose con hogares, conductos de humos y cabeceras de camas. Asimismo, los muebles de guardado, las mesadas de cocina, los canteros del jardín, el depósito y el horno sobre el fondo, se adhieren y empastan sistemáticamente a los muros, definiendo en cada nivel una variación en la conformación y ocupación de los bordes, y manteniendo en general un espacio intermedio libre, “modulado” entre medianeras más o menos rugosas que, en su estiramiento más esforzado, conforman los pliegues de la fachada hacia el jardín.

Y en este sentido quisiera remarcar otra cualidad discretamente singular: no hay

grandes diferencias entre las plantas inferiores y las superiores. No estamos frente a una casa que nos proponga una planta baja de estar concebida como un espacio público, especialmente diferenciada de plantas altas con dormitorios privados. Ni tan pública la planta baja (discretamente integrada al jardín, segmentada por el garaje y las muy intensas inflexiones espaciales promovidas por la escalera y los sillones plegados y replegados para alojar la heladera en la cocina) ni tan privadas las plantas altas (integradas al núcleo central que se expande por patios y corredores, guiado por muebles fijos y carpinterías que atraviesan y articulan ambientes).

El proyecto de continuidad y diferencia entre lugares de la casa se conforma como una variación espacial que se complementa con una variación material/construktiva: colores de maderas, tapizados, colores de pinturas y formas de iluminación natural y artificial se orientan a cualificar y determinar sentidos de lugar dentro de una visible, pero no inflexible, vocación de unidad.

Es infrecuente encontrar una casa donde dormitorios, baños, lugares de estar, de guardado, se encuentren tratados con tan semejante intensidad de proyecto: el umbral interior entre lo público y lo privado (usualmente transición entre estar y dormir) se multiplica y se dispersa por toda la casa, generando una cualidad menos contrastada y más extensiva y coherente de domesticidad. En otra escala, una atención similar es extensiva a las piezas constructivas de la casa, revitalizando algunos materiales bastante irrelevantes para el gusto arquitectónico actual: marcos, zócalos, alféizares y cornisas, recuperan antiguas capacidades articuladoras, pero pierden especificidad y connotación, fundiéndose entre sí y con los muebles fijos, las carpinterías y las escaleras.

En estas fronteras de continuidades y diferencias hay otra que aparece activada de modo especialmente inusual: no es sencillo identificar componentes originales y nuevos de la casa. El material preexistente se actualiza desprejuiciada pero muy cuidadosamente, sin hacer nunca de lo antiguo una restauración monumentalista, y la ampliación no juega a enfatizar sus diferencias (como hemos visto sus materiales no provienen de un menú idealista de modelos de casa contemporánea). No encontramos una vocación de quiebre histórico: las diferencias entre pasado y presente no se cortan con el cuchillo de la modernidad. Las acciones contemporáneas se aplican sobre toda clase de materiales preexistentes: algunos ya residían en la casa, otros vienen de las referencias explicitadas y de las inconcientes, de la industria y de las prácticas constructivas, de redibujar lo ya dibujado. Puestos a trabajar, Flores y Prats despliegan una formidable acción transformadora, que no deja nada como estaba⁹.

Eva y Ricardo dicen que no pueden imaginar cómo hubiera sido la casa sin esta familia como cliente. Exageran: dicen que no hubieran sabido qué hacer. También me hubiera gustado llamar a este artículo “La arquitectura como oficio”, si Giorgio Grassi no lo hubiera hecho antes para fijar un canon más moral y nostálgico que operativo. Algo así como el oficio, una forma tradicional de saber hacer algo con algo, sin apuro pero con persistencia, enlaza aquí a los comitentes con los autores, transformadores apasionados de los materiales que la realidad pueda ponerles a mano. Es probablemente eso mismo lo que los liga más consistentemente con el taller de Enric Miralles, en el que ambos fueron primero aprendices y luego arquitectos de evidente influencia. La gran atracción que ejerce el pasado para ellos está ligada a ver insistentemente, pacientemente, de qué están materialmente hechas las cosas, qué formas de trabajo las hicieron posibles, qué formas sociales alojaron esas experiencias pero, también, qué habría que hacer para ponerlas a disposición de la actualidad más exigente. Todo está disponible, pero nada está listo para usarse sin ser transformado, recontextualizado.

¿Han visto alguna imagen de la calle Providencia con la obra terminada?¹⁰. Podemos pensar que estamos frente a una casita igual a las otras, apenas mejor pintada. Solo si miramos con mucha atención, aparecen los datos que evidencian la singularidad de la intervención. Reformar todo paradigma que requiera crítica no demanda necesariamente una excentricidad iconográfica, un *marketing* de la arquitectura de autor. Sugiero que estamos ante un trabajo al mismo tiempo discreto y extraordinario, capaz de devolverle vida a

una bastante aletargada arquitectura doméstica contemporánea.

Notas

- 1 Flores, Ricardo; Prats, Eva. *Through the Canvas. Architecture Inside Dutch Paintings*. Sydney. Faculty of the Built Environment, University of New South Wales. 2008. El título del taller “A través de la tela” aparece referido explícitamente en las consignas del curso a “Alicia a través del espejo”, de Lewis Carroll. Poco después de aquel taller, tuvimos la ocasión de invitarlos a realizar uno similar en la FADU de la Universidad de Buenos Aires y quedamos inevitablemente fascinados por esta constelación de intereses y sus capacidades productivas. Una reseña de esa experiencia fue publicada en el artículo de Ricardo Flores y Eva Prats “A través de la tela”, Summa+ N.º 77, diciembre 2005, Buenos Aires.
- 2 Dal Co, Francesco. “El habitar y los lugares de lo moderno”, *Materiales* N.º 2, noviembre 1982, IAA, FADU, UBA. Buenos Aires.
- 3 Van Eyck, Aldo. “El Umbral”. en Smithson, Alison. *Team X*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1960.
- 4 De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana. 1999 (1979).
- 5 Ito, Toyo. “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”. *Escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia. 2000.
- 6 Más allá del material incluido en la presente publicación, sugiero ver los dibujos, maquetas y fotografías en el sitio web del estudio (<http://floresprats.com>, accediendo por “archivo” y por “studio”, >4. sala de maquetas, >1. casa providencia).

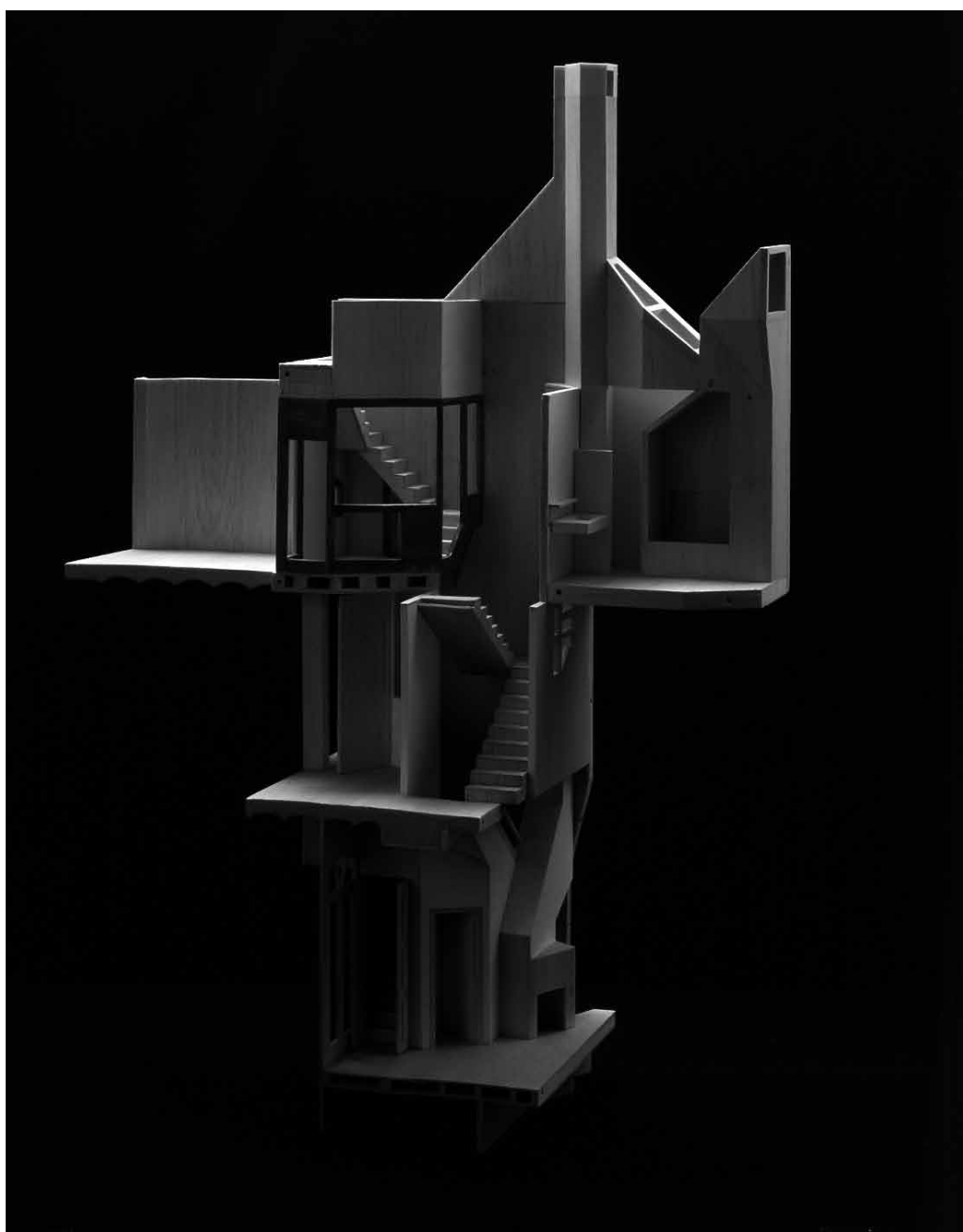


7 Benjamín, Walter. "Experiencia y pobreza", en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus. Buenos Aires. 1989. (1933)

8 Ver *Summa+* N.º 59, abril-mayo 2003, Buenos Aires. La relación con Borromini la presentaron explícitamente Flores y Prats en sus conferencias en Buenos Aires.

9 En los créditos se indican seis años de trabajo y dieciocho colaboradores para remodelar una casita económica en los suburbios, en una obra de presupuesto total de 240.000 euros. La pasión por el trabajo (en el caso de Flores y Prats, sabemos que eso también se llama placer) parece haber arrasado cualquier especulación económica o energética.

10 En Google *Earth* está cargado el *Street View* "88 Carrera de la Providencia", Badalona, que permite ver las fachadas de la calle completa con fotografías de 360°.



DESCRIPCIÓN & FENOMENOLOGÍA

Proceso & proyecto de la casa Providencia

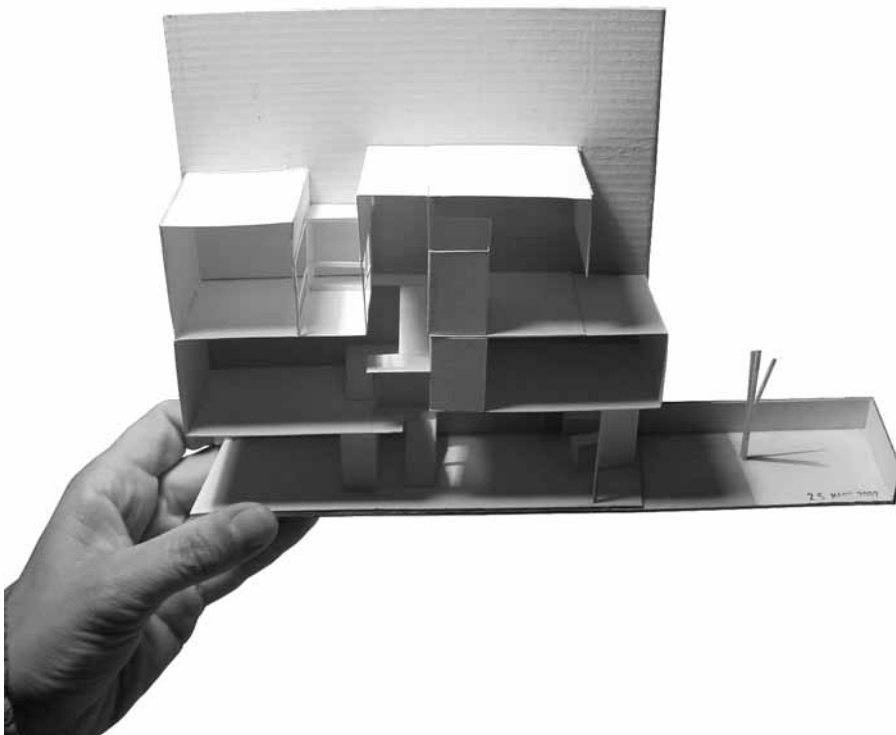
Ricardo Flores & Eva Prats

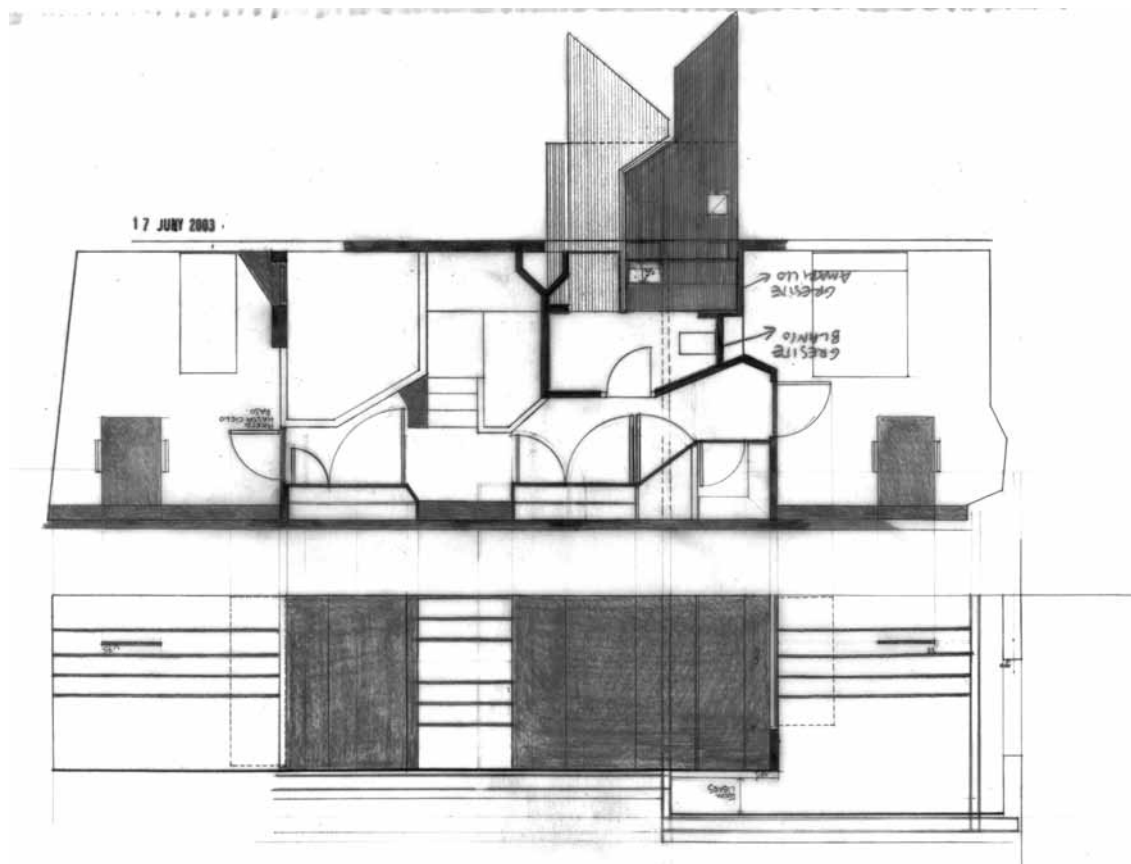
Esta es una maqueta de la Casa Providencia, una ampliación de una casa obrera del siglo XIX. La maqueta es un fragmento que explica el problema principal que nos planteamos en este proyecto, que es el de la luz natural. La casa original era de Planta Baja más un piso, una casa entre medianeras de tan solo cuatro metros de ancho y con un jardín trasero. Al ampliarla en altura y profundidad, comenzó a preocuparnos cómo hacer llegar la luz al centro de la nueva casa, sobre todo hasta la Planta Baja, dedicada a la Sala de Estar. La maqueta de cartulina blanca es la idea inicial, el concepto del proyecto. Muestra el camino de la luz hasta el plano del suelo, conseguido al introducir un patio en la segunda planta y al mover los tramos de la escalera para que no coincidan en altura.

El proyecto se convierte en un gran lucernario de tres plantas de altura. La planta principal parece ser la segunda, porque es donde está la luz. Gracias a ese pequeño patio, la casa se hace transparente en este nivel, en el que todo se mezcla: plantas, lluvia, luz, madera, ropa, libros, autos de juguete...

La escalera es donde se encuentra cada miembro de la familia, el espacio público de la casa. Al entrar en este espacio se siente un gran cambio de escala: aparecen vistas muy largas, toda una sorpresa. Es realmente un espacio inesperado. Al verlo parece que no pudiera caber ahí, ya que desde afuera la casa se ve de dimensiones muy reducidas. Se ha introducido un gran volumen de aire dentro de la masa de la casa (como excavada desde arriba) y ahora todas las habitaciones participan de la luz y de las vistas cruzadas de ese espacio central.

La escalera va subiendo por la casa y atraviesa la luz natural. Pareciera que el espacio fluye hacia arriba más rápido de lo que uno tarda en subir... Hay una manera casi teatral de moverse por esta escalera, apareciendo y desapareciendo. Los huecos y balcones





permiten observar sin ser visto... Luego, cuando la escalera toca el suelo, se convierte en una especie de lugar secreto: desapareces de la vista y luego vuelves a aparecer por debajo del arco, sorpresivamente.

Estos diseños, las plantas y las secciones de la casa, se dibujaron hace poco, al acabar el proyecto, e intentan reflejar los usos y actividades que se llevan a cabo en ella. Podríamos decir que son como una radiografía de la vida cotidiana en esa casa. Sus habitantes, Juan, Dolors y sus dos hijos, son unos usuarios muy intensos, disfrutan mucho de las actividades diarias, dentro y fuera de la casa, y nos llenaron de programas rápidamente, enriqueciendo el proyecto a medida que avanzaba.

Juan Merino, como carpintero y pequeño constructor, construyó la casa por completo (incluidos todos los muebles, hasta los últimos, hechos hace pocos meses) con la ayuda de algunos albañiles, en unos cuatro o cinco años. Esta es una familia muy artesanal, acostumbrada a fabricar cosas. Es probable que por ello, se hayan tomado tan positiva y activamente el proceso de diseño y de obra, pudiendo disfrutarlo sin padecer el estrés que pueden acarrear estos procesos...

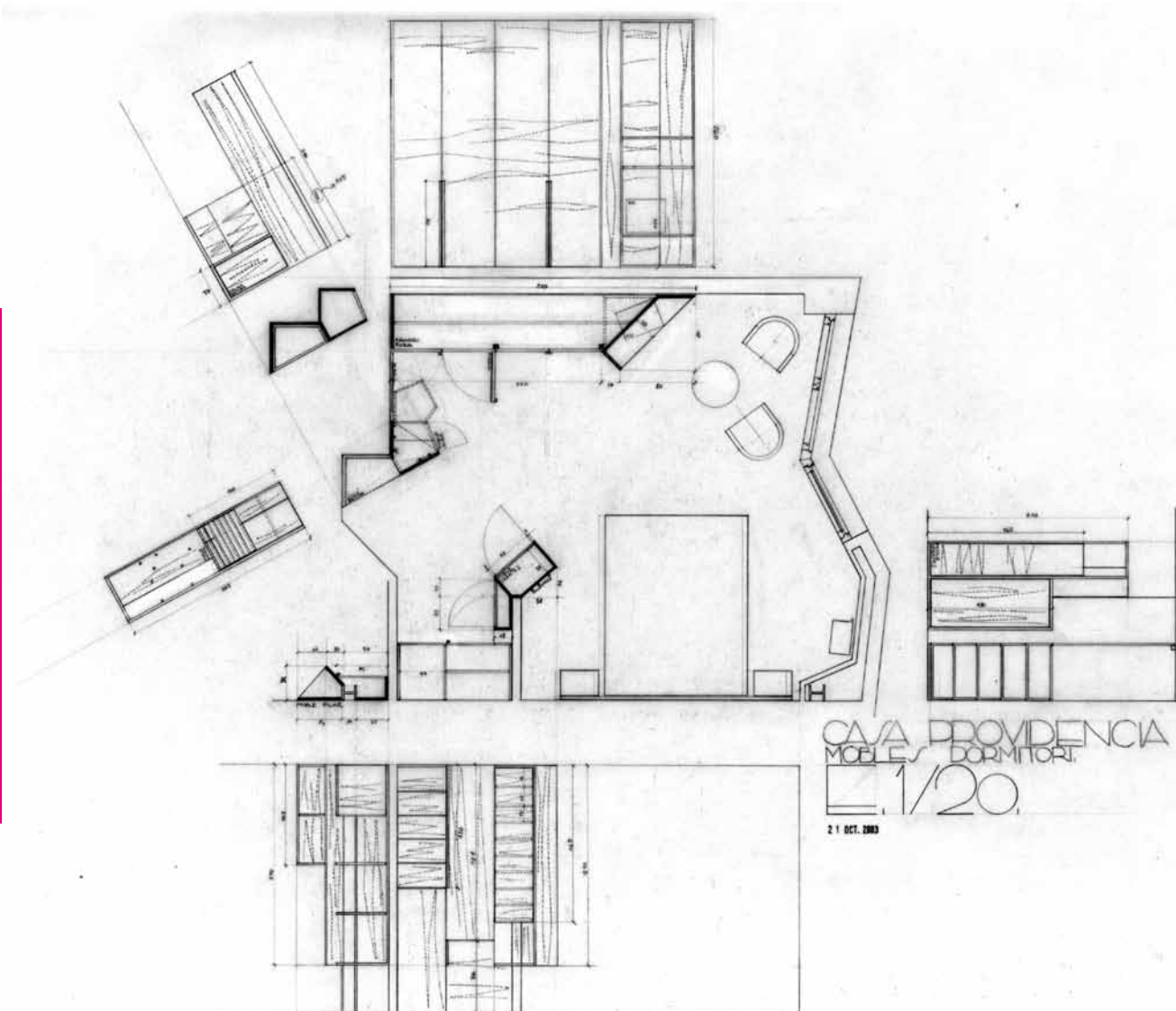
La planta de los niños tiene la ventaja de estar bajo la terraza, esto se expresa en el patio —una porción de exterior metido dentro de la casa— y en los lucernarios que iluminan el baño. Los dos hermanos se encuentran en la zona común a jugar, a escoger la ropa según el día que ven afuera... se relacionan en esta zona del patio y de la escalera, mientras que, en las habitaciones, cada uno tiene su vida más personal y privada.

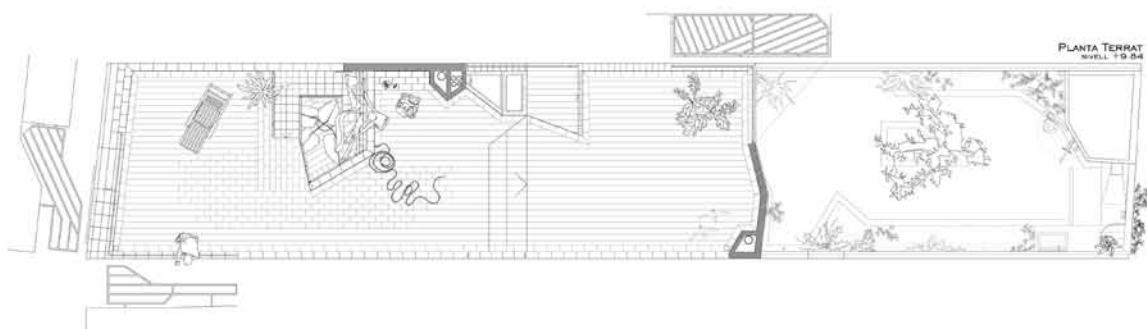
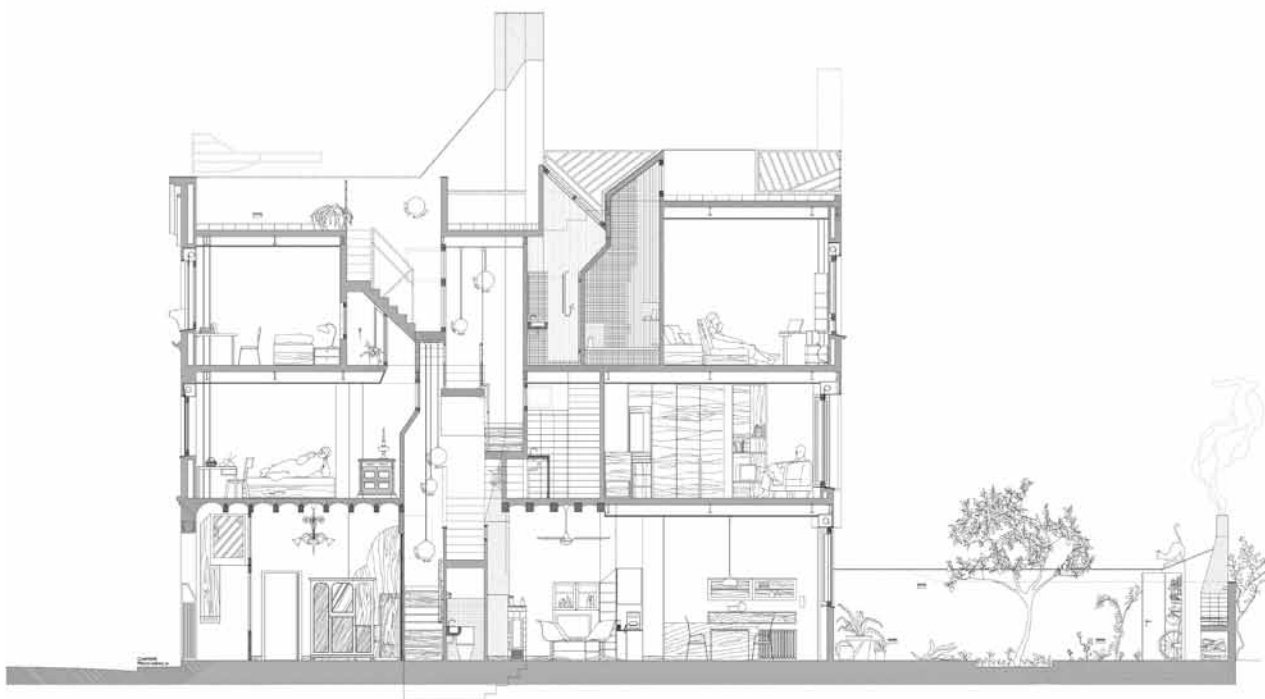
La luz artificial, unas grandes bolas de vidrio flotando en el espacio de la escalera, reemplaza de noche la luz del sol y se hacen evidentes las alturas variables y las vistas muy largas de este lugar.

La primera planta está dedicada a los padres, a su dormitorio y a las zonas de trabajo para cada uno de ellos. Pero los que hacen posibles tantas situaciones son los muebles que forran las paredes y que generan un grueso que modifica el perfil









de los muros, provocando actividades que cambian constantemente el paisaje de este espacio interior. Por ejemplo, el mueble pilar es una estantería que se diseñó específicamente contando con uno de los pilares metálicos de la nueva estructura de la casa. La estantería está dibujada a partir del pilar, aprovechando sus pliegues y dobleces que agregan posibilidades de colocar libros y objetos de diversas formas.



El dormitorio contiene muchos espacios dentro suyo, siguiendo el ritmo del vestirse y desvestirse, con una serie de muebles que esconden la mirada directa dentro de la habitación.



A Dolors le hemos hecho un mueble de joyas, con cajones para sus anillos y colgadores para los collares. Está muy cerca de donde escoge la ropa para vestirse, así puede combinar los colores de su vestuario con los de los colgantes.

Gracias a los muebles, en esta habitación quedan ordenadas diversas actividades: vestirse, escoger y lustrarse los zapatos, leer..., para que el dormir sea solo uno de los usos posibles de este lugar.



La Planta Baja se dedica a la parte social de la casa. Hacia la calle se estaciona un coche enorme, lo cual empuja la Sala de Estar y la Cocina-Comedor hacia la parte posterior de la planta.

El movimiento en la Planta Baja es en diagonal, para evitar el paso directo desde la calle al jardín. El volumen que esconde la heladera frena la mirada directa hacia el jardín. Desde la calle se ve luz al fondo, en la parte alta, pero el espacio está contenido y rota hacia la gran puerta de colores.



La nueva chimenea juega con el antiguo arco de la escalera, escondiendo detrás suyo una bajada a la bodega y generando la idea de continuidad hacia el subsuelo, como si la escalera no pudiera terminar nunca de bajar. Los muebles en esta planta se pegan al perímetro, con la intención de expandir sus usos hacia los bordes, ampliándola.

La cocina tiene muebles hechos con madera de Palisandro, muy vistosa y



muy especial por sus vetas. Esta madera da mucha personalidad a este espacio, equivalente a la vitalidad y a la inventiva de Dolors al cocinar.

Cocinar y comer se relacionan con el jardín, con los árboles frutales y con hortalizas que crecen ahí.

En el patio trasero construimos un pequeño galpón para guardar las herramientas del jardín y las bicicletas. Hay también un quinchito que lo acompaña, donde se hacen los asados y las verduras a la brasa, y hasta un horno de pan para hacer pizzas...

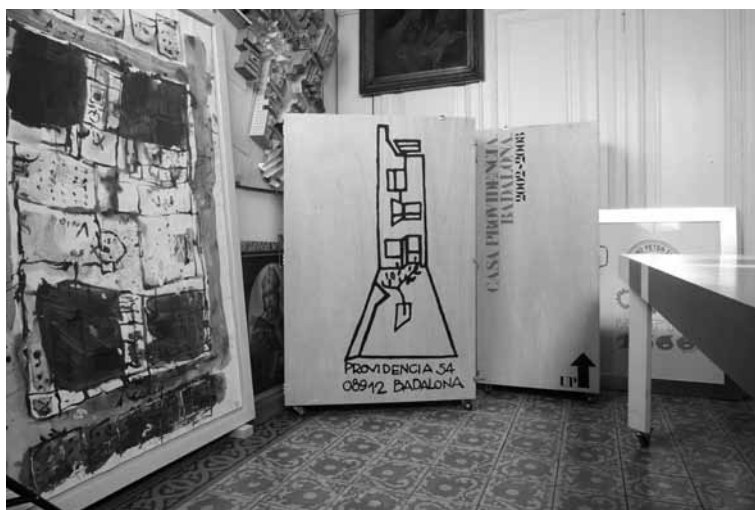
Al final de todo este proceso, cuando la casa estaba acabándose con los últimos muebles, construimos en nuestro estudio estas cajas que contienen todas las maquetas que hemos ido produciendo durante el proyecto.

Es una caja-archivo que nos permite tener a la vista todas las versiones desde la primera, pasando por la maqueta principal a escala 1/20, todas las pruebas del patio superior —que Juan Antonio nos va a mostrar ahora—, los lucernarios que acompañan la chimenea, los muebles de la sala de estar...

Es una manera de guardar las maquetas para que no se rompan, pero también para reconstruir el proceso de evolución del proyecto, deshaciendo la madeja de giros y cambios de dirección que nuestra cabeza ha ido haciendo a lo largo de los seis años de proyecto, hasta su construcción.

Estas cajas representan el proceso de trabajo y mantienen presente toda la investigación que hay detrás de un proyecto en nuestro estudio. Además, pueden moverse porque tienen ruedas, algo muy práctico para despejar la habitación y hacer sitio si es necesario.

Desde el aire se ve la casa con su cubierta plana, que aprovecha la última planta para una ocupación máxima del volumen posible. También se ve como las otras casas vecinas prefirieron subir un nivel más, con una buhardilla en medio de la planta.





Pensamos que valía la pena conseguir algo que la casa original no tenía, que era una terraza en el techo. Esta terraza plana se convierte en una habitación a cielo abierto, un regalo cuando acabas de subir las escaleras hasta arriba de todo.

Los relieves de esta terraza hacen evidente lo que sucede debajo suyo: las habitaciones de los niños con diferente altura, el baño que toma la luz y la ventilación desde arriba, la chimenea que llega desde las plantas más bajas...

...y propone un lugar para estar que, además de ser útil para tender la ropa, sirve para hacer fiestas o aperitivos a última hora del día durante muchos meses del año.



Esta casa está en la calle Providencia 54, Barcelona, y se hizo entre el 2002 y el 2008.

Ricardo Flores y Eva Prats son matrimonio y estudio en Barcelona, donde enseñan en ETSAB. Ricardo es argentino y Eva, catalana; ambos fueron colaboradores de Enric Miralles.

Kant

1. Ricardo Velásquez Bosco:
Pabellón Estufa de la Expo Filipina, 1887



Al referirse a la imaginación como creadora de “otra naturaleza a partir de la materia que la verdadera le provee”¹ y al “lenguaje cifrado” del arte como el medio por el cual la naturaleza, en sus formas bellas, nos habla “figuradamente”² (entre otros ejemplos de la misma tendencia), el filósofo Immanuel Kant admite —subscribiéndose a una posición de procedencia antigua— que el modelo de lo bello artístico lo representa lo bello natural y termina implicando, en la discusión acerca del arte, el concepto de *imitación*. ¿Pero se verifica este concepto en el caso de la arquitectura?

¿Imita la arquitectura a la naturaleza? Algunos autores creen que no. En la misma época de Kant había dudas al respecto. Mendelssohn pensaba que “la imitación no parece haber intervenido, en absoluto, o cuando menos muy poco, en las bellezas de la arquitectura”³. Otros autores asocian la idea de la *mímesis* en la arquitectura al seguimiento de procedimientos de comprobada eficacia y de formas de reconocida aceptación. (Frankl entiende por arquitectura imitativa “una arquitectura basada en modelos histórica-

mente estudiados”, como la postmedieval, creada con la vista fija en los prototipos antiguos helenos⁴).

El viejo concepto de μίμησις, que significó, inicialmente, en la Grecia posthomérica, no la representación de la realidad externa, sino de la interna —de los estados de ánimo—, y que se aplicó, por este motivo, a la danza, a la música y a la poesía, ha sido uno de los más estables en la teoría estética. El primer cambio de significado en la historia de este término se produjo en el período griego clásico, y se debe a los filósofos, principalmente a Demócrito y a Sócrates, a Platón y a Aristóteles.

Tertuliano y los pensadores cristianos tempranos, seguidos por los iconoclastas, creían que Dios prohíbe cualquier tipo de imitación de este mundo. Sin embargo, durante la Edad Media, el concepto de imitación no ha sido olvidado por completo, y resurgió con fuerza en el pensamiento de Santo Tomás, para ocupar luego un lugar importante en la teoría renacentista del arte.

Para la época del Humanismo la imitación era el rasgo definitorio de las artes plásticas, la fuente y la medida de su perfección. Porque, aparte de los modelos considerados clásicos, de las obras de los antiguos, los artistas del Renacimiento imitaban la naturaleza, bella por su diversidad y armonía, por la uni-

1 Kant, Manuel, *La crítica del Juicio*, México, Editora Nacional, 1975, & 49, p. 372. (*infra* CJ)

2 CJ, & 42, p. 347.

3 *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras*; en A. G. Baumgarten y otros, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, p. 255.

4 Frankl, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 257.

Arquitectura y mimesis

por Vasílica Cotofleac

dad y las proporciones adecuadas de sus partes. Encontramos esta concepción en los escritos sobre las artes visuales de Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti o Leonardo da Vinci. La aceptaron también Albrecht Dürer en Alemania, Nicolas Poussin en Francia y, difundida por otros autores —como Jean-Baptiste Dubos y Giambattista Vico—, extendió su vigencia hasta el siglo de Kant.

Pero esta idea de lo bello de la naturaleza es muy antigua. En una expresión implícita, ella puede leerse aun en la *Biblia*: “Todo lo hizo [Dios] hermoso en su tiempo”⁵. Los helenos también percibieron la hermosura del mundo natural. A Crisipo le parecía que la más realizada obra de arte es el Universo, en el cual hay tanta belleza que es imposible pensar que pueda existir algo que la supere. A finales de la Antigüedad, Plotino repetía: la belleza de la naturaleza es superior a la belleza del arte. Para el ámbito medieval entero, el Universo era obra de un gran artista, que lo creó según los principios de orden, armonía y adecuación. En uno de sus discursos, Dión Crisóstomo llama a Dios “el primero y el más perfecto artesano”⁶, y Alain de Lille (*De planctu naturae*) lo denomina “arquitecto” del mundo.

Los tiempos del Humanismo marcaron, en el contenido de esta concepción acerca de la supremacía de la belleza de la naturaleza y de su imitación por el arte, un cambio. Los artistas de la época observaron que, en las estructuras de las plantas, en los organismos, puede identificarse siempre un *orden* y una *intención*, y terminaron imitando no las cosas (lo aparente) de la naturaleza, sino sus *leyes*. El sentido en discusión de la *mimesis* no es, en conclusión, el (platónico) de representación, sino el de finalidad y de proceder. La raíz de este modo de entender el concepto de imitación se encuentra en Aristóteles y en Demócrito.

El filósofo estagirita veía en la finalidad del arte una forma de imitación de la naturaleza: “si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior, tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales”⁷. Y reitera: “si en el arte hay un «para algo», también lo hay en la naturaleza”⁸.

Por otra parte, Demócrito afirmaba —según refiere Plutarco—, que el ser humano ha aprendido la elaboración de cosas observando el proceder de los animales: de la araña aprendió a tejer; de la golondrina,

2. Lorenzo Ghiberti: Porta del Paradiso, Bautisterio de Firenze, 1425-1452



⁵ *Eclesiastés*, 3, 11; en *La Biblia*, ii, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983, p. 643.

⁶ *Olimpico*, en Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989, p. 46.

⁷ Aristóteles, *Física*, L. ii, cap. 8, Madrid, Gredos, 1998, p. 165.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

a construir casas; del ruiñeñor, a cantar. A la naturaleza “no le gusta actuar sin método”, y esto la convierte en el “principio originario y arquetípico de toda creación”, razonaba Longino⁹.

Imitar el proceder de la naturaleza supone para el artista lidiar con las medidas y las proporciones, que no son una invención del hombre, sino una ley que gobierna la creación, y cuya fuerza penetra en la esencia de todo lo que existe. La ciencia de los números, advertía San Agustín, “no es institución humana, sino hallada por los hombres en la misma naturaleza de las cosas”¹⁰. (De este origen divino del número se deriva el misterio de la armonía, impenetrable por la mente humana, reflexionaba este autor¹¹). Institución hallada con esfuerzo y aprovechada para la coexistencia armoniosa con el Universo, según la análoga interpretación contemporánea de Le Corbusier:

El hombre, producto del universo, integra, desde su punto de vista, el universo, procede de sus leyes y ha creído leerlas; las ha formulado y erigido en un sistema coherente, estado de conocimiento racional sobre el que puede actuar, inventar y producir. Este conocimiento no lo pone en contradicción con el universo, sino que lo pone en armonía; de modo que tiene

⁹ Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Ed. Católica, 1979, p. 149.

¹⁰ *De la doctrina cristiana*, ii, 38, 56; en *Obras*, xv, Madrid, Ed. Católica, 1969, p. 152.

¹¹ “Conociendo el alma que discurre de la hermosura y movimiento de los cuerpos con normas superiores a sí misma, debe reconocer al mismo tiempo que ella aventaja según su ser a las cosas, sujetas a su juicio; pero, a su vez, es inferior en excelencia a aquella naturaleza que regula sus juicios, y a la cual no puede juzgar de algún modo. Pues puedo decir por qué deben corresponderse por ambas partes dos miembros de un cuerpo semejantes entre sí, porque me deleito en la suma igualdad, percibida no con los ojos corporales, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son tanto mejores las cosas percibidas con los sentidos, cuanto más se aproximan según su naturaleza a las que entiende el ánimo. Mas la razón última de este hecho nadie puede darla; ni tampoco, hablando con sobriedad, dirá que así tiene que ser, como si pudiera no ser así”. *De la verdadera religión*, xxxi, 57, en San Agustín, *Obras*, iv, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 139-140.

razón de actuar así: no podría hacerlo de otro modo¹².

Ligado al número (en la lengua griega hasta etimológicamente: ἀριθμός y ρυθμός), el ritmo cifra todo lo que en la naturaleza es vida en transformación y continuidad, el dinamismo incesante del plano elemental —el πάντα ῥεῖ, con la expresión que Platón le atribuía en *Cratilo* a Heráclito—, desde el desarrollo de los vegetales y el funcionamiento fisiológico del ser humano hasta al crecimiento y declive de los imperios. El hombre descubrió y aprendió, en la época primitiva aun, a valerse del poder del ritmo de atraer, de encantar y de someter, primero en los rituales mágicos (de curación o de consecución de diversos objetivos), después en el arte.

En la arquitectura el ritmo perceptible se origina en el ordenamiento de los elementos con base en simetrías simples y complejas, o en compensaciones acertadas. Le Corbusier lo asemeja a una ecuación: “igualación —simetría, repetición— (*templos egipcios, hindúes*); compensación —movimiento de los contrarios— (*Acrópolis de Atenas*); modulación —desarrollo de una invención plástica inicial— (*Santa Sofía*)”¹³.

La Antigüedad produjo muchos libros de arquitectura. Además de aquellos que sólo “retrataban” edificios importantes de la época¹⁴ —de contenido parecido al fragmento bíblico que describe el Templo de Salomón—, se elaboraron varios manuales, en los cuales los conceptos de simetría y proporción eran centrales. Como los de Silenos (*De symmetriis Corinthiis*) y de Filón (*De aedium sacrarum symmetriis*), o de otros autores, acerca de cuyos trabajos perdidos sólo tenemos referencias indirectas.

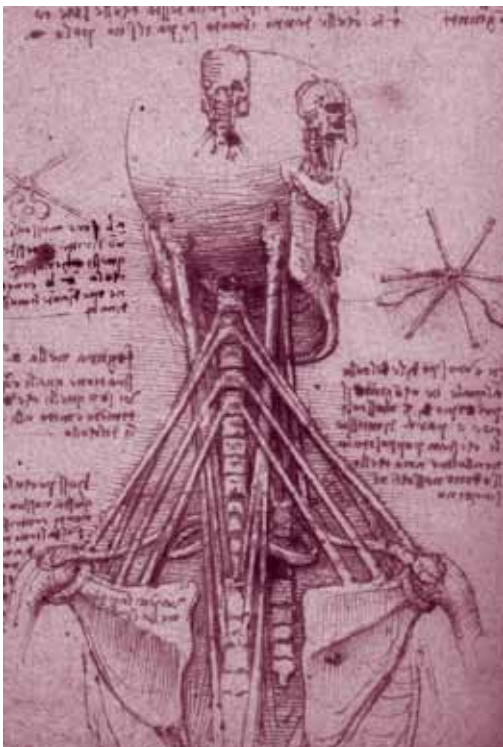
¹² Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962, p. 20.

¹³ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978, pp. 37-38.

¹⁴ Theodoros escribió sobre el Templo de Hera en Samos; Hersifón y Metágenes sobre el Templo de Artemisa en Efeso; Ictinos y Carrión sobre el Parthenón de Atenas; Hermógenes sobre el Templo de Artemisa en Magnesia; Pytheos y Sátyros sobre el Mausoleo de Halicárnao.

3. León Battista Alberti: Templo Malatestiano de Rimini, 1450-60





4. Leonardo da Vinci: Dibujo anatómico de un cuello, Windsor Collection

tas¹⁵. Del mismo período se conservó el tratado de Vitruvio, quien explicaba que, en la *ars aedificatoria*, las buenas proporciones deben buscarse en las proporciones de un hombre con una buena complexión, es decir, en la realidad.

Recordamos que la definición de la belleza coincidió, en la Grecia clásica, con la definición de la forma como disposición armoniosa de elementos. Un edificio es bello, escribía el arquitecto romano, cuando sus partes tienen las proporciones adecuadas de altura y anchura, de anchura y longitud, cuando responde a las exigencias de simetría. Todo según el modelo de la naturaleza, que también ha creado el cuerpo humano de tal modo que permite establecer, entre sus fragmentos, proporciones y concordancias, relaciones numéricas.

El secreto de la perfección de las formas arquitectónicas griegas lo constituía su concepción matemática; el empleo generalizado de las figuras geométricas (círculo, cuadrado, rectángulo —áureo, sobre todo—) en el diseño de los palacios, teatros y templos, así como de las estatuas y hasta de los vasos de cerámica.

El sentido de la imitación artística, como proceder —según el modelo natural— asistido por la matemática, persistió también

en los tiempos del posthelenismo. Durante la Edad Media, se investigó y se escribió más sobre la poética y la teoría de la música, de manera que las artes plásticas siguieron, en muchos aspectos, las concepciones antiguas. Robert de Grosseteste repetía que el arte imita la naturaleza y la naturaleza actúa siempre de la manera mejor posible, mientras Santo Tomás reactualizaba la vieja idea de que el arte no imita las apariencias de la naturaleza, sino los modos de obrar de ésta.

En general, en el pensamiento estético de la Edad Media, continúa vigente la anterior triada de nociones orden-unidad-belleza con su respectiva clave matemática. En el contexto de ideas de este período, todo tiende hacia la unidad, como dice San Agustín —la piedra, el árbol, el animal—, todo lo que es ordenado es bello¹⁶, “la unidad es la forma de cualquier hermosura”¹⁷. Y el secreto de lo bello en el arte de la edificación es el mismo que, procedente de la escuela pitagórica, rigió el canon griego clásico. La arquitectura románica se basa en reglas numéricas y geométricas cuyo uso se prolonga —con algunas modificaciones— en el estilo gótico. Los planos de los coros de las catedrales de Worms, Chartres, Amiens, Salisbury, Annaberg o Salamanca —por ejemplo— se descomponen en figuras geométricas. La aplicación extensa de la matemática y de la geometría en la arquitectura medieval se refleja, asimismo, en los escritos de especialidad del tiempo (como los de Matthias Roritzer, Hans Schmuttermeyer o Lorenz Lachler), en los cuales el arquitecto es llamado *grand geometrier, expertísimo nella geometria, meister geometras*.

Muchos arquitectos concibieron, durante el Renacimiento, proyectos de edificios con base en círculos o cuadrados. En los manuscritos de Leonardo, se hallaron esbozos, principalmente de iglesias, en los cuales el artista partía de círculo, cuadrado, octógono o dodecágono como espacios centrales, a los cuales agregaba espacios

5. Albrecht Durer: *De Simetría Partinum Humanorem Corporem*, 1532



¹⁵ Euphranoro, Nexaris, Theokydes, Demóphilos, Pollis, Silanión, Melampus.

¹⁶ *De la verdadera religión*, xxxii, 59-60, p. 143.

¹⁷ *Cartas*, Epístola 18 (a Celestino); en San Agustín, *Obras*, viii, Madrid, Gredos, 1967, p. 70.



6. Nicolas Poussin: Rapto de las Sabinas, 1637

secundarios. Palladio escribía en *I quattro libri dell'architettura* (IV, 6) que el círculo es la forma más excelente. El círculo era visto como figura perfecta entre las demás, gracias a su simplicidad y unidad. Filarete intentaba incluso una explicación sensorial y psicológica de su belleza, por medio de una comparación entre el arco románico y el ogival: ninguna cosa que obstaculiza de un modo u otro la vista es tan bella como aquella que puede ser recorrida por la mirada sin que algo la detenga. Las formas primarias (comenzando por el círculo y el cuadrado) son bellas porque “se leen con claridad”, mantiene un importante arquitecto de nuestro tiempo¹⁸. Y Kant también las cita como “sencillos e indudables ejemplos de belleza”¹⁹.

Sobre la importancia de la belleza, basada en reglas matemáticas en los tiempos del Humanismo, y su analogía con las proporciones del cuerpo humano, testifica el número importante de textos sobre el tema, como los de Antonio Avelino (Filarete), Luca Pacioli, Francesco di Giorgio Martino, Vincenzo Danti, Federico Zuccaro, Andrea Palladio o Gian Paolo Lomazzo. En sus recomendaciones para el diseño de un palacio ideal, Vasari compara la fachada con el rostro, la puerta central con la boca, las ventanas con los ojos, el patio con el tronco y las escaleras con las piernas y los brazos.

A la base de esta similitud entre el objeto arquitectónico y el *anthropos* está una particular comprensión de este último en el *Cinquecento* cuando, en la coincidencia del pensamiento humanístico con la estética antigua de fuente pitagórica, los teóricos “no piensan en el cuerpo como organismo vivo, sino como microcosmos del universo, una forma creada a imagen de Dios y con la misma perfecta armonía que gobierna el mundo de las esferas celestes o de las consonancias musicales”²⁰, descifrables tan sólo por el poder del símbolo matemático. La tendencia a establecer correspondencias entre la arquitectura y la naturaleza

humana (o biológica, en general) aún no ha desaparecido. Comentando la obra de Gaudí, Sostres habla de “elementos antropomorfos” y “sugerencias óseas y cartilaginosas”²¹. Steadman centra un libro entero en la semejanza de la arquitectura con el universo de la biología, subrayando la recurrencia del tema en una serie de arquitectos (Wright, Sullivan y Le Corbusier, entre otros), en tres sentidos: 1) relación entre los organismos y su entorno, 2) el principio de la correlación de los órganos y 3) la relación entre forma y función. Y las dos interpretaciones que este acercamiento permite —una, relativa a la apariencia visual o a la composición (la totalidad orgánica de la obra, proporcionada y equilibrada) y otra, funcional—²² aparecen también, como hemos mostrado, en el pensamiento de Kant.

Para concluir, en el Renacimiento el lazo del arte con la naturaleza por medio de la imitación era claramente afirmado. Como en Alberti (*De re aedificatoria*, I): la belleza es la concordancia de las partes, basada en el número y la proporción, según las exigencias de la armonía, que es el principio fundamental de la naturaleza. Gracias a la belleza, la arquitectura adquiere dignidad, gracia y autoridad, gana en respeto. Por lo cual, continúa el autor, nuestros antecesores, estudiando la naturaleza de las cosas, decidieron que deben intentar imitar la naturaleza, el más grande artista de todas las formas y, por eso, en la medida de lo posible en términos de habilidad humana, reunieron las leyes que la naturaleza había usado para producir las cosas, y trasladaron estas leyes a las leyes de la construcción.

“La belleza de la arquitectura —decía en la Francia clásica, François Blondel—, tiene las mismas bases que la belleza del mundo. Ella consiste en el ajuste de las partes y en su correcta proporción”. Y cuando Batteaux incluyó la arquitectura entre las artes imitativas de la naturaleza, admitió, implícitamente, la dependencia conceptual de las estructuras arquitectó-

7. Johannes Fischer von Erlach: Templo de Salomón (*Eintwurf...*, Heidelberg, 1721)



18 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, p. 13.

19 CJ, & 22, p. 232.

20 Ackerman, James S., *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, p. 29.

21 Sostres, José María, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, CCECA, 1983, p. 18.

22 Steadman, Philip, *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, Hermann Blume, 1982, pp. 17 y ss.

nicas de las estructuras y de las proporciones de los organismos y de las cosas naturales. Los arquitectos aprenden de la naturaleza las proporciones bellas y, cuando las reproducen en sus obras, la imitan. Más inclinado a interpretar la *mímesis* como inspiración en las *formas* naturales, Milizia partía de la idea de que, para ser contada entre las bellas artes de imitación, la arquitectura “necesita probar, como las otras, su origen, procedente de algún modelo natural que se proponga imitar, embelleciéndolo”. Y comienza enumerando “los antros, las espeluncas, las grutas, cuevas, cavernas y los bosques” como “fábricas que presenta la madre naturaleza al hombre”²³, las columnas con sus fustes acanalados (que parecen estar rozados con el derrame de las aguas) o, en forma espiral (como enroscados con plantas parásitas), los follajes, los tallos, los caulículos, las volutas y las flores con que se compone el capitel²⁴. Matila Ghyka señala, en nuestra época, que las columnas egipcias y griegas “se inspiran en el perfil útil del árbol y copian, como más tarde la columna gótica, su ornamentación (capiteles, follajes) de las formas florales”²⁵.

Kant sigue la acepción procedimental de la imitación cuando incluye la simetría entre las condiciones de la arquitectura, como entre las de cualquier cosa —de elaboración humana o natural— que sólo mediante una intención es posible: “toda falta de simetría, tanto en la figura de los animales (...) como en la de edificios o flores, disgusta”²⁶. Advirtiendo, sin embargo, sobre la necesidad de un equilibrio con la libertad de la imaginación, porque el exceso de regularidad matemática (“lo rígido-regular”) encierra “algo contrario al gusto” y “no proporciona un entretenimiento largo con su contemplación”²⁷. Como en la comparación que hace del canto de las aves con el del hombre: “el canto mismo

de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según todas las reglas musicales”²⁸.

Pero con este sentido procedimental de la imitación, nos encontramos más bien ante una concepción dual: la *μίμησις* se conjuga con y se apoya en la *γνώσις*. El arte busca conocer la realidad en sus leyes (de estática, de luz y de perspectiva) y la imita. Esta interpretación cognitiva del arte, esbozada durante el Renacimiento por Luca Pacioli, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci es reafirmada por Le Corbusier. La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo “a imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo. Leyes de la gravedad, de la estática, de la dinámica, se imponen por la reducción al absurdo: sostener o derrumbarse”²⁹. Los tres pasos que lo llevan a esta conclusión, y que resumen siglos de búsquedas teóricas en el campo de la arquitectura, se encuentran latentes —nunca fueron explícitamente formulados— en la concepción kantiana sobre la arquitectura: 1) el espíritu que anima la naturaleza es un espíritu de orden (el filósofo alemán menciona un principio formal del mundo sensible, aquello que “contiene la razón del *nexo universal*, en virtud del cual, todas las sustancias y sus estados pertenecen a un mismo todo que se llama *mundo*”³⁰); 2) la obra humana es un ordenamiento (el modelo kantiano del arte es la naturaleza, con sus elementos ordenados en un todo y con su finalidad); y 3) la obra de arte, en cuanto a creación humana, ya nada tiene de los aspectos de la naturaleza, pero tiene con ésta leyes en común³¹ (en Kant —directamente expresada—, la de la simetría).

8. Antonio Gaudí: Sagrada Familia, Barcelona, 1912



²³ Milizia, Francesco, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. ed.], p. 89.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ Matila Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1953, p. 16.

²⁶ CJ, & 22, p. 233.

²⁷ CJ, & 22, p. 234.

²⁸ CJ, & 22, p. 236.

²⁹ *Hacia una arquitectura*, p. 56.

³⁰ Kant, Manuel, *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, [s. l.], Universidad Nacional de Colombia, 1980, p. 39.

³¹ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, pp. 21-22.

Ingeniería y arte, construcción y arquitectura convergen en el mismo fin. Las medidas y las formas geométricas condicionan la solidez estructural y la utilidad de la obra. Pero, al mismo tiempo que, sirviéndose de las matemáticas los arquitectos satisfacen la vista de los receptores, sus obras “marchan por el camino del gran arte”:

El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza³².

La proporción es el elemento límite entre la ingeniería y la arquitectura, entre la construcción y el arte. En ella se decide la dirección hacia lo plástico, se borra al científico y se reconoce al arquitecto. Es “la piedra de toque” de este último³³. Si es artista, sabrá llegar a su “secreto” que, como observa Scholfield, no radica en las formas por sí mismas, “sino en las relaciones entre ellas”³⁴, en el número.

Hasta aquí hemos tratado el problema de la *mimesis* a partir del sentido de la naturaleza de *suma rerum*, de conjunto de cosas sensibles. Pero por naturaleza se entendió también, durante un tiempo — en las discusiones estéticas — el *origo rerum* y la *lex naturae*, el principio de generación de las cosas del mundo y la fuerza productora. Estas dos acepciones de la naturaleza fueron diferenciadas, durante la Edad Media, por las expresiones *natura naturans* y *natura naturata*, y han persistido — por el Renacimiento — hasta la Ilustración, el contexto histórico-filosófico de Kant. Aparte de los sentidos de la imitación

de la naturaleza por el arte, como finalidad y proceder, en la *Crítica del Juicio*, puede identificarse un sentido más — de valor complementario en relación con los anteriores —, referido directamente al arquitecto. Pero este sentido no consiste en la imitación de los artistas antiguos considerados como modelos, a la manera de los renacentistas. (O de los antiguos, si recordamos la página de Longino sobre la “emulación de los grandes escritores”, que inspiran a los artistas “como efluvios que brotan de las aberturas sagradas”³⁵, o la de Platón acerca de la afinidad inducida por el maestro en el discípulo, como el magnetismo transmitido por el imán al hierro³⁶). “La imitación es connatural con el ser humano”, había concluido Aristóteles. Es su primer modo de aprendizaje y una de las herramientas más eficaces de las que hace uso en su evolución, en el paso desde su humanidad biológica a su humanidad cultural. Somos “monos de imitación”, apunta Savater, y “es por medio de la imitación por lo que llegamos a ser algo más que monos”³⁷. Kant también aceptaba la función formativa de la imitación (“aprender no es más que imitar”³⁸). Sin embargo, rechazaba rotundamente la idea de reducir la creación artística a esta forma de obrar. El filósofo admitía el influjo de los predecesores en las generaciones jóvenes, mas no “para convertir a los sucesores en nuevos imitadores, sino para ponerlos, mediante su proceder, en la pista de buscar en sí mismos los principios, y así, tomar a veces mejor su propio camino”³⁹. Se refiere al fenómeno de la *ejemplaridad*, que condiciona la continuidad del género artístico y la formación del gusto. Los artistas deducen de las obras de los maestros las reglas de creación; “y en este sentido es el arte bello para éstos una imitación”⁴⁰. Pero la acepción de la imita-

9. Louis Sullivan: Carson, Pirie & Scott , Chicago, 1904



³² Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, p. xxix.

³³ *Ibid.*, p. 178.

³⁴ Scholfield, P. H., *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, Labor, 1971, p. 17.

³⁵ *Sobre lo sublime*, p. 172.

³⁶ Ion, 532-533, en *Obras completas*, XI, Caracas, Presidencia de la República / Universidad Central de Venezuela, 1080, pp. 119-121.

³⁷ *El aprendizaje humano*, en Fernando Savater, *El valor de educar*, Santafé de Bogotá, Ariel, 2000, p. 25.

³⁸ CJ, & 47, p. 361.

³⁹ CJ, & 32, pp. 313-314.

⁴⁰ CJ, & 49, p. 380.

ción que nos interesa ahora no es ésta. El arte bello, escribe Kant, “debe casi completamente al genio su origen”⁴¹. En otro párrafo define el genio como “la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”⁴². Porque, como sin regla anterior un producto no puede llamarse arte, y como el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla de producción, la naturaleza debe darla en el sujeto. Ésta no es una simple regla de ejecución mecánica, concebida por la racionalidad humana, sino una muy peculiar que el artista no puede explicar claramente en qué consiste o cómo la encontró. (De aquí que la primera cualidad del genio sea la originalidad).

Mientras en la gnoseología kantiana la naturaleza es sensible (es el ámbito de los objetos del conocimiento), en la reflexión acerca del arte, es identificada con lo suprasensible, es definida como “el substrato de la naturaleza fuera de nosotros y en nosotros”⁴³, y como un campo “inaccesible” para nuestra total facultad de conocer⁴⁴. Para la realización de un producto de arte mecánico, el creador puede establecer con anterioridad las reglas de trabajo. En cambio, cuando se trata del arte estético bello, cuyo modelo de producción es la belleza natural y cuyo contenido expresivo último (las ideas estéticas) apunta a algo que supera la contingencia sensible, sólo lo suprasensible tiene la plena autoridad de guiar la ejecución. Esta vez la regla de producción no es objetiva, susceptible de aprehensión verbal y de comunicación, “no puede recogerse en una fórmula y servir de precepto”⁴⁵. La regla se manifiesta en el sujeto, se deduce del texto kantiano, como prolongación de la naturaleza.

El genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador

de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas, cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos, que los ponga en estado de crear otros iguales...⁴⁶.

Broadbent señala, bajo el término de “caja negra” —opuesto al de “caja de cristal” (translúcida)—, la creencia de algunos de que “el diseño es un misterio, algo que tiene lugar en el cerebro y que es susceptible de manipulación, pero no de análisis”⁴⁷ (contra un Archer, por ejemplo, que intenta elaborar un modelo completamente lógico de este proceso⁴⁸).

Durante el devenir de la obra, el artista aparece como “un tránsito que en el crear se anula a sí mismo” para permitir que ésta surja⁴⁹, como el elemento mediador imprescindible que no cuenta más que por la consecuencia de su ser mediador. Miremos, dice Ficino (*Teología platónica*), la obra de un arquitecto: primero tiene en la mente la idea de una casa, después la construye tal como se la había imaginado. La casa es material, pero tomó cuerpo gracias a una idea inmaterial. Si ignoramos lo material del edificio, queda el plano, esto es, una determinada forma, un cierto orden que viene del arquitecto (de la naturaleza que se manifiesta por medio de su potencial creador). ¿Qué es la naturaleza?, se pregunta el humanista italiano. Un arte que modela la materia desde el interior, como un carpintero que viviera dentro de la madera. ¿Qué es el arte humano? Una suerte de naturaleza que trata la materia desde el exterior. El artista es, en su obrar, humano —diferente del obrar instintivo de los animales—, un agente natural y racional a la vez. (Si fuera sólo un agente natural, no tendría

⁴⁶ CJ, & 46, p. 360.

⁴⁷ Geoffrey Broadbent, *Metodología del diseño arquitectónico*; en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, p. 21.

⁴⁸ Archer, L. Bruce, *La estructura del proceso del diseño*, en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*.

⁴⁹ *El origen de la obra de arte*, en Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 31.

10. Piero della Francesca: San Segismundo, Rimini, 1451



⁴¹ CJ, & 53, p. 395.

⁴² CJ, & 46, pp. 358-359.

⁴³ CJ, & 57, p. 430.

⁴⁴ CJ, Introducción, II, p. 115.

⁴⁵ CJ, & 47, p. 363.



11. Andrea Previtali: Anunciación, Treviso, 1508

sentido hablar de *imitación*). El artista da la regla en el nombre de la naturaleza, pero como *sujeto* con experiencia personal y social. Lo natural y lo racional aparecen, en la teoría estética de Kant —igual que en la visión de su contemporáneo Marc-Antoine Laugier (*Essai sur l'Architecture*, 1753)—, como dos piezas cuyo movimiento engranado da origen a una dialéctica que culmina en la belleza artística adherente.

Lo suprasensible es el substrato de todo lo creado; la fuerza creadora de la forma y del orden del Universo. En la manifestación de esta fuerza en el ser humano, se le descubre a éste, escribe Cassirer, su “verdadera y prometeica” condición. Y al sacar de sí una creación en pequeño, al experimentar en su interior la manifestación de las fuerzas creadoras de la naturaleza, el Universo se le hace comprensible⁵⁰. Éste es el segundo sentido de la imitación como proceder: en el empleo de las energías internas para la creación —da a entender Kant—, el arquitecto imita la demiurgia cósmica. Acto emblemático de negación de los límites y de libertad. De voluntad de afirmación en el mundo.

Bibliografía

Ackerman, James S., *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.
 Archer, L. Bruce, *La estructura del proceso del diseño*; en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
 Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos, 1998.
 Baumgarten, A. G. y otros, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
 Broadbent, Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
 Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989.

Frankl, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Ghyka, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1953.

Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*; en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

Kant, Manuel, *La crítica del Juicio*, México, Editora Nacional, 1975.

Kant, Manuel, *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, [s. l.], Universidad Nacional de Colombia, 1980.

La Biblia, II, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983.

Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.

Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962.

Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Ed. Católica, 1979.

Milizia, Francisco de, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. ed.], 1992.

Platón, *Ion*; en *Obras completas*, XI, Caracas, Presidencia de la República/ Universidad Central de Venezuela, 1980.

San Agustín, *Cartas*; en *Obras*, VIII, Madrid, Gredos, 1967.

San Agustín, *De la doctrina cristiana*; en *Obras*, XV, Madrid, Ed. Católica, 1969.

San Agustín, *De la verdadera religión*; en *Obras*, IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

Savater, Fernando, *El valor de educar*, Santafé de Bogotá, Ariel, 2000.

Scholfeld, P. H., *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, Labor, 1971.

Sostres, José María, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1983.

Steadman, Philip, *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, Hermann Blume, 1982.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, I-III, Madrid, Akal, 1991.

Vasilica Cotofleac es profesora de filosofía nacida en Rumania y actualmente está enseñando en Caracas. Este texto fue originalmente publicado por la Revista de Filosofía *A Parte Rei* 63, Mayo 2009, cuya dirección, así como su autora, nos autorizaron su reproducción.

⁵⁰ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984, p. 347.

Arquitecturas para esculturas

Sobre de la Cárcova

por **Claudio Vekstein**

El *Museo de Calcos y Escultura Comparada*, que funciona desde 1928 en la *Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación*, *Ernesto de la Cárcova*, con una finalidad fundamentalmente didáctica, fue creado junto con ésta por la gestión de de la Cárcova, quién consiguió la cesión de parte de las instalaciones del *Lazareto de Animales*, ubicado en Costanera Sur y Brasil frente al Río de la Plata y la Escuela comenzó a funcionar en 1923.

La colección escultórica que posee se compone de *piezas calco* (obtenidas en primera colada, es decir, realizadas con un molde sacado directamente del original), una de las más importantes esculturas realizadas desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, tanto en relieves como en esculturas de bulto. Las piezas habían sido enviadas al país por el Kaiser Guillermo, desde los principales Museos Europeos, para integrar en su mayoría la *Exposición del Centenario de la Revolución*, montada en Plaza San Martín en 1910. A esto se le suma la donación de numerosos calcos de esculturas egipcias, asirias y babilónicas que, en 1935, realizó el *Museo Antropo-*

lógico y Etnográfico Juan B. Ambrosetti y que convirtieron el Museo en el más importante de su género en América Latina, junto al de Ciudad de México. Ya más recientemente, el Museo ha recibido otra importante donación por parte de la misma Institución, esta vez, de Calcos de Estatua Americana Precolombina, los que se hallan momentáneamente en proceso de restauración, con vistas a su exhibición en una futura expansión del Museo.

En su modesta y magnífica primera intervención arquitectónica sobre los *depósitos y caballerizas* de cabecera del edificio del Lazareto, con el propósito de alojar allí el Museo, para la exhibición permanente de la extraordinaria colección de Calcos, el plástico y arquitecto Don Ernesto de la Cárcova produce una operación neoclásica precisa (que podemos llamar *Calcos de Museo*), consistente en la separación en dos de la sala principal, diferenciándolas, contraponiéndolas y articulándolas por la incorporación del conjunto de muros verticales divisorios simétricos, las columnas con órdenes y los resultantes nichos intermedios transparentes, dotados inclusive

de basa para esculturas, la acción de las pilastras murales en la sala rectangular menor, la simulación de otras semicirculares en los vértices cuadrangulares de la mayor (irregular, aunque simétrica) para rectificar en ambas las proporciones que simulan cierta armonía clásica, acompañado todo por molduras y guardas perimetrales del cielorraso y los mosaicos del piso, etc.

Podría decirse que tanto esto como el posterior simulacro de la cuidada puesta en escena del conjunto de calcos pretende devolverles el perdido carácter de *obra* que sufrieron como piezas individuales, forzando la dialéctica clásica entre el todo y las partes, para que sea capaz de reintroducir el problema de la forma, en sentido original: ya que la parte no puede hacerse cargo de asumir la totalidad como hasta entonces, llegará ésta en auxilio como forzoso modelo *orgánico*, o principio de organización general.

Pero, como afirma el compositor Morton Feldman, *toda tentativa de utilizar un principio de organización general tiene un carácter ilusorio...* ¿Podría significar esto el beneficio de pasar de hacer (un Museo de) *retratos* a hacer *paisajes* (de un Museo)

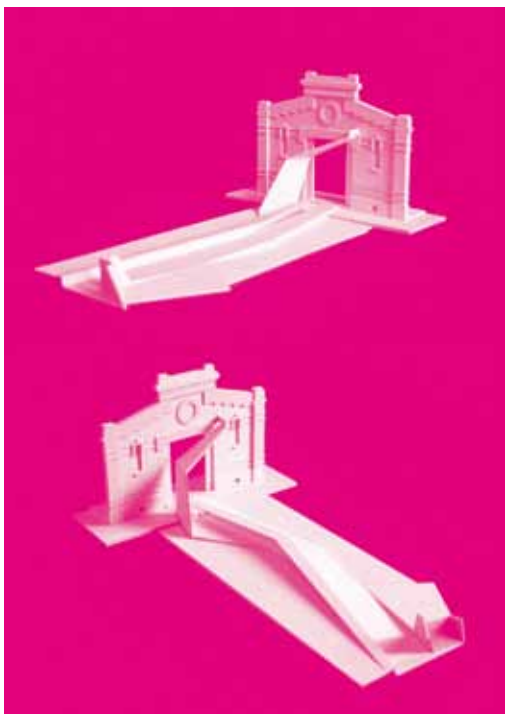
o, lo que es mejor, pintar paisajes con la técnica del retrato, como sugirió ya Enric Miralles, es decir, ir fijando todo tipo de posiciones menores que permitan girar intensamente, como haciéndole *nudos* alrededor de ellas?

Así, frente a las primeras configuraciones espaciales de la colección, más o menos casuales o de tipo textural/superficial que, como una alfombra persa, parecen mostrar lo individual, evitando cualquier tipo de disposición jerárquica, histórico-cronológica, o espacial original, sin embargo, se ve en las más recientes una diferencia importante que marca y profundiza (en especial la surgida de forma precisa e inteligentísima del proyecto del escultor Ricardo Dagá, en 1987) ciertos criterios respecto de aquellas, abandonando, de este modo, aquel carácter meramente acumulativo, en algo *barroco*, que lo caracterizaba (el Museo llegó a contar con 505 piezas, un poco al modo en que aun sobrevive, en la que fuera la casa privada del arquitecto Sir John Soane, el Soane Museum en Londres): por un lado, la *selección* de piezas que, discriminando las de escultura aplicada o decorativa y las arquitectónicas, representan en la colección casi exclusivamente la figura humana y, por el otro, una estricta puesta en comparación histórico-cronológica-estilística (no crítico-estética o de la visión) que determina, con la *estrategia de un ajedrez*, el camino de desarrollo, cuya culminación predeterminada sucede casi en el barroco, que viene a coincidir necesariamente con el ideal de lo clásico, el fetichismo de las proporciones y la normativa de lo bello. En el Museo todos los momentos llegan, pues, como *justo a tiempo* para explicar lo que sigue bajo esa idea de progreso y logicidad que, irreductible, sea capaz de abrir *pedagógicamente* sus brechas en el futuro, bajo el recurso historicista, tal como si se pudiese pasear por los *jardines de la Historia* resumida y extensible, reproducida a-crítica otra vez, idéntica a sí misma en aquel futuro, como un calco de aquella original.

Y un poco con la *lógica del zoológico* (zoo-lógica) que fue siempre la de poner a salvo los mejores ejemplares, aun los más exóticos, que sean capaces de poblar el Arca para luego poder regenerar la espe-

cie. Así, en la formación del contrapunto principal, creado por la última gran incorporación a la colección del *David* de Miguel Ángel enfrentado a la *Victoria de Samotracia*, se concreta no solo aquella oposición espacial esbozada (insistiendo aun en el como sí bajo el encanto de originalidad), fijando definitivamente sus posiciones uno, obligado por la altura, encajado delicada y ajustadamente bajo la claraboya principal en la sala cuadrangular, desplazada bajo la claraboya menor, primero en la sala dilatada — casi uterina — e irregular, la otra y, luego, ocupando el centro de la proyección ideal que ilustra muy sutil el reflejo (que no es visible inmediatamente, aunque luego es evidente) correspondiente a la metáfora de edificio alado por su misma forma, desplegada como mascarón de proa en impetuoso avance triunfal contra el viento marino que azota su cuerpo, frente a la suave brisa fluvial que casi no registra — o que ya casi no percibe más, por su actual lejanía — en su fachada de plano embarcada al noreste, imagen que sintetiza el edificio mismo como nave/basa faltante de la Victoria dentro de él; y también la alegórica, estando ya presente el objetivo de la victoria sobre Goliath en el David pensante, mientras aparece entrando vencedora la Victoria como la culminación lógica de la acción meditada, pero aún no ejecutada por David.

Como los máximos exponentes de la sublimidad clásica, de la griega helenística y de la renacentista, acaban por subordinar, sin buscarlo, el resto de la colección a la calificada contienda de su propio beneficio, y atentan, por su propio peso, contra el resto de los brillantes momentos parciales que contiene (ejemplos de ello resultan tanto el punto de comparación ideal que pasa desapercibido justo frente al David, verdadero mecanismo de precisión — originalmente circular — formado por cuatro bustos o retratos y cuatro figuras, que van desde el arte egipcio y oriental al arte griego, romano y gótico, como los dos grupos simétricos laterales a la Victoria, que acercan desde el otro salón figuras medievales a piezas asirias, por un lado; griegas y del siglo xv, por el otro), homogeneizándolos de un modo que acaba condenándolos a una disolución horizontal en la que se resisten a participar.



Y como en la música, al ser el conflicto entre dos temas: uno identificado con lo rítmico y masculino y el otro, con lo lírico y femenino; resulta siempre algo *teatral*, en este caso anulando en su polaridad casi magnética al sujeto, pues el supuesto diálogo se expresa otra vez a costa de él, logrando difícilmente alguna subjetividad al atravesarla. Pero desde entonces, el ojo o la cámara saben ya perfectamente a dónde dirigirse, ya no se pierden jamás, y esto los quiere salvar justamente del suave y placentero, terso desliz, alguna deriva de atención sin rumbo o desenfrenadamente inquieta y divagante.

Puesto que el calco ya no atiende su propio juego, sino que dialoga a dos voces —una a larga distancia con su propio original y otra más localmente con sus pares de yeso—, es que apenas nos queda estar bien atentos a ese *diálogo*, ya que sabemos que no se dirige definitivamente a nosotros, salvo por algún circunstancial *reflejo*.

Revisando ahora el problema del *calco* y su *relación con el original*, alguna vez María Kodama recordaba el asombro que le produjo un comentario que le hiciera su padre acerca de la belleza, cuando le mostró una imagen de la Victoria de Samotracia en una enciclopedia de escultura y, frente a la enorme desilusión que sintió ella al comprobar que ésta no tenía cabeza, él le dijo: *¿Quién te dijo que la belleza debía estar en la cabeza? Aquí la encontrarás en los pliegues de la vestimenta. Son de piedra pero, en el movimiento de esa tela, el escultor apresó la brisa del mar...*, señalándolo en el papel impreso; y esto convierte el episodio, al margen de la belleza misma del relato, en una rara persecución donde papel, piedra, tela y brisa parecieran no alcanzarse nunca en la búsqueda frenética del verdadero original.

Es que mientras en el original el artista encara una relación extralingüística con la obra, tratando de *volver lenguaje* aquello que persigue y que parece aun no tenerlo, *lo que quiere expresar*, poniéndolo una vez más a través de la forma (sin tener que copiarlo) en presencia del receptor; en la reproducción, en cambio, lo que de aquello logra transmitirse no es apenas otra cosa que el vínculo intralingüístico con el original, que conforma un tipo de relación que mediatiza y aleja al

sujeto espectador, desalojándolo casi por completo de su vínculo con aquel supuesto y ya lejano contenido extralingüístico.

Quizá sea por esto que el calco, a pesar de su proximidad, pero como cualquier otra reproducción o réplica en general, ya no puede irradiar más aquella *belleza*, ya no *emocione*, puesto que lo que intentaría portar también, además de su relación con el original, ya no se encuentra en él totalmente, ya no puede representar nada más que su propia agonía, su ruina individual. Es así entonces que, lejos de pretender aun represventar verdaderamente el original para devolverlo a su presencia, termina por independizarse en cierto modo de aquel y, aunque sin pretender cuestionar su autoridad canónica originaria —sino más bien robustecerla— por la fijación de su inautenticidad, finalmente lo desestabiliza, cumpliendo con una extraña función crítica que afecta el original y a su idea. Solo dejando de ser apenas idéntico a sí mismo, aunque desdoblandose también idéntico a sí mismo, es que el original se supera en su propia inaproximabilidad al mundo, dejando caer el velo de intangibilidad y lejanía que lo caracteriza como obra de arte, para descender haciéndose el calco, volviendo desde entonces imprescindible su existencia, ya que sin él dejaría de haber original. El pequeño *Acceso al Museo de Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova* trabaja pues sobre estas premisas (relación esté-



tica calco/original, organización general/particular) y es consecuencia, a su vez, de varios proyectos anteriores superpuestos, uno de ellos para el mismo sitio, la *Sala Mural para la Exhibición Permanente* del conjunto extraído de las Galerías Pacífico, obra de los artistas Berni, Castagnino, Spilimbergo, Colmeiro, como *Ampliación del Museo de la Cárcova*, que me fue encargado por el Ministerio de Educación de la Nación junto a una Fundación privada en 1996 y junto a mi maestro, el Arq. catalán Enric Miralles. Luego se extendió al Proyecto *Parque Escultural Paisaje sobre Avenida Brasil* encargado en colaboración por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y cuya Propuesta Preliminar conjunta no pudo ser continuada, debido a los habituales cambios Institucionales que dejaron sin efecto los encargos.

Otro de los proyectos es el *Pabellón de Teóricos* que me fue encargado también en 1996, en el predio de la Escuela, que se pudo construir en un 70%, pero que luego se interrumpió y así continúa hasta el momento, por similares motivos. En aquella *Propuesta Preliminar*, un simple movimiento de tierras en terraplenes bajos que acompañaban el final de la Avenida Brasil, recordaba en algo la huella barrosa, aunque firme y ondulada, de las aguas en retirada del Río de la Plata, para ir tomando fuerza hasta convertirse en horizontes, y así en edificio, como en la serie de *Horizontes Catalanes*, del artista argentino Adolfo Nigro (*Luna de Enero*, *Horizonte Rojo*), donde, a partir de la acumulación de bandas horizontales, va surgiendo el recuerdo breve y sutil del barco...

Como sumergido, pues, en los pliegues de una enorme escultura clásica, cada momento de ese paisaje buscaba ser el registro calibrado y preciso de las diversas coyunturas, para ir fijando posiciones: la plazoleta triangular y la esquina abierta sobre la Avenida Calabria, el acceso al Lazareto de Animales, la añosa arboleda al borde del Teatro Griego, el pequeño hueco al final de Brasil, detrás del viejo edificio principal de la Escuela (nuestro sitio actual), frente a la generosa Avenida Costanera Sur, la Fuente de las Nereidas, la Reserva Ecológica, el Río de la Plata, y el horizonte permanente de Amancio Williams...

El esfuerzo por hacer cosas distintas al mismo tiempo y en un mismo lugar, sin querer hacer de ellas *solo una*, sino *abriendo el sentido de una por la otra*, es en este caso, brindar un mínimo acceso directo por la esquina a la estupenda Sala doble del Museo de Escultura Comparada (objetivo primario del encargo), asumiendo las diminutas consignas particulares de éste (rampa de acceso que salve el salto de niveles entre la vereda y la sala, respeto por el busto recordatorio de Ernesto de la Cárcova anclado en medio del antiguo jardín, cobertizo en la zona de acceso, seguridad museal (o mausoleal), e identificación, más o menos clara, del motivo del museo.

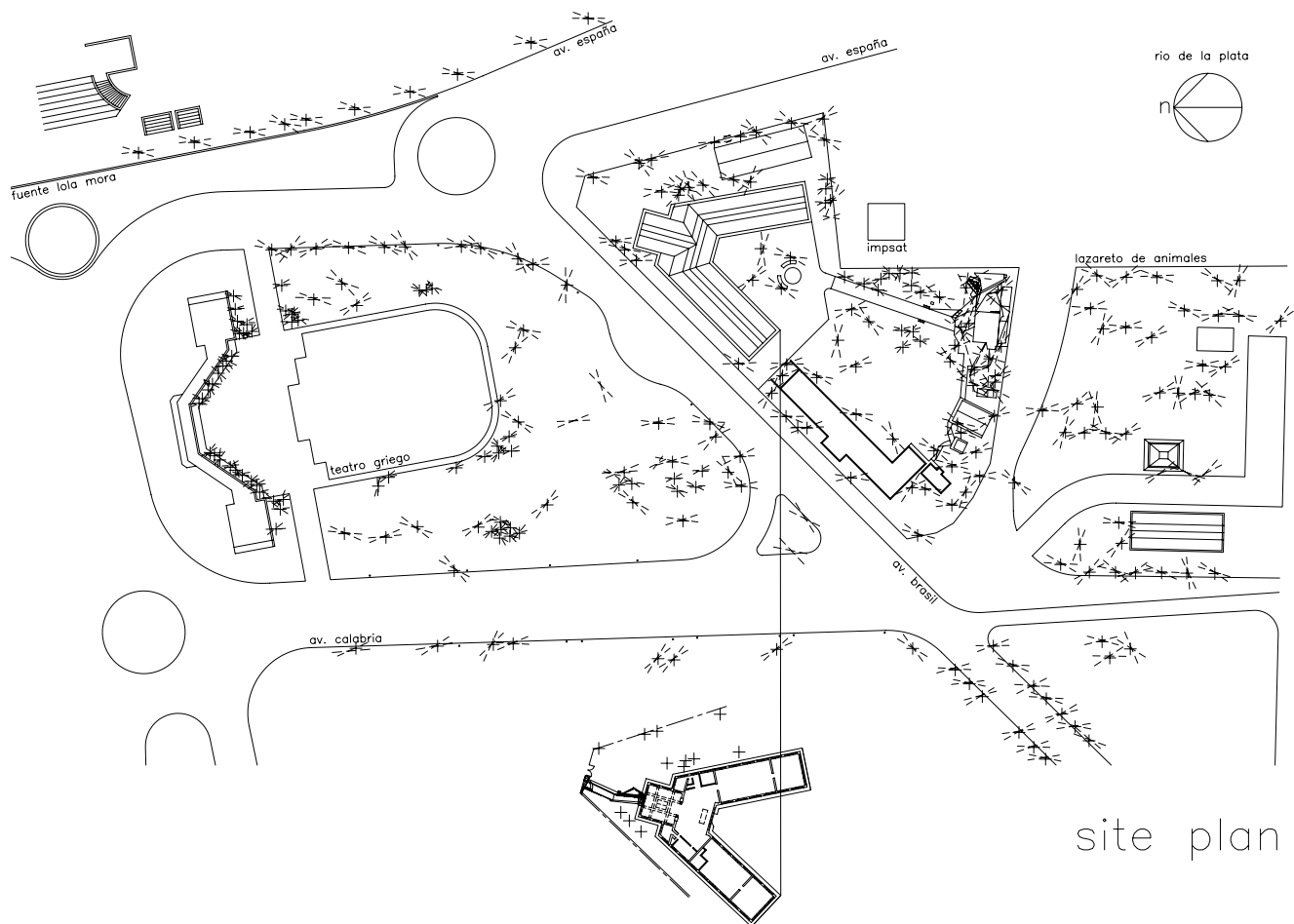
Para dar a todo esto *consistencia estética*, es decir, la necesaria reflexividad del espíritu a través de la forma, se van sedimentando los motivos sucesivos y, así, la pieza única de trabajo se convierte en calco o molde... el piso plegado en banco por empuje de la Sudestada, llegada al sitio en las *pajabravas* laterales (gramíneas ribereñas autóctonas, no plantadas aun por razones presupuestarias, al igual que las luces); el camino-rampa único, partido en dos y en ambas dimensiones a lo largo, para dar registro de calibre a la gran figura de Don Ernesto y para bifurcarse luego como el original, convirtiéndose en otra cosa (techo, en este caso) que penetra como viga tras encontrar apoyo en el propio del dintel; o piso que se eleva en puerta de hormigón maciza, que recorta tanto como persigue y reconstruye la antigua, así como la propia ventana que sigue la mirada atenta de la cabeza de David, el rescate del óculo tapado por el antiguo escudo del muro frontal, en el logo calado del delgado muro de acceso, que como la misma ventana y el calco, se espeja a sí mismo, y el portón se multiplica y se solapa individuándose infinitamente, como el hormigón lavado por la lluvia se disuelve como yeso, para convertirse en piedras.



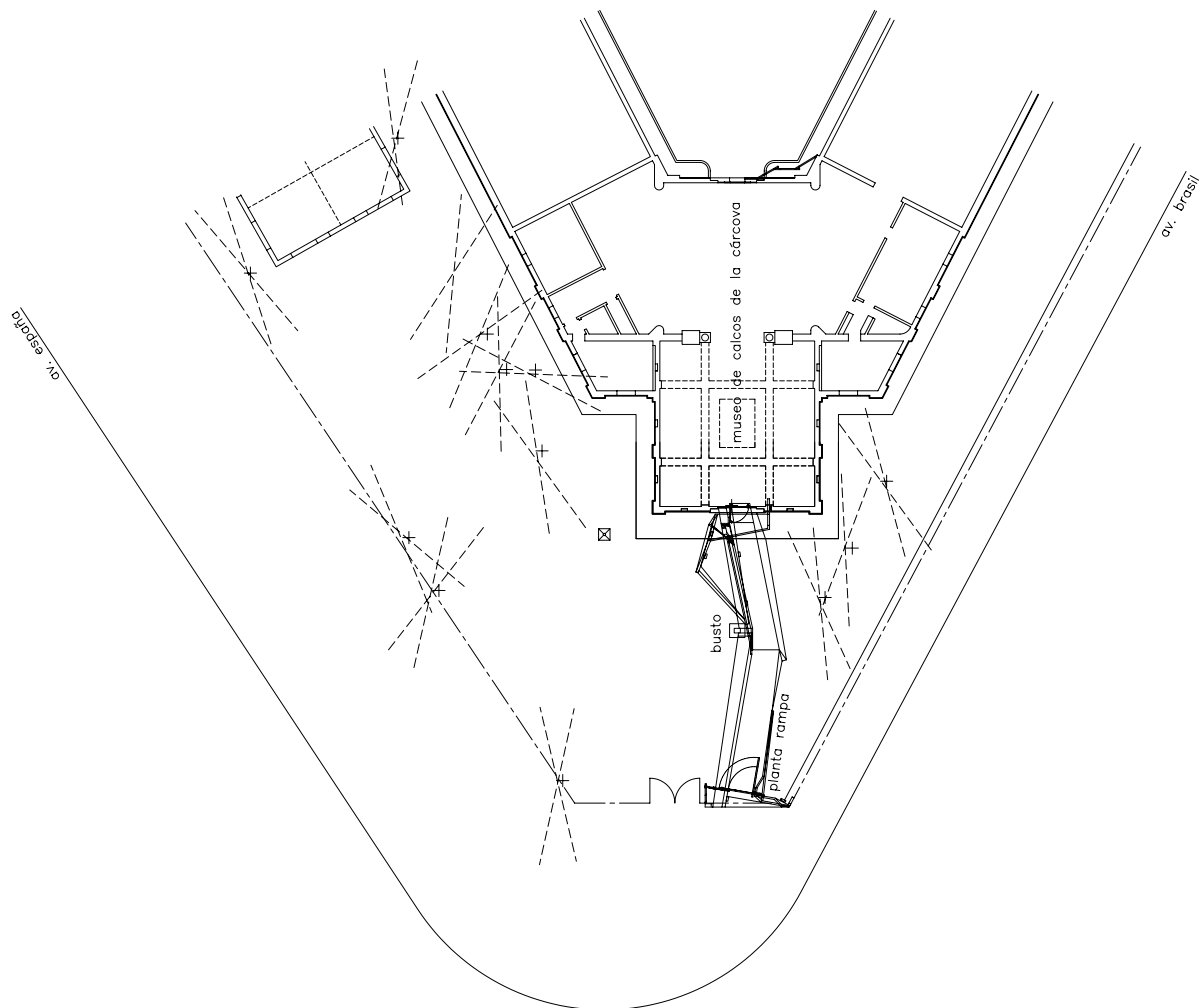




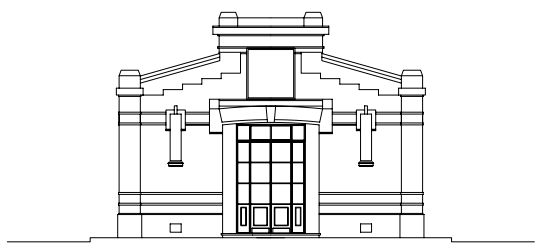




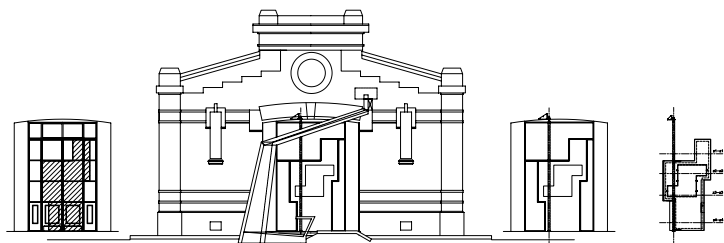
site plan



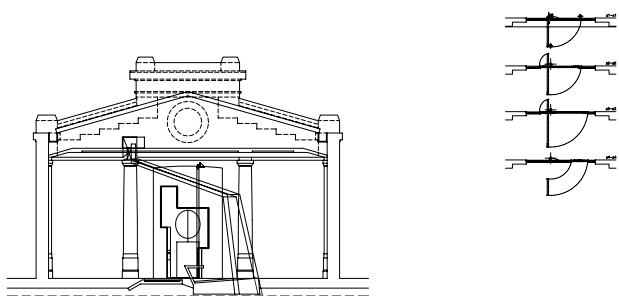
access plan



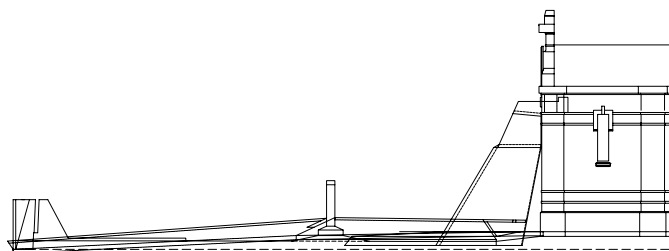
vista fachada y puerta existente



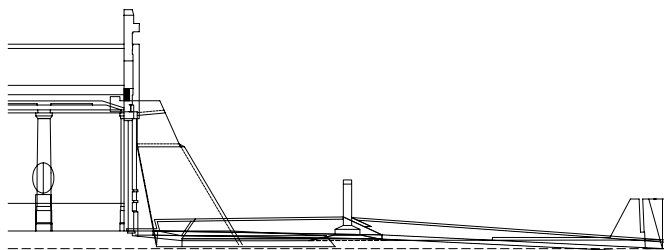
vista pieza + inserción portón



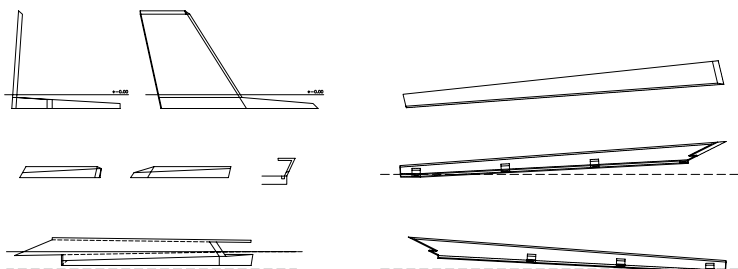
vista interior portón + pieza



vista lateral rampa

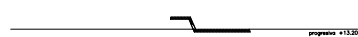
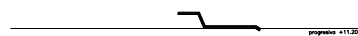
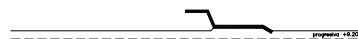
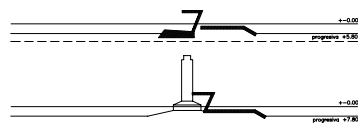
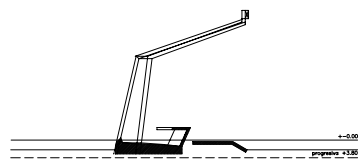
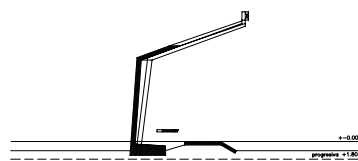


corte lateral rampa

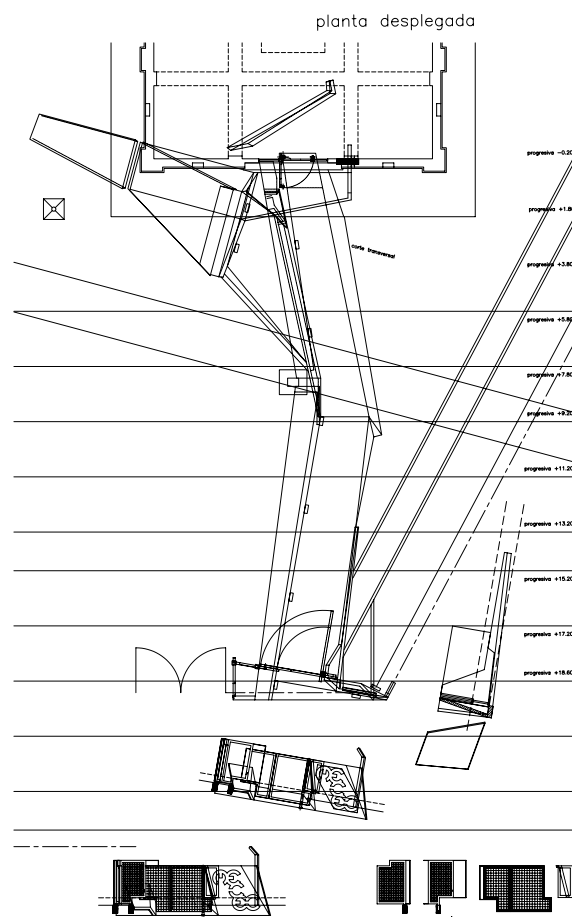


despiece para encofrados

elevations/details



cortes transversales



planta desplegada



portón exterior

sections/details





Acceso al Museo de Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova 2002

Proyecto y Dirección de Obra: Arq. Claudio Vekstein
con Arq. Luis Etchegorry

Colaborador Proyectual: Arq. Marcelo Saus

Cálculo Estructural: Arq. Roberto Alfili;

Empresa Constructora: Latina Constructora

Comitente: Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova; Director: Prof. Alfredo Benavídez Bedoya, Sponsor: Fundación Artística Buchhass

Ubicación: Av. Costanera Sur y Brasil, Puerto Madero, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Fotografía: Damián Núñez de Arco, Claudio Vekstein







Sobre Apachetas y Huacas

Dos obras peruanas nuevas-viejas

por **Enrique Bonilla Di Tolla**

Decía en su momento Keneth Frampton, allá por los años ochenta, que en la arquitectura contemporánea había una tendencia, bautizada como Regionalismo Crítico, que buscaba *una relación dialéctica más directa con la naturaleza que las tradiciones más abstractas y formales que permite la arquitectura de la vanguardia moderna*. Nada más exacto para calificar a las dos obras peruanas que han sido escogidas por el Jurado de la Séptima Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo y posteriormente galardonadas por la XVI Bienal Peruana de Arquitectura: El Museo de Cao, de Claudia Uccelli y la Casa en Pachacamac, de Luis Longhi, dos obras que por el uso de referentes culturales locales, podríamos intentar llamar, en principio, neo regionalistas.

Alejadas de esa práctica tardomoderna o historicista moderna –Solá Morales *dixit*–, que ha caracterizado la arquitectura peruana de esta primera década del siglo XXI, estas dos obras han cargado y reinterpretado el lugar desde una lógica propia y apropiada –en el sentido de pertinente–. El Museo de Cao de Claudia Uccelli y la

Casa de Luis Longhi, responden a una cuidadosa reflexión del lugar, simbólica en el primer caso y mimética en el segundo, de la misma manera que el mundo andino, lo hacen apachetas y huacas respectivamente. La apacheta, al ser un conjunto de piedras, valoriza un lugar intrascendente; en la huaca¹, la arquitectura se incorpora y complementa un promontorio destacado. El Museo de Cao nace de la necesidad de difundir los hallazgos del Complejo *El Brujo*, un sitio arqueológico que en los últimos años ha cobrado singular importancia. Ubicado en la costa norte del Perú y cerca de la ciudad de Trujillo, es un sitio ocupado hace 5000 años por culturas que van desde el precerámico hasta nuestros días. En el 2007 el sitio adquirió una singular

¹ Según el fraile mercedario Martín de Murúa (nacido en 1525) el término *huaca* o *guaca* es multivalente, puede significar ‘lugar sagrado’ o, también, ‘emblema o ídolo de una comunidad o de una dinastía’. Los españoles acabaron por designar así a todo lugar sagrado de los Incas y luego a los enterramientos. Hoy la acepción común de *huaca* puede ser un montículo de tierra o adobe, que generalmente es funerario.





comedor
dormitorio
ducha
estudio



importancia, por el descubrimiento de la tumba de una posible dignataria de la Cultura Moche (300 a. C. y 700 d. C.), a la que se la llamó la Señora de Cao.

El Museo de Cao, desde el punto de vista arquitectónico, tiene la dificultad de situarse en un contexto donde debe ser un actor secundario, dejando el papel principal para el monumento la Huaca Cao. En esta obra, Claudia Uccelli demuestra, por segunda vez, su sensibilidad en el tratamiento del tema. En una obra anterior, trabajó la cobertura de la propia Huaca, con una sutil estructura tensionada que, resolviendo el problema funcional vinculado a su conservación y la de sus muros decorados, contrastaba adecuadamente con ella, permitiendo una lectura diáfana del monumento.²

Para el caso del Museo, el lugar elegido fue la planicie cercana al promontorio. Allí no cabía sino reunir un conjunto de bloques cuneiformes, que a la manera de las piedras de una apacheta, organizaran los espacios cerrados del museo en torno a un espacio abierto. Cinco bloques básicos, que se combinan como los eslabones de una cadena, van configurando las quebradas crujías que abrazan el espacio interior. En versión de su propia autora, el resultado es producto del análisis de *diferentes planimetrías de huacas moche* que la llevan a establecer cinco módulos base que forman el volumen, que es *entendida como una arquitectura de paisaje, de topografía*, donde los volúmenes dejan espacio entre sí haciendo analogía con lo que Claudia Uccelli cree encontrar en la iconografía moche *entre llenos y vacíos, lo positivo y negativo* que devienen en espacios complementarios y recurrentes.

En la Casa en Pachacamac de Luis Longhi, el problema es inverso: construir la huaca, aprovechando un promontorio natural, es aquí el problema. La naturaleza es sagrada y la arquitectura profana. La arquitectura debe acompañar a la naturaleza y meterse dentro de ella, parece ser el mensaje de esta casa.

Diseñada como menciona su propio autor, como *una casa de retiro* para un filóso-

fo, está emplazada sobre una extensión de aproximadamente 3900 m², y el área construida es de unos 480 m², está como dice el propio Longhi: “labrada en una colina de Pachacamac, que busca confundirse con su entorno, no como un trabajo de camuflaje arquitectónico, sino más bien de simbiosis entre la tierra y la actividad humana”. Para ello, se hace uso de gruesos muros o taludes de tierra que apresan la casa, donde fenestraciones, sin un aparente orden, horadan los muros de donde al final parece emerger, como de un capullo, parte de la volumetría contemporánea de concreto que remata en una esquina vi-
driada y como su autor refiere: “es la única pieza desnuda de la obra”.

El interior de los espacios, a través de la luz penetrada, aumenta la sensación de misticismo y los torna imprevisibles. Los muros trabajados en concreto caravista, dejando la textura lineal de su encofrado, han sido perforados por partes para dejar ver la estereotomía de las piedras del terreno cortado, aumentando la sensación tectónica y telúrica de la casa, en relación con su vinculación con la tierra. En el espacio principal, una chimenea convertida en monolito nos parece devolver al misterio de las galerías subterráneas de la Cultura Chavín³, cuyo encuentro con el Lanzón (piedra larga labrada con figuras felinas) se produce en forma inesperada en el recorrido.

Cuando empecé este artículo señalé que estas obras pueden tildarse de regionalistas o, mejor aun, de neoregionalistas. En cierto sentido cumplen con aquellos requisitos que Frampton establecía para este tipo de arquitectura: una obra regionalista crítica debe ponderar el lugar sobre el espacio, la topografía sobre la tipología, lo escenográfico sobre lo arquitectónico. Además, como corresponde, lo natural debe superar a lo artificial y lo táctil a lo visual. Sin embargo, desde una perspectiva global y probablemente más contemporánea, estas obras no están exentas de influencias de ciertas tendencias de vanguardia, que apelan a la búsqueda de formas complejas

vinculadas a geometrías fractales o superposiciones de tramas.

Referencias a obras recientes de Peter Eisenman, como el caso de la Ciudad Cultural de Santiago de Compostela, podrían encontrarse en la casa de Luis Longhi. De la misma forma que los pliegues del museo de Claudia Uccelli, tienen un fundamento en las teorías de Giles Deleuze, que ha seducido a muchos arquitectos contemporáneos. El éxito de estas obras estará, entonces, en la capacidad de leer y reinterpretar de una forma contemporánea aspectos esenciales del espacio y del lugar, presentes desde siempre en el mundo andino. Que esto haya sido estimulado por las vanguardias puede ser cierto también; de lo contrario perderían el valor de ser obras de su tiempo, como lo son de su lugar. Tal vez habría que acuñar para la arquitectura, el término que suele usarse para la gastronomía, donde el Perú se destaca tanto: Fusión, que no es solo lo tradicional, sino la reinvención de lo tradicional.

Finalmente, considero que la elección de estas obras es, por parte del Jurado de la Séptima Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, un reconocimiento y un homenaje a un país como el nuestro, uno de los pocos de América Latina que posee una tradición milenaria en arquitectura y cuya continuidad histórica debe ser la base de cualquier proyecto moderno que se deba emprender.

Enrique Bonilla es un destacado arquitecto peruano, Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Lima y miembro del Consejo Asesor de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo.



² Esta obra fue también finalista de la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura, Montevideo, Uruguay, 2006.

³ La cultura Chavín fue una civilización heterogénea del Antiguo Perú constituida alrededor del centro astronómico-religioso de Chavín de Huántar. Esta cultura se extendió por gran parte de los Andes Centrales entre los años 800 y 200 a. C.



CASA EN PACHACAMAC

El lugar

En el antiguo Perú, la selección del lugar era la actividad más importante en el proceso de la construcción de una obra de arquitectura, solamente después de hallar el lugar correcto, los Incas decidían el uso y la intervención de éste. En esas condiciones, generalmente con muy poca intervención, se lograban edificios muy bien integrados al entorno.

Ese es el caso, por ejemplo, del Templo del Sol y del Templo de la Luna en la zona de Machu Picchu.

En la actualidad muy poca gente sigue esa tradición y, por el contrario, lo que sucede generalmente es que la necesidad de un uso y la búsqueda del lugar nunca llegan a encontrarse.

En el caso de la Casa Pachacamac, el orden fue como en los viejos tiempos, es decir, los clientes encontraron el lugar, y las circunstancias hicieron que este sea el sitio perfecto para pasar sus años de jubilación. Este pequeño cerro rodeado de montañas está ubicado a solo 40 kilómetros al sur de Lima, en una zona rural cerca de restos arqueológicos PRE Incas, donde la falta de energía eléctrica, de agua y de desagüe hacen del lugar el perfecto escenario para intentar la búsqueda de una arquitectura peruana contemporánea.

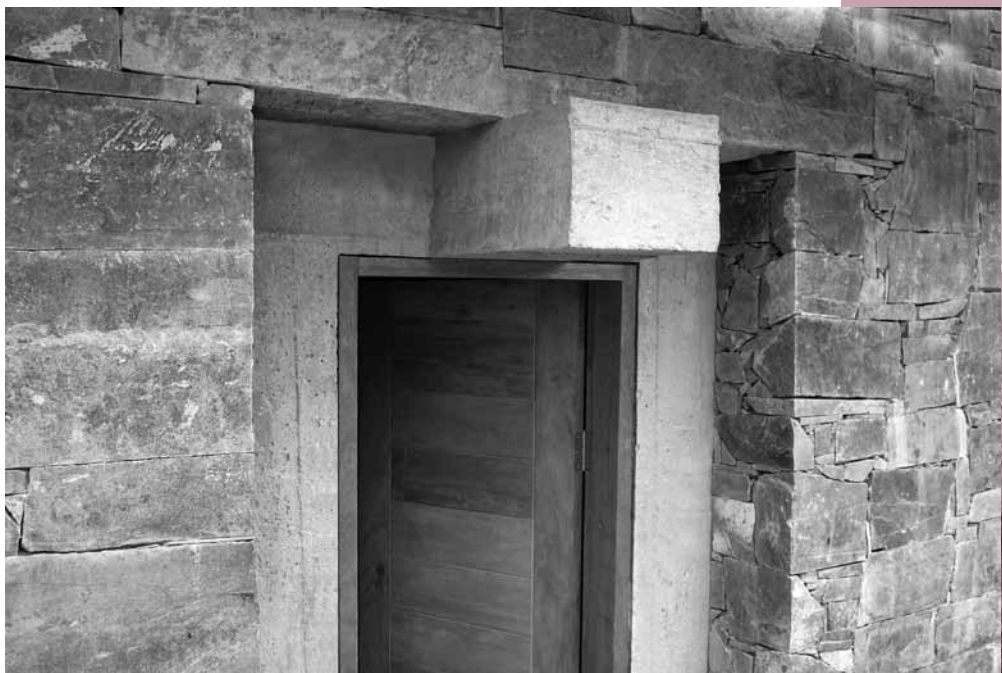
El cliente

Puesto que el trabajo del arquitecto es aquel de interpretar los sueños del cliente, podría decirse que las oportunidades de diseño van en proporción directa con lo interesante que resulte el usuario.

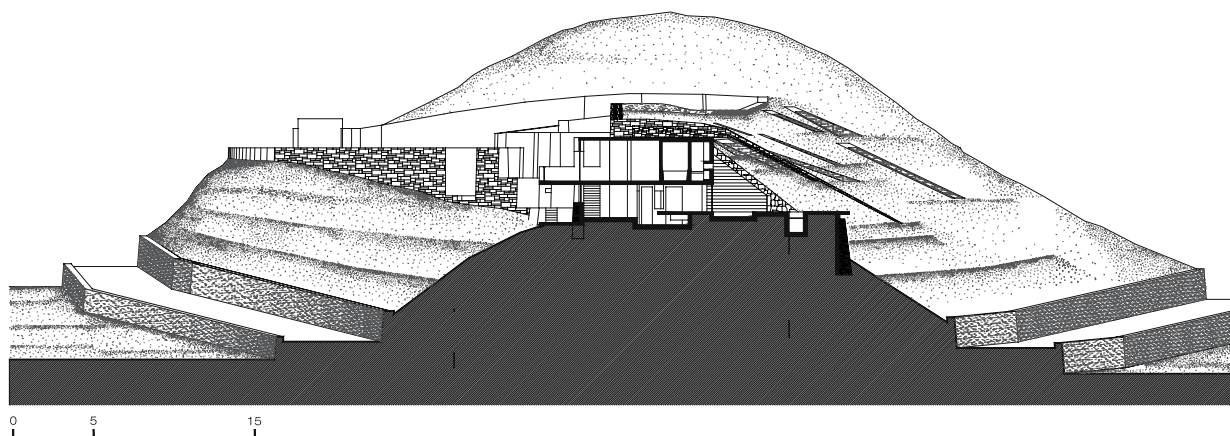
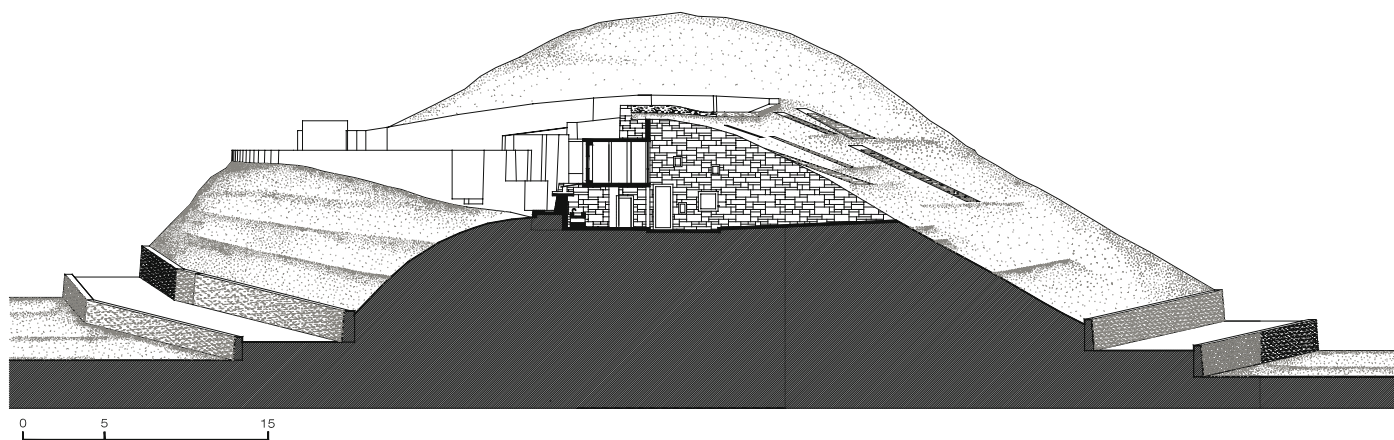
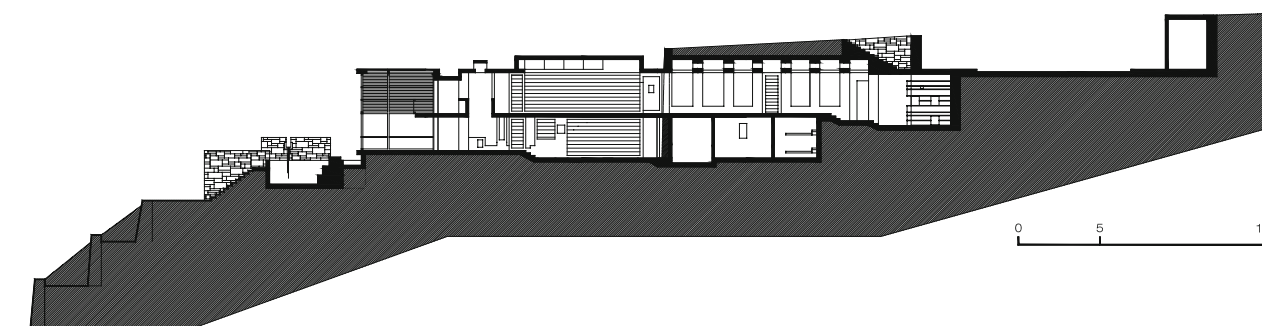
Cuando uno como arquitecto se encuentra interpretando filosofía a través de sus clientes, llega a resultados gratamente inesperados.

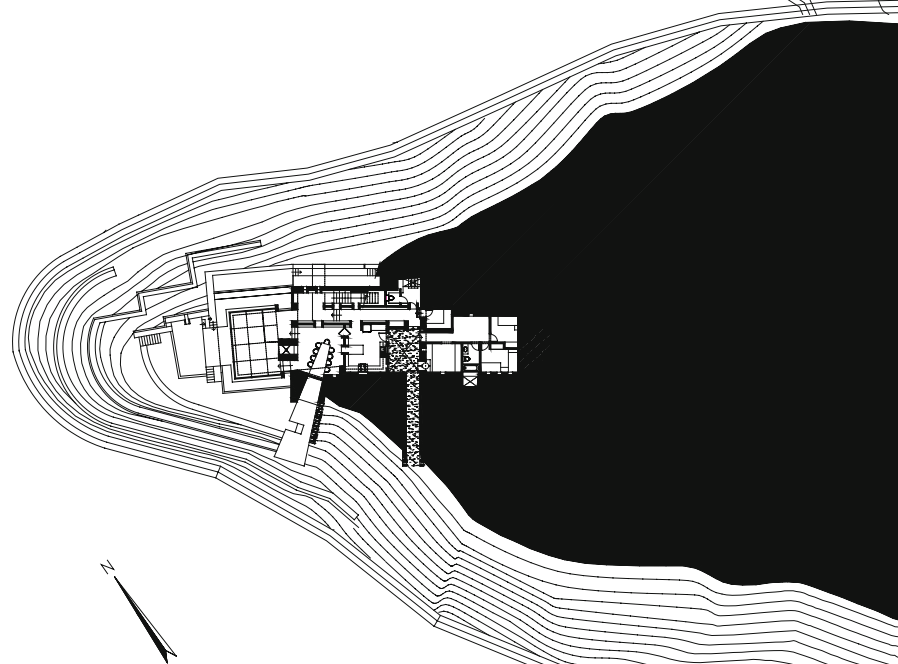
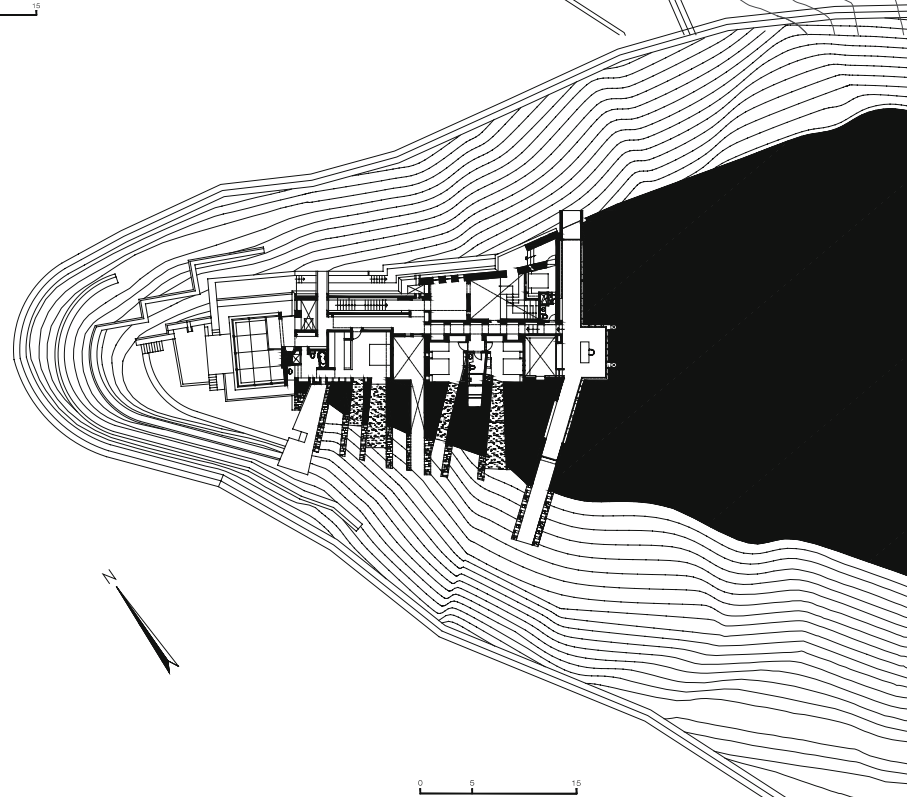
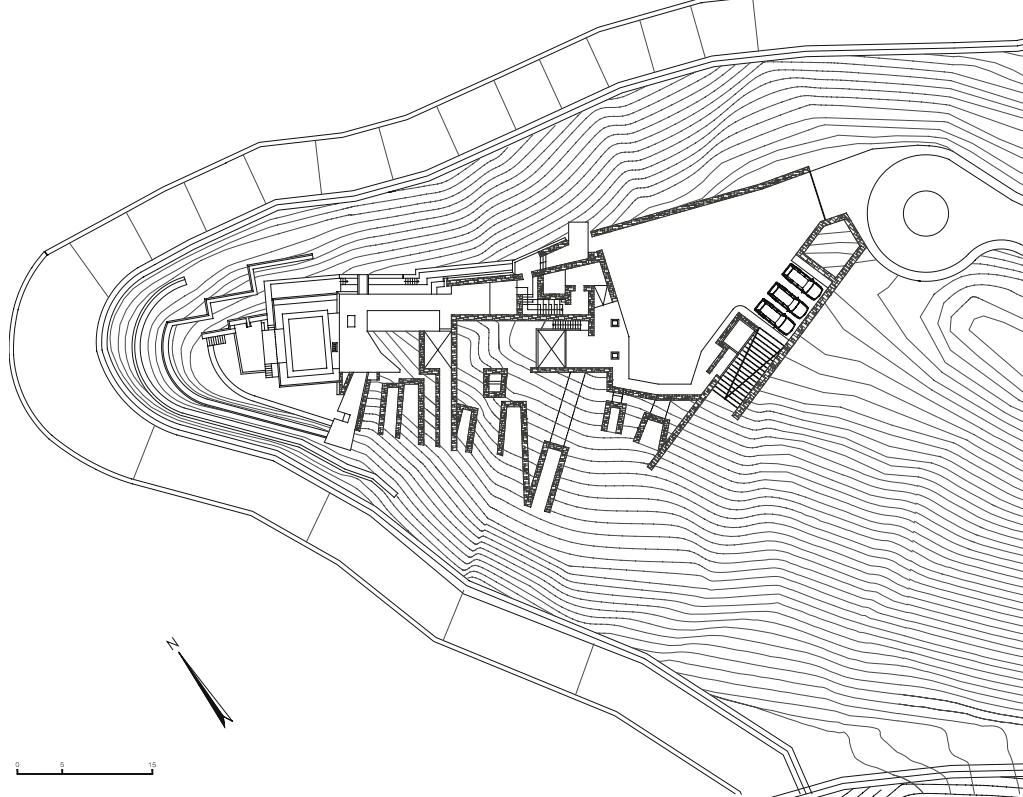
El concepto

La respuesta de intervención en el lugar fue la de “enterrar” la casa en el cerro, tratando de crear un diálogo equilibrado entre arquitectura y paisaje, donde las relaciones del afuera y del adentro se convierten en una interpretación constante de la materialidad de la obra apreciando, a través de la luz y la oscuridad, el sentido de protección y albergue de la casa.













MUSEO
CAO

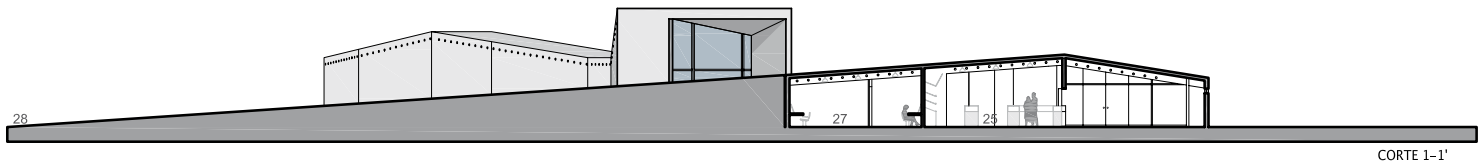




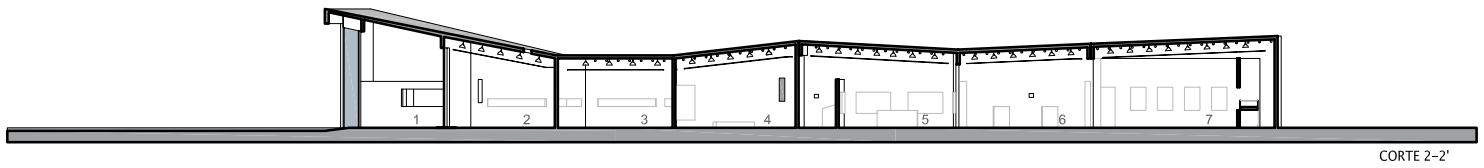




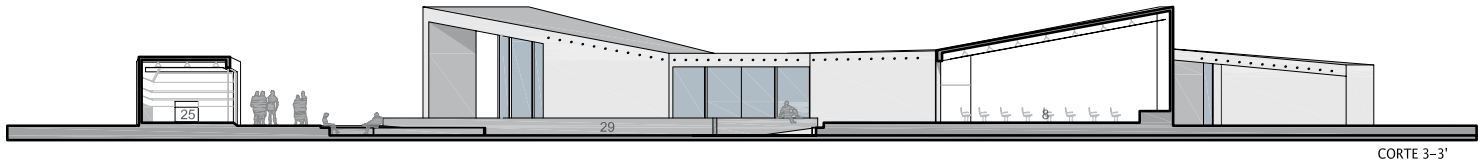




CORTE 1-1'

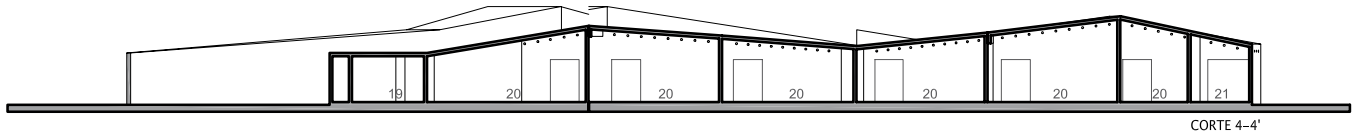
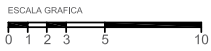


CORTE 2-2'

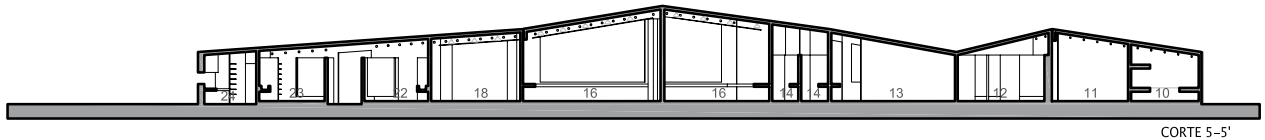


CORTE 3-3'

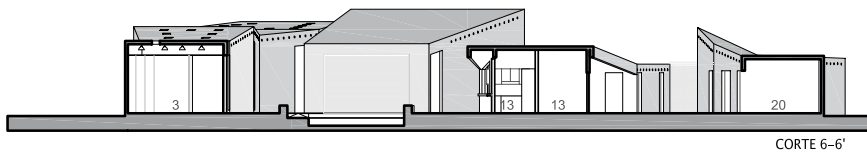
- | | | | |
|------------|----------------------------|-------------------------|-------------------------|
| 1. INGRESO | 8. AUDITORIO | 16. LABORATORIO | 23. BAÑO DE MUJERES |
| 2. SALA 1 | 10. CUARTO DE VIGILANCIA | 17. SALA DE ARQUEOLOGOS | 24. BOLETERIA |
| 3. SALA 2 | 11. CUARTO DE HERRAMIENTAS | 18. SALA DE REUNIONES | 25. TIENDA |
| 4. SALA 3 | 12. BAÑO PERSONAL CAMPO | 19. ZONA DE CONSULTAS | 26. SNACK BAR |
| 5. SALA 4 | 13. COCINA / COMEDOR | 20. ALMACENES | 27. COMPUTO |
| 6. SALA 5 | 14. BAÑO ARO | 21. CUARTO DE MAQUINAS | 28. RAMPA HACIA MIRADOR |
| 7. SALA 6 | 15. TOPICO | 22. BAÑO DE HOMBRRES | 29. PLAZA |



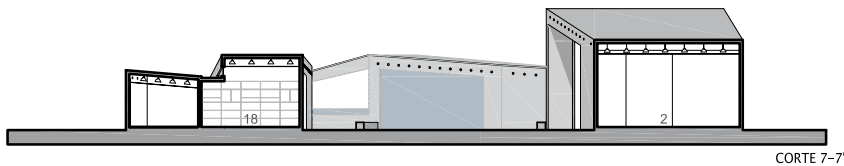
CORTE 4-4'



CORTE 5-5'

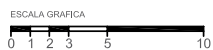


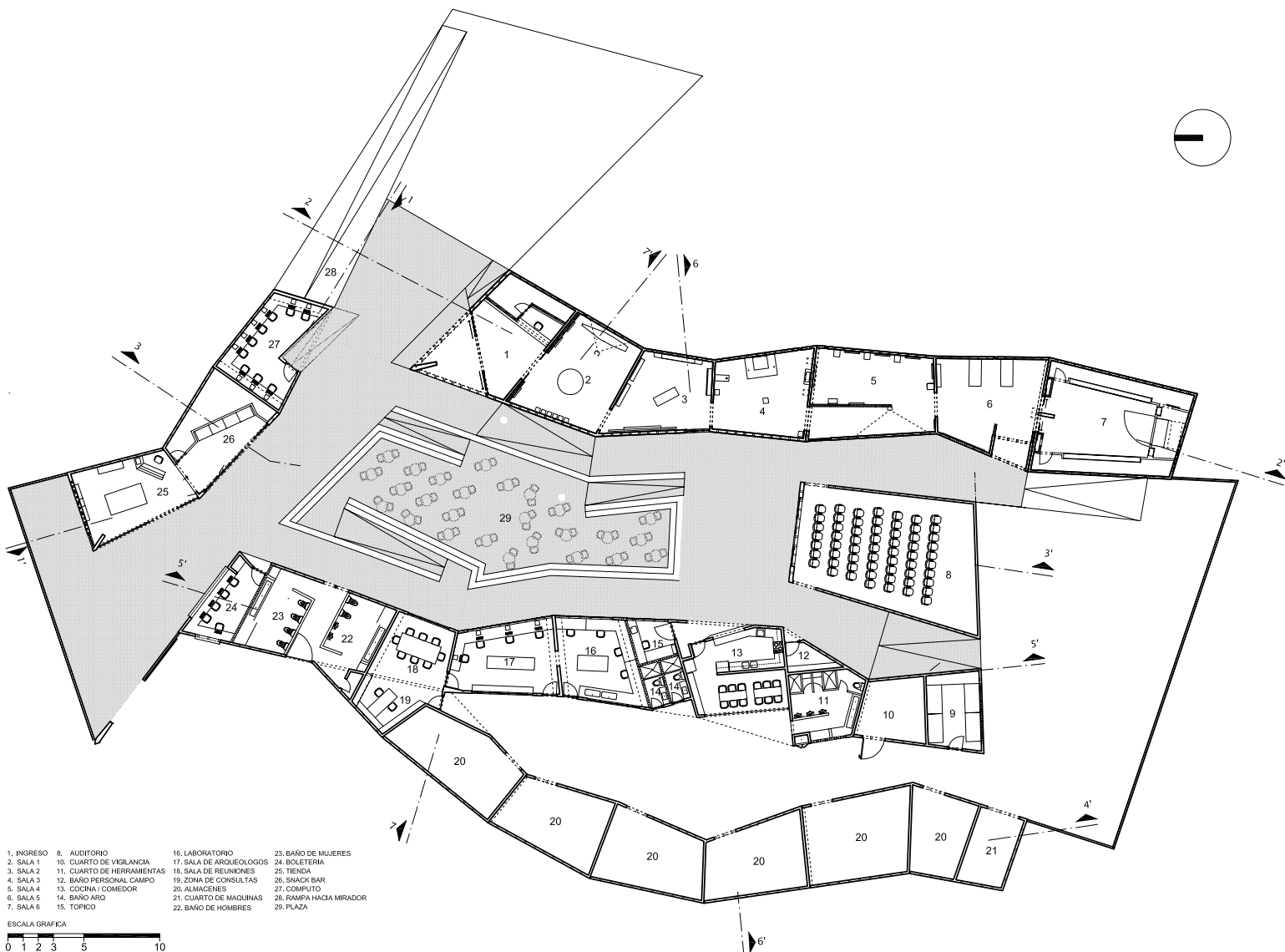
CORTE 6-6'



CORTE 7-7'

- | | | | |
|------------|----------------------------|-------------------------|-------------------------|
| 1. INGRESO | 8. AUDITORIO | 16. LABORATORIO | 23. BAÑO DE MUJERES |
| 2. SALA 1 | 10. CUARTO DE VIGILANCIA | 17. SALA DE ARQUEOLOGOS | 24. BOLETERIA |
| 3. SALA 2 | 11. CUARTO DE HERRAMIENTAS | 18. SALA DE REUNIONES | 25. TIENDA |
| 4. SALA 3 | 12. BAÑO PERSONAL CAMPO | 19. ZONA DE CONSULTAS | 26. SNACK BAR |
| 5. SALA 4 | 13. COCINA / COMEDOR | 20. ALMACENES | 27. COMPUTO |
| 6. SALA 5 | 14. BAÑO ARO | 21. CUARTO DE MAQUINAS | 28. RAMPA HACIA MIRADOR |
| 7. SALA 6 | 15. TOPICO | 22. BAÑO DE HOMBRRES | 29. PLAZA |





REX



Máquinas

En el sentido más general, es posible definir una máquina como un conjunto de partes que, organizadas de modo particular y ejerciendo una función determinada, realizan un trabajo para obtener algún tipo de resultado/producto al final de un proceso. Desde este punto de vista, es posible entender el estudio neoyorkino REX, considerando tanto su modo operativo como su producción arquitectónica.

La máquina REX

REX nace a mediados de 2006 como una refundación de *Office for Metropolitan Architecture New York* (OMA-NY). Dejar OMA para abrir una nueva (y habitualmente exitosa) oficina es una situación recurrente, si uno piensa en estudios como FOA, MVRDV, BIG, JDS, Spacegroup, Bolles-Wilson, etc. El caso de REX es un poco diferente, ya que los proyectos en curso, el personal y el equipamiento fueron transferidos íntegramente al nuevo estudio, liderado por Joshua Prince Ramus, hasta entonces *partner* de Rem Koolhaas. Junto con los recursos humanos se transfirieron, inevitablemente, los procedimientos y métodos de la antigua oficina.

Máquina REX: Diseño de argumentos

por **Alejandro Schieda**



Despiece

Partes fijas

REX ocupa, junto a Asymptote Architecture, el décimo piso del número 160 de Varick Street, a medio camino entre los barrios de Soho y Tribeca.

Partes móviles

REX es una oficina con un promedio de 35 personas, de las cuales 10 son la base estable. El personal es asignado a uno de los diversos proyectos y transferido internamente de acuerdo a las necesidades y cronogramas de cada trabajo. La demografía del estudio es, con algunas variaciones, la siguiente: la edad promedio es de unos 28 años; la proveniencia es intencionalmente

variada: un porcentaje de norteamericanos, arquitectos europeos, asiáticos, latinoamericanos.

Estructura

REX se estructura en base a proyectos. A cada proyecto se le asigna un *project architect*, encargado de la supervisión general del equipo y de la comunicación con el cliente. Luego, sigue un grupo bastante heterogéneo e indefinido en cuanto a roles y funciones, entre los que se encuentran arquitectos, con distintos niveles de experiencia, y estudiantes. En general, las tareas realizadas por estos miembros del grupo varían y se entrelazan constantemente.



© REX

Proceso

El funcionamiento de esta máquina es controlado por un proceso bastante definido, que es ajustado ligeramente de acuerdo con las particularidades de cada proyecto. En líneas generales, todo proyecto inicia con una fase de investigación acerca del problema y de las posibilidades de innovación tipológica. Ninguna propuesta es descartada por intuición, y ninguna es aceptada, a menos que pueda probarse sólidamente su pertinencia.

Control de Calidad

A modo de guía del proceso, y como mecanismo implícito de control, REX propone una serie de reglas de juego, a saber:

1. REX diseña colaboraciones en lugar de dictar soluciones.

Los medios venden ideas simples, atractivas, reduciendo los equipos a individuos y convirtiendo su trabajo colaborativo en croquis geniales. La proliferación de esta falsa noción de *arquitectura estelar* desvaloriza el trabajo en equipo real, que conduce a la arquitectura de calidad: REX cree que los arquitectos deben guiar la colaboración en lugar de imponer soluciones. Reemplazar la noción tradicional de autoría: *Yo he creado este objeto*, por una nueva: *Nosotros alimentamos este proceso*.

2. REX asume responsabilidades para poder implementar una visión.

La implementación de buenas ideas demanda tanta o más creatividad que su conceptualización. Cada vez más reticentes a asumir culpas, los arquitectos han cambiado la responsabilidad (y productividad) de los Maestros Constructores por la seguridad (e impotencia) de los estilistas. Para efectuar una visión, REX asume nuevamente responsabilidades. Procesos, incluyendo relaciones contractuales, cronogramas de proyecto, y estrategias de abastecimiento, también son cosas con las que se diseña.

3. REX no se apresura a conclusiones arquitectónicas.

El mayor obstáculo que encuentran arquitectos y clientes es la incapacidad de hablar un lenguaje común. Si se toma el tiempo adecuado para pensar con los clientes antes de comenzar el proceso tradicional de diseño, se comprueba que es posible proveer soluciones

de mayor claridad y calidad. Con los clientes, es posible identificar las cuestiones de raíz y establecer posiciones compartidas desde donde evaluar conjuntamente las propuestas arquitectónicas que seguirán.

4. REX no toma partido ni por la forma ni por la función.

La lucha entre forma y función es superficial e improductiva. REX prefiere el término *rendimiento*: un híbrido que no discrimina entre uso, organización y forma, liberándose del viejo debate sobre si la arquitectura es un arte o una herramienta. El arte *rinde*, las herramientas *rinden*. La medida del alto rendimiento es relativa a cada proyecto y a las posiciones establecidas previamente con los clientes.

5. REX expone los problemas de raíz para alcanzar lo inesperado.

REX no cree en la innovación por la innovación en sí misma. Tampoco acepta soluciones predigeridas. REX vuelve a los problemas de base y los explora con una inocencia crítica. Sin los prejuicios de la convención, se descubren soluciones que trascienden aquellas que, inicial o individualmente, se podrían haber imaginado. A veces se descubre un nuevo territorio; a veces se redescubre un territorio olvidado que posee renovada utilidad; a veces se reafirman convenciones con mayor convicción.

6. REX ve los límites como oportunidades.

Aceptados de manera inteligente, las limitaciones como presupuesto, cronogramas, códigos, política, y condiciones del sitio son oportunidades que pueden catalizar las soluciones más innovativas. Los conceptos arquitectónicos, que capitalizan con los límites de los clientes, sobrepasan cualquier visión que vaya en contra de la realidad. REX produce diseños específicos que son altamente efectivos, no universales diluidos en su aplicación.

7. REX lleva adelante nuevas estrategias de flexibilidad.

A pesar de la creciente necesidad de ajustarse al cambio, el diseño contemporáneo todavía se basa en una versión anticuada de flexibilidad: talle único. La promesa de un espacio genérico en el que cualquier actividad puede ocurrir ha producido arquitectura estéril. REX elige delimitar las actividades y atacar las posibles evoluciones de cada una en sus propios términos. Con esta estrategia, una actividad puede desarrollarse sin sacrificar otra, y las colisiones entre actividades desatan potenciales sorprendentes.

8. REX ama lo banal.

REX se anima a las soluciones simples.





Museum Plaza

Museum Plaza es uno de los proyectos más importantes de REX, concebido a finales de su etapa como OMA NY.

Una máquina programática

Museum Plaza es un rascacielos de 215 metros de altura (62 pisos) en Louisville, sobre la margen del río Ohio. Contiene un museo de arte contemporáneo de 3700 m² suspendido a 25 niveles del suelo, una porción de la Universidad de Louisville, un hotel 5 estrellas de 250 habitaciones, 98 departamentos de lujo, 117 *lofts*, 25.000 m² de espacios para oficinas en 13 niveles, 1900 m² de restaurantes y negocios, estacionamiento para 800 autos y un parque de esculturas público. A la variedad de usos, se suma una igual variedad de clientes y de partes interesadas. Museum Plaza independiza cada parte del programa en un volumen independiente, que tiene la propiedad de ser flexible durante el curso del proyecto dentro de unos límites constructivos y financieros preestablecidos.

Una máquina urbana

El sitio ocupado por Museum Plaza fue considerado no desarrollable por la ciudad y fue vendido por un dólar. Se encuentra en una zona inundable (un promedio de 4 veces al año), atravesado por una línea de alta tensión subterránea que alimenta un tercio de la ciudad, flanqueado por una autopista, y desconectado, aunque próximo, a la calle principal de la ciudad.

Museum Plaza eleva el corazón del edificio (el Museo de Arte

Contemporáneo) al nivel 24, y lo conecta directamente mediante un elevador diagonal a Main Street. Luego, divide los volúmenes del resto del programa de modo que sus fundaciones eviten la línea de alta tensión, y se preserve la conexión visual de la ciudad con el río Ohio. Finalmente, crea un parque de esculturas en la base del edificio, donde hoy existe un estacionamiento al aire libre.

Una máquina económica

El impulso inicial de Museum Plaza fue el deseo de construir un museo de arte contemporáneo para la



ciudad de Louisville y desarrollar una porción de tierra abandonada. Para solventar el costo capital y operativo de la institución, se diseñó el plan de un edificio de usos múltiples para que se construya junto con el museo.

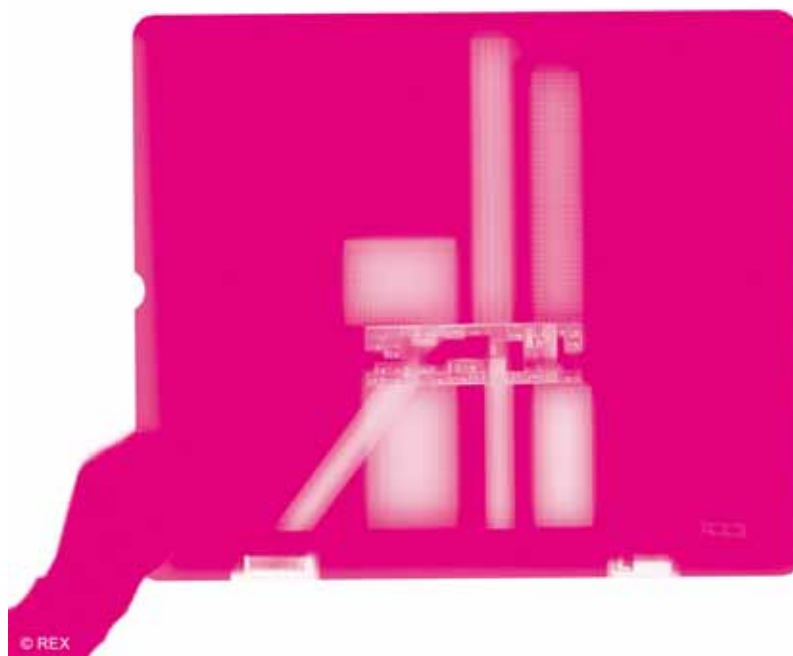
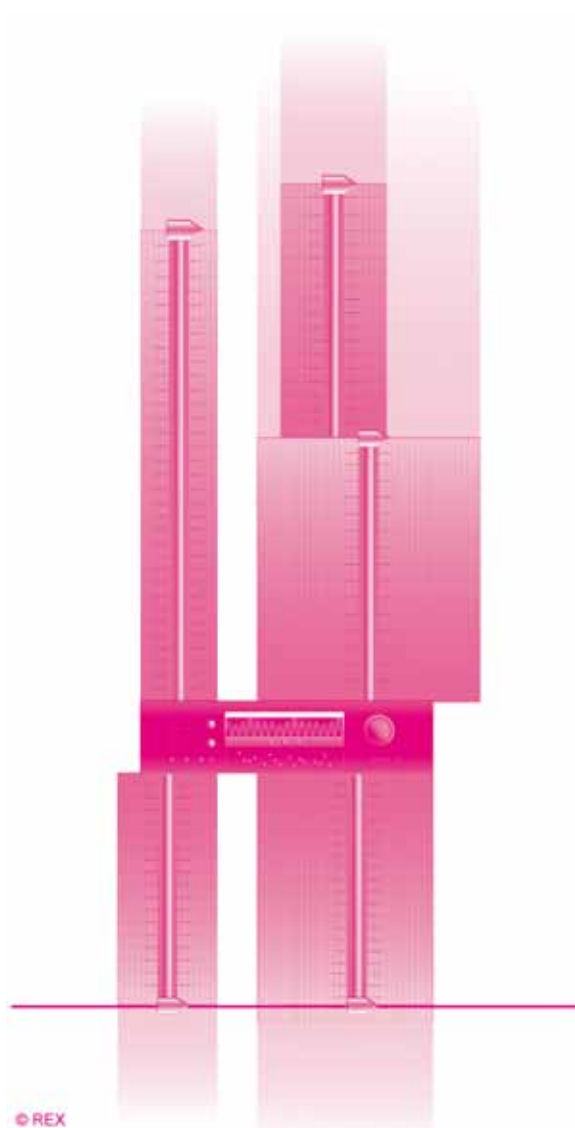
El museo ocupa el centro físico de la operación y es la parte del proyecto donde REX decide hacer la verdadera exploración

arquitectónica. El resto de los componentes son deliberadamente simples y obedientes a las normas inmobiliarias: los departamentos deben tener estas dimensiones, el número y el tipo de habitaciones del hotel deben ser estos, etc.

De este modo, es posible variar las proporciones de las torres, agregar niveles en una y quitarlos en otra, como en una especie de *ecualizador* arquitectónico, donde las partes se ajustan hasta obtener una ecuación programática y financiera satisfactoria.

Museum Plaza se encuentra actualmente en construcción, con fecha de finalización esperada para 2011.

Alejandro Schieda es arquitecto graduado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Entre 2006 y 2008 trabajó para OMA New York, y luego para REX. Hacia fines de 2008 se trasladó a Roma para colaborar en el estudio de Massimiliano Fuksas, donde trabaja actualmente.



Hay proyectos, y el *PTb* de Cedric Price es sin duda uno de ellos, que nacen con la impronta de acomodarse inteligentemente en una oportunidad detectada en forma minuciosa. Suelen ser directos en su argumentación, ocultando una complejidad riquísima bajo un manto de aparente y valiosa naturalidad; resulta intrascendente si se llevan o no a la práctica, nada se pierde de su capacidad de transmisión y presencia si se quedan en el papel; todos nos sentimos en alguna medida vinculados a ellos; traspasan el tiempo, y su capacidad de referencia y aprendizaje puede sufrir mermas o largos periodos de indiferencia, pero no desaparecen nunca del todo; si observamos algún esfuerzo por atacarlos, sentimos una cierta congoja, pues también sabemos de su fragilidad y, aunque destruirlos no tiene mérito alguno, tememos su desaparición, ya que sería la de la propia actividad del arquitecto pensador, crítico, imaginativo, capaz de leer otra realidad que la percibida por los políticos, los promotores o los responsables de cada sector, todos ellos incapaces de mirar más allá de su responsabilidad inmediata.

PTb es el nombre familiar con el que conocemos al *Potteries Thinkbelt*^{*}, un plan concebido en los años 60 por Cedric Price para buscar un nuevo sentido a unas industrias



en proceso de abandono, un territorio (North Staffordshire) que veía como su actividad principal se desmoronaba –la producción alfarera y, más precisamente, la fabricación de porcelanas– y con ello su propio carácter, su memoria y su razón de ser. Pero no es una recuperación, ni siquiera un proyecto concebido exclusivamente desde el moralismo paternalista de impedir una catástrofe o la desaparición de una rica tradición.

Se trata de aprovechar el cambio para generar otra industria, otra comunidad, otra forma de vida que recicle lo útil después de despreciar, sin miramientos, lo ya inservible. No hay cliente, ni programa, ni presupuesto, se trata de un encargo inventado, una aventura personal que revela la enorme capacidad de Price para describir una situación potencialmente rica, a partir de una realidad aparentemente estéril, detectando oportunidades y dando a la arquitectura

la posibilidad de servir para algo más que para poblar de chismes pequeñoburgueses el maltrecho paisaje de la ciudad.

La idea es sencilla, y Stanley Mathews lo explica a la perfección en otro lugar de esta publicación: aprovechar la red ferroviaria existente en desuso para superponerle un programa educativo y residencial. No habrá, por lo tanto, función principal, sino una hibridación enriquecida mutuamente entre industria y enseñanza, producción y residencia, conocimiento y movilidad. Pero no es la propuesta infraestructural operativa en sí misma lo que más interesa, por otro lado lo más fácil de desmontar, sino la forma de mirar con curiosidad optimista un acontecimiento local (la crisis de la industria de la porcelana), ensartarlo con una reforma necesaria a nivel nacional (la enseñanza técnica en las universidades) y tomar como fondo un fenómeno incipiente a nivel mun-

Cedric Price

Cuarenta años de heterodoxia propositiva

por **Juan Herreros**

dial (la llamada tercera ola de la industrialización, precursora de la globalización). En este proyecto se dan cita algunos temas sobre los que Price ha venido trabajando durante cuarenta años con un empeño singular, entre los cuales merece destacar especialmente dos: la enseñanza o *el aprendizaje* (como él prefiere referirse a la aventura formativa) dándole protagonismo al sujeto que aprende –que debe hacerlo de forma placentera, como una actividad lúdica y creativa– y la caducidad o, más genéricamente, *el cambio* asumido como material nuevo y protagonista de la arquitectura, que tiene sus aspectos físicos, relativos a la durabilidad desigual de los materiales y de los sistemas técnicos; sus aspectos operativos, relativos a la obsolescencia de las actividades y de la movilidad de las personas o, incluso, su vertiente *virtual*, referida a la información y al tiempo como componentes culturales fundamentales.

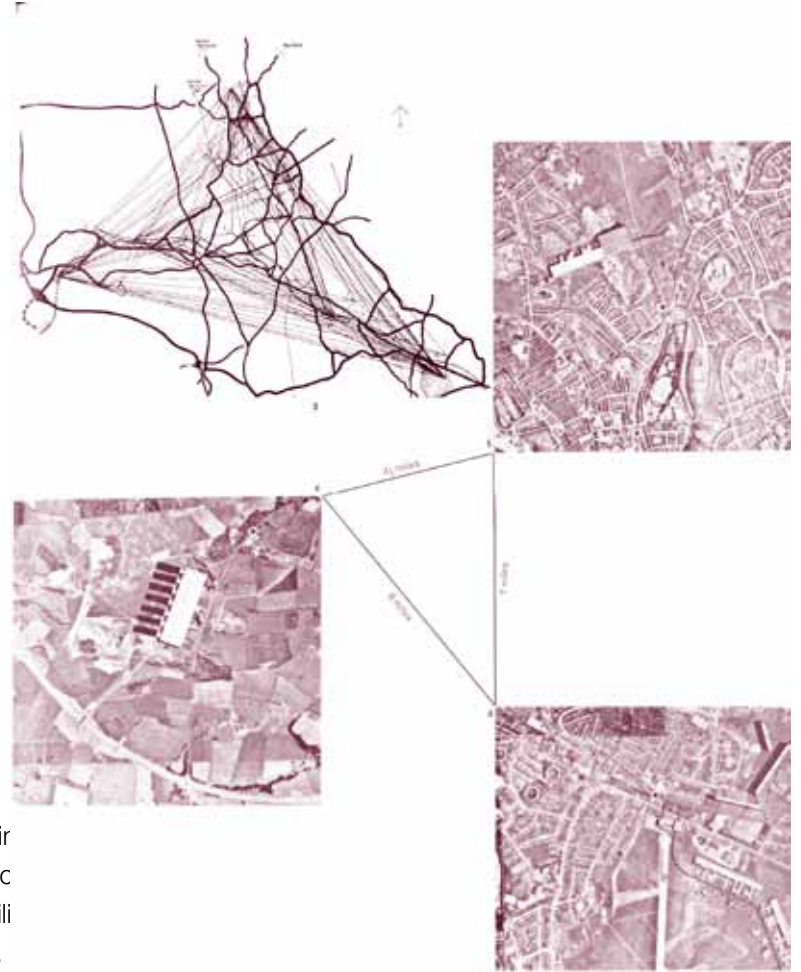
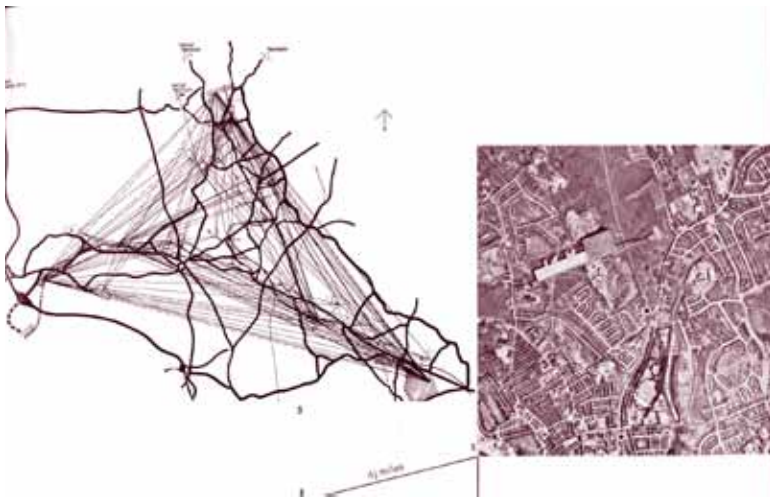
Pero no solo trabaja con *sus* temas, también aquellos asuntos para los que sus contemporáneos buscan un lugar están presentes en éste y otros proyectos de Price: la nueva idea de comunidad asociada

a la desurbanización y a la dispersión de la ciudad; la vivienda y las nuevas categorías de lo doméstico; la negociación con la nostalgia de un orden irrecuperable desde el trágico final de la Segunda Guerra Mundial... Podría añadirse un tema más, éste ligado al cambio primero de un medio natural a otro artificial, a través de su ocupación y explotación, que es ahora visto, a los ojos de Price, como un paisaje sobre el que trabajar, sobre el que plantear la construcción de uno nuevo, que nada puede esperar de la nostalgia del paraíso, pues se cimenta sobre los desechos de la ciudad industrial. Un paisaje no-natural heredado, fruto de la acción y el cambio, en alteración permanente, reacio a su homologación con cualquier otro conocido –lo que significaría su muerte–, extrañamente poético, sobre el que Price despliega una actitud anticipatoria de las corrientes artísticas que serían recogidas años después, bajo el término *land-art* y las posturas que vendrían a plantear la disolución o el desdibujado de los marcos operativos de la práctica arquitectónica.

Lo ciertamente singular en este discurso es la forma en que Price interpreta que,

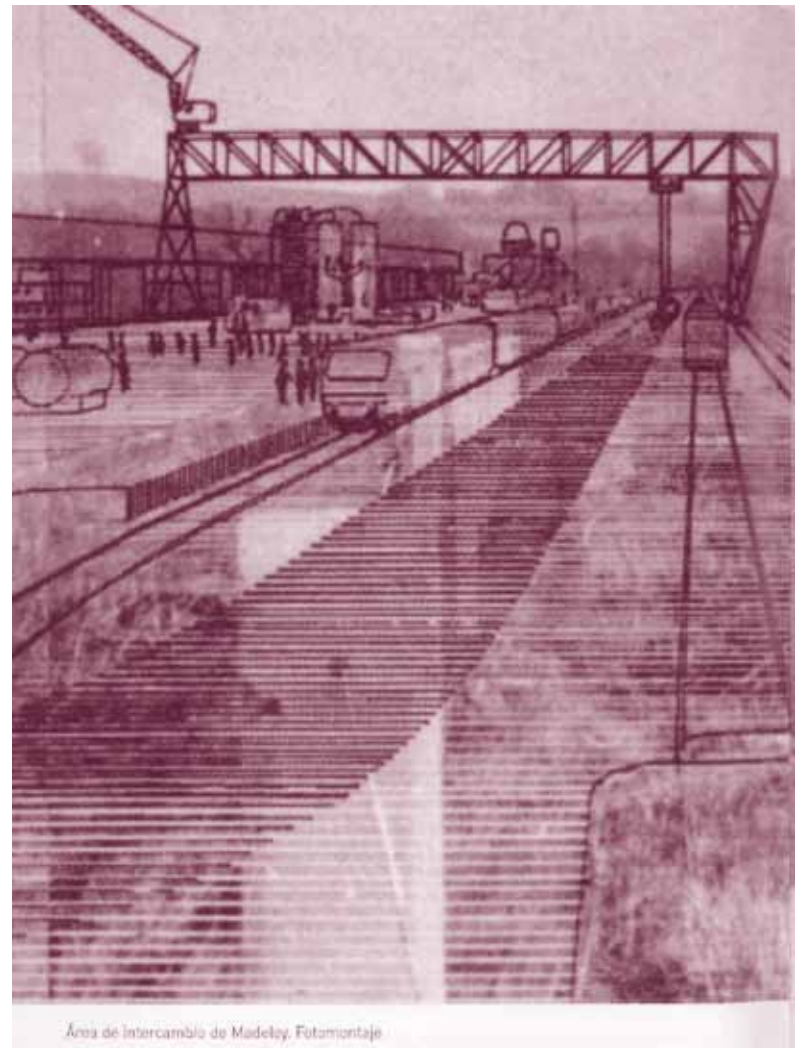
cuando las cosas resultan inadecuadas por haber desaparecido su destino inicial, de poco sirven las adaptaciones forzadas o la conservación sentimental. Llegado el momento, se impone un cambio que, en el mejor de los casos, será total, por destrucción y sustitución de la cosa original. Y da lo mismo que se trate de un objeto, un edificio, una idea, un lugar o una costumbre. Análogamente, despojarse de cualquier ortopedia arquitectónica inútil sería la responsabilidad fundamental del arquitecto postbélico para adaptarse a las exigencias del mundo nuevo, surgido de la bomba de Hiroshima.



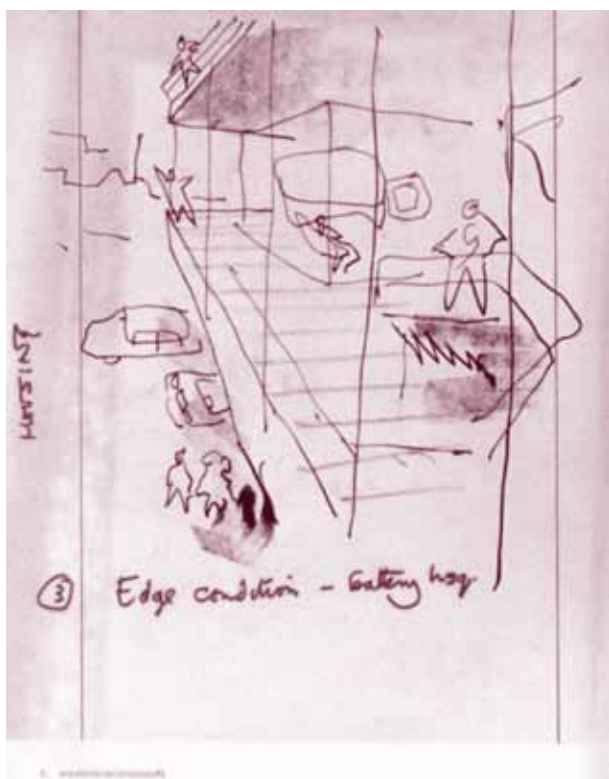


La muerte del Movimiento Moderno era un hecho asumido entonces, pero no resultaba fácil deshacerse de aquellas pesadas categorías que aprisionaban la disciplina. Gran Bretaña fue sin duda el lugar más activo en esta redefinición, gracias al encadenado de una serie de generaciones de arquitectos bien conectadas entre sí, pero con matices de singularidad en cada uno de sus miembros más visibles: Stirling, Price, Archigram, Smithson... la figura mediadora de Reyner Banham. Entre ellos, Price aparece como el más radical. Su método parece consistir en renunciar, uno a uno, a aquellos viejos mitos y observar qué puede hacerse con lo que queda, al igual que se procede en el análisis de sistemas para comprobar cómo reacciona el conjunto resultante ante la ausencia del elemento suprimido. En la mayoría de los casos, la conclusión es la propia demostración de la trivialidad de ciertas grandes verdades aparentemente inherentes a la práctica de la arquitectura: el lugar, la permanencia, la confianza en la planificación predictiva o en el proceso de diseño, entendido como una progresiva depuración formal u organizativa... todo puede ser puesto en crisis, y ello nos obligará a inventar nuevas herramientas con las que manipular un entorno, cuyas potencias se nos mantendrán ocultas mientras no adaptemos nuestros instrumentos a su realidad cambiante, fugaz, híbrida de

presencias físicas e ir por energías que por la necesidad, el equilibrio tradicional de orden. *Change, Expediency, Time&Timing, Action&Inaction, Uncertainty...* no son solo títulos de textos**, suponen una colección de conceptos o actitudes que constituyen en sí mismos un programa completo para la reinención de una forma de estar en el mundo, a favor de su transformación, con una actitud crítica responsable. Todo ello convierte a Price en blanco fácil; puede ser criticado por cientifista, como perseguidor de la obra *total* o por adoptar posiciones privilegiadas en cuanto a la capacidad del arquitecto de



Área de Intercambio de Madelay. Fotomontaje

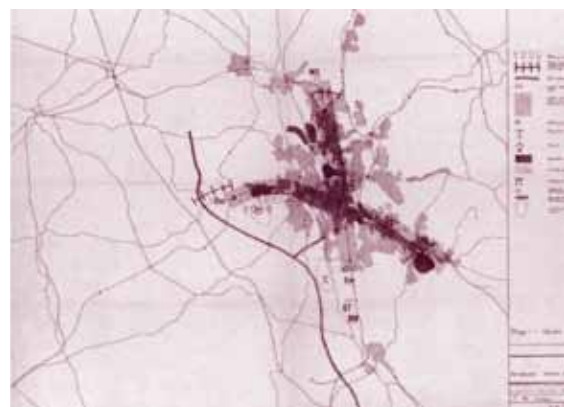
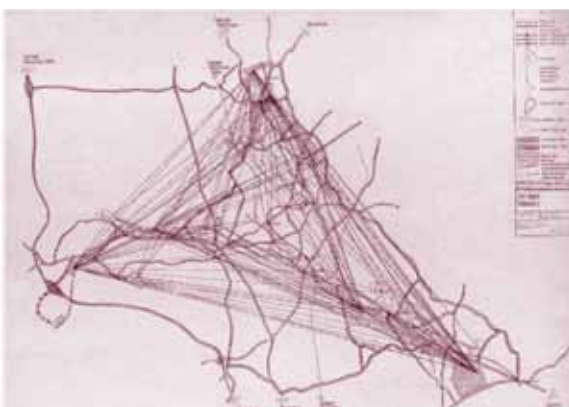
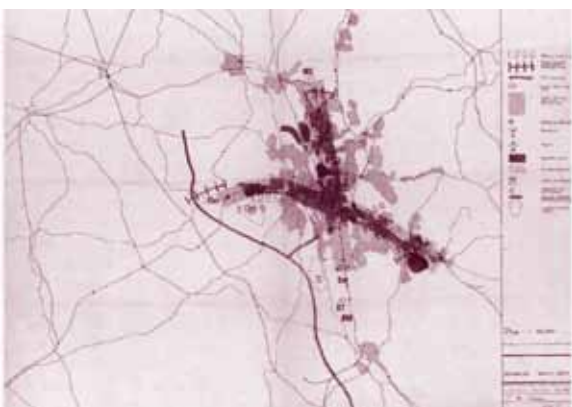


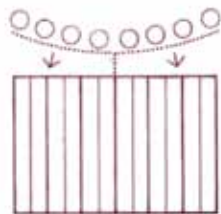
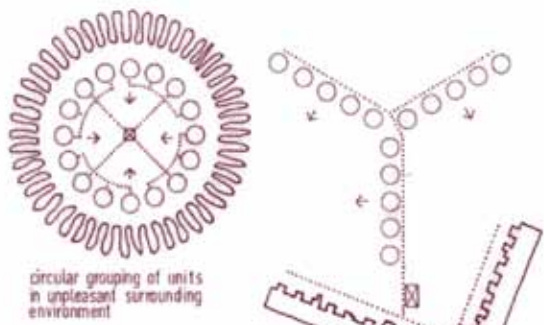
pautar la vida de los demás. Nadie niega el papel fundamental del estructuralismo en la revisión de la arquitectura como disciplina, pero cuando la analogía lingüística lo invadió todo y parecía inevitable someterse a su dogma, sus defensores cometieron el error de olvidar que la arquitectura es una actividad de raíz técnica, y que la técnica es una cultura, más que una colección de sistemas de producción o recursos constructivos. Menospreciando el trabajo de arquitectos como Price, se perdió la oportunidad de conectar dos actitudes que se habían mantenido históricamente aisladas por el dogmatismo de sus sucesivos sacerdotes. Un encuentro entre la norma y la heterodoxia que habría permitido a los primeros, beneficiarse de la libertad y fantasía de los segundos y a éstos, la posibilidad de relajar su radicalidad en pos de un lugar en el que sus realizaciones hubieran sido posibles con más frecuencia.

George Baird excomulgó en 1969 a Pri-

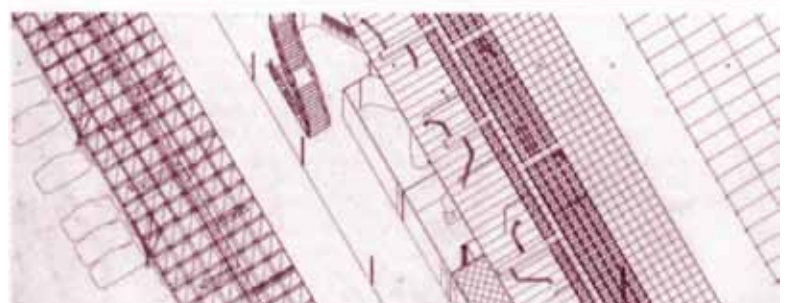
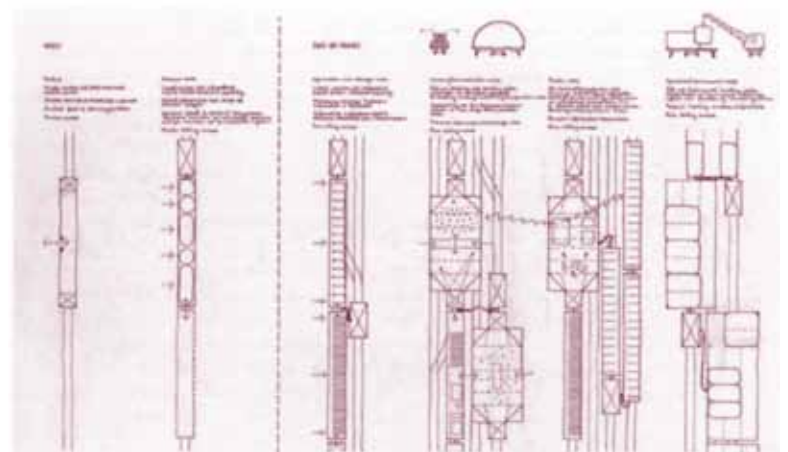
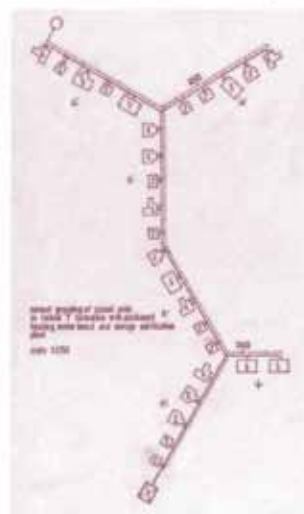
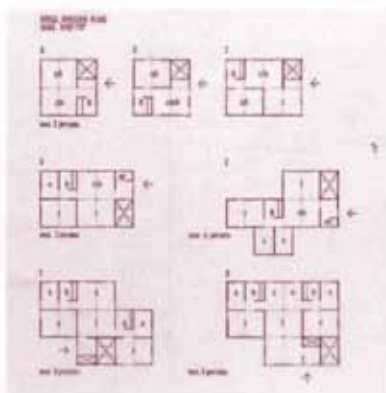
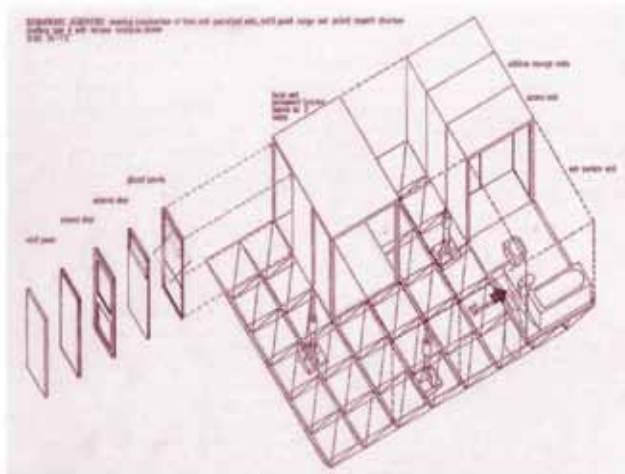
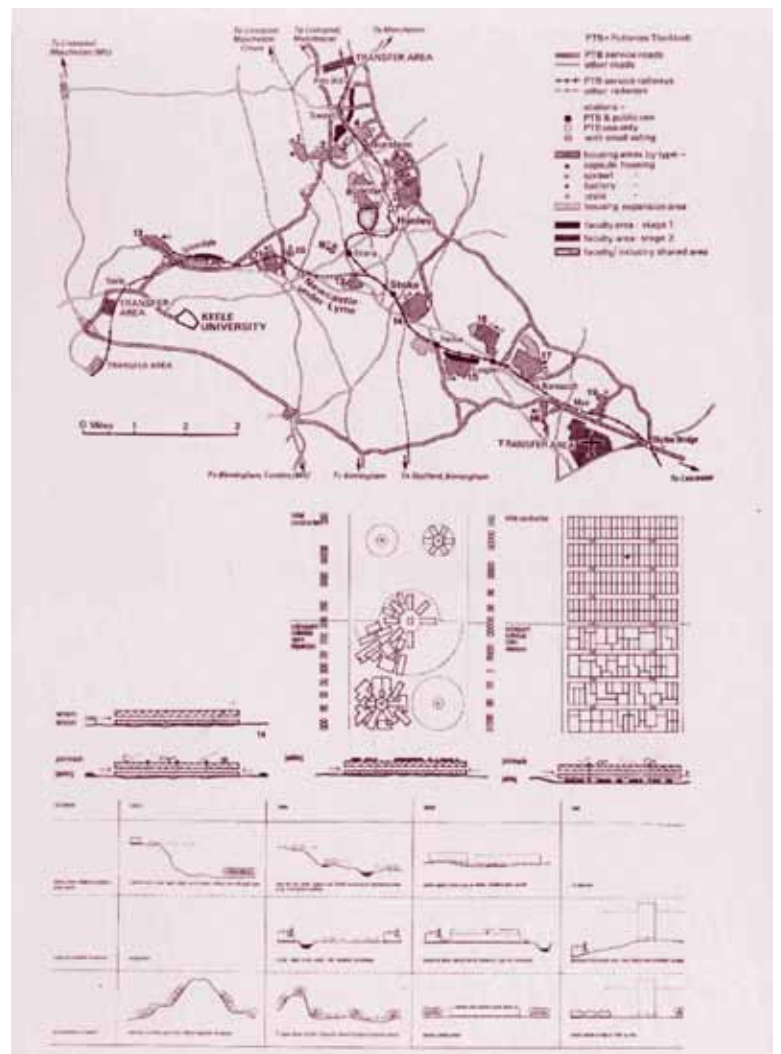
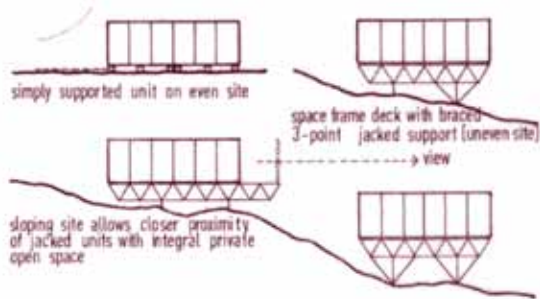
ce y su *Life Conditioning**** como ejemplo de la pérdida de confianza nada menos que en la retórica, sin observar que su lucha era precisamente contra esa legibilidad obvia de la arquitectura, de sus obras cerradas en sí mismas, acabadas el día que termina su construcción, autorreferenciadas y satisfechas por dar cabida a un programa archiconocido y para siempre. En Price nada es absoluto, y cada cosa se disuelve en el resto: la educación en la industria, la industria en el transporte, la vivienda en todas partes... La referencia a la heterodoxia de Buckminster Fuller frente al dogmatismo moderno es obvia pero no suficiente, pues Price no sucumbe a la fascinación tecnológica y siempre toma como dato de partida una particular lectura del tema de trabajo y de su realidad. Fuller se plantearía los grandes temas en abstracto, como teoremas a demostrar (la casa, la cúpula geodésica, el vehículo...), aun prisionero de la idea de que la técnica tiene que

ver con la materialidad de la invención, con la dimensión épica del que trae el futuro al presente; un futuro nostálgico, cuyo logro fundamental sería el bienestar, la armonía, la igualdad; un futuro homogéneo estimulado por la envidia de la ciencia y sus métodos exactos e incontestables. Price, por su parte, no pretende solo el acceso democrático al equipamiento, sino también a la información. Gracias a ella, prescindir de lo inútil, incluida la arquitectura innecesaria, será el principal logro de la sociedad postindustrial. Y eso resulta más que actual en este momento contradictorio, en el que la conciencia medioambiental y el daño producido en nuestro entorno por la superabundancia y las desigualdades contrasta con una globalización supuestamente deseable, que mantiene una cara oculta en su búsqueda desenfadada de consumidores potenciales para los que se inventan unas necesidades, también arquitectónicas, que no tienen.

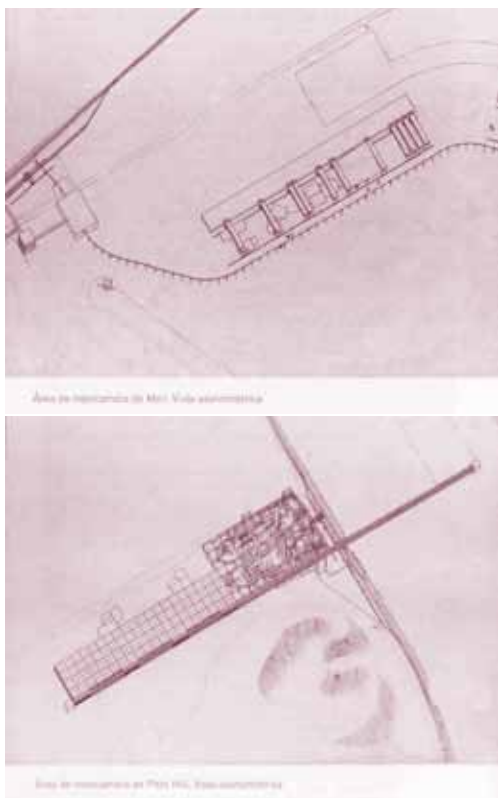




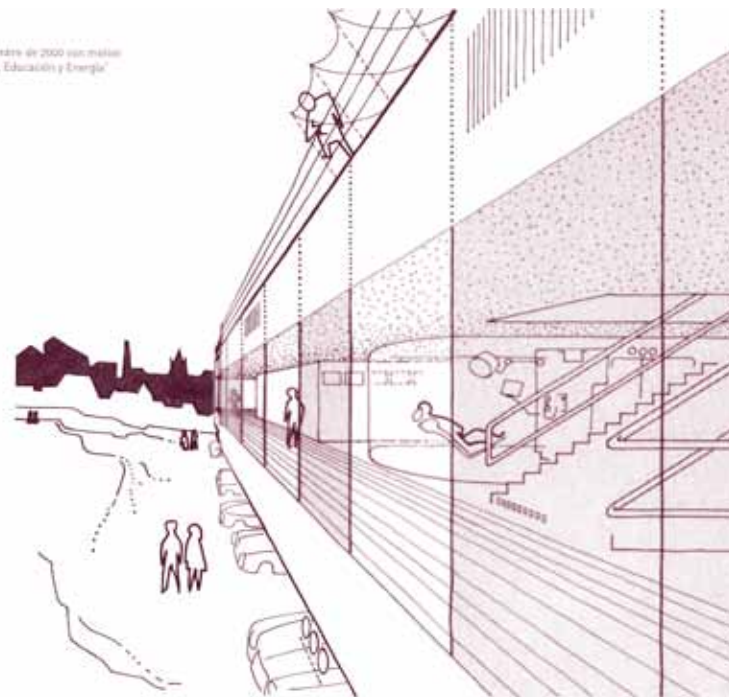
sprawl units linked by service feeds to battery housing



Vientos dispersos
(Sprawl Housing)



Cedric Price
Transcripción de la conferencia dictada el 20 de Diciembre de 1969 con motivo
de la inauguración de la exposición "PTb: Ciudad, Educación y Energía"



Simulación de barrio (Difusión y Housing) / Pírgamo

Aparentemente, hoy en día, a la vista de ciertas metodologías de proyecto basadas en la transposición diagramática de las funciones y su organización, habría un reconocimiento de pionero, otorgable a Cedric Price, pero es preferible concedérselo cuarenta años después del *PTb* por habernos dado la posibilidad de definirnos como contextualistas, aunque llamemos contexto a una lectura ampliada del entorno en el que operamos, cuya configuración física es solo uno más de los ingredientes; por no renunciar a un uso de la memoria que no se refiere exclusivamente a la historia y sus huellas construidas; por poder atender a la técnica, a la ciencia y a sus léxicos, sin fascinaciones ingenuas; por permitirnos no tenerle ninguna aversión a la ambigüedad y admirar en nuestros colegas una cierta capacidad para la ironía; por animarnos a trabajar un tanto a ciegas, sin pre-juicios que limiten nuestra curiosidad; por atisbar para nosotros nuevas organizaciones formales, alternativas no exploradas e, incluso, permitirnos fracasar. Por todo ello, nuestro agradecimiento a Cedric Price y a su incansable actividad debe ser inmenso. *Nota:* Le pedimos a Juan Herreros, ex socio de la firma Ábalos & Herreros y catedrático de Proyectos de la ETSAM de Madrid, un texto acerca de Price, personaje a quien conoció y de cuya obra fue comisario de una Exposición monográfica sobre el *PTb* realizada en

Madrid en 2002, de la cual se recogió el texto precedente en el catálogo entonces publicado por MF-COAM.

REFERENCIAS

* El nombre *Thinkbelt* es una invención del propio Price, imposible de traducir al castellano sin que sea un error, pues el complemento *belt* nada tiene que ver aquí con su significado literal 'cinturón'. Aunque aparentemente tendría sentido, nada estaría más alejado del espíritu del proyecto que una denominación como *cinturón de pensamiento* o similar. *Belt* es aquí una referencia doble a *región* y a *transmisión* –como la correa de transmisión de un motor– haciendo del conjunto *Think-belt* una alusión a la creación de un soporte para la transmisión del pensamiento o, más precisamente, para pensar, para generar pensamiento como resultado de un proceso productivo.

*: Poner nombre a las cosas había sido un mecanismo inventivo de frutos especiales en la modernidad. Pueden enumerarse los *temas* de Le Corbusier a partir de su particular lista de *invenciones*: *Inmuebles-Villa, Unidad de Habitación, Respiración Exacta...* todos de carácter marcadamente tipológico-maquinista. Price elabora su lista en referencia clara a la metodología operativa del arquitecto y al diseño

estratégico de su acción sobre el medio. A partir de él, pueden encontrarse significativos ejemplos como el de Florian Beigel, claro heredero de Cedric Price en la forma de entender el trabajo del arquitecto, quien elabora sus conceptos como *nothingless, specific emptiness, infrastructural landscape, time architecture* referidos fundamentalmente a la forma de observar y leer cada caso antes de actuar.

*** Véase: Baird, George, *La Dimension Amoureuse' in Architecture*. Edición original en *Arena*, Londres, Junio 1967. Edición revisada en Jenks, Charles y Baird, George, *Meaning in Architecture*, George Braziller, Nueva York 1969.



El que crea, en el difícil acuerdo entre el juego y el tormento, hace su música, pero no puede escucharla nunca; si la oye, no puede reconocerla, porque se le aparece como si fuera indefinidamente otra. (...) Pero otros escuchan; alguna vez la música se hace en ellos y como siempre, ésta es la realidad de la poesía.

Susana Soca*

Un objeto sobre el verde. De pronto, al fin de la calle, rara sorpresa. Pájaro quieto, pieza escultórica. Papel plegado. *Origami*. Triángulos y triángulos. Vértices. Planos que juegan. El hormigón opaco, los vidrios brillantes. Apenas en el verde, apenas lo roza. La iglesia de Bonet. Capilla o tumba. Cielo y tierra. Historia incierta. No es muy conocida, pocos la han visitado. Parece un poco olvidada. Como la poeta.

El origen / historias mínimas

La capilla está allí, en el silencio. Envuelta en diversas versiones de su nacimiento. Sin embargo, todo indica que proviene del encuentro entre Antonio Bonet y Susana Soca hacia 1950, cuando ella regresa de Europa.¹ De buena posición y sólida forma-

1 Esta obra fue un encargo particular de la familia Soca para ser construida en el pueblo

(*) Susana Soca, "Definición". *Noche cerrada* (1962). En *Noche cerrada en un país de la memoria*, p. 75. Editorial Yaugurú. Montevideo, setiembre 2010.

ción cristiana, la poeta se propone la erección de un templo dedicado a su padre en la localidad homónima.² Más tarde, tras la muerte imprevista de la escritora, la madre intenta hacer de la capilla su tumba, pero la iniciativa es inhabilitada por la normativa entonces vigente.

Esto ha alentado la idea de que fue Luisa Blanco, y no su hija, quien mandó construir

que lleva su nombre. Antonio Bonet. Citado en Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson, Hugo Schwartzman: *Antonio Bonet. Arquitectura en el Río de la Plata y España*, p. 84. Espacio Editora. Buenos Aires, 1985. En 1948 la escritora regresa de Francia y conoce a Bonet en una fiesta organizada por la familia Lussich en Portezuelo. Un año antes Bonet ideaba la Solana del Mar, pieza clave en la urbanización de Punta Ballena.

2 En 1928 el pueblo creado en 1877 con el nombre de Santo Tomás de Aquino, también conocido como Mosquitos, toma su denominación actual en memoria del Dr. Francisco Soca, padre de la escritora.



la iglesia, lo que no parece verosímil dado el talante exótico del proyecto y el comprobado lazo de la escritora con la vanguardia artística de la época. Una vasta red de relaciones que incluye al Padre Couturier, dominico de amplias miras que contrata a artistas "incrédulos" para el diseño de obras religiosas, como ocurre en el caso de Le Corbusier y el convento de La Tourette en Eveux sur Abresle.³ Couturier "era el más

3 Couturier es amigo de Picasso y Matisse, entre otros. En medio de las críticas, convoca a los artistas modernos a intervenir en el diseño de algunas iglesias. Quiere *ofrecer a Dios las flores más hermosas que hayamos encontrado hoy día*, declara. Y agrega: *Vemos muy bien lo que hubo de anormal —podríamos decir de "escandaloso"— en el llamado que dirigimos a los Maestros de afuera, por carecer de artistas cristianos del mismo rango. (...) ¿Pero hubiera sido mejor prescindir de buena pintura y buena escultura, y que la Iglesia siguiera contentándose con cosas de segundo o tercer*

En el silencio

La iglesia de Soca

por Laura Aleman



libre de los ortodoxos y el más ortodoxo de los hombre libres”, afirma la escritora.⁴ Y declara el maestro suizo: “era nuestro amigo, amigo de lo que en nosotros es más sagrado: la fe en nuestro arte”⁵.

orden, pero salidas de manos piadosas? M. A. Couturier: *Ideas sobre arte y religión*. Entregas de *La Licorne* N.º 4, p. 180. Montevideo, agosto 1954.

⁴ Susana Soca: M. A. Couturier *O. P.* En *op. cit.* p. 178. La frase sugiere la adhesión de la poeta a las ideas nuevas y a su posible inscripción en el marco de la fe cristiana.

⁵ Le Corbusier: *Homenaje de los artistas modernos al Padre Couturier*. En *op. cit.* p. 182.

Es en medio de esta trama que se concibe la iglesia: en el marco de un culto a lo nuevo que se asocia a motivos personales y se adscribe a la fe religiosa; a partir de la alianza entre el genio del arquitecto catalán y las libertades que le ofrece la poeta.

Pero la capilla tarda en concretarse y se construye sólo hacia 1960, tras la repentina muerte de la escritora. Esto explica la

presencia de la cripta (quizá incorporada más tarde al proyecto) e induce a asumir —aquí, sí— el protagonismo materno en la tardía construcción de la iglesia. Una obra extraña que se vuelve homenaje póstumo a la extraña poeta. Una voz silenciada, como la propia voz de Susana Soca.

La poeta / esa desconocida

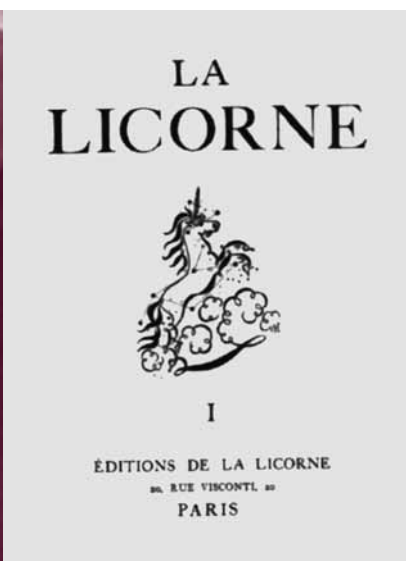
*Dioses que moran más allá del ruego la abandonaron a ese tigre, el Fuego*⁶

⁶ Jorge Luis Borges: *Susana Soca*. Entregas de *La Licorne* N.º 16. Montevideo, setiembre 1961.

¿Pero quién es Susana Soca? Poeta y mecenas; amiga de escritores, pintores y filósofos.⁷ Una figura menuda capaz de reunir a los grandes. Una mujer que pone su riqueza y talento al servicio de la difusión literaria. Durante años edita los *Cahiers de La Licorne*, y tiende así un puente entre norte y sur, entre Francia y el Río de la Plata: allí se oyen algunas voces notables y aparece por primera vez *El balcón*, de Felisberto Hernández.⁸

⁷ Susana Soca (1907-1959): poeta, crítica literaria, fundadora y editora de los *Cahiers de la Licorne* (1947-1961), que desde 1953 se emiten en versión española. Autora de artículos críticos (sobre la obra de Kierkegaard, Supervielle, Rilke y otros) y dos poemarios publicados en forma póstuma: *En un país de la memoria* (1959) y *Noche cerrada* (1962). Muere de improviso en un accidente aéreo, al regresar desde París a Montevideo.

⁸ La aparición de *La Licorne* cuenta con el apoyo de Paul Eluard, poeta vinculado al Surrealismo y gran amigo de la escritora. Allí escriben Jorge Luis Borges, José Bergamín, Silvina Ocampo, Ángel Rama, Orfila Bardsiesio y Eduardo Dieste, entre otros.



anclaje social y sus inquietudes literarias: fue un cuerpo extraño, una figura *asediada entre dos falacias reductivas*¹¹ e imperiosas. No era del todo comprendida ni aceptada: era un *outsider* entre sus pares sociales y, también, lo era en el reino de la cultura. Se debatía en el marco de un esquema excluyente, en medio

social, la formación cristiana y la inquietud artística: sólo así el encargo adquiere sentido y se viabiliza. La poeta promueve la construcción del templo, y para eso elige a un arquitecto moderno, atrevido, libre de ataduras. No adhiere a la tradición, no se ampara en respuestas habituales ni formas consabidas. Como Couturier, busca articular contenidos cristianos y arquitectura moderna. Pone el nuevo arte al servicio de la fe, y viceversa.¹⁴

La capilla es el resultado de un diálogo fértil, de un encuentro fecundo. Un canto a dos voces: la destreza del arquitecto, el impulso de la escritora. Una extraña música. Una cifra a descifrar, un texto pleno de sentido.

Susana Soca es una figura singular en el Uruguay de los años cincuenta. Viaja de un lado a otro, recibe a grandes artistas, está en estrecho contacto con la avanzada cultural de la época.⁹ Así lo registran algunos documentos, que revelan su activa presencia en el mundo de las artes y las letras. Sin embargo, la escritora ha sido ignorada en el relato habitual de los hechos, quizás debido a prejuicios que condenan *per se* su origen de clase y los beneficios que se le asocian. Se ha visto opacada por una cultura local que opone, sin más, riqueza y talento, como dice Real de Azúa¹⁰. Ha sido marginada en virtud de razones espurias, ajenas a lo literario, y esto ha impedido la justa evaluación de su obra. Esta suerte de exclusión ha operado en silencio, por la vía de la omisión y de la crítica sorda. Y la poeta ha sido presa fácil de este estigma. De algún modo, su mecenazgo trasunta una especie de disculpa, el pago de una deuda: ella trabajó para otros y no exhibió demasiado su obra. Se supo menor entre los grandes. Se quiso menor, y así lo consagró la historia.

Como sea, parece claro que la escritora no encontró un sitio cómodo entre su

de una tensión que le impedía ser quien era. Un esquema que el propio Onetti suscribe al confesar su adhesión al “ambiente *antilicorne*” de la época, cuando relata su primera visita a la casa de la escritora.¹² Un modo de mirar que sospecha *a priori* de una figura difícil, ajena a toda *clasificación definitiva*¹³. Y la deja a la intemperie, perdida en medio de sus tres mundos: familia, religión y cultura.

La capilla/los tres mundos

La iglesia es condensación o resumen de los tres mundos que latén en la escritora. Fruto de una red que vincula el origen



Decisiones primeras

Es la primera vez que Bonet debe proyectar una iglesia, como él mismo indica.¹⁵ Y al asumir este reto toma algunas decisiones



precisas: un solo material, una sola forma. El hormigón y el triángulo: todo se resuelve bajo estos dos principios, uno formal, el otro constructivo. Y en esa intersección aparece la mediación del vidrio, que se hace color y confiere al espacio interior la impronta difusa

⁹ Soca se vincula con Carlos Real de Azúa, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Boris Pasternak, Roger Callois y Henri Michaux, entre otros. Su admiración por el Padre Couturier hace pensar, incluso, en relaciones con el propio Le Corbusier y otros artistas de la época.

¹⁰ Carlos Real de Azúa: *Susana Soca* (1907-1959). En Juan Álvarez Márquez: *Susana Soca, esa desconocida*, p. 171. Universidad de Montevideo. Montevideo, 2001.

102 primavera **modos** del proyecto

¹¹ *Ibidem*.

¹² Juan Carlos Onetti: *Recuerdo para Susana Soca*. En *op. cit.* p. 167.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Según algunas fuentes, Susana Soca contribuye también a financiar la Iglesia de Atlántida, obra de Eladio Dieste (1958). Juan Álvarez Márquez: *op. cit.* p. 106.

¹⁵ Ver Ernesto Katzenstein et al.: *op. cit.* p. 84.

y aérea de una *cristalería gótica*¹⁶. Así, la obra se resuelve como articulación de estos tres recursos: hormigón (materia), triángulo (forma) y policromía (espacio). Un juego definido por unas pocas reglas. Un lenguaje parco, un vocabulario escueto. Una apuesta a la repetición, una búsqueda obsesiva.

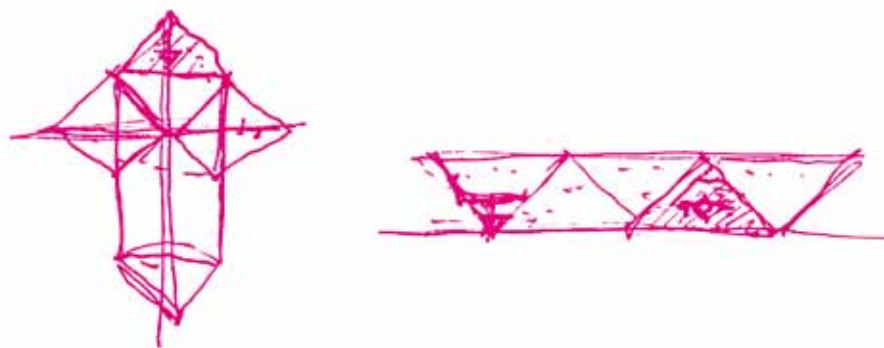
El resultado es un gesto acabado, concluyente. Una pieza cerrada, compacta, definitiva. La huella de una idea vehemente, impetuosa.

Triángulos y triángulos

En esta escultura habitable, no hay zonas ni partes distinguibles: todo es uno y lo mismo. La pared es ventana y cubierta, el hueso es la piel, el espacio es único. No hay aquí disección posible: todo es materia, forma, icono, estructura. Todo se integra en el marco del sistema constructivo¹⁷. Y se concreta en una forma emblemática: el triángulo equilátero. Una forma que se impone *a priori*, de antemano. Un precepto inicial, un axioma, un principio. El triángulo es el módulo, el *leit motiv*, la materia prima. Pieza inicial y final. Célula prefabricada que se divide y replica.

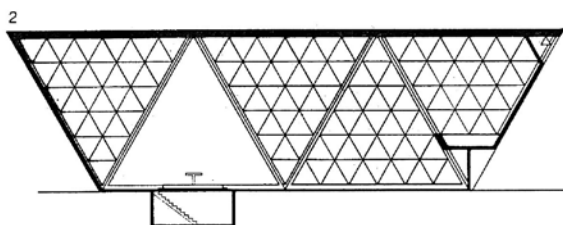
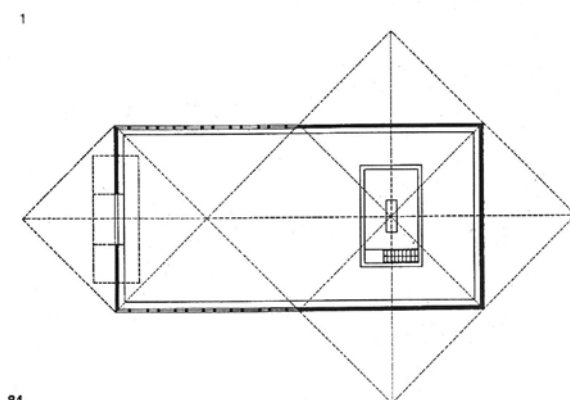
La cruz en la base

En la base de todo, está la cruz, como corresponde a un programa de este tipo. Dos prismas perpendiculares que parecen fundirse en uno solo, dado que el largo de uno se incluye en el ancho del otro. Dos



prismas cuyas bases triangulares avanzan y se inclinan a partir de la cumbre: sólo así se reconoce el prisma transversal, que queda contenido en el primero.

Debajo de todo, está la cruz. Nave y transepto. Y, en el crucero, el altar, el púlpito, el centro. Como en un templo tradicional, aunque de un modo más escueto: todo es más simple, más claro, más austero. Nada se agrega a las leyes precisas de la geometría.



La envolvente es siempre la misma a nivel del esqueleto-techo: la trama triangular, la obsesiva retícula de hormigón y vidrio policromo.¹⁸ Una red de triángulos. Una piel que brilla bajo el sol y se impone a los testeros opacos, donde el hormigón se hace compacto y soporte del mensaje cristiano.

¹⁸ Como se aprecia, la subdivisión que el plano exhibe en el corte no coincide exactamente con la que adopta en la versión definitiva. Esto hace pensar que se trata de un estudio previo y que hubo una modificación posterior del proyecto.

El interior: ocre y sienas

*Quise crear un espacio imaginativo, donde el color envolviera enteramente al hombre. Por eso la importancia de los cristales, también de forma triangular. Cada uno de ellos fue fabricado artesanalmente, conteniendo en relieve una pirámide de tres lados. Los tres colores que elegí para utilizar simultáneamente fueron el verde, el amarillo ocre y el rojo siena.*¹⁹

El interior es puro color, tal como lo imagina el arquitecto. Una atmósfera densa y ligera al mismo tiempo. Un sitio pleno de *pathos* religioso, envuelto en el efecto cromático. Un ambiente en penumbras, a veces claro, a veces umbrío. Un lugar donde la luz se mueve y modula, se hace naranja, amarillo y rosa. La luz lo tiñe todo desde los pequeños vanos. Juega con los signos y textos dispuestos en el plano. Pinta los relieves de hormigón: letras, figuras, grafismos varios. Claves de la fe. Señales directas, marcas iconográficas.

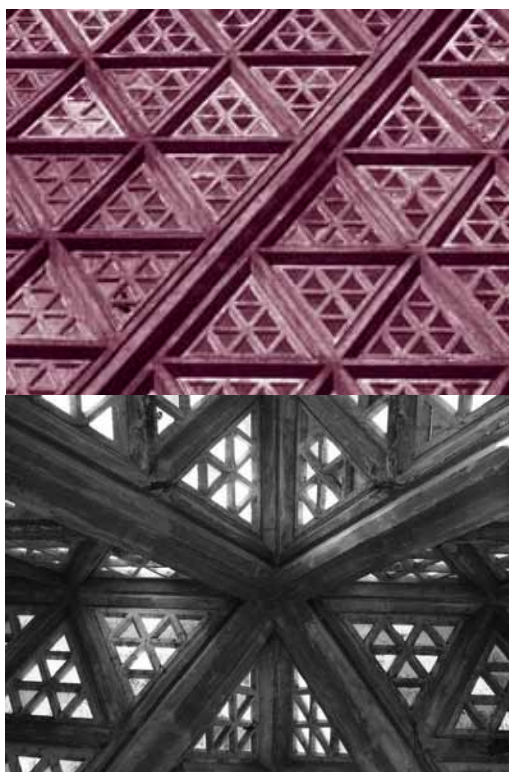
La cifra, el argumento

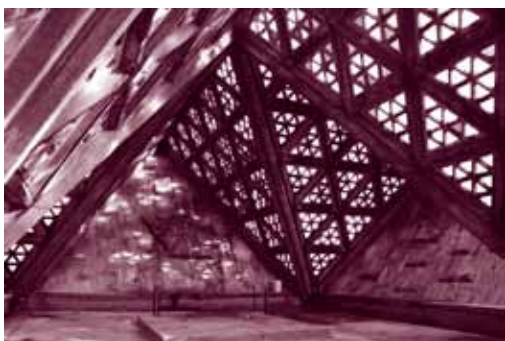
El mensaje es denso, cargado, sustancioso. Pura narración religiosa.

Un argumento que se expone en los detalles puntuales y en los gestos básicos.

En la base de todo, está la cruz: crucifixión, sacrificio, principal icono cristiano. La cruz es la planta invisible, la génesis, el acto primario. Sobre ella se impone, ostensible, el triángulo equilátero: emblema de la Trinidad y también del equilibrio, la perfección,

¹⁹ Antonio Bonet. Citado en Ernesto Katzentein *et al.*: op. cit. p. 84. Finalmente los colores aplicados fueron el siena, el ocre y el violeta, como se aprecia en la obra y en las imágenes expuestas.





la equivalencia.²⁰ Y el nombre de María, continuo, repetido, reiterado. Inscripción que se incorpora al muro y se vuelve trama, sello, textura. Texto breve que se integra al diseño del plano.



Sobre el acceso domina la cruz (*Jesus Christos*): centro de la fachada principal, foco del primer plano. En los otros testeros el Espíritu Santo (*spiritus sanctus*), la Trinidad (*trinus et unus*), el Ojo de Dios (*omnium rerum*), el Alfa y el Omega (*principium et finis*): emblemas que se duplican con algunas variantes a un lado y a otro del muro, dentro y fuera.

El interior exhibe, de un lado, los atributos divinos —*sanctus, bonus, pasciens, aeternus, fidelis, justus, verax, misericors, omnipotens, sapientissimus, omnipraesens, omnisciens*—; del otro, los dones del Espíritu Santo —*intelligentia, pietas, scientia,*

²⁰ La figura del triángulo puede atribuirse también al influjo del neo-platonismo en su versión órfica —y pitagórica—, que rondaba el París de los años cincuenta.

sapientia, concilium, timor dei y fortitudo—. Valores universales, absolutos, objetivados. Virtudes reunidas bajo la luz. Y la luz es metáfora de la Verdad: la verdad del dogma religioso y la verdad de la arquitectura moderna. La verdad del mensaje cristiano y la del espacio *transparente* que lo alberga.²¹

En el silencio

La capilla permanece cerrada. Hace unos años comenzó a restaurarse, pero la iniciativa fue suspendida debido a ciertos desacuerdos público-privados. En 2007 albergó las fotografías que Gisèle Freund tomara de



la escritora²²: un breve atisbo de vida, un fugaz homenaje a Susana Soca. Pero la poeta se hundió en el silencio, y la iglesia volvió a ser clausurada. Convertida en espacio de acopio, aun espera ser recuperada.

²¹ La idea de verdad es un concepto central en el análisis crítico de la arquitectura moderna. Una idea de verdad entendida como correspondencia (de acuerdo al legado positivista), que se traslada a la arquitectura entendida como honestidad o transparencia. La arquitectura moderna es *verdadera* en tanto exhibe de modo directo su propia realidad: estructura, función y materia.

²² *Susana Soca y su constelación vistos por Gisèle Freund*. Exposición en homenaje a la poeta realizada al cumplirse el 130 aniversario de la localidad de Soca.



Imágenes

1. Vista exterior.
2. La obra en construcción. Disponible en la web.
3. *Susana Soca hande*. Foto: Gisèle Freund. Fuente: Juan Álvarez Márquez: *Susana Soca, esa desconocida*. Universidad de Montevideo. Montevideo, 2001.
4. *Cahiers de la Licorne* N.º 1. Portada. Fuente: *op. cit.* p. 96.
- 5 y 6. Vistas exteriores.
7. Vista exterior. Detalle.
8. Vista interior. Testero lateral (izquierda).
- 9 y 10: Pared-techumbre. Detalles.
11. Dibujos preliminares. Antonio Bonet, 1950. Fuente: Federico F. Ortiz; Miguel Á. Baldellou: *La obra de Antonio Bonet*, p. 63. Ediciones Summa. Buenos Aires, 1978.
12. Planta y corte longitudinal. Fuente: Katzenstein, Natanson, Schwartzman: *Antonio Bonet. Arquitectura en el Río de la Plata y España*, p. 84. Espacio Editora. Buenos Aires, 1985
13. Espacio interior. Testero trasero.
14. Fachada principal. Detalle del acceso.
15. *María*. Inscripción en ciclo continuo.
16. Ojo de Dios, alfa y omega (*principium et finis omnium rerum*). Muro exterior, testero lateral (izquierda).
17. Ojo de Dios. Atributos divinos. Muro interior, testero lateral (izquierda).
18. Espíritu Santo (*spiritus sanctus*). Muro exterior, testero lateral (derecha).
19. Trinidad (*trinus et unus*). Muro interior, testero trasero.



Notas sobre la usurpación de casas vacías

O la modificación de lugares atmosféricos como acto de civilidad

por Ariel Jacuvobich

1- ¿Qué es lo que divide el ámbito doméstico y privado, de la calle y el espacio público? Podríamos contestar simplemente: un muro. Uno con cualidades tanto físicas y arquitectónicas como legales y simbólicas. Un muro fundado en la más antigua tradición urbana, que separa ámbitos, con normas y usos distintos; el de la vida política y en sociedad, y el del mundo de lo familiar y lo doméstico.

De esta forma la división que se nos plantea entre el espacio privado y doméstico y el espacio urbano y público se sostiene sobre la precisa delimitación de sus límites. El ámbito de lo doméstico se nos abre en toda su dimensión una vez que traspasamos el umbral que divide la calle de la casa. Es un pasaje a otra dimensión, automático e instantáneo y, habitualmente, sin transiciones. Pero es sobre todo un plano virtual, ideal, fundado en la convención de que el límite existe y es real. Así como no hace falta que esté materializado el muro para que esa división se mantenga, tampoco está garantizado que, aunque el muro exista y esté construido, la separación entre lo privado y lo público no se pueda subvertir.

Esto es lo que podrían demostrar las nuevas tácticas de guerra urbanas como las practicadas en Gaza. El ejército se desplaza a través de interiores como si caminara por la ciudad. La herramienta de sorpresa es utilizar el tejido urbano de la ciudad como si no tuviera límites, atravesar los muros como si se caminara por la calle, evitando de esta forma lo que le resulta previsible a la guerrilla urbana... (1)

2- Una forma más sutil, y podría decirse también más cívica, es la practicada en *Hierro 3*, la película de Kim Ki-duk: el protagonista entra ilegalmente a diferentes viviendas, al modo de un ladrón, con el único objeto de habitar fugazmente en un medio extraño, y de esta forma modificarlo. Accede a las propiedades solo cuando está seguro de que no habrá nadie, y deja siempre, como evidencia de su estancia, alguna alteración en la disposición o en la apariencia de los objetos domésticos que existen en el lugar. La relación con los habitantes de estas casas se establece indirectamente, a través de la extrañeza que generan estas intervenciones inesperadas en el orden pre-



figurado de las cosas, en lo más profundo e inaccesible del espacio doméstico.

A diferencia de lo que sucede en *¿Quieres ser John Malkovich?* (o en la clásica y varias veces reversionada *Usurpadores de cuerpos*), pareciera que esta usurpación no se tratara de un problema de subjetividades o de diferencias de miradas desde un interior extraño. Lo que provoca es más bien la incorporación a la esfera de lo privado y de lo familiar, de un fragmento del exterior, proveniente del espacio público. Los habitantes de estas viviendas vuelven a sus casas y notan que algo ha cambiado, la ropa que estaba sucia ahora está recién lavada, o se arregla un aparato que estaba descompuesto. Es, por un lado, la sensación de sentirse observados, pero también la de la falta de impunidad de sus acciones. Como si se volviera inevitable que alguna conexión con los parámetros de convivencia y habitabilidad que establece la sociedad se debiera mantener en el espacio interior y doméstico.

3- Hay una serie de trabajos que vengo haciendo que comparten ciertas cualidades en común. Son tres intervenciones en pequeñas viviendas que modifican su arquitectura incorporando ciertas cualidades del entorno exterior inmediato en su interior. Las tres son PH o departamentos *tipo casa*, es decir, que mantienen alguna de las cualidades propias de una casa (accesos, relación con el exterior, posibilidades de ampliación, expansión, etc.), pero en donde la porción de terreno está en copropiedad con otras viviendas de iguales condiciones. A la vez, todas están ubicadas en el pulmón de manzana, esto es, sin conexión directa con la calle. Las viviendas están vacías, su transformación se produce como parte de un proceso de inversión inmobiliaria, no hay usuario que proponga ninguna determinación. Solo las leyes del mercado y el lugar. El trabajo se concentra en difuminar los límites entre el entorno y el lugar o, más bien, ponerlos a dialogar materialmente, que se afecten. Se trata de incorporar alguna cualidad significativa del entorno y producir un tránsito de objetos del exterior inmediato al interior. No es crear, es darle forma a lo que se recibe, como lo que se produce al entrar en las cosas para modificar su apariencia.

(1) Ver "Caminar atravesando muros" en *The Hollow Land* de Eyal Weizman. El combate urbano contemporáneo, por otra parte, se ocupa crecientemente de los métodos para transgredir el tipo de limitaciones que se materializan en el muro doméstico. A este respecto, podría resultar útil pensar sobre los muros (domésticos) de la ciudad como se piensa en la muralla de la ciudad (cívica): como bordes que hacen operativa la ley y como condición de la vida urbana democrática.

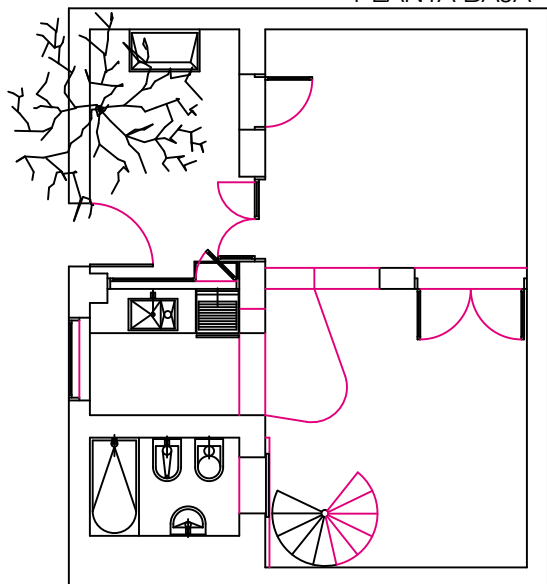
MOLDES

Este trabajo es la primera experiencia de la serie *Usurpación de casas vacías*. Ubicada en el barrio de Belgrano, en planta baja de un conjunto en P.H., está rodeado de edificios altos entre medianeras que filtran la llegada de luz. Moldes es el nombre de la calle y también la figura que determina las operaciones con las que se trabajó. La intervención permite que, a través del vaciado, la luz se deslice hasta los lugares más oscuros de la construcción existente. Así, antes de que entren los nuevos habitantes, se hace entrar la luz. La forma que adquiere el calado de los muros y los entrepisos determina el recorrido de la mirada. Como un molde en negativo de lo que permanece iluminado, y vale la pena ver...

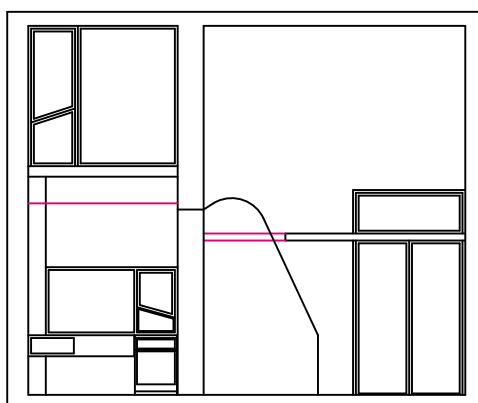
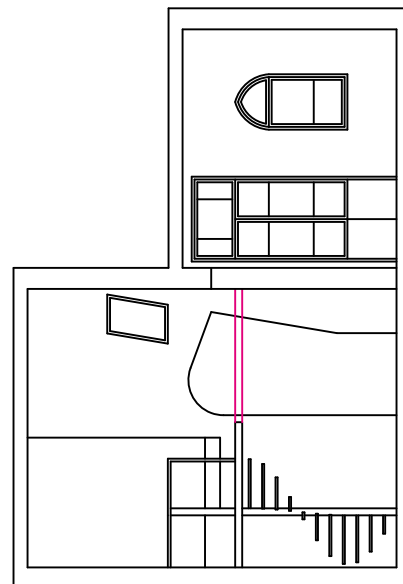
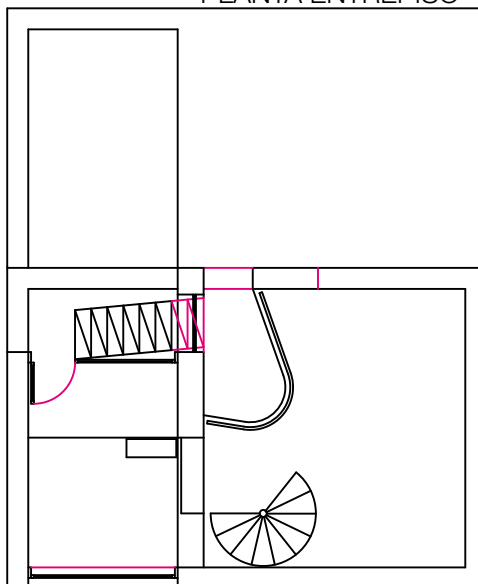




PLANTA BAJA



PLANTA ENTREPISO



CALLE MOLDES



Moldes

Proyecto: Gabriela Cárdenas / Ariel Jacobovich

Desarrollo: Iarón Jacobovich

Módulos de cocina: M777

Superficie cubierta: 52m²

Ubicación: Calle Moldes, Belgrano, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Año proyecto: mayo de 2005

Año obra: julio-noviembre de 2005

Fotografías: Arq. Andrea Arrighi y archivo A.J.

ROQUE PÉREZ

Segundo trabajo de la serie *Usurpación de casas vacías*. En Roque Pérez, ubicado a media cuadra del parque Saavedra, la intervención se construye desde una figura, una estructura arbórea que permite crecer en superficie y desde donde cuelgan invertidos dos techos de madera y chapa. La cercanía del parque no se percibe visualmente desde el interior de la vivienda, dada su ubicación en el medio de la manzana. Las partes se pintaron como están pintados los juegos de las plazas... Así, plantar la estructura en el patio permitió incorporar el entorno al interior aislado.

Roque Pérez

Proyecto: Ariel Jacobovich

Superficie cubierta: 75m²

Ubicación: Saavedra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Año proyecto: febrero-junio de 2005

Año obra: septiembre-diciembre de 2005

Fotografías: Arq. Andrea Arrighi y archivo A.J.



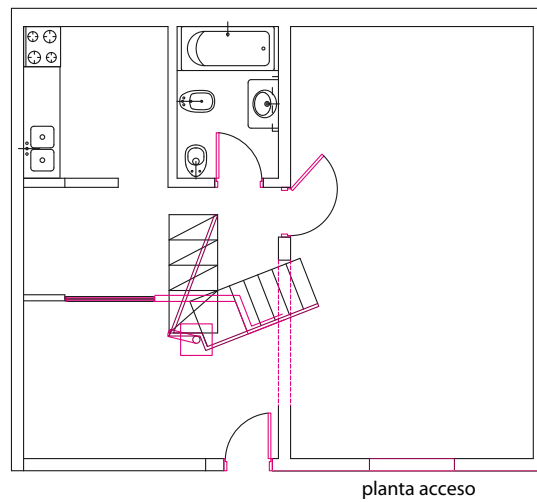
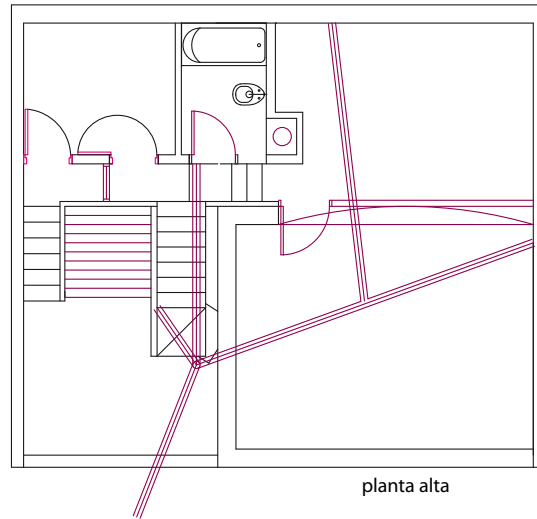
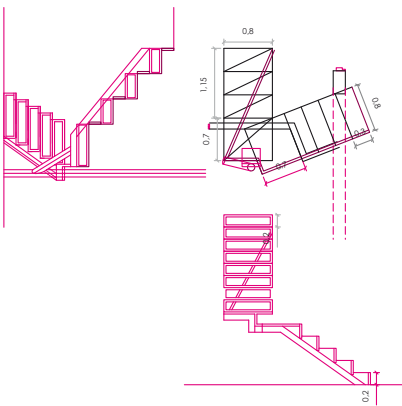
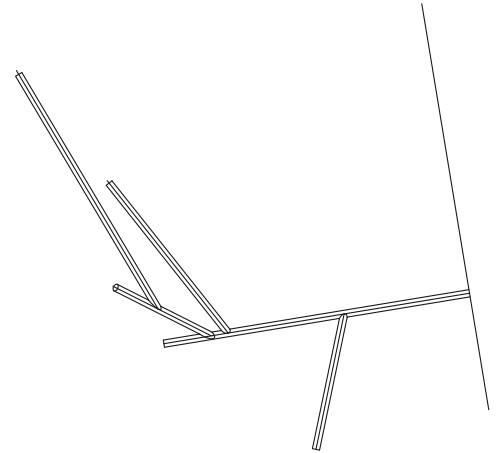
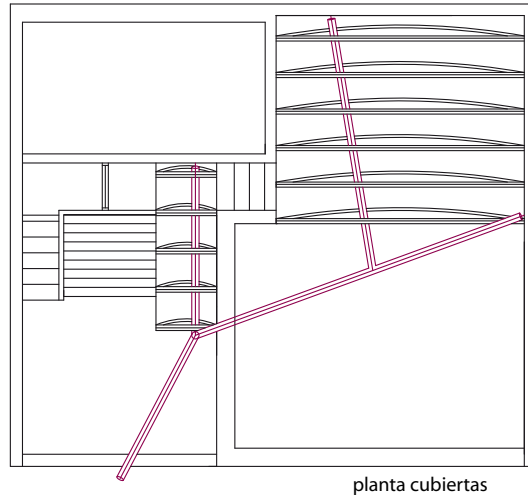
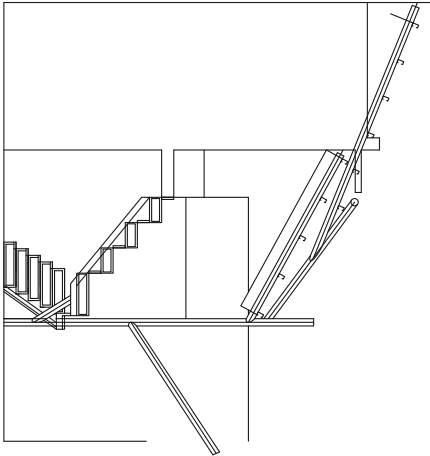
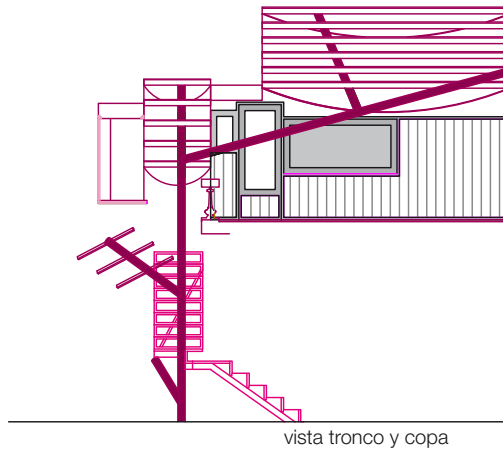
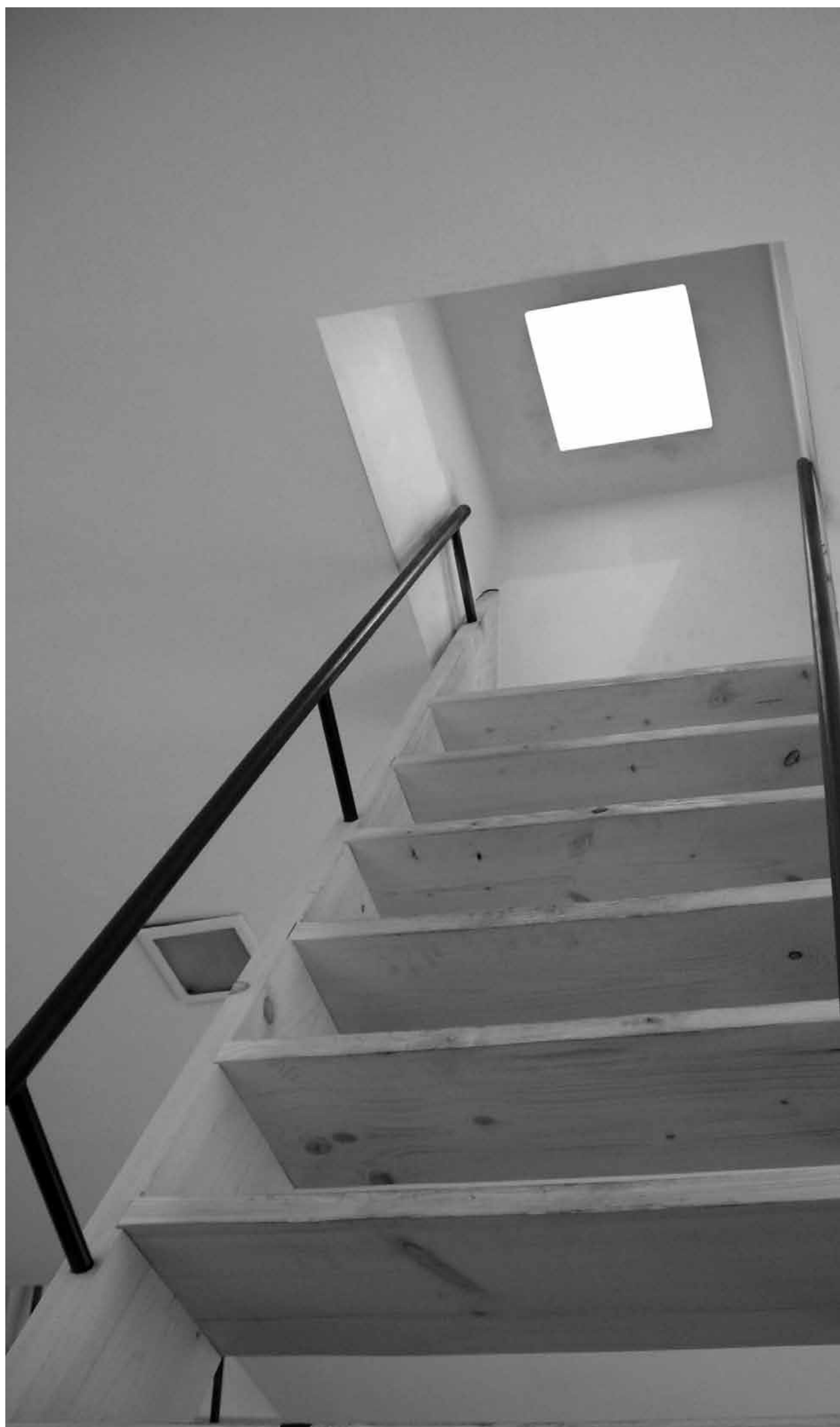




Fig. 01 **Sigurdardottir, Katrin,**
High Plane V, P.S.1, Nueva
York, 2007, fotografía del
autor del artículo.



Espacios encontrados

por **Juan José López de la Cruz**

La rehabilitación arquitectónica se ha ocupado tradicionalmente de recuperar aquellos conjuntos edificatorios considerados bienes culturales, el valor patrimonial ha sido el argumento que ha posibilitado su redención por encima de otras consideraciones de carácter pragmático o medioambiental. Podríamos decir que espacios pensados para ser ocupados han mantenido su condición de lugares habitables aunque hayan cambiado de significado y de tiempo. Podemos pensar en una posibilidad más, el *Espacio Encontrado*, la posibilidad de ocupación de un lugar insospechado, el descubrimiento y puesta en valor a través del proyecto de territorios residuales, retales de la arquitectura y las ciudades no previstos para su utilización que han quedado olvidados o condenados a ser meros espacios infrautilizados o inútiles.

En el contexto arquitectónico, existen procedimientos análogos a los del *ready-made* en los cuales, a partir de un espacio percibido como ajeno a la cultura, mediante un desplazamiento semántico, se puede generar una nueva interpretación para éste. Dicho trastocamiento puede suceder mediante una operación previa de vaciado de su significado original, atendiendo únicamente el objeto, construcción o espacio para, a partir de ahí, conferirle nuevas interpretaciones. El adjetivo *encontrado*, que precisa el título de este artículo, remite a la posibilidad de reutilización de aquellos espacios olvidados que se mantienen latentes a la espera de ser descubiertos, espacios que se tornan deseados a través del proyecto que les confiere una nueva interpretación.

El hallazgo y consideración de los espacios olvidados de la arquitectura permite experimentar lugares asociados a la silueta del

espacio convencional, como si se tratase de regresar y ocupar la línea de sección que lo delimita. El proyecto puede inventar un lugar para la arquitectura en estos sitios imposibles, normalmente olvidados por el carácter utilitario de las construcciones que favorece el desconocimiento por parte de los ciudadanos de sus entresijos y bambalinas.

Se podría habitar el grosor del límite del espacio cotidiano a la manera en la que la artista islandesa Katrin Sigurdardóttir pretende hacer tangibles los lugares invisibles de nuestro medio. En *High Plane v*, la instalación, que en 2007 expuso en la galería P.S.1 de Nueva York, Sigurdardóttir, propone al visitante adentrarse en el falso techo de una sala de exposición a través de unas escaleras de mano y emerger en medio de un paisaje ártico en un brillante descubrimiento de los espacios ocultos de nuestro hábitat (Figuras 01 y 02). Sitios furtivos a la visión cotidiana, geometrías complicadas, dimensiones al límite de la escala humana, espacios insospechados que el proyecto de arquitectura puede llegar a tomar inventando un nuevo modo de ocupación. Podríamos pensar también en la apropiación de estos espacios encontrados en la



Fig. 02 **Sigurdardottir, Katrin, *High Plane V, P.S.1*, Nueva York, 2007, fotografía del autor del artículo.**

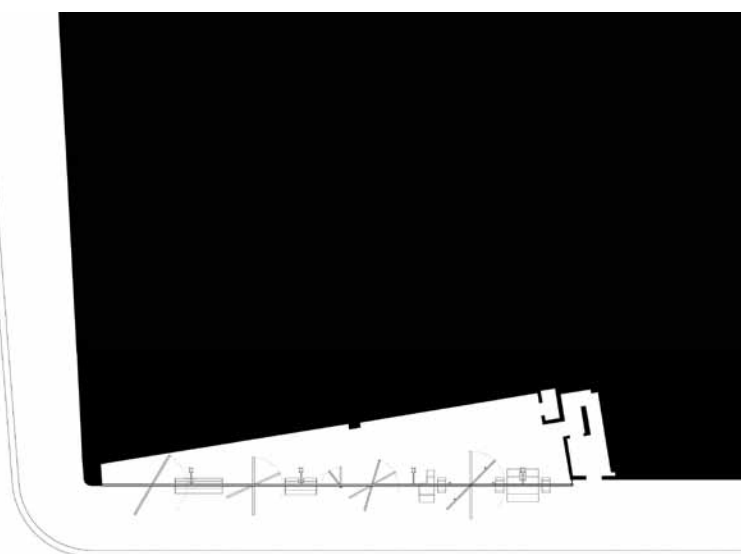


Fig. 03 **Acconci, Vito y Holl, Steven, *Storefront Gallery*, Nueva York, 1992, dibujo del autor del artículo.**

escala urbana, espacios denostados, apartados u olvidados por su imposible domesticación. En 1993, el arquitecto Steven Holl y el artista y poeta Vitto Acconci acometen el proyecto para la Galería Storefront de Nueva York, dedicada a la investigación y difusión de posiciones emergentes en el mundo del arte, el diseño y la arquitectura⁽¹⁾. El proyecto plantea la ocupación de una esquina imposible. Un ángulo agudísimo, resultado de la confluencia de Chinatown, Little Italy y el Soho, un lugar de dimensiones mínimas y geometría incómoda. Holl y Acconci proponen un espacio interior no estático, cuyos límites se puedan diluir, permitiendo el encuentro con el espacio público. Con esta operación proponen la ruptura de los límites entre lo público y el mundo del arte y la arquitectura, y consiguen que el exiguo espacio interior, impen-sable como lugar de afluencia pública, se proyecte hacia el exterior apropiándose del ancho acerado, que actúa como verdadero espacio de encuentro y disertación. El recurso utilizado es una fachada formada por doce paneles pivotantes de un compuesto de hormigón y fibras, que le con-

fiere un aspecto áspero y crudo, como el cerramiento de un solar abandonado, al plegarlos chirrían y nos dejan ver en el interior la medianera irregular, la cara vista del forjado de la vivienda superior y las instalaciones que discurren desnudas (Figura 03 y 04). El proyecto de Holl y Acconci aparece instalado, atornillado contra la medianera y cobijando el espacio que queda entre ambos. El mismo acto de girar los paneles y descomponer la fachada supone el descubrimiento del espacio insospechado como quien se asoma a un falso techo o al subsuelo (Figura 05). El proyecto se inventa el lugar y transforma un residuo en espacio arquitectónico.

Para comprender el pensamiento de Holl y Acconci, es necesario esbozar el contexto de Nueva York en los años previos al proyecto de Storefront. Desde finales de los sesenta hasta principios de los noventa, Nueva York experimentó una profunda reestructuración que afectaría a su morfología arquitectónica y social. La transformación de la ciudad industrial de escala nacional, con preeminencia de fábricas, almacenes y muelles de mercancías, en sede mundial del capital financiero, produjo una serie de efectos traumáticos en la población y en el paisaje urbano de Nueva York, debido a los fortísimos procesos de *gentrificación* y a la crisis fiscal que dejó exhaustas las arcas públicas. En aquel contexto, urbanistas y sociólogos como William Tabb, Peter Marcuse, Neil Smith, David Harvey y Manuel Castells identificaron los inconvenientes que esta transformación urbana había generado, y promovieron la formulación de un discurso que se enfrentase al entendimiento excluyente de la ciudad. Algunos artistas se mostraron atentos a estos cambios y comenzaron a reaccionar considerando los espacios olvidados de la ciudad como materia de trabajo⁽²⁾.



Fig. 04 **Acconci, Vito y Holl, Steven, *Storefront Gallery*, Nueva York, 1992, fotografía del autor del artículo.**



Fig. 05 **Zaugg, Rémy, *sin título*, Kunsthaus, Bregenz, 2000.**

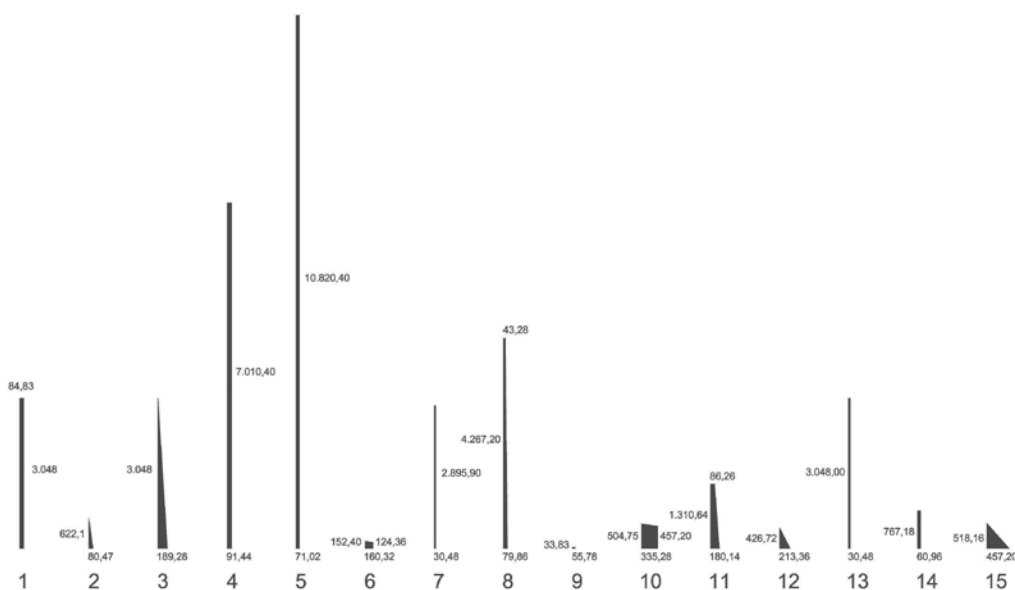
Uno de los compañeros de Vito Acconci, en aquel paisaje artístico de los años setenta, era Gordon Matta-Clark, quien en 1973 descubrió una serie de minúsculos solares formados por la regularización del parcelario de los barrios de Queens y Staten Island en Nueva York. Estas pequeñas parcelas, muchas de las cuales se hallaban encerradas entre edificios o poseían un tamaño o una forma impracticables, se vendían por un valor de entre veinticinco y setenta y cinco dólares cada una. Con alguna ayuda, Gordon Matta-Clark consiguió comprar quince de estas propiedades y se dedicó a documentar, en una serie de secuencias fotográficas y en filmaciones, el césped, el pavimento y la basura que había en cada una de ellas. Estas imágenes, junto con los datos y los planos de localización, dieron forma a su *Reality Properties: Fake Estates* (Figura 06).

Los *Fake Estates* son *lugares secretos* que conformarían, en continuidad, un gran corte en la ciudad a la manera de los *Cutting* que Matta-Clark llevaría a cabo durante los años setenta. Matta-Clark estuvo interesado en estos espacios encontrados, reconociendo sus potencialidades, atento a la ambigüedad de los espacios negativos de la estructura de la ciudad, en los márgenes como lugares de creación y de vida, al modo en que Sigurdardóttir se interesa por estos mismos espacios en la escala doméstica, imaginando ocupaciones y relaciones diversas para estos espacios ocultos. Todos juntos los *Fake Estates* constituirían un laberinto de espacios olvidados, lugares donde mirar la realidad desde una nueva perspectiva, con otra escala y estableciendo distintas relaciones con el medio físico. En el planteamiento de *Fake Estates*, había una búsqueda por desestabilizar la experiencia cotidiana del

espacio urbano, por subvertir la presunta solidez y estabilidad del planeamiento como estructura matemática perfecta y como institución reguladora de los usos espaciales de la ciudad ⁽³⁾.

Gordon no logró reunir dinero para pagar los impuestos sobre sus propiedades, por ello terminó cediéndoselas a sus amigos con la condición de poder seguir recopilando las fotos documentales. Los *Fake Estates* siguen existiendo en muchos casos, pero vuelven a aguardar olvidados que alguien los redescubra.

Ese redescubrimiento podría llegar motivado por la necesidad. En tiempos de crisis, el arte toma las riendas, la ciudad se mira de otra manera y los desperdicios comienzan a ser recursos. Otra red de *Fake Estates*, esta vez en Ámsterdam, en los años cincuenta y producto de la demolición de las viviendas de familias deportadas en la Segunda Guerra Mundial, permitió a Aldo Van Eyck, Cornelius van Eesteren y Jacoba Mulder crear una serie de espacios de juego integrados en pequeños intersticios del tejido urbano del centro de Ámsterdam. Se trataba de parques no promovidos por



Real Properties: Fakes Estates

Dimensiones en cms de las 15 parcelas adquiridas por Gordon Matta-Clark en 1973.

Fig. 06 Relación y dimensiones de solares adquiridos por Matta-Clark en 1973. Redibujado por el autor del artículo.



Fig. 07 Aldo van Eyck, Jacoba Mulder y Cornelius van Esteren, ilustración “Algo más duradero que la nieve” para la presentación de *Ámsterdam Playgrounds* en 1947 en *Ligtelijn*, Vincent, Aldo van Eyck: *Works*, Birkhäuser, 1999.

la administración, sino que partían de un proceso participativo que implicaba a los ciudadanos y al departamento de Desarrollo Urbano de Ámsterdam, se creó una red que llegó a contar con setecientos espacios de juegos⁽⁴⁾. Van Eyck, van Eesteren y Mulder proponían, además, una intervención emocional, tras la dura Guerra Mundial y los comienzos de la reconstrucción europea, ésta debía completarse con una reconstrucción anímica, o así lo entendían al proponer la invasión de la ciudad por parte de los niños, como sucede *cuando la nieve cae sobre las ciudades* (Figura 07). Con este enunciado querían también exponer un modo de hacer liviano, que llegase a todos los rincones, que apenas supusiese más que la limpieza de los solares, la instalación de juegos para niños y la construcción de algunos elementos de urbanización. No existía una vocación por rehabilitar el paisaje urbano en términos materiales, la vocación de los *Playgrounds* era reutilizar aquellos espacios abandonados por la dolida memoria colectiva en espacios de optimismo, manteniendo una importante relación con el olvido como estrategia, o al

menos, provocando la construcción de un recuerdo inmediato que aliviase la memoria doliente de la guerra. La seriación propuesta por van Eyck creó una red de espacios encontrados reconocibles en la ciudad, capaces de potenciar o adaptarse a los cambios que ocurren a lo largo del tiempo (Figuras 08 y 09).

Intervenciones como las de Matta-Clark y van Eyck nos recuerdan la existencia de espacios latentes en nuestra ciudad, de espacios encontrados donde reconocer potencialidades, donde estar atento a la ambigüedad del negativo, que queda entre la estructura hegemónica de la ciudad, en los márgenes como lugares de acción, imaginando ocupaciones y relaciones diversas para estos espacios ocultos. Esta nueva visión desde el margen trastoca la relación de los ciudadanos con los espacios olvidados de su entorno, una representación de la ciudad que atendiera a esta situación difusa habría de llenarse de adherencias casuales que matizarían el tradicional parcelario de calles y propiedades. En la trama densa, estos lugares híbridos son susceptibles de ser compartidos como espacios de resonancia, lugares de encuentro de la ciudadanía. El espacio público de la ciudad contemporánea no está en realidad donde suele pensarse que está, mejor dicho, no sólo está allí. Existe un amplio catálogo de espacios entre lo público y lo privado, que se activan con la presencia de los grupos humanos que los ocupan, como superficies con propietarios privados, pero con servidumbres públicas que podrían ser incorporadas a la ciudad, mediante mecanismos que permitieran simultaneidad de usos u ocupaciones en horarios alternativos⁽⁵⁾. En el Soho neoyorquino de vidas paupérrimas y mentes efervescentes de los años setenta, Matta-Clark propuso la idea de los



Fig. 08 Aldo van Eyck, Jacoba Mulder y Cornelius van Esteren, *Playground de Dijkstraat en Ámsterdam en 1954*, en Ligtelijn, Vincent, Aldo van Eyck: *Works*, Birkhäuser, 1999.



Fig. 09 *Playgrounds en Ámsterdam en 1961 en Roode y Lefaivre, Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, NAI Publishers, Rotterdam, 2002.

jardines *relámpago*, según la cual, artistas y paisajistas debían trabajar toda la noche en un solar vacío hasta la salida del sol, de modo que, cuando los vecinos se despertasen, encontrarían un hermoso jardín donde antes sólo había basura y desechos ⁽⁶⁾. La acción proponía la conquista de los espacios en desuso de la ciudad si se los entiende como lugares potenciales de creación y vida. Territorios latentes, no intervenidos por la gestión oficial de la ciudad, que podían ser incorporados a la red de espacios públicos a través de una intervención ligera.

En la propuesta de Matta-Clark, adivinamos no sólo la intención de recuperar un espacio abandonado, sino además, un deseo de observar cómo reacciona el individuo ante una realidad cotidiana que ha sido trastocada y que requiere un nuevo modo de relación. Él y su amigo Robert Smithson, compartían también la idea de los jardines móviles, plantados sobre barcas en el río, que podían ser desplazados a diferentes vecindarios flotando alrededor de la isla de Manhattan. Esta acción compartía la búsqueda de la capacidad de sorpresa y el encuentro de una nueva relación; un vecino del puerto de Chelsea quedaría sorprendido al poder disfrutar de un trozo de Central Park en el otoño de 2005, cuando finalmente se llevó a cabo tras la muerte de Smithson (Figuras 10 y 11). Antes, en 1998, Lewis, Tsurumaki y Lewis nos recordaban desde *Pamphlet* cómo el espacio encontrado, si no existe, puede ser creado, provocando la extrañeza deseada en el ciudadano y mediante una serie de góndolas descolgadas del Seagram que utilizarían el muro cortina como raíles, como la barcaza de Smithson, permitirían ofrecer un trozo de parque y ocio a las oficinas neoyorquinas (Figura 12).

Aquellos años setenta en Nueva York supusieron el comienzo del cuestionamiento ciudadano y artístico de las políticas espaciales de la ciudad contemporánea, y dieron inicio a la observación del espacio olvidado como áreas en sombra de la ciudad, que podían ser desveladas y puestas al servicio del ciudadano. En 2005, el fotógrafo neoyorquino Joel Sternfeld llevó a cabo una fotografía de su serie *Sweet Earth: Experimental Utopias in America* (Figura 13). La fotografía mostraba el primero de los solares que en 1973, Liz Christy, una artista del Lower East Side, limpió y ocupó con un grupo de amigos en Manhattan. Intelectuales, artistas, arquitectos, maestros y estudiantes, jubilados y parados pusieron su tiempo y talento al servicio de la causa. Cuando los vecinos encontraban un espacio libre, enseguida el grupo, autodenominado *The Green Guerrillas*, encontraba la posibilidad de otro jardín para la comunidad. Dichos solares pasaban a formar parte del sistema de espacios verdes de cada barrio, que era gestionado y cuidado por los propios vecinos. Este sistema de espacios urbanos llegó a contar con más de

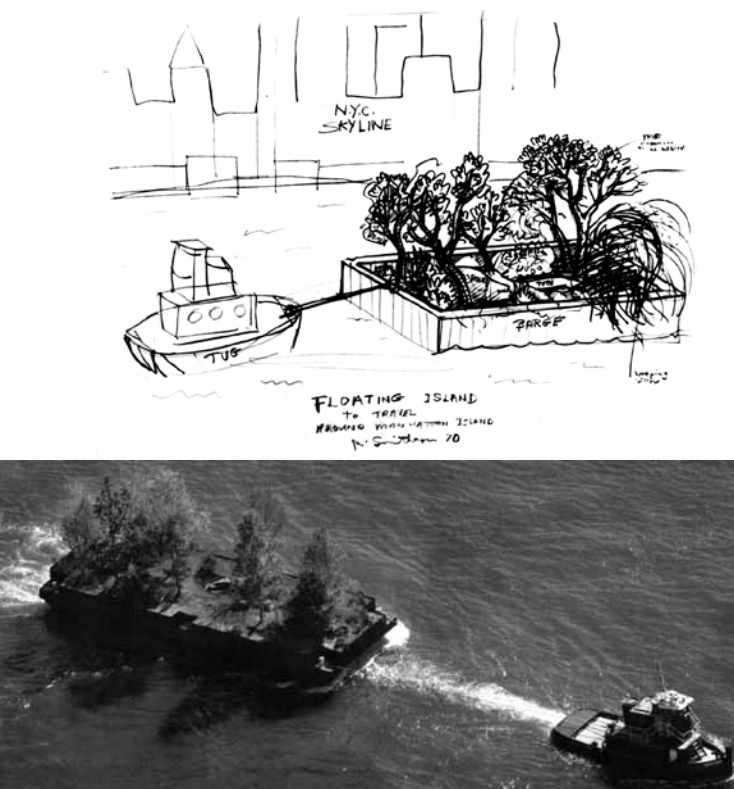


Fig. 10 **Smithson, Robert, *Floating island to travel around Manhattan Island*, Nueva York, 1970, de James Cohan Gallery.**

Fig. 11 **Smithson, Robert, *Floating island to travel around Manhattan Island*, Nueva York, 2005 en Bartelstone, John, *Robert Smithson: Floating Island to travel around Manhattan Island* en *Pasajes de Arquitectura y Crítica* N.º 73, América-Ibérica, Madrid, 2006.**

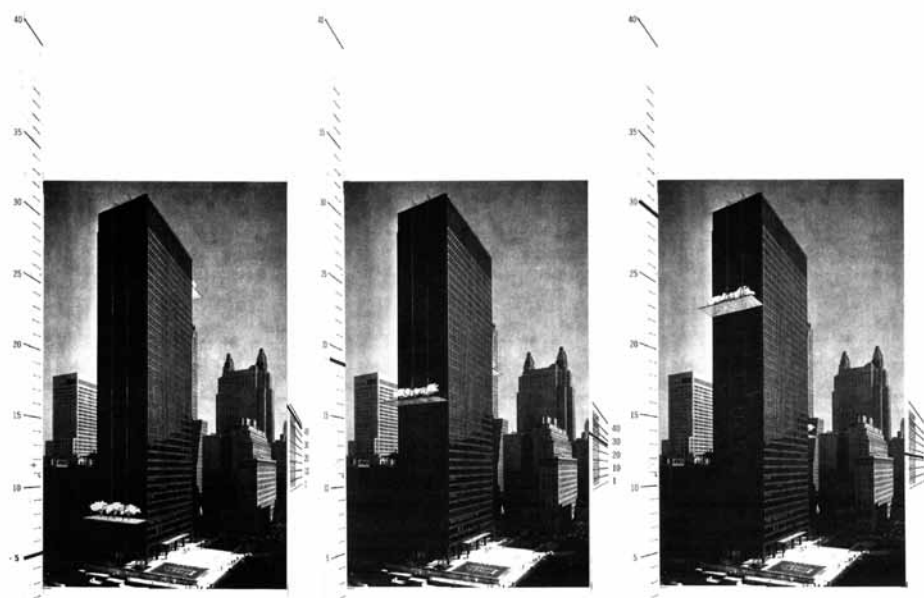


Fig. 12 **Lewis, Tsumaki y Lewis, *Mies on a beam*, Nueva York, 1998 en *Pamphlet Architecture* N.º 21, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.**

setecientos solares reciclados, distribuidos por todos los barrios de Nueva York y, hoy en día, muchos de ellos forman parte de la red de espacios verdes de la ciudad ⁽⁷⁾. En las acciones de Matta-Clark y Christy, se subraya el momento crítico donde un espacio obsoleto se convierte en un espacio deseado, cuando se recuerda la perplejidad que surge en el ciudadano ante el nuevo significado y las nuevas relaciones que se establecen.

Treinta años después de que el último tren recorriese *The High Line*, una antigua línea para trenes de mercancías de mil novecientos metros de largo que recorría el lado oeste del sur de Manhattan, Joel Sternfeld lleva a cabo su trabajo *Walking the High Line*, en el cual fotografía la antigua vía que aparece hoy invadida por la vegetación exuberante proporcionando la ilusión de grandes parques flotantes en la ciudad de Nueva York (Figura 14). Como si *The Green Guerrillas* y Matta-Clark hubieran triunfado finalmente, las fotografías de Joel Sternfeld subrayan la posibilidad de reutilización de las infraestructuras obsoletas, de los solares abandonados, de porosidades de la ciudad

y el territorio, que han establecido una relación de esponjamiento con la masa construida y que se ofrecen como posibilidad encontrada de lugares de disfrute y expansión no planificados, pero ya asumidos como espacios libres por las relaciones establecidas a lo largo de años. La visión que Sternfeld brinda, en 2001, de apropiación de una infraestructura abandonada es recuperada en 2004 por el equipo de arquitectos neoyorquinos Field Operations y Diller & Scofidio junto al artista Olafur Eliasson. Bajo el título de *The High Line, Phase I*, proponen la reutilización de *The High Line* como un instrumento postindustrial de ocio, a partir de la belleza encontrada y extraña que presenta esta infraestructura (Figura 15).

Al igual que los fotógrafos Bern y Hilla Becher, que ofrecieron una mirada sobre elementos fabriles en la segunda mitad del siglo xx, que anticipaba el nacimiento de una sensibilidad hacia el patrimonio industrial, las fotografías de Sternfeld y la propuesta de Field Operations suponen una sugerente y premonitoria visión sobre las infraestructuras y las comunicaciones, considerándolas una lección más de *anatomía contemporánea* e inquiriendo sobre su futuro y posible reutilización una vez hayan quedado en desuso. Frente a los procesos de *gentrificación* y *musealización* de las ciudades, la protección paranoica de sus intersticios y el entendimiento de éstas como un tablero de juego donde todas las funciones están predeterminadas, se revelan, especialmente, oportunas estrategias de descubrimiento y puesta en valor de lugares al margen, de reconocimiento y posesión de espacios olvidados que actuarían como un *acto de insumisión espacial*, en palabras de Acconci. Podemos observar estos lugares abandonados, recove-



Fig. 13 Sternfeld, Joel, *Liz Christy Garden, Bowery and Houston Streets de Sweet Earth: Experimental Utopias in America*, New York, 2005 en *Cátalogo PhotoEspaña 2006*, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 2006.

Fig. 14 Sternfeld, Joel, *Walking the High Line*, Nueva York, 2001 en STERNFELD, Joel, *Walking the High Line*, Steidl, Göttingen, 2001.

cos parcelarios y fragmentos olvidados de las ciudades, como espacios latentes que, una vez reconocidos, transformen la relación de la ciudad, planeada sobre sus propios retales y obsolescencias, como lugares de encuentro y actividad de apropiación rápida por parte de los ciudadanos, que señalen el momento crítico donde un espacio obsoleto se convierte en un espacio deseado. La reincorporación a nuestro mundo material y cultural de los espacios que permanecen ocultos requiere de una mirada diferente capaz de situarlos en un nuevo contexto y de establecer lecturas desplazadas de su anterior vida. Significados, tiempos y relaciones, consideraciones sobre la ciudad que se repiten sin cesar, cada vez con una nueva interpretación, definiciones que sólo pueden alcanzar un significado concreto a través de quien descubra los espacios velados que la ciudad hegemónica posee y los vuelva a situar en el mundo por medio de su interpretación. Ideas como empezar de cero, tabula rasa o destrucción se antojan insuficientes; hacer y volver a hacer, redescubrir y repensar las cosas, nuestro universo es una acumulación, y todo tiene que ver con todo, el descubrimiento desde la nada es irreal, y el vacío, una ficción; siempre habrá habido algo por encontrar.

NOTAS

1. Cantz, Hatje, *Acconci, Holl, Storefront for Art and Architecture*, Kunsthau Bregenz, Archiv kunst architektur, Bregenz, 2000.
2. Candela, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza editorial, Madrid, 2007.

Juan José López de la Cruz es arquitecto sevillano con posgrado en Francia y actual docente en ETSAS, además de desarrollar su práctica como proyectista.



Fig. 15 Diller + Scofidio y Field Operations, *The High Line, Phase I* en *a+t In Common I*, a+t ediciones, Barcelona, 2005.

3. Moure, Gloria, Matta-Clark, Gordon, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006 y Sussman, Elizabeth, Matta-Clark, Gordon: *You are the measure*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2007.
4. AA.VV., *Team 10, 1953-81, In search of a Utopia of the present*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.
5. El autor del artículo, junto a los arquitectos María González y Ángel Martínez, puso en práctica esta teoría en la propuesta presentada en el Concurso Transversal de Intervenciones Urbanas de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla BIACS, celebrada en 2008, donde obtuvo el primer premio, y permitió que durante tres meses el infrautilizado patio del Colegio de Arquitectos de Sevilla pudiera ser ocupado por la ciudadanía para llevar a cabo diversas acciones que se organizaban a través de un sitio Web. Para más información ver *Transversal*, Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.
6. Crawford, Jane, Gordon Matta-Clark. *A Utopian Community: Soho During the 1970s*, Documenta 12 magazines, Kassel, 2007.
7. Actualmente muchos de los solares intervenidos por *The Green Guerrillas* en las décadas de los años setenta, ochenta y noventa forman parte del programa *Parks & Recreation* del Ayuntamiento de Nueva York.

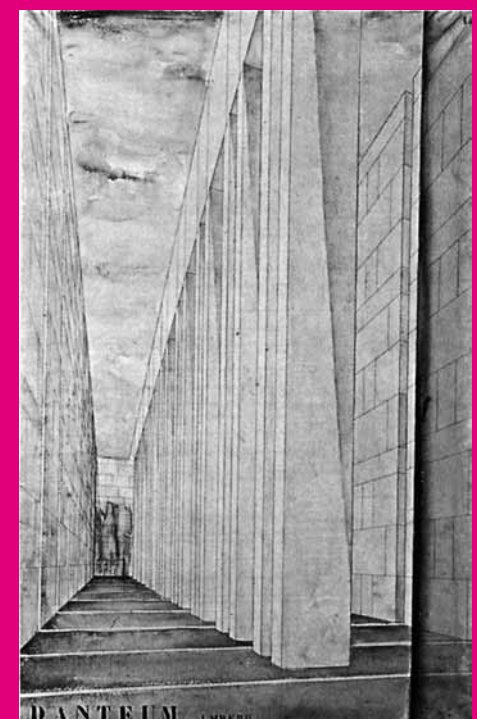
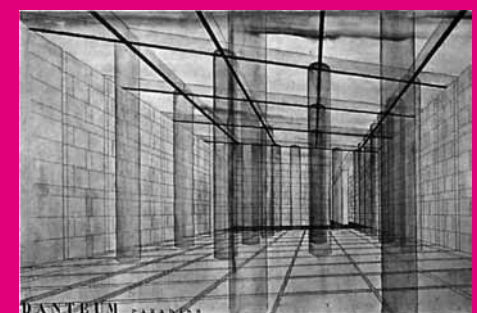
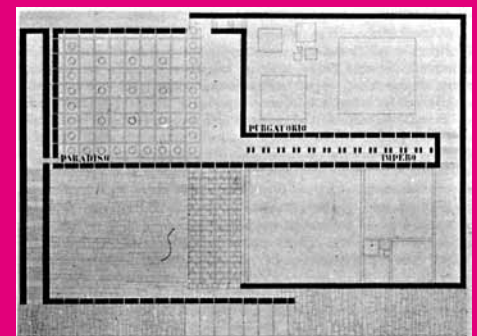
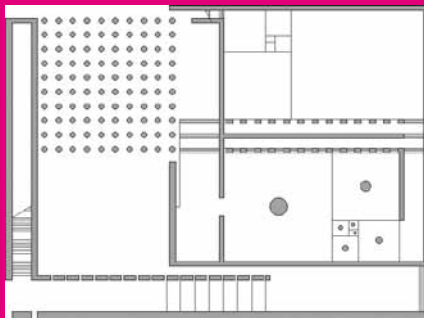
En 1938, Rino Valdameri, director de la Academia Brera, fascista empedernido —afiliado desde 1922 y *marchante* sobre Roma— y autoridad académica sobre el Dante, le propone a *Il Duce* la formación del *Ente Nazionale Danteum*, dedicado a aquilatar la obra del poeta fundador. Le sugerirá que la sede, el monumento y la biblioteca se instalen en los Foros Romanos, utilizando el terreno arqueológico todavía vacante, donde, en 1934, se debería haber erigido el llamado *Palazzo Littorio*, posible sede del gobierno mussoliniano. Para dicho emprendimiento se realizó un concurso a doble vuelta, y uno de los equipos seleccionados estaba integrado por Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri (en esa época eran socios en un estudio milanés, aunque Terragni mantenía su oficina en Como). Ex alumno de Valdameri, Lingeri es convocado en forma urgente para preparar un proyecto que, por todas las evidencias, casi en absoluto parecía obra individual de Terragni; Valdameri, además, se había asegurado el mecenazgo del empresario metalúrgico Alessandro Poss, quien iba a financiar una parte de la empresa, así como también, comprometió el apoyo del célebre Giovanni

Gentile, el filósofo oficial del régimen. Enterado *Il Duce*, a través de su secretario personal Sebastiani, los arquitectos debieron preparar un grupo de cartones de dibujos en tinta y acuarela, y una maqueta totalmente blanca; ese material se lo mostraron a Mussolini el 18 de Noviembre de 1938, a las 17.30 en punto (hay telegramas que precisan tal cronométrico proceso). Todo esto está excelentemente documentado en un policíaco libro de Thomas Schumacher (*Il Danteum di Terragni, 1938*, Officina Edizioni, Roma, 1980), fruto de encontrar materiales en la casa de *weekend* de Lingeri, donde se habían trasladado, y así se salvó de la total destrucción de su estudio milanés en 1944. El proyecto, que parece ser autoría casi exclusiva de Terragni, reporta antecedentes de trabajos previos, desde la Oficina del Gas de 1927, hasta varias de las tumbas resueltas por el comacino, y fue acompañado de un documento manuscrito (también de Terragni), a modo de memoria, llamado *Relazione sul Danteum*, que consta de 28 puntos desarrollados en unos 4 ó 5 folios (algo que bien podría ser recomendado como instructivo para la elaboración de una memoria, en lugar

Matemática del Dante

Terragni y la racionalidad simbólica

por **Fernanda Vértiz**

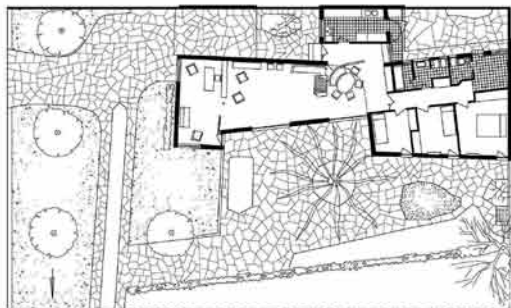


de los insípidos escritos habituales). Allí, Terragni describe el proyecto, descarta que fuera circular (3), remite a los aspectos numéricos de la obra del poeta (4), formula las analogías entre el monumento arquitectónico y la obra literaria (5), presenta el desarrollo numerológico en base al *número de oro* y a la serie 1.3.7.10, luego reducida a operar con el 1 y el 3 —lo único y lo trinitario— (6), despliega su interpretación del sitio en la Vía Sacra, buscando una analogía proporcional con la Basílica de Majencio y situándose deliberadamente junto a la ruina medieval de la Torre dei Conti (7), aunque lo medieval era severamente denostado por *Il Duce* (fan de la romanidad imperial), y así siguiendo, para establecer un cuidadoso mecanismo de transcripción de *La Divina Comedia* en base a tres recintos rectangulares metidos en el perímetro general destinados al Infierno —cerrado y espiralado en una serie de cuadrados y columnas—, al Purgatorio —semitechado y conectado, para elegidos— y al Paraíso, un bosque de muchas columnas de cristal transparente bajo una cubierta también vítrea. Sin embargo, el periplo no termina allí, sino que da paso, según la

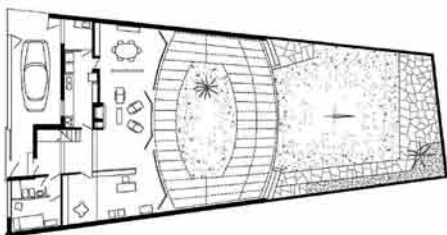
interpretación de una profecía de Alighieri, a un último estrecho y peregrinacional recinto consagrado el Imperio, el eterno de la romanidad relanzada por el Dante, y aquel contemporáneo de los 30, emblemático por *Il Capo*. El significado político del monumento era precisamente apuntar aquella profecía que, según los exégetas de entonces, anunciaba el advenimiento de Mussolini. La obra debía inaugurarse en 1942, junto a los fastos de la exposición mundial, que ya había dado inicio a las construcciones del ahora fantasmal y semiterminado conjunto periférico EUR 42 (Exposición Mundial de Roma, 1942). El Nuevo Imperio Romano, de todas formas, no pudo ser. En 1939 Mussolini firma con Hitler el Pacto de Acero y se instala el Eje, y hacia Septiembre de 1939, al invadir Polonia las tropas alemanas se da curso formal a la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que ocurrían tales sucesos políticos, el secretario Sebastiani le manda un escueto mensaje a Valdameri y al denegar la continuidad de la obra le dice: *L'attuale momento non lo permette. In giorni piu favorevoli potrete rinnovare l'istanza*. En jerga harto más contemporánea: *siamo fuori*.



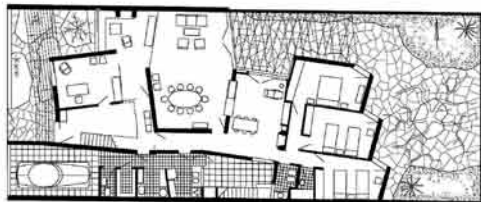
1



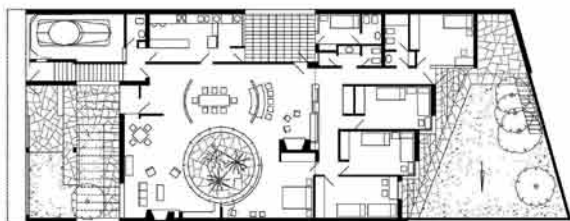
2



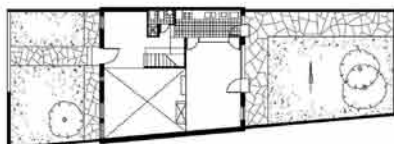
3



4



5



6



Aunque siempre es recordado como un destacadísimo teórico y docente, la labor profesional del arquitecto italiano Enrico Tedeschi merece una mirada no menos atenta. Entre sus obras, se encuentran al menos siete proyectos residenciales construidos en las provincias de Tucumán, San Juan, Mendoza y San Luis, paisajes argentinos donde vivió y trabajó durante treinta años.

El conjunto de estas viviendas presenta, de algún modo oculto, una conjunción de tipos opuestos: la antigua casa con patio contenida en una parcela urbana, y la casa moderna de perímetro libre dispuesta sobre una extensión de territorio aparentemente ilimitado. Ninguno de estos ejemplos se corresponde claramente ni con uno ni con otro modelo, aunque tal

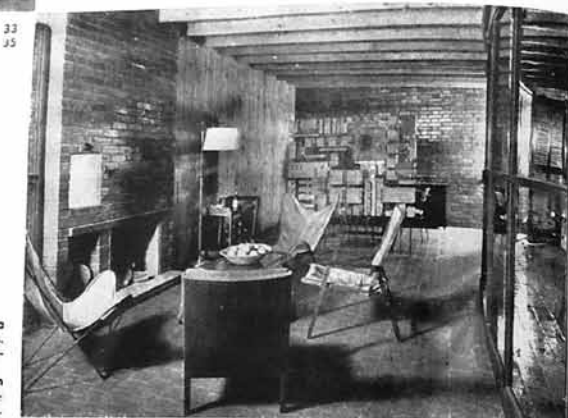
vez se trate de una particular fusión de ambos.

Tal sensibilidad, respecto de lo que el mismo Tedeschi denominaba *la incorporación natural al ambiente*, se suma a un interés insistente por el valor expresivo de la constitución técnica. El empleo figurativo de los elementos más simples, que combinan tramas y texturas, se suma al uso de materialidades cercanas a la piedra, a la tierra y a la vegetación, lo que genera una consonancia visual en el conjunto, a la vez que enuncia diferenciaciones entre las partes. Por otro lado, cierta unidad no material está presente en la organización interna del espacio, incorporando situaciones exteriores dentro de otras interiores e intercalándolas. En los casos más urbanos, los proyectos tienden a ocupar todo el perímetro del lote con articulaciones espaciales diversas. Los patios pueden presentarse como perforaciones dentro de un gran espacio interior cubierto, o como recintos integrados a los límites del terreno. La continuidad horizontal entre losas y pérgolas vuelve ambigua

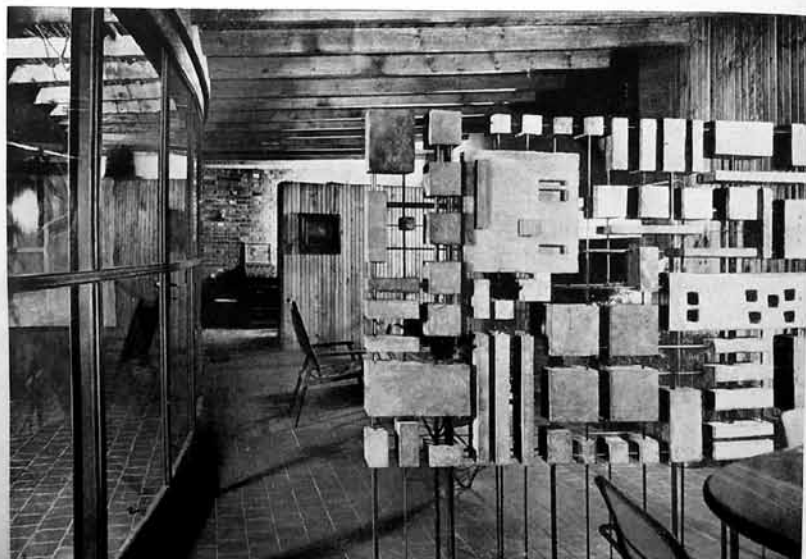


los materiales: madera de pino, vidrio y cerámica. Un elemento escultórico de mucho interés separa el comedor del living sin interrumpir la continuidad del espacio. Es una obra del escultor José Carrieri y se compone de elementos de hormigón, patinados, vaciados en el lugar y mantenidos en el espacio por un entramado de fierros redondos. •

34



- 33. La escalera que conduce a la planta alta donde se ubican los dormitorios.
- 34. Desde el escritorio hacia el rincón comedor a través del living.
- 35. Desde el comedor hacia el estudio, con el patio-jardín a la izquierda; la escultura es del escultor José Carrieri.



Silvia Alvite enseña en la FADU y es becaria doctoral de investigación.

la exterioridad de los espacios, funcionan como tamices suavizando la luz del sol y graduando el traspaso desde los ambientes claramente artificiales hacia los aparentemente naturales, o viceversa.

El Wright que se revelaba ahora en las obras de su plena madurez era, sin duda, coherente con el anterior en la temática y en los objetivos; pero era nuevo por la aumentada capacidad y fuerza expresiva, por el desarrollo de un léxico personal constituido por el dominio absoluto de los instrumentos constructivos sometidos a los fines espaciales, por una liberación siempre más grande a las formas elementales de la geometría, por un uso aun más certero de los materiales, que alcanza a los máximos límites expresivos consentidos a este componente de la arquitectura, tal desarrollo de la personalidad artística de Wright se había realizado desde adentro hacia afuera, pues el motor era el de siempre: la búsqueda de la continuidad espacial que genera la continuidad plástica, y la profundización casi religiosa de la relación

arquitectura-naturaleza. Enrico Tedeschi (1). Aquella continuidad plástica que el autor admira en Wright aparece en su obra, enfatizando el interés geométrico por la organización de las plantas, incorporando así, momentos de una tensión disimulada

yecto proponga resolver: diversidades en la cualidad de los espacios, diferentes grados de interioridad y exterioridad, respuesta al lugar, expresividad en los materiales, usos, luz, escala. Estas búsquedas encuentran su forma a través de variables que amplían

Teoría del habitar

Las casas de Enrico Tedeschi

por **Silvia Alvite**

en el espacio. Sus casas presentan un gran repertorio de figuras integradas dentro de sutiles y equilibradas composiciones. Se evitan las regularidades con suaves recursos de variación e intercalando algunos pocos ángulos rectos con otros distintos

y predominantes, corrigiendo el paralelismo de las líneas para diversificar la direccionalidad espacial o, interponiendo curvas dentro de campos rectilíneos. El escalonamiento del contorno, un motivo utilizado con frecuencia por su colega contemporáneo Coderch sobre topografías de la costa mediterránea, aquí reluce en su versión americana, como un desplazamiento únicamente horizontal, para asomarse al sol. Estos procedimientos plásticos son ricos en variantes porque interactúan con cualquier otro elemento que el pro-

su potencia al relacionarse, se afectan unas a otras y diluyen el protagonismo de cada una de ellas al servicio de una unidad integral: la creación estética de un paisaje interior.

Form and function made one. The enclosed space within them is the 'reality' of the building. This sense of the 'within' or the room itself (or the rooms themselves) I see as the great thing to be realized and that may take the new forms we need as architecture.

This sense of interior space made 'exterior' as architecture, working out by way of the nature of materials and tools, transcends, as a fertilizing motive, all that has ever gone before in architecture. Frank Lloyd Wright. (2)

CITAS:

Tedeschi, Enrico. *Arquitectura Orgánica, Nuestra Arquitectura*, 272-273, p.72. Buenos Aires, 1952.

Wright, Frank Lloyd. *The Natural House. Book One: 1936-1953. Organic Architecture*, p.31. Horizon Press, New York, 1954.

Fotografía: Revista *Nuestra Arquitectura* 381 (1961), p.19. Waisman, Marina. *Cinco obras del arquitecto Enrico Tedeschi*.

Dibujos (Silvia Alvite): Serie de plantas bajas comparadas: 1. Casa en Tafí del Valle, Tucumán, 1950. 2. Casa en Yerba Buena, camino a San Javier, Tucumán, 1952. 3. Casa Tedeschi en Mendoza, 1954. 4. Casa Hidalgo en San Juan, 1954. 5. Casa Díaz en Mendoza, 1958. 6. Casa Tedeschi en Godoy Cruz, Mendoza, 1974.

5

arq.: Enrico Tedeschi
y Carlos E. Vailhonnor
prop.: sr. Enrique Díaz
lugar: 9 de Julio 650
ciudad de Mendoza
producido el año 1958

36



37



Verb 5: natures

La ya célebre y provocativa *boogazine* catalana parece ubicar su cometido en una cartografía del presente-futuro proyectual de cara al *underground* experimental, más que a los arquitectos de pega, aunque, si hace falta, no los excluye como en el número que comentamos, Foster. El estilo de la revista es taxonómico, con un aire diderotiano por lo abarcativo y, a la vez, selectivo y con una pretensión más rizomática que arborescente, así, en sus números se acumulan experiencias (en gran mayoría proyectos, a veces construidos, y también, como en este caso, objetos-muebles como los de Weishaar & Kram) y se intentan grafos y mapeos cognitivos y un apartado teórico ofrecido a algunos expertos. En este número, le hacen una entrevista a Philippe Morel, que se especializa en biocapitalismo, y le agrupan textos dispersos con lo que se arma una trabazón argumental para la colección, pues eso es la revista, una colección de voluntad taxativa alrededor de un tema. Tiene cosas algo vistas, como los espléndidos trabajos biotectónicos del francés Francois Roche (hoy contratado en la NASA), como el museo Green Gorgon en Lausanne, enclavado en el humedal del borde del lago, o cosas insólitas y verdaderamente en exploración como Wave Garden, que es un jardín piezoeléctrico que un tal Yusuke Obuchi propone para la costa californiana, como una selva de mástiles metálicos que por una parte recogen y acumulan energía mareomotriz y, por otra, se rigidizan en la inversión piezoeléctrica y soportan cada fin de semana un plano usable como jardín una incierta *terra incógnita* quizá un tanto movediza con las olas. También suelen hacerse auto-prensa como en la presentación del proyecto del Puerto de Fugee en Taiwán, de Vicente Gualart, uno de los popes de *Actar*, editora dueña de *Verb*. Puerto que, en este caso, remite al uso de unos módulos a la vez estructurales y serviciales dentro de la óptica de bioestructuras que había ensayado Ito en Sendai.

Si bien el intento del número es trascender la dicotomía clásica de artefacto/natura, lo cierto es que se juegan por la inevitable y completa artificialización de lo natural, con lo que cabrá explotar al extremo el proyecto de lo técnico usando, paradójicamente, el máximo de desarrollo tecnológico para tender a un mundo de mínimas exigencias energéticas y matéricas. Lo que no deja de ser una mirada optimista

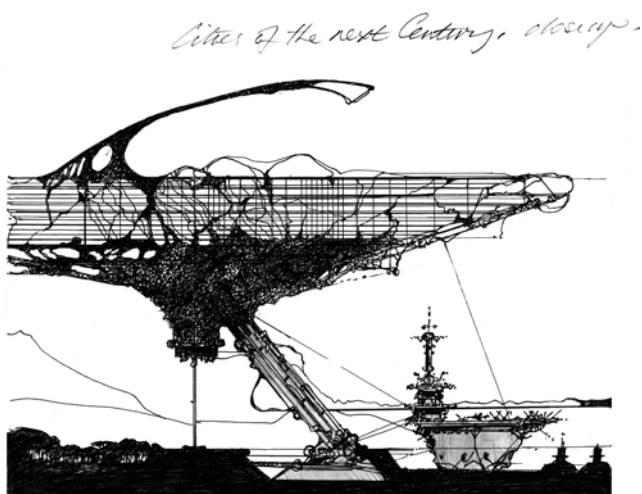
desde sitios centrales en los que se puede pensar lo poshumano o lo hiperbiomórfico, al menos como ensayos de laboratorio, mientras el ritmo de destrucción del mundo natural real es imparable.

Un ejemplo de este esquema renovado, pero a la vez que sigue inserto en un pensamiento tecnocéntrico, es quizá el proyecto-estrella del *Verb* 5, el Centro Nacional de Natación de Beijing conocido como *watercube* (cubo de agua) que el grupo PTW imaginó y Arup (una vez más) resolvió, y que son esencialmente 4000 burbujas, según el parámetro de la llamada espuma de Weaire-Phelan. Este artefacto de 65.000 metros (176 x 176 x 29) se acabó en 2007 y costó unos 100 millones de dólares. Hay, naturalmente, avances en el pensamiento ecoproyectual, pero *Watercube* es más simbólico que real y su referencia al agua —se trata de una estructura en la que el agua es uno de sus materiales— se consigue al costo de una enorme utopía con el mensaje implícito de que sólo más tecnología salvará el daño de las tecnologías previas. Un discurso atractivo —sobre todo para la creación de nuevos paradigmas experimentales de proyecto, ya que se relativiza toda la noción histórica de caja y contenedor y de su experiencia de percepción y fruición—, pero a la vez peligroso, en la renovación de las potencias fáusticas y prometeicas que el hombre (central) del siglo XXI parece no querer abandonar. De todas formas, literatura imprescindible, diseño súper (de Reinhard Steger) y vale lo que pesa (unas gruesas 246 páginas).



Espacios de esperanza:

David Harvey



Este libro del geógrafo marxista inglés (que enseña en Nueva York) David Harvey, editado originalmente en 2000 y en español (Akal, Madrid) en 2007, es uno de los últimos aportes de su arsenal de *marxista póstumo* que, sin embargo, cree y hace creer en la contundencia del razonamiento, que sólo se puede entender el genérico proceso tardo-capitalista de la globalización usando las herramientas de Marx; dice aun más: “se han concretado, pero de la peor manera, en una suerte de ley de Murphy histórica, todas las predicciones marxistas sólo que a favor de *lo otro*”. Lo otro es el capital en su faz brutalmente acumulada y concentrada, no la revolución y su (nuevo) sujeto social emergente. Por empezar, Harvey asegura que sólo se puede analizar y criticar esta formación actual sobre-capitalista a partir del método del materialismo histórico, si bien hay que expandirlo, de modo de instituir lo que llama un *materialismo espacial*, puesto que, efectivamente, la gran novedad es la espacialización mundial de los fenómenos económicos merced al frenético aceleramiento de la rotación de cosas, personas y capitales. Una de cada siete personas de la población del mundo se ha desplazado (o la han desplazado) y, muy generalmente, en virtud de las exigencias de la expansión capitalista y no por su voluntad. 300 personas físicas acumulan un capital equivalente al que posee la mitad del mundo (o sea, 1 = 12 millones).

De ese examen —que tiene muchas conclusiones polémicas, como rebatir la generalizada tesis del debilitamiento o la extinción del concepto de estado-nación que, según Harvey, no ha perdido fuerza, sino que la ha ganado, pero puesta al servicio de la lógica de la globalización— nuestro analista abre lo que cree que son dos líneas de investigación de futuro, curiosamente muy asociables a la arquitectura o a una nueva versión o rol de ésta.

Por una parte, la recuperación política de la idea de *utopía* —en la que reanaliza propuestas que van de More y Owen hasta Howard y Wright— entendiendo que la idea originaria, que era instalar una mejor sociedad en un *utopos*, más que en un no-lugar, es decir, un lugar por crearse y por construirse, ahora encuentra un campo renovado de despliegue histórico e, incluso, que algunos fenómenos recientes

que van desde las luchas de minorías o de género hasta las de los expulsados de la escena formal (como nuestros piqueteros) no serían más que fermentos de una central puesta en órbita de esta noción espacialista.

La segunda proposición, estimulante y desafiante para nosotros, es una argumentación sobre la necesidad de un nuevo rol del arquitecto. El capítulo 10 se llama “Sobre los arquitectos, las abejas y el ‘ser genérico’” y apunta a ubicar el trabajo (arquitectónico) como trabajo social, usando referencias marxistas acerca de la supuesta superioridad maquínica y organizacional de las abejas, pero dejando la hipótesis de la necesaria recuperación del rol, obviamente fuera del narcisista y auto-referencial *star-system*, que impera desde la modernidad (o, quizá, desde el Renacimiento...). El capítulo 11 retoma, no románticamente sino como exigencia histórica, la necesidad de asumir *responsabilidades hacia la naturaleza* y del paradójico imperativo de (re)constituir aquello llamado *naturaleza humana*. El capítulo 12 se llama “El trabajo del arquitecto insurgente” y propone minuciosamente demostraciones acerca de por qué *cada acto proyectual es esencialmente político* y qué instituciones o mediaciones (como el contexto socio-espacial de un proyecto) son determinaciones políticas que hay que reinsertar en la praxis del arquitecto, de cara a un grado de verdad y de calidad socio-ecológica inexcusable, para entender/criticar lo monstruoso de lo global en el avasallamiento de lo local pero, asimismo, para construir ese horizonte que, con optimismo no ingenuo, Harvey se atreve a llamarlo *espacios de esperanza*.



Luciana Fernández Laffont es
DI, enseña en la FADU e investiga
en el grupo dirigido por Mario
Mario y en el posgrado BIME.

La irlandesa Eileen Gray, nacida en 1878 en el condado de

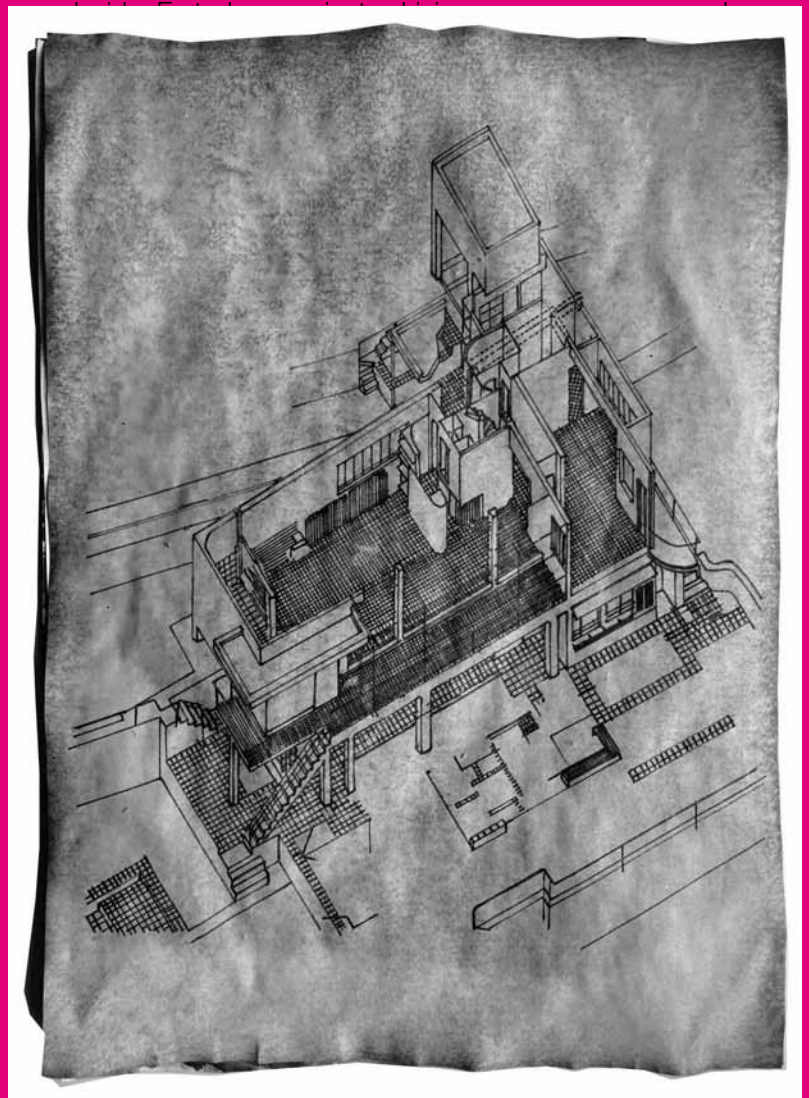
Wexford con el apellido Moray, recibió su apellido nobiliario por una herencia materna de la que devino una vida acomodada (educación artística en la Slade londinense y luego cursos en Alemania y Francia donde frecuentó Beaux Arts, rentas vitalicias, etc.), pero su extensa vida creativa, acabada a sus 98 años, padeció el temprano castigo de cierta desconsideración historiográfica machista que hoy la coloca, para especialistas y activistas de género, como la hispano-norteamericana Beatriz Colomina, en el centro de necesarias reivindicaciones.

Como ocurrió con buena parte de los vanguardistas modernos, quedó deslumbrada con objetos culturales del lejano Oriente, que estudiaba en largas jornadas autodidactas en el Victoria & Albert londinense, centro indiscutido de los botines colonialistas. Allí se entusiasma con los acabados en laca en cerámicas y biombos, interés que profundizará en extensas conversaciones con Seizo Sugawara, un japonés expertísimo en esos menestres, que le transfiere sus saberes y comparte con Eileen un taller que abren en Chelsea en 1915. Luego, el taller se extenderá a la conocida tienda de arte *Jean Desert* que se inaugura en 1922 en París, lugar en el que se radicaría no sin antes estudiar por su cuenta artes textiles populares en Marruecos y atravesar Estados Unidos de Este a Oeste en ferrocarril en el preanuncio de las *road-story* que se pondrían de moda en los 60.

Tan variopinta y heterodoxa formación la deposita en esa modernidad densa plagada de transgresiones, como el gusto por lo exótico popular o cierta propensión a estilizar los repertorios clásicos, en una trayectoria no tan diferente al de la primera etapa corbusierana o a la de otros habitués del París de la segunda década, como Van Doesburg o Maillat-Stevens, todos ellos seducidos por el paisaje mediterráneo y morosos visitantes estivales de la Costa Azul. Eileen también frecuentará el verano de la *corniche*, aunque su especialidad proyectual más que la arquitectura es el diseño de muebles realizados a pedido o en pequeñas series, lo mismo que por entonces desvelaba a Pierre Chareau, quien alcanzaría cierta fama de culto por su proyecto de la casa vítrea del Dr. Dalsace o el *atelier* neoyorquino del pintor Robert Motherwell.

Gray trabajó en algo más de una decena de proyectos —de los cuales 8 fueron construidos—, además de 5 instalaciones en apartamentos y locales, casas de veraneo (varias hechas en conjunto con el arquitecto rumano Jean Badovici, de quien fue pareja,

con los sobresaltos de dos vidas bastante independientes). Badovici, amigo del Corbusier, parece ser el responsable del ninguneo historiográfico machista denunciado por las historiadoras de Princeton, al menos consta en una foto de Badovici junto a Corbusier y su mujer bailarina, Ivonne, frente a los transgresores murales de éste en la casa mediterránea en la que aquél sonríe



Dama Blanca

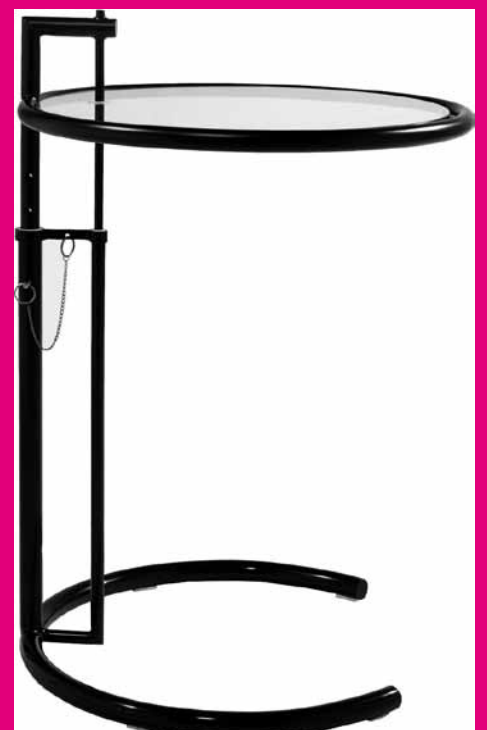
Aventuras de Eileen Gray en la modernidad machista

por **Luciana Fernández Laffont**

verdadera agresión sexual o violación, lo cual no impidió que LC se apropiara del crédito de esta casa que le fascinaba y que, para él, había mejorado con su intervención. Pero como mencionamos precedentemente, los murales no le habrían disgustado a Badovici, que era la pareja de Eileen por entonces.

Gray desarrolló un interés en una idea de arquitectura —que en todo caso iban a compartir personajes tan disímiles como Mies, Stam o Rietveld—, según la cual, la nueva espacialidad abstracta y de rigurosas geometrías debía de ser poblada por un nuevo mobiliario —por una parte funcionalista y ergonómica por otra—, propuesto (y muchas veces de manera infructuosa) como diseño para una reproducción industrial —en ese enfoque el único exitoso resultó el matrimonio de Charles & Ray Eames— y, por fin, como piezas de sofisticado aporte a los nuevos discursos de la moderni-

dad, como los *cantilevers* vibradores, los tubos de metal doblados mecánicamente o las maderas tratadas con impermeables que en el caso de Gray, se concretaba mediante la recuperación de aquellas antiguas lacas asiáticas que le interesaron cuando era una joven estudiante de arte en la capital británica. Su lámpara *Satélite* (1919) —tres aros centrados por sendos conos de metal— o la mesita *Gray* (de cristal templado y acero cromado curvo, también llamada *E1027* porque fue diseñada en 1929 para la polémica obra) todavía pueden conseguirse en tiendas sofisticadas de mobiliario —la italiana *Leatherform*, de Florencia, comercializa hoy 8 piezas de Gray— y ponen a su sofisticada autora, ella misma obra-de-arte-moderna con su melena a la *garçon*, sus trajes minimalistas y algo asexuados o sus joyas geométricas, en el centro de una discursividad moderna que todavía resuena.





Yapa: **Fernández Laffont** [Mapas]



Dirección legal: Chacabuco 90, CABA
 Dirección comercial: arquitectorobles@gmail.com
 Dirección editorial: rfernandster@gmail.com
 La impresión de **MODOS** del proyecto se efectuó en Latingráfica.
 Rocamora 4161 (C1184ABC). Tel (5411) 4867-4777
 La distribución y venta de ejemplares de **MODOS** la realiza
 Librería Técnica **CP67**. Florida 683. Local 18. CABA
 Por suscripción: www.cp76.com o 4314-6303 / 4311-8988