

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

LA ARQUITECTURA ES...



LUDWIG MIES VAN DER ROHE

“Tenemos que aprender lo que un edificio puede ser, lo que debería ser, y también lo que no debe ser”

N.02/1 JUNIO 2015

[R. CAPOZZI/MIES VAN DER ROHE] [A. MOLINE / M. GRIVARELLO / B. CICUTTI] [F. VENEZIA / M. MARZO]
[P. MENDES DA ROCHA / N. CAMPODÓNICO] [DOCENTES DE LA FAPYD / ANA PIAGGIO / PAULA LOMONACO]
[I. MARTINEZ DE SAN VICENTE] [M. RAMPULLA] [ENTRE NOS ATELIER / D. CATTANEO]



N.02/ 2015
ISSN 2362-6089

revista
A&P
continuidad

FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Imagen de tapa :
Edificio Seagram, New York. 1954-1958.
Ludwig Mies van der Rohe en colaboración
con Philip Johnson.
Imágen: https://getjoenolan.files.wordpress.com/2014/04/img_0620-rev.jpg

A&P continuidad

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo
Dr. Arq. Jimena Cutruneo
Mg. Arq. Nicolás Campodónico
Arq. María Claudina Blanc

proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar

Diseño
Catalina Daffunchio
Departamento de Comunicación FAPyD

N.02/JUNIO 2015
ISSN 2362-6089

Agradecemos a los docentes y alumnos del curso de
fotografía aplicada las imágenes del edificio de la FAPyD.



Próximo número :



AUTORIDADES

Decano

Isabel Martínez de San Vicente

Vicedecano

Cristina Gomez

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Eduardo Floriani

Subsecretario Estudiantil

Pablo Andrés Chamorro

Secretario de Extensión

Javier Elías

Subsecretario de Extensión

Alejandro Ricardo Romagnoli

Secretaria de Postgrado

Natalia Jacinto

Secretaria de Investigación

Ana Espinosa

Secretario Financiero

Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico

Javier Povrzenic

Dirección General de Administración

Diego Furrer

INDICE

Editorial

06

Editorial

Gustavo A. Carabajal

Reflexiones de maestros

08

Sobre la enseñanza de la arquitectura Arquitectura es...

Ludwig Mies van der Rohe

Introducción de Renato Capozzi

Conversaciones

38

Conversación con Anibal Moliné

por Mauro Grivarello

Introducción de Bibiana Cicutti

56

Conversación con Francesco Venezia

por Mauro Marzo

70

Conversación con Paulo Mendes da Rocha

por Nicolás Campodónico

Dossier Temático

78

La Arquitectura es...

Arq. Ana Piaggio | Arq. Paula
Lomónaco

80

Marcelo Barrale

82

Gustavo Carabajal

84

Adolfo Del Río

86

Ramiro García

88

Juan Manuel Rois

90

Armando Torio

92

Ana Valderrama

BIAU

94

¿Qué es la arquitectura Latinoamericana? Reflexiones para una próxima bienal

Isabel Martinez de San
Vicente

98

Escapando de las definiciones

Marco Rampulla

100

La arquitectura no es un lujo El ideario latinoamericano bajo la mirada de Entre Nos Atelier

Entre Nos Atelier
por Daniela Cattaneo

EDITORIAL

por GUSTAVO CARABAJAL

El segundo número de la Revista A&P CONTINUIDAD que proponemos lleva como título el inicio de una afirmación a ser completada a partir de los puntos dejados en suspenso: *Arquitectura es...* El espíritu que mueve esta propuesta es aquél de realizar una fotografía de nuestra escuela, de lo que piensan y creen nuestros docentes, del estado del arte en torno a un argumento tan simple como trascendente. Nos interesa poner en discusión los argumentos que tratamos en los talleres de Proyecto. Verificar si los mismos son familiares a la mayor parte de los estudiantes de nuestra escuela o si, por el contrario, vivimos en un mundo autoreferencial, especie de enclave corporativo neofeudal que oculta los propios límites. Sería penoso descubrir que nuestros alumnos -desde ya expuestos a los efectos de la globalización del mercado de las imágenes y a la compulsiva ansiedad por el consumo de lo novedoso- no compartieran, por lo menos, la experiencia común de una educación a la resistencia creativa ante el síndrome de una ceguera acrítica.

Surge espontánea entonces la pregunta: ¿Ha dejado nuestra Facultad, en las últimas décadas y progresivamente, de preguntarse sobre el propio sentido de aquello que cree *es Arquitectura*?

Puede ser que la respuesta esté en el reconocimiento de una situación dinámica, puede que existan cambios, renovaciones

generacionales y modificaciones de algunos paradigmas. Pero también puede sorprendernos llegar a verificar que existe un fenómeno en acto, un silencio confortable, cuya evidencia es inversamente proporcional a las preocupaciones que debería despertar y a la atención que, por lo general, debería convocarnos. Francesco Dal Co señala que *los arquitectos han dejado de interrogar el significado, las consecuencias, las implicaciones y los fundamentos de su hacer; los históricos han depuesto las armas dedicándose a la construcción de "discursos" cuyo vacío -por lo general- es sinónimo de deserción. Las dos actitudes están implicadas y se justifican unas a otras: en el primer caso se dejan transportar alegremente por las olas, en el segundo se flota en la espuma.* Entonces, el mismo autor se pregunta: **¿Esta situación es la irreversible consecuencia de los tiempos que corren o es el producto de la atrofia que aflige toda cultura cuando deja de interrogar el propio tiempo y, asumiendo los efectos contingentes, se observa como un simple reflejo del mismo?**

La propuesta, lanzada como es nuestra costumbre a partir de una convocatoria abierta a toda la comunidad universitaria, tuvo como punto de partida estimular y dar a conocer la producción intelectual y material de sus docentes. En particular se dedicó un espacio para recoger las opiniones de los trece profe-

sores del Área de Proyecto Arquitectónico. La mayoría de ellos respondió positivamente a la convocatoria, la cual fue coordinada por Ana Piaggio y Paula Lomónaco, ambas docentes de nuestra facultad. A ellas va nuestro reconocimiento y agradecimiento por la preciosa colaboración.

El apartado introductorio dedicado a *Reflexiones de maestros* entorno a la enseñanza de la Arquitectura, en este caso, se dedica a la figura de Ludwig Mies van der Rohe. El primero de los textos publicados reproduce el telegrama con el cual Mies, respondía a Nikolaus Pevsner una encuesta para *The Architectural Review* en 1950. El segundo texto es el que pronunció cuando asumió el cargo de Director del *Department of Architecture* en el *Armour Institute* de Chicago en 1938. Sigue un ensayo introductorio, a la entrevista que Mies concediera a John Peter, del estudioso italiano Renato Capozzi: *Arquitectura como baukunst*. Al mismo autor pertenece el relato gráfico que acompaña el texto de la conversación.

La transcripción de la entrevista que Mies concediera a John Peter (1917-98) ha sido realizada desde Casabella N°800. Peter fue autor de un extraordinario proyecto de historia oral entre 1950 y 1960. Su colección se conserva en la *Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division* de la *Library of Con-*

gress de Washington D.C. De las 626 cintas que comprende el archivo, las *Conversations regarding the future of Architecture* se hicieron públicas en 1956, reunidas en un disco producido por la Reynolds Metals Company (actualmente parte de la ALCOA). La modalidad de la *conversación*, inaugurada con el primer número de la revista, encuentra una vez más como invitados a profesores de nuestra Facultad o importantes profesores arquitectos reconocidos a nivel internacional por sus contribuciones teóricas y su obra construida: Aníbal Moliné (cuya introducción agradecemos a Bibiana Cicutti), Francesco Venezia y Paulo Mendes da Rocha.

La última parte de nuestra edición no quiere dejar pasar la ocasión de registrar la realización de la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en nuestra ciudad durante el mes de octubre de 2014. En esta sección, para finalizar, recogemos las contribuciones de Isabel Martínez de San Vicente preguntándose *¿Qué es la arquitectura latinoamericana? y de dos de los conferencistas de la BIAU, Marco Rampulla y Entre Nos Atelier.*

Prof. Arq. Gustavo Carabajal

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA Y LOS VALORES

LUDWING MIES VAN DER ROHE

1. “La visualización del espacio debe estar apoyada en el conocimiento estructural. Diseño sin conocimiento estructural resultará diletantismo. Por esta razón hacemos de la construcción un requisito previo a la planificación arquitectónica”.¹

La enseñanza y los valores

2. “Toda educación debe iniciar con la parte práctica de la vida. Sin embargo, la verdadera enseñanza, debe trascender este aspecto y modelar la personalidad. El fin primero debería ser proporcionar al estudiante los conocimientos y capacidades para afrontar la vida práctica. El segundo debería apuntar a desarrollar su personalidad capacitándolo para utilizar oportunamente ese conocimiento y esa capacidad.

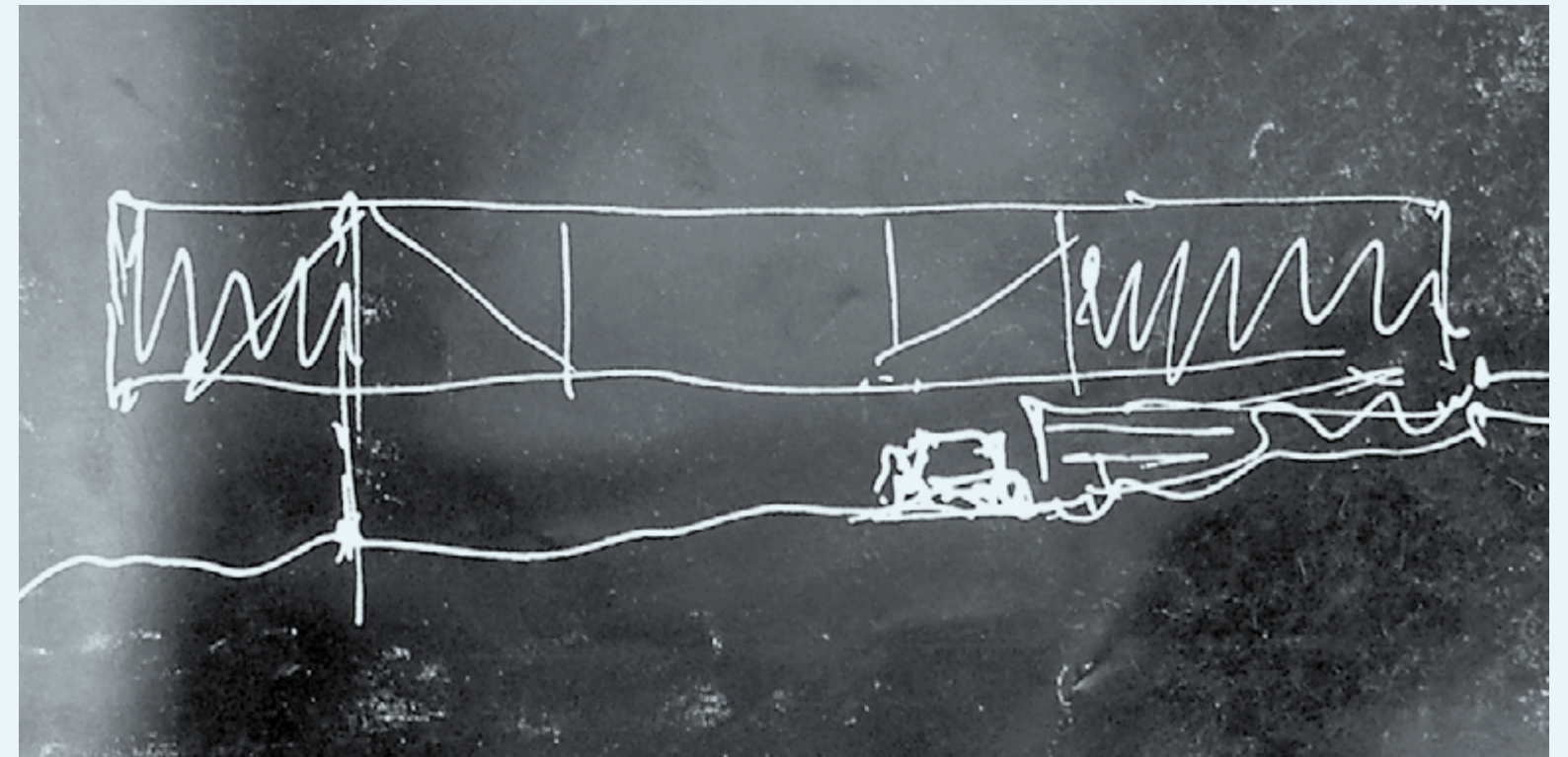
Por lo tanto, la enseñanza no tiene que ver sólo con fines prácticos sino también con valores. Los fines prácticos están estrechamente relacionados con la peculiar estructura de nuestra época. Nuestros valores, en vez, tienen su raíz en la naturaleza espiritual del hombre.

Los fines prácticos son la medida de nuestro progreso material. Los valores en los que creemos revelan el nivel de nuestra cultura. Aunque los fines y los valores sean diferentes, ambos están íntimamente relacionados. ¿Con qué otra cosa nuestros valores deberían relacionarse si no es con los propósitos de la vida?

La existencia de los hombres se desarrolla en dos esferas relacionadas. Nuestros propósitos garantizan la vida material, nuestros valores hacen posible la vida espiritual.

Si esto es cierto en relación a todos los aspectos de la actividad humana, inclusive cuando la cuestión de los valores se encuentra involucrada en una mínima parte, lo es extraordinariamente más en la esfera de la arquitectura. En su forma más simple la arquitectura radica en consideraciones exclusivamente funcionales, pero atravesando todos los niveles de los valores puede elevarse hasta la esfera de la existencia espiritual, en el ámbito del arte puro.

Organizando un sistema para la formación de los arquitectos, debemos reconocer este punto si queremos que nuestros esfuerzos sean exitosos. Debemos adaptar el sistema a esta realidad. Toda enseñanza de la arquitectura tiene que aclarar estas relaciones e interconexiones. Tenemos que aclarar, paso a paso, cuáles son las cosas posibles, necesarias y significativas. Si la en-



Proyecto para casa en la colina, 1934

señanza tiene un fin, éste es el de inculcar el sentido de la responsabilidad y la capacidad de introspección. La educación debe llevarnos de las opiniones libres al juicio responsable. Debe conducirnos de la casualidad y arbitrariedad a la claridad racional y orden intelectual.

Por lo tanto vamos a guiar a nuestros estudiantes en el camino de la disciplina a partir de los materiales, a través de la función hasta el trabajo creativo. Vamos a acompañarlos en el saludable mundo de los métodos constructivos primitivos, donde cada golpe de hacha tiene un significado y cada signo del cincel imprime una expresión.

¿Dónde es posible encontrar una claridad estructural más transparente que aquella que se observa en una antigua construcción en madera? ¿En qué otro lugar podemos observar tal unidad de material, construcción y forma?

Allí se conserva la sabiduría de enteras generaciones.

¡Qué sensibilidad por los materiales y qué poder de expresión en estas construcciones! ¡Qué calidez y belleza, como si fueran el eco de una música antigua!

Lo mismo vale para una construcción en piedra: ¡qué admirable sensibilidad natural expresa! ¡Qué comprensión clara del material!

¡Cómo se conecta inteligentemente!

¡Qué maravillosa sensibilidad poseían aquéllos que, en el pasado, decidían dónde usar la piedra y en qué ocasiones renunciar a ella! ¿Dónde podemos encontrar una estructura más segura? ¿Dónde una belleza más natural y vital?

¡Con qué facilidad posaban la estructura de una cubierta sobre estas antiguas piedras y con cuánta sensibilidad recababan las aberturas entre ellas!

¿Qué mejor ejemplo para un joven arquitecto? ¿Dónde este joven podría aprender un arte tan simple y auténtico si no es de estos antiguos, desconocidos maestros?

Podemos aprender también del ladrillo.

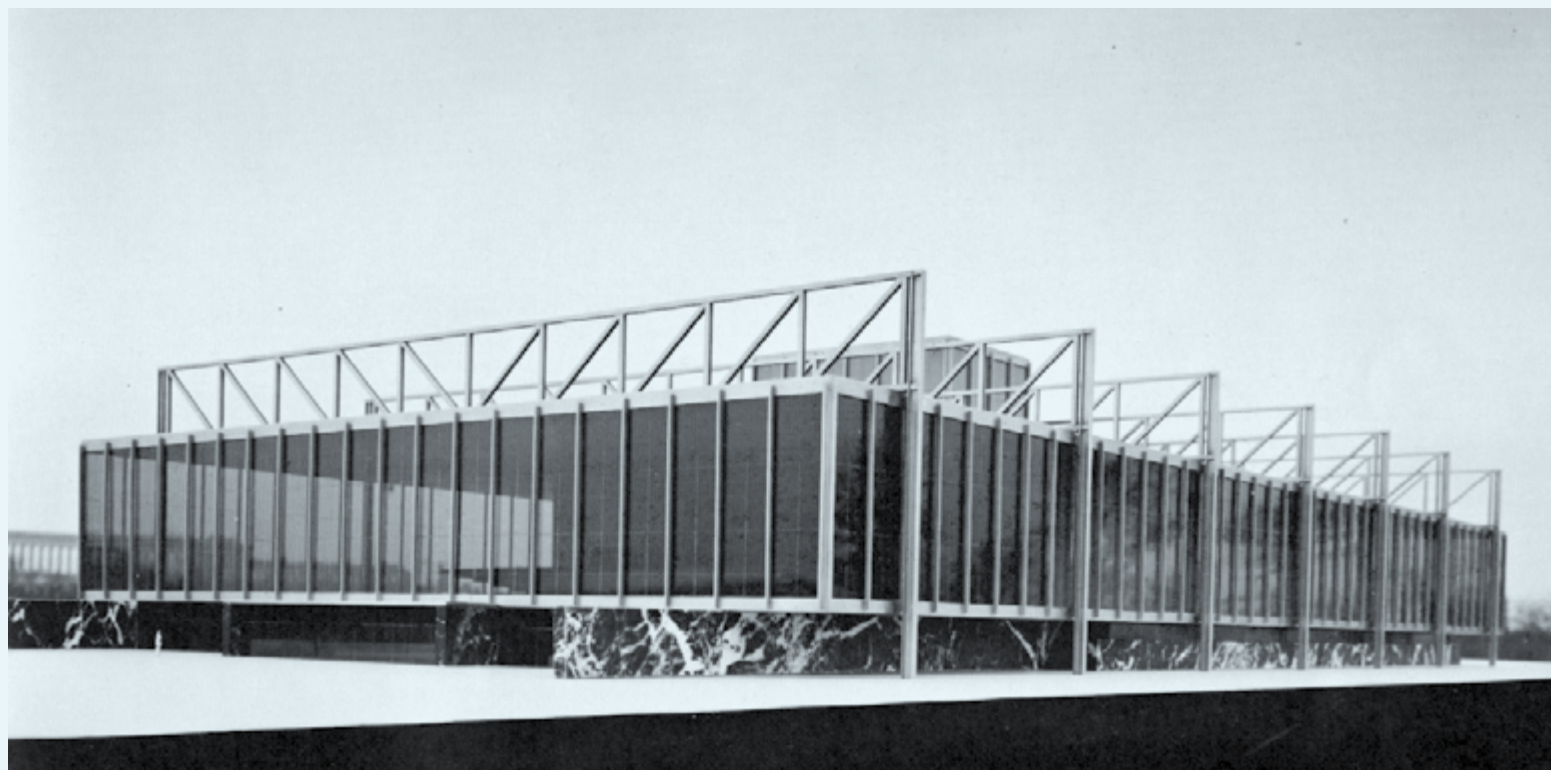
¡Cómo es sensible esta pequeña y dúctil forma, tan práctica para cada necesidad!

¡Qué lógica maravillosa el modo en el cual se relaciona, forma una trama, da vida a una textura!

¡Qué riqueza en el muro más simple! ¡Pero qué disciplina requiere este material!

Como cada material tiene sus propias características, debemos entenderlo si queremos utilizarlo.

Vale lo mismo en el caso del acero o del hormigón armado. Debe-



Teatro Mannheim, 1952-53

mos siempre recordar que todo depende del modo en el cual lo usamos y no del material en sí. Inclusive los nuevos materiales no necesariamente son superiores. Cada material es el resultado de nuestro hacer. Tenemos que tener con las funciones la misma relación de familiaridad que establecemos con los materiales. Debemos analizarlas para ponerlas en claro. Por ejemplo, tenemos que aprender a distinguir un edificio donde se vive de cualquier otro tipo de construcción. Debemos aprender lo que un edificio puede ser, lo que debería ser y también lo que no debería ser. Debemos considerar una a una las funciones de un edificio y usarlas como base para la forma.

Así como debemos familiarizarnos con los materiales y comprender las funciones, del mismo modo tenemos que familiarizarnos con los factores psicológicos y espirituales de nuestros días.

Si así no sucede, ninguna actividad cultural es posible; por lo tanto, dependemos del espíritu de nuestro tiempo.

Por esta razón debemos comprender los motivos y las fuerzas de nuestro tiempo y analizar la estructura desde tres puntos de vista: uno material, el otro funcional y el tercero espiritual. Debemos poner en claro qué caracteriza nuestra época y la hace distinta de otras y en cuánto se parece a estas últimas.

En este punto surge el problema de la tecnología de la construcción. Tenemos que hacer frente a problemas reales -los problemas relacionados con el valor y el propósito de nuestra técnica.

Tendremos que demostrar que la técnica no sólo promete grandeza y poder, también esconde peligros que el bien y el mal le pertenecen como en cualquier acción humana; que nuestra tarea es tomar la decisión correcta.

Cada decisión conduce a un tipo particular de orden.

Es así que tenemos que entender cuáles principios de orden son posibles y ponerlos en claro.

Debemos reconocer que el orden resultante de un principio mecanicista da demasiado peso a los aspectos materialistas y funcionalistas de la vida y que por esto mismo no puede estimular nuestra expectativa de la prevalencia de los fines sobre los medios y nuestra aspiración a la dignidad y el valor.

El orden derivado de un principio idealista, por otro lado, tendiente a enfatizar la abstracción y la forma, no puede satisfacer nuestro interés por la simple realidad ni nuestro sentido práctico.

Por tanto, debemos poner énfasis en el orden derivado de un principio orgánico, como un medio para permitir la feliz relación de las partes entre sí y las partes con el todo.



Edificio Bacardi, Mexico, 1957-1961

Y vamos a tener que tomar una posición.

El largo camino que conduce de la materia a la labor creativa a través de la función tiene un solo propósito: recabar orden de la desesperante confusión de nuestro tiempo.

Debemos tener orden, dando a cada cosa un lugar apropiado y asignando a cada cosa lo que a ella le corresponde según su naturaleza. Debemos hacerlo de manera perfecta para que de allí pueda florecer el mundo de nuestras creaciones. No queremos más que esto; más no podemos hacer.

Nada puede expresar las formas y propósitos de nuestro trabajo mejor que las profundas palabras de San Agustín: *“La belleza es el resplandor de la Verdad”*.

NOTAS

1 - “Visualization of space must be supported by structural knowledge. Design without structural knowledge will result in dilettantism. Por this reason we make construction a prerequisite to architectural planning”.

2 - Mies dedicó buena parte de su vida a la enseñanza. Fue director del Bauhaus, primero en Dessau y luego en Berlín, desde 1930 hasta agos-

to 1933; entre 1938 y 1958 dirigió el Departamento de Arquitectura de Armour Institute of Technology en Chicago (luego UT). El primero de los textos reproduce el telegrama con el cual Mies respondía en 1950 una encuesta a Nikolaus Pevsner para “The Architectural Review” cuyos resultados fueron publicados en el vol. 107, n. 642 de Junio 1950 bajo el título “The Training of Architects: Interim Survey”.

El segundo texto de Mies es el “Inaugural Address” que pronunció cuando asumió el cargo de Director del Department of Architecture en el Armour Institute de Chicago en 1938.

Publicado en Casabella 767-2008. Traducción al Castellano: Prof. Arq. G. A. Carabajal y Silvia Braida.

Las imágenes que ilustran este texto fueron extraídas de: RUSSELL, Frank (ed.) 1986. Architectural Monographs 11. (Leicester, Academy Editions)

Casabella Continuità N°11-12. 1956.

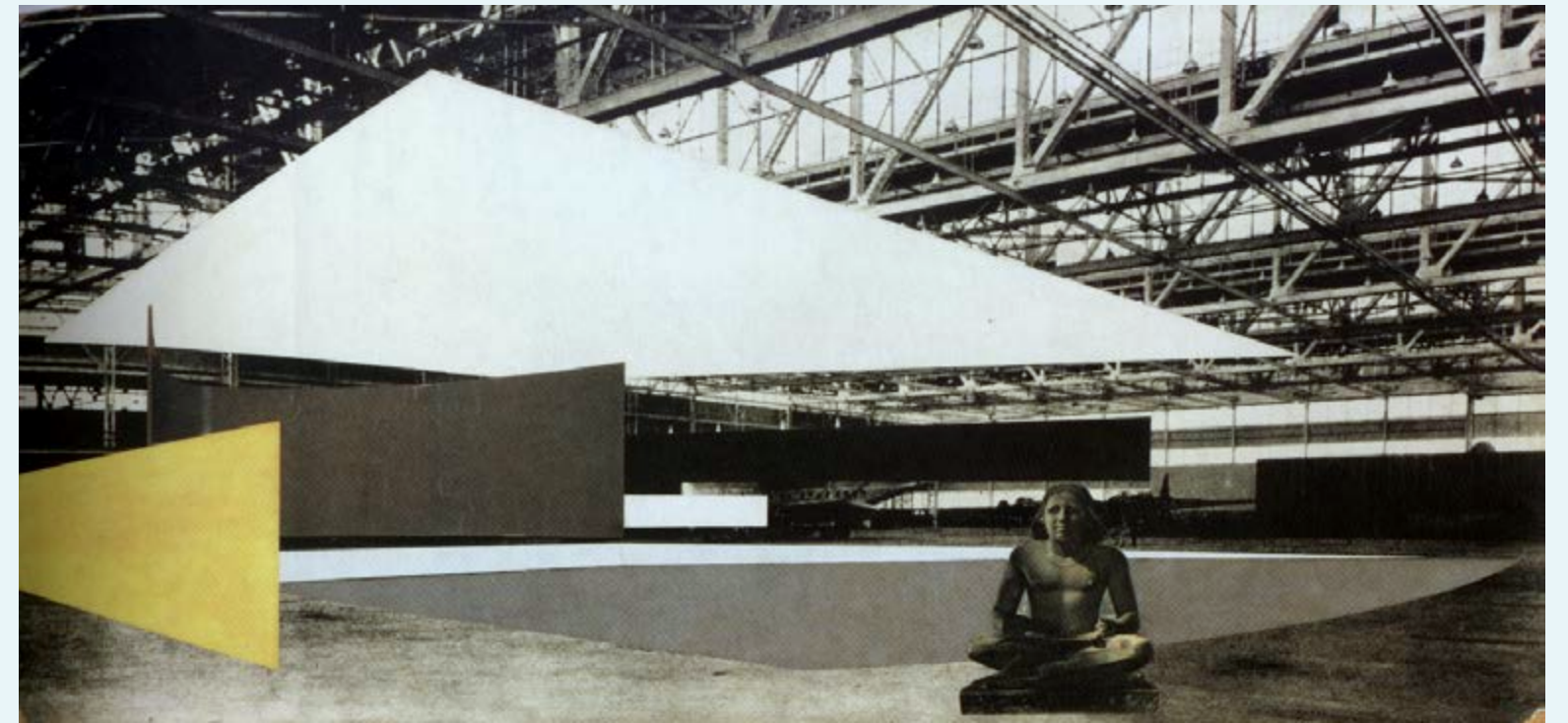
<http://www.arquine.com/mies-van-der-rohe-en-latinoamerica/>

ARQUITECTURA COMO BAUKUNST

por RENATO CAPOZZI

Mies van der Rohe era un maestro de pocas palabras pero muchos conceptos. Su lacónico proceder por aforismos en ocasiones desconcierta, pero sus profundas declaraciones encuentran una continua clarificación en sus proyectos y en su forma de trabajar. Si para Mies “La arquitectura tiene sus raíces en las formas más simples, más adherentes a la finalidad” entonces cualquier argumentación en relación a la misma no puede ser arcana ni seductora narrativa literaria, sino que debe hacer inmediatamente inteligible la forma de operar, la cual es -al mismo tiempo- requisito previo y verificación. La comprensión de la realidad se sintetiza en la obra que, como artificio humano, debe ser capaz de expresar los valores que su tiempo estuvo en grado de definir. Los escritos de Mies (Neumeyer: 1986) antes de la temporada americana, principalmente en revistas de vanguardia, están dentro del debate entre *Neue Sachlichkeit* y *Expressionismo* mientras que los americanos, condicionados por la lenta comprensión del idioma, son más lacónicos pero innegablemente sorprendentes. Pensemos en el famoso discurso en el Armour Institute of Technology (luego IIT) de 1938 -centrado en la enseñanza de la arquitectura- titulado “La belleza es la luz de la verdad” que se inspira en la conocida máxima agustiniana

tomada de Platón.¹ En el texto, se hace hincapié en la necesidad de pasar de la función al valor en el concepto de propósito como expresión espiritual y artística de una época. Para Mies el problema es “presentar [hacer inteligibles] nuevos valores, fijarse un propósito final, conquistar nuevas medidas [adecuadas para hoy]”. Esta transmisión de valores debe llevar al estudiante “de la aleatoriedad y la arbitrariedad a la claridad del orden espiritual”, por medio del conocimiento tanto de los “movimientos y fuerzas de nuestro tiempo” como de las funciones y materiales, a través del reconocimiento de la unidad entre construcción y formas que, como en los edificios antiguos, hacen eco “como el sonido de las viejas canciones”. Mies pasa luego a reflexionar sobre el papel de la técnica que, con su poder, puede transformarse en un peligro pasando -como sostiene Heidegger- de medio a fin. Para evitar este escollo se debe inducir a un orden que no es mecanicista ni idealista sino inherente a las cosas mismas -la vida de la cual es representación-, un “orden orgánico” que sea un “medio que tiende a la conjunción de las partes entre sí y al todo” y que “dé a cada cosa su lugar, ese lugar que -según su naturaleza- le corresponde”. Estos temas, a menudo reiterados por Mies -recordemos los fragmentos aparecidos en el film



Proyecto de sala de conciertos, 1942. Interior. Fotomontaje

de 1986 “Mies” de Michael Blackwood, el coloquio con Christian Norberg-Schulz de 1958- son retomados en la entrevista de John Peter publicada en el número 800 de “Casabella” que A&P -meritoriamente- propone en este número. Resultado de varios encuentros durante nueve años (entre 1955 y 1964), la entrevista afronta muchos de esos temas con una progresión interesante desde los *principia* a los *exempla*, de las reflexiones generales a las obras construidas, con un epílogo que se refiere a los mismos principios que han con-formado “el cómo” de esos proyectos y la idea de arquitectura que representan. La primera parte se detiene en la reconstrucción de los sistemas de influencias que han marcado la formación del maestro de Aachen, sus numerosas y a-sistemáticas lecturas para llegar a la inevitable pregunta ¿Qué es arquitectura? y la necesidad urgente de llegar a definir las características generales, para llegar a las cuestiones más fundamentales de ¿Qué es la verdad? y ¿Qué es el orden?. Se pueden reconocer “algunas verdades que no dejan de ser tales” pero se debe -cada vez- volver a discutir los temas que se proponen a la arquitectura, ya que ésta no es sólo una actividad técnica, sino forma de pensamiento proyectante y modificante de la realidad. La lección de las arquitecturas anti-

guas, la deuda contraída con la tradición y los maestros, no debe impedir una progresividad en las respuestas que en cada época la arquitectura ha sido capaz de formular, en contra de cualquier moda pasajera, en busca de los principios más profundos teniendo -como ha recordado Antonio Monestiroli (2014) - “el valor de arriesgar” para desarrollar “mejores ideas, más claras” a la luz de aquella razón que -una vez más para San Agustín- sigue siendo “el principio de toda actividad humana”, confiando en ser capaces de definir un lenguaje común compuesto por gramática y sintaxis, un lenguaje que no dé “demasiado espacio a las ideas particulares y excesivamente subjetivas” sino que aspire a una universalidad compartida. Esto es posible *sub specie architecturae* desarrollando una estructura clara que no coincide con la mera construcción sino que es -ante todo- la implementación de una idea general: “La construcción sigue leyes precisas y no puede ser representativa. Pero cuando la construcción se eleva a expresión y se le quiere dar un sentido, entonces tenemos que hablar de estructura. La construcción expresa los hechos y la estructura da a estos hechos un significado”. Tampoco los materiales -en este sentido- están determinados; lo que siempre se necesita es la idea a ser representada, de una manera que no es



Edificio Seagram, New York, 1954-1957

la del pintor impulsado por la subjetividad, sino que apunta a la objetividad y a la precisión como condición inevitable del arte de construir. El estudio de las grandes obras de ingeniería, como el *Washington bridge*, nutre a las obras que elevan su valor alcanzando la dimensión de la *Bau-Kunst*, que es aquella actividad racional que acaba la construcción, la ennoblece y hace expresiva debido a que la "arquitectura [*als Baukunst*] significa dar forma a algo partiendo desde el exterior". El problema de la arquitectura entonces -estrictamente hablando- es independiente de la función porque "La flexibilidad es la característica más importante de mis edificios, no la expresión de la función. Creo que la esencia del arte de la construcción está en lograr la armonía entre el concepto principal y los distintos elementos" (Blackwood: 1986). La gran arquitectura, la *große Form*, sigue siendo un hecho eminentemente espacial, un dar forma y medida al *Raum*, teatro del mundo de la vida. Consideremos, en este sentido, la poderosa búsqueda de Mies sobre el carácter identificativo de los edificios colectivos, la insistencia en adoptar el tipo del aula en la búsqueda de los enlaces que una estructura de forma similar tenía que establecer con los modos de la construcción para mostrar su adecuación de las elecciones evocativas del tema y de la razón de ser de cada edificio. Dejando al lector la parte central de la entrevista en la que Mies describe sus famosos proyectos, es interesante detenerse finalmente en los últimos pasos en torno al papel de la historia y la búsqueda de lo bello. La historia no es para Mies diacrónica sino sincrónica y lo único que importa es el conocimiento de las "fuerzas que impulsan hacia adelante", la comprensión de nuestro estar en el mundo, y es exactamente de éstas que la arquitectura debe hacerse intérprete; los estilos de vida pueden cambiar, las condiciones sociales y económicas evolucionan y tenemos que tener conocimiento de todo esto, pero a lo que se debe aspirar en el desarrollo de una civilización es a la claridad. Es, efectivamente, con la claridad que se logra la belleza que es, precisamente, hacer explícito y manifiesto el valor de las cosas para determinar, una y otra vez, "una expresión visible de un punto de vista que otros quieren compartir" (Cappozzi et al: 2014).

NOTAS

1 - Este texto fue publicado por Max Bill en su libro dedicado a Mies van der Rohe en 1955.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BILL, Max. 1955. Mies van der Rohe. (Milan: Il Balcone)
BLACKWOOD, Michael. 1986. Mies. Textos de F. Schulze. (Estados Unidos, © Michael Blackwood Productions)
CAPOZZI, Renato; VISCONTI, Federica. 2014. "¿Que cosa es una casa? Conversación con Antonio Monestiroli", *A&Pcontinuidad* N°1, 52-62.
NEUMEYER, Fritz. 1986. Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst (Berlín: Wolf Jobst Siedler)
NORBERG SCHULZ, Christian. 1958. "Ein Gespräch mit Mies van der Rohe", *Baukunst und Werkform* XI, 615-618.

Traducción al castellano: Prof. Arq. Gustavo Carabajal en colaboración con Silvia Braida.



Renato Cappozzi (Nápoles, 1971). Investigador y Profesor en Composición Arquitectónica y Urbana del Departamento de Arquitectura DiARC de la Universidad de los Estudios de Nápoles "Federico II", Italia. Forma parte del Colegio de docentes del Dottorato di Ricerca in Architettura del Dipartimento di Architettura.

ARQUITECTURA ES

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Entrevista concedida a John Peter, 1955, 1964¹

Ludwig Mies Van Der Rohe era un hombre imponente; su rostro parecía tallado en granito. Su ropa –generalmente vestía ambos de Saville Row- y el ambiente donde se movía transmitían la misma sensación de controlada elegancia de su arquitectura.

Esta conversación fue registrada en la suite que ocupaba en el Waldorf Towers de New York en 1955 y en su casa de Chicago en 1964. El departamento se encontraba cerca de los famosos ubicados en el 860 Lake Shore Drive proyectados por él. Cuando le pregunté por qué no habitaba en uno de los departamentos de Lake Shore, Mies se sonrió y respondió que no consideraba una buena idea para un arquitecto tomar cada día el mismo ascensor utilizado por los habitantes de un edificio proyectado por él. Su departamento era amplio: tenía seis habitaciones y estaba equipado en modo frugal con grandes y cómodos sillones en cuero; de las paredes blancas colgaba una maravillosa colección de obras de Paul Klee, Georges Braque y Kurt Schwitters.

Mies no era un conversador. Su estilo de vida era vagamente monacal y parecía haber hecho voto de silencio, tanto que las cintas sobre las cuales fue registrada la entrevista contienen incontables pausas. A mis preguntas, en ocasiones, seguía un

genérico “eh, ya” o un silencio tan prolongado que me inducía a hacer otra pregunta.

No obstante, en el curso de los varios encuentros que se desarrollaron entre nubes de humo de habanos, acompañados por Martini doble, recogí una cantidad de comentarios y reflexiones que a alguno de sus más estrechos colaboradores, para los cuales la máxima de Mies “menos es más” valía también para sus esporádicas charlas, asombraron.

En nuestras conversaciones, Mies no dejó dudas acerca de sus convicciones. Con paciencia y determinación, explicó cuál era su idea de arquitectura. Aunque muchos de los adjetivos con los que ha sido descrito –equilibrado, perseverante, sincero, irreducible, racional- sean apropiados, me sorprendió la emoción y el entusiasmo con el cual expresaba sus ideas –un aspecto de su personalidad, éste, que se podía apreciar solamente encontrándolo y escuchando sus palabras.

Mayormente Mies dejó hablar las obras que había proyectado. Pero en alguna ocasión citó algunos filósofos de los cuales conocía el pensamiento y así durante un encuentro recordó las palabras de San Agustín según las cuales *la belleza es el resplandor de la verdad*, para luego agregar: “ Me parece una máxima maravi-

llosa para la arquitectura. La arquitectura debe ser auténtica, de otro modo no creo pueda ser realmente bella”.

- 1964 -

JOHN PETER. ¿Dónde nace su interés por la arquitectura?

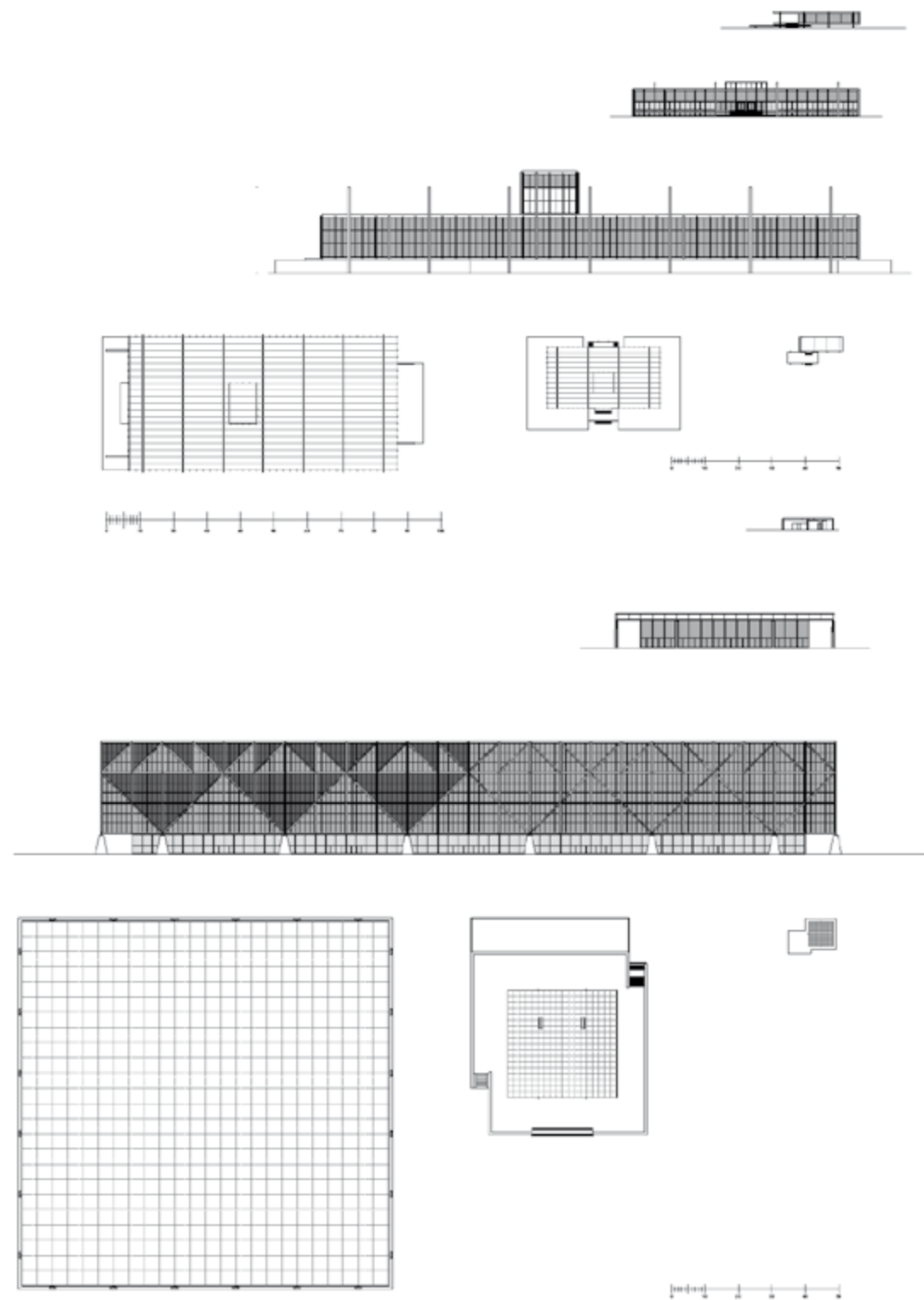
LUDWIG MIES VAN DER ROHE. Aprendí de mi padre. Era un artesano que trabajaba la piedra. Le gustaba trabajar bien. Recuerdo que en Aachen, mi ciudad natal, había una catedral y la capilla era un edificio octogonal que mandó a construir Carlo Magno. A lo largo de los siglos esta catedral fue transformada. Durante el barroco la revocaron completamente y se le agregaron decoraciones. Cuando era joven le quitaron el revoque. Luego no pudieron continuar los trabajos por falta de fondos y de este modo se podían ver las piedras originales. Viendo la construcción antigua sin el revestimiento, observando la belleza de los muros en piedra o en ladrillo, una construcción limpia, hecha por artesanos realmente capaces, sentía que podía renunciar a todo por un edificio así. A continuación volvieron a revestirlo en mármol, pero debo decir que impactaba mucho más antes.

JP. ¿Su pensamiento ha sido influenciado además de la arquitectura por otras artes, la música o la pintura por ejemplo?

LMVDR. Sí, puede ser que más adelante y con los años haya sido así. Pero no cuando era joven, cuando por las otras artes no tenía ningún interés en particular.

JP. ¿En qué medida las lecturas han contribuido a formar su modo de pensar?

LMVDR. Mucho. A los catorce años abandoné la escuela –sabe, no era instruido. Fui a trabajar para un arquitecto. Cuando llegué a su estudio me dijo: “ésta es tu mesa”. La liberé y miré en el cajón encontrando dos cosas. Una era una revista que se llamaba *Die Zukunft*. Era un semanal –una revista muy interesante. En parte era una revista política en el sentido que Walter Lippmann discute de política, no como una cosa que atañe a los partidos. Digamos que era una revista cultural. Hablaba de música, de poesía y en ocasiones también de arquitectura. Luego encontré un pequeño libro sobre la teoría de Laplace. Las dos cosas eran éstas. Desde ese momento comencé a leer *Die Zukunft*. La compraba



Figuras, sistemas constructivos, caracteres arquitectónicos. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

todos los domingos por la mañana y la leía. Fue allí que comencé a leer.¹ Algunos años después, cuando llegué a Berlín, tuve que construir una casa para un filósofo que enseñaba en la universidad. Allí conocí muchas personas y comencé a leer siempre más. La primera vez que este filósofo vino a mi estudio –tenía un estudio en casa, los libros estaban acomodados sobre una mesa de dibujo grande– miró alrededor, vio todos estos libros y dijo “Santo cielo, ¿Quién lo aconsejó para la biblioteca?”. “Nadie”, respondí, “Inicié a comprar libros y me puse a leerlos”. Él quedó sorprendido: no encontraba ninguna disciplina o razón en mi comportamiento. En esa época trabajaba para Peter Behrens. En Berlín había otros arquitectos. Alfred Messel era uno muy bueno, pero algo palladiano, por así decirlo. Me interesaba comprender qué es la arquitectura?”, pero no me respondió y dijo: “Déjalo. Trabaja y basta. Lo descubrirás tú mismo más adelante”. “Bella respuesta” pensé; pero quería saber más y quería encontrar una respuesta. Ve, por esta razón leía; sólo por esto, porque quería **descubrir cosas, porque quería** tener ideas claras sobre lo que sucede, sobre el carácter de nuestro tiempo y comprender el significado de todo. Pienso que de no haber hecho así no hubiese sido capaz de realizar nada razonable. Por eso leía mucho. Compraba muchos libros y gastaba mucho dinero. Leía de todo.

JP. ¿Aún lee?

LMVDR. Sí, claro. Muy a menudo leo viejos libros. Cuando vivía en Alemania tenía aproximadamente tres mil libros. Hice una lista y me hice enviar trescientos a Estados Unidos. Pero podía haber enviado de vuelta doscientos setenta. Treinta bastaban. Me interesaba la filosofía de los valores y los problemas del espíritu. También me interesaba mucho la Astronomía y las Ciencias Naturales... Me preguntaba: “¿Qué cosa es la verdad?, ¿Cuál es la verdad?”. Luego encontré a Santo Tomás de Aquino y allí encontré la respuesta. Otra pregunta que me hacía es: “¿Qué cosa es el orden?”. Todos lo mencionan, pero nadie te sabe decir qué cosa es. Hasta que no leí San Agustín. En esa época había una gran confusión a este respecto, a la cual no se sustraía cierto la arquitectura; podías leer muchos libros de “sociología” y al final sabías lo mismo que al inicio.

JP. ¿Considera que sea posible hoy poner en práctica el pensamiento de quien se puso preguntas similares en otra época?

LMVDR. Ciertamente. Hay verdades que no dejan de ser tales. Estoy más que seguro. No puedo hablar por los demás, pero en lo que a mí respecta he simplemente tratado de satisfacer mis necesidades. Yo quiero esta claridad. Es cierto que hubiese podido leer otros libros, tanto poesía como otras cosas. He leído los libros en los cuales podía encontrar algunas verdades en relación a determinados problemas.

JP. ¿Esta inclinación suya ha sido influenciada por sus padres?

LMVDR. No, en absoluto. Mi padre me decía: “no leas estos estúpidos libros. Trabaja” –ya sabe, mi padre era un artesano.

JP. ¿Alguna gran obra de arte o maestro ha influenciado lo que usted piensa de la arquitectura?

LMVDR. Sí, sin ninguna duda. Considero que si una persona toma seriamente su trabajo, por más joven que sea, inevitablemente es influenciada por otros –es una realidad de la cual no se escapa. A mí me sugestionaron las construcciones antiguas en primer lugar. Las miraba y sabía que alguien las había hecho, pero no sé **sus nombres ni qué** cosa eran... por lo general se trataba de construcciones muy simples. De joven, cuando aún no tenía veinte años, me fascinó la fuerza de aquellas construcciones antiguas que no pertenecían siquiera a una época: estaban allí desde hace mil años y aún sorprendían, y nada podía cambiar esta condición. Todos los estilos, los grandes estilos, se agotaron, mientras que aquellas construcciones están aún allí y no han perdido absolutamente nada. En ciertos períodos la arquitectura las había ignorado, pero ellas permanecían y conservaban las mismas cualidades que tenían el día que se iniciaron a construir. Luego trabajé con Behrens. Tenía un sentido profundo de la gran forma. Era lo que más le interesaba y ciertamente lo comprendí y aprendí de él.

JP. ¿Qué entiende por gran forma?

LMVDR. Bueno, digamos: Palazzo Pitti –es algo excepcional, la forma monumental. Fui afortunado, porque cuando llegué a Holanda me encontré con las obras de Berlage. **¡Eso sí era construir!** Lo que más me sorprendió fue el uso del ladrillo, la sinceridad en el uso de los materiales, entre otras cosas. No me olvidaré jamás la lección que aprendí simplemente mirando los

edificios de Berlage. Con él intercambié sólo algunas conversaciones y nada más, pero no sobre estos argumentos, juntos no hablamos jamás de arquitectura.

JP. ¿Considera que Berlage supiera que usted intuía lo que estaba haciendo?

LMVDR. No, no creo. No veo por qué motivo habría debido ya que nunca lo hablamos. En esa época era realmente un jovencito. Pero estas ideas las he aprendido de él. Probablemente estaba preparado a asimilar lo que había aprendido de las construcciones antiguas que había visto. He aprendido tanto también de Frank Lloyd Wright –sí, diría así: Wright fue una liberación. Viendo lo que él hacía me sentí más libre. Me refiero al modo en el cual Wright coloca un edificio en el paisaje, la libertad con la cual usa el espacio, etcétera.

JP. ¿Esto es lo que lo ha influenciado?

LMVDR. En relación a la arquitectura mi filosofía viene de la lectura de libros de filosofía. No sé decirle dónde lo leí, pero sé que lo leí en alguna parte: la arquitectura pertenece a la época, no al tiempo sino a una época en cuanto tal. Cuando lo comprendí, decidí que nunca habría considerado con favor las modas en arquitectura y que debía buscar principios más profundos. Desde el momento que leyéndolos y estudiándolos, los libros me habían enseñado que ciencia y tecnología nos condicionan, me pregunté: “¿qué puede ser, qué consecuencias tiene esta situación, puede o no ser modificada?”. El camino a seguir me lo indicaba la respuesta a esta pregunta, no lo que me gustaba. Me sucede a menudo descartar cosas que me gustan muchísimo. Por más queridas que me sean, cuando tengo una convicción mejor, una idea mejor, una idea más clara, sigo la idea más clara. Es así como el Washington Bridge acabó por parecerme la construcción más bella y representativa de New York. Quizá al inicio no pensaba así, pero mi pensamiento evolucionó y una vez comprendida la concepción del puente lo aprecié también desde el punto de vista estético.²

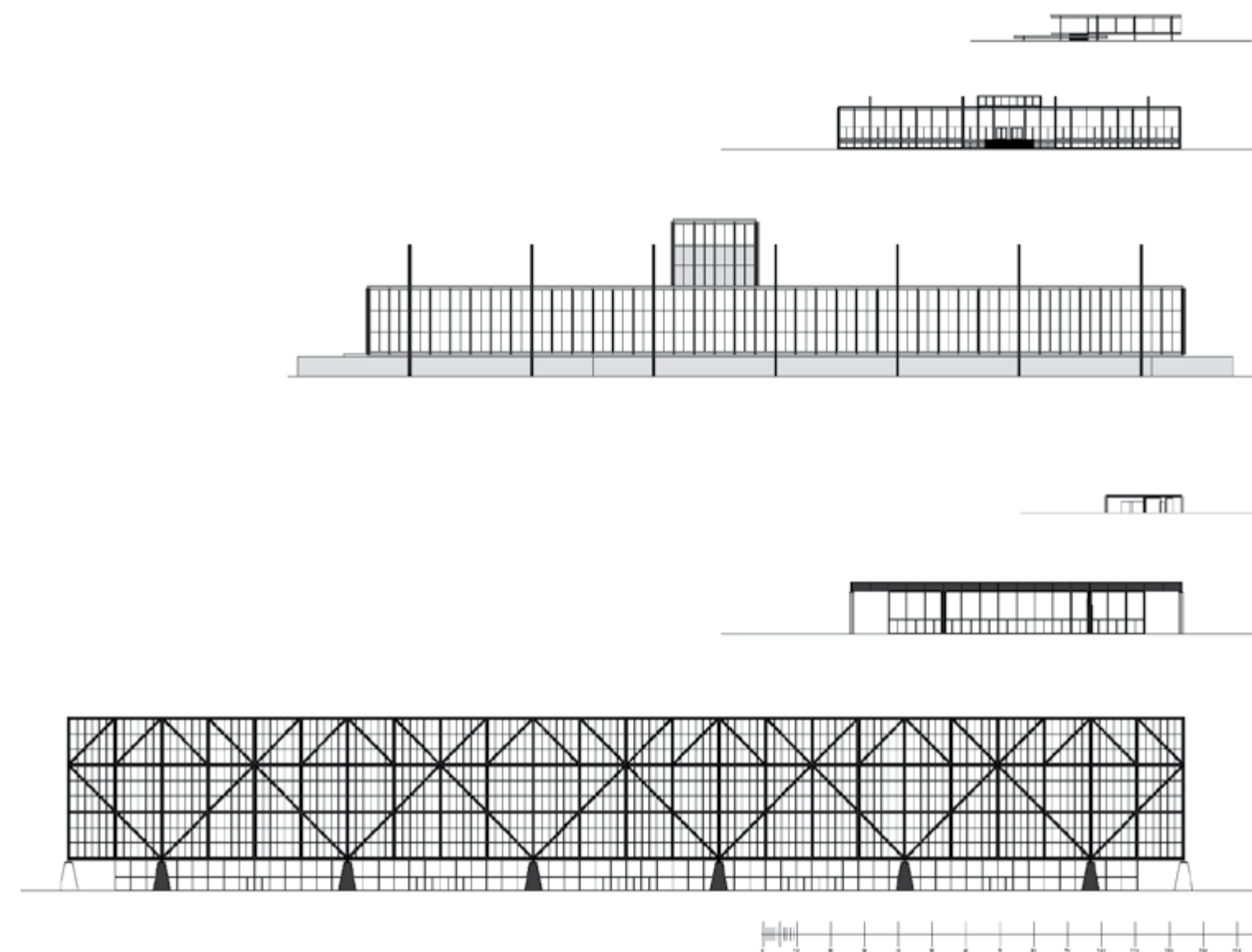
JP. ¿Por esta razón el objeto de su búsqueda es aquello que representa la época?

LMVDR. Aquello que es la esencia de la época. Es la **única** cosa que realmente podemos expresar, la única que vale la pena ex-

presar. Pero hay más. Tomás de Aquino dice: “La razón es el primer principio de todas las obras del hombre”. Cuando se ha aferrado este concepto se actúa en consecuencia. Por eso dejaría de lado todo aquello que no es razonable. No quiero ser interesante. Quiero ser virtuoso. Sabe, en los libros, en aquéllos que no tienen nada que ver con la arquitectura, a menudo se leen las cosas realmente importantes. Erwin Schrödinger, por ejemplo –¿lo recuerda?, el físico- él hablaba de principios generales y sostiene que el vigor creativo de un principio general depende precisamente de su generalidad.³ Es exactamente esto lo que pienso cuando hablo de estructura en arquitectura. No se trata de una solución particular: Es la idea general. En ocasiones me preguntan: “¿Qué siente cuando lo copian?”, yo respondo que para mí no es un problema. En mi opinión es por este motivo que se trabaja, para encontrar algo que todos pueden usar. La única esperanza es que se la utilice en el modo justo.

JP. En otras palabras, ¿considera que las copias demuestran la validez general de una solución?

LMVDR. Sí, es aquello que defino como el lenguaje común. Es precisamente esto lo que estoy trabajando. No trabajo sobre la arquitectura, trabajo sobre la arquitectura como lenguaje y, para mí, para poseer un lenguaje es necesario poseer una gramática. El lenguaje debe estar vivo, pero en definitiva lo que cuenta es la gramática –es una disciplina. Se puede usar el lenguaje para fines normales, entonces se habla en prosa. Si uno es bueno, hablará en una prosa bellísima, pero si es realmente bueno podrá ser un poeta. El lenguaje es el mismo y ésta es su característica. Un poeta no produce un lenguaje distinto para cada poesía: no es necesario. Usa el mismo lenguaje y hasta utiliza las mismas palabras. No es distinto para la música: los instrumentos empleados, la mayor parte de las veces, son los mismos. Para mí lo mismo sucede en arquitectura. Se debe construir algo, un garaje o una catedral, se utilizan los mismos medios, los mismos métodos estructurales. No tiene nada que ver a qué nivel se trabaja. Aquello a lo que aspiro es poner a punto un lenguaje común, sin conceder demasiado espacio a ideas particulares y excesivamente subjetivas. En mi opinión, éste es el problema más importante de nuestro tiempo. No tenemos un lenguaje auténticamente común. Si es posible, debemos construirlo y si lo logramos, entonces podremos construir aquello que nos gusta y todo estará bien. No



Comparación dimensional: Los elementos de la construcción 01. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

veo por qué no podríamos lograrlo. Estoy convencido de que ésta es la tarea que nos corresponde en el futuro. Pienso que habrá que tener en cuenta algunos condicionamientos, como aquéllos producidos por el clima, por ejemplo, pero éstos se limitarán a matizar aquello que ya ha sido hecho. A mi entender una influencia mucho más grande y de alcance universal es la ejercida por la ciencia y la tecnología, que arrasará con las viejas culturas obligando a todos a hacer la misma cosa -permanecerá sólo un leve matiz.

JP. En otras palabras: ¿vivimos en una época en la cual podrá existir un único vocabulario arquitectónico?

LMVDR. Sin duda alguna. Pienso que es un deseo humano hacer cosas razonables. No veo diferencia si algo razonable se hace en California, en el Mediterráneo o en Noruega. Pero es necesario hacerlo con la razón. Si se trabajara con la razón y no existieran ideas bizarras, en particular en cuanto atañe a la arquitectura, todo iría mucho mejor.

JP. ¿Considera que la gente sabe reconocer esta necesidad de honestidad y razón?

LMVDR. Seguramente. Considere por ejemplo un mecánico en un taller. Está muy interesado a todos los instrumentos tecnológicos a disposición y da por descontado disponer de ellos. A este propósito no se consideran ideas personales y cuando el mecánico actúa de este modo comparte una actitud común.

JP. ¿Le molesta trabajar con los ingenieros?

LMVDR. No, en absoluto; soy feliz si encuentro uno bueno. Algunas cosas no se pueden hacer sin un ingeniero. Una persona no puede saber todo. Pienso que los arquitectos deberían entender más de ingeniería y que los ingenieros deberían saber un poco más de arquitectura.

JP. ¿Los nuevos materiales cambiarán en modo significativo el estilo de nuestro tiempo?

LMVDR. No, no creo. Aquello que he buscado hacer en arquitectura es elaborar una estructura clara. Ante cada material es necesario descubrir cómo usarlo en el modo apropiado.

La forma no importa. Lo que hago, aquello de lo cual se considera desciende el carácter de mi arquitectura, podría ser definido simplemente enfoque estructural. Cuando inicio no pienso en la forma: pienso en el modo correcto de usar los materiales. Luego acepto el resultado. Cuando trabajo, las ideas grandiosas las dejo en el aire y no quiero que bajen, a menudo me sorprende de los resultados. Recojo los datos. Todos los datos, todos aquéllos que puedo. Los estudio y luego actúo en consecuencia.

JP. ¿Quizá el estilo de Wright plantea un problema porque no se vale de un vocabulario como usted lo entiende?

LMVDR. Éste no es el tema. El estilo de Wright es demasiado personal para poderlo considerar “un vocabulario”. Sin duda es un genio. Pero para mí Wright no puede tener discípulos, literalmente hablando. Para poder hacer las cosas como él es necesaria mucha fantasía; pero si uno tiene fantasía, entonces hace las cosas a su modo. Estoy convencido que el de Wright es un enfoque personal y no es éste el camino que sigo. Yo sigo, o intento seguir, uno distinto, objetivo.

JP. ¿Qué arquitecto del pasado considera elaboró un estilo capaz de durar, asimilable a un vocabulario?

LMVDR. Seguramente Palladio. Su estilo duró y en cierto modo aún dura. Por más que las formas en las que se manifiesta han cambiado, en muchos casos, el espíritu de Palladio no desapareció.

JP. Siempre me apenó no ver casa Resor construida porque me hubiese gustado entender también cómo se utilizarían los materiales en ese caso

LMVDR. Sí, me apenó también a mí. Para mí hubiese sido un edificio bien resuelto.

JP. ¿Piensa que utilizar materiales preciados, como los previstos para Casa Resor, incrementa la cualidad de una obra?

LMVDR. No necesariamente, pero una obra puede ser rica. Aunque no está dicho. Casa Resor podría haber sido simple perfectamente. No habría cambiado nada.

JP. ¿Significa que para construir Casa Resor se hubiese podido, por ejemplo, no usar el teak?

LMVDR. En efecto, el teak no era necesario. Se podía usar cualquier otro tipo de madera y hubiese sido de todos modos un edificio logrado, pero no hubiese sido bello como utilizando el teak. Si para construirlo hubiese usado el ladrillo, el Pabellón de Barcelona hubiese resultado de todos modos un edificio bien hecho. Pero seguramente no hubiese alcanzado el mismo suceso; esto es debido al uso del mármol, pero esto no tiene que ver con la idea.

JP. ¿Qué piensa del uso del color en arquitectura?

LMVDR. En el Campus del Illinois Institute of Technology pinté el acero de negro. En la Casa Farnsworth lo pinté de blanco porque la construcción está sumergida en el verde. Pero podría haber usado cualquier color.

JP. Usted también ha cromado el acero, como en el caso del Pabellón de Barcelona.

LMVDR. Ah, sí, cierto. No me arrepiento. Los materiales naturales y los objetos metálicos me gustan muchísimo. Las paredes de color, sin embargo, las he utilizado muy raramente. Las confiaría con gusto a Picasso o Klee. En una ocasión le pedí a Klee un cuadro grande con un lado blanco y el otro negro. “Aquello que pintes encima no me importa”, le dije. Si fuera un individualista sería pintor y no arquitecto. Así podría expresar lo que se me antoja. Pero con los edificios tengo que hacer aquello que es necesario y no lo que quiero particularmente –solamente aquello que es mejor hacer. A menudo me sucede dejar de lado ideas de las cuales me había enamorado, pero que pensándolo mejor simplemente había que abandonarlas. La diferencia es ésta. No tiene tanto que ver la función. En las construcciones, la subjetividad tiene un efecto extraño. En vez hay que ser bueno, por más que se sea un cantero o carpintero. En esto no hay nada extraño. En pintura se puede expresar la emoción más sutil, pero con una viga de madera o una piedra se puede poco. Si se exagera se traiciona el carácter del material. Para mí la arquitectura es un arte objetivo.

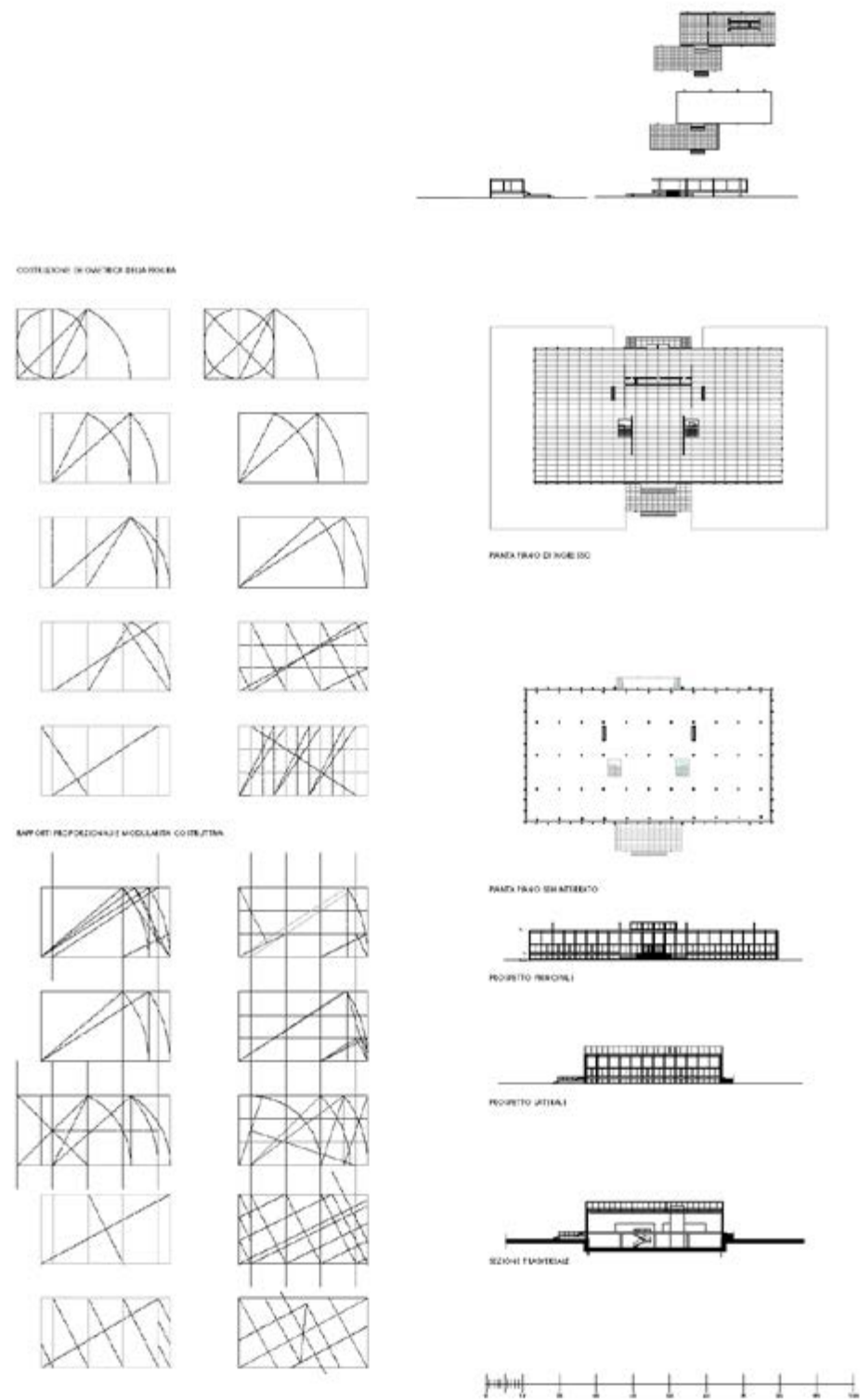
- 1964 -

JP. ¿Qué fue el Bauhaus? ¿Por qué ligó su nombre y talento a esta escuela?

LMVDR. A esta pregunta, pienso, podría responder mucho mejor Walter Gropius ya que fue él quien fundó el Bauhaus y para mí eso es. Cuando Gropius se fue, dejó el Bauhaus en manos de Hannes Meyer. En esa época la escuela se transformó en un instrumento político, utilizado no tanto por Meyer sino por personas más jóvenes. A mi juicio, Meyer no era un hombre fuerte y se dejó engañar por esos jóvenes. Puedo entenderlo, pero eso produjo una brecha y aquélla que se podía definir la segunda fase del Bauhaus fue muy distinta de aquélla de Gropius. El Bauhaus del 1919 a 1932 fue algo más bien multifacético. Yo llegué cuando el Bauhaus tenía que afrontar muchos problemas por razones políticas. La ciudad de Dessau, que era democrática o mejor dicho socialdemócrata, debía financiarlo, pero los administradores me dijeron que no querían continuar haciéndolo. Gropius y el Alcalde de Dessau vinieron a verme. Me explicaron la situación y me pidieron que asumiera la dirección. Estaban convencidos de que si no aceptaba, la escuela cerraría sus puertas. Fui al Bauhaus y dije a los estudiantes, sin rodeos y en la manera más clara posible: “No tengo nada en contrario de las ideas políticas que aquí circulan. Pero ustedes aquí tienen que trabajar y les puedo asegurar que echaré a quien no lo haga”. Yo me esforzaba por enseñar algo a los estudiantes y ellos tenían que trabajar en ello. Pero no me sentía tan involucrado en el Bauhaus como Gropius. Era su criatura. Pero trabajábamos en la misma dirección. Cuando Gropius cumplió setenta años di un discurso sobre el Bauhaus. Para mí, dije, no fue la propaganda para hacer conocer el Bauhaus en todo el mundo, sino el hecho que se trataba de una idea nueva. La propaganda no hubiese tenido jamás la fuerza para obtener un resultado similar. Pero pienso que Gropius podía decirlo con más propiedad.

JP. ¿Hubiese nacido un Bauhaus sin Gropius?

LMVDR. No, no creo. Hubiese nacido otra escuela. Y en Weimar ya había una escuela. Si no me equivoco, me parece que fue Henry van de Velde -que era el director de la escuela de Weimar- quien propone a Gropius como su sucesor. Fue Gropius quien involucró a las distintas personas que trabajaban en el Bauhaus. Sobre esto no hay dudas. Fue él a llevarlas y el mérito es suyo. Evidentemente se dio cuenta de que esas personas estaban si-



Casa Farnsworth 1945/50 – Crown Hall 1950/56. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

guiendo direcciones distintas –pero eran personas inteligentes.

JP. ¿Hasta qué punto fue importante para el Bauhaus la experiencia iniciada por el Werkbund?

LMVDR. Puede haber ejercido una cierta influencia. Gropius fue una figura de primer orden del Werkbund, en particular, diría, luego de 1910. En 1914 el Werkbund organizó una exposición en Colonia y Gropius construyó uno de los edificios más importantes –es más, pienso que su pabellón y el teatro de van de Velde fueron realmente los únicos edificios de la exposición. Seguramente Gropius fue muy activo dentro del Werkbund donde los artesanos eran más numerosos que los arquitectos, se promovía el uso de buenos materiales y el sentido de la calidad. En esa época yo no tenía relación con el Werkbund. Entré en 1926 cuando me encargaron un trabajo, la exposición del Weissenhof.

JP. ¿Trabajar en Estados Unidos cambió su modo de pensar y de hacer?

LMVDR. Pienso que una persona está siempre influenciada por el ambiente donde trabaja. Sin duda. Creo que enseñar me ayudó mucho. Enseñando estaba obligado a ser claro con los estudiantes. Ya sabe, los estudiantes son gente extraña. Te asedian con preguntas y al final te parecen a un colador. Debes hablar realmente claro, ellos no se dejan embrollar. Ellos quieren saber y tú debes ser claro. Para poder responder debes tener en claro tus pensamientos. Enseñar me ha influenciado en este sentido, el mismo además, de la dirección en la cual estaba andando.

JP. Por lo tanto, para usted la enseñanza no fue una pérdida de tiempo.

LMVDR. Ah, no, no, todo lo contrario, pienso que fue muy bello. En mi opinión, no es necesario construir mil casas o mil edificios. Es una tontería. Para afirmar algo en arquitectura basta un puñado de edificios. Aunque no hiciera nada más, bastarían los que he construido para poner en claro mis intenciones. A propósito de Estados Unidos: recuerdo que la cosa que más me sorprendió la primera vez que estuve en New York fue que un ascensor podía hacerte subir cincuenta pisos en un abrir y cerrar de ojos. Quedé muy, muy impresionado.

JP. También en una ocasión habló de la impresión que le causó un granero tradicional en Pennsylvania.

LMVDR. Sí, el buen granero de Pennsylvania –viéndolo mejor es un edificio que me gusta más que muchos otros. Es una construcción verdadera y, precisamente por este motivo, la más lograda. Un buen ejemplo de construcción moderna, para mí, es el Washington bridge. Va directo al grano. Quizá los proyectistas tenían ideas en relación a las torres, pero yo me refiero a un principio y no de este aspecto, o sea de la simple línea recta que va de una orilla a la otra del Hudson siguiendo una solución directa. Pero hay otra cuestión. En Alemania usamos la palabra *Baukunst*, que en realidad está formada por dos palabras: “construcción” y “arte”. El arte es para terminar la construcción, es esto lo que expresamos con esta palabra. Cuando era joven, odiábamos la palabra arquitectura. Hablábamos de *Baukunst* porque arquitectura significa dar forma a algo a partir del exterior.

JP. ¿Baukunst comprende siempre el concepto racionalidad?

LMVDR. Sí, es lo que me gusta de esa palabra. Cuando era joven tuve que hacer muchas cosas barrocas, pero la arquitectura barroca jamás me interesó. A mí me interesaba la arquitectura estructural, el románico, la arquitectura gótica. Éstas son a menudo mal entendidas. Los perfiles de un pilar en una catedral, por ejemplo, conforman aún hoy una estructura clara. Las terminaciones estaban dirigidas a reforzar esta claridad, no a decorarlos sino a ponerlos en evidencia. Cuando la gente ve uno de estos edificios dice que son demasiado fríos, pero en realidad piensa que son la expresión de un orden demasiado fuerte –lo mismo, en realidad, que se percibe en la Michigan Avenue, sobre el Long Lake en Chicago, por todas partes. Esto es de lo que se preocupan sin saberlo. Del mismo modo se preocupan del caos, mientras que en el caos puede existir riqueza. Empleando elementos claros se puede obtener riqueza. En las ciudades medievales se encuentra siempre el mismo sistema. La diferencia estaba en la hoja de la puerta o en la de la ventana, dependía del dinero que el comitente disponía. Pero el sistema era más o menos el mismo –tenían una cultura estable.

JP. ¿Puede decirme cuál es su opinión en relación al desarrollo de la técnica?

LMVDR. Se maravillan del hecho que he utilizado distintos materiales de construcción, pero para mí esto es absolutamente normal. Piense en una cubierta plana y en el modo de sostenerla: no importa si se lo hace con el acero o el cemento. Casi todas las catedrales responden al mismo principio estructural. De hecho, ésta era mi idea cuando empecé a trabajar: quería perfeccionar soluciones estructurales nuevas que pudieran ser usadas por cualquiera. No buscaba soluciones individuales, sino buenas soluciones estructurales y no me ofendo si alguien las usa. Me ofendo si alguien no las usa bien. Seguramente los aprendices que nunca conocí son más numerosos de los que estudiaron conmigo, esto tampoco -de hecho- me disgusta. Por el contrario: éste era mi objetivo y fui capaz de lograrlo y en este sentido no tengo ninguna duda.

JP. ¿Puede hablarme de sus dibujos para los rascacielos en vidrio?

LMVDR. Se trata de un problema distinto. En esos casos me interesaba el vidrio y qué cosa se puede hacer con una construcción en vidrio. Quería evitar reflejos ennegecedores o una fachada apagada. Por eso plegué aquellas grandes placas, para que el edificio tuviera el carácter de un cristal. No era en absoluto una solución estéril. Luego pensé que quizá hubiese podido obtener un resultado mucho más rico si la construcción fuese completamente curva -pero eran simplemente estudios en relación al vidrio. Ciertamente tenía en mente un edificio, pero aquéllos eran estudios sobre el vidrio.

JP. ¿Es el vidrio o el acero que caracteriza los edificios que ahora construye?

LMVDR. Algunos dicen que el Seagran Building es un edificio de bronce. No hablan de una construcción en vidrio porque allí hay mucho metal. Pueden existir edificios en vidrio, sólo si se resuelve el problema que eso implica.

JP. Cuando usted usa el hormigón renuncia a su plasticidad...

LMVDR. ¿La plasticidad del hormigón? ¡Es muy divertido! Su plasticidad no indica la mejor manera de usarlo, cuando yo lo uso, pienso utilizarlo en modo estructural -o mejor dicho: en aquello que yo defino como estructura. Sé que se lo puede usar de otro modo, pero este otro modo no me gusta. El hormigón me sigue

interesando porque permite construir estructuras claras. No me gustan las soluciones plásticas -no me gustan para nada.

JP. ¿Ni siquiera para sus sillones?

LMVDR. Es lo mismo. Mi sillón es un asiento a arco con un semicírculo delante. Es decir, es una estructura a esqueleto. El sillón Barcelona también es una estructura a esqueleto. He hecho algunos diseños para sillas de plástico, pero luego los he abandonado. En este caso usé el volumen, porque si se quiere utilizar un material plástico, es lo que se debe hacer. Pero no está dicho que debido a que el hormigón se puede modelar sea necesario darle una forma plástica. Se puede hacer, pero sólo porque es una posibilidad. Mire, cuando he utilizado el aluminio usé un material extruido. La primera vez lo probamos para los marcos de las ventanas. Luego lo colgamos al techo del 860 Lake Shore Drive para ver cómo se leía. Le aseguro que la simple viga doble "T" funcionaba mucho mejor. Por eso usamos la estructura con las vigas doble "T" también en aluminio -se lee mejor y es mucho más claro.

JP. Usted dice "claro". ¿En su opinión existe un nexo entre claridad y uso apropiado?

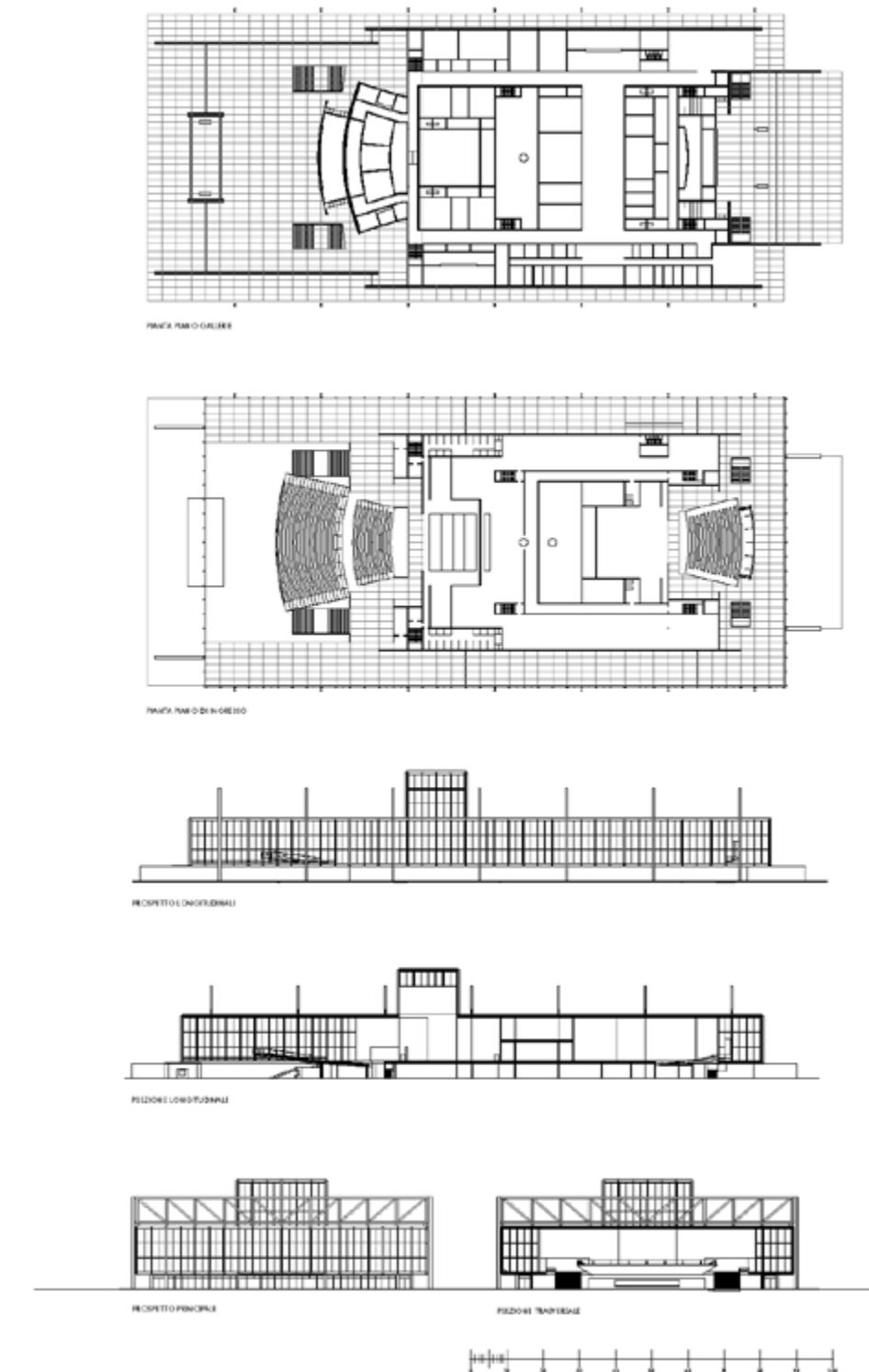
LMVDR. Sí, seguramente, estoy convencido.

JP. Si hubiera vivido en otra época quizá hubiese usado...

LMVDR. Ah, cierto, si no hubiésemos tenido a disposición otros materiales... pero tenemos el acero que en mi opinión es un excelente material. Y con excelente quiero decir que es muy fuerte. Es muy elegante. Se pueden hacer tantas cosas. Confiere un carácter liviano a las construcciones. Por eso me da gusto construir un edificio en acero y más que nada me gusta usar la piedra en el suelo y luego elevarla.

JP. ¿Aprecia el acero por razones económicas?

LMVDR. No hay que confundir economía y arquitectura. Aquí en nuestro país el acero tiene una valoración económica. Cuando hay que construir algo, se toma una hoja de papel y se suman: los costos de los trabajos, los honorarios del arquitecto, los del



Teatro de Mannheim 1952/53. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

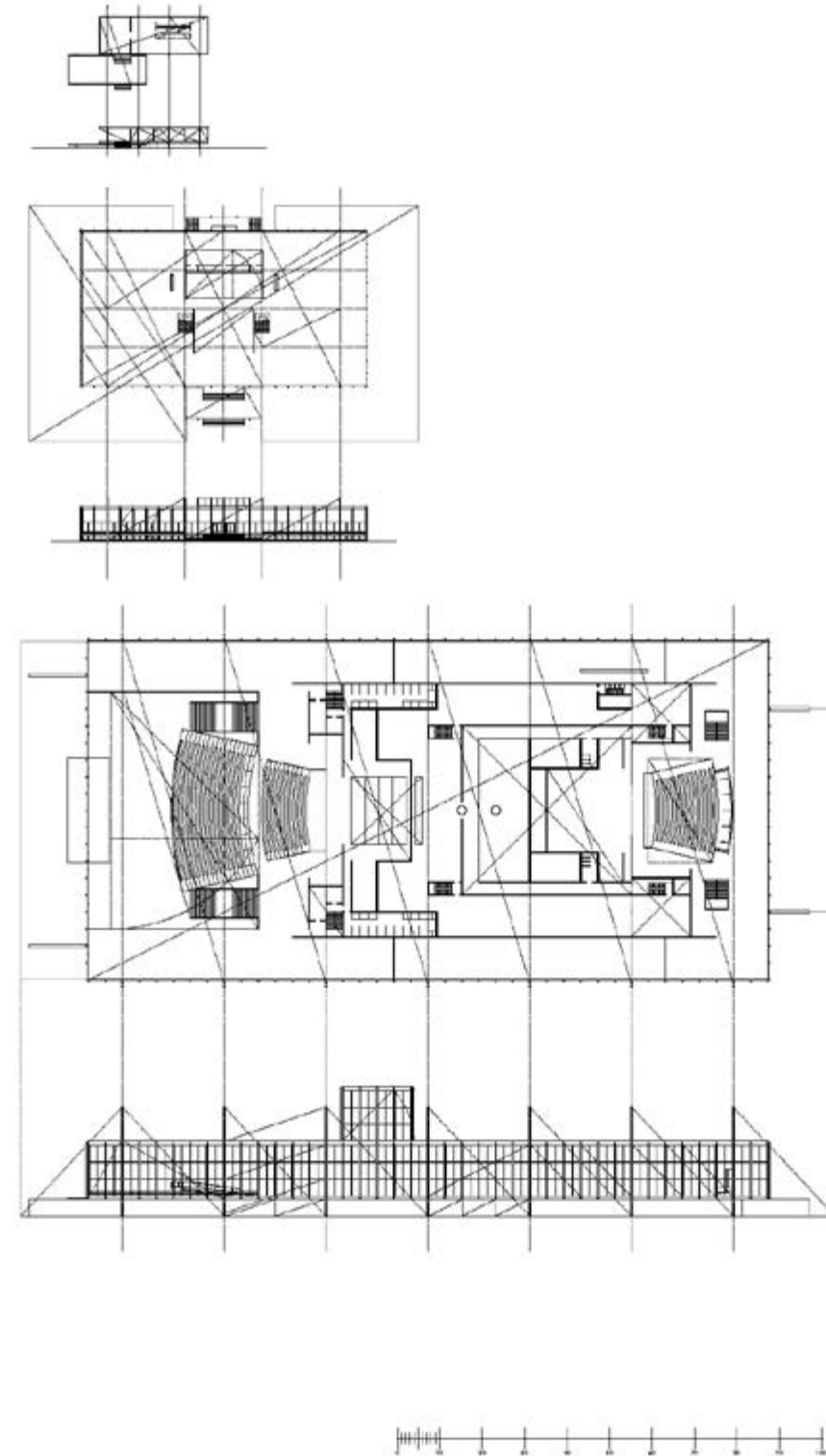
ingeniero y sólo Dios sabe cuánto nos queda en el bolsillo. Pero si no es el 12 o el 15 % el proyecto nunca será realizado. Éste es el problema económico como usted lo entiende. Tampoco se construirá jamás el proyecto más extraordinario si no es económico...Yo no hablo de economía en este sentido. Yo hablo de una economía espiritual, de la economía de medios. Para mí es económica la frase más clara. Ésta es la economía que tiene que ver con la arquitectura. Se puede construir con el hormigón. En Suiza existen puentes de Maillart maravillosos y clarísimos. Pero si se construye en acero, en los interiores hay mayor libertad. "Ah, pero es frío", dice la gente. Tonterías. En los interiores se puede hacer realmente lo que se quiere, se es libre de hacer. En el exterior en vez no es así. No hay que olvidar que la planta de un edificio cerrado deja pocas posibilidades. Cuando trabajas con uno de estos edificios descubres que las buenas soluciones son realmente pocas. Son limitadas pero, a pesar de ello, se puede hacer lo que se quiere.

JP. Pero, si el uso del edificio cambiara, por ejemplo un Museo que luego de algunos siglos pasa a ser...

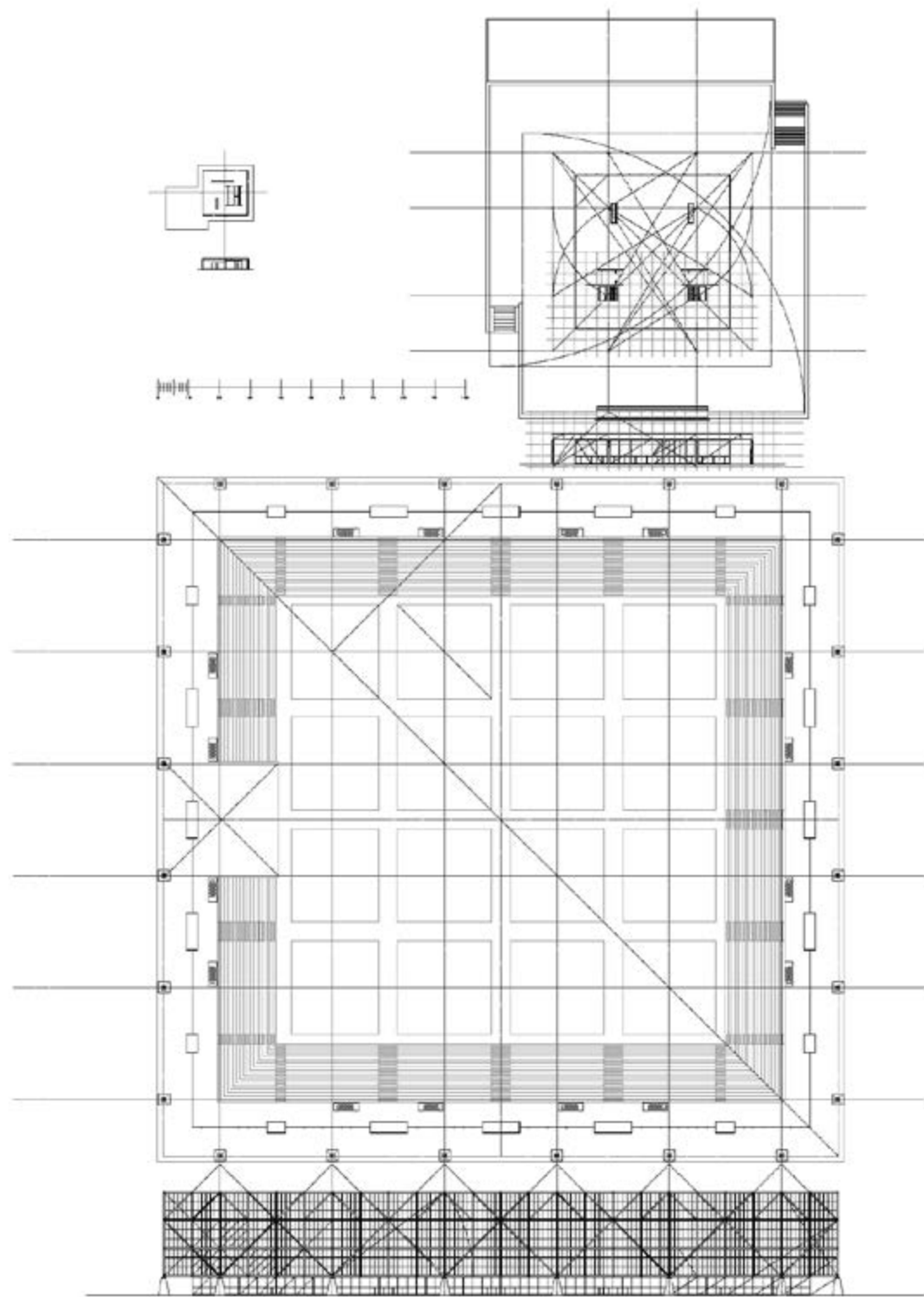
LMVDR. Sí, podría ser alguna otra cosa. Yo no dudaría en hacer

una Catedral dentro de mi Sala de Congresos. No veo por qué no debería. Se puede hacer. Un tipo de edificio como la Sala de Congresos o el Museo se puede usar para otros destinos...Ya no vale la idea según la cual la forma se ajusta, o debería adecuarse, a la función. En relación a tales afirmaciones nutro muchas dudas. Existía un motivo por el cual alguien hizo esta afirmación, pero no se la puede transformar en ley...Perfectamente se podría transformar un edificio de oficinas en uno de viviendas; son similares en cuanto están conformados por veinte o treinta pisos unos sobre otros. El carácter del edificio es éste. En un edificio destinado a viviendas, por razones económicas, se puede -por ejemplo- usar medidas menores, reducir las dimensiones, pero se podría vivir perfectamente en un edificio para oficinas con medidas mayores recuperando magníficas habitaciones. La "sociología" nos dice que tenemos que pensar a los seres humanos que viven en esos edificios. Pero se trata de un problema sociológico, no arquitectónico, que siempre aparece. Es una cuestión sociológica y, en mi opinión, deberían ser los sociólogos quienes se dediquen a resolverla. No es una cuestión arquitectónica.

JP. ¿Y no se la puede resolver arquitectónicamente?



Modularidad y reglas proporcionales. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011



Estructuras tipológicas. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

LMVDR. No. Se podría resolver si ellos nos dieran un programa. Pero antes deben demostrar que desde el punto de vista sociológico su idea es válida. Ellos quisieran endosarnos la responsabilidad a nosotros, pero yo no lo acepto.

JP. Viendo sus proyectos, me sorprende el hecho de que en su trabajo se vislumbra una continuidad, un vínculo...

LMVDR. El problema es siempre el mismo. Sólo que en un caso se trabaja, por ejemplo, con paredes, mientras que para un grupo de edificios hay que trabajar, precisamente, con edificios. Pero el problema es el mismo. Es decir, se trata de establecer una buena relación entre los elementos. Es un problema muy simple. En nuestra escuela poníamos un problema de espacio sobre el cual cada estudiante tenía que reflexionar y trabajar, se trataba de la misma cosa sea de una habitación, de un hotel o el atrio de un banco –no hay diferencia; es el mismo problema.

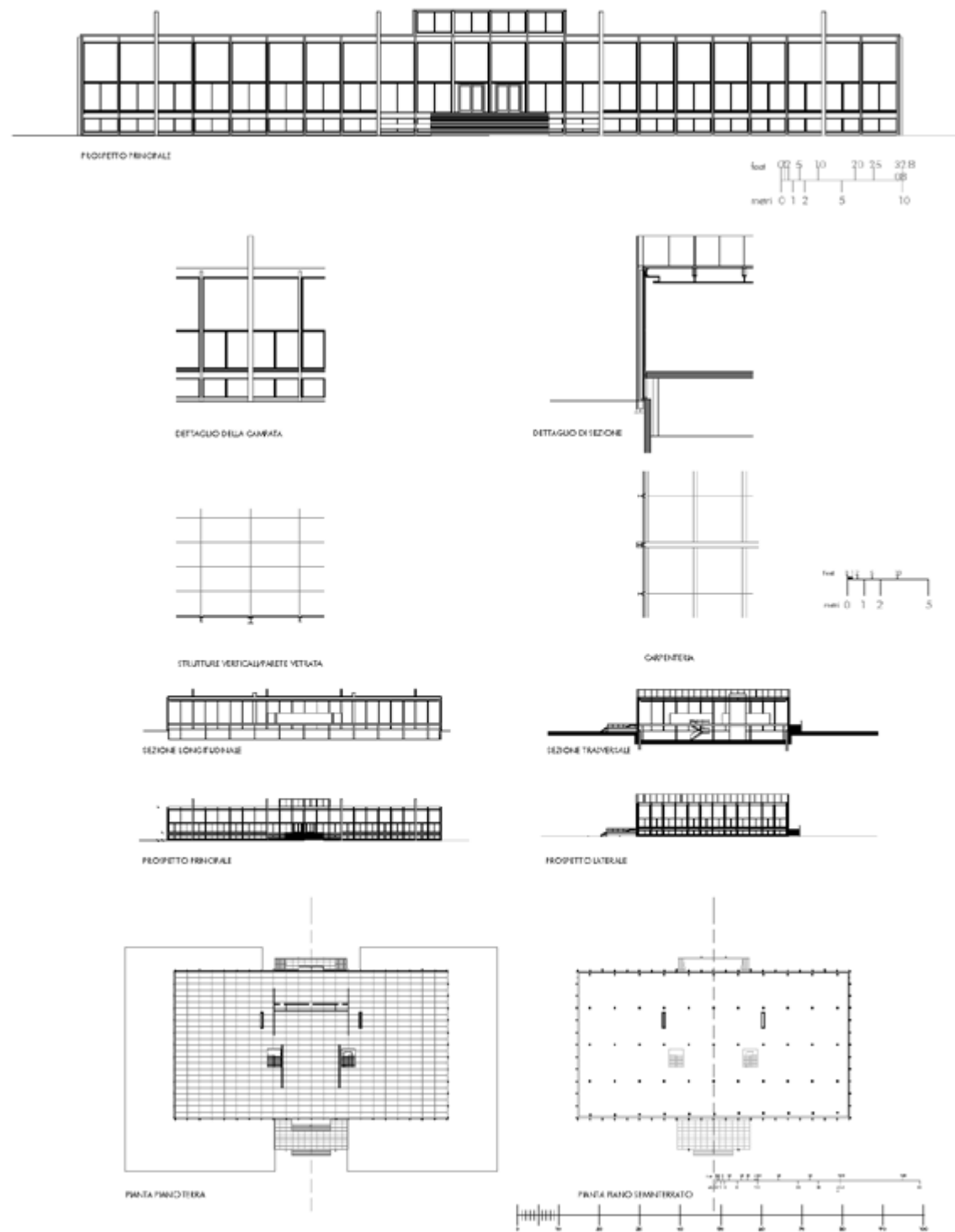
JP. ¿Es la misma cosa, o casi, también para un plan urbano?

LMVDR. Yo diría que sí. La planificación urbana obliga a afrontar los problemas del tráfico, pero el problema en sí es siempre

el mismo. Es simple: se trata de identificar buenas relaciones entre un elemento y otro. Los vínculos representados por las calles pueden volver un diseño geométrico, no libre, pero no está dicho que no se pueda adoptar una composición libre. En principio no hay diferencia.

JP. Pero el hecho de que las calles formen una trama...

LMVDR. Ciertamente, a mí me sugiere una solución geométrica. No estoy a favor de esta última solución en principio, pero es esto con lo que tengo que trabajar. Para mí es un material. Si tengo que hacer un edificio, o un grupo de edificios, puedo hacerlo simétrico o asimétrico y el problema se re-propone. Alguien puede pensar que la solución debe apuntar hacia la asimetría, pero no es ésta la cuestión: no se trata de querer probar algo distinto. En una ocasión adopté un diseño simétrico y no faltó quien pensara que había llegado el momento de tener que aprender nuevamente a usar la simetría. Pero para mí la simetría era la solución más racional, no me gustaba ni disgustaba particularmente. Era la solución más razonable para ese problema y no tuve dudas. En realidad pienso que la oposición simetría-asimetría implica, más que nada, una reflexión estética, cosa que yo no amo.



Crown Hall IIT 1950/56. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

JP. Veamos sus edificios. ¿Puede hablarme, por ejemplo, de la sede de la Krupp en Essen?

LMVDR. La de la Krupp es una enorme construcción a esqueleto. Cualquiera que use un esqueleto llegaría a una solución similar. Podría hacer algo distinto pero la forma sería la misma. Un esqueleto es solamente un esqueleto. El Science Center de la Duquesne University en Pittsburgh es un laboratorio. Como no sabíamos qué cosas iban en su interior pensamos en permitir que los tubos anduvieran donde quisieran. El primer laboratorio lo construí en Chicago, el Metallurgical Building en el IIT, el cual era un laboratorio pero no químico y allí usé el vidrio en el exterior.

JP. ¿Qué tienen en común los proyectos para Mountain Place en Montreal, para Dominion Centre en Toronto y para el Federal Center en Chicago?

LMVDR. Colocamos los edificios de manera tal que cada uno goce de la mejor posición y que el espacio entre ellos sea más o menos el mejor que se pueda obtener. Esto es lo que tienen en común. Usaría también el mismo principio si tuviera que construir un grupo de casas unifamiliares. Sólo que entre ellas probablemente habría espacios más pequeños.

- 1955 -

JP. En una ocasión, usted me contó cómo el Pabellón de Barcelona se desarrolló en torno a una placa de mármol que había encontrado.

LMVDR. Cuando tuve la idea del Pabellón tuve también que mirar a mi alrededor. Tenía a disposición muy poco tiempo y era pleno invierno. El mármol en invierno no se puede transportar desde la cantera porque aún está impregnado de agua; ésta, congelándose, lo fragmentaría. Había que encontrar un bloque de material seco y tuve que ir a buscar en depósitos inmensos. Allí encontré un bloque de ónix. Este bloque de mármol tenía determinadas dimensiones por lo cual podía solamente aprovechar la altura del bloque multiplicada por dos. Hice el pabellón alto el doble del bloque de ónix. El módulo era ese.

JP. ¿Le interesaría realizar otro tipo de edificio para exposiciones?

LMVDR. He trabajado con distintos tipos de edificios. Me que-

dan pocos con los cuales confrontarme. Me gustaría hacer una sala de congresos. Se trata de una construcción enorme, aproximadamente 220 x 220 metros y me gustaría verla. Conozco el diseño, los dibujos y la idea que está detrás, es la dimensión la que cuenta. Si tomamos las pirámides y las hacemos solamente 5 metros más altas no cambia nada. Son precisamente las enormes dimensiones que cambian todo.

JP. ¿Usted cree que serán las dimensiones de la pared pura que se eleva las que van a determinar el impacto que ejercerá el Seagram Building sobre Park Avenue en New York?

LMVDR. Sí, estoy convencido. Aquí también su simplicidad hará que el impacto sea mucho mayor. Hay otros edificios mucho más altos y agrupados en manera mucho más rica, pero pienso, o por lo menos espero, que el Seagram Building será un buen edificio. Recuerdo que poco después de haber llegado a este país vivía en el University Club en New York. Todas las mañanas desde la mesa donde desayunaba veía la torre principal del Rockefeller Center y me llamaba mucho la atención... sí, esta placa... el estilo no tiene nada que ver; se ve un volumen que no tiene nada de individualista, que tiene mil ventanas. Bello u horrendo no significa nada. Es como un ejército de soldados o como un prado: cuando se ve el volumen los detalles desaparecen. Ésta, para mí, es la calidad de esa torre.

- 1964 -

JP. Usted llevó hacia atrás el Seagram Building, respecto al límite de la calle cuando nadie lo hacía.

LMVDR. Lo retraje para ponerlo en evidencia. Ésta es la razón. Cuando se va a New York hay que mirar las marquesinas para orientarse y al edificio ni siquiera se lo ve. Se lo ve sólo desde lejos. Por esta razón lo llevé hacia atrás.

JP. ¿Por qué eligió el bronce como material?

LMVDR. Usamos el bronce a través del comitente. Cuando hablamos por primera vez, dijo: "Me gusta el bronce y el mármol". Y yo dije: "¡Me va bien!".

JP. ¿Así como lo proyectó, el Seagram tiene en cuenta los otros edificios cercanos, como por ejemplo el Racquet an Tennis Club de Mac-

Kim, Mead y White sobre el lado opuesto de Park Avenue?

LMVDR. Ciertamente. Cuando iniciamos los trabajos, el Lever House ya estaba. Y cuando llevamos hacia atrás el edificio no sabíamos qué habría sucedido a los costados. Una vez terminado el Seagran Building, éste y la Lever House, indicaban ya qué cosa se debía hacer, pero no sucedió así.

JP. A diferencia del Seagran Building los dos edificios para las oficinas de la Bacardi en Santiago de Cuba y en Ciudad de México presentaban otros problemas.

LMVDR. Sí, seguramente. Los sitios eran distintos. Para el primer edificio en Cuba, el comitente quería un amplio espacio, porque, decía: “Me gusta imaginar tener un escritorio en una habitación grande y trabajar con mis empleados. No me sirve una oficina cerrada porque yo trabajo más que todos, por lo tanto, no me disgusta que los otros me vean”. Entonces intentamos resolver este problema. En México, sin embargo, fueron dos los factores que modificaron el carácter del proyecto: uno era que la calle está más alta que el lote y si hubiésemos construido un edificio de una planta se hubiese visto solamente la cubierta del mismo. Por eso levantamos el edificio de dos plantas. Además, se trataba de un normal edificio para oficinas, porque los dirigentes insistieron en tener espacios separados.

JP. ¿Qué peso atribuye a la historia?

LMVDR. A mí no me interesa la historia de la civilización. Me interesa nuestra civilización, la que vivimos. Después de tanto tiempo dedicado al trabajo, a la reflexión y al estudio, pienso que realmente la arquitectura de hecho tiene solamente que ver con la civilización a la cual pertenece. Mire, en realidad la arquitectura consiste en esto: puede solamente expresar la civilización a la cual pertenece y nada más. Hay fuerzas en contraste entre ellas, pero en una evaluación más detenida, se descubre que éstas son fuerzas que impulsan hacia adelante, otras que sostienen, otras que actúan sólo en superficie. Por eso es difícil definir la civilización y nuestro tiempo. Las fuerzas de superficie de las civilizaciones más antiguas desaparecieron. Sólo las fuerzas que deciden se transforman en fuerzas históricas, fuerzas excepcionales. Sucede a menudo no llegar a definir algo. Luego, vemos algo que nos llama profundamente la atención y sabemos que es eso. No lo sabes expresar pero es eso. Como cuando se conoce una per-

sona en buen estado de salud: ¿de qué cosa lo deducimos? Por más que no se sepa por qué, se sabe cuándo una persona goza de buena salud o no. Esto es lo que considero importante, en modo particular en este momento, con este movimiento barroco que avanza –o como quieran llamarlo. De todos modos, para mí, es una especie de movimiento barroco que va contra todo aquello que es racional, contra todo lo que es directo. En modo particular, en un momento de confusión, si no es la razón ¿qué otra cosa podría guiarnos? Por eso, desde el inicio de los años veinte, nos esforzamos tanto en descubrir un modo racional de hacer las cosas. En el período del Jugendstil y del Art Nouveau había gente con mucha fantasía e interés por la escultura. Quien más, quien menos, eran todos fantasiosos. Pero personas racionales eran muy pocas. Yo desde muy joven he emprendido el camino de la racionalidad.

- 1955 -

JP. Para usted, ¿nuevos estilos de vida cambiarán las cosas?

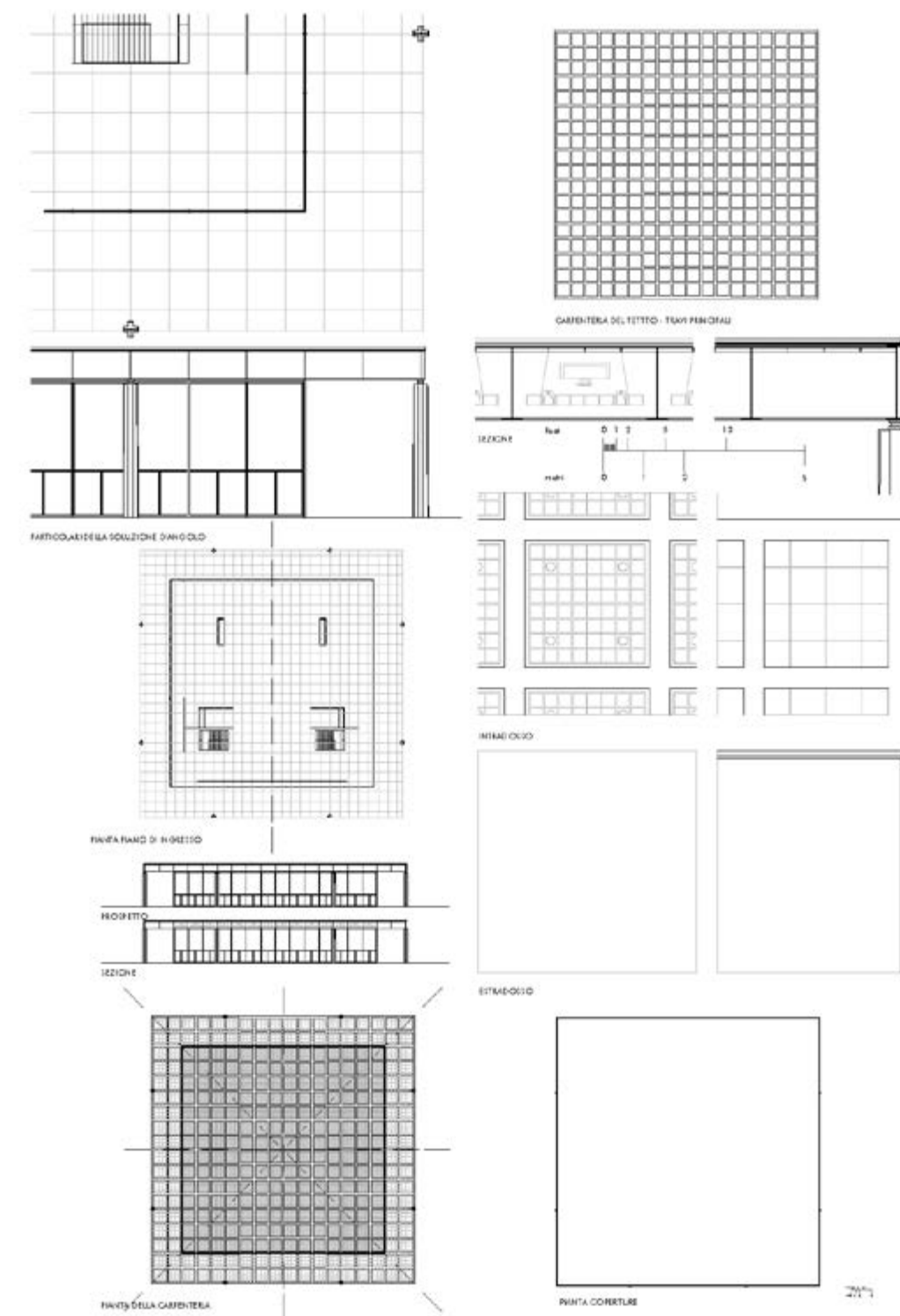
LMVDR. No, para mí en principio nada cambiará, por más que el desarrollo pueda traer mayor riqueza. Es muy difícil hacer algo claro y luego hacerlo de una manera agradable, por más que sean dos operaciones distintas –primero debe ser claro. Si hay quien quiere edificios para habitaciones de cuarenta plantas y los departamentos deben ser todos iguales, yo no puedo hacer nada. Sólo puedo intentar hacerlo explícito y luego bello.

JP. ¿Usted es optimista en relación al futuro de la arquitectura?

LMVDR. Por supuesto. Absolutamente optimista. Pienso que no se debería planificar demasiado y que no se debería construir demasiado.

JP. ¿Prevé que en el futuro alguien partiendo del estilo que usted ha elaborado podrá desarrollar uno más rico?

LMVDR. En este caso no usaría siquiera la palabra estilo. Diría que alguien podría usar el mismo principio, el mismo enfoque. Luego, ciertamente, si tuviera talento podría enriquecerlo...depende. Hoy, obviamente, se nota una reacción a mi modo de entender la arquitectura pero a mi entender es sólo una reacción. No creo sea un nuevo enfoque. Es una reacción a algo que existe. La reacción es una especie de moda.



Jerarquía de los elementos constructivos. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

NOTAS

1 - La presente es la transcripción de la entrevista -traducida al castellano por G.A.Carabjal y Silvia Braida desde *Casabella 800*- que Mies concediera a John Peter (1917-98), autor de un extraordinario proyecto de *historia oral*, en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. El proyecto de J.Peter se conserva en la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division de la Library of Congress de Washington D.C., John Peter Collection; el archivo comprende 626 cintas de distintas características y dimensiones. Las *Conversations Regarding the Future of Architecture* de J. Peter fueron reunidas en un disco producido por la Reynolds Metals Company (actualmente parte de ALCOA) y hechas de dominio público en 1956. John Peter ha utilizado las entrevistas realizadas para publicar el volumen *The Oral History of Modern Architecture*, Abrams, New York 1994. Los registros originales de algunas de estas entrevistas pueden ser escuchados online en *casabellaweb.eu*.

El texto ha sido editado y acompañado por ilustraciones seleccionadas por la redacción de **A&P Continuidad** con el fin de transformar el mismo en una narración visual por imágenes que ponga inmediatamente en evidencia las referencias utilizadas.

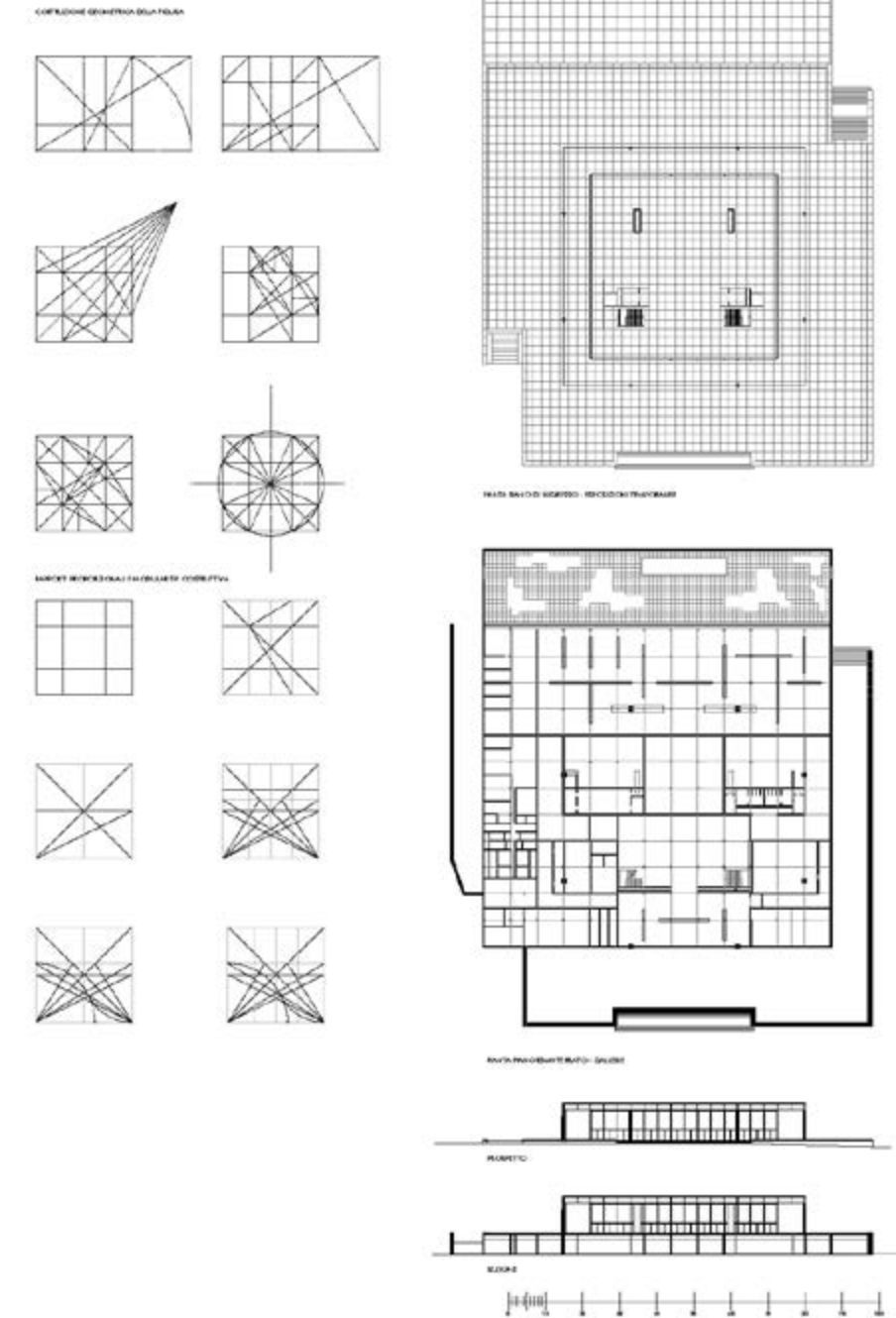
2 - Por esta razón las partes que componen el texto son precedidas por la indicación del año en el cual las palabras de Mies fueron registradas. La diferencia en los tiempos de verbo utilizados se debe a los nueve años transcurridos entre una entrevista y otra.

3 - En este paso Mies Van Der Rohe se refiere al semanal "Die Zukunft" publicado desde 1892 hasta 1923 por Maximilian Harden (1861-1927) además amigo, hasta 1912, e interlocutor privilegiado de Walter Rathenau, a su vez uno entre los muchos colaboradores prestigiosos de la revista. Walter Lippmann (1889-1974) era, en la época en la cual Mies concedió la entrevista, uno de los más célebres periodistas estadounidenses; su columna *Today and Tomorrow*, en el "Herald Tribune" de New York (1931-1963) era considerada un ejemplo de periodismo equilibrado y libre. Pierre Simon Laplace (1749-1827) es el autor de *Mécanique Céleste* (1799-1825); sus estudios están en la base de la astronomía matemática moderna, de la física y de la teoría de las probabilidades.

4 - Puede ser interesante, en relación además a cuanto Mies Van Der Rohe sostiene en esta misma entrevista hablando de las cualidades plásticas del cemento armado, confrontar sus afirmaciones en relación al Washington Bridge con la página que Le Corbusier dedicó al mismo puente en *Quand les catedrales étaient blanches* (1937), aquí citado de la edición de 1965 (Editions Gonthier, Paris, pp. 84-85): "el puente George Washington sobre el Hudson es el puente más bello al mundo. Cables y acero lo tienen colgado del cielo como un arco invertido, bendecido. Es el único lugar besado por la gracia en la ciudad desordenada. Está pin-

tado color aluminio y entre el agua y el cielo no se percibe otra cosa que esta cuerda tensa, sostenida por dos pilones de acero. Estos dos pilones, cuando el automóvil sube a lo largo de la rampa, se elevan tanto que te hacen sentir feliz; su estructura es tan pura, decidida, regular, que finalmente la arquitectura en hierro parece sonreír".

5 - Erwin Schrödinger (1887-1961) fue un físico y matemático austríaco, ganador del Premio Nobel (1933), autor de contribuciones fundamentales a la mecánica cuántica. Mies Van Der Rohe poseía estos libros de Schrödinger (las fechas son las de las ediciones presentes en la biblioteca del arquitecto): *Science and Humanism* (1952); *What is life* (1956); *Die natur und die Griechen* (1956); *Mind and Matter* (1958); *Meine Weltansicht* (1963). Un párrafo análogo al que se lee a continuación, se encuentra en la entrevista *Ich mache niemals ein Bild* -publicada en "Die Bauwelt", Lill, 32, 1962- donde Mies Van Der Rohe habla en relación al lenguaje: "El lenguaje en el uso cotidiano es hablado en prosa. Si se es muy hábil, se puede hablar una magnífica prosa. Si se controla y domina el lenguaje entonces se puede ser un poeta. Eso sí, se trata siempre del mismo lenguaje, cuya naturaleza contiene en sí misma todas las posibilidades. El físico Schrödinger sostiene que: *la fuerza creativa de un principio general consiste en su validez universal*. Es exactamente esto lo que entiendo decir cuando hablo de estructura en arquitectura. La estructura no es una solución específica, sino una idea general".



Casa 50x50 1951/52 - Nueva Galería Nacional Berlín 1962/68. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

CONVERSACIÓN CON ANIBAL MOLINÉ

por MAURO GRIVARELLO

Nota introductoria BIBIANA CICUTTI

Superarse a sí mismo

Integrante de uno de los estudios de más prestigio en Rosario, pareciera que, a lo largo de su densa producción de proyectos, su actividad en la docencia universitaria y sus aportaciones teóricas, se reconoce una vocación constante: "superarse a sí mismo". Su pasión es el proyecto, y por eso siempre se interesó por la dimensión histórica de la práctica, aquella que da cuenta de la inserción de la obra en un *continuum* que es la ciudad, el territorio. Cuando se le pregunta acerca de lo que considera que es la arquitectura, habla del "paso del tiempo", del "cambio de los ideales" transitados mediante obras y proyectos. "Los hechos que uno ha realizado y vivenciado" dice, atravesado por la temporalidad de sus acciones y experiencias. No es para menos, como él mismo nos cuenta, sus "primeros años como alumno en la Escuela de Arquitectura coinciden con un proceso de crisis y cambio institucional y político, tanto en

el país como en la universidad". Desde entonces, la Escuela transitó una etapa en la cual el imaginario colectivo equiparó la reestructuración académica local a la experiencia de la legendaria Bauhaus, alcanzó merecido reconocimiento y se involucró con los debates internacionales al compás de los sucesivos cambios de rumbo en el ámbito de la disciplina, la profesión y en el abordaje de los problemas urbanos.

En correspondencia, nuestro protagonista sintetiza su trayectoria, reconociendo, nombrando y fechando sus cuatro "líneas de pensamiento arquitectónico", en consonancia con cuatro facetas del derrotero de la disciplina, y particularmente de nuestra Escuela: Pragmática y experimental de 1956 a 1967; Sistémica, de 1967 a 1978; Analítica-propositiva de 1979 a 1999 y nuevamente Experimentalista de 1999 al presente, donde no le esquiva a asumir "la complejidad, en las aproximaciones derivadas de un enfoque híbrido e inclusivo, en la maleabilidad y permeabilidad de sus contenidos".

Otra pasión, la escritura, lo tiene como referencia desde sus contribuciones a la primera serie A&P, en los 60 -que lo cuenta como director junto a Jorge Enrique Hardoy, Héctor Helena e Iván Hernández Larguía-, textos sobre arquitectura en Rosario, ponencias a congresos, etc., hasta llegar a la edición de su tesis doctoral: Proyecto urbano y proyecto arquitectónico.

Si bien se lo identifica públicamente como el "autor de ARICANA"- obra excepcional, proyectada junto a Hilarión Hernández Larguía y Rufino de la Torre-, su portfolio abunda de proyectos de diferente escala y envergadura que exploran y sistematizan los recursos del Movimiento Moderno, contribuciones al ordenamiento urbanístico, etc. Vital, como siempre Anibal trasciende la culminación de un largo camino recorrido. Sigue proyectando, sigue enseñando, sigue escribiendo. ¿Qué más?

Bibiana Cicutti,
mayo de 2015



Edificio de oficinas. Santa Fe y Buenos Aires 5° curso 1958. A. Moliné

Charlar con Aníbal Moliné es un momento de aprendizaje.

Recuerdo varias conversaciones con él, algunas como estudiante y otras como docente, donde se mezclan reflexiones de vida y de arquitectura.

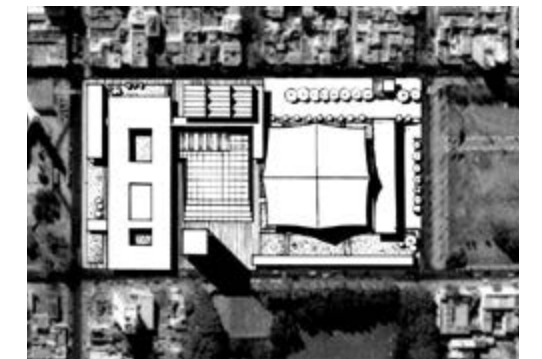
Uno entra a esta disciplina con ciertas valoraciones del significado de lo que encierra esta profesión, pero a su vez con un profundo desconocimiento de la misma que, a medida que uno avanza, va desapareciendo y se va precisando cada vez más cuando se tiene la oportunidad de conocer arquitectos como Aníbal.

Hoy tengo la oportunidad de volver a conversar con él en esta charla de café donde queda expuesta su visión de la disciplina desde sus comienzos como estudiante hasta la actualidad y que nos permite acercarnos a entender qué es la Arquitectura.

MGB La pregunta para empezar podría ser: ¿QUE ES LA ARQUITECTURA? ¿Es una definición simple y concreta o es necesario situarla temporalmente ya que uno cambia la perspectiva de la mirada con el tiempo?

AM En verdad no me parece una pregunta ni sencilla ni fácil. No me siento con la capacidad de síntesis como para responderla bajo esa suposición. Prefiero plantear algunos caminos alternativos que a lo largo de este diálogo trataré de recorrer, como por ejemplo ¿Qué es lo que uno cree que es la arquitectura? o, ¿cuáles son sus alcances a partir de un determinado enfoque? o, ¿cómo es posible definirla en función de lo que uno estima que la arquitectura hace o puede hacer?

A este camino es interesante confrontarlo con el paso del tiempo, con el cambio de los "ideales" y sobre todo con los proyec-



Centro comercial y mercado. 4° curso 1957

tos y obras -los hechos- que uno ha realizado y vivenciado, a los efectos de poder reconocer -o no- un cierto grado de estabilidad o cambio en las aproximaciones, los procedimientos, los resultados y los valores, relacionados con eso que llamamos Arquitectura.

MGB ¿Por qué elegiste estudiar la carrera de arquitectura?

AM Creo que hubo varios factores que incidieron en esa elección, y sin reconocer alguna prioridad entre ellos asumo su concurrencia: la cercanía familiar con la profesión, mi padre era técnico constructor, había sido estudiante de arquitectura y había dejado sus estudios para constituir nuestra familia, pero siendo nosotros adolescentes retomó su carrera, egresando medio año antes que yo entrara a la escuela.



Casa Albanese, 1964-1966

la de arquitectura. De ese modo y contemporáneamente, compartí con él mi paso por el bachillerato junto con su experiencia universitaria y su actividad profesional; además, siempre quise y traté de hacer "cosas", estar ocupado intentando traducir intenciones e ideas a fin de construir cosas; por otra parte, el mundo de lo construido me parecía fascinante, y durante mi niñez vi construir varias casas vecinas en mi barrio y como éste se iba transformando. Por supuesto, hay más factores.

MGB ¿Adónde ponías tu mirada en ese momento? ¿Supongo que el Movimiento Moderno tenía una atracción fatal y atrapaba hasta al más cauto?

AM No comparto las implicaciones de la pregunta, porque parto de otra suposición, ya que dentro del ámbito académico cada

protagonista tenía -y sigue teniendo- el suficiente grado de libertad como para buscar, valorar y elegir las líneas de pensamiento sobre las cuales podía transitar su aprendizaje y cabe recordar que a partir del año 1958 lo que es hoy el área proyectual se organizó en base a cuatro talleres verticales de 2° a 6° curso; cada uno de ellos con sus propias corrientes de pensamiento e identidad arquitectónica, circunstancia que revela una respuesta y un apoyo institucional a esa libertad de elección a la que me refería. Por otra parte, tampoco puedo resumir en lo que en general se llamaba el "Movimiento Moderno" en arquitectura todas las vertientes que de una manera gradual íbamos descubriendo en ese rico y variado desarrollo que a lo largo de la primera mitad del siglo XX se iba desplegando, por más que muchos críticos hablasen -aún hoy lo hacen- de las miserias de la Arquitectura Moderna.



Casa García, 1967-1968

Lo que sí puedo acordar es que, en función de un particular compromiso, mis búsquedas se orientaban dentro de la producción de los llamados "maestros de la arquitectura moderna": Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto -en especial hacia las obras de los dos últimos. Búsquedas que luego se fueron enriqueciendo con el aporte de otros autores, escandinavos, ingleses, algunos españoles y brasileños. Con respecto a los arquitectos nacionales, me parece necesario señalar a Amancio Williams, el estudio SEBRA, Mario Roberto Alvarez, Clorindo Testa, el grupo OAM -en especial Horacio Baliero y Juan Manuel Borthagaray, Eduardo Sacriste, la obra inicial de Claudio Caveri y el equipo de Justo Solsona; y en un plano más lejano, ya que su experiencia se desarrolló en EEUU, Eduardo Catalano y Horacio Caminos. Con respecto a los es-



Casa Maidagan, 1966

tudios locales me interesaban las obras de Hilarión Hernández Larguía y Rufino de la Torre, Ermete De Lorenzi, César Benetti Aprosio y el equipo de Silvio Mariotti y Alfredo Molteni.

MGB ¿Por qué elegiste dedicarte a la enseñanza? ¿Por qué te interesa la docencia?

AM La primera de esta serie de preguntas no la has hecho directamente, pero creo que es conveniente aclararla: desde que tengo recuerdos siempre me atrajo el aprender, y realmente gozaba cuando le contaba a los demás lo que había aprendido; por otra parte, tengo imágenes muy gratas en mi memoria de todas las personas que me ayudaron en esa tarea, no recuerdo tener valoraciones negativas de mis maestros o profesores; por supuesto, que reconocía diferencias cualitativas en-

tre ellos, pero casi siempre encontraba en ellos algún aporte útil y positivo para mi formación. También hay razones de orden contextual; mis primeros años como alumno en la Escuela de Arquitectura coinciden con un proceso de crisis y cambio institucional y político, tanto en el país como en la universidad. A fines de 1954, en las noches de verano nos reuníamos un grupo de cuatro o cinco compañeros de Arquitectura -Adrián Caballero era uno de ellos-, leíamos y comentábamos, con ingenuidad pero con bastante rigor, libros sobre arquitectura, pintura y arte moderno. En el '55, cursando el 2° año, ese grupo se había ampliado bastante incluyendo a alumnos de primer año a los cuales introducíamos en nuestras inquietudes y búsquedas de conocimiento sobre la arquitectura de ese entonces; esa fue nuestra iniciación informal en el dominio de la enseñanza. Por

otra parte, en ese entonces la transformación de la universidad fue muy intensa, ya que recuperó un alto grado de autonomía que se había perdido durante el régimen anterior. Esa circunstancia general junto a la particular reestructuración total de la escuela, generada por la acción del Centro de Estudiantes que promovió la incorporación de un grupo prestigioso de arquitectos y planificadores de Buenos Aires comprometidos con las nuevas corrientes del pensamiento contemporáneo, produjeron un fértil clima de trabajo para el desarrollo activo de nuestras actividades académicas bajo la suposición de que algo importante se podía hacer a través de nuestra participación en el propio ámbito cotidiano del aprendizaje.

MGB ¿La noción de qué es arquitectura, está relacionada con la docencia?



Reestructuración Sector Urbano Isla del Saladillo. 6° curso, 1980 | Reestructuración urbana. 6° curso, 1969 | Parque de la música. 6° curso, 2001. Hamm y Simondi

AM A fin de tratar de responder a las preguntas que estás formulando, no puedo dejar de referirme a las circunstancias contextuales que me han comprometido a lo largo del tiempo transcurrido y creo que, en mi caso particular, dichas circunstancias se desplegaron principalmente en tres dominios estrechamente entrelazados: en el de la Facultad como institución donde se aprende a proyectar y a construir visiones -y eventualmente consensos- acerca de lo que puede ser la arquitectura en su relación con la ciudad y el territorio; en Rosario y su área de influencia, como el lugar dominante para la aplicación y recreación de ese aprendizaje; y en el de la actividad profesional cotidiana, ya que considero que es muy difícil tratar de ayudar a que otros aprendan nuestra disciplina si no se desarrolla conjuntamente una comprometida actividad en el campo del hacer.

En función de lo expresado, veo la necesidad de plantear las cuestiones propias del proceso proyectual que concurrieron a bosquejar, a través del tiempo, nuestra visión de lo que la arquitectura hace y puede hacer, y que por lo tanto entiendo que caracterizan a los principales enfoques desplegados durante más de medio siglo en nuestra facultad. Esta consideración, me lleva a incluir las líneas de pensamiento que he tratado

de reconocer dentro del marco teórico transitado, el cual incluye una estrecha relación entre los conceptos paisajísticos, urbanos y arquitectónicos focalizados en cuestiones sobre el territorio, la ciudad y la arquitectura, tales como: espacio, forma arquitectónica, estructura urbana, concentración, dinámica ambiental, formas de vida y consenso social. Todos ellos, entendidos como aspectos esenciales de la naturaleza de nuestro mundo habitable; cualidades que, en el dominio específico del hacer y pensar, se manifiestan en las múltiples vinculaciones entre plan, proyecto paisajístico, proyecto urbano y proyecto arquitectónico, y que en un sentido más amplio, se expresan en función de las relaciones entre presiones y forma. Su reconocimiento, además de contribuir a explicar el encuadre conceptual y procedimental dentro del cual se han desarrollado nuestros aprendizajes y sus proyectos, nos permite registrar los momentos en que la concurrencia entre procedimientos y modelos conceptuales alcanzan el suficiente grado de consistencia como para caracterizar las propuestas como resultados pertenecientes a determinadas líneas de pensamiento arquitectónico, a las que en términos generales he agrupado en las vertientes, que a continuación explico sucintamente y las refiero a períodos de su presencia.

Pragmática y experimental -1956 a 1967- que se basaba en la observación y análisis de la realidad, se desarrollaba mediante aproximaciones sucesivas a través del ensayo, la puesta a prueba, y la superación de los errores apelando a la crítica y a la generación de nuevas alternativas.

Sistémica -1967 a 1978- su desarrollo se apoyaba en un fuerte andamiaje conceptual y en una diversidad de métodos, que asumían al diseño como una actividad generativa, regulada por procesos recursivos de autocontrol.

Analítica-propositiva -1979 a 1999- su base principal era la referencia a la racionalidad y se asentaba en la historia de la arquitectura y de la ciudad, en el reconocimiento de los "elementos", sus combinaciones y transformaciones; y donde la composición arquitectónica asumía un rol dominante.

Experimentalista -1999 al presente- se basaba en asumir la complejidad, en las aproximaciones derivadas de un enfoque híbrido e inclusivo, en la maleabilidad y permeabilidad de sus contenidos, y se desarrollaba mediante procedimientos generativos, regulados mediante la crítica de performance.

Dentro de ese desarrollo operativo, las principales instancias de legitimación de los procesos y resultados fueron el programa, su interpretación, la historia (sobre la ciudad y la arquitectura) y la experimentación (Moliné y Lurá: 2008).

MGB ¿Qué clase de proyectos se desarrollaban? ¿Y a vos cuáles te interesaban más?

AM Para intentar responder a estas preguntas, me voy a extender en la explicación de cuatro casos, que yo considero más representativos dentro de las líneas de pensamiento enunciadas.



Viviendas para funcionarios de Marathon Argentina 1962. Hernández Largaía, de la Torre y Moliné

Comienzo con el primer caso: Centro comercial y mercado, frente a la estación de ómnibus. Creo fue el más importante de los desarrollados en mis estudios y que fuera realizado en equipo junto con S. Kozicki y Adrián Caballero en el año 1957 durante el cuarto curso del taller horizontal. Los profesores fueron los arquitectos Juan M. Borthagaray (Arquitectura), Jorge Ferrari Hardoy (Crítico visitante), Jorge E. Hardoy (Planeamiento) y el Ing. Atilio Gallo (Diseño de estructuras).

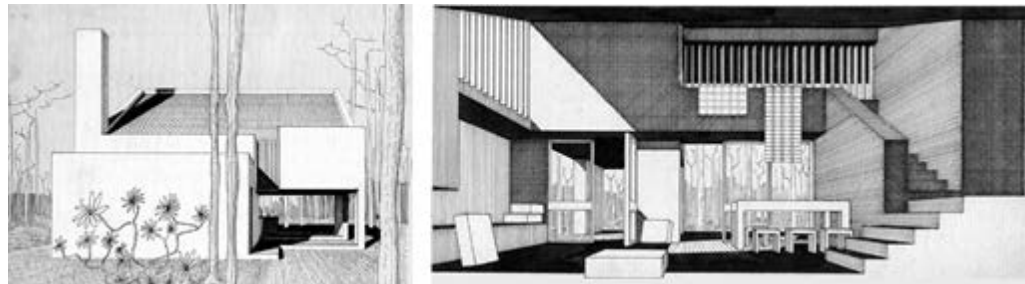
El procedimiento involucraba una serie de operaciones en donde los alumnos abordaban durante su desarrollo las instancias de composición urbana y arquitectónica como si se tratase de un solo problema, y sobre el cual ejercían sus capacidades analíticas, sintéticas y críticas.

La base inicial estaba dada por dos frentes de ataque, uno referido a las condiciones

que el sitio ofrecía para el desarrollo de la propuesta y el otro abordaba los requerimientos del programa y sus elementos constitutivos. En ambos se adoptaban procedimientos de observación, registro y análisis de lo existente y del material bibliográfico asequible -bastante escaso comparado con el que hoy se dispone- acompañados por un fuerte interés en su aplicación concreta al caso en estudio. Por lo tanto, se trataba de un enfoque de índole experimental donde la crítica de la cátedra y la autocrítica de los alumnos constituían el mecanismo regulador del proceso. El criterio que legitimaba las búsquedas estaba dado por la interpretación del sentido del programa como generador de las propuestas y por el grado con que los proyectistas aportaban sus propias motivaciones. Por otra parte, como era la primera vez que se afrontaban estos

temas, era necesario partir de operaciones cognoscitivas exploratorias y selectivas, orientadas a reconstruir nociones, esquemas o diagramas, que incorporasen las principales cualidades espaciales -formas y tamaños de los elementos, modos de agrupamientos- de cada componente, hasta lograr una cierta imagen de su posible forma, pero lo suficientemente maleable como para luego someterla a un proceso de articulación compositiva y agrupamiento dentro del conjunto, el que, en general, se correspondía con un patrón de localizaciones y vinculaciones desarrollado paralelamente, y donde el trazado circulatorio, la configuración volumétrica del conjunto y la adecuación al sitio, asumían un rol destacado.

Si bien en Rosario no existían ejemplos que pudiesen ser tomados como referentes a nivel del conjunto, sí los había en el



Viviendas en Punta del Este. 1960. A. Moliné y M. Winograd

nivel de las partes, los que en general no eran muy valorados por no estar resueltos dentro de lo que se consideraba en ese entonces el lenguaje de la arquitectura moderna. La búsqueda de referentes se desplazaba hacia fuentes bibliográficas y ejemplos, aportados por la cátedra y también por los alumnos, pero dado el carácter particular del programa y de su ubicación en un determinado lugar, dichos ejemplos no eran fácilmente transferibles al caso particular. Por lo tanto, si bien en los referentes se encontraban analogías útiles para la formulación propositiva, en las aplicaciones, éstas no eran transcripciones directas y acriticas de modelos previos, sino que eran el resultado de adecuaciones a las condiciones específicas del problema.

Mención especial merece esta modalidad operativa basada en el armado de un conjunto a través de las partes componentes en tanto entidades identificables, y en determinados momentos, aislables para su estudio y configuración.

Esta manera de afrontar la proyectación, también tenía una razón de tipo didáctica a los efectos de permitir un trabajo integrado con la cátedra de Diseño de Estructuras. Dado que entre los contenidos de la misma era necesario abordar el aprendizaje de distintos tipos de sistemas estructurales, la diversidad de los componentes edilicios

del proyecto facilitaba la aplicación de los conocimientos de dichos sistemas durante el proyecto de cada integrante.

Como el enfoque pedagógico era similar entre ambas asignaturas, y estaba basado en un proceso experimental que partía de la definición geométrica de las formas estructurales concretadas en maquetas, el que luego proseguía con el análisis e interpretación crítica de su comportamiento estático-resistente, las instancias de integración práctica eran muy fluidas, y en este sentido corresponde aclarar que durante estas experiencias, tuve la oportunidad de descubrir y visualizar la importancia cognoscitiva y operativa de la relación entre presiones y formas, que por otra parte constituye una de las bases conceptuales que desde ese entonces he postulado para la comprensión de buena parte del proceso proyectual.

Dada las características de la realización de esta ejercitación, donde los tiempos de concepción urbana y arquitectónica se superponían y donde los alumnos manejaban ambas instancias proyectuales, correspondía preguntarse si es posible establecer una clara delimitación entre ellas, y si ello no fuera así, en vez de tratarse de un problema urbano se podría abordar como un proyecto arquitectónico de mayor dimensión que los habituales, y donde el "edificio" resultaba una entidad más compleja que

debía considerar otras articulaciones.

La condición que da pie a esta argumentación se deriva de la búsqueda de la unidad de proyecto, en cierta medida cerrada y completa a la que aspiraba el resultado. Sin embargo, analizando el proceso de su desarrollo en el tiempo y ciertas implicaciones didácticas derivadas de la búsqueda de integración con la otra asignatura, podemos asimilar este trabajo como una experiencia que simulaba la problemática del proyecto urbano, dado que por un lado, se operaba con los problemas del conjunto en relación con la ciudad existente, y por la otra, al abordar el estudio de cada componente como pieza edilicia estudiada internamente y puesta en relación con los otros integrantes -los que en ese momento asumían el rol de entorno- constituía la instancia arquitectónica.

Lo interesante de la ejercitación fue la posibilidad de ejercer una dialéctica de ajuste constructivo entre ambas situaciones, modificar el elemento para adecuarlo al conjunto e inversamente, alterar al conjunto para adecuarlo al componente, pero al mismo tiempo, en ese juego surgieron cambios importantes en ambos términos. Otras derivaciones eran posibles, por ejemplo, que los proyectistas asumiesen al conjunto como un hecho real que no podía ser alterado, salvo por los impactos resultantes de la implantación del proyecto del elemento dentro de aquél, como sucede en una intervención arquitectónica en la ciudad real. Al mismo tiempo, esta modalidad operativa ayudaba a que los alumnos comprendiesen que, además de las interacciones entre ambas instancias, la actuación urbana proyectual ofrecía un relativo grado de apertura -derivada de su condición estratégica- para su resolución arquitectónica, y que, por lo tanto, ésta requería una mayor resolución y definición que es propia



ARICANA. Hall Primer piso 1961-1967. Hernández Larguía, de la Torre, Moliné y Santanera

de su naturaleza.

Entre los aspectos no considerados en ese entonces, cabe señalar que la preservación del patrimonio no era reconocida como una cuestión de gran interés ni para el aprendizaje proyectual ni para la concepción de la ciudad. Tampoco, los aspectos relacionados con la gestión para implementar emprendimientos de intervención de esta envergadura constituían preocupaciones relevantes para el aprendizaje. En cambio, sí habían sido consideradas la factibilidad del programa y las potencialidades del lugar para su implantación, de modo que la coexistencia de algunas operaciones inmobiliarias coetáneas, en cierta medida respaldaban la posibilidad de su probable ejecución y no sólo como un mero ejercicio de especulación teórico proyectual.¹

De esta experiencia de aprendizaje, creo que es posible inferir algunas considera-

ciones programáticas y proyectuales de interés. Primero, la utilidad de incorporar actividades que asegurasen la continuidad de uso durante la mayor parte del día y del año. En segundo término, la necesidad de procurar espacios urbanos y frentes activos -verdaderos frentes de vida- que operasen como ámbitos de transición articulada entre el espacio público existente y los dominios de la nueva intervención, claramente apropiables por todos, y que ésta fuera concebida reconociendo las oportunidades positivas, que por un lado ofrecía el lugar, y que por el otro, considerase el potencial disparador que la puesta en relación entre nuevo proyecto y ciudad existente, tenía para dar lugar a las nuevas actividades emergentes de dicha relación. Cabe reconocer que pese a las limitaciones propias de toda ejercitación académica y a ciertas críticas posteriores sobre la base

funcional y programática del enfoque desarrollado en ese entonces, estas dos consideraciones estaban claramente contempladas en el caso de aprendizaje analizado.² El segundo caso, que considero el trabajo más representativo de la línea sistémica fue realizado en 1969.

En ese momento en la escuela había 5 talleres y yo estaba a cargo del que fuera incorporado en 1967.

Su objetivo consistió en la elaboración y aplicación de un método que pudiera contribuir a la solución del problema de la vivienda en base a un proceso de reestructuración urbana de manera orgánica y sistemática. Ubicados en una posición límite, con respecto a la realidad socio cultural de ese momento, los alumnos -Alberto Costi y Jorge Palavecino- adoptaron un enfoque sustentado en la utilización de procesos conceptuales y técnicos avanzados, en



ARICANA. Hall Primer piso 1961-1967. Hernández Largaña, de la Torre, Moliné y Santanera

vez de apoyarse en el empleo de la composición arquitectónica y en los métodos racionalizados de los sistemas constructivos tradicionales (Costi: 1970).

La propuesta, se desarrolló en dos instancias: una, la correspondiente a la reestructuración y renovación del tejido urbano existente; la otra, perteneciente a la elaboración del sistema de viviendas. Ambas involucraron redefiniciones conceptuales y programáticas del tema a fin de dar lugar a los nuevos criterios de uso, flexibilidad y cambio que condicionaban las relaciones entre el cuerpo físico y social de la ciudad. En el estudio del tejido urbano se operó

lisis de los factores del contexto real que podían ejercer acciones para viabilizar dicho proceso -mantenimiento y recalificación de la trama vial, aprovechamiento de áreas vacantes en el interior de las manzanas, consideración del trazado parcelario y su ocupación, reconocimiento de los frentes y núcleos de vitalidad existentes, conservación de las estructuras edilicias de valor reconocido, modalidades de vida, etc.- que es precisamente la condición que diferenciaba este trabajo de otros similares orientados a exacerbar la condición de "modelo universal".

En el estudio del sistema de viviendas, se

“No es posible enseñar lo que no se sabe hacer, y si bien el mundo profesional tiene cualidades propias y distintivas con respecto al académico, creo fundamental la interacción entre ambos”.

en base a los lineamientos generales sobre reestructuración de la ciudad como modelo de totalidad metropolitana, que habían sido desarrollados por la cátedra y los alumnos del sexto curso durante 1967 y 1968. Los enfoques adoptados se apoyaban en la noción de "sistema" y en un marco teórico donde las hipótesis de trabajo se derivaban de las nociones referidas a las presiones configurantes y a la teoría de las unidades incrementales.

Su motivación fue aplicar dichas hipótesis a un lugar concreto en la ciudad para demostrar, en el plano proyectual, la factibilidad de su realización empleando un método dialéctico-constructivo, más orientado hacia la generación de un proceso que hacia un resultado final. Cabe destacar la importancia dada al aná-

destacaba la preocupación por concebir una unidad, repetible y móvil que a través de su capacidad combinatoria, y de su referencia a un subsistema de sostén estructural, circulatorio y de infraestructura, pudiera responder a los distintos modos de vida de los usuarios, permitiendo la diversidad de configuraciones edilicias y de contacto con el suelo.

Este proceso fue definido por los autores como "proceso metamórfico propio", ya que las unidades móviles que formaban parte del proyecto permitían un cierto grado de crecimiento y de intercambio, sin interferir con el resto del sistema.

Hay un aporte de la propuesta que corresponde señalar: ésta no implicaba el reemplazo total de lo existente para dar lugar a lo nuevo, sino la posible convivencia de

dos órdenes arquitectónicos, con distintos grados de predominio a través del tiempo. Los escenarios urbanos resultaban así "abiertos" y transformables, asimilando la tensión entre lo estable y lo cambiante. A diferencia del caso anterior, en éste se reconocía una preocupación por integrar las obras existentes al proceso de transformación; pero no se puede asimilar esta instancia a una condición de preservación explícita del patrimonio edilicio, tal como hoy se la entiende; en cambio podría afirmarse que, si se lograba dicho resultado, ello se derivaba de una aplicación positiva del potencial operativo del enfoque adoptado.

Además, cabe destacar la diversidad de medios empleados para conformar el recorrido que va desde el planteo del problema hasta la prefiguración indicativa de su materialización edilicia: enunciados analíticos e interpretativos, gráficos que ayudaban a registrar los distintos grados de relación entre "presiones" y formas, modelos tridimensionales que mostraban los rasgos más significativos de acuerdo a las instancias urbanas, arquitectónicas y tecnológicas transitadas en la resolución del proyecto.

El tercer caso, que considero el trabajo más representativo de la línea analítica-propositiva, fue realizado en 1980, y su objetivo consistió en elaborar y aplicar procedimientos que ayudaran a rehabilitar un área de la ciudad -la "Isla del Saladillo"- en prolongado deterioro, agudizado en ese entonces por la ejecución de infraestructuras de circulación que introdujeron nuevas fracturas en el tejido existente (Martínez de San Vicente: 1985).

Se ensayaron enfoques, métodos e instrumentos de trabajo que motivaron cambios significativos en el pensamiento y en la actuación proyectual, ya que la tarea involucraba un intenso diálogo entre el análisis

urbano y el proyecto, apoyado en el reconocimiento de las siguientes cuestiones: proceso de formación de la ciudad y del sector; consideración de la arquitectura como un factor para comprender e intervenir en la ciudad; aplicación de nociones tales como situación, sitio y trazado; parte de ciudad; tipo edilicio y morfología urbana; permanencia y transformación; componentes primarios y tejido; y sobre todo, en considerar al proceso histórico de conformación de la ciudad como recurso heurístico para formular los proyectos

“Desde el punto de vista de las bases teóricas de mi pensamiento arquitectónico, creo que el desarrollo de un enfoque sistémico fue el que tuvo mayor incidencia, tanto por el cambio que ello motivó en el modo proyectual como por la riqueza de los procedimientos y conceptos sustentantes”.

y también, como su razón legitimadora.

Las propuestas involucraron tres instancias de resolución: la primera, abordaba la reestructuración y renovación del área, entendida como un proyecto urbano del conjunto; la segunda, desarrollaba los proyectos particularizados de cada una de sus partes; y la tercera, comprendía el proyecto arquitectónico de sus componentes edilicios y urbanos.

Los enfoques adoptados se basaban en la especial valoración del sistema de espacios públicos y de los equipamientos comunitarios, como factores estratégicos para la recuperación de la calidad y vitalidad del área, dentro de un marco teórico donde las hipótesis de trabajo más significativas se derivaban de considerar a la dialéctica en-

tre análisis y proyecto como procedimiento fundamental, y aplicando una serie de operaciones tales como: reconocimiento y delimitación de los sectores homogéneos para someterlos a acciones de completamiento de tejido, definición de bordes y costura urbana; identificación de los lugares con vocación de centralidad, y su recalificación de acuerdo a las intenciones del proyecto en términos de incorporación de nuevos equipamientos públicos y de jerarquización espacial de los recorridos acorde a los encuentros y articulaciones entre sis-

temas de movimiento.

Por consiguiente, el desarrollo del trabajo, aparte de responder a los requerimientos del aprendizaje proyectual, específicos del sexto curso, se constituyó en una oportunidad para aplicar esas hipótesis a un lugar concreto, desarrollando un método dialéctico-constructivo, orientado hacia la generación, resolución y evaluación del proyecto.

El cuarto caso, al que considero como un trabajo representativo de la línea experimentalista, fue realizado en 2001. Se trataba de la incorporación de un nuevo parque y de un auditorio para cinco mil espectadores a emplazar en el área del Centro Universitario de Rosario. Era por lo tanto, una oportunidad para integrar un

equipamiento especializado de gran complejidad institucional con su utilización como espacio abierto público.

Dado el carácter estratégico de su posición entre el río y Rosario, y del estado en construcción del área, se presentaba una constelación de problemas y posibilidades que debía ser considerada mediante el estudio analítico e interpretativo del lugar y del entorno de la intervención, asimilando a su vez los lineamientos establecidos por el Plan Estratégico de Rosario y la Secretaría de Política de Construcciones de la UNR.

La presencia de esta línea de pensamiento, se hace evidente en aquellos casos -como el que estamos comentando- en que la resolución proyectual requiere compatibilizar gran variedad de escalas; no sólo para resolver las habituales articulaciones entre lo urbano y lo arquitectónico, sino también para considerar las implicaciones derivadas de la geografía, del territorio, y las que resultan de las técnicas de actuación. El paisaje, el sitio, las infraestructuras y los sistemas de espacios públicos y equipamientos, constituyeron los principales componentes sobre los que se operaba (Moline: 2008).

Además, y sin ser un rasgo exclusivo de dicha línea de pensamiento, cabe destacar la ubicuidad de la misma cuando se abordan procesos exploratorios generadores de modelos alternativos a la realidad, como método para obtener escenarios posibles que, a través de su exposición y crítica, contribuyan a orientar las operaciones proyectuales sobre la ciudad y el territorio. Los propósitos fueron: integrar el proyecto con el sistema de parques costeros de la ciudad, con las instalaciones del CUR y con el tejido urbano; adoptar un programa que apuntase a extender el tiempo de uso activo del CUR incorporando la utilización de sus



áreas abiertas como espacio público; articular los recorridos, ingresos y localización de actividades, asegurando la diversidad de usos pero sin interferir con las funciones más restringidas; y jerarquizar las cualidades paisajísticas y urbanas del lugar compatibilizando y asimilando la intrusión vehicular.

En este proyecto, se define una implantación que por un lado se reconstruye como un paisaje y por el otro se contrapone a la volumetría edilicia existente, de modo que el auditorio se constituye en la pieza clave que resuelve la articulación circulatoria, espacial y formal entre la rígida “espina” del CUR y la nueva red de paseos que se propone como Parque de la Música, asimilándolo a un campo de tensiones materializado a través de recorridos y áreas forestadas.

MGB ¿Después de terminar la carrera, que visión tenías de la disciplina? Sé que viajaste: ¿qué pasó en ese viaje? ¿qué te impactó?

AM El viaje de estudios a Europa en 1965 significó la vivencia de lugares, ciudades y obras que en general ya conocía a través de mis búsquedas bibliográficas y otros estudios paralelos; experiencia que me permitió tener una visión más amplia y al mismo tiempo más directa de otras culturas, sus valores y sus derivaciones en el ámbito de las realidades que constituyen su hábitat ambiental, natural y artificial articulados en las distintas escalas. Por consiguiente, y desde un punto de vista epistemológico, pude corroborar las relaciones de correspondencia o de diferencias entre las representaciones previamente conocidas y las percepciones vivenciales sobre la realidad de las mismas.

MGB ¿Cómo te vinculaste con Hilarión Hernández Largaía?

AM Lo más interesante de mi relación con H. Hernández Largaía fue la de entender y compartir la valoración esencial que el atribuía a la inserción práctica en el hacer de nuestra profesión, pero al mismo tiempo con el grado de apertura mental suficiente como para dar entrada y lugar a otras visiones no verificadas en la práctica; de ese modo creo haber ido adquiriendo la condición de hacedor, la aceptación de la diversidad de ideas, del valor del arte y de la importancia del oficio y de una actitud ética.

MGB ¿Cómo se forma *Estudio H* y quiénes lo integraban?

AM En el año 1966, cuando Hilarión Hernández Largaía se retira de la profesión, nos sugiere a R. de la Torre y a mí que prosigamos con el estudio, en ese momento y en su honor surge el nombre de Estudio H. Ya habíamos compartido varios trabajos con los Arquitectos Adrián Caballero -quien se retira en 1971-, Alberto Santanera y Daniel Vidal; luego se incorpora Armando Torio y más tarde Raúl Utges.

MGB ¿Qué obras desarrollaban? ¿Cuáles te gustaron más? ¿Te cambió la idea de la arquitectura en esta etapa? ¿Cómo trasladaste toda esa visión y noción de arquitectura a lo cotidiano de la disciplina?

AM Para responder a algunas de tus preguntas, adoptaré un criterio similar al que he seguido para referirme a los principales aspectos de mi tarea académica, haciendo un recorrido a través de mi labor profesional. Mi compromiso, respecto a ambos dominios asume la necesidad de su estrecha interrelación; se aprende haciendo y se hace aprendiendo. Como ya lo expresara, no es posible enseñar lo que no se sabe hacer y, si bien el

mundo profesional tiene cualidades propias y distintivas con respecto al académico, creo fundamental la interacción entre ambos.

La puesta a prueba de un sentido en el hacer proyectual, desentrañar y extraer las fértiles relaciones que se establecen entre el aprender, el hacer, el desarrollo de la experiencia proyectual, la crítica y la continua confrontación positiva con otras búsquedas, son algunas de las oportunidades y ventajas que se derivan de dicha interrelación.

También, trataré de organizar la incorporación de algunas obras refiriéndolas a las mismas líneas de pensamiento ya reconocidas. Creo que de ese modo es posible visualizar cómo los ideales e intereses de la arquitectura que ellas asumen se han manifestado, incidiendo y comprometiendo el hacer concreto a través de obras y proyectos, que participan de las características de dichas líneas.

Dentro de la línea pragmática y experimental cabe incorporar el conjunto de las primeras obras en las cuales participé como integrante del estudio de H. Hernández Largaía y de la Torre, entre otras: la sede de ARICANA, viviendas para funcionarios de Marathon, la planta industrial de CINDOR, la casa Albanese, la casa Maidagan y la casa García -en este caso asociado al Arq. Santanera-. Los anteproyectos de casas en Punta del Este, que hicimos con el Arq. M. Winograd y el de la Municipalidad de Miramar que compartimos con el Arq. José M. Marchetti también pertenecen a esa línea.

En un artículo de A&P del Arq. Héctor Helena comentando algunas de esas obras, y relacionándolas con la producción anterior de los arquitectos H. Hernández Largaía y Newton -estudio al que atribuía una voluntad por encontrar a través de la ar-

quitectura una expresión de su época y su medio, asociada a la franqueza y audacia de la sociedad rosarina de ese entonces- afirma que una de las constantes más significativas que él encuentra en las mismas, en tanto elementos arquitectónicamente expresivos, radica en que la concepción se apoya fundamentalmente en la calidad de los recursos constructivos, la conciencia del material y del detalle, y que cada obra responde a la particularidad de sus propios determinantes funcionales, constructivos y formales (Elena: 1965).

Estimo que el conjunto de las obras anteriormente enunciado está consustanciado con lo expresado por el Arq. Helena, ya que desde mi visión particular, sus principales características y preocupaciones son una continuación de la producción de Hernández Largaía y Newton pero atendiendo a las diferencias epocales: el respeto por el programa a través de una responsable interpretación del mismo; -empleo de planteos sensibles al lugar, al entorno y al clima; la consideración de la luz casi como un material más de construcción- ; desarrollos distributivos que apuntan a la claridad organizativa de las actividades y espacios; y despliegue del discurso formal sustentado en esas condiciones y aplicando un lenguaje arquitectónico próximo a algunas de las vertientes del movimiento moderno, pero materializado a través de una disciplina constructiva muy atenta al detalle y a la pertinencia de los materiales empleados junto a una tenaz preocupación por emplear pocos materiales y lograr un sentido de homogeneidad a través de la adopción de uno de ellos como protagonista dominante de las envolventes.

Creo que ARICANA muestra varias de esas cualidades. Como la institución debía



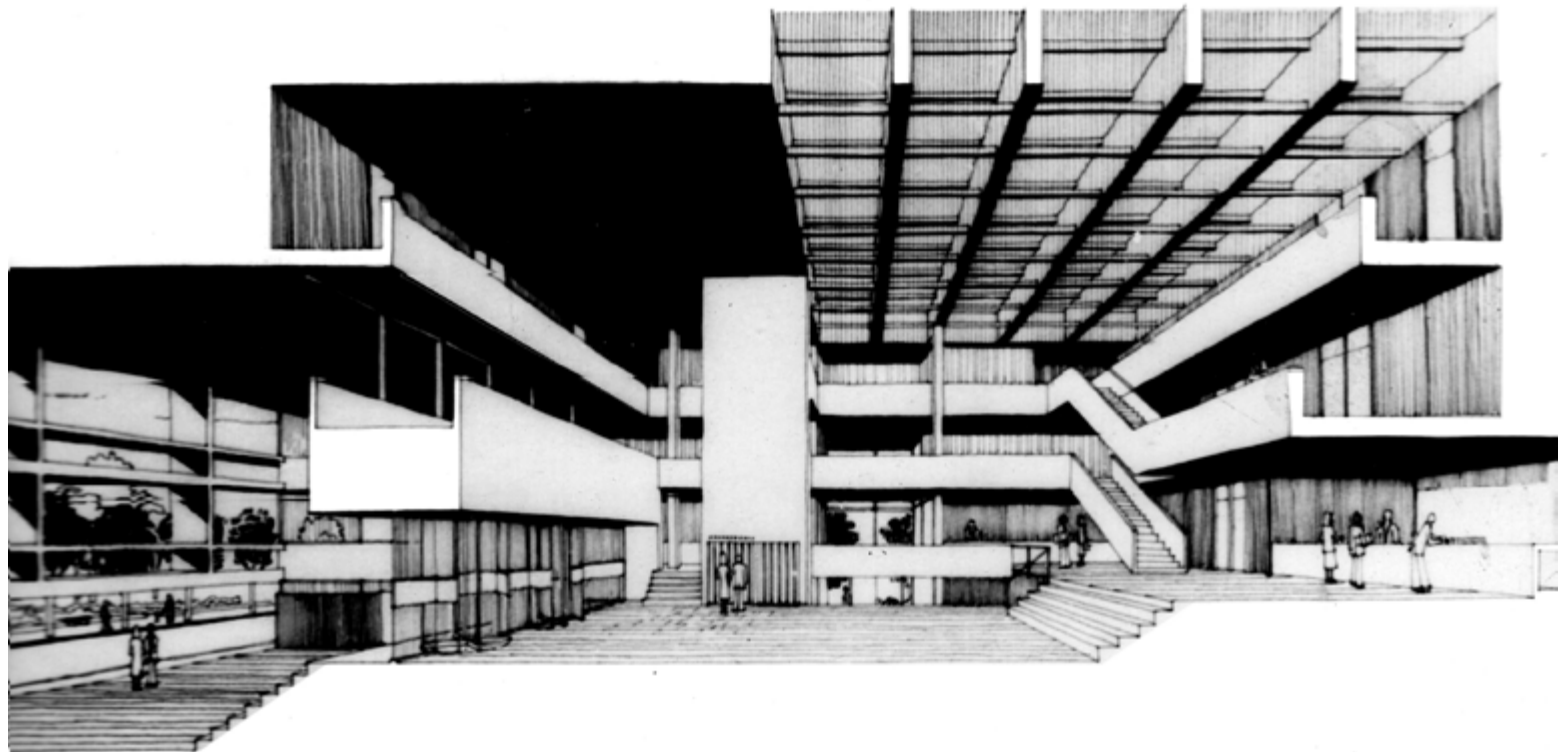
ARICANA. Fachada. Hernández Largaía, de la Torre, Moliné y Santanera

seguir operando mientras el nuevo edificio se renovaba dentro del mismo terreno -mediante etapas de avance constructivo desde adentro hacia fuera- el “partido” resultante fue un arduo compromiso entre los requerimientos de ubicación y vinculación de sus componentes funcionales, la voluntad de integración espacial entre los principales ámbitos exteriores e interiores, y las posibilidades de ocupación gradual y limitada del terreno; todo ello condicionado por la disponibilidad financiera. El material dominante fue el ladrillo, empleado -en muros, antepechos y partes del suelo del patio- con un sentido de horizontalidad escalonada, acorde al planteo espacial del interior. En cambio, hacia la calle y a los fines de resaltar su presencia institucional, dicho material adopta otro orden tectónico, transformándose en una base maciza sustentante de un sistema vertical de parasoles.

En otro contexto urbano y programático, la sede de la Municipalidad de Miramar, es un caso que muestra similitudes con el anterior, en términos de enfoque, articulación en etapas y de preocupaciones por la continuidad e integración de espacios y de tratamiento arquitectónico.

La composición o gestación de la forma total se derivaba de la condición de ejecución en tres fases; la primera -la única ejecutada- era una fracción de un basamento cuyo completamiento constituía la segunda fase; la tercera correspondía a un cuerpo elevado o torre.

Un atrio interior, cubierto y con luz natural cenital era el espacio dominante del conjunto, el que a través de una serie de articulaciones se extendía hasta las calles. El ladrillo fue el material que asumió un rol protagónico en la definición interior de los estratos que componían la estructura espacial esca-

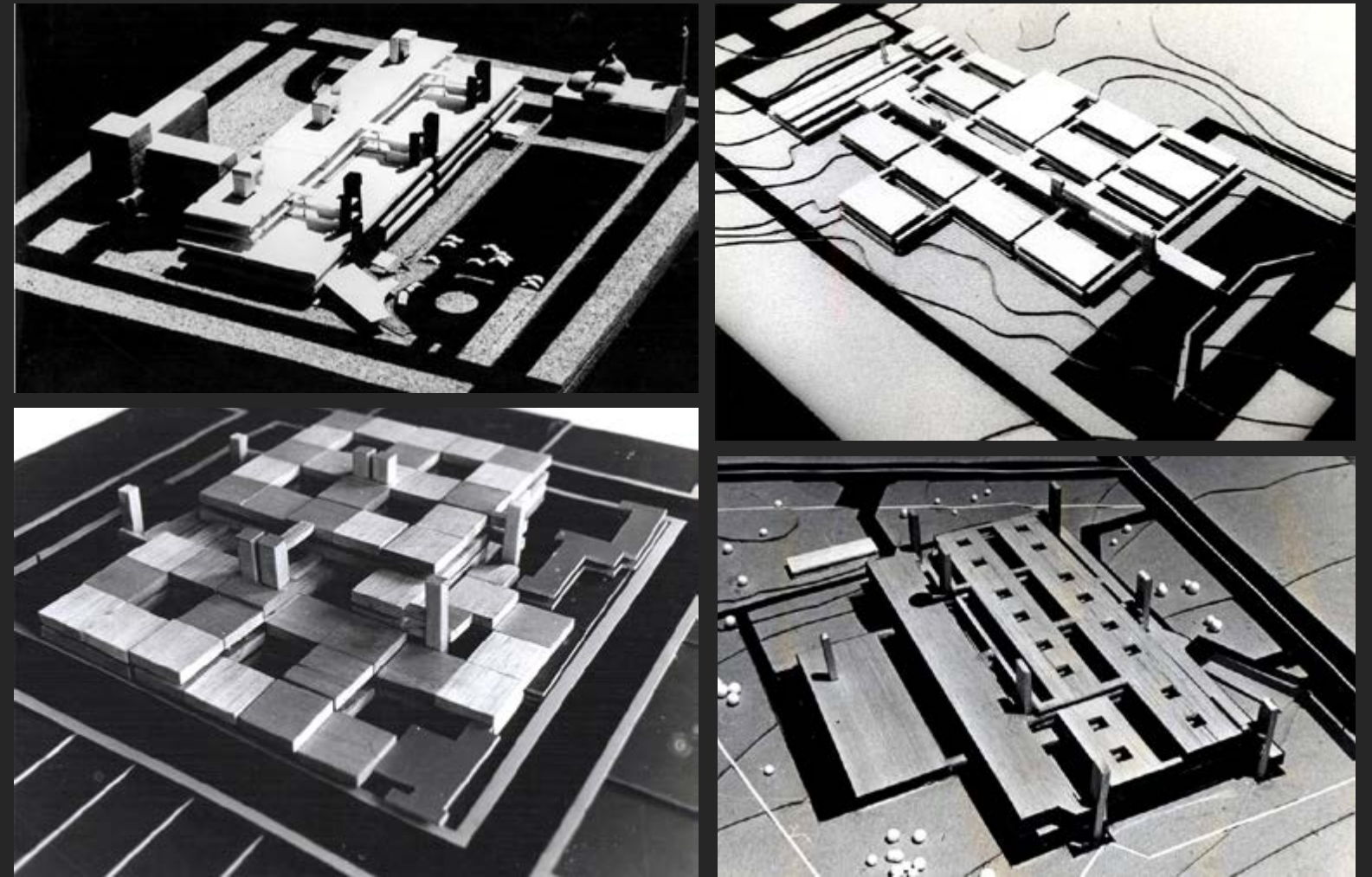


Municipalidad de Gral. Alvarado, Miramar 1964. J.M. Marchetti y A. Moliné

lonada en múltiples alturas. En el exterior dicho material fue empleado para definir un tema de casetones contrapuesto al de la continuidad de las franjas interiores. Desde el punto de vista de las bases teóricas de mi pensamiento arquitectónico, creo que el desarrollo de un enfoque sistémico fue el que tuvo mayor incidencia, tanto por el cambio que ello motivó en el modo proyectual como por la riqueza de los procedimientos y conceptos sustentantes. Como ya lo hemos citado, dicha corriente tiene un origen académico pero, al mismo tiempo, estuvo acompañada por un recorrido muy intenso dentro del dominio profesional, en especial a través de nuestra experiencia en los concursos de anteproyectos de hospitales, proyectos de escuelas y remodelación de complejos industriales, desarrollados en la primera parte década del '70. Hacia fines de esa década

y principios de los '80, dicha experiencia se concentró en los estudios y obras de renovación para la planta física del Centro Universitario de la Salud (CUAS) de la UNR. Los proyectos de este período tienen un fuerte compromiso con nuestra visión particular de una teoría del diseño y sus metodologías (Moliné: 1974); la aceptación de la incertidumbre programática, la imposibilidad de lograr un ajuste óptimo entre los cambiantes requerimientos del "mundo de la vida" y la "rígida permanencia" de los continentes edilicios y urbanos; la importancia de una programación abierta apoyada en planteos estratégicos con ciertos aspectos topológicos relativamente estables, pero variables en su ejecución y detalles, y tendientes a concretarse en estructuras edilicias y urbanas, neutras y relativamente flexibles, fueron las características más salientes de ese

pensamiento. Esos aspectos dieron identidad a nuestra visión, la que derivó en la búsqueda de modelos arquitectónicos anti-monumentales; éstos debían operar como entidades en desarrollo, generadas a través del espacio y del tiempo mediante la adición combinatoria de unidades incrementales que se acomodaban y estructuraban en función de los lineamientos topológicos derivados de las estrategias básicas de ocupación del suelo. Nuestras obras pertenecientes a la línea analítica-propositiva -Panteón de la Caja de Ingeniería en el Salvador, los proyectos del nuevo hospital Centenario y del nuevo Psiquiátrico del CUAS y algunas viviendas- muestran algo así como una superposición selectiva de los contenidos que caracterizan a las tres corrientes de pensamiento, acentuando las con-



De izquierda a derecha/ de arriba abajo: Hospital Provincial de Rosario | Hospital Posadas | Hospital Torcuato de Alvear | Hospital Paraná, 1970-1972, R. de la Torre, A. Moliné, A. Santanera, A. Caballero, D. Vidal y A. Torio - Abajo: Panteón de la Caja de Previsión de la Ingeniería. 1974-1980. Estudio H



diciones estratigráficas, epigenéticas y constructivas específicas de mi propia travesía dentro del proceso proyectual; y que expresado en términos más simples involucra: la conservación consciente y disponible de lo adquirido como conocimiento y como práctica en estratos sedimentados de significación; apertura hacia lo nuevo sin destruir ni borrar lo anterior; y reconfiguración de los contenidos de dichos estratos cognoscitivos a partir de incorporar otras interpretaciones y proposiciones operativas. Todo lo contrario al descarte consumista.

En particular, y como una concurrencia positiva que comparten las líneas sistémicas y analíticas propositivas, quiero destacar el valor que asume la ciudad como marco condicionante y posibilitante del despliegue proyectual, aunque adjetivado a partir de visiones distintas.

Sintetizo así mis relativas convicciones aceptando el modo *mutatis mutandi* -cambiando lo que haya que cambiar- pero manteniendo lo que creo que es y puede ser útil a través de una mirada que siente y valora la diversidad del mundo de la vida. En lo que implica mi experiencia profesional con relación al enfoque experimentalista, es poco lo que puedo aportar como obras realizadas en mi estudio, ya que en el período de vigencia más intenso de dicha corriente, a principios de este siglo, me jubilo de la profesión.

Por consiguiente, a partir de ese momento concentro todas mis actividades en el ámbito académico y puede afirmarse que mi mayor participación dentro de esa corriente transita en los dominios de tres de sus ejes: el de la enseñanza, el de la investigación y el de la extensión, en los cuales he comprometido mi labor en mis últimos años.

MGB ¿Hace falta enseñar arquitectura para poder saber qué es la arquitectura? ¿Cuando uno se aleja de los claustros pierde la capacidad de reflexión sobre la disciplina?

AM Me gustaría intentar hacer un resumen de aquellos aspectos que me parecen más importantes dentro de este recorrido porque hacen a cuestiones conceptuales que se han concretado desde el hacer profesional y el académico -como interpretaciones derivadas de los “hechos sujetos a observación”-, y que se refieren a aquellas cuestiones que pese a las lógicas variaciones que se han producido al atravesar los distintos ideales y períodos, mantienen un grado de permanencia en su presencia que de algún modo refuerzan el sentido de su consistencia en el plano de la idea arquitectónica, urbana y paisajística. Durante nuestras prácticas pedagógicas y en el ejercicio de la disciplina, hemos prestado especial consideración a la comprensión y al tratamiento de las variables involucradas en el proceso de ideación arquitectónica, en particular en lo concerniente al tránsito de las intenciones enunciadas verbalmente, hacia las imágenes que las encarnan en su condición espacial, vivencial y físico material para, al mismo tiempo, contribuir a estimular el impulso constructivo que las mismas aportan al sentido de totalidad integrada que esperamos que la obra adquiera.

Para la generación de las ideas arquitectónicas y sin pretender agotar las posibilidades de este campo, nos interesa señalar las siguientes cuestiones:

1- cómo el objeto arquitectónico se presenta frente al sitio, y el rol que el mismo asume en el lugar, en función de los significados que los proyectistas consideran válidos para incorporarlos y que los usua-

rios reconozcan; 2- estimular la capacidad interpretativa sobre el programa ya que, mediante ésta, el proyectista elige los aspectos del problema que tendrán mayor vigencia en la conformación de su propuesta, constituyéndose en uno de sus impulsos generadores cuyo potencial se nutre en las valoraciones que el proyectista tiene del “mundo de la vida”, en tanto ello compromete sus apreciaciones sobre el hombre, la sociedad, la naturaleza, el universo y sobre sí mismo en ese dominio; 3- la Incidencia de los aspectos constructivos en la materialización de las ideas, a los fines de apreciar y considerar el grado de correspondencia de las soluciones materiales con relación a las demandas del caso particular, de modo que la forma puede ser entendida como una manifestación de las posibilidades de la realidad material valoradas por el autor, o bien, si se adopta un compromiso heurístico más profundo, como resultante de la tensión entre las realidades materiales y las posibilidades virtuales, que aquél vislumbra; 4- en un plano más específico, cabe destacar, el sentido ordenador derivado de las distintas disciplinas subyacentes en la materialidad de los hechos arquitectónicos urbanos y paisajísticos, pudiendo incluirse además, la incidencia de los modelos de otras ciencias que puedan ser adoptados -*mutatis mutandi*- por el proyecto; y 5- también, es necesario hacer referencia a las condiciones del lugar que inciden en las ideas y en el proceso de su concreción: el clima, la disponibilidad de materiales, recursos, conocimientos y modos operativos, que se manifiestan en las experiencias que consideran el valor propio de lo vernáculo y de sus tradiciones constructivas.

NOTAS

1-Durante los años 1954-55 tuvo lugar la construcción de la primera gran galería comercial en el centro de la ciudad, Galería Rosario, que era un emprendimiento más concentrado pero con algunas semejanzas en lo programático. Asumiendo como escenario hipotético la situación de ese período, a nuestro juicio el principal obstáculo para la concreción de un proyecto de envergadura similar en el área de estudio adoptada, se derivaba de la no disponibilidad del suelo, propiedad de F.C. del Estado, y de una palpable reticencia de la burguesía local en efectuar emprendimientos inmobiliarios de una escala que superase la de las parcelas urbanas habituales.

2- Una de las críticas sobre este trabajo, desde una visión pedagógica, sostenía que el mismo era el resultado de un “collage” artificioso originado por la necesidad didáctica de tener casos proyectuales que fueran útiles para el aprendizaje del diseño de estructuras, y no el producto de una voluntad por alcanzar un grado de unidad armónica en términos de articulación entre lo urbano y lo arquitectónico. Estimamos que, a la luz de las evidencias aportadas y de la variación de los modelos conceptuales que han tenido lugar durante el tiempo transcurrido, esa crítica a nivel de lo alcanzable en un cuarto curso de arquitectura, ya no tiene relevancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTI, Alberto; PALAVECINO, Jorge. 1970. “Un sistema de vivienda en función del proceso de reestructuración urbana”. *Summa* N°28, 24.
ELENA, Héctor. 1965. “Obras de un estudio de Rosario”. *A&P* N°5-6, 22 a 25.
MARTINEZ DE SAN VICENTE, Isabel. 1985. Rehabilitación urbana del barrio Saladillo. (Rosario: CURDIUR)
MOLINÉ, Aníbal. 2008. *Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico*. (Buenos Aires: Nobuko).
MOLINÉ, Aníbal J. 1974. “Propuestas para una teoría de diseño de hospitales”. *Summa* N° 73, 40 a 50.



Anibal Moliné es arquitecto y Doctor en Arquitectura desde 2004. Comenzó su trabajo docente en 1957 llegando a ser Profesor Titular Ordinario de Proyecto Arquitectónico I, II y III en FAPyD, labor que cumplió hasta su retiro en 2014. Ha recibido premios por su trabajo profesional y también a través de su trabajo docente en numerosos concursos en los que se ha presentado con sus alumnos. Incansable docente-investigador ha publicado su producción en libros y revistas como *A&P* y *Summa*. Actualmente es Coordinador Académico de la carrera de Arquitectura en la Universidad Católica de Santa Fe, sede Rosario.



Mauro Grivarello Bernabé es arquitecto. Ha participado en charlas y concursos, obteniendo premios y reconocimientos en varios de ellos. Desde el 2003 se desempeña como Jefe de trabajos Prácticos en el Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico en la FAPyD.



Bibiana Cicutti es arquitecta y Doctora en Arquitectura (FAPyD-UNR). Es investigadora y Profesora Titular por concurso ordinario de Historia de la Arquitectura I, II y III. Miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Arquitectura de la FAPyD y del Posdoctorado de la Universidad Nacional de Rosario. Es directora del Instituto de Historia de la Arquitectura (IDEHA -FAPyD)

FRANCESCO VENEZIA - LO INAGOTABLE DE LAS COSAS

por MAURO MARZO

“Usted podría pensar que un visionario es alguien que ve monstruos, que ve un puente arquearse y estallar, no alguien que siente la porosidad del cemento sin tocarlo: yo soy un visionario de lo que existe, un visionario de aquello que es, y esa visión, por exactitud y densidad, no es menos desconcertante”.

Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, 1985.

Antecedentes

No veía a Francesco Venezia desde el verano pasado, después de la conclusión de los workshop Wave 2014 de la Universidad IUAV de Venecia, ámbito en el cual había propuesto a los estudiantes diseñar un puente habitado colocado perpendicularmente al puente de la Libertad, al límite entre la tierra firme y la laguna.¹ Durante el otoño, también lo contacté telefónicamente en dos o tres ocasiones con el fin de

acordar una fecha posible para discutir un artículo en torno a su pensamiento arquitectónico para ser publicado en la revista rosarina “A&P Continuidad”. En una de estas llamadas telefónicas tuvimos una larga conversación -no de arquitectura, tampoco de la forma en que pensaba estructurar el artículo, un tema que, sin embargo, había intentado varias veces afrontar- sino de Giacomo Leopardi, Zibaldone y la estética de las “*menome cose*”.

Paseando por el laberinto de calles en descenso que, desde la colina de Mergellina, conduce a la costa de Nápoles y a la austera, amplia y arbolada avenida Antonio Gramsci -donde tiene sede el estudio de Francesco Venezia- repasaba los temas que entendía debía discutir con él, la sucesión de preguntas, y volví con la memoria a algunos textos críticos que había vuelto a leer antes de partir hacia Nápoles.

En particular me venía en mente un escrito del arquitecto portugués Álvaro Siza y un fragmento de la *Historia de la arquitectura italiana 1944-1985* de Manfredo Tafuri, donde Francesco Venezia es presentado como “una de las seguras promesas de la joven generación” (Tafuri 1986: 216). Casi treinta años han pasado desde la redacción de esas páginas, y el tiempo transcurrido ha demostrado cómo el historiador de la arquitectura -de origen romano- estaba en lo cierto. “Napolitano, pero aislado de los debates locales, como de los ruidos que vienen del mundo oficial” (Tafuri 1986: 216), escribe Tafuri, identificando al mismo tiempo “un silencioso trabajo dentro de los intersticios, tan eficaz como [...] selectivo” (Tafuri 1986: 217) en el carácter de alguna de sus obras de juventud. “Los ojos de Francesco Venezia consumen rápidamente las hojas, ramas, tallos. Bus-



Preparación de la muestra “Gli Etruschi” en Palazzo Grassi-Venecia 2000. Francesco Venezia. I letti del Simposio y la escultura partida de Henry Moore | Pozo de luz con la escultura partida de Henry Moore. Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo

can las raíces de las cosas”, escribirá algunos años después A. Siza (Siza 1993: 9). Al leer a Tafuri y Siza, se desprende la idea de que el proyecto de arquitectura para F. Venezia es un trabajo que requiere un enfoque eminentemente selectivo que impone no concentrarse en la copa de un árbol -el conjunto de las hojas- o en las “atracciones de la novedad”, sino en las raíces y en lo que el arquitecto napolitano define como “lo inagotable de las cosas” (Venezia 1990: 5). De todo esto pretendía hablar con F. Venezia y con ese fin había escrito en mi cuaderno una serie de preguntas que seguían un orden tan lógico como previsible.

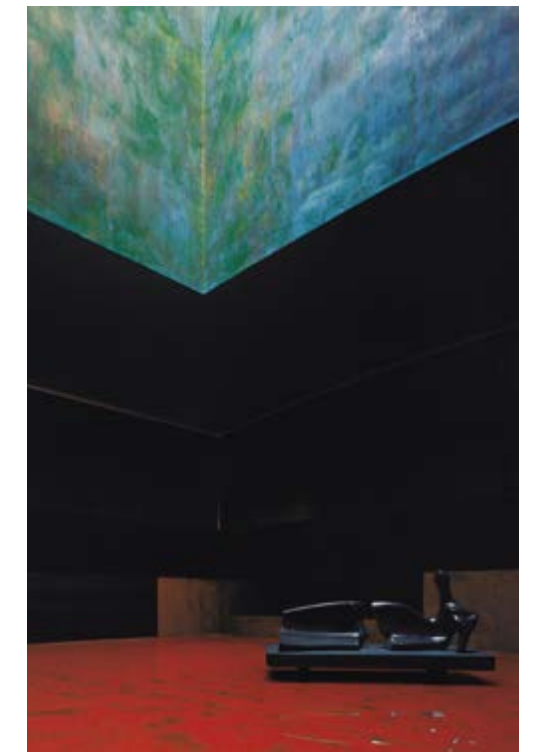
Estética de los visionarios

Superado el umbral del estudio, un largo pasillo conduce a una sala colmada de

luz natural. Francesco Venezia me espera sentado en su sillón. La habitación es muy grande, techos muy altos. Mis ojos, al inicio, se posan en una gran mesa ocupada por numerosos libros, documentos, bocetos e, inmediatamente después, en el grabado enmarcado donde se representa una pirámide.

La reproducción, probablemente del siglo XIX, se apoya en una gran ánfora, cerca de la mesa y de uno de los grandes ventanales que iluminan el ambiente.

En la esquina opuesta de la habitación -en una escala de tamaño generoso- una maqueta de estudio representa el majestuoso Salón de la Meridiana del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y el proyecto que Francesco Venezia está preparando para la exposición *Pompeya y Europa. Naturaleza e Historia (1748 - 1943)* que será inaugurada en mayo de 2015.



“Sorpréndame, quiero que usted me sorprenda, no me haga las mismas preguntas que todos me hacen”, me dice casi inmediatamente desmoronando como un castillo de naipes -de un solo golpe- todo aquello que había preparado. Mejor así. Para iniciar nuestra conversación recurro entonces a una palabra, usada por F. Venezia en el Prefacio de la colección de algunos de sus escritos publicados en 1990, que siempre me intrigó: “obsesión”. La primera vez que había leído ese Prefacio, quedé impresionado y fascinado por el hecho de que alguien pudiera utilizar, hablando de su propio trabajo, el mismo sustantivo que marca y ritma uno de los ensayos de Henri Focillon que más aprecio, *L’Esthétique des Visionnaires* de 1926. “Estos escritos, en conjunto, muestran una cierta inclinación a volver -con perseverancia y a veces obsesivamente- a unas pocas ideas que están

en la base de mi trabajo como arquitecto” (Venezia 1990: 5), escribe F. Venezia de sus propios textos y por lo tanto, en definitiva, de sí mismo. No sé si alguna vez F. Venezia leyó este ensayo de Focillon, ni se lo pregunté durante nuestra conversación, pero siempre estuve convencido de que él pertenece a ese “orden aparte”, a esa “familia espiritual” de los visionarios a los que hace referencia el historiador de arte francés. Visionarios, obviamente, no son para Focillon ni soñadores delirantes, ni sujetos alucinados; son los que “interpretan en lugar de imitar, y transfiguran más de lo que interpretan” (Focillon 1998: 7), son aquéllos que no se limitan a observar los objetos sino que “los ven” (Focillon 1998: 8). En esta familia de artistas Focillon pone pintores como Turner, escritores como Víctor Hugo y también a Giovanni Battista Piranesi, arqueólogo-arquitecto que se caracterizó por su obsesión por la perspectiva y -sobre todo- por la luz.

Luz

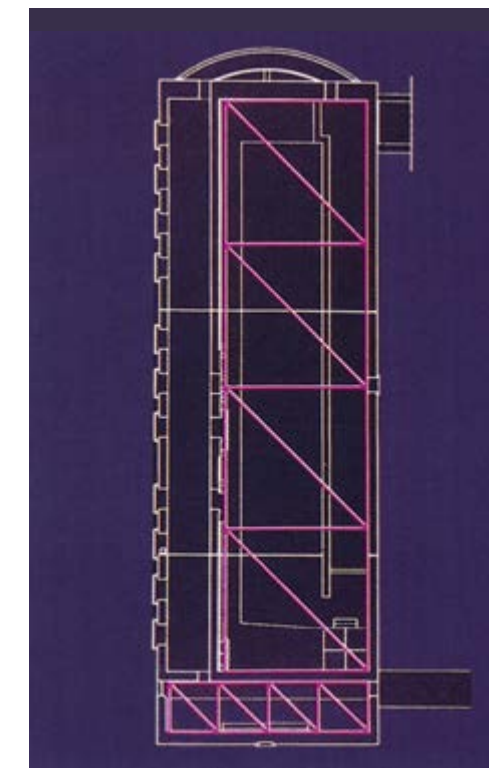
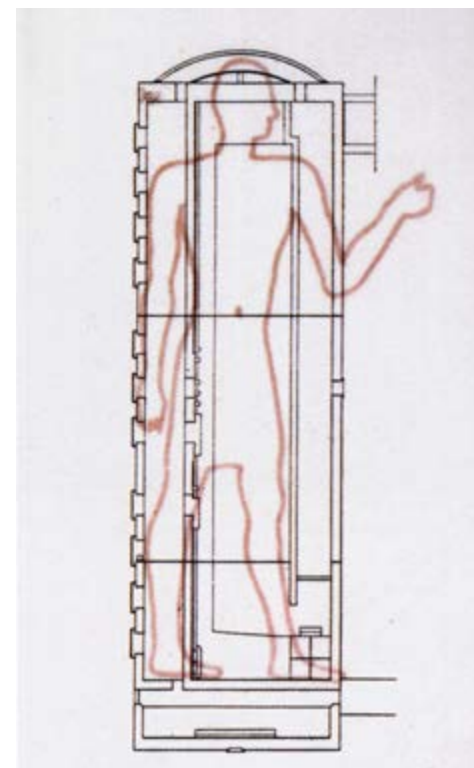
Modificado el orden que había pensado, decido iniciar la conversación con una pregunta sobre uno de los temas recurrentes “con perseverancia y a veces con obsesión” en su arquitectura y en sus escritos: la luz.

“No creo que la luz -me responde- pueda generar una relación obsesiva, me parece algo tan increíble, tan hermoso, nos llena de vida; no tenemos que ir muy lejos para encontrarla, ni rescatarla quién sabe de qué lugar. Obsesión sugiere algo oculto, no algo obvio, algo que está al alcance de todos”. Para que se entienda mejor lo que quiere decir, cita una conferencia que acaba de celebrarse en el centro “Casabella Laboratorio” en Milán, el 19 de enero

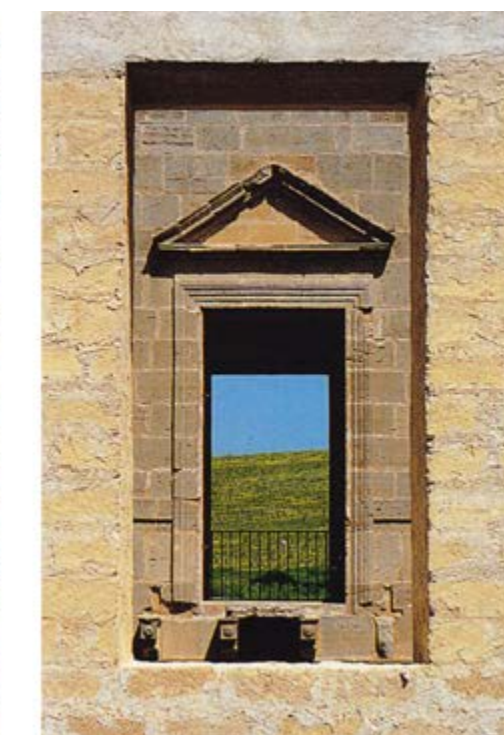
2015, bajo el título *Mi arquitectura y Nápoles*. Los organizadores del evento le habían pedido que relacionara sus intereses arquitectónicos con Nápoles, la ciudad donde vive. “Es difícil -me explica- decir algo interesante sobre la realidad en la que se vive, a no ser que se sea capaz de alejarse de ella lo suficiente como para darle una *profundidad temporal*; para los que viven en Nápoles el encuentro con la ciudad es completamente *infructuoso*, porque es un encuentro familiar, cotidiano, es un encuentro que se repite cada mañana al salir de casa”. Para Venezia “el encuentro con una ciudad se da a través de un trabajo de ida y vuelta con algo que está lejos, algo remoto, o incluso que está ausente, desaparecido desde tiempos inmemoriales y vive sólo en un recuerdo”. Sólo de esta manera, se puede hacer nueva a sus propios ojos una realidad familiar. “Todos conocemos la espléndida naturaleza muerta sobre el borde del mar de Filippo de Pisis, y todos estamos dispuestos a imaginar que -siendo Filippo de Pisis una persona que vivía entre Ferrara y la Romaña- tuviera en sus ojos esas naturalezas muertas, ese mar, que él tuviera esa realidad en sus ojos. Pues bien, el origen de estas naturalezas muertas está en la unión de una visita a Ostende, ciudad del norte de Europa que no tiene nada que ver con la costa del Adriático y con una extraña situación determinada por algunas conchas marinas que estaban en el suelo polvoriento del cuarto piso de un edificio en París. De Pisis comenzó a trabajar con la mente sobre estas conchas marinas y por la fuerza de las metamorfosis y por metáforas, dos instrumentos poéticos por excelencia, ha transformado el suelo polvoriento de un edificio parisino en la arena aterciopelada de Rimini”. Para Francesco Venezia, por lo

tanto es necesario transformar y transferir, simplemente nos limitamos a pintar el piso de París o la marina de una localidad de la Romaña, sin ser capaces de transformar el piso en arena. De Pisis crea un cortocircuito entre dos realidades remotas a través del proceso de transferencia y transformación, introduce una realidad familiar transformándola en una fuente de inspiración para su trabajo. Y esto vale -enfatisa Venezia- tanto para un pintor, un poeta o un arquitecto.

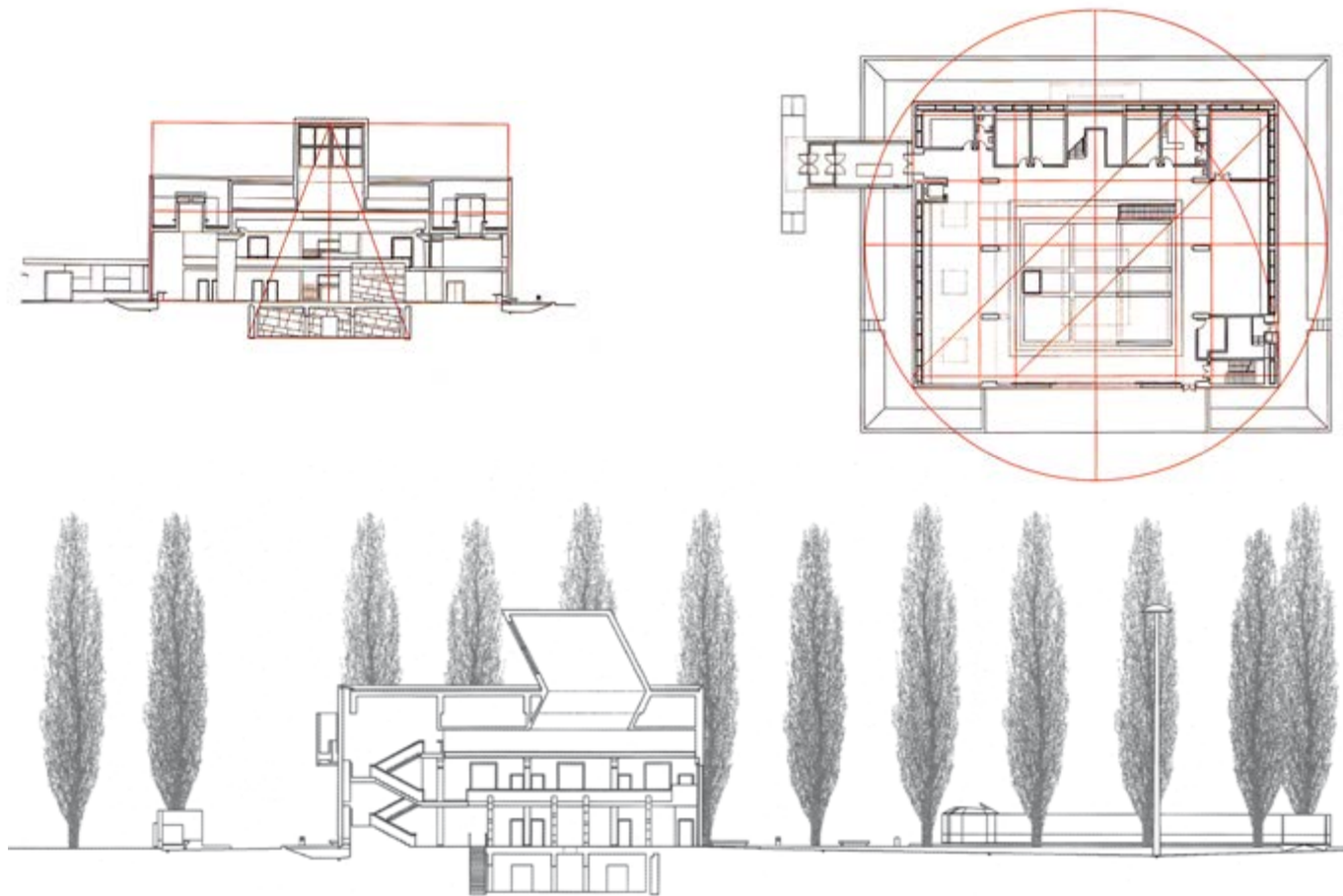
La conferencia de Milán fue tomada como una oportunidad para reflexionar en torno a la luz de Nápoles que nunca había estudiado a fondo antes, sólo por el hecho de que la ciudad y su luz, hasta entonces, habían sido parte de su cotidianidad. La ciudad de Nápoles tiene el privilegio de contar con un dispositivo astronómico por el cual el amanecer y el atardecer se verifican siempre sin que el sol ilumine directamente, porque la forma particular de su orografía obstaculiza la fuente de luz. Al este, el Vesubio y la cadena de montañas Lattari; al oeste la colina de Posillipo; unos y el otro, al amanecer y al atardecer, interceptan los rayos del sol. “Recordé esa hermosa observación de Leopardi cuando hablaba “de la belleza de la luz cuando se ve el efecto, pero no la fuente”. Entonces, teniendo en cuenta la posición del sol detrás del perfil de la colina y al no ser capaz de ver directamente la fuente de luz que ilumina las nubes, se generan colores diferentes cada atardecer. Incluso hay un hecho extraordinario, al cual asistí sólo una vez en mi vida, que ocurre cuando el disco rojo del sol nace desde el cráter del Vesubio. Y esto se lleva a cabo el 24 de septiembre porque estamos casi en el equinoccio. Ese día el sol se levanta detrás del Vesubio y se lo ve prácticamente emerger



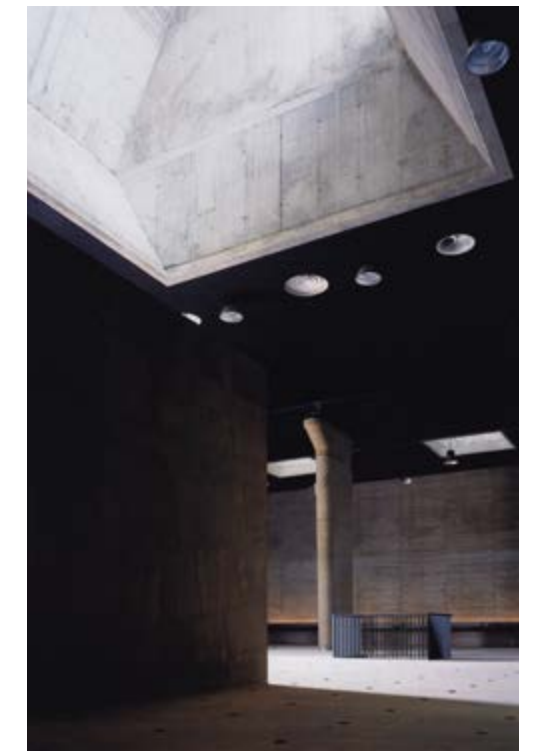
Museo en Gibellina, 1981-87. Francesco Venezia. Planta con sobreposición de figura humana | Planta con la geometría de las proporciones y las juntas estructurales | El “reposo”
Dibujos y fotografía: Francesco Venezia



Museo en Gibellina, 1981-87. Francesco Venezia. Detalle del patio interior | La ventana en el gran muro Fotografía: Francesco Venezia



Laboratorio prueba de materiales luav en Mestre, 1995-2002. Francesco Venezia. Corte longitudinal y planta baja | Corte transversal del laboratorio y del exterior | Detalle del frente sur-este: voladizo perimetral y pileta en opus signinum (u cocciopesto en italiano moderno, está constituido por una base de cal a la que se añade polvo de ladrillo) | Frente sur-oeste. Dibujos: Francesco Venezia / Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo

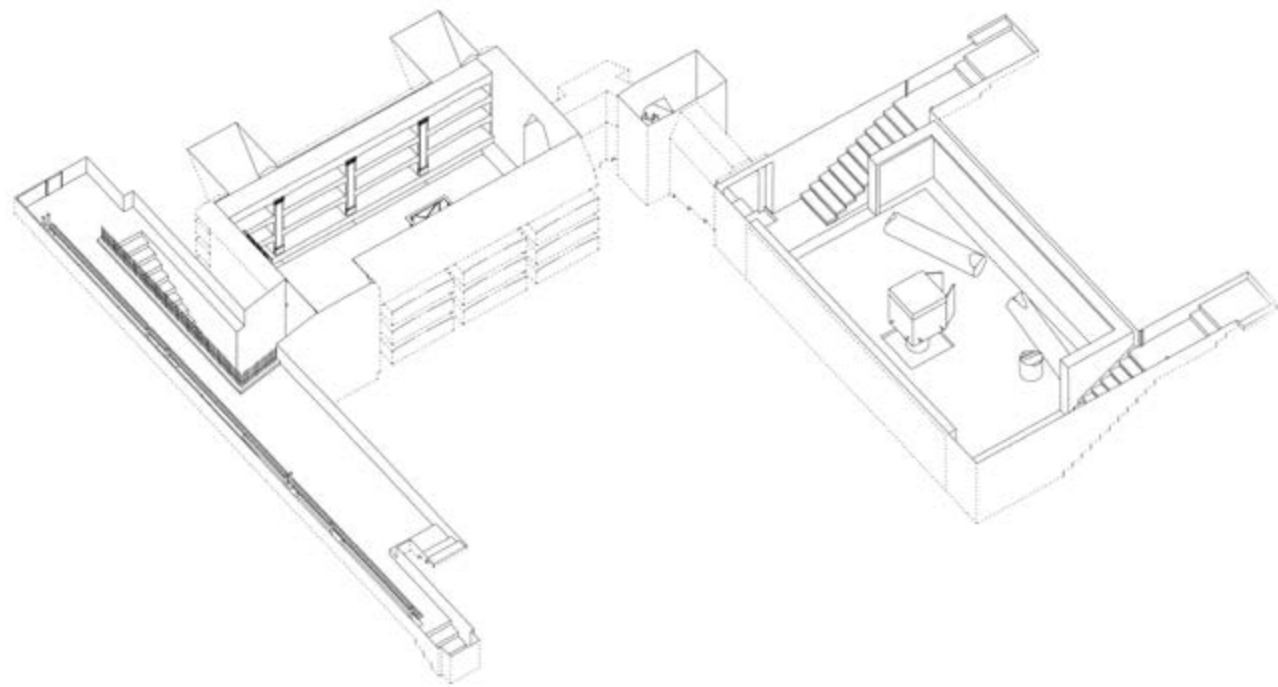


Laboratorio prueba de materiales luav en Mestre, 1995-2002. Francesco Venezia. Vista del espacio interior en la planta baja | Detalle del espacio central con el lucernario. Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo

del cráter". Durante la conferencia celebrada en Milán, Francesco Venezia había entonces explicado su inédita interpretación de la luz de Nápoles, combinando la peculiar condición topográfica con las particulares condiciones astronómicas. No es suficiente decir "ah, ¡qué hermosa luz que se encuentra en Nápoles!", hay que entender que esta luz es el resultado de una conjugación muy precisa entre dos factores. Distinto es el caso de una puesta de sol en una ciudad de la llanura, donde "el sol nos enceguece hasta el último momento, hace doler los ojos y no puede crear esas situaciones extraordinarias que dan los colores, las luces en el cielo, ese juego donde las nubes en la parte superior atrapan el sol que no veo. 'Veinte días al mes, Nápoles puede inspirar una pintura de Claude Lorrain', dijo Stendhal".

Pero en un mundo donde, quien proyecta un edificio, no está preocupado siquiera si estará expuesto al norte, al sur, o hacia el sur este, Francesco Venezia se pregunta si todavía tiene sentido hablar de estos conceptos, si no es tiempo desperdiciado dedicarse a estas cosas, si no se encuentran ya "fuera de la escena y quién sabe si alguna vez regresarán". Me comenta a este respecto que, días antes, dos arquitectos especialistas en luz artificial lo visitaron en el estudio para discutir los temas en relación con el proyecto de iluminación para la próxima exposición en el Museo Arqueológico. Estos dos arquitectos le mostraron cómo es posible lograr en un espacio cerrado una luz que es absolutamente idéntica a la luz solar o, más precisamente, una luz que tiene todas las características de la luz solar. Esta luz, sin embargo, le comentaron,

no se mueve de acuerdo a las leyes de la astronomía, sino que es una luz generada a partir de una fuente fija que no cambia y, por lo tanto, no puede ser caracterizada por todos los matices de la luz natural. "¡Para mí esto es aterrador!" -comenta Venezia. Da miedo pensar que llegará el día en que ya no se necesite construir edificios que tomen la luz del sol, donde se podrán construir edificios completamente cerrados, ya que será suficiente poner esta hermosa fuente de luz artificial para resolver el problema. De este modo, cuando el cielo estará nublado, tendremos luz lo mismo. Pero será como estar en una celda de tortura sin poder ir de la oscuridad a la luz, de la luz a la penumbra. La vida está hecha de esto: ritmada por el paso de las estaciones, la naturaleza cambiante de la luz en diferentes momentos del día, los cambios producidos por un cielo nublado, la luz que



Espacios hipogeos de la Catedral de Caserta, 2014. Francesco Venezia. Despiece axonométrico general | Dibujo: Francesco Venezia

cae de repente, de la calma después de la tormenta, como escribe Leopardi; en resumen, de todas estas cosas que siempre ha amado el hombre creando en él una reacción poética hacia la naturaleza”.

Para Francesco Venezia, por tanto, el arquitecto es el que tiene que pensar al mismo tiempo en los hechos perennes y en las modificaciones, es el que hace vivir en un artificio todas las cualidades de la naturaleza. Y las hace vivir controlándolas y adoptándolas mediante la adopción de decisiones específicas.

“Quiero que la luz del sol nunca entre en este ambiente, o quiero que cuando entre penetre hasta cierto punto, quiero que la luz se mueva de una manera determinada en un cierto espacio. Aquí está toda la filosofía de los *brise-soleil* de Le Corbusier que nunca fue comprendida. Le Corbusier se había dado cuenta de una cosa: que la

luz del sol, tan prolífica en los volúmenes externos de las arquitecturas, es mortal en el interior, es destructiva. Ideó pues un sistema, calculado, para que siempre haya un elemento que recoja la luz del sol y la refleje en el interior de los edificios creando una iluminación agradable que nunca dañe la vista, o los materiales.

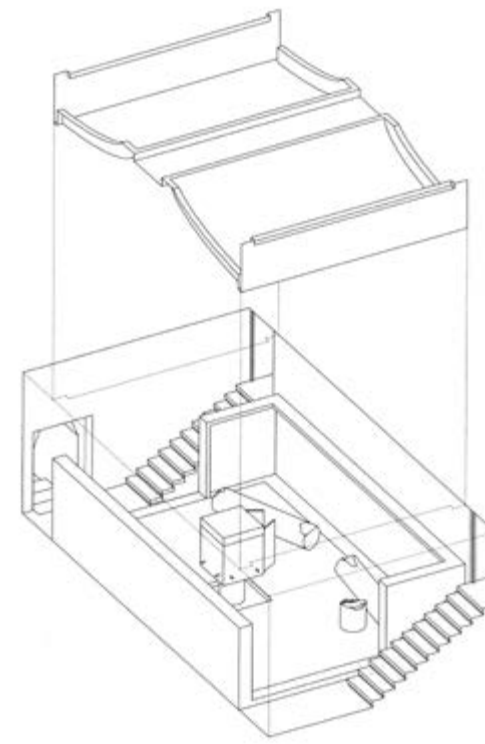
Pensemos, desde este punto de vista, qué sucede en el edificio del Ara Pacis de Roma, diseñado por Richard Meier: un edificio con dos frentes de cristal hacia el este y el oeste y una serie de bandas transversales que hacen que el Ara Pacis aparezca la mayor parte del tiempo cebrado. Ahora bien, si quieres destruir una escultura, basta cebrarla y se destruye”.

Por supuesto, es importante que el Ara Pacis sea iluminado por todos los matices de la luz natural, de todas las diferencias producidas por una puesta de sol o un

amanecer, pero el edificio caja de vidrio que contiene y protege el Ara Pacis debería saber conducir la luz sobre el monumento siempre indirectamente, mejor, más reflejada que indirecta -precisa Venezia-. Aunque esto, obviamente, implica un trabajo enorme, una verificación científica agotadora, la necesidad de desarrollar pacientemente toda una serie de diagramas que permitan controlar, a través de la geometría del edificio contenedor, los efectos de la luz sobre el objeto-escultura contenidos en él.

Efectos de causas no inmediatamente perceptibles

Esta digresión sobre la luz de Nápoles, sobre la rigidez de la luz artificial, sobre la mutabilidad de la luz natural, tiene una clara relación con algunas de las obras



Espacios hipogeos de la Catedral de Caserta, 2014. Francesco Venezia Despiece axonométrico de la primera sala hipogea | Vista de la primera sala hipogea. Dibujo: Francesco Venezia / Fotografía: Nunzio Del Piano



realizadas y algunos de los proyectos de Francesco Venezia que quedaron en el papel; obras y proyectos en los que la fuente de luz natural no se percibe directamente, aunque si son claramente visibles sus efectos. Basta pensar en el Laboratorio de pruebas de materiales IUAV en Mestre, el segundo proyecto para el Museo Neues de Berlín o a la exposición *Los etruscos* en el Palazzo Grassi de Venecia.

Para Francesco Venezia un claro ejemplo de lo que le interesa es ofrecido por las meridianas, especialmente diseñadas para el interior de algunas salas. Un agujero permite el ingreso de un rayo en un ambiente cerrado sin que el sol pueda ser visto directamente. En el cuarto oscuro se percibe el efecto producido por el rayo, pero su origen permanece invisible. Son estos los fenómenos y artificios que más fascinan a Venezia, porque cree que cuan-

do se aferran fácilmente las causas a los efectos, el interés en estos últimos se agota enseguida. Y esto se aplica no sólo a las fuentes de luz, sino también a las proporciones de un edificio; nunca se debe recurrir a los trazados modulares explícitos, éstos nunca deben ser vistos inmediatamente, deben ser siempre buscados debajo de la piel como es el caso del Museo en Gibellina o en el ya mencionado Laboratorio de ensayo de materiales IUAV.

“En las obras de los racionalistas alemanes contemporáneos, de inmediato se perciben todas las reglas geométricas que ordenan la construcción, aburren, produciendo una gran incomodidad. O. M. Ungers, por ejemplo, pensaba que su racionalidad, la inteligencia de su diseño debía ser visiblemente manifiesta, que el edificio tenía que decir “yo soy un edificio bien proporcionado”. El edificio, en vez, debe disimular

las propias cualidades. Un edificio tiene varias capas que se superponen: un sistema estructural, un sistema de materiales, un sistema de decoración, etc. Debemos asegurarnos de que estas capas no tengan puntos de coincidencia, por decirlo de alguna manera, sino que sean siempre sistemas desplazados entre ellos. Sólo así, entonces, podemos reunir las capas y reuniéndolas cumplimos una acción positiva. Porque el problema es hacer que el observador de estas cosas se mantenga activo, que no sea un sujeto que se limita a tomar nota de que las cosas están en su lugar; el observador las debe encontrar, debe entender lo que son, porque están en su lugar, etc. Y el placer está en este hallazgo de las cosas disimuladas, sí; pero disimuladas con sabiduría. Deben estar allí y al mismo tiempo no estar allí, porque cuando se declaran, explícitamente, se vuelven aburridas. Los

módulos, submódulos, un entero infierno de cosas. Los órdenes clásicos, en vez, desde este punto de vista, son extraordinarios porque la circunferencia de la columna, por ejemplo, es un módulo de difícil percepción ya que no pertenece a la vista sino a la sección horizontal, no se percibe, aunque la misma luego determine todas las relaciones proporcionales de la fachada. Éste es un ejemplo de cómo deben ser las cosas bien hechas”.

Esta decisión deliberada de no declarar explícitamente donde se encuentran las fuentes de luz natural o cómo organizar y definir la modularidad y proporciones, se extiende también al ámbito de las referencias proyectuales que crean una serie de relaciones entre la producción arquitectónica de Francesco Venezia y obras del pasado más o menos reciente.

Es él mismo quien me devela, en el curso de la conversación, una referencia -dice- nunca antes declarada: el Laboratorio de pruebas de materiales IUAV de Mestre se inspiró en Villa Garzoni de Jacopo Sansovino en Pontecasale, en la provincia de Padua. La villa se caracteriza por la presencia de un patio en "C", ya que el cuarto lado se define simplemente por un muro con una *trifora*. De la misma manera el Laboratorio de Mestre tiene una forma planimétrica en "C" en la cual el cuarto lado, el que corta el patio interior, es el muro con la gran apertura para vehículos pesados; también en este caso, entonces, se trata de un patio que carece de un lado. Pero esto no agota la influencia de la referencia *sansoviniana*; como en la Villa Garzoni, en el centro del patio, se encuentra un pozo por el que se ilumina el subterráneo abovedado sobre el cual se erige la Villa. Por tanto, allí se coagula el núcleo "fundacional" de esta Villa, así como en el sótano del Labo-

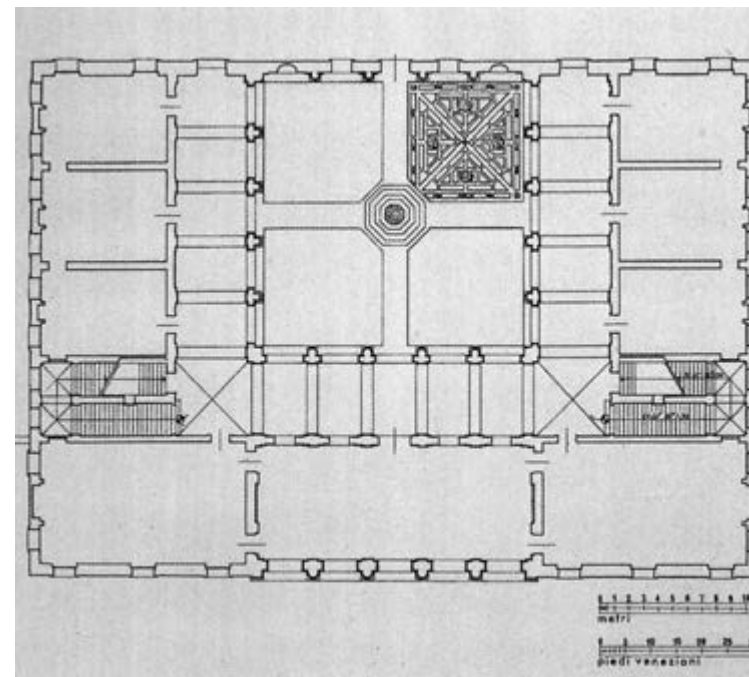
ratorio IUAV se debe identificar el núcleo generador de todo el edificio.

Pero "esta cosa nunca la he puesto en evidencia por un cierto pudor" -me dice Venezia- debido a que estos aspectos no se deben mostrar demasiado, no deben ser revelados, "no deben ser declarados". Otro edificio de referencia para el de Mestre es el Museo de Arte Occidental de Tokio de Le Corbusier, que se caracteriza por la presencia de un gran lucernario triangular. Un aspecto que siempre ha llamado la atención de Venezia es que este elemento es tan alto como todo el museo, tiene un tamaño casi exagerado, al menos desde un punto de vista funcional. Pero también es cierto que la belleza del edificio de Le Corbusier se coagula en la elevación desproporcionada que posee el lucernario. Es por eso que en el edificio de Mestre el dispositivo para captar la luz es de nueve metros de altura, medida igual a la distancia entre el suelo y la cota de la terraza del edificio. Aunque no existe una similitud evidente entre los dos edificios, otra analogía relaciona el Laboratorio de prueba de materiales al museo de Tokio: Le Corbusier inserta, a tres metros del suelo, una serie de ménsulas que soportan una pared exterior que no coincide con la estructura portante interior; es decir, las paredes exteriores están en voladizo, "y cuando lo vi, me di cuenta de que había una especie de reserva de espacio periférico, aunque me maravillé de que Le Corbusier no lo hubiera pensado para utilizarlo como fuente de luz. Es por eso que cuando diseñé el Laboratorio IUAV, bajé el dispositivo casi al nivel del suelo de modo que la luz recogida en el estanque exterior se reflejara en el interior. Y además, el lucernario se inclina y no es vertical, como el de Le Corbusier,

porque visitando el mausoleo de Adriano en Roma me habían sorprendido algunos huecos de las ventanas del sótano, impresionantes, enormes, y me gustó la idea de que el lucernario del Laboratorio tuviera la silueta de estos huecos de ventilación del sótano romano. Utilizando esta silueta quería asegurarme de que no se viera el vidrio de cubierta desde ciertos puntos de vista, y se percibiera un espacio hueco donde no se distingue su conclusión. Es también bello utilizar cosas, y usándolas -no quisiera decirlo porque es temerario pensar en la mejora de estas grandes cosas- ¡quizá mejorarlas! Lo cierto es que he tratado de trabajar de una manera diferente a la de Le Corbusier". No se puede, por tanto, hablar en este caso ni de homologaciones estilísticas, ni de citas directas, sino de intuiciones que generan nuevas ideas, de cortocircuitos y tal vez de metamorfosis.

Metamorfosis

Pensando en lo que se ha dicho hasta ahora, parecería que en la elaboración del proyecto confluyen tanto el conocimiento científico riguroso -tales como los relacionados con el movimiento perenne y cíclico de la Tierra alrededor del Sol o de la geometría utilizada en la definición de las proporciones entre las distintas partes de los edificios- como algo similar a uno de esos cortocircuitos de la memoria que surgen en la mente de Filippo de Pisis a la vista de las conchas marinas sobre el suelo. "La primera cosa a tener en cuenta son las conchas marinas sobre el suelo polvoriento. Una persona al azar que pasa casualmente por allí, podría decir: "¿Qué son estas conchas marinas en el suelo? ¡Limpíen, limpien!"; mientras que a otra persona



Villa Garzoni, Pontecasale (Padua), circa 1540. Jacopo Sansovino. Planta a nivel de suelo | Pozo en el centro del patio, descenso al pozo subterráneo, pozo subterráneo y la bóveda de sostén de la Villa.

Fotografía: DSA Dipartimento di Storia dell'Architettura, Venezia / Biggi, Venezia



–como F. de Pisis– la misma visión podría provocar el cortocircuito del que hemos hablado antes”.

Es algo bastante complicado de explicar, dice Venezia, ya que no existen procedimientos lineales y uniformes, se trata siempre de procesos muy entrelazados entre ellos, de lejanas reminiscencias que forman sistema.

“Sobre mí, por ejemplo, ha tenido gran influencia el famoso texto de Étienne-Louis Boullée -publicado por Aldo Rossi- en el que el arquitecto francés habla de ese famoso paseo por el bosque y declara que sustancialmente toda su arquitectura nace de haber visto las sombras de los árboles sumergidos en una luz lunar en las profundidades del bosque. A mi edad, uno se vuelve peligroso porque, si bien la lectura interesante de un libro podía crear en mí una cierta acumulación de conocimientos y basta -es decir, después de leer me enriquecía por ese libro o ensayo, pero no iba más allá de esto-, ahora que ya no soy joven, poseo una capacidad mucho más fuerte de hacer sistema entre los libros. Leo una cosa y ésta se mueve inmediatamente y saca una serie de otras cosas que antes estaban un poco en el olvido, y esas cosas adquieren una nueva fuerza, una fuerza diferente que hace sistema con todo lo que se ha adquirido previamente. La aventura del proyecto es bella por este moverse entre las cosas, por este sorprenderse por las cosas, de otro modo un gran historiador que tiene todo este tipo de material en sus manos, que lo sabe todo acerca de Leon Battista Alberti, Palladio o Le Corbusier podría hacer todos los proyectos que quisiera. En vez, no puede hacer nada, ya que a estos materiales los controla y domina, es cierto, pero los controla y los domina a través de canales que

no prevén la necesidad de la metáfora y la metamorfosis. No es casualidad que algunos poetas hayan escrito sobre el tema de la metamorfosis; lo hicieron porque entendieron que la metamorfosis es en sí un sujeto poético”.

Por lo tanto, las obras que estudiamos en los libros o que visitamos en la realidad, aquéllas todavía intactas y éstas que se han hecho ruinas, las que quedaron en el papel en su etapa de croquis y las construidas sólo en parte y luego dejadas sin terminar, son para el arquitecto materiales disponibles para transformaciones continuas, “porque la belleza de la arquitectura o de las obras de arte auténticas es que siempre ofrecen algo nuevo” y pueden ser fuente inagotable de reflexiones.

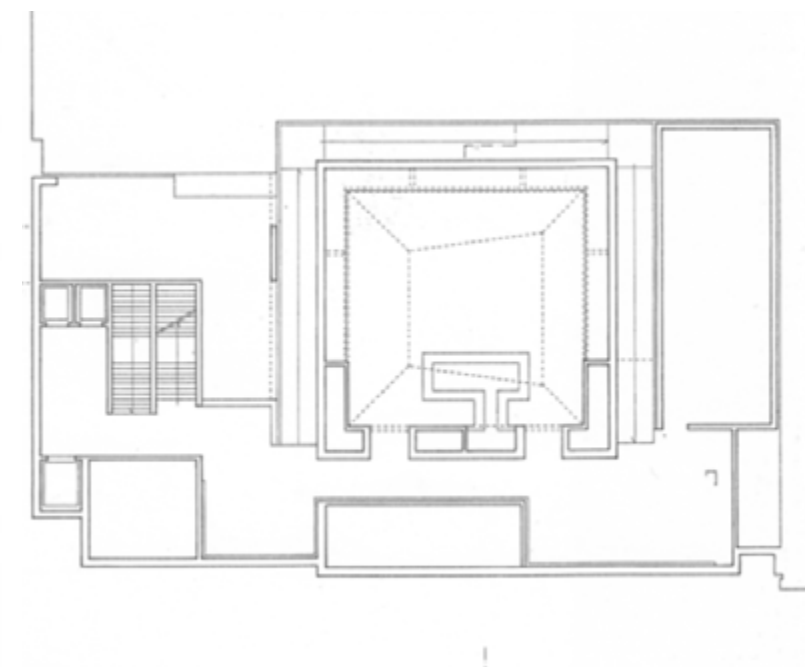
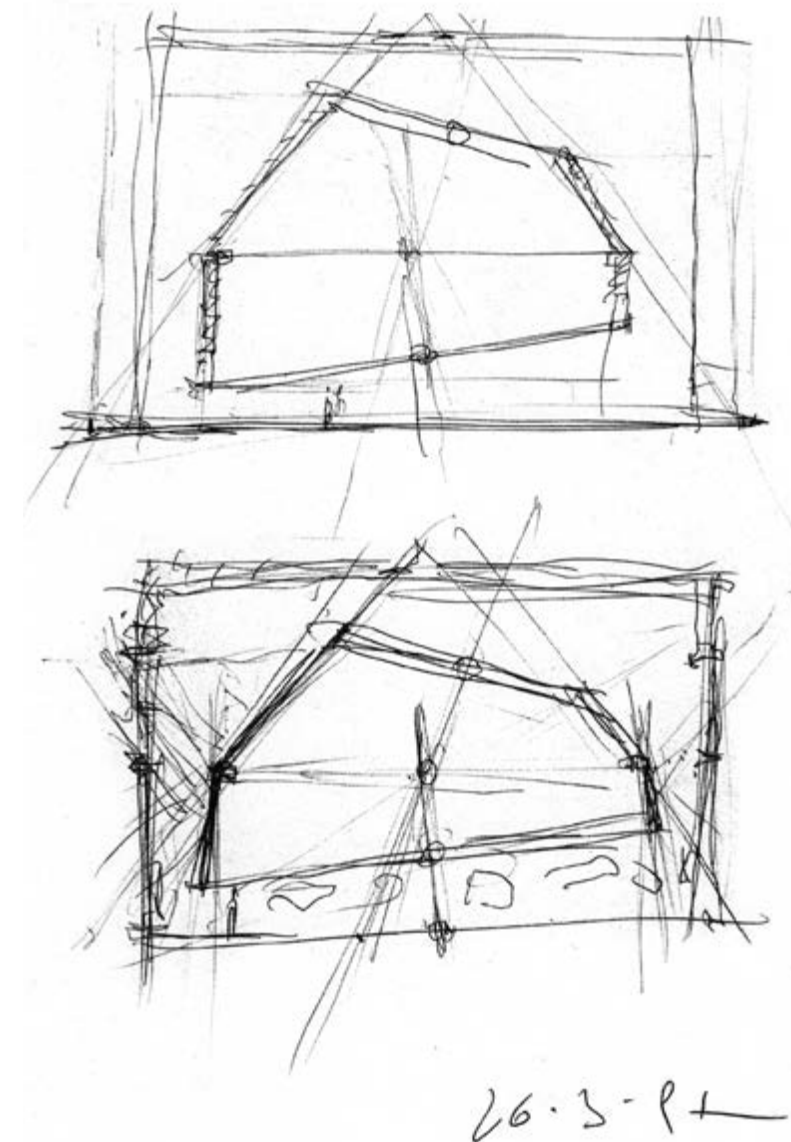
Raíces

La argumentación precedente, por supuesto, vale tanto para la arquitectura antigua como la moderna. En este sentido, me gustaría saber lo que piensa Francesco Venezia en relación a lo que sostiene Colin Rowe para quien es importante creer en la arquitectura moderna, pero al mismo tiempo ser escépticos y capaces de manipularla, componerla, volverla a componer, subvertirla.²

“¡No hay que admitir la arquitectura moderna como un edicto! -responde Venezia- y sobre todo hay que juzgar la arquitectura antigua a través de la arquitectura moderna; la arquitectura moderna, si es realmente interesante, debería darnos una clave de lectura de la arquitectura del pasado, o sea, tenemos que ser capaces de rastrear a través de una auténtica arquitectura moderna, sus raíces. Debido a que estas raíces, si se es un buen arquitecto, siempre existen. Las raíces son a veces explícitas, a veces no, a

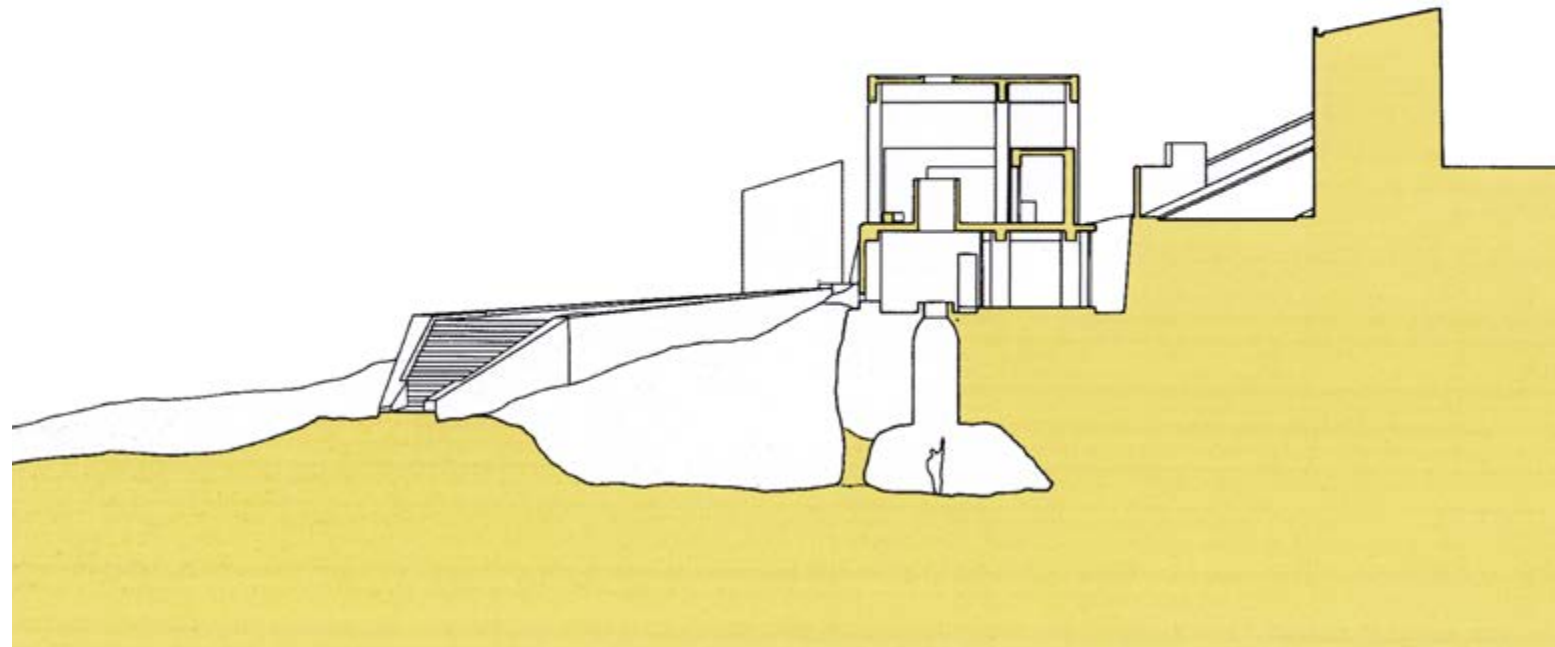
veces incluso no son conscientes”.

Para Venezia el hombre, y por lo tanto también el arquitecto, tienen una conciencia histórica y “en su conciencia se encuentran estratificadas tantas cosas que no son necesariamente el resultado de lecturas o aculturaciones, pero se encuentran allí porque la conciencia histórica asume -o presume- que exista una continuación de la estirpe de manera que, al pasar de padres a hijos, podemos llegar a los tiempos del hombre que vivía en cuevas. Hace tres años me comentaron de un texto de Carl Gustav Jung, *Un sueño*, de 1909 que narra un sueño extraordinario. Jung sueña encontrarse en una sala de estar -es un estar vagamente rococó con un bonito mobiliario, objetos preciosos- luego baja a un espacio que le recuerda a algo renacentista, después desciende nuevamente y entra en un espacio que, por los materiales, podría ser romano. Luego ve una lápida en el suelo. Tira del anillo y una estrecha escalera lo conduce a una cueva. A ese punto exclama: “¡ésta es la caverna del hombre primitivo que hay en mí!”. Mi conocida pasión por los espacios hipogeos es una pasión que se remonta a hace treinta años, cuando aún no había leído a Jung. Mediante el estudio de este autor entendí por qué esta pasión se había desatado en mí y que tenía buenas razones para tenerla. Por qué la arquitectura, si quiere ser realmente fundacional e ir a la esencia del hombre, es impensable sin un nivel profundo. Profundo físicamente, quiero decir, no intelectualmente. ¡Físicamente! Por otro lado, al volver a leer el libro de Heidegger *Gelassenheit (El abandono)* treinta años después noté que el autor recuerda una consideración del poeta Hebel, que dice exactamente esto: “Un hombre para poder florecer en el éter, por lo tan-



Neues Museum II en Berlín, 1997. Francesco Venezia. Sala expositiva con bajorrelieves Saqqara: croquis de estudio de la cascaral Sala expositiva con bajorrelieves Saqqara: planta | Sala expositiva con bajorrelieves Saqqara: vista de la maqueta. Dibujo y maqueta: Francesco Venezia





Una casa en Palazzolo Acreide, 1988-89. Francesco Venezia. Corte Transversal. Dibujo: Francesco Venezia

to dar sus propios frutos en el éter, debe tener sus raíces en lo profundo del seno de la tierra". Si no se va por este camino, la arquitectura se reducirá a poner enredaderas en las fachadas y plantas en los balcones. ¡No me puedo imaginar operar correctamente si no estoy arraigado en el profundo seno de la tierra! ¿Y qué podría ser más explícito del profundo seno de la tierra, que una cavidad? Tenemos que llegar a la cima, pero debemos también saber ir en profundidad".

NOTAS

1 - Para profundizar el tema de la didáctica en Francesco Venezia ver M. Marzo, *Schizzi e Rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia*, in "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale", n. 96, febbraio 2012. http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=823

2 - En relación a esto ver, M. Marzo, *Postfazione*, in M. Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio Editori, Venezia 2010, pp. 193-209.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOCILLON, Henri. 1998. "Estetica dei visionari" en *Estetica dei visionari e altri scritti*, ed. M. Biraghi (Bologna: Edizioni Pendragon), 7-8.
TAFURI, Manfredo. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Torino: Einaudi), 216-217.
SIZA, Alvaro. 1993. "La trasformazione attenta"

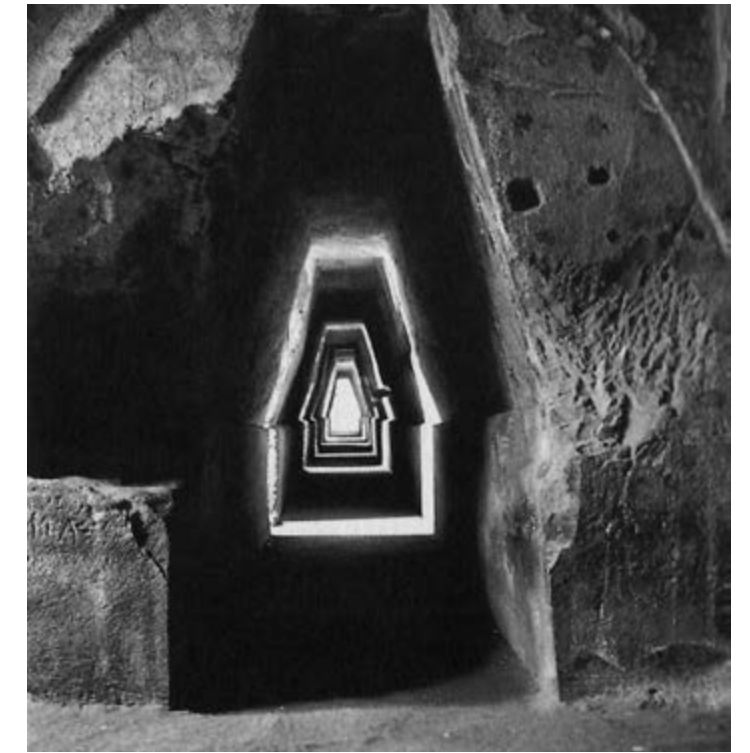
en Francesco Venezia, *architetture in Sicilia*. 1980-1993, ed. B. Messina (Napoles: CLEAN), 9.
VENEZIA, Francesco. 1990. *Scritti brevi*. 1975-1989 (Nápoles: CLEAN), 5.

Traducción al Castellano, prof. arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Braida.

Nápoles, Estudio Francesco Venezia,
28.01.2015



Antro de la Sibilla, Cuma. Fotografía sin autor: publicada en F. Venezia, Luce, en L. Semerani (dirigido por), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.L., Faenza 1993, p. 261



Francesco Venezia Es profesor Ordinario de Composición Arquitectónica desde 1986. Fue visiting professor en distintas universidades del mundo entre las cuales se encuentran la Universidad de Harvard, la École Polytechnique Fédérale de Lausanne, la Sommeracademie de Berlín y la Academia de Arquitectura de Mendrisio. Enseñó Proyecto Arquitectónico en la Universidad IUAV de Venecia hasta 2014. Es académico de San Luca, recibió la medalla de plata del Presidente de la República Italiana "Ai benemeriti della Cultura", ha dictado conferencias y participado en seminarios en las principales ciudades de Europa, América y Asia. Su trabajo ha sido publicado en distintos manuales de historia de la arquitectura contemporánea y en innumerables revistas del sector de importancia internacional.



Mauro Marzo Es doctor en Composición Arquitectónica. Enseña Proyecto Arquitectónico y Urbano en la Universidad IUAV de Venecia, Italia. Es miembro del colegio de docentes del Doctorado en Composición Arquitectónica IUAV. Ha participado como visiting professor en seminarios y cursos -de grado y posgrado- en distintas universidades de Europa y también en la FAPyD-UNR, Argentina.

EL DÍA QUE CONOCIMOS A PAULO MENDES DA ROCHA

por NICOLÁS CAMPODÓNICO

Lo que sigue es una crónica sobre lo que recuerdo de la tarde del 26 de mayo de 2014 en la que visitamos el estudio de Paulo Mendes da Rocha en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

Estos párrafos intentan transmitir la impresión indeleble del encuentro con este humilde gran arquitecto, que generosamente compartió su tiempo y sus reflexiones con nosotros.

Miro mi reloj y marca las tres de la tarde. Hace unos minutos dejamos atrás la praça do Patriarca, donde estuvimos un buen rato. Habíamos emergido del viaducto y un blanco manto nos cubría de forma casi mágica. Mientras subíamos los escalones nuestras miradas buscaban sin éxito la proeza que la mantenía suspendida. Ya arriba, pudimos ver claramente la lógica estructural del acero trabajando sin denotar grandes esfuerzos. Ya no era tan impor-

tante cómo se sostenía, ahora lo increíble era cómo esa gran cubierta curva e inclinada tensionaba el espacio de una forma surreal, escultórica, presionando el aire de una forma tangible, corpórea, tan real que, como el ala de un avión, ahora parecía sostenerse flotando y los dos grandes pilares se me antojaban como anclas, para que la cubierta no saliera volando.

Nos disponemos a comer algo con Edgardo Bagnasco y Luís Reggiardo, mis compañeros de viaje. Hacemos algunos comentarios banales, mientras esperamos ansiosamente. Descansamos un poco de la larga caminata que hemos realizado desde la Pinacoteca. Cerca de las cuatro de la tarde suena el teléfono. Es la llamada que tanto ansiábamos. Alvaro nos avisa que Paulo nos estará esperando en su estudio a partir de las cuatro. Nos apresuramos a pagar y emprendemos el camino

pasando nuevamente por la nívea cubierta y tomando el viaducto en dirección a la praça de la Republica. Me siento eufórico. Luego de una breve pero veloz caminata ya estamos cruzando el frondoso espacio público plagado de árboles enormes, con raíces que caen del cielo. En breve llegamos al 406 de Benito Freitas. Es un edificio racionalista estricto, con losas rectas, carpinterías de perfiles de acero y vidrios claros de piso a techo. Todo el edificio está vallado y se encuentra en refacción. Ingresamos y nos dirigimos a los ascensores. Antes de llegar, un hombre joven y robusto nos detiene con decisión y nos pregunta a dónde vamos. Le decimos que venimos a ver a Paulo. El responde sólo no. Insistimos e intentamos explicar que tenemos una cita. No parece darnos crédito. Levanta el teléfono y llama a la oficina del quinto piso. Habla brevemente poniendo en aviso so-

bre la irrupción de tres extraños. Del otro lado del teléfono una vos femenina nos autoriza el paso. Ahora, el mismo hombre nos acompaña gentilmente hasta uno de los dos ascensores que funciona; el otro parece llevar unos días descompuesto. Con mucha amabilidad nos da instrucciones para cuando salgamos del ascensor.

Al llegar al quinto piso una puerta se entreabre y por detrás se asoma una mujer de pelo cano que nos recibe muy amablemente. Todos la saludamos con un beso mientras vamos entrando en la luminosa oficina. Contra el ventanal que da a la calle se recorta la silueta de Paulo que se está acercando a nosotros. Un instante después nos está estrechando las manos con gran calidez y una sonrisa amplia coronada por un grueso bigote. Su cabello entrecano y su agilidad para desplazarse lo hacen ver casi juvenil. Nos invita a sentarnos en torno a

unos tableros horizontales casi despejados, a no ser por unas hojas impresas con unas fotos, un par de fibras de colores, un portaminas y un pálido escalímetro que se nota ha sido usado hasta el cansancio. Él mismo nos acomoda las sillas en torno a la mesa. Nos sentamos e intercambiamos algunas palabras amistosas.

Eddy comienza a explicarle el motivo de nuestra visita. Relata en líneas generales cómo se desarrollará la Bienal Iberoamericana de Arquitectura en Rosario, su contenido, sus objetivos. El escucha atentamente sin interrumpir. Finalmente Eddy revela el motivo de nuestra visita: invitarlo a dar una conferencia magistral en el mes de octubre. Inmediatamente Paulo lo interrumpe y nos explica que él ya no viaja a ningún lado, que a sus 85 años ya está grande, pero que igualmente se siente muy alagado por el convite. Nos apresuramos a interrumpirlo

como si no quisiéramos escuchar lo que ya habíamos sido advertidos que diría. Repusimos que no queríamos que nos diera una respuesta ahora. Que veníamos a invitarlo, que se tomara todo el tiempo que quisiera para respondernos.

Continuamos hablando y Paulo se mostró interesado por saber qué tipo de reunión estábamos organizando. Tratamos de explicarle el lema de la Bienal, referente a las nuevas geografías y los contextos Iberoamericanos. Casi como si la palabra geografía nos hubiera embarcado a los cuatro en un viaje, comenzamos a hablar sobre cosas simples, cotidianas, la vida.

Dos ventanas tipo banderolas estaban abiertas dando a la calle. Por ellas se filtraba algo de ruido de la febril actividad que ocurría cinco pisos abajo. Paulo observa a Luís, y con una actitud paternal le pregunta si tiene frío y si quiere que le cierre la



Pinacoteca del Estado, San Pablo, 1993

Agradecemos a Nelson Kon el haber nos cedido las imágenes que acompañan esta nota.
www.nelsonkon.com.br

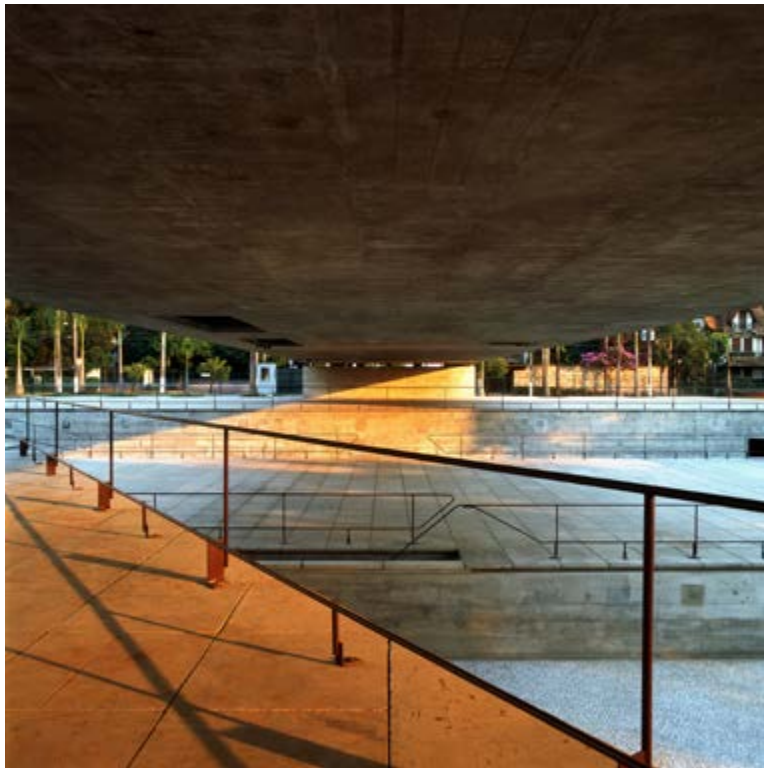


Pinacoteca del Estado, San Pablo, 1993

ventana, Luís, sorprendido, le dice que no, que no se preocupe por él. Paulo insiste y finalmente cierra una de las ventanas, la que estaba justo a las espaldas de Luís. La conversación nos fue llevando al tema de la ciudad. Paulo se pone serio. Con determinación afirma que la ciudad a llegado al limite, que las ciudades contemporáneas se han transformado en una locura, tan difíciles de habitar que la gente huye de los centro hacia la periferia y que este éxodo solo extiende y agrava las dilatadas megalópolis al mismo tiempo que los centros abandonados se deterioran y son escenarios de violencia y exclusión. Se asoma a su ventana y nos comienza a señalar los departamentos de los edificios circundantes al tiempo que va diciendo: "vacío, vacío, vacío". Nos explica que a todos aquellos departamentos de clase media, antaño codiciados por su ubicación,

ahora nadie quiere habitarlos por culpa de la locura en que se ha transformado todo. Se ríe y dice señalando la terraza del cuarto piso de un edificio vecino atestada de autos: "¡hay tantos autos en esta ciudad que los apilan hasta el techo!". Paulo ve esta etapa de la vida en ciudades agotada, al borde de un cambio profundo, sin saber cuál será, si bien está seguro que algo está por cambiar radicalmente. Durante años he estudiado la obra de Paulo y siempre he tenido mucha curiosidad sobre el proyecto del Pabellón de Brasil en la expo del '70 en Osaka, Japón, sobre todo porque es un proyecto construido del cual prácticamente no se encuentran fotos. Le pregunto sobre esto y enseguida esboza una sonrisa. Nos cuenta que fue una obra que ganó por concurso en el año '68, y que, a pesar de que Brasil estaba atrasado con su concreción, los japoneses

estaban empeñados en que el pabellón se construyera a tiempo. Tanto así que le pagaron un viaje durante dos meses para trabajar en Japón, junto a los ingenieros, en el legajo ejecutivo. Sigue sonriendo. Cuenta con alegría que cuando llegaban los fines de semana salía a visitar ciudades vecinas junto a sus compañeros nipones y recuerda especialmente como un "amigo" al encargado local. Hace referencia a la estructura de la cubierta y la forma en que se había concebido. Sin embargo, lo que me había cautivado de este proyecto eran las misteriosas curvaturas del piso, que se ondulaba y en un punto subía hasta tocar el techo, soportándolo o, mejor dicho, ocultando el pilar que realmente sostenía la cubierta. Le pregunto por el piso, esperando una respuesta de índole estructural o formal (por ocultar el pilar) y agregó que a esa forma



Museo Brasileño de Escultura, MUBE, San Pablo, Brasil, 1987-1995

del suelo sólo la había visto nuevamente en proyectos treinta años más tarde. Paulo ríe nuevamente y con un suave gesto de su mano me dice: “el piso es el recuerdo de las ondulaciones de mi tierra ahora en Japón”. En ese momento me siento emocionado y sorprendido al ver por primera vez algo que siempre había estado allí, oculto a mi punto de vista.

Sigo sin entender por qué hay tan pocas fotos de la obra e insisto con la pregunta. Paulo se pone serio y nos explica que en el lapso de tiempo entre el concurso y la construcción había habido un cambio de gobierno y que las nuevas autoridades brasileras, opuestas ideológicamente a él, habían ordenado demoler el edificio luego de la expo, a pesar de que las autoridades de Osaka habían solicitado darle uso a la estructura. Finalmente, acabada la feria, el edificio fue absurdamente destruido.

Ya ha pasado más de una hora y la charla se hace cada vez más animada. Paulo nos explica que para él la arquitectura tiene que brindar un servicio, que si no es así no tiene sentido alguno. Se aventura y nos dice: “debemos pensar la arquitectura como infraestructura”. Inmediatamente nos aclara que de ninguna manera se está refiriendo al carácter estructural y que, si bien su obra explora las estructuras, no es esto lo importante y profundiza en la idea: “por ejemplo, una autopista es una infraestructura y se diseña para cumplir lo mejor posible con su objetivo, que es conectar un punto con otro: éste es el carácter infraestructural al que me refiero. La arquitectura se debería abocar, a satisfacer las necesidades reales de los hombres”.

La tarde va pasando y la conversación va girando en sí misma. El tema de la ciudad es recurrente y Paulo parece estar verda-

deramente preocupado por las enormes dificultades que les toca vivir a las personas, las enormes exigencias de la vida contemporánea, la tiranía del consumo, la depredación de los recursos naturales. Alguien menciona la globalización como posible culpable de todos estos males, pero Paulo replica rápidamente y comenta: “al contrario, la globalización es lo que nos puede salvar”. No entendemos lo que nos quiere decir ¡y él lo advierte! Nuevamente con una sonrisa nos explica que el milagro de la globalización radica en que por primera vez en la historia de la humanidad todos podemos tener conciencia de que habitamos un único planeta y que lo que le pasa a uno es responsabilidad de todos. Y que, por primera vez, somos capaces de entender que el planeta es demasiado pequeño como para pensar que alguien puede salvarse solo y que si vamos a producir un

nuevo gran cambio será entre todos. Paulo dice: “hoy un esquimal puede saber lo que nos pasa aquí en la selva y nosotros saber lo que le pasa a él y ambos comprender que nuestros destinos están unidos, que nuestros actos afectan a todos y por primera vez tener una conciencia amplia sobre lo que implica ser responsables”. Nuevamente quedo sorprendido. Mientras nosotros veíamos la globalización y los medios como vehículo del consumismo, él estaba viendo la posibilidad y el compromiso de una conciencia global, que nos permitiera vernos como realmente estamos: todos en un solo y pequeño planeta.

Me levanto porque una maqueta de hierro oxidado sobre una planera contigua me llama la atención. Empiezo a observarla y le paso la mano por encima, tratando de entender algo con respecto a las proporciones. Enseguida Paulo se incorpora, se

acerca orgulloso y nos empieza a explicar de que se trata. Le pregunto si es una maqueta del MUBE y me dice que no, que es una casa. No logro entender las proporciones, porque algo no es lo que parece y vuelvo a preguntarle obstinado si es el MUBE. Paulo parece fastidiado y me dice nuevamente que no. Que sólo estoy viendo la forma (evidentemente parecida a la del Museo) y que de eso no se trata la arquitectura. Retoma su sonrisa y vuelve a explicarnos un concepto sobre los niveles de este proyecto que se incrusta en el territorio por momentos y que hace transitables sus cubiertas. Nuevamente estaba todo a la vista, sólo era yo que no lograba verlo porque miraba formas en vez de ideas. Era una casa que nunca se había construido y Paulo la contaba con una ilusión y un orgullo como si se tratara de su proyecto más importante.

Ya se va haciendo de noche y nosotros creemos que hemos abusado de la hospitalidad de Paulo. Lentamente nos vamos acercando a la puerta, atravesando el estudio. Paulo nos va acompañando y nos va comentando algo sobre alguna maqueta por aquí, sobre un dibujo allá y se detiene ante un marquito rectangular posado sobre un mueble, que contiene un papel con un dibujo. El dibujo parece incompleto. Paulo nos observa, se ríe y nos dice: “es un dibujo de mi nieta...parece incompleto pero...”. Prende una lámpara por detrás y el dibujo se completa con trazos que están dibujados del otro lado, que siempre estuvieron allí, pero que no podíamos ver. Paulo vuelve a sonreír y dice: “a mí también me ha engañado”. Este último inocente episodio me hace pensar que toda la tarde se ha tratado de esto, de qué es lo que vemos. O mejor dicho ¿desde qué punto



Museo Brasileño de Escultura, MUBE, San Pablo, Brasil, 1987-1995

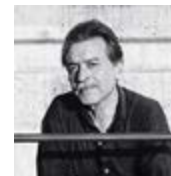


Plaza del Patriarca, San Pablo, Brasil 1992



Plaza del Patriarca, San Pablo, Brasil 1992

de vista observamos? Y en consecuencia ¿qué otras miradas nos perdemos, qué luz nos falta encender? Ya en el ascensor nos saludamos por última vez y le decimos a Paulo que lo esperamos en Rosario. Nos saluda con la mano y nos dice: “seguimos esta charla allá, los cuatro en una mesa”. El ascensor se cierra y comienza a descender. Nos mantenemos en silencio, nadie quiere romper la magia de este momento. Tomamos el subte en praça de la República y salimos en la estación Feira Lima. Nos miramos entre los tres y no podemos creer lo que acabamos de vivir. Luís está visiblemente emocionado.



Paulo Mendes da Rocha (1928) se recibió de arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Mackenzie de San Pablo. Allí conoció a Vilanova Artigas con quien trabajará tiempo después y de quien recibe una gran influencia. En 1960 ingresó como Profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de San Pablo de la que nueve años después la dictadura militar lo apartará censurando también su pabellón en la exposición de Osaka en 1970. A pesar de esto su labor profesional continúa y retoma la labor docente en 1980 de forma ininterumpida hasta 1999. En el año 2000 recibe el premio Mies van der Rohe de arquitectura latinoamericana y en el 2006 el premio Pritzker.



Nicolás Campodonico es graduado de la FAPyD (2001) y profesor adjunto del Taller Carabajal. Alterna su trabajo profesional con la docencia que ejerce desde 1998 al mismo tiempo que participa en numerosos concursos nacionales e internacionales. Ha colaborado como docente en la Universidad de Navarra, la Universidad Torcuato di Tella y la Universidad de Venecia.

LA ARQUITECTURA ES...

La idea central de este segundo número de A&P fue acercarnos a definiciones de arquitectura desde la FAPyD y sus actores. Definir qué es Arquitectura en una Facultad de Arquitectura supone una tarea compleja. Supone alejarse de definiciones estancas y canónicas para dar lugar a las subjetividades y particularidades del contexto local.

Requiere de una voluntad analítica y propositiva, de una mirada que se proyecta a futuro. Requiere del esfuerzo de conceptualizar, de nombrar, de vincular con lo conocido aquello que queremos expresar, asumiendo, la dificultad que supone traducir ideas y gestos en palabras.

Definir arquitectura supone también procesos de recorte o selección intencionales y también inconscientes. Son estos procesos los que abren el juego a la variedad y riqueza de ideas presentes en esta sección de la revista. Poner en paralelo distintas miradas sobre la arquitectura, permite así reconocer no solo contrapuntos sino también herencias, solapamientos e interferencias en las distintas definiciones, a la vez que repensar la propia postura sobre la disciplina.

Para ello, abrimos el diálogo invitando en esta primera instancia a los titulares de las cátedras de proyecto, interrogándolos

sobre qué es arquitectura y solicitándoles una imagen de su autoría que integre esta definición. Fueron surgiendo así marcas de infancia, la construcción y delimitación de este concepto durante el recorrido universitario, la traslación de estas ideas en el quehacer profesional y docente. Permeados por las subjetividades, presentamos aquí estos distintos modos de aproximación a lo que la arquitectura es. Desde aquellas nociones que se posicionan a partir de la autonomía disciplinar hasta las que se validan en función de su compromiso social; desde las que hablan del hecho constructivo concreto a las que refieren a la pura idea artística; desde las que intentan definiciones a partir del objeto arquitectónico hasta las que lo hacen desde el hecho urbano, pero todas ellas bajo un mismo signo que las identifica como parte de una misma escuela.

No obstante y atendiendo a la creciente interacción nacional e internacional con otras facultades de arquitectura creemos vale preguntarnos si nuestra facultad/escuela no es un colectivo homogéneo más allá de la pluralidad de miradas que sus propios actores insisten en delimitar.

Ana Piaggio|Paula Lomónaco





por MARCELO BARRALE

La arquitectura es -como algunas otras- una disciplina técnica y artística, definitivamente proyectual, anticipatoria del porvenir, que transmite, comunica, un discurso cultural y político, un acto ético y estético testimonial de un momento histórico.

No obstante, durante años -por ejemplo mientras estudiaba entre el 76 y el 80-, se nos dijo que sólo había una arquitectura, con A mayúscula.

Luego, se trató de hacernos entender que arquitectura hay una sola: LA BUENA.

Entre tantas soberbias y banalidades, me parece que podemos afirmar, que la arquitectura puede tener distintos enfoques, opciones o formas de realizarse, igualmente TODAS con la incumbencia requerida: arquitectura poética, social, sustentable, religiosa, ambiental, paisajística, de mercado, urbana, regional, de bajo presupuesto, rural, pública o privada, etc., etc.

Puede decirse que no es un lenguaje, es otro oficio, otra factura, absolutamente

distinta, con autonomía relativa pero contundente: SE HABITA TANTO EN EL SENTIDO PRÁCTICO COMO EN EL SENTIDO SIMBÓLICO. Mal que nos pese, es irrenunciablemente positiva, puede ser más perdurable o más efímera, pero siempre intenta resolver un desafío humano, artificial. Me interesa referirme aquí -evitando lo que el pueblo o los reyes, los militares o los sacerdotes, han construido en la antigüedad- específicamente a lo que se ha realizado en el siglo XX y XXI por graduados universitarios.

Como aporte personal, hoy día en el colectivo "*matéricos periféricos*", nos encontramos ensayando y practicando una arquitectura, concebida en sede académica (refuerzo la cuestión, ya que esta pregunta proviene como demanda de uno de los órganos editoriales oficiales de la Escuela), pero con la participación en su formulación, en su proyecto y en su ejecución, de docentes y estudiantes, de los futuros usuarios, habi-

tantes de las poblaciones e idóneos en oficios de las comunidades involucradas, con resultados ya a la vista. Son obras abiertas, es decir se van haciendo en el tiempo y con la participación de distintas personas y grupos, con bajos presupuestos y condiciones territoriales muy frágiles e inestables, tanto en lo físico como en lo social. Como vemos en las imágenes, se están construyendo, año a año, y su materialidad tiene que ver con los que los docentes, alumnos y habitantes, pueden conseguir, adaptar o transformar. A su vez se van usando parcialmente, van siendo apropiadas, corregidas, ampliadas, diluidas o transformadas.

La arquitectura es la oportunidad tanto de una invención como de una transformación, en este caso mínima desde lo material pero trascendente desde lo formativo, lo educativo, desde la producción misma de conocimiento. Incorpora el respeto por el ambiente, por las condiciones socio-culturales, tanto sea lo urbano como lo natural,



Centro cultural Barrio Toba, Empalme Graneros. Autor: Mariano Giménez

y la demanda básica habitativa, para el desarrollo humano trascendente o para el requerimiento inmediato.

Su destino ha sido tanto hacer sombra para ver un partido de fútbol de potrero, como albergar una radio comunitaria, realizar un curso de herrería, dar una misa, trabajar en la comida comunitaria, observar el cielo y el paisaje, recordar a los muertos y desaparecidos por la última dictadura cívico-militar en la Argentina, hacer lugar a la palabra, etc. Ella -la arquitectura-, es patrimonio siempre de la visión integradora y experimental del arquitecto, del diseñador, desde el principio al fin, donde se subsumen las especialidades en la tensión por aquél solicitada. Es decir, las tecnologías, las materialidades, la resolución estructural, las infraestructuras, las condiciones de la producción edilicia en su totalidad y particularidad, hoy más que nunca requieren de la perspectiva y competencia cultural del proyectista arquitectónico, aquel que otorga la concavidad necesaria

al espacio habitable interior y la convexidad integrada al paisaje natural o artificial circundante, en la coyuntura histórica.

Esto se verifica independientemente del tamaño, del material utilizado, del programa o función, o del emplazamiento, es decir la arquitectura es producida en la conjugación de todas estas variables.

No obstante, en este recorrido realizado en la profesión y la docencia por quien escribe, no puedo dejar de recordar con emoción, como ejemplos de arquitectura sensible y precisa al mismo tiempo, la Casa del Fascio en Como, de Giuseppe Terragni o el hall de ingreso del complejo habitacional Gallaratese en Monte Amiano, de Aldo Rossi, ambas con un fuerte contenido de historicidad, a su vez absolutamente modernas y populares.

En virtud del espacio para este texto disponible, me es imprescindible -sin adjetivar estas obras y autores que considero relevantes, en Río de Janeiro, los conjuntos

de Affonso Reidy, en Pedregulhos y Gávea, tanto como el convento de La Tourette en Lesbrele, de Le Corbusier. En una expresión y resolución más cercanas, la Hospedería del Errante en Ciudad Abierta/PUCV de Ritoque o el Cementerio de Igualada de Enric Miralles. En Buenos Aires, el Museo Xul Solar de Pablo Beitía, y lo realizado por Claudio Caveri, en sus distintas capillas e iglesias, sin olvidar el Banco de Londres de Clorindo Testa. En Rosario, el potente Jardín de los Niños de Marcelo Perazzo, el íntimo Oratorio en el Sanatorio Plaza de Carlos Leo Galli y la sorprendente parroquia San Antonio Gianelli, en mi barrio La Tablada de Jorge Scrimaglio.

Marcelo Barrale. Arquitecto y profesor titular de Proyecto Arquitectónico y Proyecto Final de Carrera en la FAPyD. Fue vicedecano de la facultad entre 2004 y 2010.



por GUSTAVO A. CARABAJAL

Arquitectura es... dar respuesta con *fantasía* a una *necesidad*, *embelleciendo*, con la aspiración de *representar* la *razón* y *significado* de nuestro trabajo.

Arquitectura es emocionar y conmover, es capacidad de sorprender y sorprenderse siempre.

De las cosas pequeñas y simples, de las grandes, importantes y complejas. Por una casa, un monumento, por el lleno y el vacío; Por la belleza de la repetición, el ritmo y su interrupción. De vivir la vida misma con curiosidad, una frenética curiosidad infantil como la de Aldo Rossi. Es transición entre interior y exterior, como los estratos sucesivos en las obras de Alvar Aalto. Es el modo de capturar la luz natural. Croquizar las cosas presentes en un lugar, *apuntarlas*, ponerlas en la mira como magistralmente lo hace Alvaro Siza. Es tener el talento necesario para transformar una *idea* en una *forma* como en Louis Kahn. Es todo aquello

que no *pretende* imponerse, que de ser necesario se impone. Es la elegancia de Arne Jacobsen. Son los poquísimos detalles utilizados por Mies para diseñar los puntos críticos de transición entre horizontal y vertical. Es la correcta ejecución de una obra, ejecución que no esté ligada a la sola lógica de los sistemas productivos. Es contar con el bagaje técnico, práctico y cultural para viajar del fragmento al coloso, de la ventana al templo. Es estar equipado para controlar el sistema de relaciones entre las cosas. Es saber decir, con los espacios y las formas, que no todo es *útil*, funcional, que en ocasiones es necesario el *derroche significativo* del espacio como en la Sala de lectura de la Biblioteca de Estocolmo de Gunnar Asplund; Es la proporción de un elemento que define y expresa el *carácter* de un edificio, como en el proyecto del hospital de Venecia de Le Corbusier: la *suspensión* sobre el agua, la medida de la proporción que la

revela y *caracteriza*, hace que las columnas midan 10m y el piso del hospital 3,60m.

Con los años aprendí a distinguir dos modos de proceder para concebir arquitectura. Cada uno con maravillosos ejemplos sea en el mundo antiguo, en el moderno como en el contemporáneo: los que parten ocupándose de dar respuesta a cuestiones *abstractas* -interrogándose por el *significado*, por cómo *representar* el sentido de su acción- y aquellos que lo hacen partiendo desde lo *concreto* -desde el cuerpo, la forma, el material, la luz, etc.

Con el paso del tiempo, cultivé una aspiración y me fui interesando por recuperar, más allá del modo con el cual haya sido concebida, la arquitectura que pone al centro de su operar *la construcción de la escena para la vida*, un espacio adecuado para que ésta pueda desarrollarse, expresarse, manifestarse y celebrarse como milagro cotidiano: “La vida, ha dicho Borges, da a cada uno todo, pero casi



Torre Aquileia - Jesolo, Venecia 2006-2008. Gustavo Carabajal - Carlos Ferrater - Xavi Martí. Detalle de la Torre. Fotografía: Schüco

todos lo ignoran” (Magris:1976).

Siempre me ha inquietado la ignorancia, la mía en primer lugar.

Me atrae el maravilloso *estupor por las cosas elementales* (Monestiroli: 2007), como el que encontramos en las definiciones de arquitectura de Le Corbusier:

“La arquitectura es el juego inteligente y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.”; “Arquitectura es espacio, ancho, profundidad, altura, volumen y circulación. *Arquitectura es una concepción de la mente.*” (Le Corbusier: 1938)

Para concebir arquitectura es necesario proceder con *fantasía*.

Francesco Antonioni sostiene -y lo comparto- que la fantasía es una facultad fundamental del arte. Lo era para el compositor musical Robert Schumann quien lo plasma en su obra *Fantasiestücke* Op. 73 del 1849. Para Schumann, la fantasía era como un *sentido* más, un sexto sentido, un

medio de conocimiento.

Los cinco sentidos nos permiten conocer el mundo exterior, el sensible, el que conocemos a través de los sentidos.

Entender la fantasía como un sentido significa concebir que, a través del mismo, podemos percibir el mundo con el mismo grado de realidad del que podemos ver y tocar. El mundo de la fantasía permite conocer algunas cosas, conocer algunas verdades, verdades interiores, verdades existenciales. Hoy sabemos con certeza científica que el cerebro -ergo la facultad que tenemos de realizar fantasía y de imaginar cosas- es un órgano a la par de los otros, de las manos, del hígado, del corazón, que nos permite, a partir de la transformación de los datos que recibimos de nuestros sentidos, elaborar conceptos.

La fantasía es un elemento más con el cual podemos profundizar el conocimiento del mundo, al decir de Etienne-Louis Boullée

(1790-'93): “...y si alguien presume que no ofrezco nada nuevo o algo que me pertenece simplemente observo que antes de Newton ya se habían visto caer las manzanas”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LE CORBUSIER. 1938. “If I had to teach you architecture”. Focus 1, 5-12.

MAGRIS, Claudio. 1976. “Borges o la revelación que no llega”. Revista Casa del tiempo 80, 89-95. Traducción: Esther Cohen.

MONESTIROLI, Antonio. 2007. Lo stupore delle cose elementari. (Boloña: Editorial Ogni Uomo è Tutti Gli Uomi).

Gustavo Adolfo Carabajal Es Doctor en Composición Arquitectónica, Profesor Ordinario del Ciclo Básico y Adjunto del Ciclo Superior en el Área de Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Arquitectura de la FAPyD de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.



por ADOLFO DEL RÍO

La arquitectura para mí siempre estuvo relacionada con la construcción, incluso cuando no tenía demasiado claro qué era la arquitectura. Hoy la definición de arquitectura que prefiero es la miesiana...“*la arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio*”, que cuando habla de la voluntad de una época se refiere al compromiso con un momento histórico, con una determinada cultura o sociedad, es decir, que no hay producción arquitectónica despojada de un contexto; y la comparto también plenamente, porque en mi desarrollo profesional siempre tuvo un papel preponderante la componente técnica, es decir, la arquitectura siempre entendida como construcción. Con esto no quiero decir que no valore -de hecho han influido enormemente en la historia de la arquitectura- proyectos que no han sido ejecutados, pero siempre he tenido la claridad de saber que el fin último de la ar-

quitectura es la de ser construida. Y como manifestación de su época, tiene que poder reconocer no solamente las cuestiones simbólicas o necesariamente expresivas de un determinado momento sino también, tiene que saber hacer uso de los recursos y medios tecnológicos, materiales, y todas aquellas posibilidades que tienen que ver con lo que permite cada época y cada cultura a la arquitectura como disciplina en constante transformación. El fin de la arquitectura es construirse, es una actividad que tiene eminentemente un componente donde la técnica y la construcción son fundamentales. Visto desde este punto de vista hay cuestiones que no pueden soslayarse en ningún proyecto. Una es que éste va a estar anclado en algún sitio. La interpretación que uno haga del lugar donde va a emplazarse la obra es siempre una cuestión fundamental que influye en las decisiones que se

tomen luego. La enseñanza del proyecto propone ayudar a tomar correctas decisiones en función del análisis que se hace de un sitio. La interpretación del programa, o la necesidad que plantea una obra, es el otro tema excluyente en cualquier proyecto de arquitectura, entender qué me están requiriendo, traducir de alguna manera una necesidad humana a espacio y que los espacios sirvan y sean útiles para las funciones que se van a desarrollar en ellos, vivienda, esparcimiento, producción, etc... Y por último no hay obra que no tenga materialidad y una determinada expresión, y el conocimiento y la capacidad de operar con los elementos materiales es fundamental para entender de qué forma las voy a construir. En resumen, eso sería integrar los aspectos de un proyecto. Un arquitecto catalán decía: la arquitectura es la única disciplina donde todo lo contrario también puede ser verdad. De



Hostel + Oficinas SOESGPYLA. Sarmiento 2212/14, Rosario. 2011-2014

manera que a veces uno en realidad puede resolver un problema de arquitectura de maneras completamente disímiles; puede abordarlo de maneras distintas y puede llegar a resultados notablemente distintos pero buenos ambos... En este sentido la enseñanza debería ser lo suficientemente amplia, plural, en el completo sentido como para tratar de que el alumno pueda desarrollar su propia experiencia. Hay quien dice que hay obras que son arquitectura o no son arquitectura, y también está la posibilidad de entender que hay buena y mala arquitectura. Yo me inclino, a la manera de Pevsner, tal vez más por la primera. Para mí para que haya arquitectura tiene que haber intención, una voluntad de que exista. Al mismo tiempo puede ocurrir que haya muy buena arquitectura, y la hay, sin necesidad de intervención profesional. Porque para mí la arquitectura deviene de la interpretación

más elemental y más simple de una necesidad, del conocimiento de los materiales, del oficio para poder utilizarlos correctamente y de la capacidad de resolución. Pero en la arquitectura, desde un punto de vista académico disciplinar, se enlazan las cuestiones que tienen que ver con las soluciones funcionales y la resolución material con una idea expresiva que hace que haya una voluntad que transforma la simple construcción en arquitectura. Hoy veo una arquitectura mucho más individualista, muchas vanguardias pero con cierto desorden, me parece que hay una búsqueda excesiva de un aspecto decididamente formal, muchas situaciones que no tienen tanto trasfondo, sin un sustento conceptual claro, hay una extraordinaria vocación por ser llamativo, original -en el sentido de que llame la atención, no en lo que realmente significa, volver al origen- la sensación de una necesidad de novedad

o de brillar inmediatamente. Veo una gran dispersión y me es muy difícil definir una línea determinada y un horizonte. Creo que todo esto pasa sin haberse agotado, sin haberse desarrollado totalmente las cuestiones planteadas a partir del Movimiento Moderno. Es como si hubiésemos tragado sin masticar y luego hubiésemos expulsado sin digerir. En procesos cada vez más vertiginosos muchos se han apurado en separarse rápidamente o en plantear situaciones absolutamente nuevas pero sin haber madurado, sin haber entendido del todo, qué es lo que estaba pasando.

Adolfo del Río. Arquitecto, obtuvo su maestría en la Universidad Politécnica de Cataluña y es Profesor Titular Ordinario de Introducción a la Arquitectura, Análisis Proyectual 1 y Análisis Proyectual 2 en la FAPyD. Decano electo período 2015-2019.



por RAMIRO GARCÍA

I. Intentar una definición de arquitectura implica, para un arquitecto, la difícil tarea de sintetizar en una frase simple todo lo que la arquitectura es capaz de hacer.

Pienso que la solución más sabia es definir-la mediante analogías que describan por separado las múltiples dimensiones que abarca en simultaneidad. Es entonces, a un tiempo, una ciencia, un arte, una profesión, una técnica, un oficio; y no es ninguna de esas cosas solamente, o por separado.

A medida que uno avanza, en la carrera primero y luego en la profesión, la valoración y la incidencia que asigna a cada una de esas facetas va cambiando. Pero en mi caso siempre fue evidente esta realidad multidimensional de la disciplina y el compromiso y exigencia que conlleva; expresado como voluntad de superación y resistencia al achatamiento conceptual que implica entenderla sólo como producto de mercado. Buscando mayores precisiones, decimos que

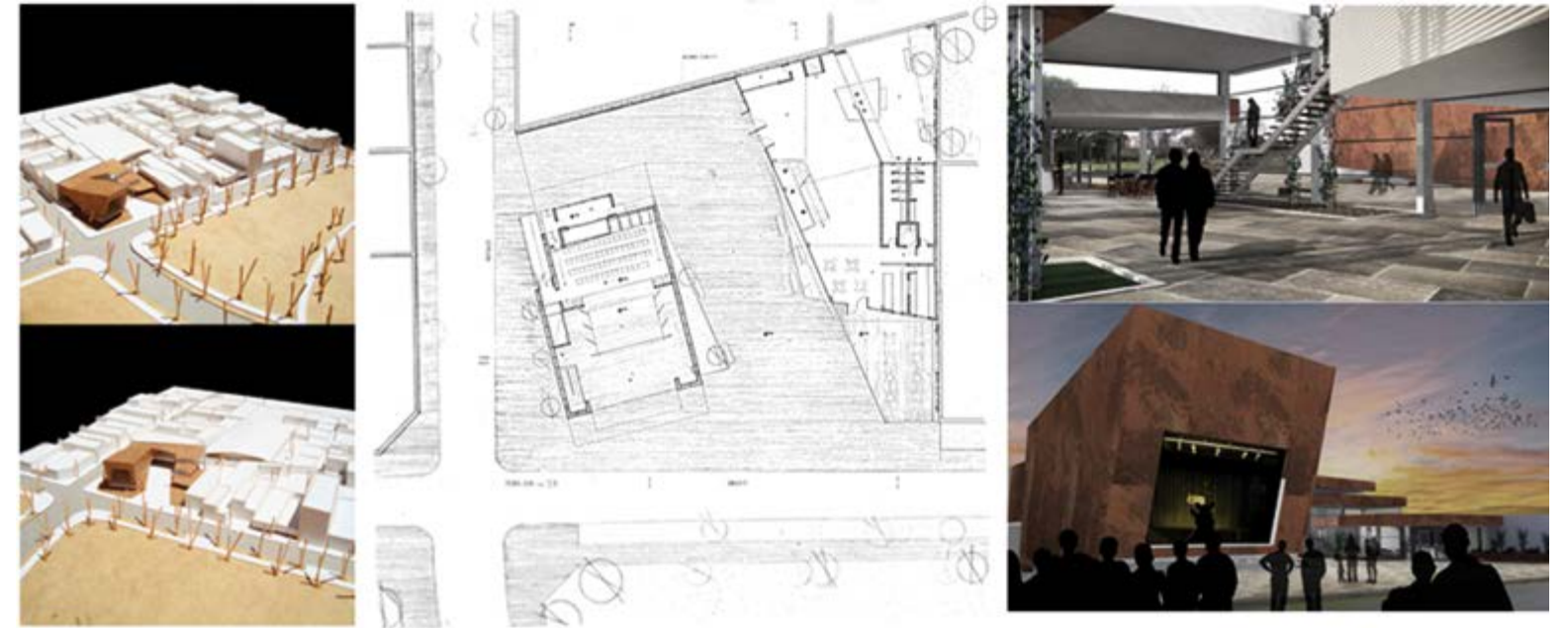
es una disciplina que estudia proyecta y construye los espacios que habita el hombre como ser social; desde una perspectiva de optimización tanto de los recursos y mecanismos de su producción como de su resultado final en el tiempo. Y definimos los roles que necesariamente debe asumir: como soporte espacial para las actividades humanas; como sistema de comunicación no-verbal; como mediador ante un entorno; como administrador de recursos; como filtro ambiental.

Pero además la arquitectura incluye una dimensión poética que, sea en un plano racional o intuitivo, resulta insoslayable para todo arquitecto. Esa dimensión trasciende para mí los aspectos expresivos y sensoriales de la forma, los materiales y la luz; para verificarse también a través de las lógicas, estructuraciones y sistemas que organizan las soluciones. Desde este punto de vista, y desde esa dimensión poética, hacer arquitectura se

vuelve un modo de recrear el mundo, y por lo tanto una forma de expresión, de comunicación, a través de la cual el arquitecto revela una propia visión superadora de la realidad y su propuesta positiva ante la vida.

II. Mi reflexión sobre los bordes, físicos o conceptuales, parte de reconocer que el hecho arquitectónico no es nunca aislado: sus límites se funden con un entorno y un paisaje. Análogamente, la disciplina articula escalas realidades y dimensiones diferentes.

El pensamiento y la acción proyectual deben superar el autismo y la fragmentación. Asumir su relación y pertenencia con estructuras mayores, tanto en el ámbito físico como social, que lo afectan y a los cuales tienen la capacidad de transformar; desde un enfoque sensible, empático y contextual. Hablamos entonces de explorar el límite -o bien la confluencia- entre las escalas arquitectónica y urbanística, y con la escala del paisaje.



Teatro urbano J.E. Brun - F. Casaccia. Trabajo de Cátedra - API 2012

Resulta necesario indagar en las potencialidades que en mayor o menor medida tiene todo proyecto arquitectónico de aportar al hecho urbano y al paisaje; a partir de explorar los límites entre edificio y ciudad o edificio y entorno natural. En este punto destaco la necesaria fluidez del pensamiento proyectual y la búsqueda de modos de acción más integradores, que reconozcan entornos de intervención más amplios, superando la escala asignada tradicionalmente al proyecto arquitectónico; repensándolo como una acción hacedora de ciudad y paisaje responsable de construir convivencia y comunidad.

La re-significación de programas, espacios, límites e influencias son herramientas útiles para pensar intervenciones edilicias desde un enfoque más amplio, integrador y abierto; amplificando la influencia de los edificios mediante interfaces de relación con su entorno urbano, que permitan inte-

grar nuevas funciones y más usuarios, re- alimentando a su vez el propio entorno.

III. Si bien nuestra sociedad mantiene una dinámica de cambio creciente reconocemos cierta matriz de permanencia, dentro del conocimiento, la cultura y las prácticas sociales, conectadas con cuestiones esenciales y básicas que no desaparecen ante los cambios y que constituyen una raíz común y permanente de nuestro desarrollo. Pienso que la arquitectura está comprendida en ella, y que aún con mutaciones, adaptaciones y nuevos significados seguirá siendo una disciplina necesaria y vigente.

En el futuro cercano, la arquitectura como acción proyectual y constructiva deberá resolver mayores y más complejas necesidades, relacionadas no sólo con el lugar, el programa y la tecnología de aplicación del edificio, sino también con las nuevas interrelaciones que éste mantendrá con fenómenos

y realidades mayores que lo contendrán; en un mundo cada vez más urbano, tecnificado e interconectado, y a la vez más consciente de sus fragilidades. Deberá comprometerse con modelos de producción más eficientes, en beneficio de edificios más accesibles, versátiles, dinámicos, reciclables o recuperables; repensados no sólo como unidades de consumo sino también de generación, transformación y recuperación de energía y materiales; propiciando la fluidez y adaptabilidad de las funciones y de los flujos de movimiento, información y energía, considerados como un bien comunitario a preservar.

Ramiro García. Arquitecto. Profesor Adjunto Ordinario del Ciclo Básico, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico; Titular a cargo de Cátedra en la materia Introducción a la Arquitectura, Análisis Proyectual I y II; FAPyD, Universidad Nacional de Rosario.



por JUAN MANUEL ROIS

La arquitectura es para mí un misterio muy bonito. Será por eso que paso tanto tiempo en sus alrededores, persiguiendo aquello que no logro nombrar, mi fragmento elegido del real inaccesible.

Fue hace muy poco que empecé a entender lo que pensó Goethe, la arquitectura como música congelada. Me bastó una clase de una gran amiga sobre las relaciones entre notas musicales y proporciones matemáticas para ubicar la precisión de aquella frase. Geometrías, medidas, ritmos, temas, contrapuntos, acentos; aquello que en música se desarrolla primero en el tiempo y luego en el espacio, en arquitectura se desarrolla en espacio y tiempo en una simultaneidad hermosa y acogedora, inmersiva. Hegel, otro gran alemán, ubicó a la arquitectura en el pináculo de las artes, la única que incluye a todas las demás. Más allá de este hermoso idealismo narcisista (para nosotros), a mí me

interesa una interpretación posterior, la marxista -materialista histórica-, que ubica a la arquitectura dentro del entramado de las transformaciones del territorio, evidencia de los procesos económicos, cada vez más turbulentos, de la economía capitalista. Esta interpretación, la última gran interpelación a la historia, da a lo construido espesores culturales profundos.

Volviendo al misterio inicial, viví toda mi vida inmerso en arquitectura sin saberlo. Recién en la facultad (y ya en cuarto año, tal vez), desarrollé una mirada crítica sobre mi entorno. Fue gracias a otras lecturas que entendí la forma insidiosa con que la arquitectura trabaja sobre cuerpos y hábitos. Benjamin alerta sobre nuestro estado de distracción permanente respecto a la arquitectura; la habitamos, la caminamos, la usamos sin que ella se nos presente en primer plano, enmarcando aquello que nos sucede. Foucault nos avi-

sa lo peligroso de esta distracción, porque la arquitectura nos confina, nos disciplina; establece rutinas, hábitos, comportamientos. El poder de las instituciones se manifiesta en edificios, algunos nos dejan afuera demostrándonos su inaccesibilidad, otros seducen con sus encantos para convertirnos en prisioneros voluntarios de la arquitectura.

La ciudad es tal vez nuestra construcción más inteligente, y la estamos dando tan por sentada que se nos va a terminar de escapar. Nuestra pretensión megalomaniaca de ser los que estamos en condiciones de controlarla, nos ubica del lado de la inoperancia más absurda. A la ciudad la han construido otros y la siguen transformando otros. No veo a la ciudad como una colección de arquitectura, por el contrario, creo que la ciudad es la construcción de nuestro entendimiento profundo del paisaje. Nos hacemos en un paisaje (es



Rois Arquitectos. Laura Rois / Juan Manuel Rois - Casa Albanesi. Vivienda Unifamiliar - Calle Miguel Galindo 1320 Funes - Fecha de proyecto: 2009 - Fecha de construcción: 2010 - Fotografía: Walter Salcedo

decir, en una mirada cultural a un territorio) y construimos infraestructuras para transformarlo. Para mí, la arquitectura es un entendimiento trans-escalar de un continuo que empezando en el territorio, por la infraestructura pasa por el paisaje para terminar en la ciudad y sus espacios públicos y domésticos. Creo que la manera como enseñamos está profundamente equivocada y que pagaremos un costo muy alto por ignorar los problemas de nuestro tiempo.

La enseñanza y la profesión de la arquitectura llenan mis días y organizan mi socialidad, mi manera de encajar en este momento contemporáneo tan complicado. Si bien a veces digo en broma que el cine o la música me gustan más que la arquitectura, en definitiva lo que reúne mis ideas, donde todo ese magma informe terminando, son proyectos y ejercicios (que para mí son lo mismo). El momento público

de la arquitectura es el que más me gusta; el momento de su pensamiento y transmisión, compartido con clientes, constructores o alumnos, en conversación franca y honesta. Es un momento profundamente positivo que me salva de mi nihilismo subyacente, la arquitectura es el lugar donde ubico mi optimismo de la voluntad.

Pero la arquitectura para mí es también el recuerdo más doméstico y la sensación más sublime. De mi infancia viene la casa de mi abuelo, yo estoy sentado en la silla metálica de chapa perforada blanca, en el rincón de atrás del patio de la casa chorizo con tapial bajo al norte, con las manchas de luz y sombra de la parra en el piso de baldosas de cemento rojas y amarillas, mirando siempre aquella pieza que rompía el dibujo, escondiendo tal vez un tesoro secreto. Mis lecturas de Poe y Salgari no podían ser en vano y la incomodidad de la baldosa al revés era un enigma demasiado

fuerte para ser sólo azar. Mucho tiempo después, en una tarde de invierno en Plano, Illinois, encerrados en el completo silencio en el que tres personas contemplábamos, desde aquel interior abstracto de la casa Farnsworth, el río corriendo detrás de las ramas de los árboles, descubrir de muy cerca una vaquita de San Antonio trepar el alma interior de la viga doble T de la carpintería me estremeció de una manera que sólo una sinfonía de Mahler haría años después.

Juan Manuel Rois. Es Máster en Arquitectura por la Universidad de Illinois en Chicago. Profesor Titular del Ciclo Básico en el Área de Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico en FAPyD UNR. Ha sido profesor invitado en la UPC de Barcelona, TEC de Monterrey, en la Universidad de Michigan y en la Universidad de Harvard. Su trabajo teórico incluye ensayos publicados en las revistas Azure, Arquine, Plot y Summa+, entre otras.



por ARMANDO TORIO

Para mí la arquitectura es principalmente **hacer ciudad**. Hoy parece que las cosas tienen que ver más con la individualidad que con la ciudad. Es el caso de los shopping centers y los barrios cerrados, donde esa mezcla que era la ciudad -calle Córdoba por ejemplo- donde hay oficinas, viviendas, negocios, donde se va a pasear, esa heterogeneidad, hoy parece carecer de sentido. Es el legado que nos dejó el neoliberalismo. ¿Cuáles son los paradigmas de nuestra arquitectura? ¿Quiénes son por otro lado los líderes, en este momento en Argentina, de algún movimiento interesante? Yo no lo veo con claridad. Estamos en una meseta negativa, donde no pasa nada, y creo que hay que retomar algunos valores; la idea de plantear una ciudad saludable, con espacios verdes, integrada, donde los espacios abiertos sean públicos y no privados, donde se mezcle el jubilado del barrio con

los chicos que andan en bicicleta. Con casi 45 años de docencia y casi 50 de actividad profesional, creo que mi idea de hacer ciudad siempre se mantuvo, en el estudio¹ siempre tuvimos en cuenta el contexto y tratamos de contestar ciertas preguntas: ¿Qué tengo que hacer? ¿Cuál es el encargo? ¿Quién lo va a usar? ¿Dónde se va a ubicar? ¿Qué presupuesto tiene? ¿Cómo es el mantenimiento posterior? ¿Cómo responde a las cuestiones ambientales?

Las ciudades posibles

Un arquitecto hace un hábitat para el hombre, funcional, confortable, pero al mismo tiempo y de una importancia significativa tiene que hacer ciudad. En este sentido, nosotros en Rosario tenemos ejemplos muy buenos y muy malos también. Desgraciadamente toda la operatoria Fonavi que se hizo en algún momento

fue terriblemente desastrosa, porque era el gran negocio de algunas empresas que ni siquiera pasaron por Rosario; que desde Buenos Aires encaraban edificios de 900 viviendas, pero sin pensar que estaban haciendo ciudad. En realidad la ciudad no le importa realmente a un montón de gente, y estos emprendimientos de los barrios cerrados vienen en este sentido, no son ciudad, volvimos a la Edad Media, con ciudades divididas...

Creo el Estado -a través de la Facultad- debe empezar a indagar acerca de las posibles ciudades futuras; un futuro posible, integrado, con igualdad de posibilidades, etc. Si lo que se plantea desde el Gobierno es una situación de igualdad, ¿cómo puede ser que nosotros como Universidad estemos fuera de esa idea, de ese debate?

Volviendo a la arquitectura y a como proyectar ciudad, yo creo que la clave es la



Recordando...| Ciudad y Naturaleza

capacidad crítica, la reflexión. Creo que como educadores lo más importante es capacitar al alumno para hacerse preguntas tales como ¿por qué esto es así? ¿qué sentido tiene? ¿cómo lo puedo hacer mejor? ¿cómo puedo hacer que tenga que ver con lo que yo pienso, o que tenga que ver con lo que un grupo determinado de gente que lo va a habitar piensa? Tenemos el 20% de la población en villas de emergencia y creo que sería importante plantear un “Morar Villa Banana”, por ejemplo. Hacer proyectos en la Facultad que ayuden a pensar en cómo mejorarle la vida a la gente de acá. Hasta con un cierto grado de idealización, de irrealidad, pero como disparador de respuestas posibles a necesidades concretas. Recuerdo en un workshop en Montevideo, un proyecto en los límites de la ciudad, y lo primero que hicimos fue ir a hablar con la gente que vi-

vía ahí y en dos días los invitamos a ver los proyectos que habían hecho los alumnos y a criticarlos, y fue realmente una experiencia interesantísima. Yo creo que para generar buena arquitectura -que es con la que finalmente se hace ciudad- hay que volver a pensar en el hombre real; en aquel hombre que vive, trabaja, y se relaciona con otros más allá de la pantalla de un artefacto tecnológico. Creo que hace falta una crítica profunda a la forma de vivir, y eso debe encarnarse en la arquitectura, porque la arquitectura **se hace con vida**, por eso, si no profundizamos en el cómo vivimos hoy, no sé dónde iremos a parar...

NOTAS

1 - Armando Torio fue integrante de Estudio H junto a Anibal Moliné, de la Torre, Adrián Caballero, Alberto Santanera, Daniel Vidal y Raúl Utges. Ver entrevista a Anibal Moliné en este número.

Armando Torio. Es arquitecto. Profesor Titular de Análisis Proyectual I y II por concurso y de Introducción a la Arquitectura. Fue Decano de la FAPyD entre 1986-1994 y Presidente del Colegio de Arquitectos de la Pcia. de Santa Fe entre 1996/97. Es Evaluador de Facultades de Arquitectura para CONEAU y artista plástico.



por ANA VALDERRAMA

"Partimos de una dislocación. De una dislocación de la arquitectura de sí misma, desde su interior, redefiniendo sus límites a través de una postura distante, a través de una pérdida del control. Dislocarse es estar afuera de la seguridad de las instituciones. Dislocarse es no poder SER sino en el proceso de devenir, de cambiar."

"Con predominio de la acción sobre la representación, del 'método' de determinación por sobre el 'sistema' de composición, de la 'materialidad' por sobre la 'idealidad', operaremos entre el proyecto y la construcción, entre el intelecto y la manualidad, entre la razón y el espíritu, afirmando así la cualidad humana operante." (Galli: 1997)

Una de las definiciones de arquitectura que aparece en los diccionarios es la habilidad de proyectar y construir artefactos, objetos hechos con arte y que tienen un propósito determinado. Ahora, dentro de esta definición podríamos decir que los artefactos son también aquellos producidos por otro tipo de organismos. Entonces hay un relato muy interesante de Jacques

Monod (1971) –biólogo celular- en el que un científico pide a un extraterrestre distinguir entre artefactos construidos por el hombre o por otros organismos de la naturaleza. Como el extraterrestre no tiene una dimensión cultural, no puede diferenciar un panal de abejas de un conjunto de viviendas, un caballo de un auto. Trasladado a nuestra disciplina, lo que dice Monod es que lo que distingue a los artefactos construidos por el hombre -la arquitectura- es la dimensión cultural, la conciencia del hombre de su lugar en el mundo, al menos hasta que se descubra que otros organismos también la tienen. Y ahí viene la etimología de la palabra arquitectura: *arché* es la dimensión cultural, política, metafísica de la arquitectura, todo lo que tiene que ver con el material intangible, lo simbólico, la cosmovisión, incluso, los movimientos de los cuerpos -pensemos la liturgia- y *techné* es toda la parte científico-técnica, los materiales,

las técnicas constructivas, los instrumentos para poder representarla y construirla. Estoy intentando decir que la técnica no constituye por sí misma la arquitectura, en tal caso seríamos organismos o mecanismos y, estoy intentando poner a las arquitecturas espontáneas y las arquitecturas populares en condición de igualdad con aquellas publicadas en las revistas especializadas.

Para hacer esta charla más didáctica voy a hablar de arquitectos conocidos por todos. Entonces hablemos de una arquitectura situada, aquella capaz de constituirse como la manifestación física de una dimensión cultural y natural de un lugar específico, con sus historias, climas, geografías, recursos, símbolos, tecnologías. Inmediatamente aparecen arquitectos que ponen en valor estas dimensiones: Solano, Scrimaglio, Zumtor, Wright, Mackovecz, Beitía, Vekstein, Miralles, Jáuregui, Sacriste, Caveri, escuelas como Talca, la



Copa de leche. Barrio Industrial

Católica de Valparaíso o Rural Studio, por nombrar algunos.

Dentro de esta línea de pensamiento me interesan en este momento aquellas arquitecturas que han hecho énfasis en el acercamiento de los tiempos de los edificios a los de los procesos naturales. Por ejemplo, los techos de Taliesin West eran desmontables, y entonces cuando el viejo dejaba la escuela en verano (49°C) los retiraba y permitía que la naturaleza se apropiara del edificio. En la Casa de los Nombres de Ciudad Abierta se utilizó un sistema constructivo que permitió que el edificio retorne a la naturaleza, acompañando el movimiento de las dunas.

Me interesan también algunas propuestas alternativas a la genealogía clásica, sobre todo por su concepción orgánica no sólo de la arquitectura, sino del mundo. Son arquitecturas que priorizan el espacio sobre la forma y que han innovado en los aspectos más duros como la planta: Scharoun, Aalto,

Miralles, Gaudí, Häring, Wright, Testa. En la obra de Enric Miralles, las plantas se van determinando por una reverberación de flujos, movimientos, líneas, que van desde el interior al exterior, al mismo tiempo que la topografía y las fuerzas exteriores van empujando hacia adentro del edificio, hasta que, finalmente, ya no se puede distinguir entre una cosa y otra. Este es el quiebre con la arquitectura clásica, con la arquitectura de composición formal que enuncia Argán (1979). Desde la perspectiva de Argán, Borromini desplaza la fe en la prefiguración formal y la utilización de repertorios formales estables, en definitiva, quiebra la idea de que exista una forma antes que aparezcan las variables que hacen al espacio.

Me preguntan sobre el futuro: quizás en el futuro no necesitemos la arquitectura tal como la conocemos ahora. Nuestra respuesta a las nuevas demandas dependerá de nuestra evolución como especie, medida

en la capacidad para leer los procesos naturales* reales que hacen a nuestro devenir.

* procesos sociales son también naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
ARGAN, Giulio Carlo. 1961. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1979).
GALLI, Carlos Leo. 1997. "Programa del taller. Algunas consideraciones," *Revista Un Cuarto*, 6-11.
MONOD, Jacques. 1971. *Chance and Necessity* (New York: Random House, Inc., 1971).

Ana Valderrama. Es Arquitecta. Master en Arquitectura del Paisaje. Profesora Titular del Área de Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico de la FAPyD. Directora de Matéricos Periféricos. Jefa del Dto. de Proyectos Interinstitucionales de la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario

¿QUÉ ES LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA?

Reflexiones para una próxima Bienal

por ISABEL MARTÍNEZ DE SAN VICENTE

El florecimiento de las llamadas Bienales de Arquitectura en los últimos años ha traído consigo la paradoja de que, en lugar de reunirnos los arquitectos cada cierto tiempo para confrontar los avances de nuestra disciplina en relación con la multiplicidad de campos que la atraviesan, hemos llegado a tener varias Bienales cada año, a riesgo de banalizar estas instancias que, en el pasado, representaron la avanzada del pensamiento sobre la arquitectura y la ciudad y sobre el rol que nos cabe en su transformación.

En el año 2014, sin embargo, tuvimos en Rosario "nuestra" Bienal. Durante más de un año, diversas instituciones de la ciudad y de España -el Colegio de Arquitectos, la Facultad de Arquitectura, la Municipalidad de Rosario, el delegado nacional, los curadores- trabajamos intensamente para confluir en lo que sería, en octubre

de ese año, la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo.

La IX Bienal se diferenció claramente de las más recientes. La participación activa de nuestra Facultad de Arquitectura fortaleció el contenido académico de las múltiples actividades organizadas desde nuestra institución: la exposición de la producción de todas las cátedras, la organización y posterior muestra del concurso internacional en el que participaron más de 150 trabajos de más de 50 escuelas de arquitectura, el workshop internacional, explican por qué de los más de 3.000 visitantes, alrededor del 75% fueron estudiantes.

Asimismo, el hecho de que las actividades se desarrollaran en varias sedes, todas ellas ubicadas sobre la recuperada costa portuaria de la ciudad, hizo de la IX Bienal una magnífica fiesta urbana, donde los grandes protagonistas fueron los jóvenes

estudiantes, la ciudad, el río. La presencia masiva de los jóvenes denotó su interés por los temas que sugieren una adecuación de sus prácticas a este par dialéctico entre la tradición y la innovación que recorre la producción de arquitectura de estas partes del mundo.

Arduo e intenso fue el debate, durante todo ese año de preparación, en torno a los contenidos conceptuales del programa de convocatorias a la presentación de obras, trabajos de investigación, videos urbanos. Más difícil aun fue lograr un acuerdo sobre los invitados a participar en las actividades académicas, conferencias y conversatorios, que pudieran ser considerados referentes de esa arquitectura iberoamericana.

Dado que todas la Bienales tienen un título y un lema que las identifica, se acordó titular a la nuestra "Nuevas geografías" y el



Workshop de estudiantes. Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC)

lema que se compuso colectivamente prometía ser un desafío en torno al cual discutir acerca de la relación entre proyecto y cultura, o parafraseando a Roberto Fernández, el proyecto en sus diversas escalas como una producción específica de cultura, como una práctica intelectual.¹ Desde el lema, se planteaba que:

"La geografía de Iberoamérica está sufriendo una transformación formidable, compleja y contradictoria, y de consecuencias globales, en la que conviven al tiempo atraso y modernidad. El crecimiento económico y la estabilidad política sostenida de la mayoría de los países que forman la comunidad Iberoamericana, el incremento de las relaciones culturales entre ellos, y el desplazamiento de una parte importante del comercio mundial del Atlántico al Pacífico, están modificando la geografía del continente. Esta transformación necesita del desarrollo de infraestructuras de transporte,

energéticas y urbanas de una escala inédita hasta ahora, que además construyen un nuevo paradigma geográfico en Latinoamérica, que ha pasado de tener como directriz principal la conexión Norte Sur y la de cada uno de los países Iberoamericanos con otros en el exterior, a otro de Este Oeste, que enlaza el Atlántico con el Pacífico, y una relación cada vez más fluida entre las ciudades, las regiones, los países y sus ciudadanos. Aunque existen aún grandes inequidades y los procesos de inclusión social y espacial son lentos.

En el extremo opuesto de la escala, las geografías específicas de cada lugar, el contexto social y cultural, el clima, y las tecnologías disponibles deben tener cada vez más una importancia crítica para la arquitectura, el territorio y las ciudades. (...) La IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (...) quisiera reflexionar sobre el papel del arquitecto y del diseñador urbano en estos nuevos territorios de escalas

continentales y también indagar de qué modo el arquitecto puede entender hoy lo específico de cada lugar como un instrumento para producir la mejor arquitectura".²

Quedó pendiente, sin embargo, la respuesta o las múltiples respuestas posibles a estas expectativas y a su vez a la pregunta que da motivo y es argumento de este número de la Revista A & P. ¿Qué es la arquitectura, y en este caso, la arquitectura iberoamericana?

Tanto en la selección de las obras como en la de los conferenciantes -coincidentes en gran medida con los seleccionados-, primó la voluntad de responder a las expectativas planteadas en el lema con una mirada algo excluyente, ya que si bien los ponentes fueron participantes premiados en esta edición, delegados de la IX BIAU en determinados países, y otros profesionales invitados de reconocido prestigio, la organización



Workshop y muestra FAPyD. Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC)

apostó más a la cantidad de disertantes que a una intencionada reflexión sobre el sentido actual de nuestro hacer, evitando que se desplegaran los múltiples enfoques que caracterizan y han caracterizado el hacer arquitectura en Latinoamérica.

Pocos de los proyectos presentados y escogidos tuvieron el tiempo, y en algunos casos la intención, de manifestar una preocupación por los grandes temas de la arquitectura. Muchos de ellos se dedicaron más bien a mostrar y "mostrarse" en su obra. Asimismo, el énfasis excesivo en las figuras "emergentes" opacó en algunos momentos a las realizaciones producidas desde una larga experiencia y meditada reflexión.

Esta actitud contrastó claramente con el amplio espectro de temáticas afrontadas desde la convocatoria a trabajos de investigación, tesis doctorales y videos urbanos, en las cuales se desplegó un impre-

sionante caudal de indagaciones, ensayos y búsquedas de respuesta a los problemas de la modernización y el desarrollo en el transcurso del siglo XX, las perspectivas de transformación de la ciudad y el territorio en los tiempos porvenir, la innovación tecnológica en pos de una arquitectura sostenible, entre tantos otros temas afrontados, denotando una clara voluntad de reflexionar sobre el pasado y avanzar hacia el futuro aportando a la satisfacción de las demandas sociales más relevantes. Haberles concedido más espacio hubiera contribuido sin duda al debate disciplinar en un sentido mucho más amplio.

La Bienal, en tanto actividad protagonizada por un público joven, ávido de conocimientos, debería superar su estructura de "mostración" de experiencias actuales, reservando un espacio más relevante a la investigación proyectual en sus diversas ma-

nifestaciones, incorporando a la vez un espesor histórico que permita dar cuenta de la gesta gloriosa de la arquitectura latinoamericana, puesta al servicio de los grandes temas de la sociedad, la ciudad, la cultura de sus gentes. Recuperar, hacia atrás y hacia adelante, desprejuiciadamente, los mojones más significativos de las transformaciones de la ciudad y el territorio.

Grandes ausentes fueron la Rio de Burle Marx, la gesta de Ciudad Abierta y las actuales realizaciones de la cooperativa Amereida, las utopías de Horco Molle, para mencionar sólo algunas, compensadas en parte por la magnífica intervención de Fruto Vivas, genial exponente de esa concepción de la arquitectura como una auténtica misión de cambio social desde una producción fuertemente comprometida con la producción cultural latinoamericana. Intervención que nos trajo de

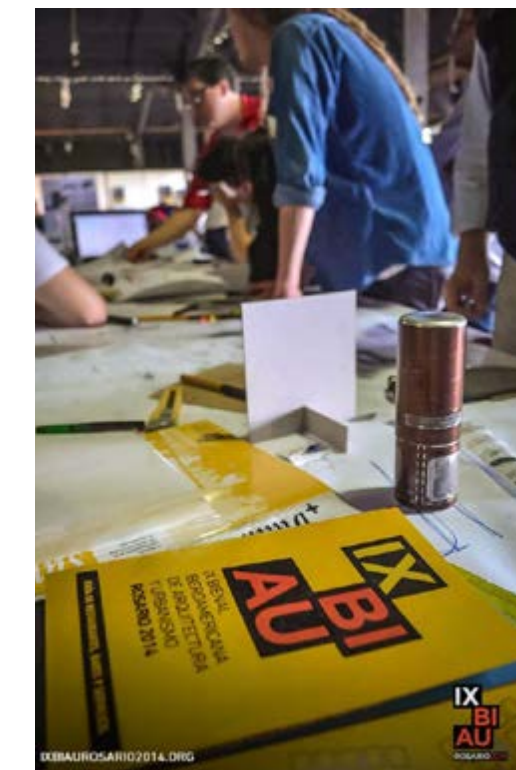
regreso la memoria de un quehacer donde la forma es mucho más que una reflexión introspectiva, es un compromiso permanente con cada lugar y cada tiempo.

La ciudad estuvo ausente en muchas intervenciones, y con ella los monumentos, los grandes equipamientos urbanos, las pequeñas piezas que conforman el tejido urbano de la ciudad densa, consolidada. Esos pequeños y cuidados fragmentos de tejido que caracterizan a la ciudad latinoamericana y la distancian -o la distanciaban- del bucólico suburbio pequeño burgués del "American Dream", aparecen solo muy tímidamente en las selecciones de arquitectura latinoamericana, y en su reemplazo ocupan un inexcusable protagonismo las experimentaciones sobre la vivienda individual pequeño burguesa.

Nos quedó pendiente, en síntesis, la difícil respuesta a la pregunta de si existe una arquitectura latinoamericana, o si no debe pensarse más bien en un hacer arquitectura en un continente fuertemente diferenciado, pleno de contrastes geográficos y culturales. Un hacer arquitectura en el que se ponen en evidencia diversas influencias, que se traducen en múltiples arquitecturas propias, originales y diversas. Porque sólo si abandonamos la defensa a ultranza del localismo y logramos despojarnos de ciertos prejuicios sobre el "deber ser" de la arquitectura en nuestro continente, podremos revertir el debilitamiento paulatino del peso social y político de la arquitectura en nuestros países, la desaparición de los concursos de arquitectura pública, la escasa presencia de la investigación proyectual en los organismos vinculados con la vivienda pública y el refugio en la experimentación formal de una porción significativa de los proyectistas. Sólo así podremos avanzar en el fortalecimiento de una auténtica arquitectura latinoamericana.



Diego Avendaño, Juan Manuel Balsa, David Sebastián Coffio y Francisco Figueroa Astrain. Pabellón Temporal | Workshop de estudiantes. Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC)



NOTAS

1 - FERNÁNDEZ, Roberto. 2014. Descripción lógica del proyecto. Teoría como cartografía +casuística central&marginal. (Buenos Aires, Nobuko)

2 - Lema de la IX BIAU

Las imágenes para este artículo fueron extraídas de www.facebook.com/BIAU2014.



Isabel Martínez de San Vicente, es decana de la FAPyD. Obtuvo su Doctorado en el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Cataluña en 1995. Es investigadora de CONICET y Profesora Titular Ordinaria de Teoría y Técnica Urbanística en la Facultad. En 2012 obtiene la Mención de Honor en la Docencia de la Federación Panamericana de Arquitectos.

ESCAPANDO DE LAS DEFINICIONES

por MARCO RAMPULLA

La Bienal de Arquitectura en Rosario fue una oportunidad para aprehender incontables definiciones de arquitectura. Fue en ese contexto que convocamos al arquitecto Marco Rampulla a reflexionar sobre lo que para él es arquitectura a partir de lo sugerente de sus aproximaciones. El premiado complejo de viviendas de alquiler "El Mangaleta" es su excusa para reflexionar sobre las marcas de autor, inescindibles de los orígenes y la formación inicial pero también de la sofisticación y madurez que aporta el camino y las latitudes recorridas, las experiencias de maestros y el poder mirar con otros ojos los lugares ya recorridos.

Me piden que hable de Arquitectura... siento algún atrevimiento a hacerlo, por lo menos desde un lugar de definiciones... no las acepto y si las veo, escucho o leo... Escapo! La dura tarea de transmitir, me altera... Intento escapar siempre que puedo y al final, siempre vuelvo... La adrenalina de lo desconocido, Arquitectura, la incertidumbre de siempre... Bella y honesta, conmueve... efectiva y precisa, me aleja...

No encuentro definiciones, ni métodos, ni direcciones, sólo la posibilidad del riesgo... al fracaso, al triunfo, nada es absoluto y todo reversible...

La pregunta como respuesta, un desafío...

La respuesta como conformidad, la muerte... Mientras más avanzo, más incógnitas, la duda como proceso...

Como cuando cocino, me apasiona...

Empiezo por el mercado, las posibilidades de lo que existe, los recursos de estación, nuestros, propios, frescos...

Nada mejor que un buen bocado de nosotros, los míos, los de siempre. Elijo en función de lo que quiero y quiero en función de lo que elijo, lo que me representa y trasciende, porque hay historia, tradición y contexto... Luego la cocina, íntima y amenazante, productos en mano, una nueva posibilidad...

El plan inicial va mutando, enriquecido con cambios repentinos, la improvisación se hace cómplice...

Como combinarlos, hacerlos parte de un todo y comienza la experimentación, los

fuegos se encienden y esperan una decisión, tiempo de reflexión...

Empieza la aventura, sólo haciendo y arriesgando habrá resultados, nada de conformismos... compromiso y adelante!

Las recetas me aburren, prefiero la brisa fresca de la improvisación mientras ejecuto, un poco más de esto, menos de aquello y en el medio puede pasar de todo...

Luego el proceso, cada ingrediente tiene su tiempo, de cocción, de construcción, nuestro tiempo. Mientras se ejecuta siguen apareciendo variables posibles, interminables! Sólo asistiendo y ejecutando los ingredientes empiezan a tener sentido...

Los fuegos se van apagando y regla fundamental, un tiempo de reposo, para que todo decante y repose, cobre vigor, su punto justo!

Y llega el momento de compartirlo, de ofrecerlo y disfrutarlo, como si cobrara vida propia, ese momento único donde de creadores y ejecutores nos transformamos en espectadores, de los que prueban y pi-

dieron, la satisfacción de la complicidad, el sano cansancio del trabajo y el esfuerzo, las conclusiones que permiten crecer, cambiar y volver a empezar.

No siempre sale como quisiéramos, a veces el excesivo entusiasmo nos juega en contra, la autocrítica como camino hacia un mejor mañana!

No hay formas, leyes, rupturas o encuentros, sólo la seductora posibilidad de estar, observar, reflexionar, expandirse! Desde uno, de lo más íntimo y sincero, del sentir, del interpretar, del devolver, del ofrecer...

"Parresía", término griego que significa "hablar con la verdad", y ¿qué es lo verdadero? Sólo puede definirse a partir de la ética y la moral. Ser honestos, entregarnos a lo desconocido, a las limitaciones, a los eventuales contratiempos y dejarnos seducir...

Hacer lo mejor que se puede con lo que se tiene, no hay excusas, en los límites aparecen oportunidades, en lo primitivo la sofisticación, de una nueva combinación, de un nuevo sabor, que sorprenda y nos identifi-

que y de alguna manera, que trascienda.

No hay mayor seducción que la del descubrimiento...

Somos como exploradores, sin destino, sin final...

Lo que abre, posibilita... Lo que cierra, limita... No me interesan las respuestas, prefiero la pregunta permanente, la que se alimenta de lo inesperado y de la experiencia...

No me interesa la perfección, aburre, prefiero lo imperfecto, la belleza del contenido, del argumento, sin adornos, simplemente una bella verdad!

No se enseña transmitiendo conocimiento, si no fomentando el descubrimiento, de una nueva mirada, todo cambia y todo vuelve, hoy es pasado y futuro ¿quién puede definirlo?

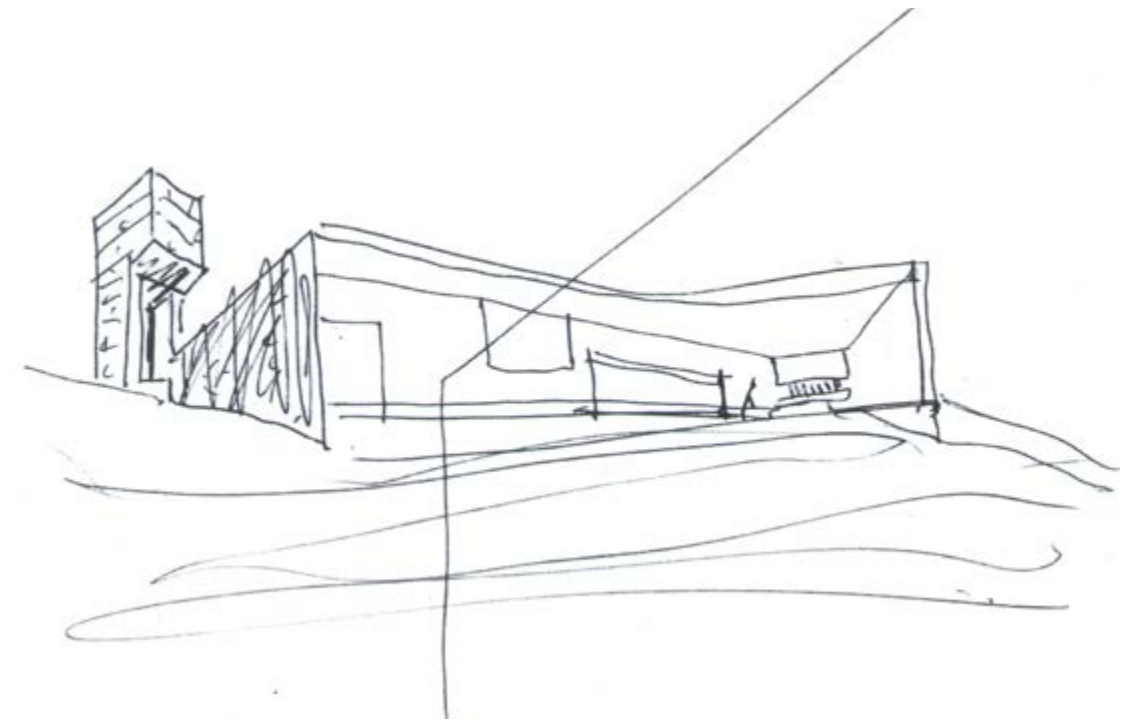
Interpretar, es lo necesario, una visión propia del acontecer, un compromiso absoluto y propio, con los otros, con todos...

Al día siguiente vuelvo al mercado con nuevas expectativas, con la confianza y convicción de asumir el riesgo, de ofrecer, resolver, compartir y complacer.

Lentamente me alejo del producto que elaboramos pero que no nos pertenece, momento de dejarlo ir, simplemente ponemos la mesa, mientras más austera mejor, que sobresalga lo imprescindible y que el resto acompañe, la satisfacción de los comensales disfrutando de un argumento, el encuentro... lo que nos entusiasma a seguir ofreciendo y arriesgando, esperando una nueva oportunidad para volver a empezar.



Marco Rampulla. Arquitecto (FAU-UNC, 1970). Colaborador del arquitecto portugués Álvaro Siza entre 1994 y 2006. Desde entonces trabaja de manera independiente en su estudio de Córdoba, Argentina. Profesor adjunto en Diseño Arquitectónico IV de la Universidad Católica de Córdoba.



LA ARQUITECTURA NO ES UN LUJO

El ideario latinoamericano bajo la mirada de Entre Nos Atelier

por DANIELA CATTANEO

Una de las presentaciones de mayor impacto en la Bienal de Arquitectura de noviembre de 2014 en Rosario fue la efusivamente brindada por los arquitectos costarricenses Michael Smith y Alejandro Vallejo, co-fundadores del colectivo Entre Nos.

La ovación recibida no obedeció a tratarse de figuras de renombre ni a un reconocimiento de su trayectoria por parte de la comunidad de pares. Sí quizás a la capacidad de estos arquitectos de condensar distintos aspectos de los proyectos de arquitectura en Latinoamérica que habían sido abordados parcialmente en otras obras y exposiciones de la BIAU, coincidentes en otros modos de entender y producir arquitectura hoy. Ellos lo sintetizan en “una visión humanista del diseño con impacto social, sensibilidad ambiental, sostenibilidad y una búsqueda constante hacia la experimentación con materiales

alternativos de índole local”. La arquitectura, repiten una y otra vez, no es un lujo. Sí es muchas otras cosas que iremos abordando en este escrito; principalmente, un instrumento social, de equidad social, donde el rol del arquitecto se describe como fundamental en tanto bisagra de la relación de la sociedad con su medio.

La “sensibilidad” con la que opera este colectivo formado en 2010 se remonta a los talleres de arquitectura de la universidad Veritas donde ambos se formaron, en San José de Costa Rica, dirigidos por entonces por el colombiano Fernando Ríos. Allí cobra fuerza esta idea de la arquitectura como herramienta para resolver problemas y este observar, decodificar y nutrirse del potencial de las comunidades vulnerables para producir una arquitectura “para todos”, inclusiva, solidaria y formativa. Allí

parece estar el germen del camino elegido de “construir desde pocos recursos o en la economía de lo material buscando un gran impacto sobre el hábitat sociocultural y verdaderamente sostenible”.

Paralelamente, la exposición contribuyó, quizás sin proponérselo de forma explícita, a un debate que fue central en la BIAU 2014: la interpelación a la arquitectura escolar. Siete de las treinta obras seleccionadas para el “Panorama de obras de contextos iberoamericanos” se ocupan de programas asociados a la infancia, donde la transmisión mantiene en algunos casos la forma de escuela, colegio o jardín y en otros se resignifica en “centros de desarrollo infantil” o se combina con “bibliotecas digitales” o espacios públicos de gran escala. También, el tema elegido para el concurso de ideas de estudiantes fue “la Casa del



Escuela de música de La Carpio. Foto: Ingrid Johanning

Niño” que, bajo la consigna de “repensar la relación entre la arquitectura y las nuevas formas de aprendizaje”, cuestionaba desde la denominación misma del encargo al programa de hogar-escuela o escuela de tiempo completo enunciado en las bases. Entre Nos se suma a esta suerte de estado de la cuestión proyectual de obras que están repensando la relación entre la arquitectura, las infancias y las nuevas formas de transmisión del conocimiento, presentando en su exposición el manual de diseño para el Sistema Nacional de la Red de Cuido de Costa Rica, el centro de cuido para el desarrollo infantil de Nicoya, la escuela de *música de la Carpio* y el centro de capacitación indígena KĀPĀCLĀJUI.

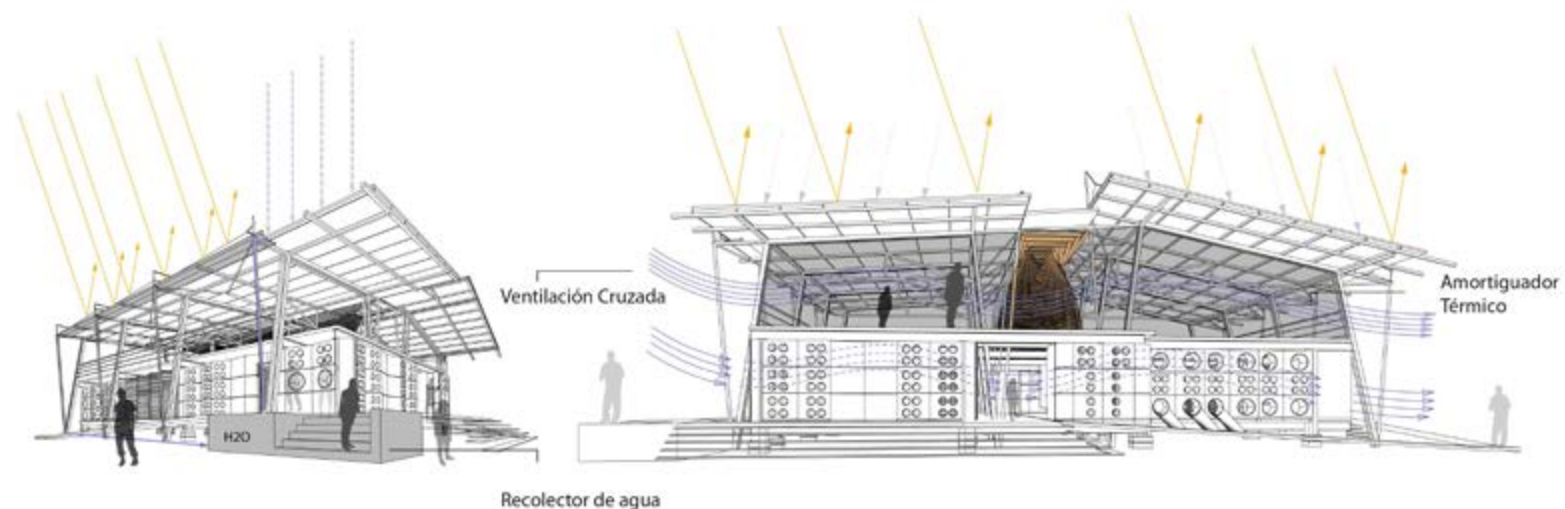
La fuerte impronta social de este ideario construye no sólo obras sino, a partir de ellas, comunidad. Desde este lugar la ar-

quitectura se visualiza como herramienta de cambio y protagonista en procesos de transformación y generación de recursos humanos y socio-económicos que este colectivo promueve y facilita. Las respuestas a cómo lo logran son aún más sugerentes que la teoría.

El encargo que consolida el estudio es el Manual de diseño arquitectónico para el Programa Nacional de Redes de Cuido de Costa Rica, impulsado por la fundación de inversión social privada Holcim Costa Rica quien, en esta ocasión, tenía como objetivo construir Centros de Cuido para el Desarrollo Infantil (CECUDI) que alojarían a niños de entre 1 y 12 años pertenecientes a comunidades vulnerables. Con el objetivo de un manejo eficiente de los recursos estatales, el manual integra criterios de distintas instituciones del Estado -como

los ministerios de Salud y Educación- constituyéndose en una herramienta de trabajo que informa desde la parte cognitiva del niño, lo programático-funcional, hasta estrategias de diseño acordes a la región climática respectiva.

La consigna de la contraportada del manual, “arquitectura para nuestro clima”, marca el abordaje de los proyectos educativos posteriores del equipo, donde se destaca la importancia de poder adaptar las obras a su entorno “no como una mera función programática que se puedan aplicar por igual en cualquier lugar”. Lejos de pautas formales, encasillamientos programáticos o restricciones materiales (que podrían ser “previsibles” teniendo en cuenta que Holcim es el principal productor y proveedor de cemento, agregados y concreto premezclado de Costa Rica) el



Centro de cuidado para el desarrollo infantil de Nicoya, 2001, Nicoya, Gadacaste, Costa Rica. Fotos: Pamela Zamora / Renders: Entre Nos

manual apunta a “sincronizar las distintas normativas de construcción en el país, no como reglas estáticas sino como parámetros que optimizan las relaciones entre las partes y proporciones en beneficio de la calidad del proyecto”. La integración con el sitio, el clima y el lugar resulta vital.

En esta articulación de esferas público-privadas el manual abrió el camino para que la Fundación Holcim y la Municipalidad de Nicoya encargaran al estudio el proyecto del CECUDI de Nicoya, finalizado en 2013, el cual se construye y sirve como referen-

“El lugar otorgado al diseño participativo, resultante de la premisa de vincular a las comunidades a lo largo del proceso de gestación funcional y expresiva de las obras, pone en evidencia la reevaluación de métodos y objetivos disciplinares.”

cia para otros centros en el país también a cargo de Entre Nos: los CECUDI de Turrialba, Honecreek, Tilarán, Nandayure y Santa Cruz. Mientras que los dos primeros centros se cuentan entre los proyectos “remunerados”, los cuatro últimos están entre los proyectos *ad honorem* del colectivo, como materialización de su ideario de apoyo a las comunidades vulnerables. En los proyectos *ad honorem* el estudio se posiciona como “socio estratégico” de las comunidades, lo que consiste en apoyarlas en la definición de obras comunitarias. Implica la realización de talleres de diseño participativo, talleres de validación de propuestas, hasta la entrega del anteproyecto con el cual se gestionan fondos para las obras necesarias. Estos proyectos, a su vez, motorizan el contacto con referentes comu-

nitarios, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales y empresas privadas, generando una dinámica comprobada de nuevos encargos.

El lugar otorgado al diseño participativo, resultante de la premisa de vincular a las comunidades a lo largo del proceso de gestación funcional y expresiva de las obras, pone en evidencia la reevaluación de métodos y objetivos disciplinares. El rol del arquitecto como guía en las instancias de diseño participativo -como fuente generadora de propuestas que nacen de

la gente y el lugar y del cual emergen necesidades programáticas- podría pensarse en relación directa con el rol del maestro en los nuevos espacios. Ambos están aquí comprometidos en un tipo de intervención reguladora y con el empleo de términos como creatividad, innovación, participación, autonomía, libre expresión. Estas actitudes más flexibles demandan también espacios más flexibles. Surgen así, a partir del despertar de un pensamiento crítico de los usuarios, salones con divisiones retráctiles que pueden integrarse en un gran salón, áreas de carácter multifuncional, espacios de soporte comunitario. Entre Nos ha denominado a esto “empoderamiento”, encontrando su máxima expresión en los espacios de soporte recreativo y las envolventes de soporte multifuncionales.

El otro concepto que sobresale en este ideario se vincula a una definición expandida de la sustentabilidad mediante la experimentación con materiales y tecnologías. Ello implica el profundizar, mediante el trabajo en taller y en escala 1:1, en posibles aplicaciones de materiales alternativos (de desecho o reciclaje) así como en nuevas condiciones de aplicabilidad de materiales convencionales que, en algunos casos, hasta podrían contribuir a bajar costos de obra. El empleo de mano de obra del sitio es otra de las modalidades de inclusión de recursos sociales y económicos.

Podría pensarse que la exploración formal es el resultado de las indagaciones con diferentes materiales y la adecuación al clima. En el CECUDI de Nicoya se observa cómo la estructura principal es modulada bajo el estándar de construcción de panelerías prefabricadas, para que sea fácil de replicar. Una lógica “funcional” que genera espacios semi-abiertos, cerramientos porosos que facilitan la ventilación cruzada, así como aleros, cubiertas (incluso lonas) que funcionan de parasoles.

El taller de música la Carpio es otro de los proyectos donde se otorga a la arquitectura un rol fundamental para garantizar el futuro de las generaciones por venir. Un centro de soporte comunitario como parte del programa de inclusión social mediante la música de la Fundación SIFAIS (Sistema Integral de Formación Artística para la Inclusión Social) para La Carpio, el mayor asentamiento informal del área metropolitana de San José. La importancia del programa y de la recualificación urbana a partir de este, se formaliza en la impronta de este edificio en madera, el más grande de Costa Rica. Del mismo modo que los CECUDI, y atendiendo a los particularismos, es posible replicar este



Centro de capacitación indígena KÁPÁCLĀJUI

modelo en otras áreas del país. Se observa que el universalismo sostenido en muchos proyectos asociados a la infancia donde se concentran las decisiones del Estado comienza a fragmentarse al compartir injerencias en la promoción de la cosa pública con ministerios y a verse superado con la convergencia del sector privado, las ONG y las comunidades.

“ La arquitectura no es un lujo. Sí es una excusa para construir relaciones humanas y comunidad, con la convicción que, desde la disciplina, pueden generarse soluciones prácticas y económicas a las necesidades conocidas ”

Entre Nos condensa, con su visión de sostenibilidad y sostenibilidad de lo edilicio, lo que de algún modo los proyectos de la

BIAU 2014 instalan: una profunda transformación ideológica sobre el para qué de los espacios educativos. Desde aquí los particularismos parten de la lectura de una sociedad fragmentada coincidiendo, desde soluciones muy diversas, en que la única forma de supervivencia y de integración consiste en atender a las particularidades, desafiar los programas e idear

nuevas soluciones para cada escenario. Inmersa en sociedades cada vez más estratificadas, la educación se vislumbra

como el único camino de inserción, igualdad y ascenso social. Interesa lo que la arquitectura implica, no el objeto en sí mismo y su reflexión o innovación desde la forma sino en sus potencialidades de transformación de las condiciones de uso y de vida. El paso de la homogeneidad a la equidad aleja a la arquitectura de modelos representativos, cerrados y sistematizados y la acercan a una pluralidad de obras singulares, más operativas y abiertas. La eliminación del “sello de autor” -o de gestión- en función de la apropiación e intervención de la comunidad, es muy probablemente una marca de estas arquitecturas públicas latinoamericanas. La arquitectura en ellas parece transformarse en acción, donde los espacios adquieren valor en tanto vacíos a llenar por actividades y formas de comportamiento resultantes de haber



Centro de capacitación indígena KÁPÁCLĀJUI

observado, interpretado y decodificado al entorno, a los habitantes y a las distintas concepciones de hábitat que representan. Desde esta perspectiva la arquitectura no es un lujo. Sí es una excusa para construir relaciones humanas y comunidad, con la convicción que, desde la disciplina, pueden generarse soluciones prácticas y económicas a las necesidades conocidas. Sí es una vigorosa fuente de recursos humanos y socio-económicos con notable impacto sobre el hábitat sociocultural. Sí es una herramienta de cambio, accesible y replicable.



Michael Smith-Masis. Es arquitecto por la Universidad Veritas, Máster en Diseño Ambiental Sostenible en el Architectural Association de Londres. Co-fundador de Entre Nos Atelier y socio y arquitecto de la firma SHINE Architecture. Sub Director del Atelier de Diseño Colectivo de la Universidad Veritas, profesor e investigador en el ITESM, Universidad Veritas y Universidad de Costa Rica.



Alejandro Vallejo Rivas. Es arquitecto por la Universidad Veritas. Co-fundador de Entre Nos Atelier y de Construyendo Taller - Laboratorio Social. Profesor de grado en la Universidad del Diseño, la Universidad Latina de Costa Rica, el Instituto Tecnológico de Costa Rica y la Universidad Veritas. Posee distinciones en concursos de arquitectura a nivel nacional e internacional.





FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO