

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

**“ARQUIESCULTURAS”, ENTRE “MÁQUINAS ARCAICAS”
Y “OBJETOS URBANOS”.**

Intervenciones en el espacio público sudamericano (1989- 2014)

Valeria Jusid

Directora de Tesis: Claudia Shmidt

Abril 2017

Universidad Torcuato Di Tella

Rector: Ernesto Schargrotsky

Vicerrectora: Catalina Smulovitz

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Decano: Ciro Najle

Carrera de Grado de Arquitectura

Director: Sergio Forster

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Director: Julián Varas

Programa en Arquitectura y Tecnología

Coordinador: Francisco Cadau

Programa en Arquitectura del Paisaje

Coordinador: Juan Pablo Porta

Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio

Coordinador: Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana (c/Escuela de Gobierno)

Directora: Cynthia Goytia

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Coordinador: Julián Varas

Resumen

La relación entre escultura y arquitectura siempre ha mantenido un estrecho vínculo, pero a través de diversos premios otorgados en los últimos años es posible identificar cada vez más este entrecruzamiento entre arte y arquitectura. Lejos de este hecho anecdótico, fue quizás a partir de los años 60, donde este diálogo comenzó a tener una mayor complejidad. Fue Rosalind Krauss, quien dió visibilidad al problema en su emblemático artículo “La escultura en el campo expandido” publicado en 1979. Allí hizo una primera advertencia acerca de la pérdida de límites que se estaba produciendo entre ambas disciplinas y como la escultura avanzaba sobre el campo “expandido” de la arquitectura.

Insertándose dentro del marco de la historia de las teorías, este trabajo intenta observar cómo algunos arquitectos recogieron esta crítica, y alejándose de aquellas posturas posmodernas reinantes, pudieron seguir una línea arquitectónica recuperando elementos y lenguajes de la escultura para hacer intervenciones materiales en el espacio público.

Es a comienzos de los años ´90, mientras nuevos términos como “virtualidad”, “Blobs”, “programismo”, “diagrama”, “materialidad digital”, comenzaron a poblar el escenario de la teoría arquitectónica y Kenneth Frampton hizo su llamado al orden en defensa de la tectónica, donde estará comprendido el recorte histórico de esta tesis, que abarca el período 1989-2014, aunque podría entenderse como un trabajo inconcluso que continúa hasta el presente.

A estas piezas, que conforman una zona gris de difícil definición y podrían situarse en el cruce entre “objetos urbanos” citando a John Hedjuk y “Máquinas arcaicas”, término utilizado por Francisco Liernur para referirse a la obra de Rafael Iglesia, se las denominará provisoriamente como “Arquiesculturas”, es a través de ellas que se propone un recorrido para mostrar los “campos expandidos compartidos” entre arquitectura y escultura y su aplicación en la obra pública y urbana de ciudades sudamericanas.

Palabras Claves:

Campo expandido- “Máquinas arcaicas”- “Arquiesculturas”- obra pública- “Objetos urbanos”- espacio público

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
Capítulo I. Los campos compartidos	16
I.a. La advertencia de Rosalind Krauss. Los caminos de la escultura.	16
I.b. El origen del Campo Expandido.	17
I.c. Land art	21
I.d. Minimal art	24
I.e. Debates. Estado de la cuestión	28
Capítulo II. Recuperaciones	39
II.a.1 Recuperaciones I: La experiencia de ciudad Abierta.	40
II.b.2 Recuperaciones II: El Parc de la Villette.	48
Capítulo III. “Arquiesculturas”	55
III. a. Intervenciones en el espacio público	55
III.b. “Máquinas arcaicas” y “Objetos urbanos” sudamericanos.	63
III.c. Un anonimato público. Conclusiones	78
Apéndice / Fichas	80
Bibliografía	101

Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a todas las personas que desde distinto lugar y de diferente manera colaboraron para que pudiera realizar esta tesis.

Mis compañeros de la maestría, quienes siendo yo la única “no arquitecta”, no dejaron de brindarme toda la ayuda necesaria para que pudiera sentirme “casi” a la par de ellos.

El grupo de la “mesa chica”: Silvia Bermúdez, Lucas Longoni y Pico Sanchez, con quienes todavía seguimos en contacto y me siguen bancando y mandando ánimos incluso mientras cierro estas últimas líneas.

Los profesores de la maestría, fue un lujo haber cursado con ellos.

La gente de la biblioteca Di Tella, quienes siempre tuvieron la mejor disposición para ayudarme a conseguir el material requerido.

Profesores y docentes de diferentes instituciones que generosamente me han dado su tiempo para escucharme, darme sus puntos de vista, bibliografías o simplemente coraje; entre ellos, Alejandro Crispiani, Luis Müller, Inés Katzenstein, Cecilia Bari, Inés de Mendonça, Adriana Amante y Julián Varas.

Al arq. Gerardo Caballero por haber contestado mis entrevistas.

Al Dr Guillermo Ranea, quien llegó a explicarme a tiempo lo que significaba una “asignatura pendiente”

En lo personal quiero agradecer a mis amigos por la paciencia.

A mi familia, Beatriz y Johnny; y muy especialmente a mis tres hijos, Tomás, Lorenzo y Rafael, y a Horacio, por aguantar a una madre y una mujer agotada y profundamente monotemática desde hace bastante tiempo.

Mi mayor agradecimiento es para Claudia Shmidt, que además de haber sido mi directora de tesis, fue la responsable de que pudiera ingresar a esta maestría, fue la primer persona que me recibió en la Di Tella y espero que sea la última en despedirme; ella es la que más sabe lo que significó para mí el transito por esta universidad. Todo mi agradecimiento siempre.

Introducción

El 6 de Mayo del año 2014, The Architectural League of New York le concedió su máximo galardón -la President's Medal- al artista norteamericano Richard Serra. Dicha distinción, otorgada a personalidades cuyo trabajo se destaca en la arquitectura, el urbanismo, el arte y el diseño, y recibida en años anteriores por figuras como Renzo Piano, Richard Meier, Kenneth Frampton, Robert Venturi y Denise Scott Brown, fue entregada por primera vez en toda la historia de la institución -fundada en 1881- a un artista. En palabras de su directora Annabelle Selldorf, el premio le ha sido otorgado por “contribuir con su trabajo a la manera en la que piensa el espacio, la relación del espectador y el objeto, el sitio y la materialidad, todas preocupaciones relacionadas tanto con la labor de los arquitectos como el del propio artista”¹.

Pocos días después, fue el arquitecto Frank Gehry, compañero frecuente de Serra en varios proyectos, quien recibió el premio Príncipe de Asturias de las Artes. Sus obras, se caracterizan “por un juego virtuoso con formas complejas, el uso de materiales poco comunes como el titanio, y por su innovación tecnológica, que ha tenido repercusión también en otras artes” argumentó el fallo del jurado, presidido por José Lladó.

Más allá del hecho anecdótico, estos premios multiplicados en los últimos años - y sin perder de vista que son entregados por un conjunto de figuras e instituciones con dinámicas internas que responden a muy diversos factores e intereses²- no dejan de evidenciar un cambio en la relación entre arquitectura y escultura que, sin embargo, había comenzado a ser más evidente a partir de los años '60, como consecuencia de un diálogo más estrecho entre disciplinas que comparten materialidad, espacialidad, y metodologías de construcción. Es, entonces, significativa la aparición de dichos entrecruzamientos en las distinciones más reconocidas del ámbito arquitectónico y artístico internacional; avalando institucionalmente esta relación establecida entre la escultura y la arquitectura.

Fue Rosalind Krauss en su reconocido artículo, “La escultura en el campo expandido”, publicado en la revista *October* en 1979, quien hizo una primera advertencia. Según la autora, “parece evidente que numerosos artistas percibieron al mismo tiempo, aproximadamente entre 1968 y 1970, la posibilidad (o la necesidad) de concebir el campo expandido”³. Si bien se trata de un texto referido al mundo del arte y no a la arquitectura, deja ver claramente la pérdida de límites que se estaba produciendo en este ámbito y la consecuente expansión de la escultura en el campo arquitectónico, donde la arquitectura “cede” espacios o posiciones ante la escultura, quizás como resultado de la política cultural norteamericana reinante en esos años, donde el conjunto de la arquitectura dominante seguía los postulados posmodernos, que según Hal Foster ofrecían dos posturas: “una alineada con la política neoconservadora y la otra derivada de las teorías postestructuralistas”⁴. Sin embargo, paralelamente, un grupo de arquitectos empezaba a prestar atención a la obra de una serie de artistas –Richard Serra, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Sol Lewitt, entre otros- y se comenzaba a producir la operación inversa de

1 En la presentación del premio, la presidenta de la Architectural League, Annabelle Selldorf leyó la siguiente declaración: “The Architectural League of New York honors Richard Serra for a body of work that challenges and engages all of the senses; work that has the capacity to subvert time and space, that keeps the viewer in perpetual motion mentally, emotionally, and physically. As his artistic practice has evolved from concerns of matter and materiality to more spatial preoccupations, the fascination for architecture has only increased. It is work in which nothing can be added or taken away, work that inspires all who encounter it to address its duality of simplicity and complexity. Serra has created some of the most powerful sculpture of our time”.

2 En relación al tema de los premios y concursos particularmente referido a la emisión de los premios Mies Van der Rohe de arquitectura Latinoamericana ver el artículo de Jorge Francisco Liernur, “Suaves asimetrías”, Casabella, Abril, 2001.

3 Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol 8 (Spring, 1979).

4 Foster, Hal. “(Post) Modern Polemics”, *Perspecta*, Vol. 21, 1984. Pag 145.

los principios planteados por Rosalind Krauss: cuando los arquitectos recuperaban la mirada escultórica perdida. Es en esta observación y rescate de aquellas obras del Land art y del Minimalismo, de finales de los años 60 y 70 y siguiendo un pensamiento que se acercaba al camino de la tectónica⁵, donde se va a producir la recuperación desde la arquitectura de ese “campo expandido”, tomando el lenguaje de la escultura para crear piezas de cierta singularidad donde se dará el cruce entre arquitectura y arte.

Estas “piezas”, mezcla de “objetos urbanos”, parafraseando a John Hejduk, y “máquinas arcaicas”, tomando el poético termino con el que Jorge Francisco Liernur hace referencia a la obra de Rafael Iglesia⁶, representan una “zona gris” de difícil definición, planteando quizás la necesidad de pensar nuevas categorías para poder clasificar esas formas recientes que desde la disciplina arquitectónica avanzan sobre el campo expandido de la escultura, constituyendo una especie de “arquiesculturas”.

En los últimos años, es habitual encontrar en varios ámbitos, tanto públicos como privados, la multiplicación de estas “arquiesculturas”; se pueden ver numerosos arquitectos que realizan sus obras en medios urbanos “favorables” -ciudades con altos niveles de desarrollo o dentro de ámbitos privados - con el objetivo de embellecer y enriquecer espacios urbanos o incluso como búsquedas artísticas personales. Un ejemplo paradigmático de estos fenómenos es la invitación que realiza todos los años la Serpentine Gallery de Londres⁷, convocando a arquitectos o estudios de diseño de todo el mundo -que no hayan realizado ninguna obra en Inglaterra hasta el momento de la invitación- para desarrollar un pabellón de arquitectura “experimental” durante los meses de verano. Concebida en el año 2000, el pavillion de la Serpentine Gallery se ha convertido en un famoso evento internacional por donde han desfilado los más diversos estudios y arquitectos: desde Herzog & de Meuron con Ai Weiwei, hasta Alvaro Siza y Eduardo Souto de Moura con Cecil Balmond de Arup, pasando por Frank Gehry, Toyo Ito y varios más. Dentro de ese marco se puede encontrar también la obra del arquitecto chileno Smiljan Radic, sin duda un artista que trabaja sus obras en este cruce “arquiescultórico” y asiduo participante de la Bienal de Venecia de Arquitectura con su mujer, la escultora Marcela Correa, quien realizó su propuesta para el pabellón de la Serpentine en 2014.

Sin embargo, la intención de esta tesis es hacer un recorrido por un conjunto de obras que además de esta característica de cruce representen una condición metropolitana y pública que difiere de las propiedades de las bienales o concursos realizados en ciudades con altos niveles de desarrollo y sofisticación. Parte de estas ideas adquieren un particular interés en algunas intervenciones en obras públicas. El trayecto por estos debates permite darle sentido a este conjunto de obras, cuya condición de estar en sitios particulares en el espacio público, aportan un enfoque que pueden contribuir a un debate crítico -apartándose de la simple “cuestión escultórica”, aún entendiendo que se trata de una mirada de autor- cuando en realidad lo que se propone es reconocer cómo a través de estas “piezas” se van a provocar una serie de intervenciones materiales en enclaves urbanos para lograr recuperaciones y cualificaciones de ciertos espacios públicos “anónimos”, “relegados”, a través de obras que “intervienen”, “suturan”, “agregan” o se “añaden” a un espacio ya existente.

Por lo tanto, el lugar de emplazamiento de las obras hace a la cuestión; en el caso de este conjunto de piezas se ha priorizado que se lleven a cabo en ciudades de distinta condición metropolitana, ya sean muy

5 Es coincidente con esto la aparición de Kenneth Frampton con su “Regionalismo Crítico”, el “Llamado al orden, en defensa de la tectónica” y posteriormente su libro “Estudios sobre cultura tectónica”, textos que se van a desarrollar más adelante en este trabajo.

6 Liernur, J. F. “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”, en AA38, Arquitecturas de Autor, 2006, España.

7 La famosa Serpentine, está compuesta por dos espacios de exhibición situados a ambos lados del lago Serpentine, en los jardines de Kensington, en Londres. Una es la Serpentine Gallery, abierta en 1970 y la otra es la Serpentine Sackler Gallery, inaugurada en 2013.

populosas o de escasa densidad pero que se trate de lugares degradados y situados en regiones latinoamericanas, quizás porque “ciertos ecos confusos anclados en la nostalgia del «regionalismo crítico» funcionaron como disparador para la reconsideración en clave modernista de una emergente Nueva Arquitectura Latinoamericana, haciendo de la artesanía y la experimentación matérica un escenario estimulante”⁸.

Lo que interesa mostrar a través de estas piezas es que hay una línea arquitectónica que algunos arquitectos han seguido particularmente para proponer recuperaciones de espacios públicos degradados o caracterizaciones de esos espacios públicos anónimos. La excusa puede ser el acceso a un subte, los pabellones de baños o salones de fiesta para un parque, las escaleras de una plaza, un anfiteatro junto al río, un sistema de cobijo en un espacio cultural, unos miradores turísticos, poner un cerco o una simple pasarela para cruzar una zanja, pero en cada uno de estos casos se puede ver, cómo a través de pequeños gestos la arquitectura toma valores simbólicos y monumentales de la escultura que transforman una simple obra utilitaria en algo más trascendente y significativo. Una búsqueda escultórica, un intento por recuperar ese campo expandido perdido, a través de “máquinas arcaicas”, “objetos urbanos”, “piezas inclasificables”, “arquiescultururas”.

La particularidad de estas intervenciones en Sudamérica ofrece un punto de vista de especial interés justamente por tratarse de gestos en el espacio público, -obras encargadas desde organismos públicos, ya sean municipales o provinciales y en algunos casos la combinación con distintos sponsors o instituciones privadas, que también aportan diferentes opciones en los resultados- y cómo a través de ellos se puede resolver y modificar estas situaciones de ciudades en tensión, degradadas, donde los gestos “artísticos”, de los debates, de las universidades, de los museos, de las instituciones disciplinares se pueden instalar en lo anónimo, e intervienen en lo cotidiano.

Algunos arquitectos como Rafael Iglesia, Paulo Mendes da Rocha, Alejandro Aravena, Gerardo Caballero, Monica Bertolino, Claudio Vekstein, Solano Benitez, el ya mencionado Radic, han transitado por estos temas, realizando experiencias e indagaciones, donde además de su mirada de autor, de las búsquedas de cruce, de los debates disciplinares, han podido hacer una cualificación de los espacios públicos a través de sus intervenciones.

En cuanto a la organización del trabajo, se hará un recorrido contemplando la “advertencia” de Rosalind Krauss en su emblemático artículo, la explicación acerca de la lógica del monumento y el momento que atravesaba la escultura, una pequeña descripción de la situación que la autora encontraba en esos momentos de fines de la década del 70 que dió origen a su texto y también una breve mención del land art y el minimalismo.

Luego se propone atravesar una serie de enfoques donde se incluirán el estado de la cuestión, los debates del período, así como las diferentes teorías que poblaban el campo disciplinar. Se rescatarán las experiencias de Ciudad Abierta de Ritoque en Chile y el Parc de la Villette, en París como parte de algunas “recuperaciones” a tener en cuenta.

A partir de allí surgirá el desarrollo del estado de la cuestión, los debates y las indagaciones en los países sudamericanos. Junto con los intentos por definir las “arquiescultururas” se entrelazarán otras dos aristas centrales en este trabajo: el espacio público y la obra pública, y una serie de intervenciones a través de las

8 Rigotti, Ana Maria – Shmidt, Claudia en “Argentina 01+: ¿qué pasó con la arquitectura?”, Block N° 7, Julio de 2006, pág 6.

cuales se verán estas piezas.

Al final se colocó un apéndice con fichas de las obras citadas, algunas memorias descriptivas y más fotografías. También un cuestionario que amablemente respondió Gerardo Caballero.

Capítulo I. Los campos compartidos

I.a. La advertencia de Rosalind Krauss. Los caminos de la escultura.

A mediados de la década del 60, comenzaron a sorprender en el mundo del arte nuevas formas y lenguajes dentro de lo que se venía definiendo como escultura, ligada hasta ese momento y a lo largo de los siglos con la lógica del monumento. Estas nuevas manifestaciones, por mas diversas que resultaran entre ellas, comenzaron a ser definidas en muchos ámbitos del mundo del arte con el termino de “pluralismo”. Rosalind Krauss en su artículo “La escultura en el campo expandido”, publicado hacia fines de los años 70 en la revista *October*⁹, comenzó a analizar el derrotero desarrollado por la escultura desde que se rompió, según sus palabras, la lógica del monumento y comenzó a tomar otras direcciones, otra autonomía y un nuevo “lugar”, avanzando sobre lo que va a denominar el “campo expandido” en la búsqueda de una definición propia que la caracterice en esos momentos de quiebre histórico y cultural que marcaban desde las posturas posmodernas el corte con la modernidad.

Si se pudiera definir lo que se entendía como escultura a finales del siglo XIX, se podría decir -según los terminos de Krauss- que contenía una lógica interna propia, un particular conjunto de reglas que si bien podían aplicarse a distintas situaciones, no podían modificarse demasiado, por eso hallaba que tanto la escultura como el monumento compartían una lógica hasta ese momento inseparable. Encontraba que la escultura era una representación conmemorativa, que se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar; también reconoció que a partir de finales del siglo XIX dichas “lógicas” comenzaban a fallar, y ya entrando en el siglo XX, con el arte moderno, la escultura adquiere características que la tornaron nómada, saliendo del lugar que ocupaba anteriormente: “mediante la fetichización de la base, la escultura se extiende hacia abajo hasta absorber el pedestal y separarlo de su ubicación; y a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura representa su propia autonomía”¹⁰, (es la obra de Brancusi un claro ejemplo de estas modificaciones), así, Krauss comenzó a explorar en este nuevo espacio idealista que encontró ajeno al proyecto de representación temporal y espacial.

A fin de la década del 50 según el análisis de la misma autora, esta búsqueda va a agotarse y la escultura entra en un proceso de pura negatividad y auto exclusiones: se había convertido en “aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura”¹¹.

9 En 1976, Rosalind Krauss abandonó la revista *Artforum* y junto a su ex compañera de Harvard Annette Michelson y el artista Jeremy Gilbert-Rolfe fundó la revista *October* en New York; la publicación, cuyo nombre estaba inspirado por el film del mismo nombre de Sergei Eisenstein consta de 4 números anuales y es editada por el MIT. La idea de Krauss en el momento de su fundación era utilizar la revista para publicar ensayos sobre el post-estructuralismo y el arte.

10 Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol 8 (Spring, 1979) p. 34.

11 Newman, Barnett en “Sculpture in the Expanded Field”, Rosalind Krauss, *October*, Vol 8 (Spring, 1979) p. 35

I.b. El origen del Campo Expandido.

Volviendo a ese momento de fines de los años 60, Krauss, quien no coincidía con el término “pluralismo” que se utilizaba para nombrar a todas estas nuevas manifestaciones del arte post 68 según sus co-editores en *Artforum*¹², (revista a la que renunció en 1976 para fundar la mencionada *October*) sintió que necesitaba organizar el campo en el cual la escultura contemporánea estaba operando. Parte de estas intenciones ya se dejaban vislumbrar tanto en su texto anterior, *Pasajes de la escultura moderna*, (1977), como en *Notes on the Index*, parte 1 y 2, (1977 y 1978), donde con distintas metodologías combatía según el análisis de Ives-Alain Bois la idea “del todo vale, que todo era posible. Que ya no había ninguna diferencia real entre las cosas...”¹³

Finalmente, en 1979, salió publicado su emblemático ensayo “Escultura en el campo expandido”, para el cual tomó de referencia -según ella, una lectura fundamental- “The Political Unconscious”¹⁴, donde el filósofo Fredric Jameson, trató de ordenar y explicar un tipo de contexto operativo, haciendo el análisis de varios textos, entre ellos “Lord Jim” de Joseph Conrad, donde se trabajaba con pares binarios para explicar como se construía la novela, los personajes y también la disputa entre ellos. En el análisis, todos los personajes diferentes, incluyendo a Lord Jim, eran extrapolados de un conjunto de términos -pares binarios-, así también era como Jameson pensaba los límites del campo; siendo éste para él, el mar.

Krauss, responsable de introducir en la escena del arte americano las figuras de los post-estructuralistas franceses Michel Foucault y Jacques Derrida en las décadas de 1970 y 1980¹⁵, utilizó en su trabajo una serie de diagramas –“inescrutablemente infames” según algunos autores¹⁶- utilizados por los estructuralistas como mapa de operaciones, para graficar estas relaciones que estableció la escultura, que buscando su nuevo espacio comenzó a definirse por lo que no era, por una serie de negaciones; una categoría nueva resultante del no-paisaje y la no-arquitectura, “una oposición estricta entre lo construido y lo no construido, entre lo natural y lo cultural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica”¹⁷. Krauss trató de aclarar qué eran estas prácticas artísticas, qué no eran, y qué podrían llegar a ser si se combinaran lógicamente. El artículo de 1979, así como los anteriores, *Notes on the Index*, parte 1 y 2, respondían a una serie de exhibiciones grupales de artistas como Gordon Matta Clark, Dan Graham, Robert Smithson, Robert Morris and Mary Miss, cuyos trabajos exploraron las relaciones e interconexiones entre arquitectura, escultura, paisaje y fotografía de una forma compleja y sin precedentes. El ensayo pronto asumió un estatus canónico y afectó los sucesivos desarrollos en los tres campos.

12 Krauss, Rosalind en *The Expanded Field Then: a Roundtable Conversation*, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, moderated by Hal Foster. Simposio realizado en 2007.

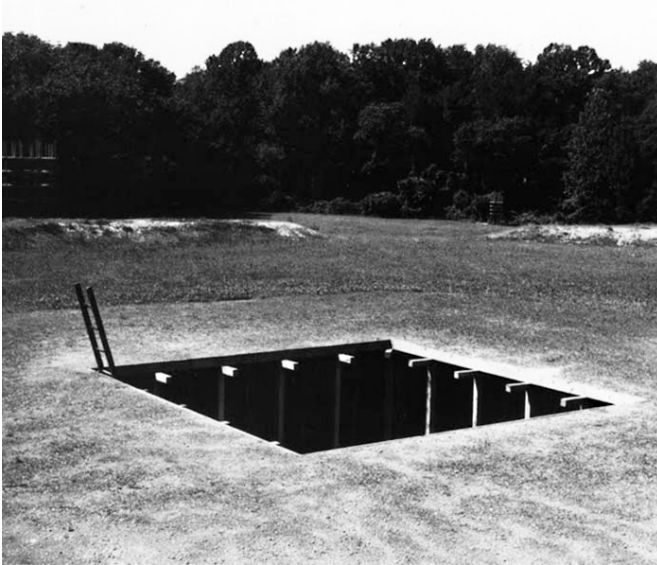
13 Situación que Bois considera que se está repitiendo en la actualidad, “un estado de cosas completamente impulsado por el mercado y las políticas de los museos, que logran que el monstruo del pluralismo esté todavía entre nosotros y con gran fuerza”, ver en *The Expanded Field Then: a Roundtable Conversation*, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, moderated by Hal Foster. Simposio realizado en 2007.

14 Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a socially Symbolic Act*. Cornell University Press, N. Y., 1981.

15 En relación a esto es interesante aclarar que todos los textos de Derrida de los años '60 fueron traducidos al inglés a mediados de los '70, “percibiéndose en el mundo angloamericano a comienzos de los años '80”, en Harry Francis Mallgrave y David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 129.

16 Ver Dylan Kerr en “How to understand Rosalind Krauss, the Art Critic who made theory cool (and inescapable)”. www.artspace.com, July 9, 2016

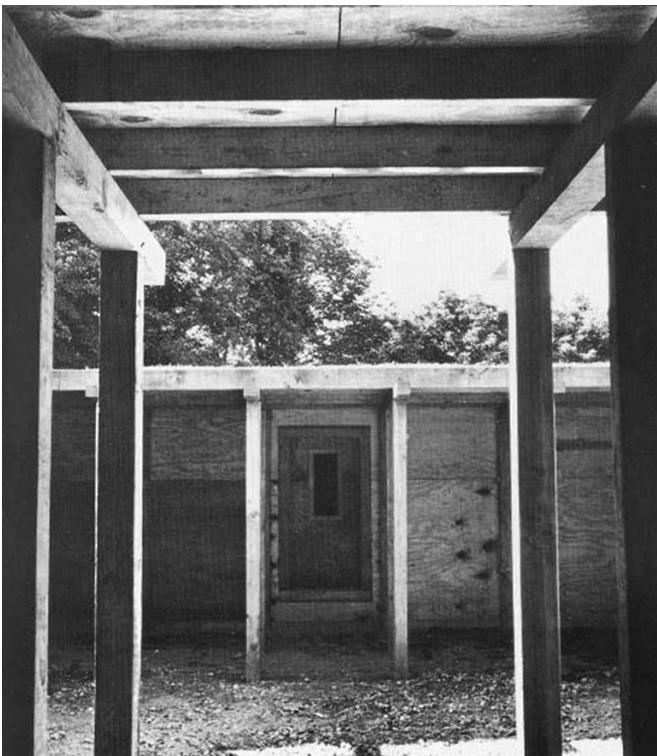
17 Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol 8 (Spring, 1979) p. 37.



Mary Miss, Perimeters/ Pavilions/ Decoys, 1977-1978
Fuente: www.marymiss.com/outdoor



Mary Miss, Perimeters/ Pavilions/ Decoys, 1977-1978
Fuente: www.marymiss.com/outdoor



Mary Miss, Perimeters/ Pavilions/ Decoys, 1977-1978
Fuente: www.marymiss.com/outdoor



Mary Miss, Perimeters/ Pavilions/ Decoys, 1977-1978
Fuente: www.marymiss.com/outdoor

Era evidente que el campo de la arquitectura se entrecruzaba cada vez más con las instituciones y prácticas del arte, como lo demostró el surgimiento de galerías y espacios institucionales que exhibían dibujos arquitectónicos y eventos escénicos relacionados con la arquitectura: la inauguración de la primer Bienal de Arquitectura de Venecia en 1980 y el opening de “Storefront for Art and Architecture”¹⁸ en New York en 1982 fueron un ejemplo de eso¹⁹.

En esta pérdida de “límites”, de bordes difusos entre ambas disciplinas que estaba advirtiendo, la propia Krauss examinó el intercambio “territorial” entre arquitectos y artistas en un ensayo que escribió para el catálogo de la muestra “Dibujos: la década pluralista” (exhibido en el pabellón de Estados Unidos de la 39ª Bienal de Venecia en 1980). Contradiendo una sección de la exposición titulada “Dibujos de Arquitectos / Edificios de Artistas”, Krauss señaló el “desplazamiento simétrico” detrás de “la sugerencia de que artistas y arquitectos han cambiado de algún modo los lugares, de manera que aquellos que anteriormente se ocupaban de los edificios, ahora dibujan, mientras que los que anteriormente dibujaban ahora construyen”²⁰.

Rechazando el “pluralismo” pronunciado en el título de la exposición, Krauss argumentó que los artistas y arquitectos se movían en “paralelo y no en direcciones opuestas”, y según notó, específicamente hacia lo conceptual y alejándose de la parte física de la arquitectura. Encontró esta tendencia evidente en las representaciones de los “espacios especulativos y psicológicos de los artistas Jackie Ferrara y Joel Shapiro, los diagramas de casas de Peter Eisenman, los esbozos surrealistas de edificios de John Hejduk y las citas de la arquitectura visionaria de Boullée y Ledoux en los dibujos de Michael Graves”²¹, todos ellos en la exhibición mencionada.



Contact sheet: Drawings: The Pluralist Decade, 1980, United States Pavilion, Venice Biennale.
Fuente: icaphila.org/exhibitions/1944/drawings-the-pluralist-decade

18 Storefront fue fundada por Kyong Park en 1982, como foro y lugar de exhibición para reunir y atraer voces innovadoras e ideas críticas que contribuyeran al diseño de ciudades, vía pública y a pensar cuestiones que afecten e influyan el entorno construido. La exposición inaugural, “Performance A-Z” el 18 de Septiembre de 1982, incluyó una serie de 26 noches consecutivas con la actuación de 26 artistas diferentes. La llamada “Tienda de Arte y Arquitectura”, que se encuentra en la intersección de Chinatown, Little Italy y Soho, en New York, fue renovada en 1992 por el arquitecto Steven Holl y el artista Vito Acconci. En www.storefrontnews.org

19 Ver Spyros Papapetros y Julian Rose, *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT, 2014. Introducción, IX.

20 Krauss, Rosalind. “Architects’ Drawings/ Artist’s Buildings” in *Drawings: The Pluralist Decade*, ed. Janet Kardon. Philadelphia, University of Pennsylvania and Institute of Contemporary Art, 1980. Pag 33-34. Exhibition June 1, September 30, 1980, 39 Venice Biennale 1980, United States pavillion curated by Janet Kardon.

21 Ver Rosalind Krauss en Spyros Papapetros y Julian Rose, *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT, 2014. Introducción, XII.



Drawings: The Pluralist Decade, 1980, installation view, United States Pavilion, Venice Biennale.
Fuente: icaphila.org/exhibitions/1944/drawings-the-pluralist-decade



Drawings: The Pluralist Decade, 1980, installation view, United States Pavilion, Venice Biennale.
Fuente: icaphila.org/exhibitions/1944/drawings-the-pluralist-decade

Apartir de ese momento, hacia fines de la década del 60 y comienzos de los 70, los escultores comenzaron a centrar su interés en los límites externos de esos términos de inclusión y exclusión. Esta escultura comenzó paulatinamente a adquirir una presencia que desbordaba al museo como contenedor y decidió salir a la calle, aumentar su escala e invadir el espacio público. Artistas como Robert Smithson, Mary Miss, Michael Heizer, Nancy Holt, y Christo comenzaron a explorar la combinación de “paisaje y no-paisaje”; mientras que otros como Richard Serra, Michael Asher, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Donald Judd, Walter de Maria y Carl Andre hicieron lo mismo con la variante de la “arquitectura y la no-arquitectura”.

En el caso de los primeros, dejaron el objeto escultórico con un emplazamiento determinado para intervenir directamente en el paisaje, y desarrollaron formas como el landart, el earthwork y el site specific; y los segundos comenzaron a hacer inserciones, materiales y conceptuales, en espacios arquitectónicos o espacios públicos, utilizando muchas veces materiales de la construcción o industriales como el caso del minimal art.

I.c. Land art

Desde 1968, algunos artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones abandonaron las ciudades, los espacios urbanos y se acercaron a la naturaleza para el emplazamiento de sus obras, muchas de las cuales conocemos con los nombres de earthworks y land art.

La vinculación con el paisaje era una de las características más específicas de estas obras, que aún sin pertenecer al espacio urbano, compartían la idea del lugar determinado, de un sitio específico. Es interesante ver como esta referencia al sitio y al trabajo en la tierra mantiene de algún modo una fuerte vinculación con la tarea o pensamiento arquitectónico; se puede relacionar con dos de los elementos antropológicos planteados por Semper en *Los cuatro elementos de la arquitectura* de 1852, “esta referencia al sitio y el trabajo en la tierra tuvo ramificaciones teóricas: aisló la membrana envolvente como un acto diferenciado, identificándola con la producción textil que considera como base de la civilización. También otorgó importancia simbólica a un elemento no espacial: el sitio, inseparable de los trabajos con el suelo, al que remiten los usos simbólicos de la palabra fundación o cimiento²²”, también esta teoría tenía fuertes connotaciones sociales y espirituales ya que el origen en el suelo remite al altar y, como tal, es el nexo espiritual de la forma arquitectónica.

Una gran parte de las obras del land art tenían una estrecha vinculación con el entorno en el que estaban ubicadas, se quedaban en los lugares donde fueron emplazados y evolucionaron con él. Por lo tanto, las obras estaban realizadas para ese lugar específico, no eran “universales ni transportables”, los artistas iban a tomar el terreno no sólo como material para la obra sino como el medio sobre el cual desarrollarla. Robert Smithson, quizás uno de los artistas más emblemáticos del land art, tomó esta idea de “sitio” para desarrollar una dialéctica con su contrario el “no sitio”. Cuando habla de “sitio” se refiere al lugar concreto sobre el que se detiene para observar y trabajar, mientras que el “no sitio” es la obra expuesta en la galería. Sin embargo, en el caso de Smithson, “él no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio²³”. Tal vez sea interesante plantear a partir de su mirada una nueva idea de monumento, ya que creía que los earthworks podían ser medios para recuperar la tierra en términos artísticos.

En una de sus obras más celebradas, “Spiral Jetty” o “Malecón en espiral” (1970), Smithson se adentraba 45 metros en el Gran Lago Salado de Utah con una acumulación de bloques de basalto y lodo de cuatro metros y medio de longitud, que se extendía por involución en las rojas aguas del lago en Rozelle Point; esta obra exigía que se entrara en ella físicamente; solamente se podía ver la obra moviéndose a lo largo de ella por los arcos cada vez más estrechos a medida que se acercaba al final.

22 Frampton, Kenneth. ‘Rappel à l'ordre: The Case for the Tectonic’, en *Architectural Design* N60, 1990, pag. 19.

23 Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008. p. 257.



Robert Smithson, Spiral Jetty (boceto), 1970.
Fuente: Holt-Smithson Foundation. Lisensed by VAGA, New York



Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, 1970.
Fuente: Holt-Smithson Foundation, foto: Gianfranco Gorgoni



Robert Smithson, Spiral Jetty. Otoño de 2014
Fuente: Holt-Smithson Foundation/Licensed by VAGA, New York. Aerographics, Salt Lake City.

Otras obras recordadas son Broken Circle and Spiral Hill (1971), y Amarillo Ramp (1973), durante la cual perdió la vida mientras filmaba el desarrollo de la construcción desde un helicóptero.

Sin embargo, a pesar de las intenciones y cierta cercanía al pensamiento arquitectónico -como se ha hecho referencia-, el land art se encuentra en lugares poco accesibles, teniendo que ser completados tal vez con filmaciones o fotografías que señalen su ubicación y sobre todo que permitan contemplarlos en su totalidad; siendo así en la mayoría de los casos monumentos vacíos, lejos de la condición social de la arquitectura.

I.d. Minimal art

Considerado en sus inicios como inexpresivo y reductivo, quizás en esta acusación “subyacía la percepción crítica de que empujaba al arte hacia lo cotidiano, lo utilitario, lo no artístico”²⁴ los artistas del minimalismo, (que habían buceado en el constructivismo y el ready made duchampiano), desarrollaron su trabajo a partir de materiales relacionados con la producción industrial, con lo comercial, así como también utilizaron ciertos modos de la construcción, elementos que a simple vista sirvieron para dotar de un carácter arquitectónico a sus obras minimalistas.

Sin entrar en un análisis profundo acerca de sus características, el término minimalismo, será tomado aquí de acuerdo a la significación que hace de él la propia Krauss, “el movimiento escultórico que más o menos comienza en 1964 y continúa hasta el presente – corría el año 1977- lo vengo tratando como la manifestación de una sensibilidad única que por simplificar llamo minimalismo”²⁵. También va a señalar la diferencia que establece Robert Pinkus-Witten entre la obra realizada después de 1969 a la que se denominará según algunos autores “post-minimalista” respecto de la obra anterior a esta fecha.

Otras dos condiciones que caracterizaron a este movimiento, eran el espacio y la serialidad.

En referencia al espacio, según Foster “el minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta”²⁶. Krauss rescató este ataque al antropomorfismo y al ilusionismo como lo más importante del minimalismo, que era la resistencia al significado, en términos de la negación al arte europeo que relacionaban con la composición relacional.



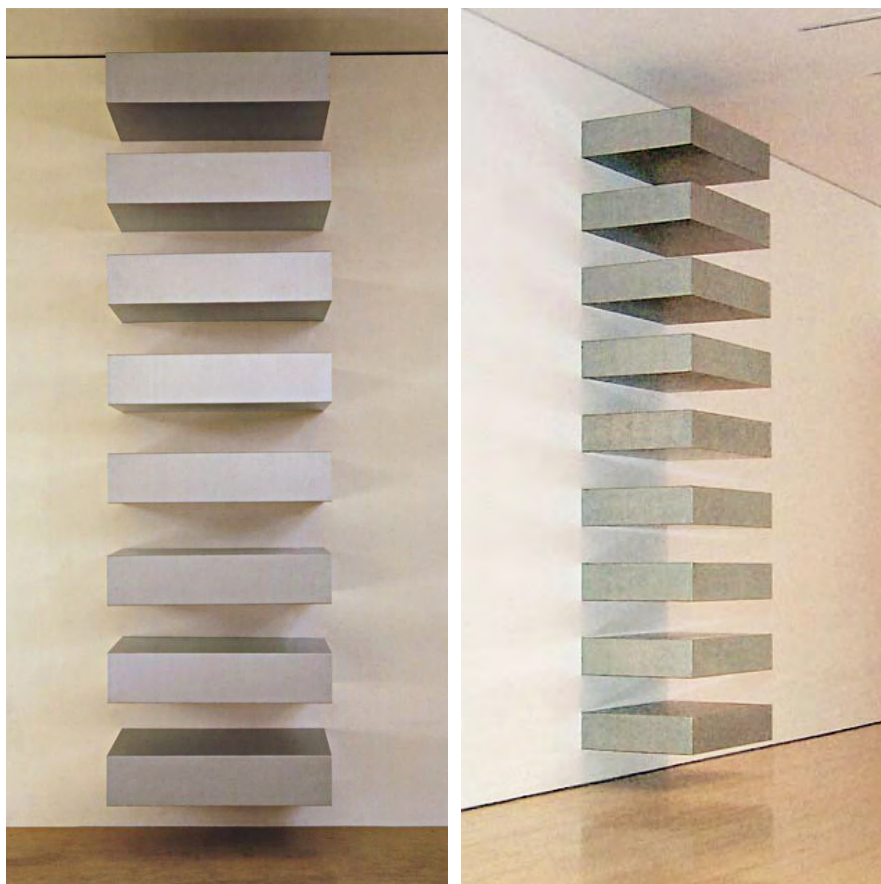
Richard Serra, Dispositivo de una tonelada (castillo de naipes), 1969.
(Plomo, 1,22 x 1,52 x 1,52 m.)
Fuente: Whitney Museum of American Art, New York.
Photo: Peter Moore.

24 Foster, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, MIT, 1996. P. 42.

25 Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1977, New York, Viking. P. 270.

26 Foster, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, MIT, 1996. Pag 42.

En el caso de la repetición, Krauss observó la idea de “una cosa detrás de otra” como estrategia compositiva, y donde según explicaba Donald Judd “el orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de otra.”²⁷



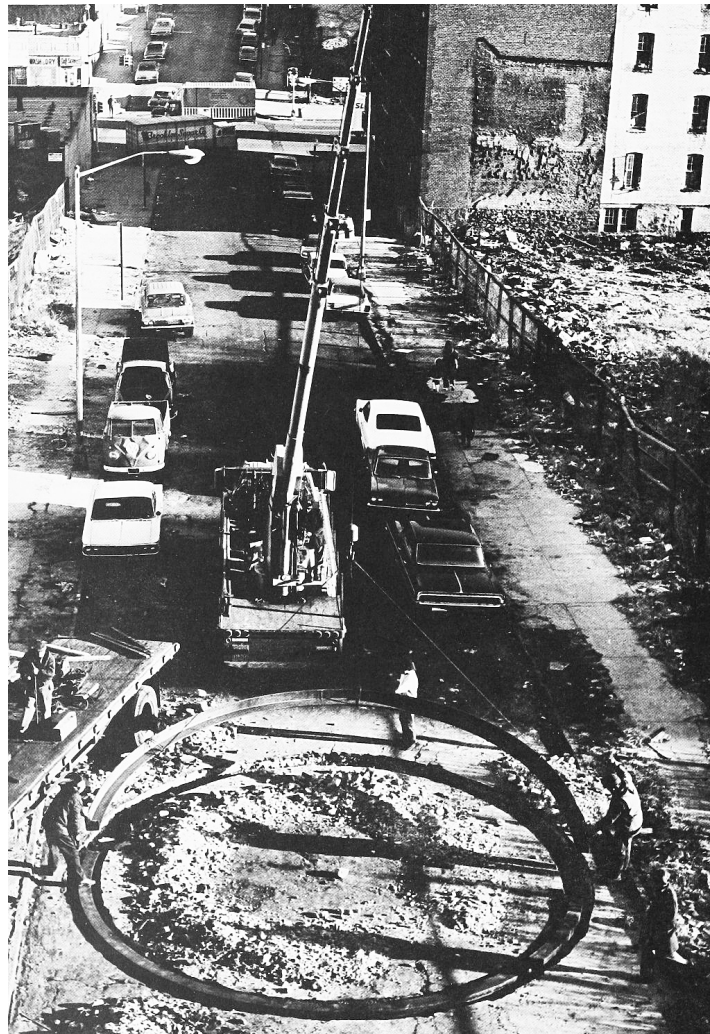
Donal Judd, Sin título, 1965 (versión 1973) Hierro galvanizado, 23 x 101,5 x 79 cm. (cada bloque, 23 cm entre cada bloque). Fuente: Colección Gordon Locksley.

Una de las concomitancias entre el Minimalismo y la Arquitectura, fue la utilización de los mismos materiales, hierro galvanizado, chapas, maderas, aceros laminados en frío, láminas de cobre, ladrillos, bloques de gomaespuma, pintura industrial, tubos fluorescentes, un “compartir” de las técnicas de la construcción, sin embargo los artistas comenzaron a hacer hincapié en un acabado más sofisticado y en no alterar las características neutrales de dichos materiales. “La fabricación industrial aseguraba la despersonalización absoluta de la realización de la obra, al tiempo que garantizaba que el objeto podía producirse en serie, sin que ninguna de las piezas resultantes pudiera reclamarse como la “original”²⁸.

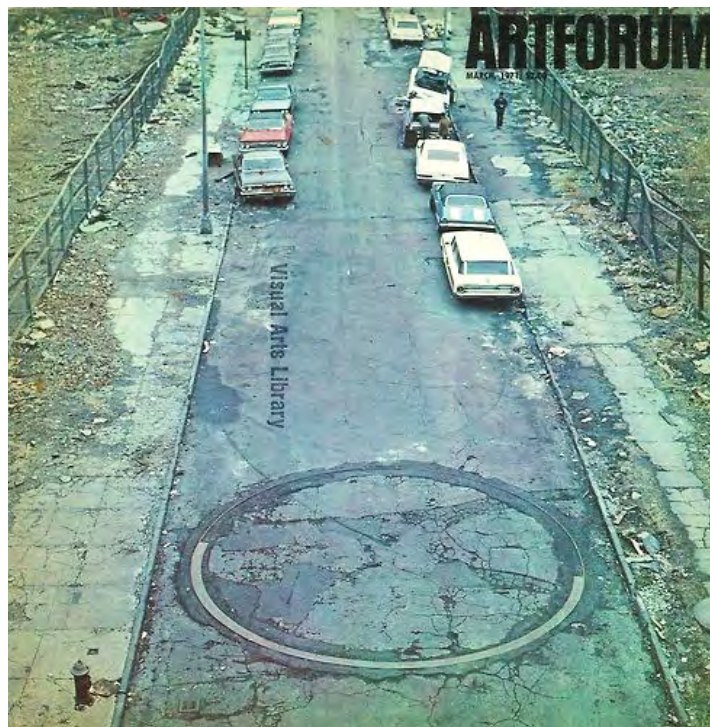
También el minimalismo observó la cuestión del sitio y sus alteraciones. En 1970, Richard Serra incrustó en una calle abandonada del Bronx, un círculo de acero de 7,9 metros de ancho, nos estamos refiriendo a su obra “Para circundar un hexagrama de placa base, ángulos invertidos” (“To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted”). Con ella Serra intentaba con un gesto mínimo intervenir el entorno urbano, delimitar u ordenar, con un límite apenas percibido un orden, avanza sobre el espacio, el lugar, el entorno, “cruza” la escultura con el espacio urbano. Estaba haciendo con un gesto mínimo una inserción, material y conceptual en un espacio urbano.

27 Judd, Donald. “Specific Objects”, Arts Yearbook 8 (1965), pag 82. En Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, MIT Press, 1977, New York, Viking. Pag 239.

28 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism. Thames and Hudson, Inglaterra. 2004. Pag 494.



Richard Serra, To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted, 1970. 183 rd street and Webster Ave, Bronx, New York. Foto Peter Moore. Fuente: www.untappedcities.com



Richard Serra, To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted, 1970. 183 rd street and Webster Ave, Bronx, New York. Acero, diámetro 792,5 cm. Fuente: Revista Artforum. March 1971.

Del mismo modo se establecieron relaciones llamativas entre profesionales de las diversas disciplinas; como el escultor Tony Smith que trabajó durante toda su vida como arquitecto, Sol LeWitt quien trabajó como dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de Iegh Ming Pei –arquitecto que diseñó la pirámide de acceso al Louvre, quizás la versión más “lineal”, más “brutal” entre significado y significante del concepto de “arquiesculturas” que se desarrollará más adelante-, y tal vez una de las relaciones más “emblemáticas” entre un artista del Minimal y un arquitecto sea la que se estableció entre Richard Serra y Frank Gehry.

En el año 2014, treinta y cinco años después de la aparición del ensayo de Krauss, se publicó el libro *Retracing the Expanded Field*, donde artistas, arquitectos e historiadores del arte de diferentes generaciones como Frampton, Vidler, Miwon Kwon, Mary Miss, Gabriel Orozco, Beatriz Colomina, entre otros, ofrecieron sus miradas y apreciaciones sobre el legado del famoso ensayo. Sin entrar en un análisis profundo -que excede el alcance de este trabajo- es conveniente mencionar algunas críticas o comentarios a la tesis de Krauss.

En un simposio realizado en el año 2007, organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton y cuya transcripción fue reproducida en el libro mencionado, Benjamin Buchloh, colega de Krauss, explicó que el artículo, fue “una piedra en el camino”, una advertencia que sirvió para pensar acerca de la escultura y sus métodos, generando muchas discusiones en el círculo del arte y de los críticos y que también marcó el alejamiento de Krauss del legado de Clement Greenberg y su entrada o giro en el campo estructuralista²⁹. Sin embargo, su mayor crítica consistía en que “Krauss tomaba el espacio como una categoría totalmente abstracta”.

Otro ex colega de la revista *October*, Hal Foster, cuestionó la elección de los artistas a través de los cuales Krauss definió el campo expandido, ya que para él no eran tan centrales como ella los hizo aparecer en ese momento, y consideró además que con el artículo “se omitía lo que había pasado con el concepto de escultura ante la emergencia y la aparición de las prácticas del arte conceptual”.³⁰

Más allá de las diversas posturas, lo que interesa aquí es el aspecto del artículo de Krauss donde se produjo ese momento crucial que ella observó: “donde las prácticas arquitectónicas “informan” al arte conceptual y, a cambio, el arte contemporáneo propuso maneras alternativas de pensar y producir arquitectura”³¹.

29 Buchloh, Benjamin en *The Expanded Field Then: a Roundtable Conversation*, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, moderated by Hal Foster. Simposio realizado en 2007. P. 11

30 Foster, Hal en *The Expanded Field Then: a Roundtable Conversation*, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, moderated by Hal Foster. Simposio realizado en 2007. P. 7

31 Papapetros, Spyros; Rose, Julian. *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, MIT, 2014. Introducción, XII.

I.e. Debates. Estado de la cuestión

En cuanto al panorama social y cultural, según la opinión de autores como Tony Judt, los setenta llegaron luego de décadas llenas de esperanzas y ambiciones, y se produjo un vacío: había poco que ofrecer, salvo reposiciones de viejas ideas; “era, muy conscientemente, una era “post-todo”, cuyas perspectivas de futuro parecían poco claras”³².

En esa época, como apuntó el sociólogo estadounidense Daniel Bell, “la utilización del prefijo post indica la sensación de vivir en una época intersticial”. Para describir el mundo real –en “postguerra”, “postimperial”, y, más recientemente, “postindustrial”- el prefijo tenía su utilidad, aunque no precisaba qué podía venir después. Sin embargo, cuando se aplicaba a teorías de pensamiento –como en “postmarxista”, “postestructuralista” y, en su manifestación más esquiva “postmoderno”- no hacía más que incrementar el carácter vago de una época ya de por sí confusa”³³.

En relación al escenario político-económico, la economía internacional sufrió la primera de las dos conmociones petrolíferas de la década de 1970. La primera “crisis del petróleo”, ocurrida en 1973, -la segunda fue en 1979- “provocó el freno de la construcción impulsada por las ideas desarrollistas a nivel internacional”³⁴.

Con el triunfo de Ronald Reagan en 1981, sucesor de Jimmy Carter, pasó a primer plano la lucha anticomunista y antisubversiva; y “la guerra fría y los nuevos modos de especulación capitalista dieron lugar a un viraje salvaje en términos económicos que se tradujo en el retiro gradual del Estado como su principal promotor. La reducción de la obra pública y la reformulación del rol del arquitecto frente a los developers promovieron una relocalización de la teoría en la cultura arquitectónica”³⁵.

En ese momento, gran parte de los países latinoamericanos, se encontraban bajo la opresión y el terror de las dictaduras militares; Argentina, Brasil, Chile y Paraguay, todos países que se verán en esta tesis, se hallaban bajo estos regímenes y en la mayoría de ellos con crisis económicas devastadoras. Con características diferentes, cada uno de ellos experimentó aumentos de la pobreza, la deuda externa, la recesión, la inflación, etc. Bajo el gobierno de Reagan, estas dictaduras “que habían sido blanco de la administración anterior, se transformaban en aliadas particularmente íntimas”.³⁶

También es importante mencionar que en los años 80 se añadiría la crisis de los sistemas comunistas que finalmente concluyó con su derrumbe en 1989 -con la caída del muro de Berlín- y posteriormente en 1991 con la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Volviendo la mirada hacia el campo arquitectónico, Harry Francis Mallgrave encontró que la multiplicación de los modelos teóricos que habían crecido en los ‘60 explotaron a comienzos de los años ‘80

32 Judt, Tony. *Postwar. A History of Europe since 1945*. Vintage Books, London. 2006. Pag 692

33 Daniel Bell en Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*. Vintage Books, London. 2006. Pag 692

34 Shmidt, Claudia. “Las teorías de la arquitectura y el “mundo real”: distancias, colisiones, intersecciones”. En Martins, M.L.R.-Müller, L. (Coord) *Arquitectura y calidad socio-ambiental en Ciudades del Cono Sur*. SaPaulo – Santa Fé, FAU-USP/FADU-UNL. 2016.

35 *Ibidem*.

36 Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América latina*, Alianza Ed., Madrid, sexta edición, 2005. Pag 619.

–por lo cual bautizó al período como la “década dorada de las teorías”³⁷. Marxismo, Semiótica, Fenomenología, Psicología Freudiana, Posmodernidad y Teoría crítica, todos ellos formaron parte de una gran paleta teórica que finalmente en los 80 fueron alcanzados por las elevadas “afectaciones intelectuales del post-estructuralismo y el deconstructivismo”³⁸, (Mallgrave separó estos dos últimos términos dentro del fenómeno más general del Posmodernismo).

En contraposición a estas tendencias predominantes, el concepto de regionalismo crítico, noción que ya había aparecido previamente³⁹, volvió a la superficie en dos ensayos de Alexander Tzonis y Liane Lefaivre aparecidos en 1981⁴⁰; los argumentos propuestos no pasaron desapercibidos para Kenneth Frampton quien en 1983, expuso su visión del regionalismo crítico en el ensayo: “Hacia un Regionalismo Crítico: seis puntos para una arquitectura de la resistencia”. Con un subtítulo que mostraba la importancia que tanto Theodor Adorno como Hannah Arendt tenían en su pensamiento⁴¹, Frampton, quien ya había reaccionado previamente ante la publicación de “El lenguaje de la arquitectura posmoderna” de Charles Jencks (1977) introduciendo en su trabajo el antiguo debate entre Civilización y Cultura, –por más que iba a reconocer una superposición permanente entre una civilización universal y las culturas locales – y el primer blanco de su ataque fueron las pretensiones vanguardistas que representaron tanto “la quiebra del proyecto moderno liberador” como el “declive de la cultura adversaria crítica”⁴².

Frente a las posturas neovanguardistas de esa época, “frente a la reducción de la arquitectura a puras imágenes”⁴³ Frampton opuso el regionalismo crítico como posición de retaguardia, creyendo que era capaz de “mitigar” o proponer alguna respuesta al mundo superficial de la cultura heredada.

En ese sentido, el regionalismo crítico, a su juicio, logró estos objetivos a través de diversas cuestiones como la forma-lugar, la topografía, el contexto, el clima, la luz, la tactilidad y la forma tectónica.

“Las prácticas del regionalismo expresan una sensibilidad muy fina hacia las peculiaridades del suelo y al paisaje urbano íntegro, sin rechazar sentimentalmente las tecnologías modernas ni las formas regionales. La clave textural, topográfica y material, es decir la experiencia ambulatoria y táctil del edificio por un sujeto, refiere al lugar de esa arquitectura que es el lugar de ese sujeto. En definitiva se trata de “un” lugar y no del ningún lugar de un estilo internacional”.⁴⁴

Dentro de estas variables, Frampton puso un nuevo énfasis en la tactilidad y la tectónica, como las verdaderas piezas de resistencia: con el primer término quería subrayar que la arquitectura era mucho más que un simple arte visual o semiótico, con la tectónica se refería no sólo a una “cualidad estructural y material sino a la forma o al detalle constructivo, a una poética de la construcción”⁴⁵, de este modo la tactilidad y la tectónica

37 Mallgrave, Harry Francis; Goodman, David. An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 123

38 Ibidem, pag 123

39 En relación a esto ver la explicación que da Mallgrave en el capítulo “Postmodernism and Critical Regionalism” en An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011. Pag 97.

40 Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Anthony Alofsin, “Das Frage des Regionalismus,” in M. Andritzky, L. Burchardt, and O. Hoffmann (eds), Für eine andere Architektur, Vol. 1 (Frankfurt: Fischer, 1981), pp. 121–134. Y Alexander Tzonis and Liane Lefaivre, “The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis. With Prolegomena to a History of the Culture of Modern Greek Architecture,” Architecture in Greece, Vol. 15 (1981)

41 Ver Mallgrave, Harry Francis ; Goodman, David. An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 101

42 Frampton, Kenneth .“Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in Hal Foster (ed.), The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture (Seattle, Bay Press, 1983), pag 19.

43 Ver Kenneth Frampton en “En torno al “regionalismo crítico”, Silvio Plotquin, Revista Block N 8, Marzo de 2011. UTDT. Pag 74.

44 Plotquin, Silvio. “En torno al “regionalismo crítico”, Revista Block, N 8, Marzo de 2011. UTDT. Pag. 76.

45 Frampton, Kenneth. ‘Rappel à l’ordre: The Case for the Tectonic’, en Architectural Design N60, 1990, pag. 19.

contrarrestaban lo que él consideraba la naturaleza escenográfica del historicismo posmoderno, así como la emergente escuela del deconstructivismo.

A diferencia de Krauss, Frampton parecía indicar que en vez de la escultura había que mirar hacia la tectónica, aunque es muy pertinente la aclaración de Graciela Silvestri cuando reconoce que “no faltaron los paralelos con las artes hermanas, en especial la escultura que, desde los años setenta, abrevó del impacto de la fenomenología de la percepción, insistiendo en las cualidades táctiles, sonoras, estáticas de las formas, rechazando así la idea de espacio como concepto abstracto. Para entendernos: Richard Serra comenzó a ser conocido por los arquitectos”⁴⁶.

Hubo otros arquitectos que rápidamente siguieron el planteo de Frampton, uno de ellos fue el finlandés Juhani Pallasmaa, quien en contra del post-modernismo abregó por un “segundo modernismo” en arquitectura donde se contemplara el aspecto “fenomenológico”, ya que según su concepción, la arquitectura era la suma de varios factores multisensoriales, “La tarea humana de la arquitectura no es embellecer o humanizar el mundo de los hechos cotidianos, sino abrir una mirada en la segunda dimensión de nuestra conciencia, la realidad de las imágenes, los recuerdos y los sueños”.⁴⁷

En realidad, fue Christian Norberg-Schulz el referente de Pallasmaa, quien incluso precedió a Frampton en algunos años en los fundamentos fenomenológicos; relacionado con la semiología en la década del 60, el arquitecto noruego seguidor de las teorías de Heidegger, ya a comienzos de los años 70, desarrolló una gran cantidad de trabajos acerca de la fenomenología de la arquitectura. En su libro “Architecture: Presence, Language, Place” decía: “la fenomenología me pareció un método bien provisto para penetrar en el mundo de la existencia cotidiana, ya que la arquitectura está de hecho al servicio de la totalidad, que implica el término “world of life”, una totalidad que escapa al procedimiento científico”⁴⁸.

Pallasmaa, señaló dentro de este grupo de arquitectos “preocupados” por los aspectos fenomenológicos y por una gran sensibilidad al sitio y al entorno a Luis Barragán, Alvar Aalto, Alvaro Siza, Imre Makovecz y Reima Pietilä.

Esta corriente fenomenológica, siguió creciendo en influencia durante los 90; si bien era una disciplina filosófica bien definida y fortalecida durante esos años por los avances y descubrimientos científicos tales como la neurofenomenología, nunca había sido precisamente definido como término arquitectónico, sin embargo parecía que este concepto ofrecía a los arquitectos algo diferente como una perspectiva crítica, “si la teoría arquitectónica durante gran parte del último cuarto del siglo XX se había centrado en la política, el significado y la composición formalista de los edificios, la fenomenología devuelve el foco a la experiencia humana -eso es, cómo percibimos o entendemos el entorno construido. De esta manera, como un acercamiento al diseño, está naturalmente alineado con un punto de vista experiencial traducible en términos arquitectónicos.”⁴⁹

Paralelamente, a partir de los años 90 varios términos comenzaron a poblar el escenario de la teoría: “virtualidad”, “Blobs”, “programismo”, “diagrama”, “materialidad digital”, por nombrar sólo algunos.

46 Silvestri, Graciela. “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, Revista Block N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pag 24.

47 Juhani Pallasmaa en Mallgrave, y David Goodman, An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 102.

48 Norberg-Schulz, Christian. Architecture: Presence, Language, Place. Skira Library of Architecture, Random House. Milan. 2000. Pag 15

49 Mallgrave, Harry Francis; Goodman, David. An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011. Pag 210

En su ensayo de 1993⁵⁰, “Towards a New Architecture”, Jeffrey Kipnis, usó dos proyectos en los que había colaborado, -un concurso para la plaza Cartier en Montreal y el proyecto del Museo Nacional de Escocia- junto a dos obras de Frank Gehry y Peter Eisenman para describir la aparición de una particular clase de arquitectura nueva que estaba surgiendo, “una arquitectura basada en la innovación formal y el compromiso con el sitio”⁵¹.

En relación a todas estas nuevas formas que habían comenzado a aparecer, se debe señalar la gran presencia que tuvo la aparición de “El pliegue” (“Le plie”) de Gilles Deleuze en Francia en 1988, y cuya traducción al inglés se realizó en 1993. Fue precisamente un estudiante de Eisenman, Greg Lynn, quien en 1993 editó el número especial de “Architectural Design” titulado “Folding in architecture”, y aprovechó esta idea como la pieza central de su agenda teórica. Lynn consideró la geometría como una clave para generar una nueva forma, que para él estaba estrechamente vinculada con el nuevo software digital que posibilitaba la representación y cálculo preciso de formas complejas, así como la capacidad de fabricarlas directamente a partir de los dibujos digitales.

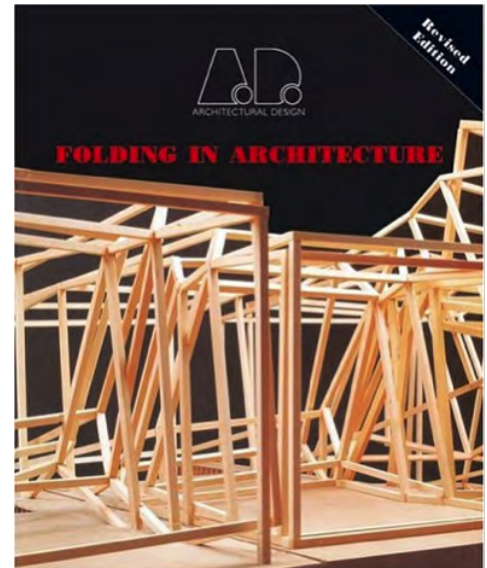


Greg Lynn, Blobwal Pavilion, Southern California Institute of Architecture
Fuente: foto Greg Lynn FORM, 2008.

50 Kipnis, Jeffrey, “Towards a New Architecture”, *Architectural Design*, 102 (March/April 1993), pag 42.

51 Harry Francis Mallgrave y David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011. Pag 163

“Folding in Architecture”, Architectural Design, 1993
 Fuente: www.goodreads.com/book/show/997459.Folding_in_Architecture



Kenneth Powell, en la misma edición de la Architectural Design, concluyó que la deconstrucción había logrado desestabilizar el paisaje arquitectónico tanto de la ortodoxia modernista como del pastiche historicista postmodernista, pero que la tarea actual sería crear “una forma inclusiva y orgánica de diseño que esté en sintonía con el hombre y el mundo natural”⁵².

Es importante en este punto la mención del debate acerca de la cuestión “material e inmaterial” que estaba tensando el estado de la cuestión durante esos años, ya que este trabajo atraviesa ese período, y también por las características de las obras seleccionadas, que definitivamente se inscriben dentro de una búsqueda material y escultórica.

A la aparición de la figura de Frampton -mencionada anteriormente- se contrapusieron posturas a favor de la digitalización y el uso de las nuevas tecnologías en la arquitectura. Refiriéndose al texto Estudio sobre cultura tectónica, como “ese libro grande, gordo, y pesado que hace un satisfactorio ruido sordo cuando cae en la mesa de los libros en devolución”⁵³, William J. Mitchell en su artículo “Antitectonics: the poetics of virtuality”, expuso su franca postura a favor de la virtualidad y las nuevas tecnologías digitales. Arremetió contra los “marxistas que toman el materialismo literalmente” o “los benjaministas en búsqueda de autenticidad”, y estableció una nueva lista de “postulados” en la que la tectónica fue reemplazada por la electrónica, el boceto por el CAD, las herramientas manuales por el Software y las fachadas (arquitectónicas) por las interfaces.

Reutilizando el emblemático título de Le Corbusier como si de una nueva arquitectura se tratara, en su artículo “Architecture and the virtual. Towards a new materiality”⁵⁴ Antoine Picon buscó alejarse de los extremos y estableció una mirada más amplia que incluía los pros y los contras de cada postura, centrando la discusión en el tema de la representación en arquitectura a partir de esta tensión virtual/material y cómo iba a interferir esta representación en la disciplina arquitectónica.

También las universidades e instituciones académicas participaron de este debate, realizando diversas experiencias con los nuevos medios digitales que reflejaron las diferentes tendencias a las que estas instituciones pertenecían, y que sería ingenuo ignorar.

52 Ibidem. Pag 165

53 Mitchell, William J. en Antitectonics: The poetics of Virtuality. The virtual Dimension. John Beckmann, New York, Princeton Architectural Press, 1998.

54 Picon, Antoine . “Architecture and the virtual. Towards a new materiality”, Praxis N 6, 2003

Como observó y destacó Lluís Ortega, en el caso de la Columbia University bajo el liderazgo de Bernard Tschumi, un grupo de investigadores, con Lynn y Bernard Cache a la cabeza, (quienes se habían formado y habían desarrollado sus trabajos teóricos en un contexto analógico en la década del 80), desarrollaron en esta etapa una sensibilidad creciente hacia los estudios sobre la complejidad y la digitalización. “Sus estudios de finales de la década de 1980 se efectuaron sin medios digitales, pero construyeron la base sobre la que se arrancó la experimentación digital en una década de 1990 que ellos mismos protagonizaron, cuando se acordó que la tecnología era necesaria.”⁵⁵

Al hablar de los efectos de la digitalización en la arquitectura Ortega también encontró dos momentos y una gran diferencia entre los arquitectos mencionados.

La primera etapa se desarrolló principalmente en la década de 1990 y se centró en la investigación formal, la segunda, más reciente, hace mayor hincapié en los sistemas paramétricos. A esta primera generación pertenecieron tanto Lynn como Cache -figuras de referencia para aquellos arquitectos que intentaron experimentar lo digital- “Sin embargo, Cache, En sus trabajos critica dura y explícitamente las geometrías blandas de Greg Lynn, arguyendo que no supera el modelo de autor artista. Cache centra su interés en la programación, ya que defiende que solo a partir de ella es posible superar los viejos argumentos sobre los que se sustenta la relación entre creador y objeto. Para Cache no se trataba tanto del uso de un software determinado, sino de la posibilidad que se brinda al diseñador para que desarrolle su propio código. Ya no se diseña, se calcula”⁵⁶.

En el año 2002, la escuela de Diseño de Harvard publicó “Inmaterial/ultramaterial. Architecture, design and materials”, que recopilaba una serie de experiencias y trabajos realizados bajo la dirección de Toshiko Mori dentro del programa “Millennium Matters”. El programa -que incluyó exhibiciones, simposios, lecturas y estudios- intentó orquestar un diálogo entre la historia, la tecnología y el diseño. El punto más importante de las actividades fue una exposición dividida en dos partes que exploraba la relación entre los materiales y el desarrollo de éstos en la arquitectura⁵⁷.

Mori encontró que era fundamental investigar los nuevos materiales y modos de producción que actualmente estaban generando un impacto en el modo de pensar y concebir la arquitectura. “A medida que se inventan nuevos materiales y se realizan avances tecnológicos, la práctica arquitectónica ha pasado de trabajar dentro de los límites de materiales estáticos a transformarlos en elementos dinámicos”⁵⁸. Dividió los elementos de un modo particular entre los “inmateriales” como la luz, el sonido y el olor y los “ultramateriales”, que eran aquellos materiales desarrollados tecnológicamente. La investigación estuvo dividida en cuatro temas desarrollados e investigados cada uno por un equipo de alumnos: “Edge”, “Surface”, “Substance” and “Phenomena”. En cada uno de ellos se trabajó con materiales “neutros” como el caucho, el fieltro, la gomaespuma, el aerogel a los cuales se sumaron los elementos inmateriales, para hacerlos experimentar diferentes etapas de mutación y fabricación para ver de aumentar el uso, su capacidad y rendimiento.

55 Ortega, Lluís. “Digitalization takes command. El impacto de las revoluciones de las tecnologías de la información y la comunicación en arquitectura”. Tesis Doctoral Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Barcelona, Octubre 2013. Pag 132.

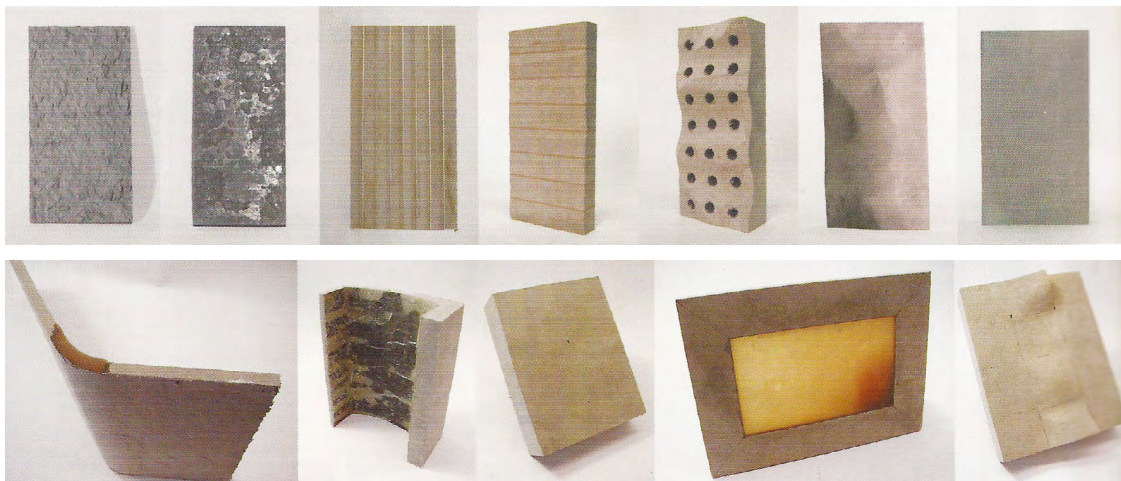
56 Ibidem. Pag 102.

57 La primer parte fue llevada a cabo en el año 2000, en el Fogg Art Museum y fue curada por la profesora Christine Smith and Marjorie Cohn. La segunda parte, la llamada “Inmaterial/ultramaterial” que dió el título al libro posterior, se centró en la investigación y búsqueda de nuevos materiales que pudieran servir para una arquitectura futura.

58 Mori, Toshiko. Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design, and materials. Harvard Design School and George Braziller, Publisher. N.Y., 2002. Pag XIV.



Nader Tehrani, Kristen Giannattasio, Heather Walls, John May, and Richard Lee, “EDGE”, 2000.
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School.



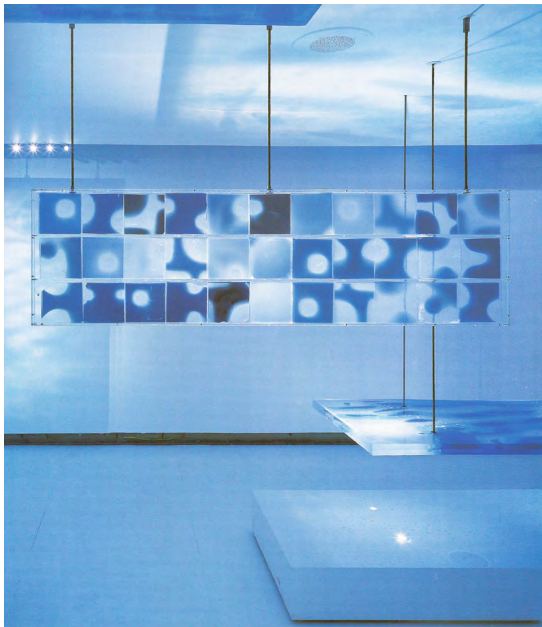
Marco Steinberg, “Surface”, 2000.
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School.



Toshiko Mori, “Phenomena”, 2000
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School.



Herzog & de meuron, Dominus Winery, “Phenomena 1”
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School



Ron Witte, Dr Steven Jones, “Substance”, 2000
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School.



James Carpenter Design Associates, Dichronic Light Field, “Substance 2”. 1994. Architects Handel & Associates
Fuente: Inmaterial/Ultramaterial. Architecture, design and materials. Edited by Toshiko Mori, Harvard Design School.

En la Gropius Lecture de ese mismo año, Jorge Silvetti, homenajeado con motivo de sus siete años al frente del departamento de Arquitectura de Harvard (1995-2002), respaldó y defendió estas investigaciones, que según sus palabras se hacían “desde una integración de tecnologías computarizadas con una conciencia tectónica y un conocimiento histórico-antropológico de la disciplina”⁵⁹, además se expresó sobre el debate de las tecnologías surgidas en los años 90, en relación al rol del arquitecto y las escuelas de arquitectura, y advirtió sobre la necesidad urgente de renovar y promover “una discusión seria enfocada en la cultura popular, no como una fuente figurativa para la arquitectura sino como el mecanismo cultural operativo con el que la arquitectura no puede evitar interactuar”⁶⁰.

59 Silvetti, Jorge. “Las Musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura”, en Revista Summa n° 66, Junio 2004. Pág. 95.

60 Ibídem, pág. 95.

El debate se había instalado, y además de contemplar las nuevas tecnologías digitales incluyó también la discusión acerca de la disciplina arquitectónica, sobre el rol que debía ocupar la teoría. Se organizaron varios megaeventos para “revisar la condición de la arquitectura hacia el fin del milenio” como los Any Conferences, para dar un ejemplo⁶¹. En el plano local, es interesante mencionar, el ciclo de conferencias que bajo el título de Culturas Digitales, se llevó a cabo en la Universidad Torcuato Di Tella en 2013 y que intentaba también dilucidar esta relación entre tecnología digital y cultura arquitectónica –como explica Ciro Najle a modo de introducción y administrar estas diferencias- “la pregunta es en definitiva, qué clase de arquitectura es la de la cultura digital, y cuáles pueden ser sus modos, modelos, direcciones y dominios.”⁶²

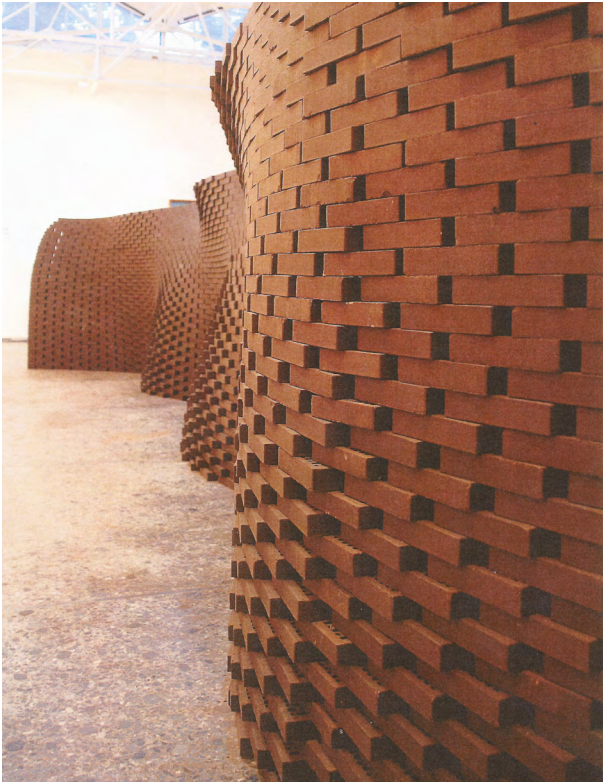
Sin duda, varias de estas prácticas que investigaban las cuestiones de los nuevos materiales y formas de construcción con una clara vinculación con los experimentos académicos, sirvieron también para expandir aún más este campo compartido, donde en muchos casos la experimentación permitió ir encontrando nuevos lenguajes; quizás ensayos que luego resultaron en el desarrollo de estas “arquiesculturadas”. Aquí no se trata de analizar las herramientas proyectuales sino de ver que tal vez estas herramientas permiten estas búsquedas, pensar sobre qué metodología de proyecto se piensan estas nuevas materialidades, la digitalización, el ensayo y error, la maqueta in situ, la realización en obra, entre otras cuestiones.

Las experiencias realizadas por los arquitectos en estas búsquedas se multiplicaron exponencialmente. Dentro del debate mencionado, los arquitectos suizos Fabio Gramazio y Mathias Kohler, acuñaron el término “digital materiality” que mostraba el cambio en la expresión de la arquitectura que tenía que ver –según ellos– con la fusión o síntesis de dos realidades: el mundo material con el mundo digital y las nuevas realidades que esto permitía; siguiendo esta línea realizaron varias experiencias prácticas, como el muro de ladrillos para la Bienal de Venecia de 2008. Recurriendo a la tecnología digital para elaborar esta pared de ladrillos desde el mismo inicio del proyecto, tanto el diseño como la fabricación de los mismos fue llevado a cabo por un robot, “ROB”. Refiriéndose a esta intervención, ellos planteaban que el material era “mejorado”, “enriquecido” por la información, –“que el material se informa”– y en este proceso “informativo”, las ideas del arquitecto van a penetrar el material en todo el proceso de fabricación; y esto sustancialmente afecta la “psiquis” de la arquitectura. “Ambos modos, tanto el material como el digital entran en un diálogo en el cual cada uno es enriquecido por el otro, lo digital intensifica las particularidades de lo material llevando a la arquitectura hacia una nueva expresión y a una nueva sensualidad”⁶³.

61 Lideradas por el arquitecto norteamericano Peter Eisenman, la corporación ANY llevó a cabo 10 simposios anuales a lo largo de 10 años en distintas ciudades, convocando a destacados arquitectos y figuras de la cultura mundial para debatir temas vinculados a las palabras que en el idioma inglés se forman con el prefijo ANY, por ej. Anyone o anybody, etc. Buenos Aires fue la ciudad elegida para el simposio realizado en el año 1996.

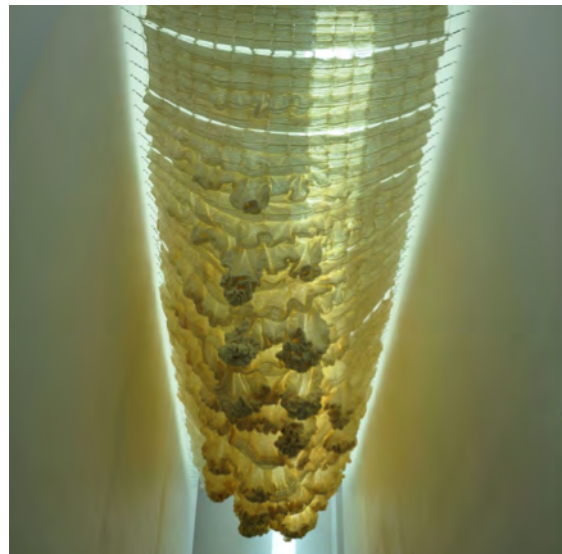
62 Najle, Ciro; Varas, Julián. “Heterofilia Digital”, Archivos de Arquitectura. Culturas Digitales, 02. Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, UTDT, Buenos Aires, 2014.

63 Gramazio, Fabio; Kohler, Mathias. Digital materiality in Architecture, Lars Muller Publishers, Baden, Suiza, 2008.



Gramazio Kohler, Muro Bienal de Venecia, 2008
 Fuente: “Digital Materiality in Architecture”, Gramazio, Kohler, Lars Muller Publishers.

Para mencionar otro ejemplo dentro de estas búsquedas, de un estilo más plástico, y también sumamente sofisticado, se puede contar la instalación Cummulus-1664 realizada por Ciro Najle para el Museum of Contemporary Art de Denver. Esta obra, una estructura colgante “basada en iteraciones computacionales ejecutada con un tejido hecho a mano”⁶⁴- un tejido de carácter popular como es el crochet en Argentina- reforzaba esta combinación entre tecnología y arte. Al mismo tiempo que introducía según la apreciación de Lluís Ortega “toda una serie de vectores vinculados a discursos acerca de la mediación, como la comunicación para la realización del proyecto, su tolerancia e incluso, aproximaciones más vinculadas a discursos socioeconómicos”⁶⁵.



Ciro Najle, Cummulus-1664, 2010
 Fuente: <http://cummulus1664.blogspot.com.ar>

64 Ortega, Lluís. “Digitalization takes command. El impacto de las revoluciones de las tecnologías de la información y la comunicación en arquitectura”. Tesis Doctoral Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Barcelona, Octubre 2013. Pag 130.

65 Ibidem. Pag 131.

Sumado a las cuestiones mencionadas, hubo también una nueva apreciación de la gravedad de los problemas ambientales, éstos que desde principios de los setenta venían orientados desde la ecología, en las décadas siguientes, ideas como el calentamiento global, el reciclaje y la sustentabilidad ecológica se reactivaron desde otros ángulos en el pensamiento internacional.

Como observaba Mallgrave, “el interés por el regionalismo crítico y un mayor énfasis en la tectónica, por el contrario, siguieron ganando intensidad en la década del 90, y estos movimientos se manifestaron también en un nuevo énfasis en el contexto urbano y regional y en un renovado interés por el detalle. Contra la complejidad formal de la deconstrucción, también surgió una nueva apreciación de formas más simples y silenciosas que, al mismo tiempo, explotaron tanto las texturas como la materialidad”⁶⁶. Estas búsquedas se dieron tanto en el ámbito internacional, (se puede encontrar dentro de estos lenguajes a arquitectos como Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, entre otros) como en el nacional. Graciela Silvestri encontró también esta influencia en el panorama vernáculo, donde los textos de Frampton - y mencionó explícitamente Estudio sobre cultura tectónica- abrió la posibilidad de una lectura operativa y actual del materialismo antropológico de Gottfried Semper en el panorama local⁶⁷.

Mientras algunos trabajos en el escenario internacional como los de Rem Koolhaas y otros arquitectos que seguían esta línea continuaron buscando formas “exuberantes”, también hubo una aparición en la arquitectura que es necesario destacar, la que ciertos autores denominaron minimalista, y que se intentó enlazar con el minimal art en varias oportunidades. Este enfoque, en contraposición a los trabajos mencionados parecía que intentaba reducir aún más el volumen mientras se centraba en cuestiones más primarias como la exploración y uso de nuevos materiales y sus efectos sensoriales. “Sólo de una manera suelta podríamos agrupar estas investigaciones paralelas bajo el título de “minimalismo”, porque hacerlo sería plantear una definición relativamente elástica de un término que más generalmente se refiere a un movimiento específico en la escultura y la pintura americanas a mediados de los años sesenta”.⁶⁸ Aunque Krauss encontraba que “La aplicación del minimalismo al arte formalista o la arquitectura es “totalmente inapropiado”, porque el término debía ser reservado para un acercamiento al arte centrado en cómo un espectador experimenta o recibe una obra dentro de un contexto específico.”⁶⁹. Sin embargo para Mallgrave el término tenía alguna utilidad en los años noventa porque en muchos sectores se podía encontrar una simplificación significativa de la forma: un cambio de atención de la forma a la superficie y el detalle, de la arquitectura de la innovación programática a la arquitectura como contenedor neutro, donde –y esto tal vez se acerca a esta observación de Krauss, comienza a tener más peso la percepción del ocupante, su experimentación dentro de la obra. “Colectivamente, estos proyectos minimalistas son en general autónomos, más modestos en las intenciones de lo que los precedieron y, en su mayor parte, son exquisitamente elaborados. En algunos aspectos evocan también un carácter modernista o una sencillez formal que había sido eclipsada en gran medida por las preocupaciones posmodernas y posteriores a la estructura con significado y regulación sintáctica”⁷⁰.

66 Ver Harry Francis Mallgrave y David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 177.

67 Silvestri, Graciela. “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, *Revista Block N 7*, Septiembre de 2006, UTDT, Pag 24.

68 Harry Francis Mallgrave y David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011. Pag 194

69 Krauss, Rosalind. “The grid, the/ Cloud/, and the detail”, in Detlef Martins (ed.), *The presence of Mies* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), pag 133.

70 Harry Francis Mallgrave y David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011. Pág 194.

Capítulo II. Recuperaciones

Quizás buscando en el pasado inmediato se puedan encontrar algunas experiencias previas, que determinados arquitectos tomaron como “recuperaciones” para estas “arquiesculturas” que se propone analizar.

Se entenderá aquí por “recuperaciones”, aquellas prácticas de los arquitectos, que desde una mirada más amplia, observando ciertas experiencias del mundo del arte y de la escultura, intentan rescatar para realizar sus obras en este campo de cruce. La utilización de la palabra recuperación es un término que aparecerá usado en simultaneidad de planos. “Recuperaciones” como término poético, “recuperaciones” de una idea, “recuperaciones” de una parte abandonada de la ciudad, etc.

Dentro de esto, se va a hacer particular referencia a dos experiencias, la de Ciudad Abierta en Ritoque, Chile y a las arquitecturas folies del Parc de la Villette, en París, Francia.

II.a.1 Recuperaciones I: La experiencia de ciudad Abierta.

*“Partida mañana a las siete antemeridiano desde Santiago
escalas del avión Santiago Puerto Montt Punta Arenas
los nueve están – jonathan boulding alberto cruz fabio
cruz michel degury francois fédier claudio girola godofredo
iommi jorge pérez román edison simons – henri tronquoy
nos alcanzará en medio de la patagonia”*

Amereida 1, pag 58.

Como cuenta su propio sitio en Internet, la Ciudad Abierta se fundó en 1970 sobre las arenas de Ritoque, al norte de Valparaíso y nació “del encuentro entre la poesía y los oficios, para rimar la palabra y la acción” como soñaban utópicamente sus fundadores. Su origen se remontaba a la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso, en Chile, que a comienzos de los 50 con la llegada de un grupo de arquitectos y artistas –entre ellos, Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Jose Vial, Arturo Baenza, Francisco Méndez, Jaime Bellalta y Claudio Girola- inauguró un espacio de estudio y reflexión sobre su propio desarrollo.

En 1965, un grupo conformado por artistas, poetas, arquitectos y un filósofo realizó una travesía de un mes y medio por Sudamérica, desde el Cabo de Hornos hasta Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, llevando a cabo una serie de intervenciones y actos poéticos durante el trayecto. Como resultado de esa experiencia, plasmada en dos publicaciones, el poema de Amereida I y II: (la Eneida de América), la Ciudad Abierta se constituyó como un lugar en América. En 1969, los profesores y alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, quienes en 1967 habían sido precursores de la emblemática reforma universitaria de Chile que tuvo impacto internacional, formaron la Cooperativa Amereida (fusión de América y Eneida) que pretendía «hacer de la vida, el estudio y el trabajo una unidad». El año 1971 adquirieron unos terrenos junto al mar en Ritoque (a 16 km de Valparaíso) donde comenzaron a levantar las primeras construcciones de «Ciudad Abierta» a ambos lados del camino que va entre Concón y Quintero, en un paraje denominado Punta de Piedra, a unos pocos kilómetros de la desembocadura del río Aconcagua y a unos 20 km de Viña del mar. Las construcciones «hechas con cualquier material» se constituyen en una «praxis» del aprendizaje de la arquitectura y ejemplifican paradigmáticamente un extendido caso de «comunidades de vida» surgidas al interior de las megalópolis americanas.⁷¹

Además de su peculiar actividad de enseñanza, el grupo también se dio a conocer por la realización de actos poéticos públicos y colectivos (denominados por Cruz “phalènes”) que ponían de relieve su carácter alternativo, así como su adhesión a una visión poética de la cultura y de la existencia. Actos poéticos y travesías se irían entrelazando junto a la experiencia de Ciudad Abierta. Ensayo que trajo preguntas: ¿era una “idea”, una “utopía”, una “ciudad que no era ciudad”?

⁷¹ En ‘Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta hoy)’, Revista de Arquitectura Panamericana N° 1, Escuela de Arquitectura UCV, Santiago, 1992. Pag 130-141.

Iommi y Cruz se han referido a la Ciudad Abierta de Ritoque como un “espejismo”⁷². “Al contrario de la utopía, que se localiza en el futuro y que opera como una realidad modélica, para estos autores el espejismo tendría la propiedad de estar “allí y ya”. Es una realidad muy delgada que tiene un lugar preciso, el desierto”⁷³.

La contextura topográfica y material del terreno –una extensión de 250 hectáreas- fue de particular interés para el grupo, tanto por sus condiciones espaciales como materiales, la presencia de considerables áreas de dunas fue algo que tomaron y capitalizaron en la experiencia, “su materia, la arena, es inerte e inestable; su condición es, en cierto modo, abstracta y ambigua: las dunas de arena pierden su forma constantemente para reconfigurarse; las huellas desaparecen sobre un suelo que escurre, constitutivo de una suerte de estadio intermedio entre tierra firme y agua”⁷⁴. Esta metáfora hacía referencia a la idea de la reinención, de reconfigurar y volver a la inocencia y al estado de “no saber”, esta postura también se reflejaba por un espíritu fenoménico, Ciudad Abierta privilegiaba los efectos sutiles de la presencia marina: brisa, sonidos, temperatura, humedad.

Se construyeron primeramente las ágoras o lugares de reunión al aire libre y luego las hospederías (lugares de hábitat para profesores y visitantes), el conjunto incluyó además un cementerio y capilla al aire libre, obras de paisajismo, senderos y caminos. Inicialmente se recurrió a materiales toscos y semielaborados y a técnicas simples de ejecución, el paso del tiempo, revela además los cortos ciclos de vida de algunos de los proyectos.

“Con el paso del tiempo, el Ágora de Tronquoy fue desapareciendo hasta llegar al estado de ruina en que se encuentra actualmente. De ella queda muy poco, restos de pavimento y el pedestal de la escultura. Como en otras obras de Ciudad Abierta que también fueron abandonadas a su suerte, aquí se pone de relieve el deseo de la EAV de tomar la arquitectura en la complitud de su ciclo, asumiendo su desgaste y su destrucción (de alguna manera, su fracaso frente al tiempo), como una instancia con una productividad propia, que va desentendiéndose de su materia”⁷⁵.



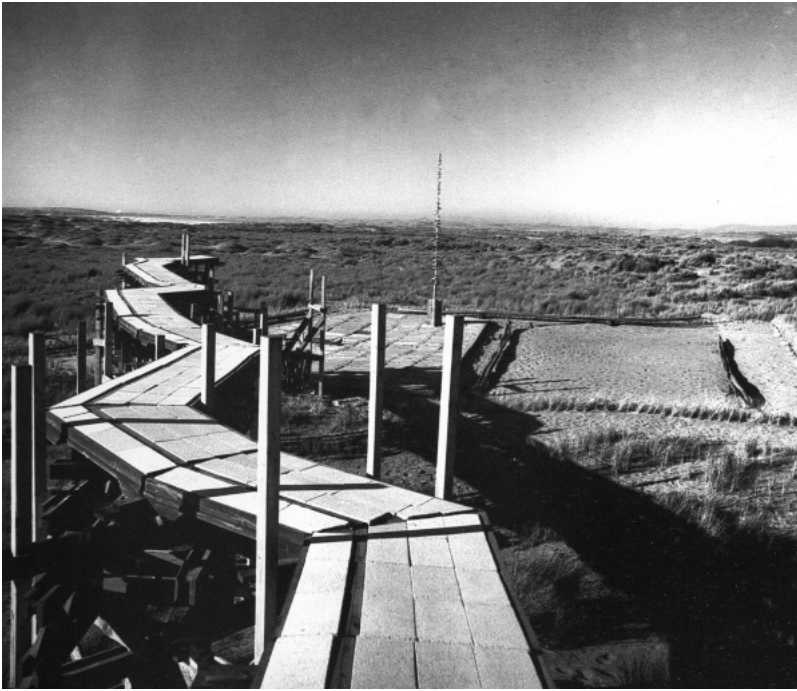
Agora de Tronquoy, Ciudad Abierta, Ritoque, Chile. 1972
Fuente: <http://www.amereida.cl/obras/agora-de-tronquoy/>

72 Iommi G. y Cruz, A. “La Ciudad Abierta: de la utopía al paisajismo”, Revista Universitaria, N 9, Santiago, Publicaciones periódicas, Pontificia Universidad Católica de Chile, abril de 1983. Pag 19

73 Crispiani, Alejandro. Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inención, Argentina y Chile, 1940-1970, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2011. Pág 305.

74 Pérez de Arce, Rodrigo y Pérez Oyarzún, Fernando. Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Ed Contrapunto, Chile, 2003. Pag 58.

75 Alejandro Crispiani, Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inención, Argentina y Chile, 1940-1970, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2011. Pag 296.



Agora de Tronquoy, Ciudad Abierta, Rictoque, Chile. 1972
Fuente: Libro Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, Ed Contrapunto, Chile, 2003.

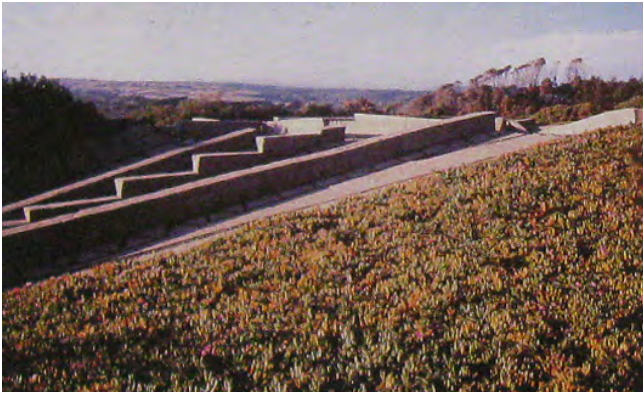
Se puede encontrar en esta experiencia un principio clásico de los años 60: la relación “arte-vida”. Una de sus manifestaciones estuvo en la elección de los materiales de sus construcciones, en una austeridad en la forma de vida, y en asumir esta condición efímera, frágil y temporal⁷⁶. Otra, en sus modos de trabajo, las obras contaban con un director que encabezaba el proyecto pero tenían una forma de trabajo “en ronda”, donde en forma colectiva y cambiante el grupo enseñaba, investigaba, proyectaba y construía. Eliminando la noción de autoría de la obra. Según reflexiones de Cruz, aunque no se trataba de un tratado de arquitectura, la Amereida se preguntaba acerca de la “espacialidad del continente, abrió una radical y nueva dimensión de proyecto, y estimuló la realización de una arquitectura, “co-generada con la poesía”.

A partir de la primera obra que se levantó en Ciudad Abierta, -el Ágora de Tronquoy- la escultura de Girola jugó un papel central. “Desde la creación de Ciudad Abierta, en 1972, este mundo encuentra su específica realidad material y geográfica, al contar con un territorio definido, un urbanismo y una arquitectura particular, y al ser poblado también de un universo de objetos propios.”⁷⁷

En las fotos siguientes, se puede distinguir un encuentro entre el jardín Cenotafio de Bo, los “pasos” y recorridos, y la estructura de la Plaza Santa Cruz y el Parque Norte de Gerardo Caballero, éstos con ciertas reminiscencias minimalistas.

⁷⁶ Según un glosario confeccionado como guía para comprender los principios de la EAV, “efímero y temporal” era un atributo revalorizado frente a la firmatas vitrubiana, correlativo a su cosmovisión y que se manifestaba en múltiples aspectos, como lo leve, fragilidad de estructuras, dejar a la naturaleza que destruya lo edificado, continuo cambio del proyecto y el edificio, la concepción del habitat, etc. Del editor Raul Rispa, Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Ed Contrapunto, Chile, 2003. Pág 166.

⁷⁷ Crispiani, Alejandro . Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2011. Pag 292



Fotos del Jardín Cenotafio de Bo, Claudio Girola

Fuente: Libro Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, Ed Contrapunto, Chile, 2003.



Fotos del Jardín Cenotafio de Bo, Claudio Girola

<https://hiveminer.com/Tags/arquitectura,ritoque/Interesting>



Parque Norte, Rosario, 1989. Municipalidad de Rosario.

Arquitectos: Gerardo Caballero, Ariel Giménez

<http://gerardocaballero.com/sitio/obras/proyectos-publicos/88-parque-norte-rosario-1989>



Plaza Santa Cruz, Rosario, 1989. Municipalidad de Rosario.

Arquitectos: Gerardo Caballero, Ariel Giménez.

<http://gerardocaballero.com/sitio/obras/proyectos-publicos/87-plaza-santa-cruz-rosario-1989>

Tanto en la Hospedería de la Galería y el jardín amurallado como en el cementerio -Palacio del Alba y el Ocaso- sus muros autoportantes, su trabajo del ladrillo nos remiten a la poética del ladrillo atribuida actualmente a Benítez.

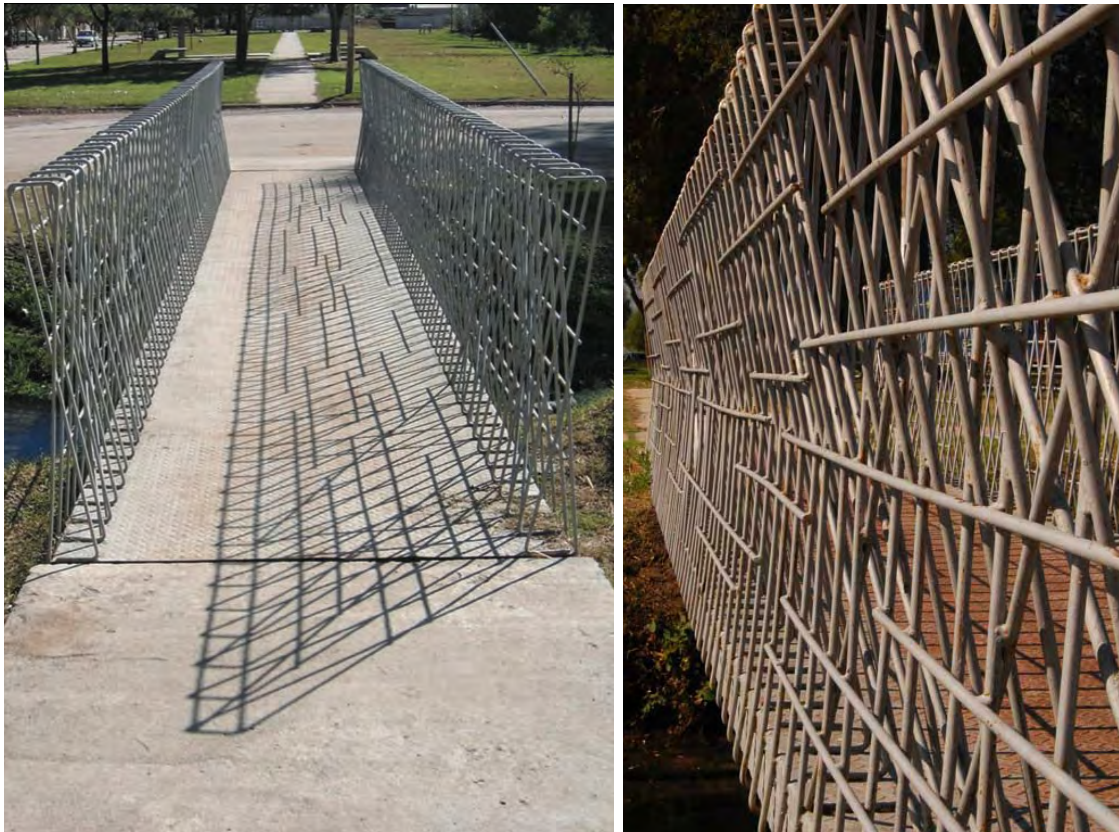


“Hospedería”, Ciudad Abierta de Ritoque
<http://www.bitacoravirtual.cl/wp-content/uploads/2008/10/cubiculo.jpg>



Palacio del Alba y el Ocaso, Ciudad Abierta en Ritoque
Fuente: [www.amereida.cl/obras/palacio-del-alba-y-el-ocaso/#alpine-prettyphoto\[id769\]/1/](http://www.amereida.cl/obras/palacio-del-alba-y-el-ocaso/#alpine-prettyphoto[id769]/1/)

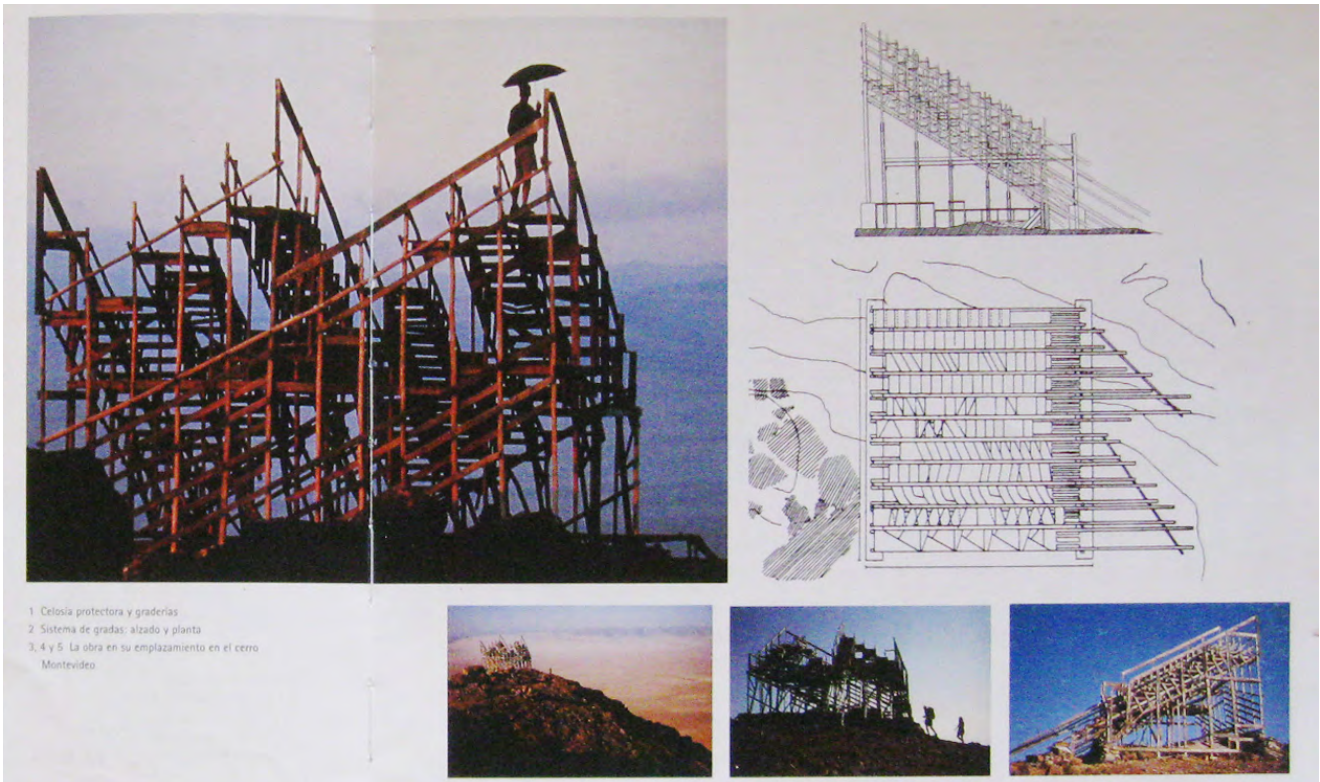
Las mencionadas obras de Girola, así también como las realizadas en las travesías que realizaron con la EAV, lo acercaron a estas experiencias que surgieron en el ámbito internacional en las décadas de 1960 y 1970 y que mencionamos anteriormente. Según Crispiani “es bien clara la relación con las experiencias de la escultura en el campo expandido que planteó Rosalind Krauss en su famoso texto”, entre las categorías planteadas por la autora para la nueva escultura, los “lugares señalados” parecen concordar particularmente con algunas de las experiencias llevadas a cabo en las travesías de Amereida y también con ciertas intervenciones en Ciudad Abierta. La relación con el Land art es en tal sentido evidente⁷⁸. También se podría relacionar el land art con la pasarela peatonal de Mónica Bertolino en las Varillas, Córdoba -una de las “arquiesculturas” seleccionadas- aunque la experiencia de Ritoque era totalmente antiurbana y el puente de las Varillas recupera la matriz conceptual del land art para lo urbano actual, se puede decir que ambas miradas son totalmente arquitectónicas.



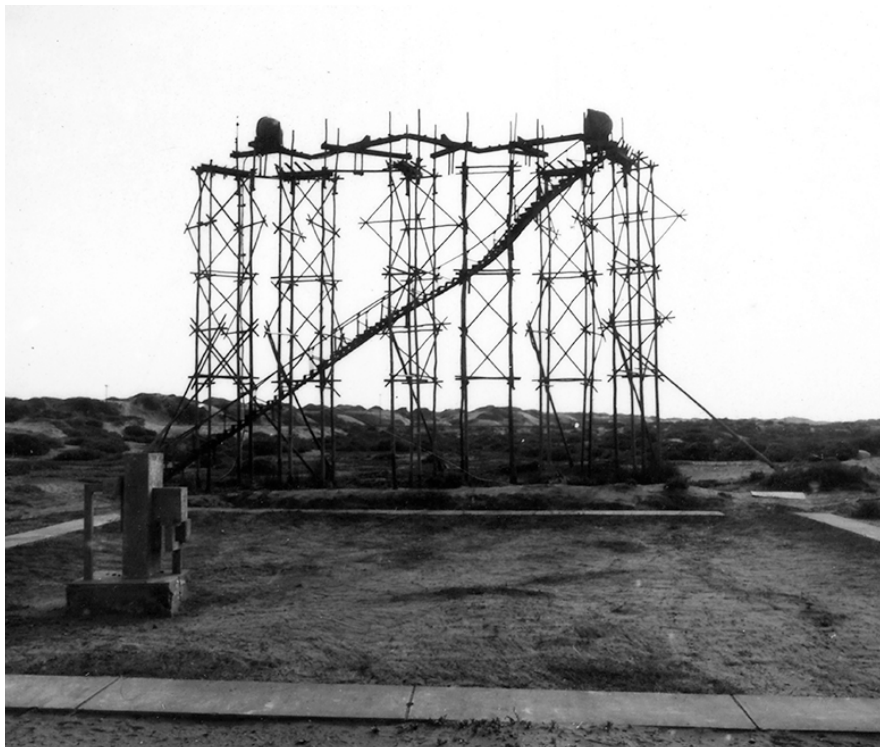
Mónica Bertolino, Carlos Barrado. Pasarela peatonal,
Las Varillas, Córdoba, Argentina. 2007
Fuente: www.tectonicablog.com

En las obras efímeras realizadas en sus travesías, como la travesía a Caldera de 1986/87, se pueden encontrar asociaciones a los “objetos urbanos” de Hedjuk y en sus iniciales Torres de agua, las “máquinas arcaicas”.

78 Ibidem. Pag 299.



Travesía a Caldera, Cerro Montevideo, Chile, 1986-1987
Fuente: Libro Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, Ed Contrapunto, Chile, 2003



Plaza y torres de agua, Ciudad Abierta de Ritoque, Chile, 1974-1980
Fuente: www.amereida.cl/obras/torres-del-agua/



Plaza y torres de agua, Ciudad Abierta de Ritoque, Chile, 1974-1980
Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/390335492677639717/>

Vivido por Iommi como un fracaso -el “fracaso de Amereida” como relató él mismo a sus alumnos en una clase dictada el 20 de Marzo de 1983⁷⁹ - sin embargo Alejandro Crispiani rescató esta experiencia que condujo a Ciudad Abierta, que ha sido y es la empresa con que más se identifica a la EAV. “La permanencia y continuidad de la escuela de Valparaíso durante más de 50 años la hace, por este solo hecho, algo singular en la producción arquitectónica mundial, y uno de los fenómenos culturales más relevantes en la Latinoamérica reciente, trascendiendo lo que podría ser una atípica experiencia.”⁸⁰

⁷⁹ Ver Iommi G, “Hoy me voy a ocupar de mi cólera”, Valparaíso, Instituto de Arte UCV, 1983. Transcripción de la clase dictada el 20 de Marzo de 1983 en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la UCV.

⁸⁰ Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Ed Contrapunto, Chile, 2003.

II.b.2 Recuperaciones II: El Parc de la Villette.

En el período de la Ilustración, durante el S XVIII, una serie de elementos arquitectónicos de la antigüedad – la pagoda, el puente chino, la gruta, el laberinto, el templete-, comenzaron a aparecer nuevamente en los parques y jardines, ya en el S XIX pasaron también a los espacios públicos. Este tipo de piezas fueron conocidas con el nombre de folie. El término –en muchos autores asociados al capricho- que significa locura, disparate, absurdo o extravagancia, es entendido aquí como lo opuesto a la razón, como una sinrazón.

A partir de los años 70 y 80 del S XX, hubo una revitalización -se podría decir una “recuperación” para volver a usar un término ya mencionado- de la folie en la arquitectura, coincidente con un momento en el que el capricho por la forma se había comenzado a desarrollar. Anthony Vidler señaló “al carecer (la folie) totalmente de función, ofrecía una admonición de la vaciedad y la inutilidad, sin la cual la propia función hubiera carecido de sentido; al rayar en la locura, describía un ámbito y encarnaba una metáfora visual que servía para familiarizar un concepto aterrador, concepto que se ignoraba con la presteza a ignorarlo entre muros sin sentido; como vehículo de todo tipo de ideas literarias a la moda, desde lo sublime a lo pintoresco, las exponía en una especie de museo de la piedra de toque intelectual. La folie representaba en todos los sentidos un mal menor”.⁸¹

Las nuevas folies distaban mucho de parecerse formalmente a aquellas imaginadas por Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée y Jean Jacques Lequeu, quizás una gran diferencia radica en la forma de implantación, ya que como observa Javier Maderuelo las folies arquitectónicas actuales “abandonan el jardín pintoresco privado para situarse en el tejido urbano público”⁸².

Dentro de la arquitectura folie, se tomará el Parc de la Villette, del arquitecto suizo Bernard Tschumi, como un primer llamado más ingenuo, más “mínimo”, que servirá para mostrar el otro lado de la cuestión, la puesta del problema desde el lado de los arquitectos. Evidentemente, Tschumi también había observado esta pérdida de límites mencionada por Krauss, y reflexiona sobre ello en su ensayo “Disjunctions”: “la noción de límites es evidente en la práctica de Joyce, Artaud y Bataille, quienes trabajaron en el borde de la filosofía y la no-filosofía, la literatura y la no-literatura. La atención que se presta hoy al enfoque “deconstructivo” de Derrida también representa un interés en el trabajo del límite. (...) Tales ejemplos sugieren que es necesario considerar la cuestión de los límites en la arquitectura”⁸³. En relación a esto es pertinente mencionar que el filósofo francés Jacques Derrida tuvo un considerable impacto en el mundo de la arquitectura. Por un lado, junto con Eisenman participó en el proceso de diseño en una sección del Parc de la Villette, invitados por el propio Tschumi. Por otro lado, “fue él quien acuñó el término “deconstrucción”, el cual se ha asociado - muy problemáticamente - con un estilo arquitectónico”⁸⁴.

Señalado por Harry Mallgrave como uno de los arquitectos adhirientes al Post-estructuralismo, fue Tschumi quien retomó el tema de las “folies” en el diseño del Parc de la Villette. Luego de la publicación de

81 Anthony Vidler, “Historia de la Folly”, en B. J. Archer, *Follies. Architecture for the late twentieth century landscape*. Rizzoli International Publications, USA, 1983, pag. 10.

82 Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la Arquitectura y el Arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008. Pág 348.

83 Tschumi, Bernard. “Disjunctions”, en *Perspecta*, Vol 23 (1987), pag. 115.

84 Ver Neil Leach, *Rethinking architecture*, Routledge, London, 1997. Pag 317

su trabajo Manhattan Transcripts en la Architectural Design de 1981, aplicó sus estrategias gráficas en la presentación del concurso internacional para el Parc de la Villette en París; cuando el “artista, revolucionario y arquitecto sin práctica”⁸⁵ fue nombrado ganador a comienzos de 1983, venciendo a los favoritos León Krier y Rem Koolhaas, y a más de 470 estudios de más de 70 países, se convirtió en una celebridad arquitectónica internacional. La decisión del jurado, fue un cuento de hadas para el suizo, quien sostuvo desde entonces que su victoria formó “un punto de quiebre entre la hegemonía del postmodernismo historicista y la que hasta entonces había sido obra de una minoría”⁸⁶

El concurso para el Parque de la Villette fue organizado por el gobierno francés de François Mitterand en 1982; entre sus objetivos estaba marcar la visión de una era y actuar sobre el futuro desarrollo económico y cultural “recuperando” una zona clave de París. El Parc de la Villette se ubicó en uno de los últimos grandes sitios de la ciudad, una extensión de 125 acres, ocupada previamente por los mataderos centrales y situada en la esquina noreste de la ciudad, entre las estaciones de metro Porte de Pantin y Porte de la Villette. El Parc, de más de un kilómetro de largo por 700 metros de ancho, aparecía como un campo programático múltiple que contenía, además del parque, un gran museo de la ciencia y la industria, una ciudad de la música, un gran hall para exposiciones y una sala para conciertos de rock. Esta operación de revitalización de toda la zona de mataderos en clave de recuperación es una recuperación en varios sentidos; así como anteriormente había sucedido con el Pompidou, la realización de estos “grands projets” volvió a poner en el tapete el tema de la relación entre grandes equipamientos monumentales y la ciudad. “Los nuevos edificios se localizarían en el corazón de barrios antiguos inmersos en un proceso de deterioro que debían contribuir a revertir con su presencia, o serían los puntales para la reconversión de antiguas áreas industriales desafectadas. A su vez, el carácter masivo de estas obras impulsaba una reflexión novedosa referida a su interrelación con el espacio público sobre el cual forzosamente desbordarían”⁸⁷

En su esquema ganador, Tschumi intentó proponer una nueva estrategia urbanística articulando conceptos como “superposición”, “distorsión” “combinación” arquitectónica y paisajes “cinematográficos”, para lograr lo que él mismo definió como “el edificio “discontinuo” más grande del mundo”⁸⁸, una obra concebida sin principio ni final donde la idea de orden era constantemente cuestionada, desafiada o empujada al límite⁸⁹.

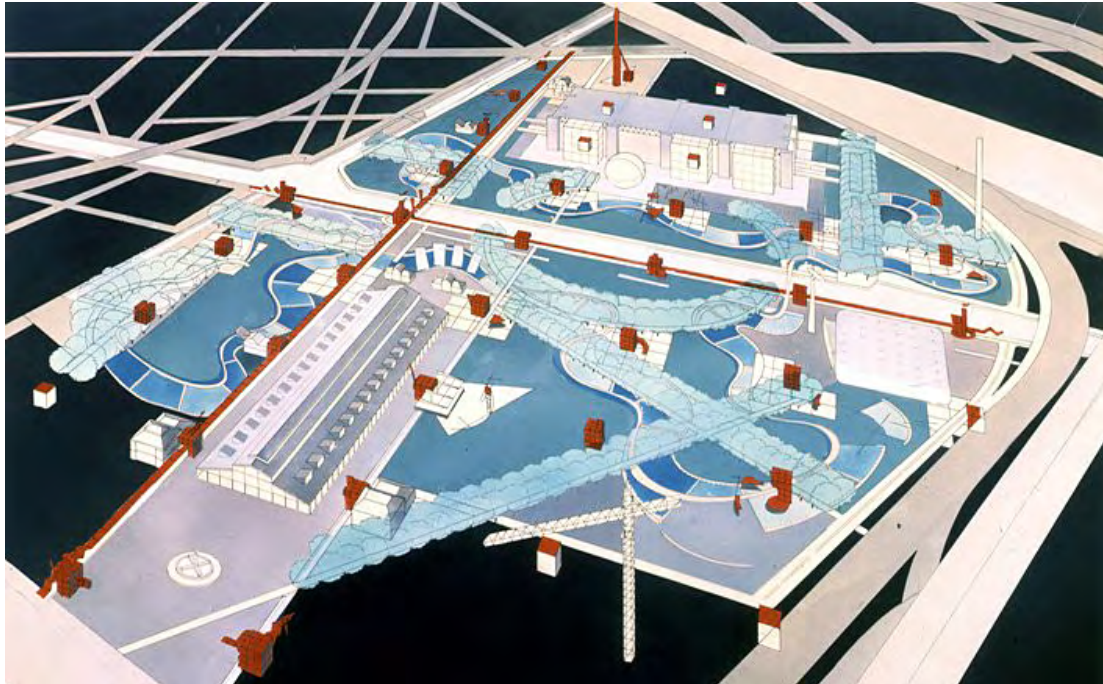
85 Tschumi, Bernard en Harry Malgrave and David Goodman, *An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present*. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 138.

86 Ibidem, pag 138.

87 Gotlieb, Carlos. “Les Grands Projets de Francois Mitterand en París: la arquitectura como asunto de estado”, *Revista Block N 5*, Diciembre 2000, UTDT. Pag 35.

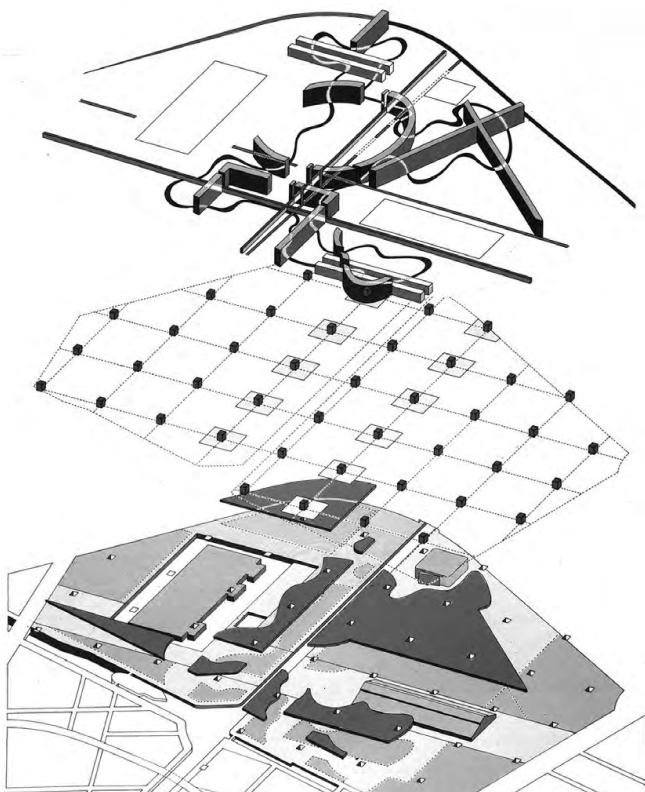
88 Tschumi, Bernard en “Cinégramme Folie, Le Parc de La Villette”. Princeton Architectural Press, 1987, pág 3

89 Ver Bernard Tschumi en “Disjunctions”, *Perspecta*, Vol. 23, 1987, 108-119, pag 114.

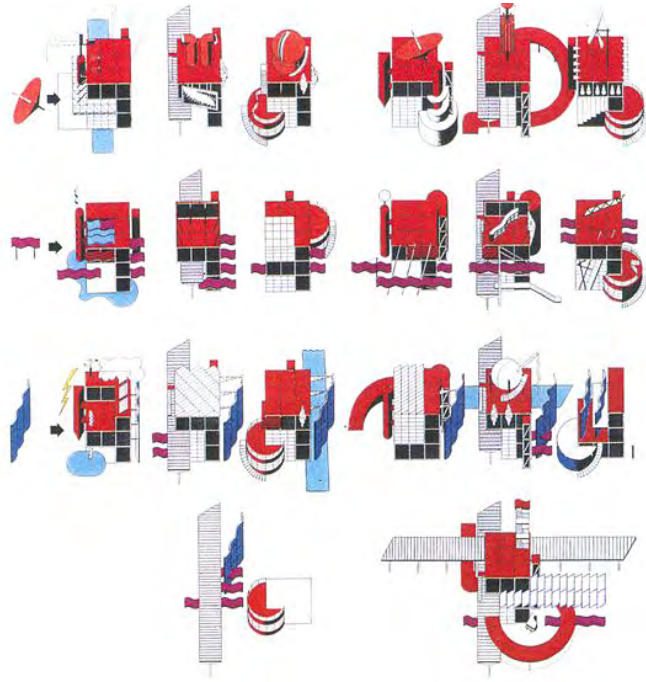


Bernard Tschumi, “Disjunctions” Parc de la Villette, Paris, 1985. (aerial perspective)

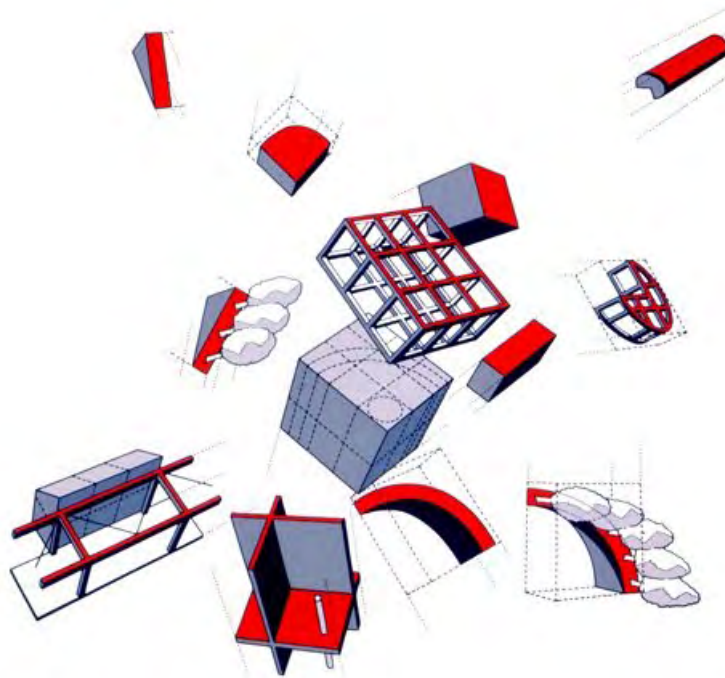
Tschumi se centró en los espacios no programáticos, o mejor dicho, en el caso de Villette, en la colisión violenta y en la superposición de tres tramas distintas: una trama de líneas, una trama de puntos y una trama de superficies, superpuestas como capas sobre las 55 hectáreas de parque. Las líneas estaban formadas por los caminos peatonales lineales y por el sendero curvilíneo que se entrelaza alrededor de las follies. Los puntos eran 26 follies rojas (cubos deconstructivistas) colocadas cada 120 metros de distancia en los vértices de una cuadrícula cartesiana. Las superficies son los usos múltiples que aparentemente caen sobre el sitio, entre ellos los museos y los salones, céspedes y jardines, y un surtido de teatros, restaurantes, cafés, galerías de arte, estudios y parques infantiles, todos ellos especificados por el programa oficial. Todo ello para este “Parque Urbano del Siglo XXI”.



Bernard Tschumi, planning grids for Parc de la Villette, Paris (1983).
Fuente: Image Bernard Tschumi Architects.



Bernard TSCHUMI, “Disjunctions” Parc de la Villette, Paris, 1984. (le case vide)
 Fuente: www.jstor.org/stable/1567111



Bernard Tschumi. “Disjunctions” Parc de la Villette, París, 1984. (exploded folie)
 Fuente: www.jstor.org/stable/1567111

En la Villette los canales, los caminos, los pabellones, los árboles, los bancos y hasta las follies corresponden a una rigurosa trama ortogonal que “ordena” el conjunto de todos estos elementos esparcidos en el predio. El sentido de unidad de las follies, viene en gran parte, dado por la unificación del color rojo saturado que poseen, una de las claves de este conjunto. Todas las follies usan el mismo sistema repetitivo, basado en 10,8 metros por 10,8 metros por 10,8 metros.



Bernard Tschumi, Parc de la Villete, Paris, 1987.

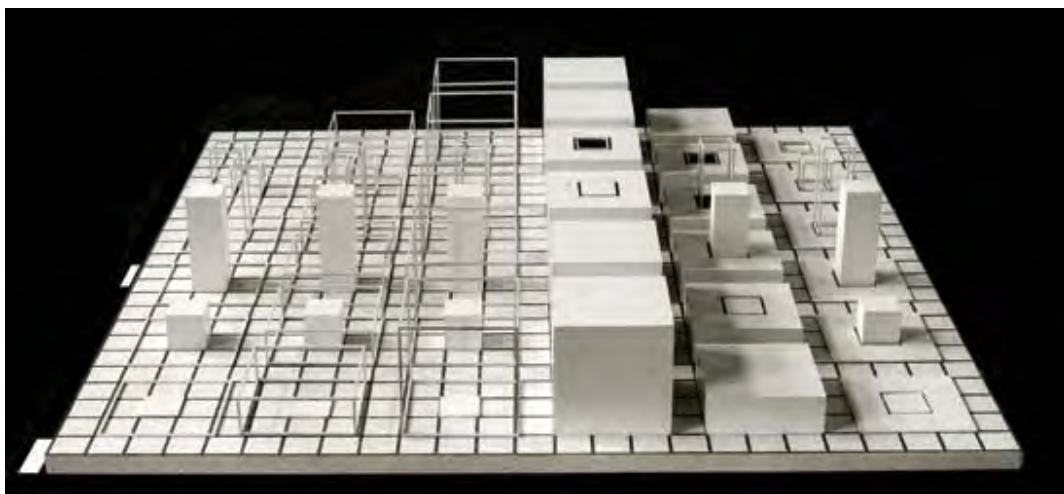
Siguiendo las ideas post-estructuralistas, Tschumi introdujo la noción de “intertextualidad”, la idea barthesiana de que todos los textos estaban compuestos de fragmentos de otros textos. En el caso de la Villette, explica Mallgrave, el montaje de textos incluyó citas gestuales del cine, de la crítica literaria, el psicoanálisis e incluso dibujos constructivistas (en las follies rojas). Su propia elección de la palabra “locura” para ser el motivo guía del diseño (en parte una alusión a Foucault) también carga el tema general con el drama semántico. Además de referirse a los pabellones de jardín construidos una vez para el entretenimiento aristocrático, la palabra francesa folie significa “locura”⁹⁰. Al elegir esta palabra, Tschumi, deseaba alinear la idea de arquitectura directamente con el “evento” aleatorio o diseñado. Cuando las cuadrículas se encuentran, el espacio irracional se convierte en una fuente de actividad, por más racional que sea la locura. “Las follies/locura servían como punto

90 Mallgrave, Harry Francis; Goodman, David. An introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Wiley-Blackwell, Reino Unido, 2011, pag 139

de referencia constante en el parque urbano de la Villette porque parecía ilustrar una situación característica de fines del siglo XX, la de disyunciones y disociación entre uso, forma y valores sociales⁹¹. El arquitecto suizo va a utilizar este juego de palabras, la palabra locura (“madness”), asociada aquí con su sentido psicoanalítico y la palabra locura (“folie”) asociada a su sentido de la construcción con sumo cuidado. Así como Michel Foucault, según Tschumi, en “Folie et Dérison”⁹² analiza el modo en que la locura planteaba cuestiones de naturaleza sociológica, filosófica y psicoanalítica; él va a sugerir que la locura también plantea una cuestión arquitectónica, y esto es para demostrar dos puntos; por un lado que la normalidad (“buena” arquitectura: tipologías, dogmas de los movimientos modernos, racionalismo y otros “ismos” de la historia reciente) es sólo una posibilidad entre las que ofrece la combinación, la “genética” de los elementos arquitectónicos. Por otra parte, como todas las sociedades requieren que los enfermos, los perturbados y los criminales marquen su propia negatividad, “la arquitectura necesita extremos e interdicciones para inscribir la realidad de su constante oscilación entre lo pragmático del reino construido y lo absoluto de los conceptos”.⁹³

Producto de la conjunción creativa con Eisenman -ya mencionada- cuando Tschumi los invitó a participar en el diseño de un “extraño jardín” que no admitiera ningún tipo de vegetación, Derrida opinaba que “Las folies representaban la inestabilidad -el juego- del significado. Los cubos rojos y fragmentados de las folies de Tschumi eran vistos como “dados” que dan vida nueva a la arquitectura. Dan a la arquitectura una oportunidad. Revivían tal vez, una energía infinitamente anestesiada, amurallada, enterrada en una sepultura común o nostalgia sepulcral”⁹⁴.

En la obra de Tschumi, además de la recuperación de la figura de la folie, se puede percibir la recuperación y cruce con la obra de Sol LeWitt, quien se dedicó a estudiar las posibilidades del cubo en los años 60. En “Serial Project”, de 1966, LeWitt contaba con un plano horizontal sobre el que se encontraba dibujada una trama ortogonal, y sobre ésta se situaba rigurosamente una serie de figuras cúbicas que presentaban diversas variaciones entre el cubo abierto y el cerrado; el planteamiento del que se sirvió Tschumi en la Villette fue formalmente idéntico, todas las folies parten de un módulo estructural en hormigón armado, que era perfectamente evidente y reconocible y adoptaban diversas configuraciones, según su destino, ocupando más o menos número de partes del cubo, como sucedía en “Serial Project”⁹⁵.



Sol LeWitt, Serial Project N° 1, 1966
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/serial-project-1-abcd-1966>

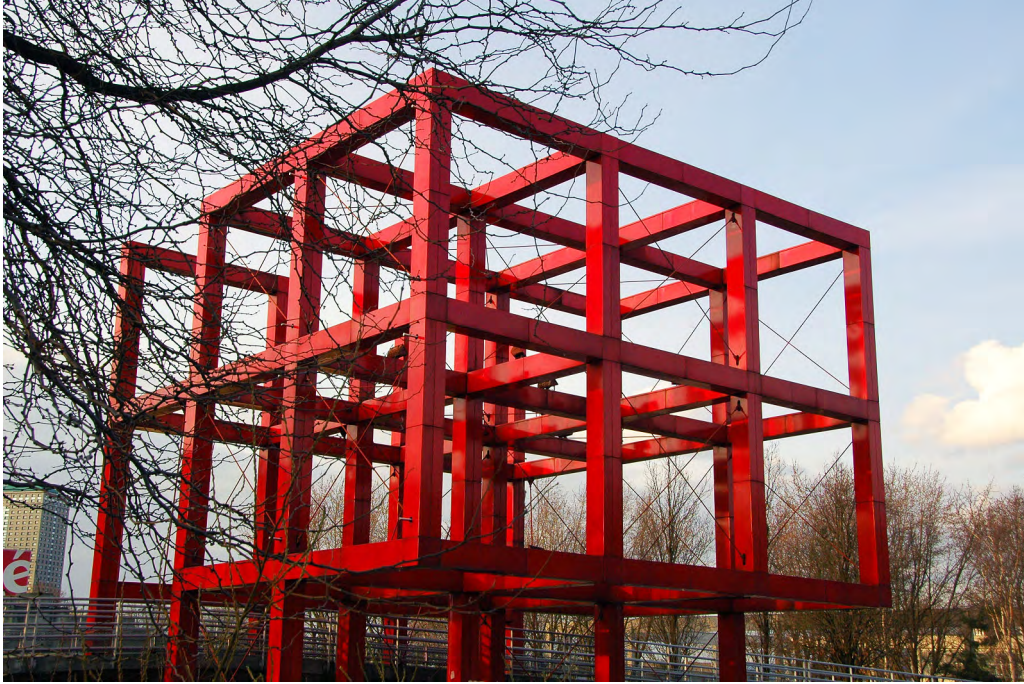
91 Tschumi, Bernard en Cinégramme Folie, Le Parc de La Villette. Princeton Architectural Press, 1987, pag 16

92 Foucault, Michel. Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique, Librairie Plon, Francia, 1961

93 Bernard Tschumi en Cinégramme Folie, Le Parc de La Villette. Princeton Architectural Press, 1987, pag 24

94 Leach, Neil. Rethinking architecture, Routledge, London, 1997. Pag 317.

95 Maderuelo, Javier. La idea de espacio en la Arquitectura y el Arte contemporáneos 1960-1989 Akal, Madrid, 2008. Pág 350.



Bernard Tschumi, Parc de la Villette, París, 1987

Fuente:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/767793/clasicos-de-la-arquitectura-parc-de-la-villette-bernard-tschumi-architecture>

Capítulo III. “Arquiescultururas”

III. a. Intervenciones en el espacio público

Los debates acerca de la cuestión material y digital, el lugar de la teoría y las experimentaciones se dieron también -aunque en escalas más pequeñas- en el ámbito sudamericano.

Las obras que se quieren señalar se encuentran en este escenario, en países de Sudamérica que aún con las diferentes particularidades de cada uno, tienen ciertas características comunes, –ya mencionadas pero que vale la pena volver a enumerar-. Todos ellos estuvieron bajo dictaduras militares en la década del 70, recién en los años 80 volvieron a recuperar la democracia, habiendo quedado en condiciones económicas extremas, con un alto crecimiento de la población y también de la pobreza.

Luego de muchos años, en 1985 un viento democratizador soplaba en Latinoamérica. En Argentina como en el resto del Cono Sur, -Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay- “la gestión del despotismo militar implantado en la década pasada se cerraba con un balance socioeconómico tan negativo como el político”⁹⁶.

Un nuevo y profundo hundimiento de la bolsa en Estados Unidos (y en todo el mundo) en 1987 y una crisis en los sistemas monetarios internacionales en 1992 provocó que si bien a fines del S XX, los países del mundo capitalista desarrollado eran, en conjunto más ricos y productivos que a principios de los 70, la situación en zonas concretas del mundo era bastante peor, “en Africa, Asia Occidental y América Latina, el crecimiento del PBI se estancó, provocando una pérdida del poder adquisitivo en la mayor parte de la gente”.⁹⁷

También durante esta década se llevaron a cabo infinidad de “tratados” y “convenios” en el continente americano que tuvieron diferentes influencias para los países que lo integraban. Una “división” se produjo dentro de estos países con la creación del NAFTA y el ALCA.

La historia del Tratado de Libre Comercio (TLC) o The North American Free Trade Agreements (NAFTA) se remontaba a la época de campaña de Reagan en 1980; pero fue retomado por George W. Bush, en 1990 por medio de la Iniciativa de las Américas, donde planteó los intereses de Estados Unidos en el Caribe y en el hemisferio. Su discurso fue una convocatoria a la integración comercial continental, que buscaba como “objetivo final a largo plazo, llegar al día en que las américas no solamente sean el primer hemisferio libre y democrático, sino que todos sus miembros sean socios igualitarios en una zona de libre comercio que se extienda desde Anchorage (Alaska) hasta Tierra del Fuego”⁹⁸. Este discurso preanunció la formación del acuerdo que en 1992 se firmó entre Estados Unidos, México y Canada y la propuesta del Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) que fue adoptado por 34 estados, excepto Cuba, en la cumbre de las Américas (Miami, Diciembre de 1994)⁹⁹. En palabras de Hobsbawn, el Nafta fue un tratado “poco realista ya que asoció a los Estados Unidos y Canadá (con un PBI per capita de unos 20.000 dólares en 1990) con México, que tenía una octava parte de este PBI per capita”¹⁰⁰. En el caso del ALCA, fue un intento de integración sudamericana, que trataba de resistirse a

96 Tulio Halperin Donghi. Historia contemporánea de América latina, Alianza Ed., Madrid, sexta edición, 2005. Pag 655.

97 Hobsbawn, Eric. Historia del Siglo XX, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998. Pag 405.

98 George W. Bush, en su discurso de Iniciativa para las Américas, 1990.

99 Ver Pinsky, Jaime. O Brasil no contexto, Editora Contexto, Sao Paulo, Brasil, 2007. Pag. 47.

100 Hobsbawn, Eric. Historia del Siglo XX, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998. Pag 426.

las políticas de Estados Unidos, que insistía en que se hiciera un tratado inspirado en el NAFTA.

También es necesario destacar en este período el surgimiento del Mercado Común del Sur (Mercosur), proceso de integración regional fundado en 1991 e integrado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, con la incorporación posterior de Venezuela y Bolivia, ésta última en proceso de adhesión, (como establece su sitio oficial en internet).

La mayoría de los países citados durante los 90 estuvieron sometidos a políticas neoliberales que tuvieron que ver con la reestructuración del capitalismo en el mundo. Como aclaró Liernur en su evaluación de la Argentina en las últimas dos décadas del S XX: “mucho más allá de los estrechos límites de la Arquitectura, la pérdida de contenidos esta produciéndose en todos los planos: en el económico, con la rendición del Estado –como forma del Bien Común- a las fuerzas del mercado, vale decir a la forma arbitraria, sin “sentidos” estables (valores), del dinero; y, en consecuencia, en el programático con el abandono de los grandes emprendimientos públicos para la sociedad y la cultura; en el político, con la renuncia a las utopías que habían abonado los movimientos de progreso social en el período anterior, y, por último, en el cultural, con el ya señalado ataque a los modernismos e incluso a la modernidad, primero a través de las teorizaciones acerca de la posmodernidad y luego mediante la difusión de las posiciones posestructuralistas”¹⁰¹.

Fue posible ver estas diferencias entre las arquitecturas que seguían los postulados posmodernistas y las búsquedas que se daban de modo más anónimo y personal.

Dentro de los “debates y experimentaciones” se puede encontrar también un “cruce” de miradas entre lo que pasaba en el plano internacional –haciendo referencia a Europa y Estados Unidos- y los países de América Latina.

Dentro del marco de los arquitectos que se observarán -aunque este trabajo trata sobre algunas de sus obras y no sobre ellos en particular-, se puede establecer que se sitúan en una franja cronológica similar, y que también se dió un interesante cruce entre ellos ya que han participado tanto de experiencias compartidas como de debates y mesas redondas conformándose una especie de núcleo entre la mayoría. Son frecuentes las participaciones y colaboraciones entre Solano Benítez, Ricardo Sargiotti, Rafael Iglesia y Gerardo Caballero, o que Alejandro Aravena cite en sus textos las obras de Iglesia o Smiljan Radic, incluso Claudio Vekstein ha estado haciendo intercambios académicos desde la Arizona State University y llevó a la mayoría de los arquitectos mencionados en un intento de generar “un fluido movimiento con Latinoamérica”.¹⁰²

Exceptuando el caso de Paulo Mendes da Rocha, que pertenece a las generaciones anteriores de arquitectos (se graduó en la década del 50), el resto se graduaron en su mayoría en la década del 80 y algunos a comienzos de los años 90. Varios han realizado experiencias, docencias y posgrados en el exterior, formándose un interesante entramado de relaciones y circulaciones entre ellos, sus maestros, diversas universidades e instituciones académicas y los arquitectos que “miraron”.¹⁰³

101 Liernur, Jorge F. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001. Pag. 362.

102 Ver Claudio Vekstein en *La “mano de Dios”, experimentación arquitectónica, integración del cuerpo y estética particularista* en la obra de Claudio Vekstein. www.cafedelasciudades.com.ar, año 4, número 30, Abril 2005.

103 En relación a esto y como ejemplo resumido se puede indicar que Benítez estudió con Dieste, Sargiotti estudió y trabajó con Oswald Mathias Ungers en Frankfurt, Vekstein fue el último discípulo de Amancio Williams y también estudió con Enric Miralles en Frankfurt, Aravena estudió en el IUA de Venecia, por mencionar sólo algunos.

En la mayoría de los países mencionados, las políticas capitalistas también habían afectado el quehacer de la profesión arquitectónica aunque se debe mencionar que la calidad de la arquitectura en cada uno de estos países ha sido muy distinta.

Para hacer una particular referencia a Argentina, en la década del 90, (que para algunos autores comenzó con los saqueos de finales de 1989 y terminó con la crisis del 2001¹⁰⁴), se podría retomar a Liernur cuando llamó a esa época como “el imperio de la frivolidad” y explicó que la recuperación de la democracia encontró a la cultura arquitectónica, con pocas excepciones, vaciada de contenidos y con su joven generación aniquilada.¹⁰⁵ Este “vaciamiento” incluía también la función teórica y crítica, ya que como consecuencia de las mencionadas dificultades económicas “pero también de un analfabetismo disciplinar”¹⁰⁶ se suspendió casi en su mayoría la actividad editorial y las revistas y textos que aparecieron solían contar más con un predominio de imágenes que de textos críticos u especializados, los 90 “con su pragmatismo feroz y su populismo mercantilista, liquidaron la relación central entre reflexión y práctica que había iluminado la arquitectura de los 70”¹⁰⁷. Además de un auge de la posmodernidad, el regionalismo crítico de Frampton ocupó un espacio importante en la cultura arquitectónica de los años 80.

El interés por el regionalismo crítico, la tectónica y una renovada inclinación por el detalle, las texturas y la materialidad siguió creciendo en los 90; en el panorama local Silvestri encontró que “en las diversas facultades del país, en cursos de posgrado, en workshops ocasionales, fueron cobrando importancia las propuestas que acentuaban el tema constructivo como núcleo de la proyectación, la atención al papel de la junta en la articulación de la obra, la precisión técnica antes que tecnológica, el cuidado del detalle, la vida en las formas.”¹⁰⁸

Estas búsquedas y prácticas con diversos materiales, que se vieron en el plano internacional también se dieron en los países sudamericanos; hay una serie de experiencias e indagaciones que han sido transitadas no necesariamente en el ámbito público pero que sí tienen esta búsqueda de cruce y pueden ser consideradas como exploraciones previas interesantes para señalar. Son originales algunos ejemplos como los propuestos por Smiljan Radic en su ampliación de la casa del carbonero y en la obra cuatro vigas o tumba del padre, de Solano Benítez.

Radic, (Chile), busca la escultura y muchas veces encuentra su trabajo más ligado a ella que a la arquitectura, según sus propias palabras. Sus búsquedas como la casa del carbonero –que podría entrelazarse con la tradición del land art en una instancia más actual y sofisticada, o la ya mencionada obra para el pabellón de la Serpentine Gallery son un reflejo de eso. En el caso de la ampliación para la casa del carbonero (1997), realizada sobre la ruina de un horno de carbón y su vivienda, a menudo obras casuales y populares, que en su mayoría se encuentran abandonadas y podrían ser calificadas de “construcciones frágiles”, Radic aplicó una tecnología sencilla: se cavó un hoyo en el suelo de 1,20 x 3 metros de diámetro, dentro del cual se agregó un pila de leños uno al lado del otro, muy ordenados, formando una cúpula. Una vez hecha la pila, se cubrió con barro y comenzó el proceso de quema. “Convertimos la típica cúpula piramidal escalonada en una esfera, simplificándola. Al mismo tiempo, decidimos generar a su alrededor un espacio público, para transformarla de

104 Ver Claudia Shmidt en “Sweet home Buenos Aires: la oportunidad de la arquitectura”, Revista Block N 7, Septiembre de 2006. Pag 64.

105 Jorge F. Liernur. Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001. Pag 359.

106 Ibidem. Pag 386.

107 Silvestri, Graciela. “Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina”, Revista Block N 5, Diciembre 2000. Utdt. Pag 46.

108 Silvestri, Graciela. “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, Revista Block N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pag 24.

una figura sin memoria en una escultura expuesta.”¹⁰⁹ Igualmente el concepto de ampliación que denominó a la obra no hizo referencia a una ampliación fáctica de la casa que continuó siendo una ruina, sino que la búsqueda hacía alusión a la ampliación del “imaginario colectivo” –en palabras de Radic- que a partir de esa obra inscribiría el horno de carbón en la memoria cultural.

En las imágenes a continuación, claramente se puede encontrar además de la relación con el land art, una recuperación del espíritu de las obras de Ciudad Abierta, donde lo ritual tenía una parte importante.



Smiljan Radic, “La ampliación para la casa del carbonero”, Santa Rosa de Lo Chacón, Chile, 1997.
Fuente: www.chilearq.com/web/proyectos/42/ foto Smiljan Radic



Smiljan Radic, “La ampliación para la casa del carbonero”, Santa Rosa de Lo Chacón, Chile, 1997.
Fuente: www.chilearq.com/web/proyectos/42/ foto Smiljan Radic

109 Smiljan Radic, “Objetos frágiles, materiales nítidos”, en entrevista www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2006/01/17

Se refiere al material como lo primario, “lo que prima”; en sus inicios para él fue el barro. Posteriormente, la madera, el hierro y el cobre fueron los elementos pertenecientes a la “costra material del planeta” que según Liernur se encuentran en su arquitectura.

En su pensamiento se encuentra el término arquitectura-arte, doble polaridad, objetos difusos, “ciudad difusa”; “Mi obra se mueve entre dos modos de hacer: un modo de hacer difuso y otro de extrema nitidez”¹¹⁰.

Radic quizás sea uno de los ejemplos de aquellos arquitectos más “arquiescultóricos”, preocupado por la búsqueda de cruce y la indagación material, sin embargo, sus obras se mantienen en la mayoría de los casos fuera del ámbito público, en lugares alejados y respondiendo en general a encargos privados, donde realiza piezas de una concepción sumamente sofisticada.



Smiljan Radic, Serpentine Gallery Pavilion, Londres, Inglaterra, 2014.

Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/623006/se-inauguro-el-pabellon-serpentine-gallery-de-smiljan-radic/53a972bdc07a80a3930001fe

Benítez, (Paraguay), a mediados de los años 80, comenzó a dar forma a un estilo plástico diferente, introduciendo de nuevo un material tan propio de su idiosincracia como el ladrillo, con el cual logró una nueva sensibilidad. Dueño de un estilo y un discurso personal, Benítez, cuya arquitectura fue rebautizada como la “poética del ladrillo”, cuenta que la elección de este material no tuvo que ver con las propiedades cualitativas del mismo sino que lo eligió por un tema práctico, “tomamos el ladrillo porque es muy barato y producimos gran cantidad en Paraguay”, fue en los talleres de Eladio Dieste el maestro uruguayo que miró atentamente donde descubrió una nueva manera de usarlo.

En relación al uso del ladrillo, es interesante el término que la filósofa Anne Phillips utiliza como “la política de la presencia”. “La historia de los ladrillos establece una particular conexión entre artesanía y política. Presencia para el pensamiento moderno, parece tener un sentido autorreferencial, constituir un énfasis de la palabra “yo”¹¹¹, claramente el antiguo artesano podía combinar en su trabajo anonimato y presencia.

Desde su estudio -Gabinete de Arquitectura, fundado en 1987 en Asunción, junto a Gloria Cabral y Alberto Marinoni, a los cuales se ha incorporado su hijo, Solanito- profundiza en esa búsqueda repitiendo que

110 Smiljan Radic, *Ibidem*.

111 Phillips, Anne en Sennet, Richard. *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008. P 163.

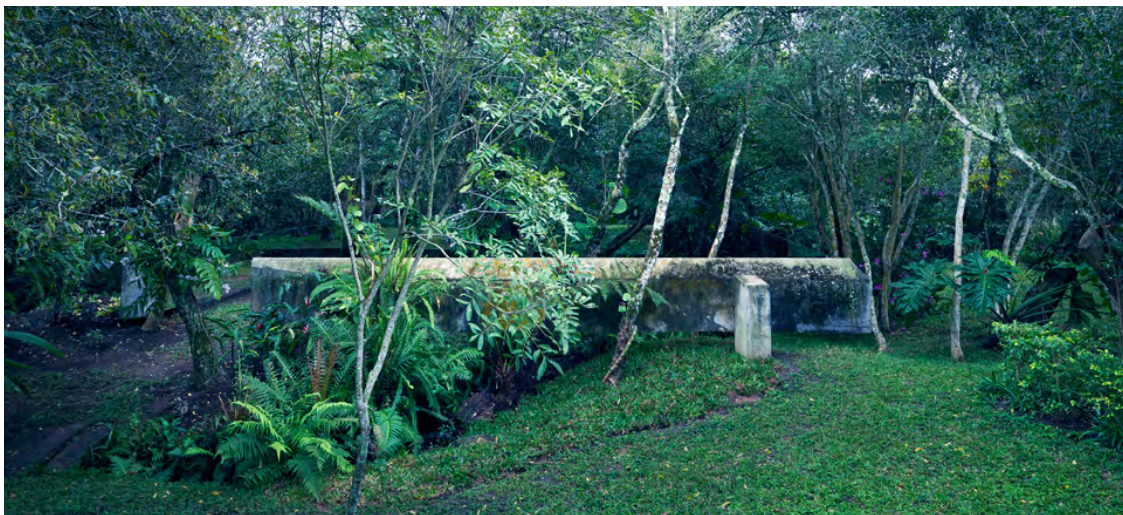
“la arquitectura que hoy en día no experimenta, no sirve para nada”, mientras sus construcciones establecen relaciones claras con la naturaleza, utiliza el ladrillo como elemento “uniente” de ideas, de culturas, de historias. “Poder usar el material de manera novedosa es lo que lo vuelve interesante, creando un rango de oportunidades nuevas.”

A pesar de no ser una obra pública, y corresponder a un encargo propio, se va a tomar como ejemplo de estas experimentaciones y búsquedas de cruce su obra “Cuatro Vigas”, (tumba en Piribebuy o tumba del Padre, proyecto 2000-construcción 2001), donde se puede encontrar un acercamiento al land art e incluso al minimalismo desde una concepción y un lenguaje arquitectónico. En medio de un paraje selvático con un pequeño arroyo que lo atraviesa, el monumento consta de cuatro vigas de hormigón sostenidas cada una de ellas por un sólo pilar. En la cara externa de cada una de las vigas, en el encofrado, se introdujeron hojas de amambay –un helecho característico de esa zona- que estampó su huella en el hormigón. La cara interna de las vigas está recubierta de espejos, de modo tal que lo de afuera desaparece desde el interior, en el interior de este cuadrado, de aproximadamente 9 m x 9m, hay una fosa de hormigón, perteneciente al padre del artista.



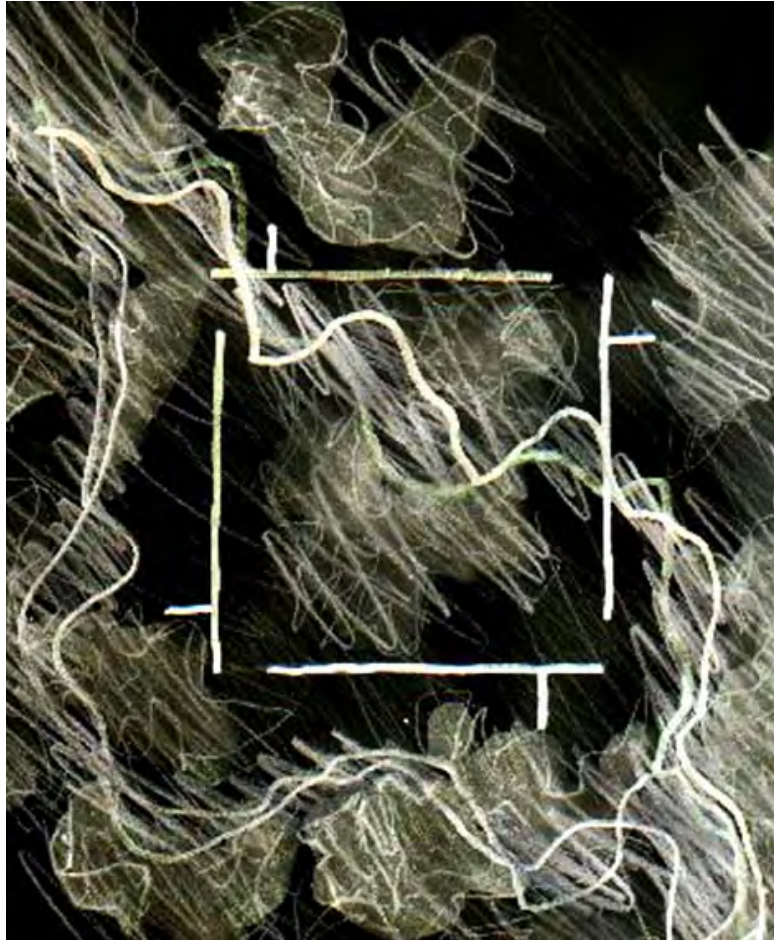
Solano Benítez, 4 vigas, croquis, Piribebuy, Paraguay, 2000

Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/624078/la-sucursal-del-cielo-en-sudamerica-solano-benitez/53c44451c07a80aa89000145



Solano Benítez, 4 vigas, croquis, Piribebuy, Paraguay, 2000

Fuente: Gabinete de Arquitectura/ fotos: Erieta Attali



Solano Benítez, 4 vigas, croquis, Piribebuy, Paraguay, 2000
Fuente: Gabinete de arquitectura



Solano Benítez, 4 vigas, croquis, Piribebuy, Paraguay, 2000
Fuente: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.ar/2010/09/solano-benitez-garden-tomb-4-concrete.htm>

Dentro de las diferentes búsquedas que realiza utilizando el ladrillo, es interesante la denominada “un muro de ladrillos en su ausencia final”, realizada en el castillo Monserrat¹¹² de la localidad cordobesa de Unquillo, durante la Experiencia MUVA, en abril del 2014. MUVA es un encuentro artístico donde se proponían diferentes intervenciones a través de distintas disciplinas, como la fotografía, la arquitectura, la pintura, la escultura, el paisajismo, etc. En ese escenario Benítez, Solanito, Cabral, Maria Rovea y Ricardo Sargiotti utilizando hormigón y ladrillos crudos de barro construyeron un muro quebrado que se levantaba inicialmente gracias al trabajo de los dos materiales; una vez seco el hormigón, se lavaron los ladrillos con hidrolavadoras para que el barro volviera a su estado natural, dejando como huella las líneas de concreto, como si fuera un “negativo”. Varias de estas experiencias son utilizadas por Benítez como indagaciones previas para futuras obras.



Solano Benítez, Solanito Benítez, Gloria Cabral, Maria Rovea y Ricardo Sargiotti. Experiencia MUVA: “un muro de ladrillos con su ausencia final”, Unquillo, Córdoba, 2014. Foto: Ricardo Sargiotti.
Fuente: Plataforma arquitectura.

112 El castillo de Monserrat es una réplica de los palacios moros, fue construido en la ciudad cordobesa de Unquillo en 1920 por un bancario catalán que residía en Rosario.

III.b. “Máquinas arcaicas” y “Objetos urbanos” sudamericanos.

Se utilizará el neologismo de “Arquiescultururas” como término provisorio que puede dar cuenta de estos cruces entre disciplinas, entre instituciones y que condensa varias aristas de los debates mencionados.

Se genera un núcleo duro de combinaciones cuando estas piezas, de algún modo “inclasificables”, ponen de manifiesto una serie de problemáticas y cuestiones que entran en relación: la búsqueda entre una pieza claramente arquitectónica que pueda realizar una recuperación de la mirada escultórica, no como un gesto artístico estrictamente o meramente de autor, sino para lograr una intervención, en ese espacio público, donde se pueda lograr una mejora, sutura o corrección de ese espacio, a través de encargos públicos, o combinaciones de diferentes comitentes que permitan acercar estas piezas a esos lugares.

Otro punto importante de mención es la ubicación de estas piezas. El escenario o soporte de las “arquiescultururas” propuestas es el espacio público; el marco, ciudades de Sudamérica. Es necesario hacer aquí alguna referencia acerca del espacio público, cuya definición es generalmente difícil y conflictiva, ya que es posible encontrar infinidad de nociones superpuestas para definirlo. Se mencionarán algunas de las nociones observadas por Peter Rowe y Adrián Gorelik.

Ambos autores –Rowe en su libro *Civic Realism*, y Gorelik en su artículo *El romance del espacio público*– coinciden en tomar los trabajos de Arendt y Jürgen Habermas como las dos posturas centrales.

Se va a tomar parte de los análisis que realiza Gorelik, cuando utiliza la perspectiva del espacio público como el de la acción política: “se trata de un espacio público agonial, lugar del encuentro con el otro para la construcción de la diferencia”¹¹³, (haciendo alusión a la visión de Arendt inspirada en el ideal antiguo del espacio público como el mundo de la libertad (la política) frente al mundo doméstico de la necesidad (la economía)¹¹⁴. sumando el aporte desde la mirada de Rowe, esta diferencia es importante, ya que “solamente en el sitio donde las cosas pueden ser vistas por muchos en todos sus aspectos, sin cambiar su identidad, de modo que todos los que esten alrededor de ese objeto conozcan o perciban su “unicidad”, la realidad mundana puede aparecer verdadera y confiablemente”¹¹⁵. Esta postura, se opone a la de Habermas, que tiene como referencia un espacio público burgués, no el espacio de la “acción sino el “espacio de la representación”.

Otra definición que va a interesar, citada por Rowe, fue la de Cohen y Arato, quienes “definen a la sociedad civil como una esfera de interacción social entre la economía y el Estado, compuesta sobre todo de relaciones íntimas -por ejemplo la familia- y la esfera de asociaciones voluntarias y movimientos sociales”¹¹⁶.

De un modo simplificado, se puede decir que hubo un modo distinto de entender la ciudad desde los años 80; es interesante incluir aquí a la figura de Aldo Rossi y su concepto de ciudad análoga como imagen

113 Gorelik, Adrián. “El romance del espacio público”. Revista Block, N 7, Buenos Aires, UTDT. 2006. Pag 10

114 Ver Hannah Arendt en “El romance del espacio público”, Adrian Gorelik, Revista Block N 7, Buenos Aires, UTDT, 2006. Pag 10

115 Hannah Arendt en Peter G. Rowe *Civic Realism*, MIT Press, Cambridge, 1997. Pag 64.

116 Jean L. Cohen, Andrew Arato. *Civic Society and Political Theory*, MIT Press, 1994. Pag ix en Peter G. Rowe. *Civic Realism*, MIT Press, Cambridge, 1997. Pag 63.

para tener una mayor comprensión cultural de la ciudad: “una idea de ciudad como combinación de las huellas culturales de su historia –sus loci- decantadas por la memoria, el uso o la tradición artística, que desde entonces no ha hecho más que expandirse”¹¹⁷.

“Lo particular de la coyuntura de los '80, en que la categoría surge y se afirma, es que entonces parecieron coincidir en ella una idea de la ciudad, una idea de la arquitectura, una idea de la política, una idea de la sociedad y una idea de la cultura urbana que surgía de esa articulación”¹¹⁸. Gorelik encontró que esta coyuntura fue llamativamente internacional, siempre hablando de Occidente, y que en cada lugar se modularon diversas problemáticas y diversas interpretaciones del espacio público. Según el autor, podría decirse que fue el resultado de una triple crisis: la crisis del socialismo, la crisis del Estado de Bienestar y la crisis (completamente contingente en relación a las anteriores) de las dictaduras latinoamericanas, que confluyeron en una común disposición a discutir las tendencias totalitarias del Estado poniendo en primer plano la “sociedad civil”.¹¹⁹

Algunas de las recuperaciones culturales producidas en la ciudad, fueron las lideradas por las intervenciones de Berlín y Barcelona, (esta última analizada por Rowe en el texto citado). También aquí se podrían incluir los grands projets de Mitterrand, como el Parc de la Villette ya mencionado en la parte de Recuperaciones.

En Buenos Aires, fue en ese momento de comienzos de la democracia cuando se dieron las primeras elaboraciones sobre el espacio público. Ese proceso de descubrimiento, se dió con la ocupación de ese espacio en “una combinación –más arendtiana que habermasiana- entre las artes y la política” según reflexiona el autor. Esta valorización “adquirida” del espacio público estuvo ligada a las diversas redes de participación: “una voluntad descentralizadora, participativa y antiburocrática”¹²⁰, (de donde se formaron consejos vecinales, los centros culturales barriales y una infinidad de microiniciativas).

Otro de los bordes de este trabajo, hace relación también a la “comitencia” de la obra. Es necesario volver a recalcar que son piezas que “parecen” esculturas pero que no lo son, son claramente arquitectónicas. No pertenecen al denominado “arte urbano” aunque estén en el espacio público.

Lejos de los encargos privados, que generan y promueven fácilmente una mayor creación de este tipo de obras -para ejemplo se pueden citar numerosos casos de museos, centros culturales, bienales, negocios de multimarcas internacionales e incluso el ya citado Serpentine Pavillion donde estas piezas de cruce se multiplican – lo que va a interesar mostrar son los casos llevados a cabo dentro de la obra pública, más allá de los aspectos de “operación política” que en la mayoría de los casos va de suyo con la cuestión, porque se quiere señalar aquellas obras que realizadas con pocos recursos, en el espacio urbano y de libre acceso para la mayoría de la gente, hayan sido realizadas con la voluntad de hacer un “aporte”, una intervención real en el espacio cívico. Dentro de esto, también se pueden encontrar combinaciones de encargos públicos con instituciones privadas, con Ong u otros sponsors que también generan variantes interesantes y ricas para analizar.

No se debe olvidar en este escenario de comienzos de los 90 la aparición de diversos colectivos que uniendo distintas necesidades fueron surgiendo como modos de “paliar” las diferentes situaciones que se

117 Gorelik, Adrián. “Correspondencias. La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura”. Revista Block N3, Diciembre de 1998. Buenos Aires, UTDT. Pag 88.

118 Gorelik, Adrián. “El romance del espacio público”. Revista Block, N 7, Buenos Aires, UTDT. 2006. Pag 11

119 Ibidem, pag 12.

120 Ibidem. Pag 13.

presentaban en cada uno de los contextos a los que pertenecían, ya sea desde debates teóricos hasta la búsqueda e implementación de formas alternativas de gestión urbanas, muchas veces tratando de cubrir de este modo las ausencias del estado de los últimos años, y sobre todo de reverter las operaciones que en esos años se habían generado con el espacio público:

“en un caso como el de Buenos Aires, una ciudad apenas prendida a los circuitos económicos globales, pero cuyos gestores urbanos, en lugar de capitalizar el mayor margen de maniobra que podría dar la relativa marginalidad, han incorporado los discursos más radicalizados del nuevo pensamiento empresarial, con el triste resultado de que se pierden día a día las mejores cualidades que supieron distinguir a Buenos Aires en el contexto latinoamericano (homogeneidad social y urbana, extensión del espacio público) sin que se obtenga a cambio el dinamismo económico supuesto”¹²¹

En el número 5 de la revista Block de diciembre del año 2000, en su artículo El Príncipe, Anahi Ballent y Adrián Gorelik abordaron el histórico tema de la relación entre la arquitectura y el poder y el Estado como comitente institucional, y resaltaron que este tema ha quedado también como otras cosas fuera de la reflexión de la arquitectura, incluso en estos últimos años, “en los que la arquitectura ha tendido a convertirse en pieza clave de operaciones urbanas de gran envergadura político-económica, lo que ha supuesto la aparición de un elenco de arquitectos “de marca” que garantizan el suceso, convocados por comitentes privados o públicos como modo de competir con éxito en el mercado simbólico de las ciudades globales”¹²².

Como ya se ha mencionado, en el caso de esta selección de obras se trata de encargos públicos, que se alejan de las modalidades de las “grandes obras o megaoperaciones inmobiliarias”, se trata de piezas modestas, de escala pequeña o mediana que intentan una mejora, agregar un plus al espacio urbano. Es interesante pensar también acerca del enclave urbano donde se encuentran, este espacio público que en las últimas décadas también ha sufrido una enorme transformación, “generando enfoques que analizan aquellos mismos procesos urbanos como producto mucho más general de la sociedad civil, que en los nuevos espacios de la ciudad construyó las formas de la sociabilidad moderna, e incorporando el valor cívico-político de la arquitectura pública”.¹²³

Cuando se habla de las relaciones e intercambios producidos entre diferentes arquitectos, las experiencias compartidas o las miradas hacia “afuera”, se hace referencia como ya se ha especificado únicamente a la cuestión que tenía que ver con este estado del debate, experimentación y búsqueda que se daba tanto a nivel internacional como también local.

121 Anahi Ballent-Adrián Gorelik. “El Príncipe”, Revista Block N 5, Diciembre de 2000, UTDT. Pag 10

122 Ibidem. Pag 6.

123 Ibidem, pag 8.

En esta búsqueda de cruce entre “máquinas arcaicas” y “objetos urbanos” de piezas que intentan lograr una cualificación en ciudades de Sudamérica se podría mostrar como ejemplos de intervenciones en el espacio público, el Parque Norte y la Plaza Santa Cruz, de Gerardo Caballero y Ariel Giménez. Proyectadas y construidas en 1989 en Rosario, Santa Fe, fueron encargadas por la Municipalidad de Rosario, (Secretaría de Planeamiento y la dirección de Proyectos Urbanos). Aunque a su vuelta de Estados Unidos y Barcelona, en 1988, Caballero se encontró “con un país nuevamente complicado, políticamente hablando el ocaso de Ricardo Alfonsín, la hiperinflación, los saqueos, el caos...” fue curiosamente en Rosario, donde se dió un debate muy rico – mucho más llamativo que en el resto del país¹²⁴- “tanto a nivel de la administración de la ciudad, como de la facultad de Arquitectura, o de la propia sociedad como resultado de varias iniciativas como la formada por el “Grupo R” del que formó parte”¹²⁵ que generaron la participación de grandes figuras del panorama arquitectónico internacional tanto al debate como a la construcción pública. Fue la organización del congreso “La construcción del Pensamiento”, que inició un debate y un clima muy intenso en la ciudad; este encuentro -que fue posible por la paridad cambiaria uno a uno con el dólar- permitió la presencia de muchos arquitectos extranjeros que contribuyeron a la difusión y al debate local, donde lo que más se discutió era la relación entre la práctica y la teoría. Fue posteriormente a esta organización, que el grupo siguió con diversas actividades.

En relación a esto es necesario mencionar al Grupo R, (formado en 1991 por Iglesia, Marcelo Villafañe y Caballero, que tuvo un papel fundamental en Rosario), dentro del surgimiento de una serie de colectivos arquitectónicos y artísticos, que aparecieron en los años 90 y se extendieron en la primer década del año 2000, que desde distintas ópticas y metodologías de trabajo trataron de canalizar sus búsquedas acerca de la cuestión disciplinar, el estado del debate, la crisis económica, nuevos métodos de lidiar con la creciente complejidad de las situaciones ecológicas, la búsqueda e implementación de formas alternativas de gestión urbana, la activación del espacio público, etc¹²⁶. Volviendo a ese momento particular de los 90, Caballero en una entrevista realizada para este trabajo reconoce la influencia de Frampton, aunque según él, contribuyó no como punto de llegada pero sí como punto de partida, que ayudó a la construcción de una cultura local con una mirada reflexiva. En el caso de las dos obras, reconoce que tenían “esa idea que el proyecto ya existe en el lugar y el trabajo es descubrirlo, hacerlo visible, develar sus trazos, son dos proyectos que no se pueden llevar a otro lugar, son parte del lugar, nacen de él, de su observación, manipulación, interrogación, son sencillos constructivamente pero complejos conceptualmente”¹²⁷.

En estas obras se pueden encontrar ciertas huellas o para utilizar un término ya descrito, una recuperación del Land art y del minimalismo en clave de objeto urbano, idea que él mismo ayuda a convalidar al confesar una influencia de los trabajos de Mary Miss, Michael Heizer y Richard Nonas, entre otros.

124 Jorge F. Liernur señaló también este contraste con Buenos Aires en *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

125 Liernur, Jorge F. en “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 *Arquitecturas de Autor*, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006. Pag 4.

126 Dentro de la Provincia de Santa Fé se pueden mencionar además Grupoarquitectura, Vagón arquitectura, Grupo 01, etc. La lista es infinita, pero sólo por nombrar a algunos tanto de Argentina como de países de latinoamérica se nombrará a M777 (devenido en m7red), Tranvía Cero, Pausa Urbana, Arquitectura expandida, etc.

127 Ver entrevista a Gerardo Caballero, sección apéndice de esta tesis.



Parque Norte.

Fuente: <http://gerardocaballero.com/sitio/obras/proyectos-publicos/88-parque-norte-rosario-1989>



Plaza Santa Cruz

Fuente: <http://gerardocaballero.com/sitio/obras/proyectos-publicos/87-plaza-santa-cruz-rosario-1989>



Plaza Santa Cruz

Fuente: <http://gerardocaballero.com/sitio/obras/proyectos-publicos/87-plaza-santa-cruz-rosario-1989>

También se podría ver como perteneciente a este tipo de intervención urbana, donde se puede encontrar la recuperación de la matriz del land art para lo urbano actual en la Pasarela Peatonal en Las Varillas, Córdoba, obra de Monica Bertolino y Carlos Barrado. El intendente de Las Varillas encargó al estudio de arquitectos un programa de recupero de unos terrenos abandonados, un proyecto para organizar esos espacios públicos en ex terrenos del ferrocarril, muchos de ellos usurpados. Literalmente “sin dinero”, como explicaron sus arquitectos, tuvieron que recurrir a materiales muy básicos y económicos –en este caso al hormigón- y contaron con la ayuda de dos albañiles de la municipalidad para los trabajos. Entre 2005 y 2007 comenzaron a trazar ciclovías, exploraron en la manera de hacer diferentes tipos de bancos, y fueron recuperando esos lugares públicos. Finalmente apareció la pasarela con su baranda, un elemento hecho de hierro de obra, un material absolutamente “vulgar” en la construcción que pudo ser “transformado” por un albañil.

La pasarela representa justamente el tipo de pieza que se quiere mostrar: sería una “Arquiescultura” donde converge este cruce entre arquitectura y escultura, en este caso dándole a través de una mirada artística y original una plusvalía a un material que se encuentra siempre en las obras, usándolo de otra manera. El hierro, que permanece “transitoriamente” en la obra, ya que luego de ser cubierto por el hormigón queda para siempre oculto, en este caso, al quedar al descubierto provoca una sensación de extrañeza, como si se tratara de una obra inconclusa, en transito o abandonada. Queda expuesto a la vista lo que siempre se oculta –operación que se verá también en Iglesia y su pabellón de baños-. Partiendo de un encargo municipal para la recuperación de un espacio público usurpado y degradado, se logró la cualificación de ese lugar a través de esta intervención que permitió el cruce peatonal de ese canal.



Mónica Bertolino, Carlos Barrado. Pasarela peatonal, Las Varillas, Córdoba, Argentina. 2007

En las obras de Bertolino, quien también se dedica a la pintura, se puede encontrar una reconocida influencia del arte povera, del land art y de la obra de Víctor Grippo. No puede dejar de mencionarse además un “acercamiento”, en el caso de las obras tanto de Bertolino-Barrado como de Caballero a las experiencias de Ciudad Abierta de Ritoque, en Chile.

Fundador igualmente del Grupo R, y también en Rosario, encontramos la obra de Iglesia, quien –según Liernur- protagonizó una de las movidas más interesantes y novedosas, tal vez “esperanzadoras” dentro de la arquitectura nacional de fines de los 90 y comienzos del nuevo milenio.

El rosarino reconoce que lo que más influyó en su formación fue la lectura (J. L. Borges, Foucault, Deleuze, Laddaga, etc) sus referentes en arquitectura fueron Justo Jorge Solsona y Augusto Pantarotto, y en el plano internacional destaca a Enric Miralles en lo estructural, a Alvaro Siza en sus estrategias, no en sus formas, y los conceptos de Méndes da Rocha, Lina Bo Bardi y Oscar Niemeyer.¹²⁸

En la obra de Rafael Iglesia, imaginativa, audaz “brillante y al mismo tiempo de una búsqueda y natural opacidad, por cuanto su aparente sencillez oculta un pensamiento sofisticado y complejo”¹²⁹ se puede encontrar un acercamiento a lo arcaico, a lo banal, aunque a Iglesia nada le parece lo suficientemente banal ni ningún encargo es demasiado pequeño, los suyos son trabajos de escala modesta, incluso en contextos inusuales pero que a pesar de ello, lo que sorprende, “es la capacidad de reverberación que alcanzan, precisamente a partir de materiales y dimensiones limitadas y, por eso mismo, su obra constituye una lección para quienes deben operar en condiciones similares.”¹³⁰. Podrían entenderse como “máquinas arcaicas” el pabellón de baños y el pabellón de fiestas del Parque Independencia en Rosario, aunque se ajustan también a la denominación de “Arquiesculturas” por la conjunción de aristas que se hallan comprendidas; en estas obras de Iglesia encargadas por la municipalidad de Rosario, proyectadas en el año 2002 y construidas en el 2003, Iglesia elaboró y construyó dos edificios de escala pequeña, donde se puede encontrar su búsqueda plástica, cuando cuenta que observó el contraste entre la luz del día y la sombra cerrada bajo la arboleda, y la referencia que hace a las pinturas de Magritte (El Imperio de las luces), su partido de proyecto que se estableció entre la alternancia de luces y sombras. Su provocación, dada por la elección de exhibir lo que nunca se quiere mostrar, lo que se oculta y se manda “al fondo a la derecha”, y coloca el pabellón de baños, en la entrada misma del parque. Y también por la elección de los materiales y la combinación de los mismos, el juego de los contrastes entre la rusticidad del hormigón y el quebracho y el elemento high tech de las superficies de acero inoxidable y el vidrio. Es importante destacar el uso que hace Iglesia de los materiales, “la sensibilidad para hallar en un objeto cotidiano, descartable, de fuerte impronta natural, como también una veta, una rugosidad, un color, deslizan la actividad de su arquitectura al cercano mundo de la escultura contemporánea”¹³¹.

Iglesia utilizó elementos “desjerarquizados” y los “ennoblece”, los coloca en primer lugar. Es en esta operación donde Liernur encontró que Iglesia pone en práctica su procedimiento vanguardista predilecto, “la inversión de sentidos comunes a la búsqueda de efectos inesperados. La oscuridad habitual de los toillettes públicos se transforma en una lámpara; lo oculto (circulaciones) se exhibe.”¹³²

128 Rafael Iglesia. Protagonistas. “Nuevos referentes nacionales. Modelos del nuevo pensamiento”, en entrevista con Daniel Moya. www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/08/04

129 Jorge F. Liernur en “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006. Pag 4

130 Ibidem.

131 Graciela Silvestri en “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, Revista Block N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pag 28.

132 Jorge F. Liernur. “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006. Pag 6.



Rafael Iglesia, Pabellón de Fiestas, Parque Independencia. Rosario, Santa Fe, Argentina. 2003. Fotos Gustavo Frittegotto.
Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario02>



Rafael Iglesia, Pabellón de Fiestas, Parque Independencia. Rosario, Santa Fe, Argentina. 2003. Fotos Gustavo Frittegotto.
Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario08>

Quizás se pueda incluir también dentro de las “máquinas arcaicas” la Plaza del Patriarca, obra de Mendes Da Rocha, en San Pablo, Brasil. Esta obra fue encargada por un conglomerado mixto de instituciones, la Asociación Viva O Centro, Unibanco, EMURB (empresa municipal de Urbanización), con la idea de recuperar una parte histórica de la ciudad y de reorganizar el tránsito de automóviles y paradas de colectivos utilizando el Viaducto do Chá. Se proyectó en 1992, (la plaza y el viaducto del Chá) y se realizó en parte en 2002. También se trató de la recuperación de los suelos con dibujos originales y de la reubicación de una obra del artista brasileño Alfredo Ceschiatti.

El Arco del Patriarca, construido en 2002, representa un inmenso toldo blanco de acero que cumple con dos funciones: proveer de abrigo y señalar el camino de paso descendiente por la escaleras mecánicas. Con un diseño aparentemente simple de una sola pieza, el arco se muestra como un pórtico: no sólo es el “paso” sino la conexión entre la “ciudad vieja” de los edificios históricos y la “ciudad nueva” de los edificios modernos de oficinas que se encuentran en el lugar. A través de esta obra se jerarquizó un espacio público anónimo, una simple entrada al subte que no necesitaba un “techo”, pero ese “techo” cambia todo, ya no es una entrada normal, se transformó un espacio utilitario en un espacio cívico, se logró a través de esta pieza potenciar la propia plaza.



Plaza del Patriarca, Mendes da Rocha, San Pablo, 1992- 2002.

Fuente:<http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/biografia-y-obra-19>



Plaza del Patriarca, Paulo Mendes da Rocha, Sao Paulo, 1992-2002



Plaza del Patriarca, Paulo Mendes da Rocha, Sao Paulo, 1992-2002
Fuente: ARQ. N 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, abril 2007

Podría decirse que tanto la Plaza del Patriarca como los Pabellones de Iglesia entran dentro de la categoría de “obra Vitruviana”, es una “máquina arcaica” pero al tener el techo que cuelga, lo hace decimonónico, moderna en un punto.

Se podría mostrar aquí, “La Máscara de la Medusa”, quizás una ironía, como uno de los ejemplos más extremo del cruce entre arquitectura y arte, representando la idea de “objeto urbano”.

A comienzos de los años 80, el arquitecto norteamericano John Hejduk se propuso reinventar la noción de la máscara arquitectónica; “La Máscara de la Medusa” fue una serie de proyectos y dibujos pensados como “objetos urbanos” que exploraban una dimensión intermedia entre arquitectura y escultura. Varios de ellos habían sido ya construidos en distintas ciudades del mundo como Londres (“Collapse of time”), Berlín (“Berlin Night”), Oslo (“Security”), Atlanta (“The House of The Suicide”) y Riga. En 1996, el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella –con la colaboración del Gobierno de la Ciudad y la Fundación Proa- decidió realizar la construcción de una de las piezas de esta serie “La Máscara de la Medusa” en Buenos Aires con la colaboración y asesoramiento de su autor y la Cooper Union School of Arts de New York. El proyecto elegido por Hejduk para Buenos Aires fue la “Máscara Teatro”, ésta máscara estaba destinada a albergar espectáculos a los habitantes de la ciudad. En el caso de esta “Arquiescultura” que se realizó como una pieza efímera para el espacio público es interesante observar el cruce de diversas instituciones que intervinieron en su “realización y puesta en marcha”: el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella con la colaboración de la Fundación Proa y el Gobierno de la Ciudad, en el caso de las dos primeras, dos instituciones privadas interactuando con un organismo público. Que ha querido, sumarse a este proyecto como modo de sumar un elemento cultural o de operación cultural al espacio cívico.



La Máscara de la medusa, Hejduk, construcción.
Fuente: Fundación Proa.

Además de la idea de recuperación, se puede observar también en algunos de los casos que se están mostrando la idea de nostalgia, una cierta “nostalgia de algo”. Según Silvestri, la nostalgia atraviesa la obra de Iglesia, “como también otras obras similares en Argentina y en el mundo: las mejores refieren poéticamente al momento en que técnica, naturaleza y arte parecían confluír en un único destino.”¹³³

En algunas obras de Vekstein que podrían ser clasificadas como “objetos urbanos” como el Monumento de Fin del Milenio en Vicente López, Buenos Aires o en El Molino, Fábrica Cultural en Santa Fe, se puede encontrar una nostalgia quizás de una arquitectura moderna a través de la recuperación que hace de las “bóvedas cáscara” de Amancio Williams. A estas obras se le puede sumar otra “arquiescultura”, el Anfiteatro de la Costa.



Monumento Fin del Milenio, Claudio Vekstein, Buenos Aires, 2000
Fuente: www.flickr.com



Anfiteatro Pte. Arturo Illia, Vekstein-Tello, 2000, Vicente López, Buenos Aires
Fuente: www.flickr.com

133 Graciela Silvestri en “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”, Revista Block N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pag 29.

Tanto el Monumento como el Anfiteatro fueron una iniciativa y encargo del Municipio de Vicente López durante la gestión del intendente Enrique García, junto con la secretaría de Obras públicas y la Dirección de Planeamiento. En 1999, por la participación inicial de los arquitectos Cadau-Gálvez-Giménez, proyectistas del Paseo de la Costa y del intendente, fue que se hizo posible la construcción del monumento en el paseo costero, frente al Río de la Plata con motivo del fin de siglo. Vekstein recuperó la idea de Williams para un monumento a su padre, el músico Alberto Williams.

El anfiteatro de la costa fue una pieza posterior, encargada luego del monumento pero generada casi al mismo tiempo

Para Vekstein –como detalló en una conferencia dada en la Universidad de Sevilla en 2009- el monumento y el anfiteatro tuvieron un alto impacto, tal vez “como primera vez que el municipio declaraba su reconquista del espacio público sobre el Río de la Plata, la relación con el horizonte, la cuestión acústica, la presencia de la comunidad”¹³⁴.

Como ya se mencionó, esta obra –haciendo referencia al monumento- se entronca con otra realizada en Santa Fe, El Molino Fábrica Cultural. En este caso, podríamos hablar de una obra de “recuperación” en varios sentidos; por un lado, se trata de la recuperación del emblemático Molino Franchino, que fue construido en 1894 y abandonado desde 1970, junto con la “Redonda”, un antiguo taller de reparaciones del ferrocarril de forma semicircular que se hallaba abandonado también, las dos obras estuvieron dentro de un programa de recuperación e incorporación a un sistema de parques y espacios públicos de la ciudad. Por otro lado, la intervención que interesa mostrar es la que se realizó en la calle interior del complejo donde se “recuperaron” nuevamente las “bóvedas cáscara” de Williams.



El Molino, Fábrica Cultural. Arqs. Corea, Quijano, Codina, Leonart. Santa Fe, Argentina.
Fuente: Foto Arq. Luis Müller

Esta obra pública fue llevada adelante por el gobierno de la Provincia de Santa Fe, desarrollada y diseñada por la Unidad de Proyectos Especiales. Se llamó a un proceso licitatorio en Diciembre del 2008, el inicio de obra se dió en Marzo de 2009 y se terminó a fines del 2010; la unidad de proyectos especiales estuvo formada por los arquitectos: Francisco Quijano, Luis Leonart, Silvana Codina, paralelamente se llamo a formar parte como asesor al arquitecto Mario Corea. Tanto Claudio Williams como Vekstein fueron convocados luego de realizado el proyecto para la etapa constructiva, por su experiencia en la reciente construcción de las bóvedas cáscara en la costa del Río de la Plata.

En este complejo cultural donde funciona un espacio dedicado a los niños de todas las edades funcionando con una estructura similar a la Bauhaus, la idea de utilizar los “paraguas” de Williams fue aparentemente resistida al principio ya que se consideraba que se debía buscar un forma “más contemporánea”, pero los integrantes de la unidad de proyectos especiales, quienes se atribuyeron la idea de la recuperación, sostuvieron que era interesante tomar un elemento simbólico de la arquitectura argentina.

La calle interior mencionada que tiene 25 metros de ancho y abarca una superficie de 1200 metros cuadrados, se constituyó como un espacio abierto donde la presencia de 13 “bóvedas” a modo de “objeto urbano” o también de “arquiescultura” cubren el lugar sin encerrarlo, aunque Amancio pensó esta estructura para los hospitales de Corrientes, es posible ver como aún en esta obra cumplen con su función, componiendo la idea de “un bosque” o de una cubierta a gran escala dando cobijo, marcando un acceso y jerarquizando el lugar. En este caso, las bóvedas tienen una mayor función, ligadas a su diseño original; en el caso del monumento de Vicente López, la recuperación es de un modo más escultórico.



El Molino, Fábrica Cultural. Arqs. Corea, Quijano, Codina, Leonart. Santa Fe, Argentina.
Fuente: www.mariocorea.com

En Chile, se podría mostrar el Zócalo turístico (2012), una obra de Alejandro Aravena y el Estudio Elemental que sirve para ejemplificar también las cuestiones que se vienen señalando.

Primeramente conviene señalar, que la ciudad de Constitución, en la región de Talca -donde se hallan estos miradores- fue una de las zonas más afectadas por el terremoto y el tsunami de 2010. A raíz de esto se dió una interesante colaboración entre diversas entidades, tanto públicas como privadas, el comitente fue el Consorcio PRES de Constitución (la región) con el Banco Santander y además se contó con empresas asociadas al emprendimiento que conjuntamente idearon esta operación como modo de recuperar una zona devastada por los accidentes naturales mencionados y sobre todo intentar restablecer el movimiento turístico. Aravena, un claro ejemplo de arquitecto con un interés plástico, para quien la obra pública es de una gran importancia asociado al desarrollo y construcción de complejos de viviendas sociales, realizó con estas piezas, proyectadas en 2012, una serie de miradores, resueltos de un modo sencillo, para potenciar esa zona costera que tiene un paisaje rocoso muy peculiar.

Podrían entenderse como “arquiesculturas”, estos miradores, realizados en madera y hormigón, donde de un modo plástico y recuperando el lenguaje del land art y del minimalismo incorporaron como “objeto” las rocas del lugar para provocar una intervención que más allá del cruce escultórico cumple también con una función arquitectónica.



Zócalo turístico, Aravena, Concepción, Chile
<http://afasiaarchzine.com/2014/10/alejandro-aravena-elementa-2/>



Zócalo turístico, Aravena, Concepción, Chile.
 Fuente: <http://afasiaarchzine.com/2014/10/alejandro-aravena-elementa-2/#more-1384>

Una de las características de los arquitectos mencionados, y que también hace a la cuestión de las obras que se mostraron a lo largo de este trabajo es el tipo de materiales que utilizan; son materiales elementales, sencillos; a veces descalificados y disfuncionales, “materiales de la marginalidad”. Ligado a ellos interesa pensar el uso político que puede aparecer en estos procesos: Rafael Iglesia y la madera, Smiljan Radic y el cobre, Solano Benítez y el ladrillo por nombrar sólo a algunos de ellos. Cualquiera sea la elección, muchas veces lo político puede ser definido en relación con el material que se utiliza, ya que la austeridad de medios, practicada y decidida como elección por ellos, es un modo de denunciar, de mostrar que “el derroche sigue constituyendo, a cien años de la proclama Loosiana, un delito”¹³⁵.

135 Jorge F. Liernur en “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006, pag 4.

Además de la cuestión de los materiales elegidos, hay otras características recurrentes que aparecen en estas piezas; la idea de nostalgia, esa “mirada perdida” que intenta recuperar algo del pasado, pero tal vez no deba asociarse con nostalgia, sino simplemente con retomar algo para volverlo a incorporar, reubicar la cuestión disciplinar, mas allá de las crisis, volverla a ubicar luego de los debates y los cambios tecnológicos.

En la mayoría de casos expuestos se puede verificar la conjunción o articulación de los diversos aristas planteados en este trabajo; la idea de recuperación; que fueron realizadas en el espacio público, con intervenciones de mayor o menor profundidad, que lograron pequeñas mejoras en ese espacio cívico; que son encargos públicos, aunque en algunos casos se den combinaciones de posibilidades; y que contienen este cruce entre arquitectura y escultura, todas estas características propias de lo que se intentó clasificar como “arquiesculturas”.

III.c. Un anonimato público. Conclusiones

El 4 de abril del año 2016, el premio Pritzker, máximo galardón de la arquitectura le fue concedido al arquitecto chileno Alejandro Aravena, en su discurso de agradecimiento, el artista citó a Rafael Iglesia.

Pocos días después se inauguraba la 15 Bienal de Arquitectura de Venecia, cuyo director artístico era el propio Aravena, el título no podía ser más sugestivo: “reportando desde el frente”. En la declaración de prensa había argumentado: “hay varias batallas que deben ser ganadas y varias fronteras que necesitan ser ampliadas con el fin de mejorar la calidad del entorno construido y en consecuencia la calidad de vida de las personas”(…) “cómo se siente mejorar la calidad de vida mientras se trabaja en los márgenes, en circunstancias difíciles, frente a los desafíos apremiantes” (….) “queremos aprender de las arquitecturas que a pesar de la escasez de medios intensifican los recursos que están disponibles, en vez de quejarse de lo que falta.”¹³⁶.

En esa misma bienal, Benítez y su Gabinete de Arquitectura ganaron el León de Oro en la categoría exposición internacional con su envío “Breaking the siege”, la obra -que recuperaba un sistema constructivo ya utilizado por Benítez en proyectos como el Centro de Rehabilitación Infantil de la Teletón (2010) o en el Quincho Tía Coral, (2015) en Paraguay- representaba una especie de bóveda “perforada”, íntegramente construida en ladrillos, con los cuales se tejía una delicada estructura, una filigrana, cuyo patrón era una “X” resaltada por el efecto de la iluminación.

Contrapuesta al muro de Gramazio y Kohler, que se presentó en la bienal de 2008 –mencionada anteriormente- esta construcción “pobre”, elemental, de bajo presupuesto, que hacía una recuperación de lo arcaico se destacaba por su tono provocativo y audaz.



Solano Benítez y Gabinete de Arquitectura, “Breaking the siege”, Bienal de Venecia, 2016

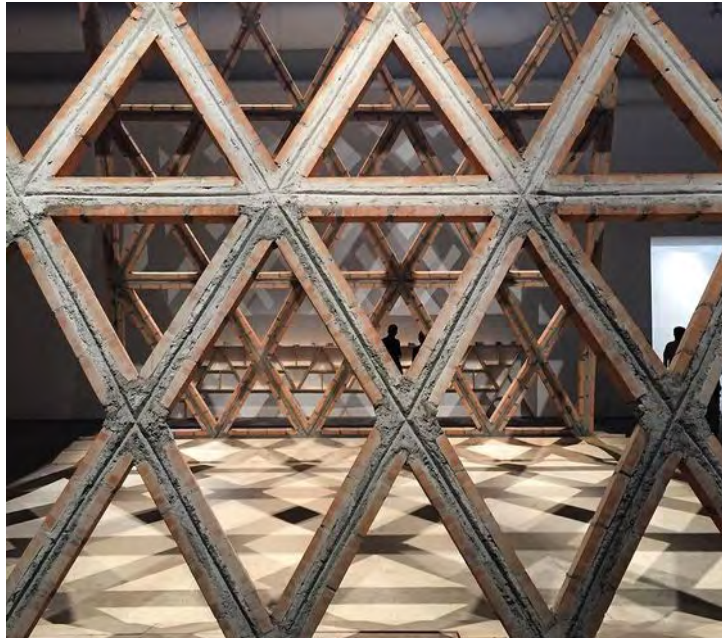
Fuente: Plataforma arquitectura, fotos: Laurian Ghinitoiu

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/788529/breaking-the-siege-por-gabinete-de-arquitectura-leon-de-oro-en-la-muestra>

136 Ver Aravena en su declaración de principios para la Bienal de Arquitectura de Venecia:

<http://u-in-u.com/es/bienal-venecia/2016-architecture/curatorial-statement/>

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/773430/el-statement-de-alejandra-aravena-para-la-bienal-de-venecia-2016>



Solano Benítez y Gabinete de Arquitectura. “Breaking the siege”, Bienal de Venecia, 2016
Fuente: Plataforma arquitectura, fotos: Laurian Ghinitoiu

Este “desembarco” de Solano en Venecia, presentando una pieza tan matemáticamente equilibrada proveniente desde un frente conflictivo, en un ambito armónico, quizás sea un doble llamado de atención.

Mientras Benítez se convierte en “celebrity” en el marco de la bienal, y la gente se saca selfies con su obra, como comenta él mismo con extrañeza, se hace visible cómo una serie de obras -como muchas de las vistas en este trabajo- que permanecen como intervenciones anónimas, y pasan casi inadvertidas mientras intentan la cualificación de un lugar, de pronto, bajo las luces de la bienal se convierten en objetos para ser contemplados y admirados.

Quizás a estas obras, en esos escenarios, la legitimación las vacía de contenidos y las reduce a objetos escultóricos. En cambio, en las intervenciones en el espacio sudamericano, las arquiesculturas adquieren en el anonimato público, un carácter indefinido entre las “máquinas arcaicas” y los “objetos urbanos”, transformando la condición aurática en espacio cívico.

Parque Norte y Plaza Santa Cruz

Rosario, Santa Fe, Argentina

Proyecto-Construcción 1989

Arqs. Gerardo Caballero y Ariel Giménez.

Equipo: Mariel Suárez.

Comitente: Municipalidad de Rosario, Secretaría de Planeamiento. Dirección de Proyectos Urbanos.



Parque Norte, Caballero-Giménez, Rosario, 1989.
Fuente: www.gerardocaballero.com

Entrevista a Gerardo Caballero

Caballero estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario entre 1976 y 1982. Durante los años 1983 y 1985 colaboró en el estudio Corea-Gallardo-Mannino en Barcelona. En 1986 se trasladó a Estados Unidos donde obtuvo su Master in Architecture, Washington University, Saint Louis. Regresó a la Argentina en 1988, y fundó su estudio junto con Ariel Jiménez (hasta 1992), dentro de ese período se realizaron las dos obras que se muestran en esta tesis.

En relación a ellas y sobre todo al momento histórico que se vivía, aunque ya se ha ido mencionando a lo largo de este trabajo, se adjunta a continuación una entrevista a Caballero donde cuenta su encuentro con esa Argentina, sus influencias y las ideas en torno de los parques realizados.

V.J.- *Transitaste la facultad durante los años de la dictadura, en el 83 te fuiste a Barcelona, luego a Estados Unidos, volviste en 1988, ¿cómo era el país o mejor dicho, la ciudad que encontraste a la vuelta?*

G.C.- Efectivamente estude en la facultad durante el proceso, luego de 5 años regrese a Argentina y me instalé en Rosario, asociado en aquel momento con Ariel Giménez, encontré un país nuevamente complicado, políticamente hablando el ocaso de Alfonsín, la hiperinflación, los saqueos, el caos.

Cuando uno regresa después de un tiempo, de un viaje, esa distancia te permite ver con mas claridad la realidad que difiere mucho de lo que uno tiene en el imaginario, es una distancia necesaria para entender tu contexto.

V.J.- *Seguramente sos consciente de que en Santa Fe y en particular en Rosario se gestó un clima muy interesante y rico en los años 90, ¿cómo era el clima de debate en esa época, en el campo de la arquitectura?, ¿cuáles eran los tópicos mas sobresalientes que se discutían?*

G.C.- El clima de los noventa, curiosamente, fue muy interesante en Rosario, nosotros fuimos parte de la organización del congreso **La Construcción del Pensamiento**, que inició un debate y un clima muy intenso en la ciudad, la paridad cambiaria uno a uno con el dólar posibilitó la presencia de muchos arquitectos extranjeros que contribuyeron a la difusión y al debate local, creo que lo que mas se discutía era la relación entre la practica y la teoría, es decir como el pensamiento era expresado en el hacer y ver estas dos condiciones no ya como antagónicas.

V.J.- *Fuiste uno de los fundadores del Grupo R, cómo fue el momento “fundacional” del grupo, el momento en que se gestó? ¿por qué se les ocurrió? ¿Qué necesidades había o querían buscar/lograr?*

G.C.- Después de ser parte de la organización del congreso que te mencioné comenzamos con las actividades del grupo, ciclos de charlas que se prolongaron por varios años y que nos permitió confrontar con colegas internacionales que visitaban la ciudad, fue un momento muy interesante del cual todos nos beneficiamos, conversaciones interminables sobre la arquitectura y la construcción de la ciudad, todo esto tuvo una difusión en los medios que permitió conseguir un lugar relevante de la ciudad como centro de debate que trascendió el país, al final pienso que todo esto tuvo un impacto en la arquitectura local que hoy se produce por jóvenes arquitectos que eran estudiantes en aquel tiempo.

la falta de actividades llamémosle culturales de este tipo motivo el entusiasmo de traer gente en ciclos que duraban 4 meses, no ya un congreso que era algo intenso pero que solo duraba unos días, los ciclos nos permitían mantener un clima de actividad durante unos meses todos los años

V.J.- *¿Cuales eran los arquitectos que mirabas?, ¿qué cosas te llamaban la atención?*

G.C.- En ese momento se miraba mucho la producción de la arquitectura española, cierta afinidad cultural y tecnológica creo la hacían familiar y posible, la obra de los arquitectos catalanas me llamaba la atención, también los portugueses.

V.J.- *A fines de los 80 salió un artículo muy emblemático en el mundo del arte que fue “la escultura en el campo expandido”, de Rosalind Krauss, ¿lo conocías?*

G.C.- Ese artículo en particular que mencionas no lo conozco.

V.J.- *Viendo tu página web veo además de tus obras, objetos, fotografías, libretas de viajes, ¿cómo era o es tu relación con el arte?*

G.C.- Yo considero la arquitectura en toda su dimensión, cultural, tecnológica, pública, social, estética, constructiva, teórica, filosófica, desde este punto de vista mi trabajo trata de trascender la mera respuesta profesional a un encargo determinado.

V.J.- *Volviendo de nuevo a los años 80 y 90, ¿cómo fue el impacto de Frampton?, el regionalismo crítico, la tectónica, la “resistencia”, etc...*

G.C.- Que una mirada crítica sobre la realidad que te rodea es una buena manera de hacer, mirar y observar lo que está a tu alrededor para informar la producción, para imitarlo, no como punto de llegada pero sí como punto de partida, es una construcción de la cultura local con una mirada reflexiva, creo lo de Frampton contribuyó en esa dirección.

V.J.- *Específicamente hablando de tu obra, yo trabajo con dos obras tuyas: la Plaza Santa Cruz y el Parque Norte: me gustaría si puedes recordar algo de esa época en relación a las “ideas” para esas plazas, una “inspiración” que seguías, si te interesaba el land art o el minimalismo, o cualquier reflexión que me quieras hacer.*

G.C.- Los dos proyectos que mencionas se desarrollaron al mismo tiempo y son de los primeros que hice a mi regreso a Argentina, tienen esa idea que el proyecto ya existe en el lugar y el trabajo es descubrirlo, hacerlo visible, develar sus trazos, son dos proyectos que no se pueden llevar a otro lugar, son parte del lugar, nacen de él, de su observación, manipulación, interrogación, son sencillos constructivamente pero complejos conceptualmente, en efecto ambos están influenciados por mi estadía en los Estados Unidos y el trabajo de artistas como Mary Miss, Michael Heizer, Richard Nonas entre otros.

Febrero de 2017.

Pasarela peatonal en Las Varillas

Arquitecto: Carlos Barrado / Mónica Bertolino

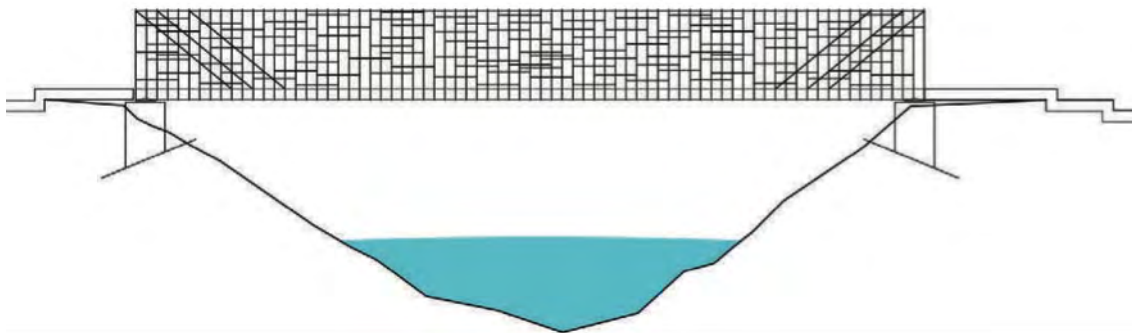
Arquitectos Colaboradores: Agustín Rovaretti

Año: 2005-2007

Emplazamiento: Las Varillas, Córdoba, Argentina Fotografías: Carlos Barrado Maquetación: Borja López Cotelo

La ciudad de Las Varillas, se encuentra a 165 km de la ciudad de Córdoba, en la región este de la provincia. Como explica la ficha técnica, esta pasarela fue parte de un programa de recuperación y creación del espacio público en esa ciudad. Era necesario ese cruce peatonal sobre el canal que la atraviesa de este a oeste.

“El diseño apela al carácter elemental de la estructura, una estructura metálica y hierros doblados que resuelven la baranda y ayudan a conformar en conjunto una pieza elemental y uniforme, casi como un canasto que se apoya sobre las márgenes del agua”¹³⁷.



Pasarela peatonal, Bertolino/Barrado. Las Varillas, Córdoba. Corte.
Fuente: www.Tectonicablog.com



Pasarela peatonal, Bertolino/Barrado. Las Varillas, Córdoba.
Fuente: www.Tectonicablog.com

137 Monica Bertolino, Carlos Barrado en www.tectonicablog.com

Pabellones parque Independencia

Rosario, Santa Fe, Argentina

Proyecto 2002-Construcción 2003

Arq. Rafael Iglesia, arq. asociado JJ Dapello.

Area de la tierra 30.000 m2

Area construída: 585 m2

Rosario, Santa Fe, Argentina

Dos de las mejores descripciones de los Pabellones del Parque Independencia, ya están hechas y pertenecen a Liernur y a Silvestri, quienes realizaron un magistral análisis en sus respectivos artículos: Máquinas arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina y La lógica de la sensación Es a través de ellos y del propio Iglesia, que se mostrarán estas obras.



Emplazamiento Pabellones del Parque Independencia,
Rafael Iglesia, Rosario, Santa FE, Argentina.

Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario1

En este caso se trata de dos “pequeñas” obras de Iglesia, el pabellón de baños y el pabellón para fiestas en el Parque Independencia. Aunque a Iglesia nada le parece lo suficientemente banal ni ningún encargo es demasiado pequeño, según sus palabras “ya ni siquiera sabe qué es lindo y qué es feo”¹³⁸; como analizó Liernur, los suyos son trabajos de escala modesta incluso en contextos inusuales pero que a pesar de ello, lo que sorprende, “es la capacidad de reverberación que alcanzan, precisamente a partir de materiales y dimensiones limitadas y, por eso mismo, su obra constituye una lección para quienes deben operar en condiciones similares.”¹³⁹

Refiriéndose al pabellón de fiestas, cuenta Iglesia que cuando visitó el lugar, la primera impresión que tuvo fue el contraste entre luz de día –visible en el cielo- y la sombra cerrada bajo la arboleda, que sumía al terreno en una noche imposible a la manera de las pinturas de Magritte como en la serie El imperio de las

138 Ana María Rigotti. La mente y la mano.

139 Jorge F. Liernur. “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006. Pag 4.

luces. Por otro lado, también observó que traves del follaje la luz pasaba recortada a la altura humana: una luz compartimentada, cuyo flujo estaba sujeto al ritmo que le imprimían los troncos, una luz rasante. En esa alternancia de sombras y luces estableció el proyecto.

En el caso del pabellón de baños, “el autor explica por qué no quiso colocar el Pabellón de Baños “al fondo, a la derecha” sino en la misma entrada de parque: no debía ser un espacio sórdido, como suelen ser los baños públicos, sino lleno de luz, visible, a mano.”¹⁴⁰

Con los baños realizó una operación que ya aparecía en trabajos anteriores: “sacar a la luz ámbitos que permanecen ocultos asignándoles nuevos lugares. Su localización al ingreso del parque no sólo es una manera de marcar el acceso, sino que expresó su intención de que funcionara como una linterna en una zona que tenía poca iluminación. Aquí también tomó de referencia a Magritte, en este caso con la relación de fondo y figura que se establece en La condición humana para describir las relaciones de los materiales y los juegos de contraste entre la rusticidad del hormigón y el quebracho y el elemento high tech de las superficies de acero inoxidable y vidrio. Es esta operación donde Liernur encontró que Iglesia pone en práctica su procedimiento vanguardista predilecto, “la inversión de sentidos comunes a la búsqueda de efectos inesperados. La oscuridad habitual de los toilettes públicos se transforma en una lámpara; lo oculto (circulaciones) se exhibe.”¹⁴¹

Los dos edificios se presentan contrapuestos. El edificio de los baños está sobreelevado para que su luz asemeje estar suspendida, flotando; el segundo edificio se resume en la presencia firme de los troncos que se levantan desde el suelo, tal como lo hacen las plantas.

Según Silvestri, “no hay mesetas, pliegues ni multitudes informes. Porque estas arquitecturas están instaladas en un parque decimonónico, pintoresco, la referencia principal es *pictórica*”¹⁴². En toda la descripción que hace Iglesia de los pabellones está la referencia constante a la obra de Magritte, esa mezcla de irrealidad, ensoñación, extrañeza, ensoñacion, fantasía, el juego y lo banal.



“El reino de las luces”, Magritte (versión 1954)
Fuente: Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica
(www.fine-arts-museum.be)



Pabellón de Fiestas, Parque Independencia, R. Iglesia.
Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/independencia-p-fiestas-geometales

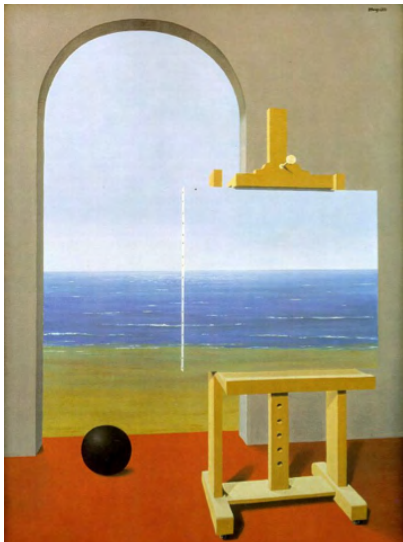
140 Graciela Silvestri. “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”. Revista Block, N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pág 27.

141 Jorge F. Liernur. “Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina”. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006. Pág 6.

142 Graciela Silvestri. “La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo”. Revista Block, N 7, Septiembre de 2006, UTDT, Pág 26.



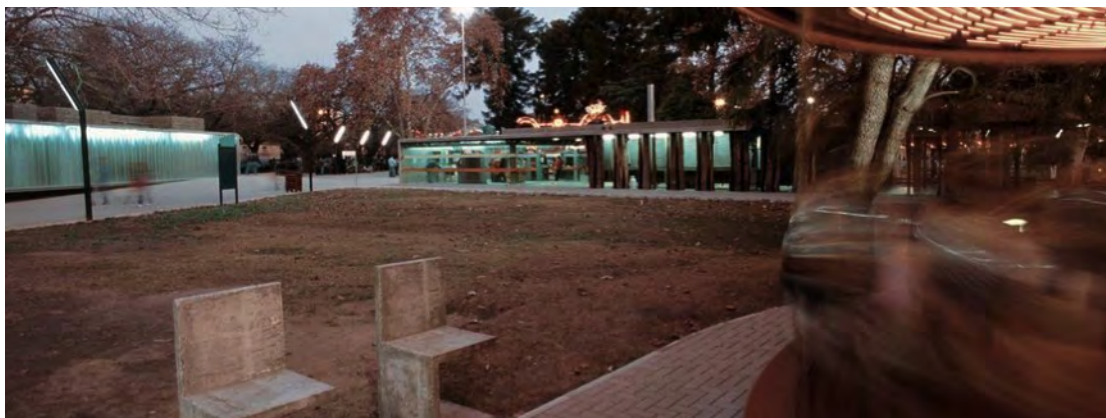
Pabellones, Parque Independencia, Rafael Iglesia, Rosario, Santa Fe, Argentina
Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario07



“La condición humana”, Magritte, (versión 1935)
Fuente: Colección Spierer, Ginebra.



Pabellón de baños, Parque Independencia, R. Iglesia, Rosario, Santa Fe.
Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario04



Pabellón de baños, Parque Independencia, R. Iglesia, Rosario, Santa Fe.
Fuente: www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159444/pabellones-parque-independencia-rafael-iglesia/international-park-de-rosario13

La Plaza del Patriarca

San Pablo, Brasil.

Proyecto 1992-Construcción 2002.

Arq. Paulo Mendes Da Rocha

Arquitectos colaboradores. Eduardo Argenton Colonelli, Silvio Oksman, Katia Bomfim Pestana, Giancarlo Latorraca, Marcelo Laurino, Eduardo Argenton, Marin Gonsalo Corullon.

Colaboradores: Luciana Fukimoto.

Ubicación: Vale do Anhangabaú, San Pablo, Brasil. Año proyecto 1992-2000. Construcción 2002

El diseño para la Plaza del Patriarca y Viaducto do Chá formó parte de una serie de iniciativas de la asociación “Viva o Centro”, que buscaron revitalizar (¿recuperar?) y ordenar, ciertas estructuras urbanas en la parte histórica de la ciudad.

Luego de hacer un estudio vial, se reorganizó el tránsito de automóviles y las paradas de colectivos, utilizando el Viaducto do Chá¹⁴³ como una terminal a lo largo de sus 240 m. “El elemento que organiza esta situación es una ligera cubierta de acero y cristal, que tiene como antecedente la marquesina del edificio de la Cámara Municipal de 1898”¹⁴⁴. También se trató de la “recuperación” de los suelos y pavimentos con sus dibujos originales y de la reubicación de una escultura correspondiente al brasileño Alfredo Ceschiatti.

La pieza central fue la cubierta nueva que se construyó para acceder a las Galerias Prestes Maia que se encuentran debajo del viaducto.

El Arco del Patriarca, construido en 2002, en una plaza pública, representa un inmenso toldo blanco de acero que cumple con dos funciones: proveer de abrigo y señalar el camino de paso descendiente por la escaleras mecánicas. Con un diseño aparentemente simple de una sola pieza, el arco se muestra como un pórtico: no sólo es el “paso” sino la conexión entre la “ciudad vieja” de los edificios históricos y la “ciudad nueva” de los edificios modernos de oficinas que se encuentran en el lugar.



Plaza del Patriarca, Paulo Mendes da Rocha, Sao Paulo, 1992
Fuente: ARQ. N 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, abril 2007

143 El Viaducto do Chá es una estructura vial que cruza el Vale do Anhangabaú, uno de los espacios públicos más representativos del centro de San Pablo, caracterizado por sus plazas verdes, un intenso flujo peatonal y la presencia de los edificios del Teatro Municipal y la prefectura de San Pablo. (nota del editor) en Mendes da Rocha, Paulo. Plaza del Patriarca, Sao Paulo, Brasil. Arq. N 65, abril de 2007. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Pag 57

144 Ibidem. Pag. 56

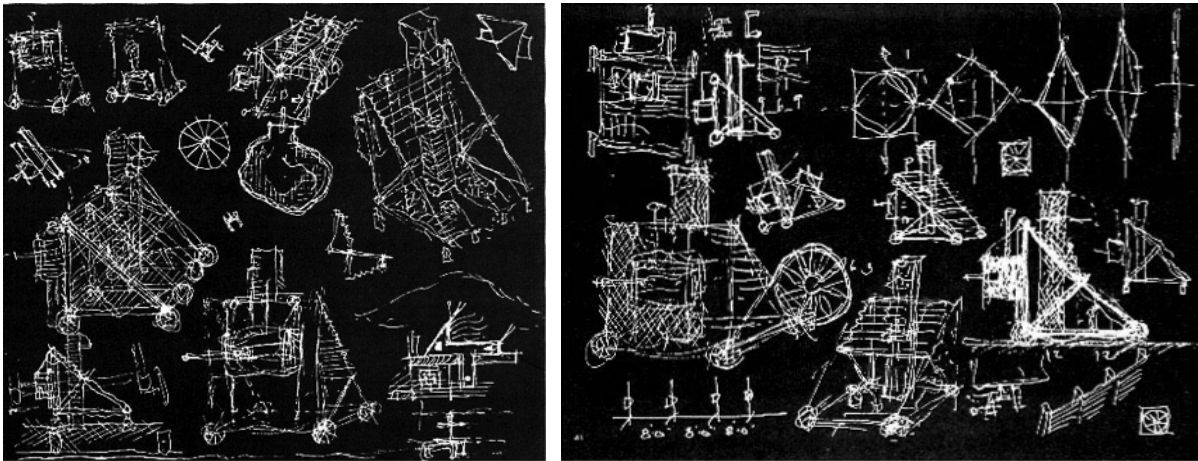
La máscara de la medusa

Buenos Aires, Argentina

Proyecto 1996-Construcción 1998

“El objeto/espacio se transforma de un hecho intelectual en un objeto funcional, no sólo se celebra el arte de construir sino que prevalece lo social de la arquitectura...”

John Hejduk



La Máscara de la Medusa, Hejduk, dibujos preparatorios,
Fuente: Fundación Proa.

En la primera parte de los 80, con el nacimiento del post-modernismo, Hejduk se propuso reinventar la noción de la máscara arquitectónica. “La Máscara de la Medusa” fue una serie de proyectos y dibujos realizados por el arquitecto norteamericano John Hejduk pensados como objetos urbanos que exploraban una dimensión intermedia entre arquitectura y escultura. Varios de ellos han sido ya construidos en distintas ciudades del mundo como Londres (“Collapse of time”), Berlín (“Berlin Night”), Oslo (“Security”), Atlanta (“The House of The Suicide”) y Riga. El proyecto elegido por Hejduk para Buenos Aires fue la “Máscara Teatro”, un teatro para la comunidad. Consistía en una vivienda para un solo habitante, dotada de un techo en forma de gradería, una torre, un balcón y un volúmen curvilíneo, adosado a la estructura principal, que conforma el sector de servicios. “La máscara” es un módulo triangular que mide 7,50 metros de lado por 7,50 de alto, con una fuerte presencia formal y un uso definido, lo cual lo diferencia de una escultura.”¹⁴⁵

Como ocurriera en otras ocasiones, las abstracciones y los croquis seleccionados son, una vez más, la excusa para mantener vivo el ritual, que continuará con la definición del proyecto y culminará con su construcción.

En 1996, el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella –con la colaboración del Gobierno de la Ciudad y la Fundación Proa- decidió realizar la construcción de una de las piezas de esta serie “La Máscara de la Medusa” en Buenos Aires con la colaboración y asesoramiento de su autor.

¹⁴⁵ Jaime Grinberg. “Hejduk y la máscara”. Entrevista La Nación, 16 de Diciembre de 1998.

Como narra la propia revista del Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea: a partir de las abstracciones y croquis seleccionados del repertorio de más de cuatrocientas piezas/caracteres que conforman el ideario Mask of Medusa, se abordó el desarrollo proyectual, la documentación técnica y la construcción.

Ficha Técnica:

Directores del taller y la construcción: Roberto Busnelli y Jaime Grinberg.

Participantes: Florencia Moralejo, Daniela Propato y Marcelo Raniolo.

Estructura: Pablo Sigal.

Documentación técnica: Brian Bernardis y Daniela Propato.

Estructura de madera: Alberto Cinícola y Daniel Cinícola.

Coordinación general: Bimba Bonardo

Fundaciones: Ingeplam, construcciones Julio Lenardi.

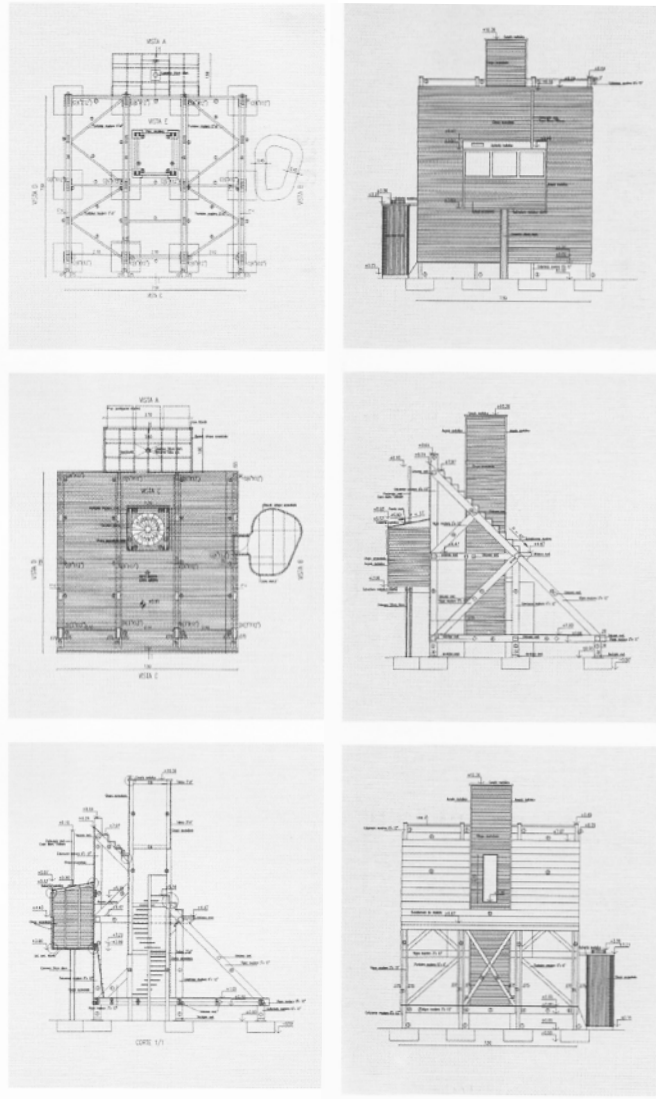
Todo el proceso fue controlado conjuntamente en el taller de la UTDT y en la Cooper Union School of Arts de New York por John Hejduk, en los primeros días de diciembre de 1998.

Esta construcción se estructuró en dos etapas y fue narrada por Busnelli –uno de los directores del taller- en su página web: la primera que comprendió la fabricación de todos los componentes en los distintos talleres. Una empresa especializada en vigas de madera multilaminada fue la encargada de confeccionar las vigas y columnas estructurales, fueron construídas en Mendoza y trasladadas hasta un taller de carpintería en Buenos Aires, donde se procedió al primer ensamble de la estructura principal, verificando el primer ajuste de todas las piezas.

La segunda etapa consistió en el ensamblaje y montaje de dichos componentes en la Boca. La empresa constructora realizó las excavaciones y el hormigonado de las bases, mientras que mediante la utilización de una grúa se procedió al izamiento de las primeras cabriadas estructurales y la torre. El resto de los elementos fue ensamblado por los carpinteros y los herreros exclusivamente¹⁴⁶. Una vez concluida la construcción, se trasladó la Máscara a la Vuelta de Rocha.

Los materiales de la Máscara –chapa y madera como las construcciones emblemáticas de la Boca- fueron los elegidos por el propio Hejduk, aunque en vez de los tonos brillantes prefirió el negro para entrar en contradicción con el resto.

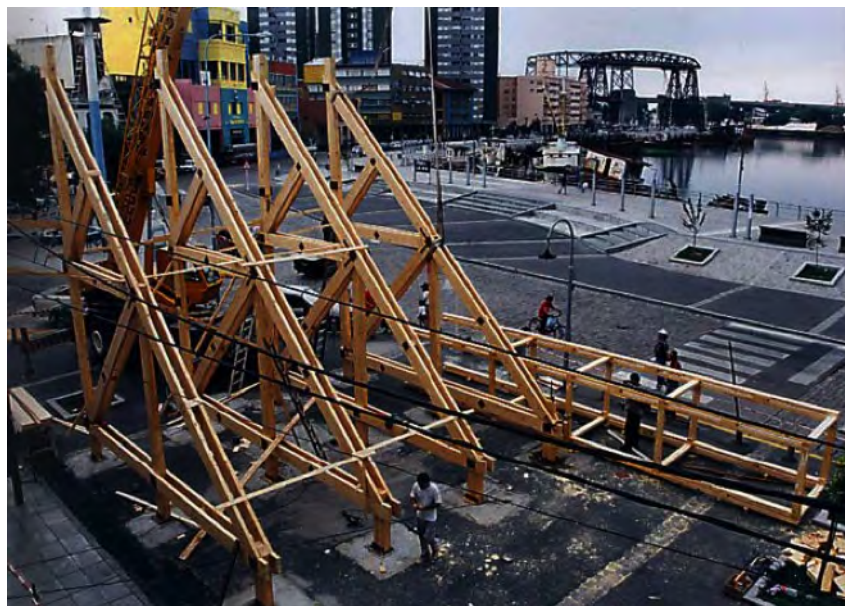
146 Ver Roberto Busnelli. www.barquitectura.com.ar



Plantas y corte

Vistas

La Máscara de la Medusa, Hejduk
Fuente: Revista Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998. UTDT



La Máscara de la medusa, Hejduk, construcción.
Fuente: Fundación Proa.



La Máscara de la medusa, Hejduk, construcción.
Fuente: Fundación Proa.

Fuentes: Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998, UTDT. Pag 56-61
Fundación Proa, John Hejduk, La Máscara de la Medusa, 1998.

Monumento de Fin del Milenio, Homenaje a Amancio Williams

Buenos Aires, Argentina

“Aquél ideal de integración entre la obra de arte y la arquitectura, se da naturalmente en la arquitectura íntegra, en la arquitectura verdadera.”

Claudio Vekstein

Proyecto original (1962-66): Arq. Amancio Williams

Adaptación y Dirección de obra (1999-2000): Arq. Claudio Vekstein

Archivo Williams: Claudio Williams, director.

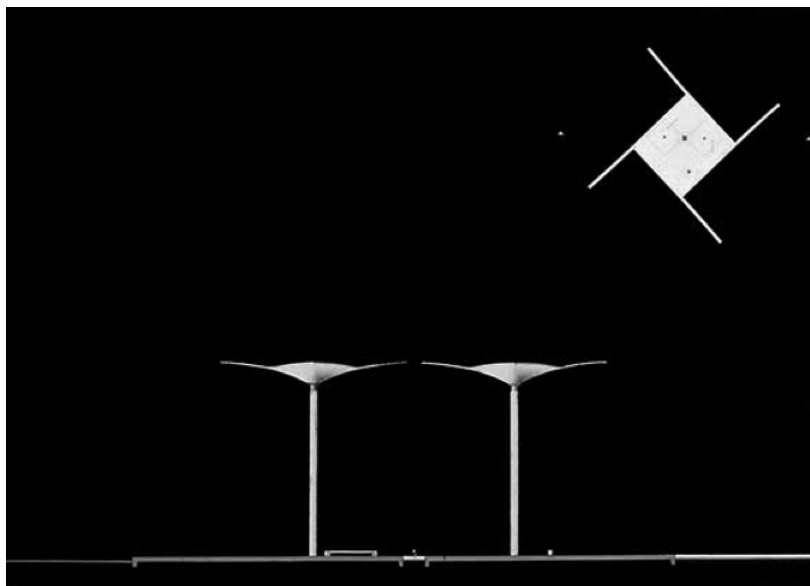
Colaborador: Ing Georg Ponzelar

Recálculo estructural: Ings. Tomás del Carril- Fontán Balestra

Ubicación: Calle Melo y el Río de la Plata, Paseo de la Costa, Vicente López, Buenos Aires.

Año: 1999-2000

Emprendimiento y realización: Municipalidad de Vicente López (Intendente Don Enrique García), Secretaría de Obras públicas (Arq. Sabrina Mosca y Dr. Fabián Gnofo), Dirección de Planeamiento (arquitectos José Hernán y Héctor De Marzi)



Monumento en homenaje a Alberto Williams, planta y vista.
Fuente: www.amanciowilliams.com/v1/9-monumento3.swf?nocaching=60649

Particularmente interesado en la obra pública, Vekstein -quien fue último discípulo del arquitecto Amancio Williams y realizó estudios de posgrado en la academia de Artes Staedelshule de Frankfurt, bajo los arquitectos Enric Miralles y Peter Cook- le interesa saber cómo es que el estado lleva a cabo estas obras de mejoramiento en nombre de la comunidad, y cómo es esta relación. En sus palabras, define la cuestión de lo público “como aquello que es de todos, como lo que no se le oculta a nadie” y hace una diferenciación –clave para él- entre la opinión pública y el interés público, tema que es de mucha sensibilidad ya que a veces la opinión pública no necesariamente refleja el interés público, y la cuestión política se tensiona entre estos dos conceptos. “El espacio público es un termómetro de la cuestión política”¹⁴⁷

147 Ver Claudio Vekstein. Obra Pública - obiter - obiter.us.es/index.php/categories/68-conferencias.../981-user-65-vyoi3sqkwc2j7b

En relación a esta obra, también se trata de algún modo de una “recuperación” por parte de Vekstein; ya que Williams la proyectó originariamente como un monumento en memoria de su padre, el compositor Alberto Williams y fue Vekstein quien finalmente pudo materializar esta idea en otro contexto.

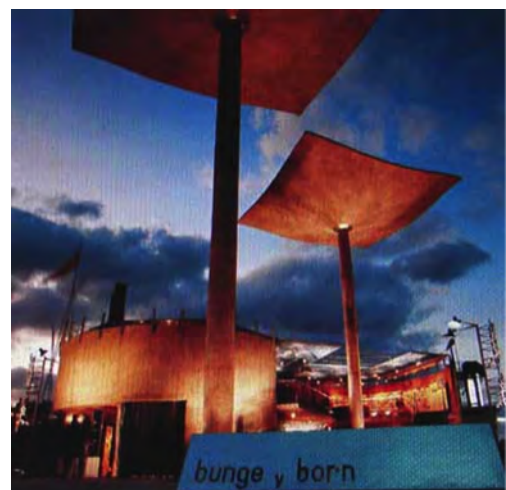
“El monumento, concebido para ser construído en un parque de césped de Buenos Aires, consta de dos bóvedas cáscara cuadrangulares de 11 x 11 m., elevadas sobre un piso de mármol elevado 33 cm sobre el césped, comunicado por cuatro veredas angostas a los caminos circundantes del parque. Todo el juego resulta del espacio vacío entre las dos bóvedas y las superficies de mármol. Las bóvedas no se tocan: sus esquinas permanecen apenas separadas, creando, vistas desde abajo, un punto de tensión. A este punto corresponde, justo debajo, una cavidad cuadrada plantada con césped, con una flor emergiendo en el medio desde un fino tubo metálico. El espectáculo de las bóvedas cambia con gran riqueza desde los distintos puntos de vista, tanto si se las ve con sus lados paralelos o diagonales a través de una línea. Para disfrutar estas diferentes visiones y pensar o conversar en calma, un largo asiento en hormigón pretensado y mármol y una hilera de prismas de mármol situados en diferentes posiciones. Una segunda cavidad cuadrada, menor, con agua renovable contiene, 2 cm bajo la superficie, una placa de acero inoxidable simplemente impresa, con la inscripción recordatoria y un llamado a renovar la flor. Se ha estudiado un sistema para la completa iluminación del monumento: las bóvedas, los caminos, la superficie de mármol, los asientos, el agua, la flor, la placa.”¹⁴⁸

La pieza fundamental de esta obra era la bóveda cáscara, imagen icónica asociada a Williams que fue presentada en el número 5 de *Nv Nueva Visión*, bajo el título de “Una nueva unidad estructural”. “Firmada por el propio arquitecto y el ingeniero Julio Pizzetti (asesor estructural) en ella se reseña el proceso de elaboración que incluye tanto de intuición y cálculo como de decidida vocación formal”¹⁴⁹.

Este proyecto no fue realizado pero finalmente, Williams adoptó y utilizó este recurso para el pabellón de Exposiciones Bunge & Born en la Feria del Centenario de la Sociedad Rural Argentina en Palermo, en 1966. Por primera vez se construyeron las bóvedas cáscara pero, lamentablemente, terminada la exposición y pese a los intentos del propio artista, el pabellón fue demolido.



Amancio Williams y una maqueta de las “bóvedas cáscara”



Pabellón Bunge & Born,
Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires, 1966

¹⁴⁸ Amancio Williams en Claudio Vekstein, “Monumento de fin del milenio”, Revista Summa, N 44. Pag 140

¹⁴⁹ Luis Müller. “Poética y técnica en los proyectos de Amancio Williams: hospitales para el sistema de salud pública”. Palapa, vol. V, núm. II, Julio-Diciembre, 2010. Universidad de Colima, Colima, Mexico. Pag 8.

Según cuenta Vekstein, a partir del año 1996 se quiso volver a recuperar la creación de Williams, pero recién en 1999, por la participación inicial de los arquitectos Cadau-Gálvez-Giménez, proyectistas del Paseo de la Costa y del intendente municipal de Vicente López, Don Enrique García, fue que se hizo posible la construcción del monumento en el paseo costero, frente al río de la plata con motivo del fin de siglo.

Cuando Vekstein ordenó el archivo de Williams encontró unas fotos que había sacado el mismo Williams del río de la Plata, unas fotos –en sus palabras- “densas”, un paisaje “enigmático”. Estas imágenes le volvieron a la cabeza cuando surgió la idea de hacer el monumento. Éste se fue haciendo sobre la calle Melo mientras el municipio avanzaba sobre el río.

Según escribió Vekstein en la revista Summa, decidió llevar a cabo una versión del monumento a Alberto Williams “pero según dimensiones y detalles del Pabellón Bunge & Born, como el estanque central en lugar del de césped (que recibe el reflejo acústico del río por la curvatura exacta de las bóvedas), y la placa en lugar de aquél, al permitir el ingreso al parque bajo las bóvedas, recuperando los largos “senderos de luz” en hormigón, aislados de la gran plataforma y los dos bancos complementarios, donde el lineal extenso frente al río conteniendo la serie de 6 contraluces, es sombra concreta de las piezas individuales en el otro diagonal.”¹⁵⁰



Fuente: www.flickr.com



Fuente: www.flickr.com

150 Ibidem. Pag 141.

Anfiteatro Pte. Arturo Illia.

Ubicación: Calle Laprida y Río de la Plata, Vicente López, Buenos Aires Comitente: Fundación Empresaria de Vicente López, presidente José Menoyo Proyecto (y seguimiento de obra): arqs. Claudio Vekstein y Mónica Tello.

Gestión y documentación: arquitectos José Hernán y Héctor De Marzi Colaboradores: Luis Etchegory, arquitecto Andreas Lengfeld (Alemania), arquitecta Eugenia Frías Moreno y Santiago Mendibour

Renders: arquitecto Alejandro Goldemberg

Estructura: ingenieros Tomás del Carril y Fontán Balestra

Dirección de obra: arquitecto Eduardo Calocero

El anfiteatro de la costa fue una pieza posterior, encargada luego del monumento pero generada casi al mismo tiempo; una caja de escenario para proteger del viento del río, con capacidad para 30.000 personas y sobre todo pensada para conciertos de rock, junto con unos baños y unos camerinos. Según sus palabras se construyó de modo muy rudimentario y con un presupuesto ínfimo,¹⁵¹.

Es interesante subrayar que tal vez tanto en estas obras donde se trabaja la recuperación de las bovedas cáscara como en las obras de Iglesia hay un cierto aire de nostalgia.



Anfiteatro Pte. Arturo Illia, Vekstein-Tello, 2000, Vicente López, Buenos Aires

151 Ver Claudio Vekstein. Obra Pública - obiter obiter.us.es/index.php/categories/68-conferencias.../981-user-65-vyoi3sqkwc2j7b

El Molino, Fábrica Cultural

Santa Fe, Argentina

Autores: Unidad Provincial Ejecutora de Proyectos Especiales - Ministerio de Obras Públicas y Vivienda - Gobierno de Santa Fe

Ubicación: Manzana comprendida por Bv. Gálvez y las calles Castellanos, República de Siria, y Pedro Vítтори Santa Fe, Argentina

Comitente: Ministerio de Innovación y Cultura. Gobierno de Santa Fe

Equipo de Proyecto: Arq. Francisco Quijano, Arq. Luis Leonart

Asesores de Proyecto: Arq. Mario Corea, Arq. Silvana Codina

Equipo de Trabajo: Arq. Milena Alessio, Arq. Juan Carlos Blando, Arq. Franco Campodónico, Arq. Nadia Ferretti, Arq. Jorge Giunta, Arq. Eleonora Piriz, Arq. Fabio Scarano, Julia Garay

Asesores Técnicos: Arq. Claudio Vekstein, Ing. Tomás Del Carril, Arq. Raúl Utges, Ing. Electr. Alejandro Ferrarini, Ing. Civil Daniel Gutiérrez

Relevamiento: Sebastián Inglese, Gustavo Picotto

Superficie total del predio: 9105 m²

Calle cubierta por bóvedas cáscara: 1203 m²

Espacio público: 1875 m²

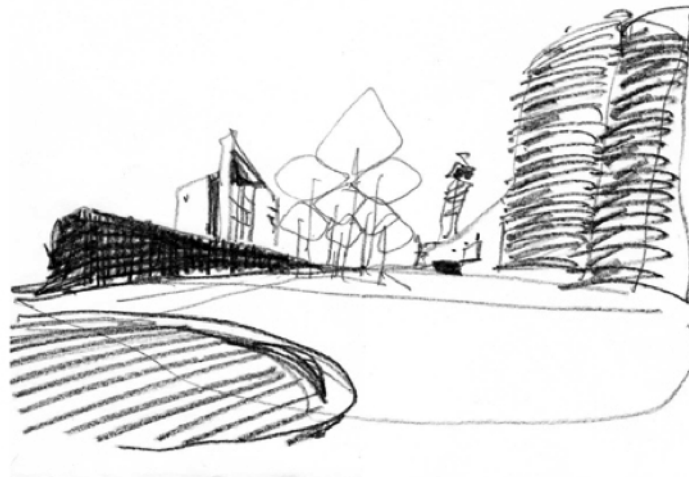
Superficie en planta edificio talleres y servicios: 760 m²

Superficie cubierta: 1935 m²

Inicio Obra: Marzo 2009

Fecha de Inicio: Inicio del proceso Licitatorio, Diciembre 2008

Fecha de terminación: Estimada en diciembre de 2010



El Molino, Fábrica Cultural. Arqs. Corea, Quijano, Codina, Leonart.
Santa Fe, Argentina. Fuente: www.mariocorea.com

Como indica la memoria descriptiva publicada por una de las arquitectas intervinientes –Silvana Codina- El Molino, Fábrica Cultural es una obra pública que integraba un proyecto global de puesta en valor e intervención que incluía también al Parque Federal y la Redonda en la ciudad de Santa Fe.

Fue proyectada y llevada adelante por el gobierno de la Provincia de Santa Fe, (Unidad de Proyectos Especiales) y la planificación conceptual del espacio estuvo a cargo del equipo del Ministerio de Innovación y Cultura.

Inaugurado en Diciembre del 2010, se trató de la obra de recuperación del antiguo molino Franchino,

(construido en 1894, había sido cerrado y abandonado en 1995) y su incorporación a un programa de parques y espacios públicos de la capital provincial. La obra tuvo una duración de un año y medio.

La obra esta dividida en tres espacios, la que se trató en este trabajo por el interes particular del mismo fue la calle interior que fue cubierta por 13 “bóvedas cáscara” concebidas por Williams en 1940. Estas bóvedas techan una calle, dando sentido a la intención de Williams cuando decía “cambiar el clima del lugar en donde se instalen”. La calle tiene 25 metros de ancho y abarca una superficie de 1200 metros cuadrados, se constituye como un paseo abierto, un lugar donde las bóvedas cubren sin encerrar.



El Molino, Fábrica Cultural (foto aérea). Arqs. Corea, Quijano, Codina, Leonart. Santa Fe, Argentina. Fuente: www.mariocorea.com



El Molino, Fábrica Cultural. Arqs. Corea, Quijano, Codina, Leonart. Santa Fe, Argentina. Fuente: www.mariocorea.com

Zócalo turístico

El proyecto consistió en una serie de miradores costeros que van desde la desembocadura del río Maule hasta el Puerto de Maguellines. Su fin era potenciar y poner en valor el patrimonio natural que representan las grandes rocas de este paisaje. El circuito buscaba también reactivar el turismo local, dañado severamente por el terremoto. Los cinco zócalos, están asociados a una ciclovía de 4,5 km. (página web Estudio Elemental)

Ubicación: Constitución, Chile.

Año Proyecto: 2012

Año Construcción: 2014

Mandante: Consorcio PRES Constitución, Banco Santander.

Ingeniería Civil: Patricio Bertholet

Material: madera

Empresas asociadas: Tironi Asociados, Arup. Fundación Chile, Marketek, Universidad de Talca.

Fotos: Felipe Diaz Contardo (www.fotoarq.com)



Zócalo turístico, Aravena, Concepción, Chile.
Fuente: <http://afasiaarchzine.com/tag/elemental/>



Zócalo turístico, Aravena, Concepción, Chile.
Fuente: <http://afasiaarchzine.com/2014/10/alejandro-aravena-elementa-2/#more-1384>



Zócalo turístico, Aravena, Concepción, Chile.
Fuente: <http://afasiaarchzine.com/2014/10/alejandro-aravena-elementa-2/#more-1384>

Bibliografía

- Ballent, Anahi; Gorelik, Adrián. El Príncipe, Revista Block N 5, Diciembre de 2000, Buenos Aires, UTDT.
- Bruno, Giuliana. Bodily Architectures, Assemblage, No 19 (dec. 1992). MIT Press.
- Colomina, Beatriz. Doble exposición. Arquitectura a través del arte. Madrid, Akal, 2006.
- Crispiani, Alejandro. Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2011.
- Foster, Hal. The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century, MIT, 1996.
- Foster, Hal. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Bay Press, Seattle, 1983.
- Foster, Hal. (Post) Modern Polemics, Perspecta, vol. 21, (1984). Pp 144-153.
- Foster, Hal. The Art-Architecture complex. Verso, London, 2011.
- Foster, Hal. The ABC of Contemporary Design, October, vol 100, Obsolescence (Spring 2002), pp. 191-199.
- Foster, Hal. Krauss, Rosalind. Bois, Ive-Alain. Buchloh, Benjamin H. D.; Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames and Hudson, England, 2004.
- Foucault, Michel. Folie et Dérason: Histoire de la folie à l'âge classique, Librairie Plon, Francia, 1961
- Frampton, Kenneth. 'Rappel à l'ordre: The Case for the Tectonic', en Architectural Design N60, 1990.
- Frampton, Kenneth. Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- Gorelik, Adrián. Correspondencias. La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura. Revista Block N3, Diciembre de 1998. UTDT.
- Gorelik, Adrián. El romance del espacio público. Revista Block, N 7, Buenos Aires, UTDT. 2006.
- Gorelik, Adrián. Arêas Peixoto, Fernanda (compiladores). Ciudades Sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Siglo XXI, Buenos Aires, 2016.
- Gotlieb, Carlos. Les Grands Projets de Francois Mitterrand en Paris: la arquitectura como asunto de estado. Revista Block n 5, diciembre de 2000, UTDT.
- Grammazio, Fabio; Kohler, Mathias. Digital materiality in Architecture, Lars Muller Publishers, Baden, Suiza, 2008.
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina, Alianza Ed., Madrid, (sexta edición), 2005.
- Hobsbawm, Eric. Historia del Siglo XX. Crítica, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires. 1998.
- Iommi, Godofredo; Cruz, Alberto. "La Ciudad Abierta: de la utopía al paisajismo", Revista Universitaria, N 9, Santiago, Publicaciones periódicas, Pontificia Universidad Católica de Chile, abril de 1983.
- Iommi, Godofredo. Hoy me voy a ocupar de mi cólera, Valparaíso, Instituto de Arte, UCV, 1983. Transcripción de la clase dictada el 20 de marzo de 1983 en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la UCV.
- Jajamovich, Guillermo. La circulación internacional de ideas y estrategias urbanísticas y sus aplicaciones transculturadas: Buenos Aires y Rosario (1976-1993) Tesis UTDT, 2009.
- Jameson, Fredric. The political Unconscious. Narrative as a socially Symbolic Act. Cornell University Press, NY, 1981.
- Judt, Tony. Postwar. A History of Europe since 1945, Vintage Books, London, 2006.
- Kipnis, Jeffrey. Towards a New Architecture, Architectural Design, 102 (March/April 1993).
- Krauss, Rosalind. Sculpture in the expanded field, October, Vol 8 (spring 1979)
- Krauss, Rosalind. Architect's Drawings/ Artist's Buildings in drawings: The Pluralist Decade, ed. Janet Kardon, Philadelphia, University of Pensilvania and Institute of Contemporary Art, 1980.
- Krauss, Rosalind. Passages in Modern Sculpture, MIT Press-Viking, New York, 1977.
- Krauss, Rosalind. The grid, the/ Cloud/, and the detail, in Detlef Martins (ed.), The presence of Mies (New York: Princeton Architectural Press, 1994)
- Kwon, Miwon. One place after another. Site-specific art and locational identity. MIT Press, 2004.
- Leach, Neil. Rethinking architecture, Routledge, London, 1997
- Liernur, Jorge F. Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- Liernur, Jorge F. Máquinas Arcaicas: la obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina. AA38 Arquitecturas de Autor, T6 ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2006.
- Liernur, Jorge F. "Suaves asimetrías", Revista Casabella, Abril 2001.
- Maderuelo, Javier. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989. Madrid, Akal, 2008.
- Mallgrave, Harry Francis; Goodman, David. An Introduction to Architectural Theory, 1968 to the present. Willey-Blackwell, Reino Unido, 2011.
- Mitchell, William J. Antitectonics: The poetics of Virtuality. The virtual Dimension. John Beckmann (ed.), New York, Princeton Architectural Press, 1998.
- Mori, Toshiko. Imaterial/Ultramaterial. Architecture, design, and materials. Harvard Design School and George Braziller, Publisher. N.Y., 2002.
- Müller, Luis. "Córdoba x 5: indagaciones", Revista Block, N 7, Septiembre 2006, UTDT (44-50)

- Müller, Luis. Un largo y sinuoso camino. La bóveda cáscara en los proyectos de Amancio Williams. Revista Block N 9, Julio de 2012. UTDT. Pp 32-41
- Müller, Luis. Poética y técnica en los proyectos de Amancio Williams: hospitales para el sistema de salud pública. Palapa, vol. V.
- Najle, Ciro; Varas, Julián. “Heterofilia Digital”, Archivos de Arquitectura. Culturas Digitales, 02. Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, UTDT, Buenos Aires, 2014.
- Norberg-Schulz, Christian. Architecture: Presence, Language, Place. Skira Library of Architecture, Random House. Milan. 2000.
- Ortega, Lluís. Digitalization takes command. El impacto de las revoluciones de las tecnologías de la información y la comunicación en arquitectura. Tesis Doctoral Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, Octubre 2013.
- Ortega, Lluís, (ed). La digitalización toma el mando. Ed Gustavo Gilli, Barcelona, 2009.
- Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. ED. Gustavo Gilli, 2012.
- Papapetros, Spyros; Rose Julian. Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture, MIT, 2014.
- Pérez de Arce, Rodrigo; Pérez Oyarzún, Fernando. Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Ed Contrapunto, Chile, 2003.
- Picon, Antoine. Architecture and the virtual. Towards a new materiality, Praxis N 6, 2003.
- Plotquin, Silvio. En torno al “regionalismo crítico”, Revista Block número 8, UTDT, Buenos Aires, Marzo de 2011.
- Rowe, Colin; Slutzky, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal, Perspecta, Vol. 8, (1963). Pp 45-54
- Rowe, Peter G. Civic Realism, MIT Press, Cambridge, 1997.
- Sennett, Richard. The Craftsman, Yale University Press, New Haven, 2008.
- Shmidt, Claudia. Las teorías de la arquitectura y el “mundo real”: distancias, colisiones, intersecciones. En Martins, M.L.R.-Müller, L. (Coord) Arquitectura y calidad socio-ambiental en Ciudades del Cono Sur. SaPaulo – Santa Fé, FAU-USP/FADU-UNL. 2016
- Shmidt, Claudia. Sweet home Buenos Aires: la oportunidad de la arquitectura, Revista Block N 7, Septiembre de 2006. UTDT
- Silvestri, Graciela. La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo, Revista Block N 7, Septiembre de 2006, UTDT.
- Shmidt, Claudia. Francisco Bullrich y la historia de la arquitectura. Anotaciones en tres momentos. Vitrubia, Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Facultad de la República, año 2, Número 2, diciembre 2015, Montevideo.
- Silvestri, Graciela. Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina, Revista Block N 5, diciembre 2000, Buenos Aires, UTDT.
- Silvetti, Jorge. Las Musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura, en Revista Summa no 66, Junio 2004.
- Tschumi, Bernard. Disjunctions, en Perspecta, Vol 23 (1987)
- Tschumi, Bernard. Cinégramme Folie, Le Parc de La Villette. Princeton Architectural Press, 1987.
- Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane. The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis, Architecture in Greece, Volume 15, 1981.
- Vidler, Anthony. “Historia de la Folly”, en B. J. Archer, Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX, Madrid, M.O.P.U. Arquitectura, 1984. Pp10
- Vidler, Anthony. Nothing to Do with Architecture. Grey Room, No 21 (Fall 2005), MIT Press.
- Vidler, Anthony. Technologies of Space/ Spaces of Technology. Journal of the society of Architectural Historians, Vol 58, No 3, Architectural History 1999/2000.
- Vidler, Anthony. Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. Representations, No. 72 (Autumn, 2000), pp 1-20.
- Walker, Enrique (ed.). Lo ordinario, Gustavo Gilli, Barcelona, 2010.
- Zumthor, Peter. Pensar la arquitectura, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2016.

Revistas

ARQ N. 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, Abril 2007, Paulo Mendes da Rocha.

Revista Summa N 71, Rafael Iglesia

Revista Summa 44, Monumento Fin del Milenio, Vekstein. Pag 140

Revista Plot N 19, “Out of time/021”, entrevista de Ciro Najle a Enrique Walker. Junio-Julio 2014.

‘Ritmo: Ciudad Abierta (1969 hasta hoy)’, Revista de Arquitectura Panamericana N° 1, Escuela de Arquitectura UCV, Santiago, 1992

Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998, UTDT. Pag 56-61

Entrevistas

-Aravena, Alejandro. La casa tiene más de psicología que de arquitectura, www.houzz.es, 24/05/2016

-Iglesia, Rafael. “Protagonistas, nuevos referentes nacionales. Modelos del nuevo pensamiento”. www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/08/04

-Radic, Smiljan. “Objetos frágiles, objetos nítidos” www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2006/01/17

-Vekstein, Claudio. “La mano de Dios”, experimentación arquitectónica, integración del cuerpo y estética particularista en la obra de Claudio Vekstein, www.cafe.delasciudades.com.ar

-Vekstein, Claudio. Conferencia sobre obra pública. obiter.us.es/index.php/categories/68-conferencias.../981-user-65-vyoi3sqkwc2j7b

-Grinberg, Jaime. “Hejduk y la máscara”. La Nación, 16 de Diciembre de 1998.