

Índice

1. Límites:
 - ¿Qué son? , definición de diccionario
 - Significado de *límite* según campo de estudio
2. Límites y arquitectura:
 - En cuanto a la profesión y sus saberes
 - Respecto de la arquitectura construida y no construida. Interior/exterior/vacío/transparencia
3. Límites dentro de las artes:
 - Arquitectura vs. Escultura
 - Arte y Literatura
 - Obra de arte total
4. El límite en el usuario y la propia experiencia: Arquitectura de los sentidos
5. Conclusiones y Premisas proyectuales
6. Bibliografía
7. Proyecto / Programa y Sitio:
 - ME.BA / Mediateca Buenos Aires, Parque Patricios.
8. Proyecto / Planos

límite

1. m. Línea real o imaginaria, frontera que separa dos cosas: *este río es el límite oeste de la provincia.*
2. Fin, grado máximo, tope: *he llegado al límite de mi paciencia.*
3. mat. Magnitud fija a la que tienden o se acercan cada vez más los términos de una secuencia infinita: *calcular el límite.*
4. Punto o grado, término que no puede rebasarse.

introducción

Esta tesis no tiene como fin analizar las distintas acepciones del término “límite” en todos los campos en los que se utiliza, ni hablar en términos literales, sino que tiene como objetivo general explorar aquellos campos en los que el límite, como algo concreto, es desdibujado

El objetivo de esta tesis es poner de manifiesto todos los escritos referidos al límite que sirvieron para el desarrollo del proyecto.

En primer lugar, definir el concepto de límite y *limitar* las acepciones que serán utilizadas como motores de investigación y proyecto. Nos referiremos al límite y a lo ilimitado dentro del plano de las artes; a la obra de arte total y a la representación multidisciplinaria.

En segundo lugar, se expondrá cómo a lo largo de la historia, fue cambiando el límite y sus formas de expresión dentro de las artes.

En tercer lugar, se hará un análisis histórico del vínculo entre la Arquitectura y la Escultura en lo que respecta al límite. Desde las pirámides Egipcias, hasta algunas obras de arquitectura emblemáticas del siglo XXI, es posible analizar puntos de contacto e integración de ambas disciplinas mediante recorridos y espacialidad propuestas. Se introducirá el concepto del vacío como gestador de espacios. El vacío materializado.

En cuarto lugar, se introducirán otras formas de expresión artística combinadas con el objetivo de analizar el límite de clasificación entre ellas. El Arte Cinético, los *Happenings* y el Arte Ambiental – entre otros- comparten la diversidad de recursos utilizados tanto por medio del artista como los requeridos por parte del receptor para la completa entrega y recepción de la obra. En todos estos casos se introduce al receptor de la obra como parte constitutiva, fundamental de la misma. Lo sensorial y lo perceptual adquieren protagonismo.

Por último, quisiera poner énfasis en la finalidad de este escrito, nacido a partir de la lectura y análisis de diversas fuentes para luego poder generar un proyecto en el cual se utilice al *límite* como motor, premisa y regla en todas las decisiones proyectuales.

Se proyectará un edificio que dialogue con límite en los mismos términos en que lo introduce el escrito.

1

definiendo el
límite

En primer lugar cabe definir:

¿Qué es un límite ?

Debido a la gran amplitud del término según el contexto en el que es utilizado, es necesario consultar distintas fuentes para obtener una definición completa.

La Real Academia Española define al límite en primer lugar como *la línea real o imaginara que separa dos terrenos, dos países, dos territorios.*¹

También el diccionario incluye la utilización de la palabra límite asociada al fin, al término, o al extremo al que llega un determinado tiempo.

La Enciclopedia Británica agrega a la definición de *límite* como algo que restringe o *limita* en la medida máxima o mínima².

Al consultar otras fuentes, es posible identificar la cantidad de acepciones que se asocian al límite según el campo de estudio.

En Geografía, por ejemplo, un límite es una frontera territorial, que se utiliza convencionalmente para separar territorios. Es posible separar entre límites geodésicos, apoyados en meridianos o paralelos, y límites naturales, dados por accidentes geográficos como ríos, cordilleras, mares, etc.

En Matemática, por otro lado, el límite es un concepto que describe la *tendencia* de una sucesión o una función, a medida que los parámetros de esa sucesión o función se acercan a determinado valor. Se pueden establecer las diferencias entre límite matemático, límite de una función, límite de una sucesión, de una red, o límite de Banach entre otros.

A su vez, en Física, el límite elástico, también denominado límite de elasticidad y límite de fluencia, establece la mayor tensión que un sólido elástico puede sostener sin experimentar deformación permanente. Si se aplican tensiones superiores a este límite, el material experimenta deformaciones permanentes y no recupera su forma original al retirar las cargas.

¹ Diccionario de la Real Academia Española

² Enciclopedia Británica

En Astronomía, se denomina límite de Roche a la distancia mínima que puede soportar un objeto, que mantiene su estructura únicamente por su propia gravedad y que orbita un cuerpo masivo, sin comenzar a desintegrarse debido a las fuerzas de marea que genera el objeto principal.

Por otro lado, también es posible hablar de límites en los ámbitos de la Psicología, la Pedagogía o la Sociología: mediante la identificación con la restricción o la represión, asociado a un mecanismo psicológico, educativo y de conducta social esencial (imponer límites, marcar límites, rechazar límites, negociar límites o aceptar límites)

Los conceptos de límite, frontera y borde comparten en su definición el hecho de dividir, separar, delimitar una cosa con respecto de otra, tanto en un plano físico-tangible como en el imaginario.

Chodhury Salahuddin³, en el ensayo *Symbol as Boundary*, introduce el concepto de límite en el sentido en que una cosa no es otra.

El autor sostiene que cada objeto tiene un límite distintivo. Dos objetos no pueden ocupar el mismo espacio.

Mientras que el límite entre las cosas puede ser directo, explícito y sensorial, los límites entre las clases de cosas o entre objetos del pensamiento, son cuestión de conveniencia intelectual y cultural.

Salahuddin sostiene que los límites no siempre tienen que estar referidos a la visión o a otros sentidos corpóreos. Podemos establecer diferencias entre:

- Límites rígidos
- Límites flexibles
- Ausencia de límites

Los objetos delimitados por límites rígidos son determinantes en los términos de Newton. En su sentido más visible, son los límites geográficos.

También son rígidos los límites establecidos como capas protectoras de los dispositivos o de los productos de la naturaleza, o incluso del hombre, como

³ Chodhury Salahuddin, *Symbol as Boundary*

puede ser la piel, la cáscara de una fruta, una caja, o una lata.

Sin embargo, los límites rígidos pueden ser aplicados a ideas no físicas, intangibles.

Tal podría ser el caso de determinados horarios, o momentos específicos de la vida como nacimiento, casamiento, muerte, etc.

Los límites flexibles se aplican a cosas que se expanden o contraen, como por ejemplo medias de nylon, dunas, orillas. También podrían referirse a promesas o especulaciones en un plano no tangible.

Por último, por ausencia de límite, el autor se refiere a conceptos claramente identificados y diferenciados aunque carezcan de un límite de inicio o final, estos pueden ser la idea de espacio, tiempo, infinidad, continuidad.

2

límite y
arquitectura

I. Respecto de la profesión

¿La arquitectura es un arte o una ciencia? ¿Qué saberes y herramientas deben diferenciar al arquitecto de otros profesionales? ¿Cómo se delimita el alcance de la profesión y de su producción?

Charles W. Moore⁴ plantea algunos de estos interrogantes y responde que desde el Renacimiento cada generación tiene su propia respuesta debido a los significados cambiantes de los términos Arte y Ciencia. Por esta razón la misma respuesta no ha significado siempre lo mismo, sino que se ha ido adaptando.

El autor sostiene que nuestra generación responde: Arquitectura es Arte y Ciencia. Si bien ambos campos de estudio se refirieren a cosas diferentes, el entendimiento de estas depende de su propósito común: sobrepasar el caos.

El Arte y la Ciencia buscan el éxito por caminos diferentes.

Sin embargo, si la Arquitectura es al mismo tiempo Arte y Ciencia, Moore insiste: “¿Cuáles son las partes organizadas por el arquitecto-científico, o ellas organizadas por el arquitecto-artista? ¿Es la Arquitectura un tipo de escultura en la que se puede ingresar? ¿O música congelada? ¿O la creación de un albergue de protección contra determinados elementos? ¿O la definición de espacios? Sería más útil describir a la Arquitectura como la hacedora de espacios, o, como establece Suzanne Langer, la creación de un dominio étnico.”⁵

Pelayo García Sierra⁶, expone que el sistema material del que forma parte la arquitectura está constituido por tres géneros de arte tridimensional y corpóreo, a saber: la arquitectura, la escultura y la ingeniería.

¿Y cuál es la raíz de las diferencias entre estos tres géneros de artes corpóreas tridimensionales, en virtud de los cuales éstos se delimitan mutuamente, sin perjuicio de sus intersecciones ulteriores?

4 Charles Moore, *Architecture: Art and Science*.

5 Ibid.

6 Pelayo García Sierra, *Sobre los límites de las artes: Arquitectura y Escultura*.

Dr. Chris Younès⁷, en su ensayo *Límites, pasajes y transformaciones en juego en la arquitectura* analiza al límite como un aspecto positivo a partir del cual surge algo nuevo.

Foucault establece que la arquitectura configura el mundo entre el límite y lo ilimitado. Las situaciones de límites son situaciones críticas, indisociables de transformaciones, de transgresiones. A su vez, las situaciones de límite también constituyen aperturas, oportunidades donde algo comienza.

Se establecen los límites, en términos de Kant, como fronteras positivas. Estos indican al mismo tiempo que determinan un espacio y le distinguen de otro que les es adyacente.

7 Dr. Chris Younès, *Límites, pasajes y transformaciones en juego en la arquitectura*.

II. Respecto de la arquitectura construida y no construida.

Esencia material

“¿No es necesario que quitemos la pared que separa el interior del exterior? Hace falta producir una corriente de aire entre el espacio real y el ficticio. Este último va creciendo desde el interior, delimitado solo por una fina capa, y no se debe intentar someterlo a un orden arquitectónico, sino que hay que dejarlo flotar en estado de fusión en medio de la realidad.

Se trata de generar un espacio como fluido, en el que se sucedan incesantemente movimientos de ida y vuelta entre la ficción y la realidad.

El espacio ideal de la arquitectura es el que me hace sentir que estoy siempre dentro de él.”

Toyo Ito. “Escritos”

La esencia de la arquitectura radica en la capacidad de generar espacios.

En la arquitectura, los límites cumplen, si se quiere, una función muy parecida a la de un contenedor; diferenciando situaciones, programas y lugares.

El límite marca también la separación entre un interior y un exterior. Hacia adentro, se deben resolver ciertas necesidades que determinan el programa arquitectónico y componer las diferentes relaciones espaciales según estas necesidades. Hacia afuera, tanto formal como espacialmente, el límite se convierte en lenguaje comunicativo, lleno de símbolos, de presencias y ausencias, de cambios de escalas que dialoguen con el entorno. Es la noción del límite, ya sea físico o virtual, lo que marca el principio y el fin del objeto arquitectónico y la espacialidad generada.

Delimitando el espacio

“Un límite no es aquello en virtud de lo cual algo concluye, sino aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es, inicia su esencia. Espacio es esencialmente lo que se ha dejado entrar en sus fronteras”⁸

Heidegger plantea una relación intrínseca entre el límite y el espacio, respecto del cual surge la forma plástica, con sus respectivas características espaciales que las distinguen de otras.

En términos de Heidegger:

“La forma tiene lugar dentro de una delimitación, que es la inclusión y la exclusión en relación con un límite... Por este hecho, el espacio entra en juego. Es ocupado por la forma plástica caracterizada como volumen cerrado, como volumen perforado y volumen vacío.”⁹

8 Heidegger., Martin. “Construir, habitar, pensar”

9 Ibid

La metáfora del vacío / el vacío como entidad apreciable

“ Jacques Dupin plantea que *el vacío no es la nada, sino la matriz del espacio. No se define más que por lo que excluye o ignora*. De este modo, y volviendo a lo sugerido por Debussy¹⁰, el vacío viene a corresponder con esa emocionante potencialidad inicial que existe entre dos notas, entre dos sonidos; desde el silencio tenso hasta la plenitud sonora.”¹¹

Esto conduce directamente al espacio arquitectónico, donde el vacío se convierte en la matriz del espacio; en su gestador mediante la manipulación de las formas. Surge así, tal como lo plantea Heidegger, un entendimiento del vacío como un espacio apriorístico y potencial; ahora el espacio es un vacío que se deja capturar, en tensión, en silencio, invadido o excluido por las formas y cualificado por la luz. Es entonces entendido el espacio como algo definido, que surge del enfrentamiento entre este vacío y la forma generada. Emerge la presencia del vacío construido como esencia del entendimiento del espacio y sus atributos: la proporción, la medida, el ritmo, la armonía, la escala, el movimiento o la monumentalidad.

Hablamos y enfocamos el interés de este trabajo en un espacio surgido mediante la contraposición vacío-volumen y en una transformación de la dirección clásica platónica en la que *forma genera espacio*, ahora a favor de un *vacío que genera espacio y forma* simultáneamente.

“Así, el vacío se trabaja con los volúmenes, con los materiales, con la luz, creando espacios en tensión, en gravedad, en densidad. Las formas, en contraposición, tallan el vacío incluyendo o excluyéndose, cualificándolo hasta darle una impronta, un talle: esto ya es espacio. Espacio materializado.”¹²

10 El autor se refiere a la declaración del compositor francés Claude Debussy en la que afirma: “La música no está en las notas, está entre las notas.”

11 Campo Baeza, Alberto. Pensar con las manos.

12 Mansilla, M, Rojo, Tuñon. La paradoja del vacío. 1993

Fluidez espacial

“Hasta ahora, nuestro concepto de espacio se relacionaba con la caja. Sin embargo, nos damos cuenta de que las posibilidades de disposición que forman el espacio-caja son independientes del espesor de las paredes de la caja. ¿No sería entonces posible reducir dicho espesor a cero, sin que el resultado de esta operación sea la pérdida del espacio? La naturaleza de esta operación es, en cierto modo obvia; así pues, en nuestro pensamiento quedará el espacio sin caja, es decir, algo autónomo.”

Albert Einstein, 1928.

“En algún momento la meta del arquitecto fue crear una arquitectura y un espacio público en los que el espacio fluidamente integre y utilice la topografía y las características naturales del entorno como por ejemplo viento, agua y aire. Durante el período moderno, la relación de la arquitectura con lo natural y lo urbano como espacio arquitectónico se tornó rígidamente “geométrica” y artificial. Hoy en día, sin embargo, mediante la inserción de varias formas de comunicación, el vínculo se está tornando cada vez más cinematográfico y fluido. Se ha transformado en un tipo de espacio transparente. Por tal motivo, creo que debemos permitir más apertura y flexibilidad a este espacio urbano y arquitectónico cerrado y artificial, mediante la combinación de la fluidez de los medios y la naturaleza. “

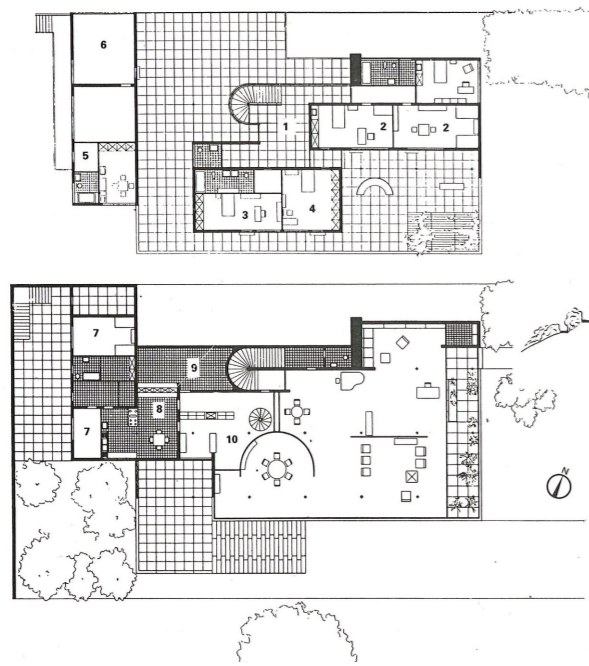
Toyo Ito , The light construction reader.

Todd Gannon, Editor. Konwlton School of Architecture, The Ohio State University

Transparencia espacial

En la búsqueda del espacio continuo entre interior y exterior, la piel del edificio se manifiesta bajo diferentes aspectos, desde la envoltura simple recubierta por toda clase de materiales, hasta la envoltura doble, fija, móvil o tecnológica. Entre la gran variedad de materiales epidérmicos, el vidrio ocupa un primer lugar, debido a la transparencia e inmaterialidad de su membrana.

La piel se presenta desnuda, ligera; e incluso reflejante. Se produce entonces una superposición de imágenes, entre las que están contenidas en un espacio interior y las del entorno exterior, creando de tal modo una disolución del objeto en el ambiente.



Tugendhat House, Mies Van der Rohe, 1930.

Mies buscaba materializar la nada a través del vidrio. Establecer un continuum espacial entre el interior y el exterior que haga difícil comprender la presencia del vidrio. El espacio real es por fuera y por dentro, el sentido de la transparencia.

Sin embargo, Collin Rowe introduce el concepto de transparencia literal y transparencia fenomenal, despojando la asociación instantánea a la transparencia material. En sus propios términos:

“Si uno puede ver dos o más figuras que se superponen entre sí, mientras que cada una reclama para sí misma la parte solapada en común, se presenta una contradicción de las dimensiones espaciales tradicionales. Para resolver esta contradicción hay que suponer la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras están dotadas de transparencia: es decir que son capaces de ínter penetrarse sin llevar a cabo una destrucción óptica de la otra figura.

Sin embargo, el concepto de transparencia implica más que una característica óptica y un orden espacial más amplio. Transparencia significa una percepción simultánea de diferentes localizaciones espaciales. El espacio no sólo se aleja, sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes lleva consigo una dificultad en su lectura ya que permite ver las figuras mas cercanas al mismo tiempo que las mas lejanas.”

3

límites
dentro de
las artes

A lo largo de la historia, el hombre ha intentado clasificar la creación humana dentro de los ámbitos en los que éste se ha ido desarrollando: pintura, dibujo, fotografía, escultura, instalación, arquitectura.

Sin embargo, es posible enumerar una cantidad de obras y experimentaciones artísticas contemporáneas en las que los límites entre las artes son traspasados, generando nuevas formas de expresión complejas e inclasificables en los términos clásicos. De esta manera se vuelve casi imposible establecer los límites entre dibujo y pintura, pintura y fotografía, fotografía y *performance*, *performance* y *videoart*, *videoart* e instalación, instalación y escultura, escultura y arquitectura.

El arquitecto Venezolano Carlos Villanueva explica:

“La integración de las artes resulta en la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico donde ninguna de ellas asume una importancia menor, donde no se advierte grieta alguna entre las aspiraciones humanas.”



Aula magna Universidad Central de Venezuela, Caracas.
Arq. Carlos Raul Villanueva, Esculturas de Calder

Establecer los límites entre las diferentes especificaciones del arte no es tarea sencilla cuando las expresiones artísticas se combinan y surgen fusiones indivisibles. Surgen interrogantes como, por ejemplo si una obra es Poesía o Pintura; Arquitectura o Escultura.

Joan Truckenbrod¹³, analiza este hecho en el ensayo *Integrated creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature*.

El autor plantea que surgen nuevas direcciones en expresiones artísticas a partir de experiencias multidimensionales que integran sonido, visión, diálogo, tacto, gestos y movimientos corporales. Lo que comúnmente se llama creatividad integrada, o arte multidisciplinario.

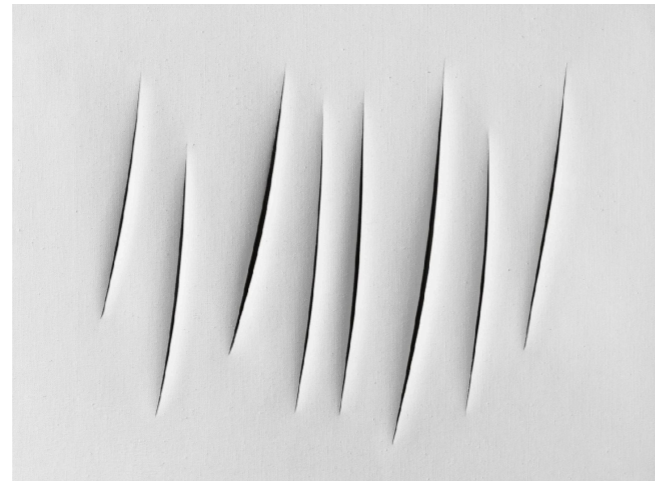
En estos trabajos los artistas pueden trabajar fluidamente entre distintas técnicas de expresión, haciendo desaparecer los límites que diferencian a cada sentido y ámbito de trabajo.

Truckenbrod hace hincapié en los avances que introdujo la computación a este tipo de representaciones artísticas multidisciplinarias y multisensoriales en las que es posible integrar diseño gráfico con sonido, iluminación y sensaciones espaciales.

Carla Gottlieb¹⁴ dedica un capítulo del libro *Beyond Modern Art*, a esta nueva estética de la fusión artística. La autora establece que la alianza entre pintura y escultura puede identificarse desde la prehistoria, ya que los relieves son una mezcla de técnicas de pintura y de escultura. La pintura podría, así, tratarse de un derivado de los relieves que se utilizaban para *decorar* la arquitectura.

13 Joan Truckenbrod, *Integrated creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature*

14 Carla Gottlieb, *Beyond Modern Art*. Chapter 5. Storming the Barriers. The Aesthetic of the merger



Lucio Fontana. Concetto Spaziale



Robert Rauschenberg, Pilgrim, 1960

Por otro lado, el Arte Ambiental presenta también una combinación de arquitectura y escultura. En las obras de Allan Kaprow, se pueden ver instalaciones para atravesar, y transmitir distintos aspectos de la vida cotidiana.

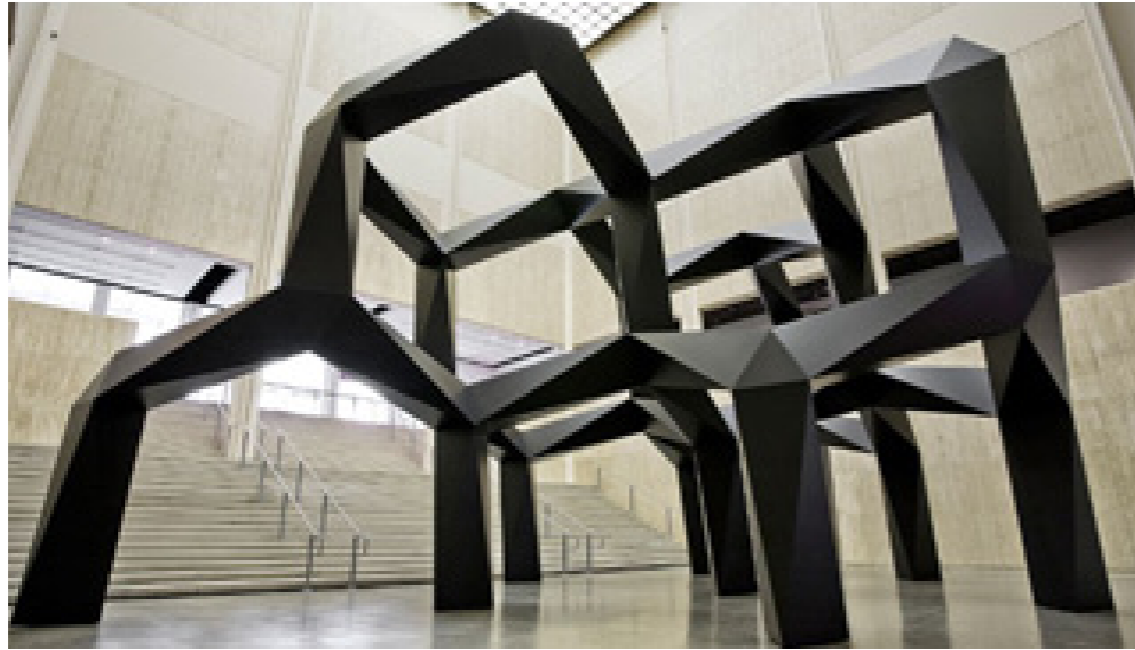
Estas obras mostraron la practicidad de hacer esculturas huecas. El hecho de poder entrar a la obra suma un nuevo punto de vista.

La escultura tradicional es aquella en la que se puede caminar alrededor. En la escultura que está formada dentro de un contenedor, la visión del exterior es diferente de la visión del interior del mismo. Sin embargo, en la escultura hueca, nuevos aspectos son descubiertos por volverse visibles. Se introduce al espacio como materia de trabajo e interacción.



George Segal. Gas Station. 1963

I. Arquitectura y Escultura



Tony Smith. Smoke. 1967



Andre Bloc. Sculpture-habitacle n2. 1964

Históricamente la escultura y la arquitectura han recorrido un camino estrecho; partiendo de la pirámide de Giza, de un templo griego o de la catedral neogótica de Antonio Gaudí, se puede comprobar que la escultura moderna, en su nacimiento en torno a 1900, recibió impulsos esenciales de la arquitectura histórica. Hasta la actualidad, la vinculación entre escultura y arquitectura se ha desarrollado en torno a los pilares de recorrido, espacio y sentido estético.

Vitruvio establece en el tratado “De Architectura” que ésta se compone por el equilibrio de la tríada *Firmitas, Utilitas y Venustas*. Si bien la arquitectura y la escultura comparten el hecho estético en sí dentro de la belleza y la firmeza en su construcción, difieren en el concepto de *Utilitas*, ya que mientras que la arquitectura cumple con el rol de dar cobijo así como el de ser habitada, recorrida y fiel a su requerimiento útil/programático, el fundamento de la escultura reside en el hecho técnico-constructivo en función de la estética dominante.

Es posible reconocer la dilogía entre ambas disciplinas a lo largo de la historia e inclusive hasta la actualidad, ya que debido a los avances en las técnicas de construcción junto al uso de la tecnología digital en la concepción del proyecto y el desarrollo de nuevos materiales, la arquitectura contemporánea se está desarrollando en términos tan plásticos que a menudo parece continuar la historia de la escultura.

Pirámides, tumbas, catedrales, torres, altares, pabellones, y hasta museos son *objetos tridimensionales* que aluden al hecho escultórico vinculado estrechamente al hecho arquitectónico¹⁵. Este paralelismo histórico de ambas disciplinas fue documentado y expuesto en el Guggenheim de Bilbao bajo la muestra titulada *ArquiEscultura*, llevada a cabo en Octubre de 2005.

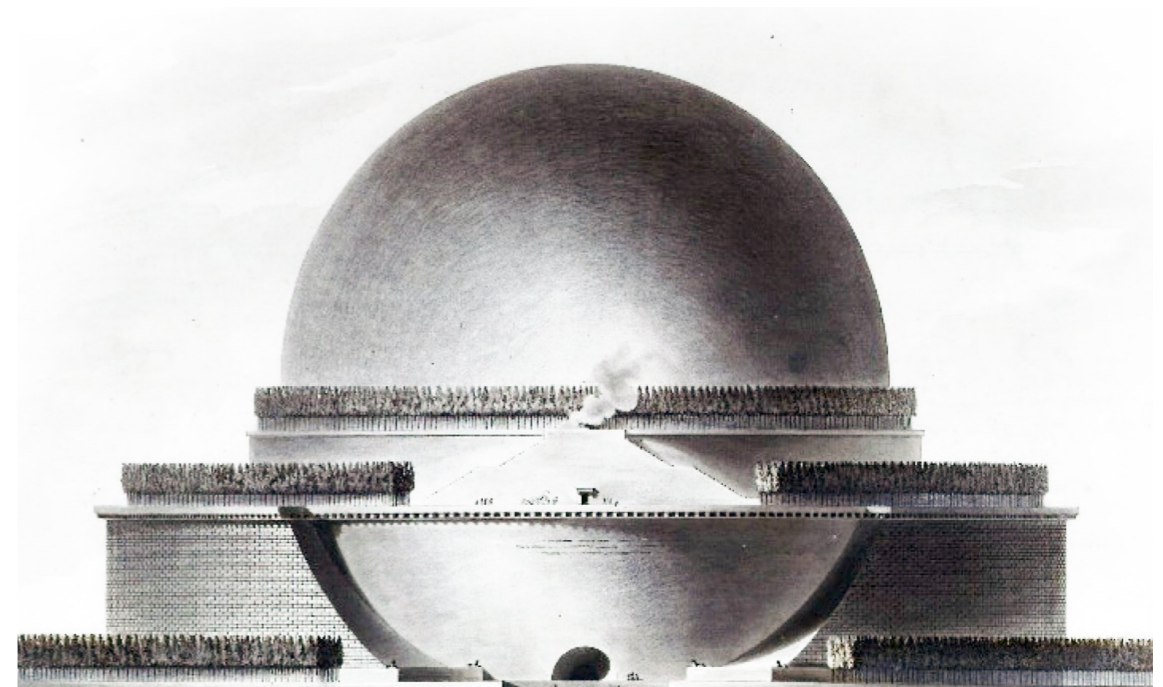
¹⁵ Zapata Gonnella, María Fabiana. *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura*

Ésta muestra traza un recorrido por los puntos de encuentro entre la escultura y la arquitectura desde el neoclasicismo hasta la actualidad, haciendo hincapié en aquellas obras enmarcadas en el límite de ambos procesos creativos; objetos tridimensionales generados por la teoría del diseño, la tecnología y de la construcción estética de las artes plásticas.

Si bien las pirámides y la arquitectura religiosa de la antigüedad son el primer punto de contacto de la arquitectura y la escultura, es posible establecer la arquitectura del período neoclásico para analizar el desarrollo conjunto de ambas disciplinas creativas hacia el siglo XXI.

Siglo XVIII: Neoclasicismo

El Neoclasicismo y la gran esfera de Etienne-Louis Boullée de 1784, obra capital de la era de la Ilustración, es revolucionaria respecto de los cánones del clasicismo académico, por introducir un cambio de escala y apartarse del edificio regulado por un programa. Para Boullée la arquitectura no es el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes; de desarrollar formas que sintetizen las ideas, de crear efectos con la utilización de cuerpos y volúmenes puros alterando herramientas tales como forma, luz, proporción. Estas ideas fueron de gran influencia en el desarrollo de la disciplina arquitectónica-artística.



Etienne-Louis Boullée de 1784 . Cenotafio de Newton

1910-1930: El descubrimiento de la forma escultural

El expresionismo en la arquitectura

El historiador de arte August Schmarsow, dio una lección en la Universidad de Leipzig en 1883, en la que expuso su oposición al énfasis de Semper en la arquitectura como arte de «vestir», ya que según Schmarsow, esta concepción trivializaba la arquitectura.

Frente a esta estética externa, Schmarsow propuso una estética interna, una estética de la forma especial interior versus el «sentimiento formal» exterior propuesto por Heinrich Wölfflin¹⁶. Hacia 1900 El historiador alemán expone la siguiente distinción: *la escultura es “gestadora de cuerpos” y la arquitectura “gestadora de espacios”*.

Sin embargo, esta división tajante va quedando inoperante a partir de 1910 ya que mientras que la arquitectura se va tornando cada vez más plástica y corpórea, la escultura aspira a disolver el cuerpo cerrado y abrirse al espacio.

“Tal vez el “manifiesto” vanguardista en el que más claramente se hace evidente la voluntad de una ruptura con el pasado y la necesidad de adentrarse en una “nueva dimensión” para afrontar el porvenir, sea el *Manifiesto tecnico della scultura futurista*. En él Boccioni reclama el abandono del antropomorfismo y, particularmente, del desnudo, de los materiales tradicionales y de los géneros habituales de la estatua y el monumento. El nuevo objetivo de la escultura sería hacer evidentes el ritmo, el movimiento, las “líneas de fuerza” y la “compenetración” o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica.”¹⁷

¹⁶ Kenneth Frampton, Estudios sobre la cultura tectónica, 1995.

¹⁷ Javier Maderuelo, La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989.

“...la escultura futurista, cuyo fundamento habrá de ser arquitectónico, y no sólo como construcción de masas, sino de suerte que el bloque escultórico comprenda en sí los elementos arquitectónicos del ambiente escultórico en el que vive el sujeto. Nosotros ofrecemos, naturalmente, una escultura de ambiente.”¹⁸



Boccioni. Desarrollo de una botella en el espacio. 1913

Lo que pretende Boccioni es desbordar las formas en el espacio, en cuanto al entorno o al ambiente. En sus propios términos: “La escultura debe, por tanto, dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio, puesto que ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde otro comienza y de que no existe nada, sea botella, automóvil, casa, árbol o camino, que al circular nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas.”¹⁹

¹⁸ Boccioni, Umberto, “Manifiesto tecnico della scultura futurista”, 1912.

¹⁹ Ibid

Boccioni, junto a un grupo de escultores contemporáneos, intentan dejar a un lado la representación objetual y comienza a pensar en términos estrictamente espaciales, es decir, en obras sin masa ni un perímetro que la delimite.

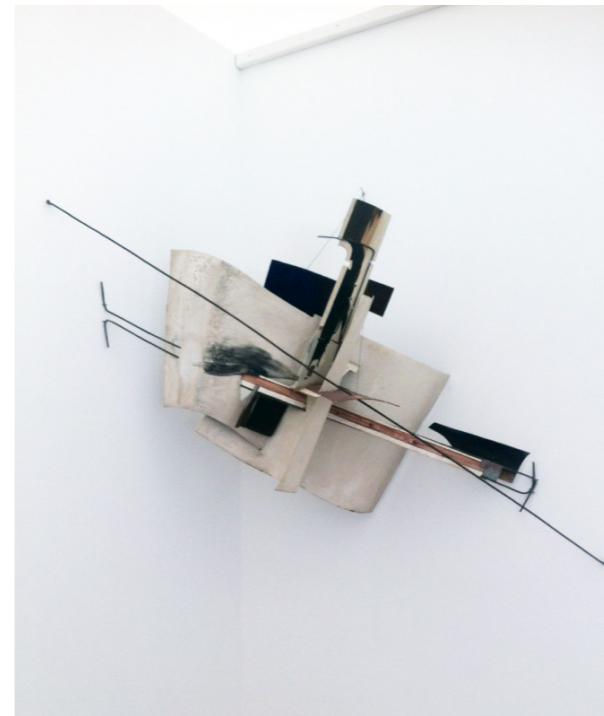
Naum Gabo explica: “..Hasta ahora, los escultores han preferido la masa y dejado aparte o prestado poca atención a un componente tan importante de la masa como es el espacio. Éste les ha interesado sólo como un lugar en el que los volúmenes pueden ser situados o proyectados. Tenía que rodear a las masas. Nosotros consideramos al espacio desde un punto de vista totalmente distinto. Lo consideramos como un elemento escultórico absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas.”²⁰

Por otro lado, Vladimir Tatlin y El Lissitzky, entre otros artistas constructivistas, también incorporan el valor artístico del espacio a sus obras.

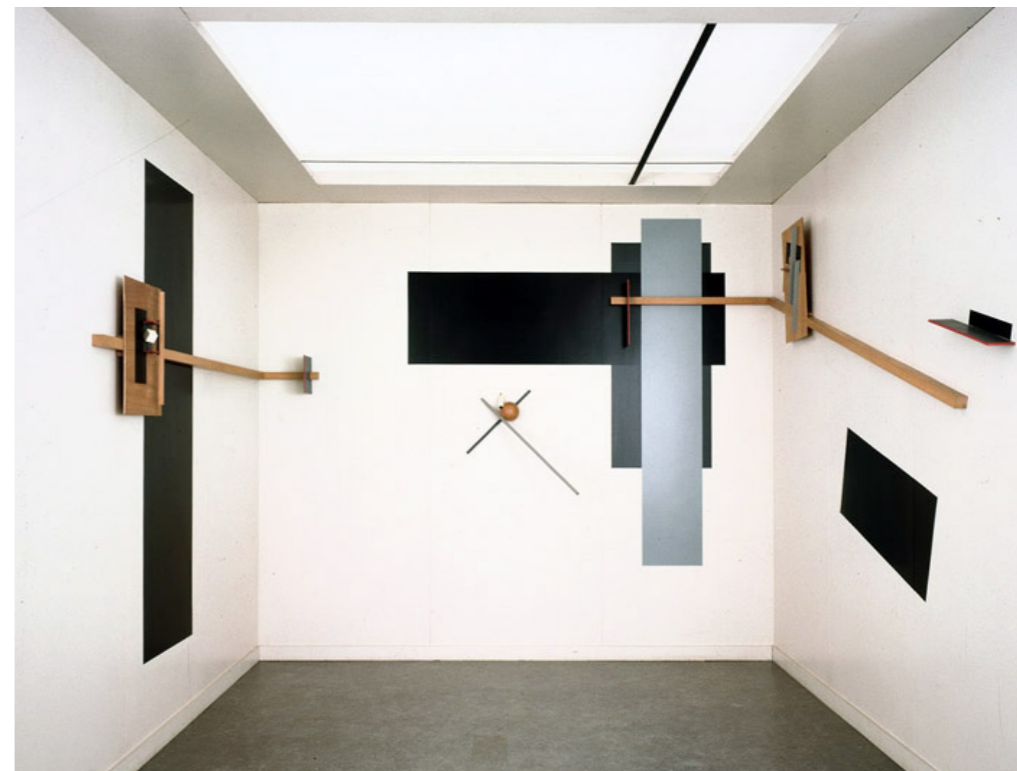


Naum Gabo. Spheric

²⁰ Gabo, Naum: “Escultura: tallar y construir en el espacio”, reproducido en Javier Maderuelo, La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989.



Vladimir Tatlin, Relieve de rincón. 1915



El Lissitzky, Espacio Proun, 1923.

En este tipo de obras, se utilizan diversos recursos artísticos en conjunto. Tal es así que la obra de El Lissitzky es difícilmente clasificable dentro de las artes clásicas ya que no era ni pintura, ni escultura, ni arquitectura, aunque reunía las capacidades plásticas y estéticas de las tres. Por esta razón, el autor denominó a sus obras con el término que él mismo bautizó como *Proun*.

Durante éste período la escultura se vuelve cada vez más constructiva y tectónica, pudiendo establecer un vínculo directo con el geometrismo rectangular del Estilo Internacional de arquitectos como Vantongerloo y Mies van der Rohe, entre otros. Simultáneamente, la arquitectura va tornando una dirección más escultórica.

1950-1960: La arquitectura se hace escultura y viceversa.

Le Corbusier creó por entonces la capilla de Ronchamp, que se aparta netamente de la caja geométrica de su Villa Savoye (1929–31); y en la misma época, se erige en Nueva York, la espiral orgánica del Solomon R. Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright.

En escultura también se lleva a cabo abre una nueva revolución a través de Eduardo Chillida; quien logra conrertir el “cuerpo de la escultura” en el “espacio de la arquitectura”.

Con la obra de Chillida se ha vuelto la mirada sobre las hipótesis planteadas por Heidegger en el texto “El Arte y el Espacio” publicado en 1969. El escultor demuestra la sensibilidad frente al espacio y al objeto, surgida entre otras variables del sugerente texto de Heidegger y reinterpretada en su propia obra.

“No hablo del espacio que está fuera de la forma, que rodea al volumen y en el cual viven las formas, sino que hablo del espacio que las formas crean, que vive en ellas y que es tanto más activo cuanto más oculto actúa.” El escultor expone en sus propias palabras la necesidad de representar al vacío y al espacio que crean las propias formas. En términos de Heidegger podría relacionarse al “*espacio existente como vacío entre los volúmenes*”,²¹ dotando a ese vacío de la particularidad de “*ser creado por las formas*”.²²

21 Heidegger, Martin. EL arte y el espacio

22 Ibid.



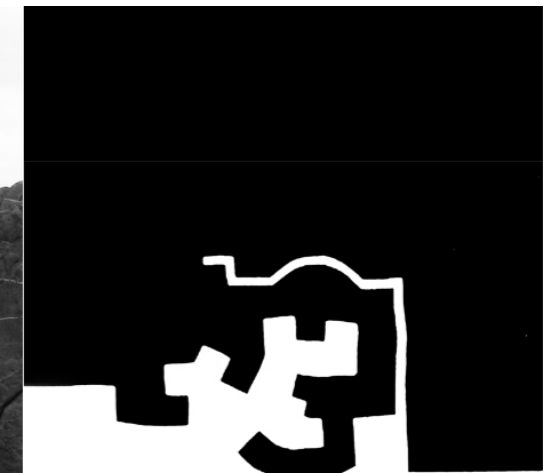
Le Corbusier. Ronchamp. 1954



Interior del Solomon R. Guggenheim, Wright. 1959



Peinte de los vientos, Chillida.



1960–70: La ciudad escultural. Utopías urbanas como mega esculturas

A partir de mediados de los años cincuenta comenzaron a surgir una serie de proyectos urbanísticos configurados como mega formas esculturales.

El arquitecto austriaco Hans Hollein proyectó para Viena a finales de los años cincuenta monumentales esculturas arquitectónicas destinadas a densificar zonas específicas de la ciudad y dotarlas de una identidad.

1970–2000 Arquitectura minimalista y escultura paisajista

Durante este período, la arquitectura comienza a absorber los experimentos vanguardistas de la escultura y a explotar sus ideas, llegando incluso a incluir literalmente la escultura.

“La exposición *ArquiEscultura* trata de mostrar que la relación entre la arquitectura y la escultura no es antropófaga sino que, a lo largo de los siglos, ha sido y es una relación fructífera. La confrontación lúdica de obras de Hans Arp, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, etc., con el interior escultural de Frank Gehry, y la presentación amplia de las maquetas de trabajo del singular edificio, intensifican este diálogo y ofrecen al visitante una ocasión única de experimentar el edificio como súper escultura, y a la vez revivir de una forma nueva la historia de la escultura.”²³

Siglo XXI. Box y blob; y el descubrimiento del espacio virtual

En la actualidad se lleva a cabo la disputa entre los partidarios de la arquitectura funcionalista – partidaria de la forma de la caja rectangular (*Box*) frente a la arquitecta con formas orgánicas predominantes (*Blob*).

Desde que el ser humano primitivo utilizó las cuevas como cobijo, las formas orgánicas estuvieron presentes en la arquitectura. En la actualidad, debido a las nuevas posibilidades de diseño que ofrece la tecnología, esta geometría se utiliza en la arquitectura blobmeister, entendiendo por Blob: objetos binarios de gran tamaño.

²³ Brüderlin, Markus . Arquiescultura. Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.es>



Jean Nouvel, Monolith.



Greg Lynn House.

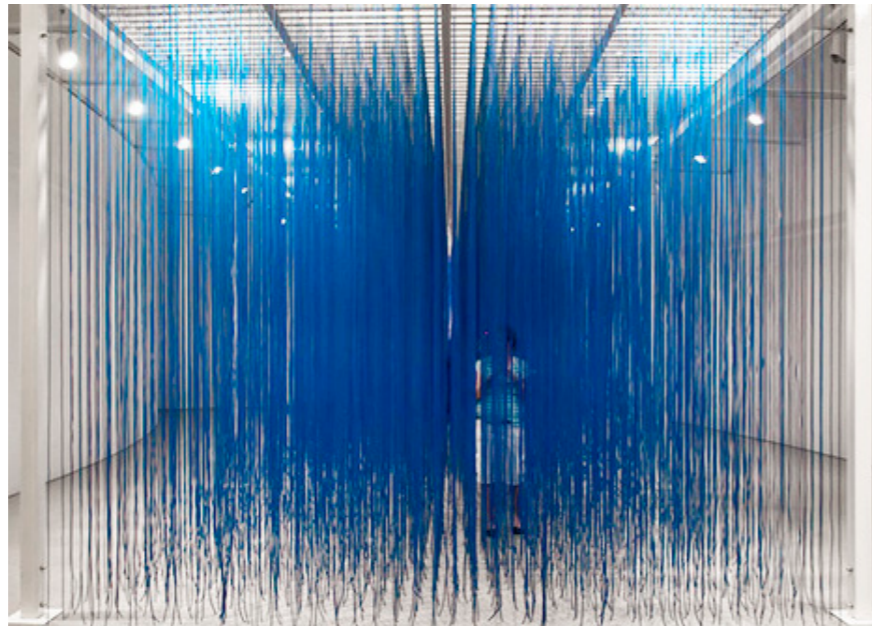
Este tipo de arquitectura vuelve a instalar la dicotomía arquitectura-escultura, aunque en un nuevo plano de análisis: *la cuestión de si la arquitectura actual, a la vista de su creatividad y de los avanzados medios tecnológicos de que dispone, no podría ser considerada como una continuación de la historia de la escultura aunque realizada con otros medios.* Esta cuestión es tomada como tesis fundamental de la exposición Arquiescultura.

Zapata Gonnella en su texto *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura* plantea los siguientes interrogantes:

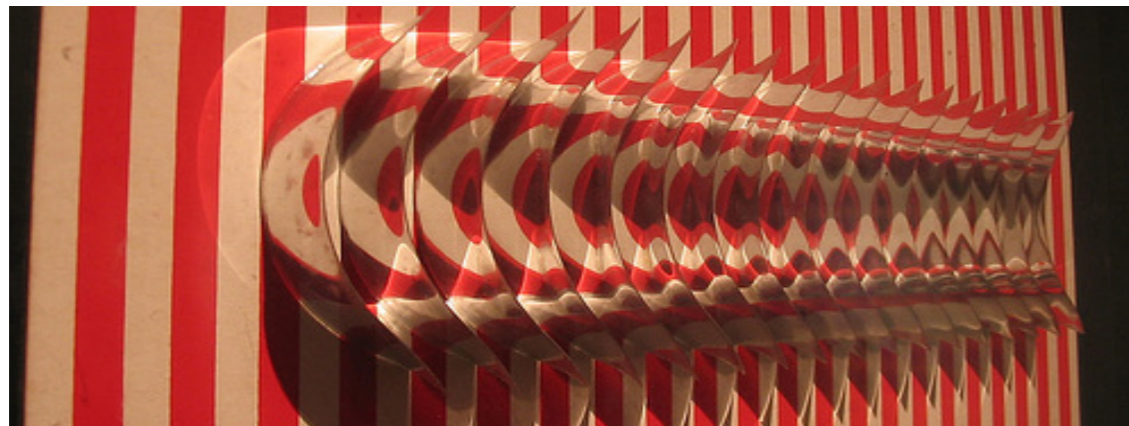
¿Si una escultura es penetrable, entonces es arquitectura? , ¿Es el recorrido espacial la característica específica que diferencia una obra escultórica de una obra arquitectónica? ¿El aprovechamiento de los materiales y tecnologías constructivas son el definidor de la categoría del objeto tridimensional? ¿La poética y estética del objeto clasifica el ámbito creador al que pertenece? ¿Generar sensaciones en el espacio es un acto propio de la Arquitectura, o una escultura también es capaz de producir estas sensaciones?

III. Diseño en movimiento / Arte cinético

Se trata de obras o instalaciones que involucran la experiencia del movimiento: ilusión óptica o realidad perceptual. Arte óptico, Arte Cinético. El punto de vista del espectador es el que conforma la recepción completa de la obra de arte.



Jesus Rafael Soto. Penetrables



Julio Le parc. Ejemplar N° 1

4

límites
y la experiencia
sensorial

“El espacio es un vacío, una bolsa de aire que debe estar contenido para definir un límite. Esta precisión coincide con una existencia indispensable a su alrededor que otorga identidad. Al diseñar espacios, se diseñan las posibilidades de la vida, con los límites materializados.

El espacio se define por la forma, textura, color, temperatura, olor, luz.

También como la nada. El vacío; un proceso mental de control sobre la construcción, donde el espacio está en el centro: sustracciones espaciales o excavaciones.

Se desplaza el centro de la experiencia desde la forma a la vida.

Al frente, el espacio: casi autónomo, casi absoluto.”

AIRES MATEUS

El límite en el usuario y la propia experiencia: Arquitectura de los sentidos

El hecho de vincular las distintas formas de expresión artística agrupadas en obras e instalaciones, obliga a utilizar y desarrollar varios sentidos a la vez. Vista, tacto, oído, olfato y en algún caso gusto se combinan para dar forma a una experiencia multi-sensorial.

Juhani Pallasmaa²⁴, en su libro *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, desarrolla las diversas sensaciones que percibimos en los espacios a través de nuestros sentidos y en qué manera éstos afectan nuestras sensaciones y recuerdos de determinadas experiencias.

El autor plantea que el ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto.

El espacio a través del sonido

Peter Zumthor²⁵ sostiene que todo espacio funciona como un gran instrumento, mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes. El sonido del espacio tiene que ver con la forma, la superficie de los materiales que contiene y como éstos se han aplicado.

Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio.

La vista aísla mientras que el sonido incluye: la vista es direccional mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad. Cada edificio tiene sus sonidos característicos que permiten reconocer y apreciar los espacios.

En palabras de Pallasmaa: “El sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible.”

24 Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*.

25 Zumthor, Peter. *Atmósferas*.

El Espacio a través del olfato

Según Pallasmaa, los hombres podemos detectar más de 10.000 olores diferentes y a menudo, el recuerdo más persistente de cualquier espacio es su olor. La nariz hace que los ojos recuerden.

“¡Que placer moverse de un reino de olores a otro por las estrechas calles de una ciudad antigua! El ámbito aromático de una tienda de golosinas le hace a uno pensar en la inocencia y la curiosidad de la infancia: el denso olor de un taller de zapatero le hace a uno imaginar caballos, monturas, correas de arrosos y la excitación de montar a caballo: la fragancia de una panadería proyecta imágenes de salud, alimento y fortaleza física, mientras que el perfume de una pastelería nos hace pensar en la dicha burguesa. Las ciudades de pescadores son especialmente memorables por la fusión de los olores del mar de la tierra: el fuerte olor a algas le hace a uno sentir la profundidad y el peso del mar y convierte cualquier puerto prosaico en la imagen de la Atlántida perdida.”²⁶

El espacio a través del tacto y el recorrido

La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia.

Zumthor habla del cuerpo de la arquitectura en el sentido literal: edificios que sean como nuestro cuerpo, con su anatomía, su piel y otras cosas que no se ven. Establece que los espacios deberían ser tratados como masa corpórea, con membranas, recubrimientos, materiales; En palabras de Zumthor la arquitectura debería ser “un cuerpo que me puede tocar”.

26 Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, 2006.

La luz

Pese a su naturaleza inmaterial, la luz se hace presente como cualquier otra sustancia física. La luz se puede controlar y modelar como si se tratara de un material escultórico convencional.

“¿No es la luz el único medio capaz de hacer ingravida la insoponible gravedad de la materia? La luz es componente esencial para toda posible comprensión de la cualidad del espacio.

La luz es el material básico, imprescindible de la arquitectura. Con la misteriosa pero real capacidad, mágica, de poner el espacio en tensión para el hombre. Con la capacidad de dotar de tal cualidad a ese espacio, que llegue a mover, a conmover a los hombres”.²⁷

5

conclusión

premisas

proyectuales

conclusión

A lo largo de este escrito se buscó, por medio de la lectura y análisis de libros, ensayos y conferencias, analizar el concepto de límite en relación a la arquitectura y el arte. Se enfocó la investigación hacia las clasificaciones desdibujadas; a encontrar y analizar los límites borrosos entre disciplinas – fundamentalmente entre la arquitectura y la escultura.

Este trabajo fue realizado y organizado con el objetivo de proyectar luego un edificio que ponga de manifiesto el punto de vista y el interés puesto en el límite como lo plantean los autores citados.

En primer lugar, se tomará al límite en los mismos términos en los que lo plantean tanto Foucault como Heidegger. Límite como algo positivo, como el punto de partida sobre el cual surge algo nuevo.

El planteo de Heidegger respecto del límite, el espacio, la forma y el vacío, serán las guías sobre las cuales se llevará a cabo el proyecto. Se proyectará en base a una “poética del límite”, tipificada por la manera en que dialoguen el hueco-vacío y materia construida.

Se incorporarán además las nociones vistas en el análisis del límite entre la escultura y la arquitectura, y la intención de disolver el cuerpo cerrado y abrirse al espacio.

Se tomarán como guía las ideas planteadas en el texto de Heidegger “El tiempo y el espacio” y su vinculación con el trabajo y las ideas respecto del vacío planteadas por el escultor Eduardo Chillida.

El interés de este trabajo se centrará en el vacío y en su capacidad para generar espacio y forma en simultaneidad. El espacio de interés será el vacío materializado a través de los límites de las formas.

“El espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto. El espacio es

el espacio hueco delimitado por una envoltura que le rodea y en el cual dicho objeto cabe perfectamente (...) Como tal espacio hueco, es necesariamente finito (...)”²⁸ la contraposición vacío-volumen será el eje del proyecto, con un enfoque similar al que toman Alberto Campo Baeza en el libro “Pensar con las manos” y Mansilla- Tuñón en el artículo “La paradoja del vacío” : “Así, el vacío se trabaja con los volúmenes, con los materiales, con la luz, creando espacios en tensión, en gravedad, en densidad. Las formas, en contraposición, tallan el vacío incluyendo o excluyéndose, cualificándolo hasta darle una impronta, un talle: esto ya es espacio. Espacio materializado.”²⁹

Se proyectará un tipo de arquitectura capaz de expresar y materializar la sensibilidad respecto del límite y del vacío cargado de espacio, vacío construido.

28 Bollnow, O. Frierich, Hombre y Espacio, 1969.

29 Mansilla, M, Rojo, Tuñón. La paradoja del vacío. 1993

6

bibliografía

Bibliografía

Artículos:

- Choudhury, Salahuddin. *Symbol as Boundary*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol 37, n.4 (1979). Disponible en JSTOR

- Moore, Charles W. *Architecture: Art and Science*. Journal of Architectural Education (1947-1974), Vol 19, n.4 (1965) Disponible en JSTOR

- Chi, Lily. *Boundary Studies*. Journal of Architectural Education (1984-), Vol. 53, n.2 (1999). Disponible en JSTOR

- Truckenbrod, Joan, *Integrated Creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature*. Leonardo Music Journal, Vol 2, n.1 (1992). Disponible en JSTOR

- Whiteman, John. *On Hegel's Definition of Architecture*. Assemblage, N.2 (1987). Disponible en JSTOR

- Zapata Gonnella, María Fabiana. *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura*. Disponible en: http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14913/ZAPATA%20M%20F_Architectus-Sculpere%20Objetos%20al%20l%C3%ADmite%20entre%20la%20Arquitectura%20y%20la%20Escultura.pdf?sequence=1

- García Sierra, Pelayo *Los límites de las artes: arquitectura y escultura. Diccionario de Filosofía*. Disponible en: <http://www.filosofia.org/filomat/df663.htm>

- Younès, Chris. *Límites, pasajes y transformaciones en juego en la Arquitectura*. Revista de Urbanismo n. 15, Noviembre 2006. Disponible en: http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb_simple/0,1310,SCID%253D19245%2526ISID%253D668%2526IDG%253D2%2526ACT%253D0%2526PRT%253D19243,00.html

- Maderuelo, Javier. *La Construcción del espacio en las vanguardias*, (Universidad de Alcalá) <http://www.usc.es/arte/quintana/quintana2/maderuelo.pdf>

- Mansilla, M, Rojo, Tuñón. La paradoja del vacío

Disponible en : http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_006.pdf

Libros:

- Gottlieb, Carla. *Beyond Modern Art*. Ed. Plume, 1976

- Ratcliff, Carter. *Out of the Box, The Reinvention of Art 1965- 1975*. Allworth Press, 2000

- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, 2006.

- Zumthor, Peter. *Atmósferas*, Ed. GG, 2006

- Campo Baeza, Alberto. *Pensar con las manos*. Ed. Nobuko, 2007

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

7

el proyecto:
programa
y sitio

premisas proyectuales

El límite será el motor y el tema principal de proyecto; presente en cada premisa y decisión: desde la elección del sitio, hasta el diseño de cada elemento del edificio y su contexto inmediato.

A fin de llevar a la práctica las ideas y las intenciones proyectuales surgidas de la investigación teórica, elegí establecer los siguientes *límites* como premisas proyectuales:

. Sitio: Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Se buscará un terreno en una zona con buena accesibilidad mediante transporte público y con conexiones al conurbano. Se busca un terreno atípico, fuera de la grilla tradicional de la ciudad.

. Programa: Se realizará un edificio público de uso masivo. El tema central estará basado en la exploración física-perceptual del límite mediante la oferta de las actividades a realizar en el edificio y también mediante la implantación y el entorno del mismo. Se buscará la ruptura del límite tangible entre el edificio y el entorno.

. Superficie: No se establece de antemano un límite a edificar.

Tal como fue analizado en el escrito, Heidegger plantea al límite como el punto desde el cual algo comienza a ser lo que es, inicia su esencia. A su vez, el espacio tiene una relación intrínseca con la el límite, a partir del cual surge la forma plástica.

“La forma tiene lugar dentro de una delimitación, que es la inclusión y la exclusión en relación con un límite... Por este hecho, el espacio entra en juego. Es ocupado por la forma plástica caracterizada como volumen cerrado, como volumen perforado y como volumen vacío.”

A partir de la clasificación de las distintas formas plásticas / espaciales planteadas por Heidegger, realicé una tabla para clasificar a los espacios del programa arquitectónico planteado según correspondan a espacios cerrados, perforados o vacío:

Cerrado	Perforado	Vacío
Auditorio	Talleres de informática	Parque
Salas de proyección	Espacios de lectura	Ingreso
Baños	Espacio de expo.	Espacio expo
Sala de máquinas	Aulas	
Sector mantenimiento	Foyer auditorio	
Depósitos	Bar	

contexto

Siglo XXI / tecnología / velocidad / accesibilidad global a la información y a los medios de comunicación /

La tecnología derriba límites físicos, temporales, generacionales e incluso materiales. En la actualidad ya no hay barreras físicas que impidan la conexión instantánea entre ciudades, personas o países. La información es de acceso global, sin restricciones generacionales o idiomáticas.

Cambios en la sociedad, en las formas de expresión, en la comunicación.

La arquitectura responde a nuevas necesidades.

mediateca

ME.BA / MEDIATECA BUENOS AIRES PARQUE PATRICIOS

La mediateca es un centro de consulta de información digital, de exploración de medios de comunicación y de experimentación de nuevas formas de arte y expresión ligadas con la informática y la tecnología.

El acceso a la información es gratuito, global, y similar para niños, adultos mayores e incluso para personas con deficiencias visuales y auditivas.

La mediateca como edificio es el *límite* entre el mundo real y un mundo simbólico, digital en el cual el *límite* de la exploración es uno mismo.

programa

- Auditorio / S.U.M

- Salas de proyección de material audiovisual (2):

Estas salas se podrán utilizar tanto de forma abierta al público como de forma privada para la proyección de material de estudio o difusión cultural.

- Talleres de informática:

espacios dedicados a cursos programados en la ME.BA dedicados a la enseñanza de distintas técnicas y aplicaciones de la informática.

- Espacio de lectura / estudio grupal:

Espacios con mesas amplias destinadas a encuentros grupales

- Espacio de lectura individual / silencioso

- Aulas de capacitación

- Espacio de exposición de arte

- Bar / Restaurante

sitio

Se eligió el terreno ubicado en la Av. Caseros y Monteagudo, frente al Parque Patricios.

La plazoleta Cnel. Pringles es acoplada al Parque para lograr una integración y aprovechamiento del terreno.

Se optó por un lugar de fácil accesibilidad tanto por transporte público como por automóvil desde los diferentes puntos de la ciudad y el conurbano.

A su vez, se trata de una zona tranquila y en pleno desarrollo del futuro polo tecnológico de la Ciudad de Buenos Aires.

- Accesibilidad por transporte público:

- Líneas de colectivo:

6, 9, 23, 25, 28, 32, 50, 65, 75,
91, 97, 101, 115, 118, 128, 133,
143, 150, 165, 188

- Subte h: estación parque patricios

conducto subterráneo con ascensor directo a la ME.BA

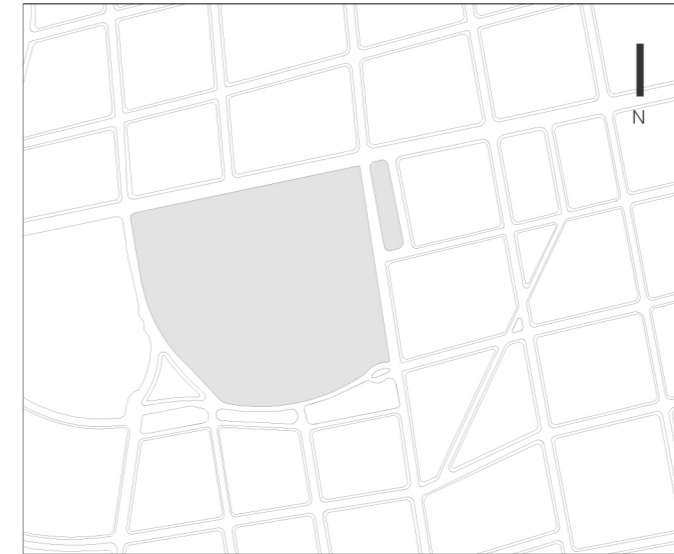
- Cercanía a avenidas:

Juan de Garay, Amancio Alcorta, Velez Sarfield, Entre Ríos, Caseros, 9 de julio.

- Au. 25 de mayo

- Estación de tren y ferrocarril

- Constitución



memoria descriptiva

El proyecto de la Mediateca (ME.BA) surge como punto de incorporación a la zona delimitada como Polo Tecnológico de la Ciudad de Buenos Aires en Parque Patricios.

El sitio elegido responde a la conexión directa del edificio por un lado con la estación de Subte de la Línea H y por otro lado con el parque, para generar un tránsito fluido entre estos tres.

La ME.BA Parque Patricios se instala en el terreno en el que inicialmente se construiría la estación de subte que finalmente se trasladó unos metros hacia el interior del Parque; por lo que se parte de un pozo original a -6m que es tomado como cota "0" para el edificio.

El edificio enterrado, se torna en el límite entre la condición urbana tradicional, y el parque.

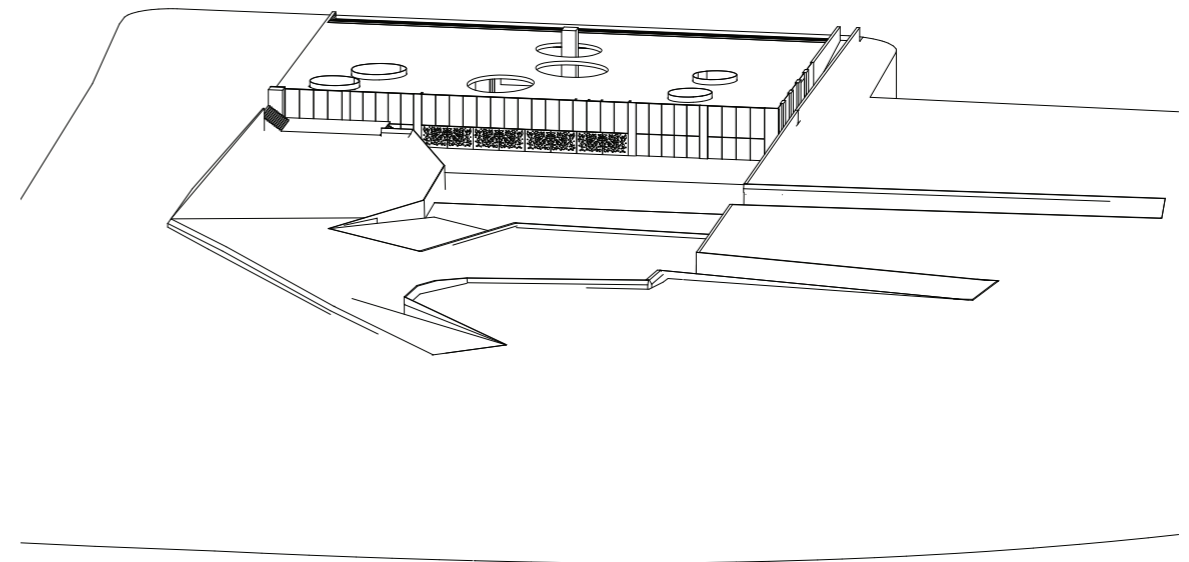
Hacia la Av. Caseros y hacia la Calle La Rioja, el terreno cuenta con límites concretos, fijados materializados por medio de muros de contención que sobrepasan el nivel 0 del terreno y elevan el edificio sobre una plataforma a 1m de altura. Por otro lado, hacia el interior del parque estos límites se van desdibujando materializados a través de una fachada de vidrio corrediza y una serie de desniveles que acompañan el recorrido hasta unirse con el parque.

El parque y la Mediateca se van autoincluyendo y se presentan como un solo componente; parte de un recorrido que no es posible separar, establecer un principio o un fin.

Sobre la cubierta de la ME.BA, se presenta una plaza seca con distintas perforaciones a fin de establecer una conexión física y visual entre el edificio enterrado y el nivel 0 (y+1) del parque. A su vez, las perforaciones se presentan como el límite entre el subsuelo y la planta baja y entre interior y el exterior, generando puntos de contacto entre los diferentes niveles.

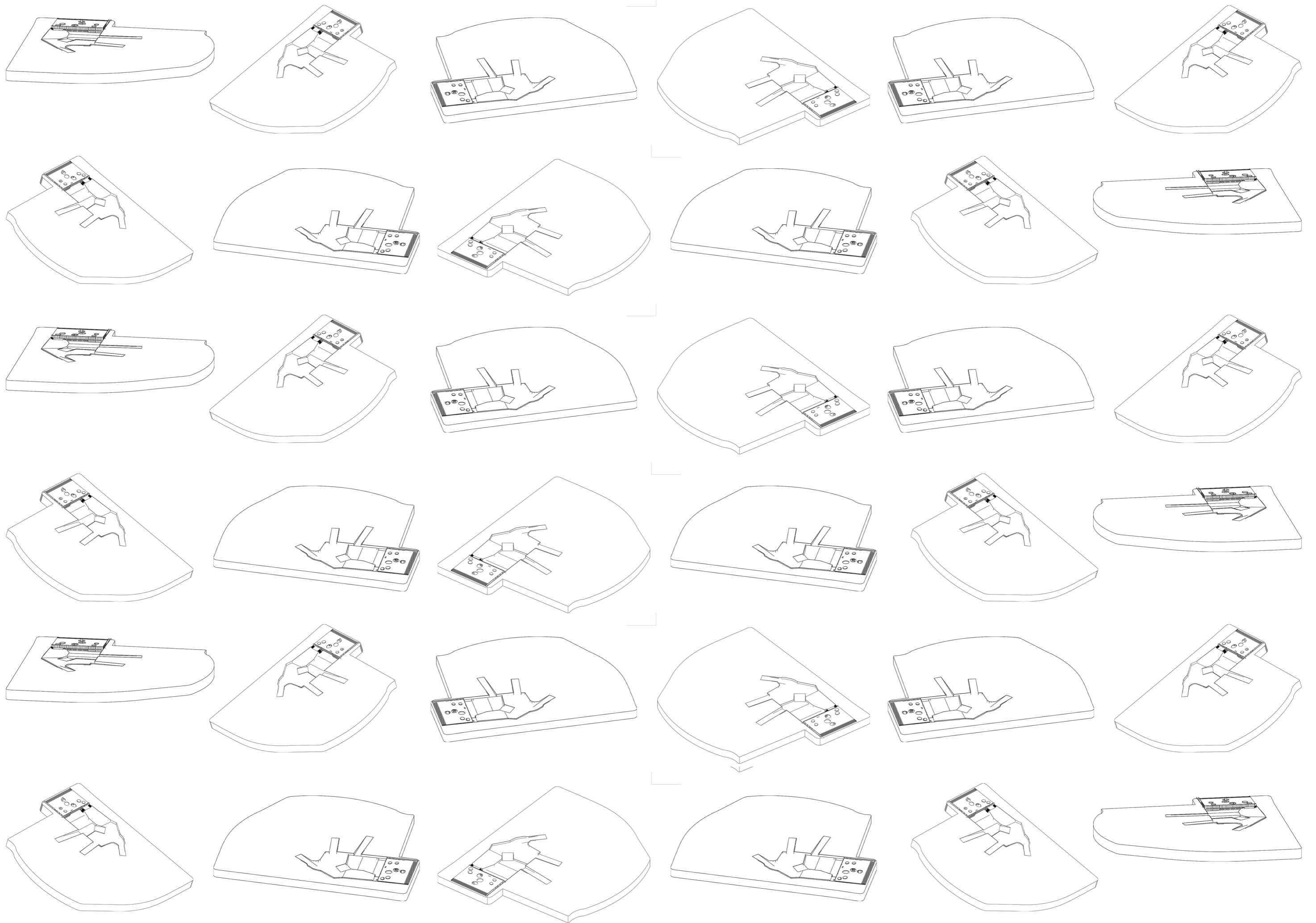
Estas perforaciones, materializadas con paneles de vidrio curvado, funcionan a su vez, como ventilación y fuente de iluminación indirecta en los dos niveles del edificio, situación deseada en las tareas llevadas a cabo en la Mediateca.

Debido a la organización de las funciones y los horarios de las mismas, la planta de la ME.BA está dividida en dos módulos, por un lado el auditorio y las salas de proyección audiovisual y por otro las salas de consulta, aulas y biblioteca; que se pueden unir mediante carpinterías pivotantes- corredizas incorporando un gran espacio de exposición central.



8

planos





Entre arboles y caminos existentes, se implanta la mediateca en el Parque Patricios, enterrada a un nivel de -6m.

Una serie de rampas suaves son introducidas desde distintos puntos del parque para integrar el edificio al mismo y hacer del recorrido parte de la experiencia.

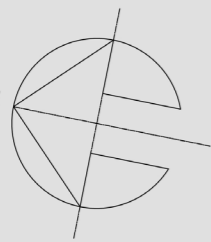


La Rioja

Av. Caseros



ENTORNO INMEDIATO



La Rioja

80.65

N.P.T. ± 0.00

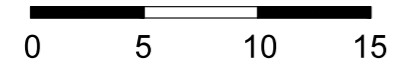
N.P.T. ± 1.08

54.5

Av. Caseros

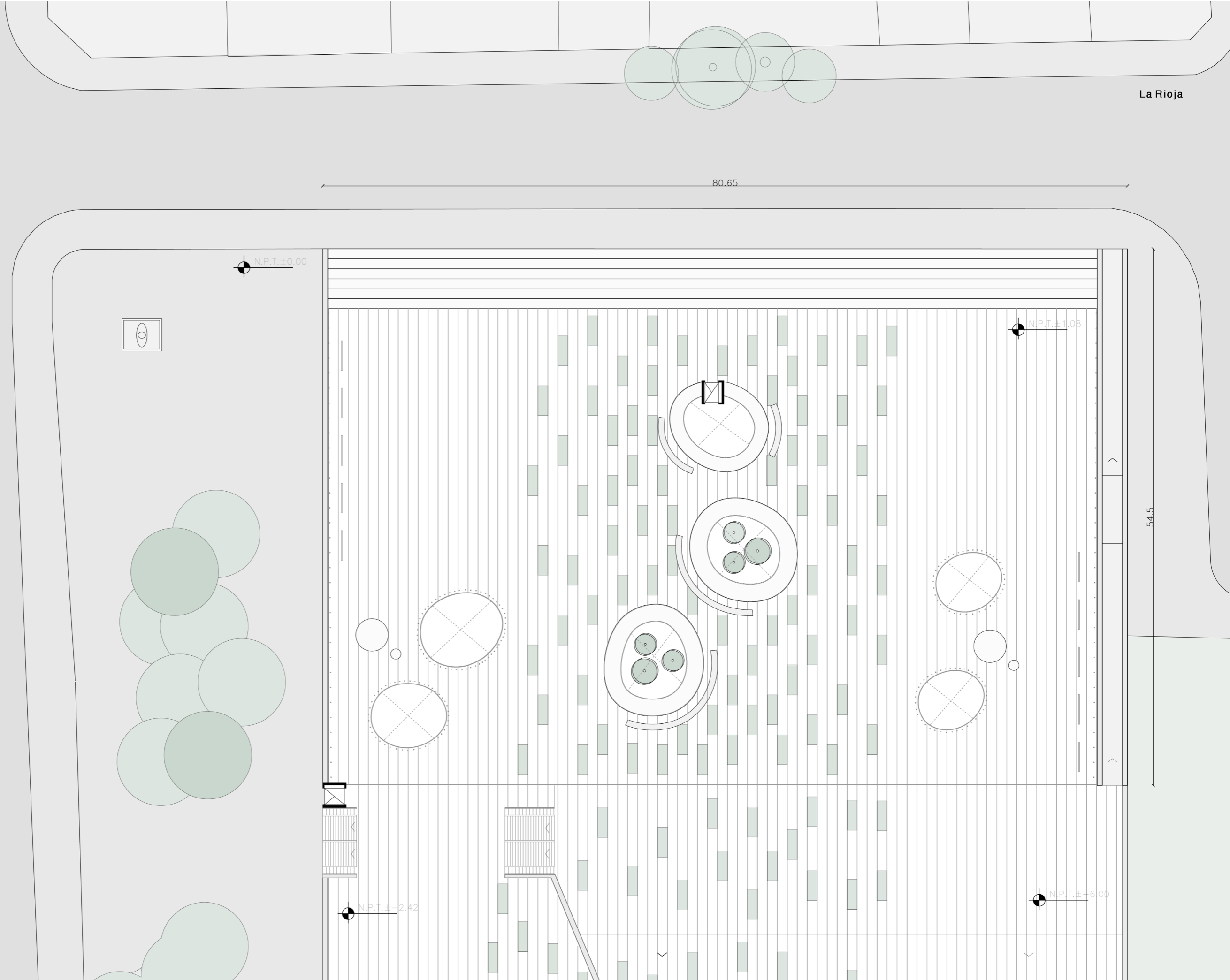
N.P.T. ± -2.42

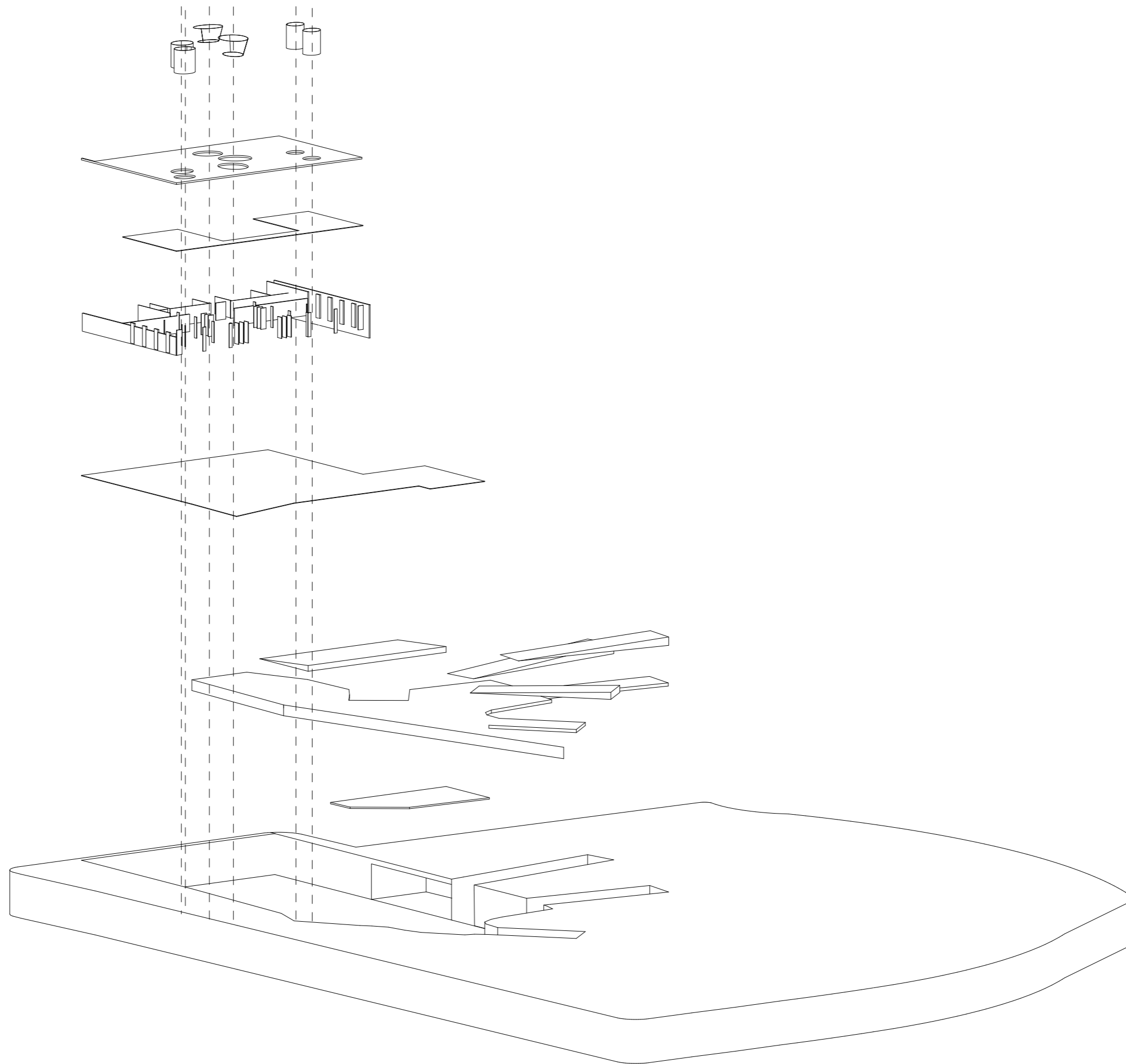
N.P.T. ± +6.00



. PLAZA SECA
. INGRESOS

PLANTA BAJA
NIVEL 0M / +1.08M

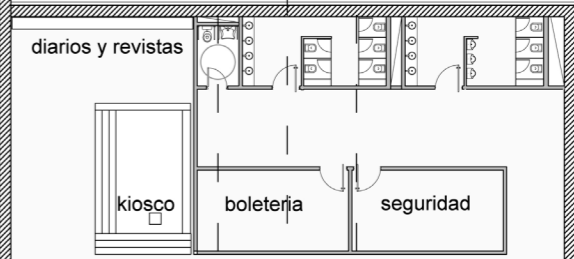
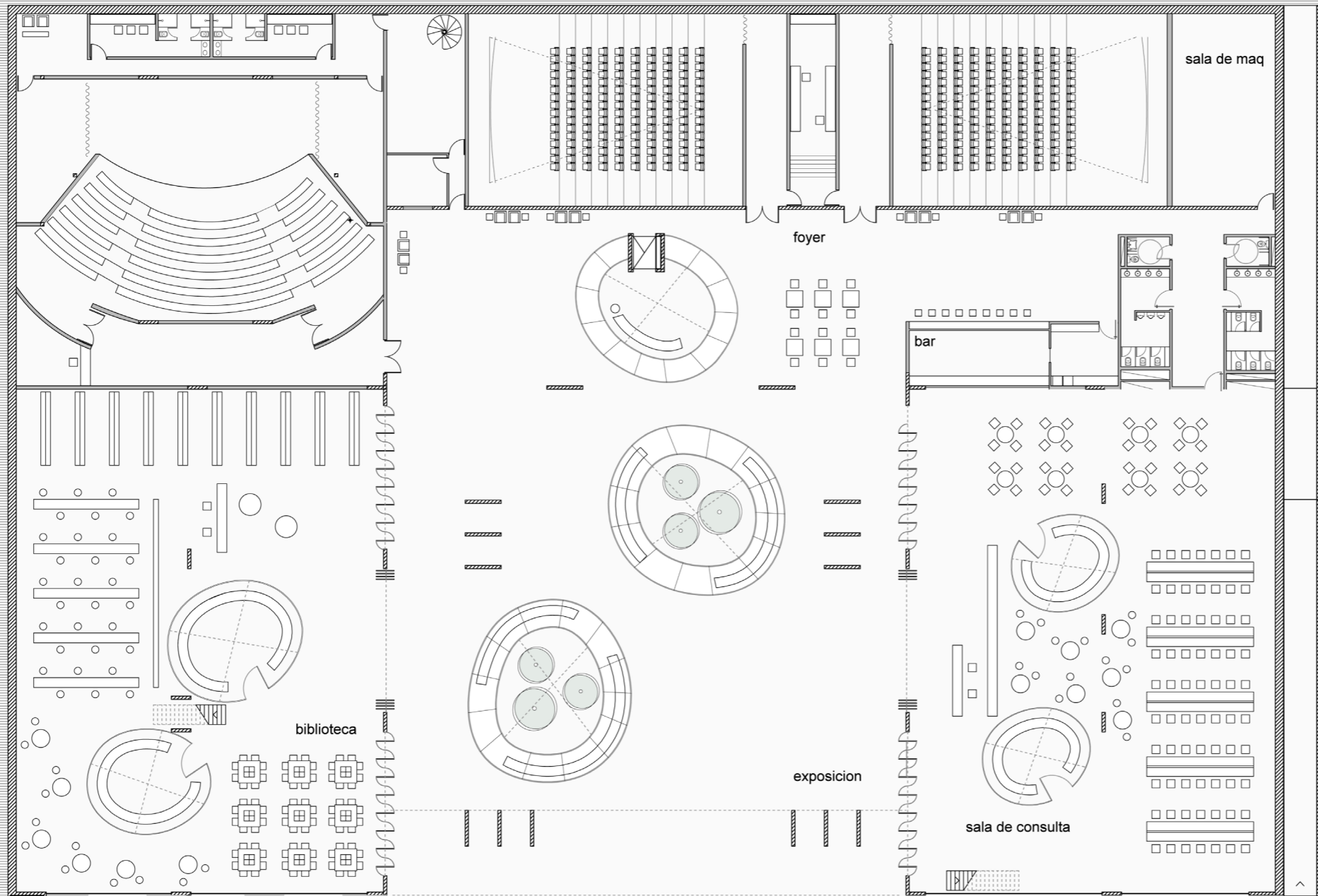




EXPLOTADA/DESPIECE

78

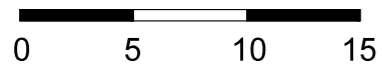
54.5

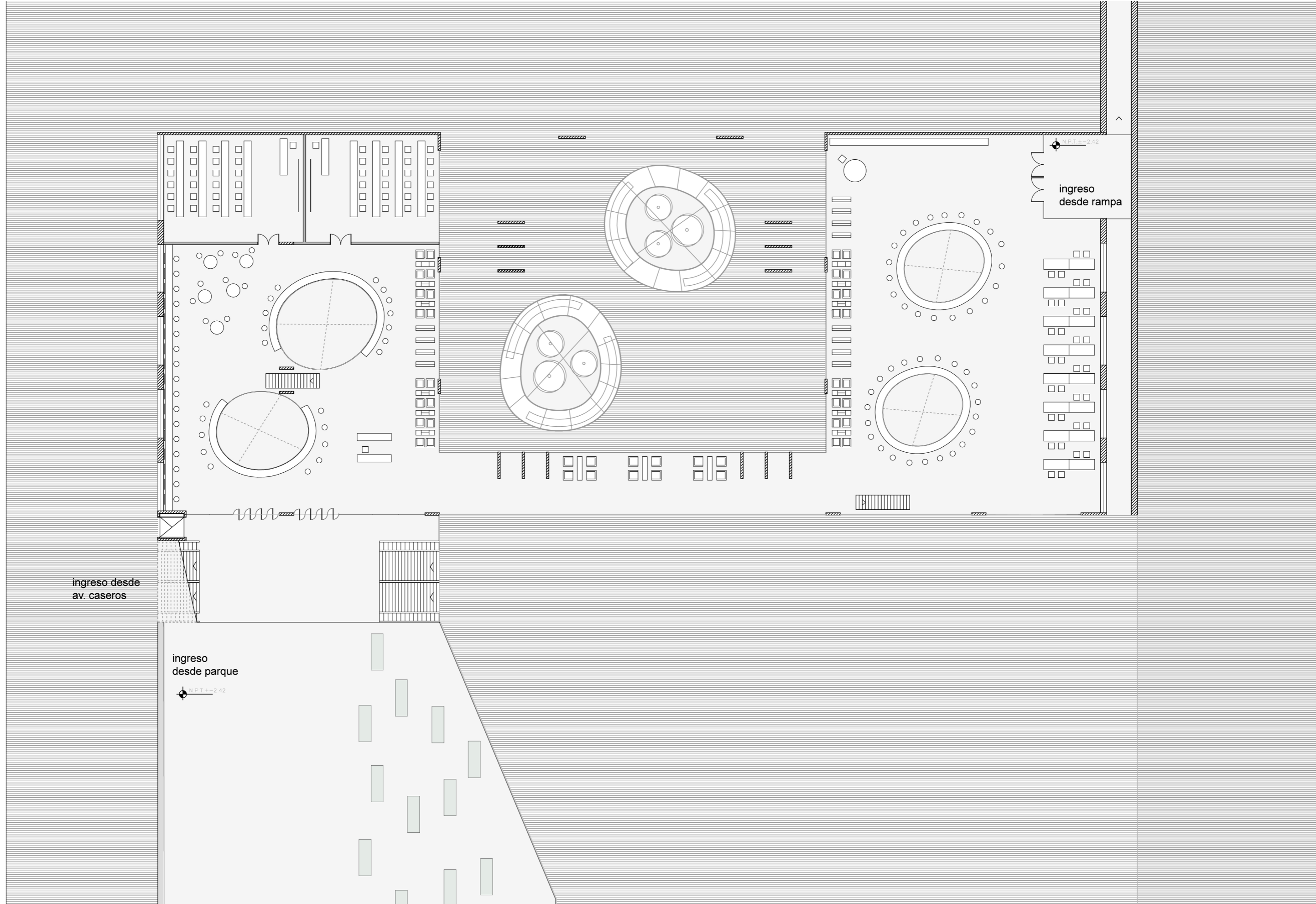


ingreso a subte H

ingreso desde explanada / parque

PLANTA NIVEL - 6 M
MEDIATECA





ingreso desde
av. caseros

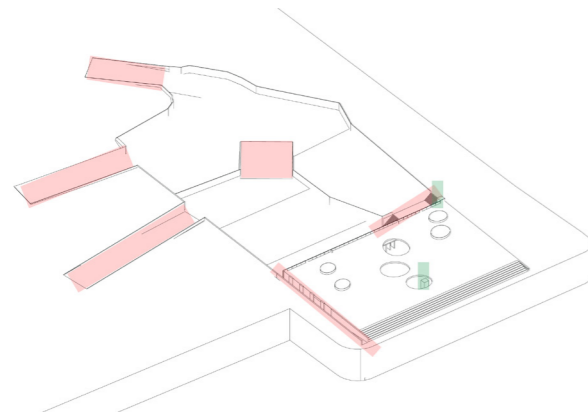
ingreso
desde parque

ingreso
desde rampa



INGRESOS:
-AV. CASEROS
-RAMPA LA RIOJA

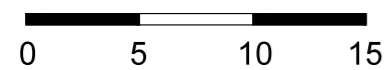
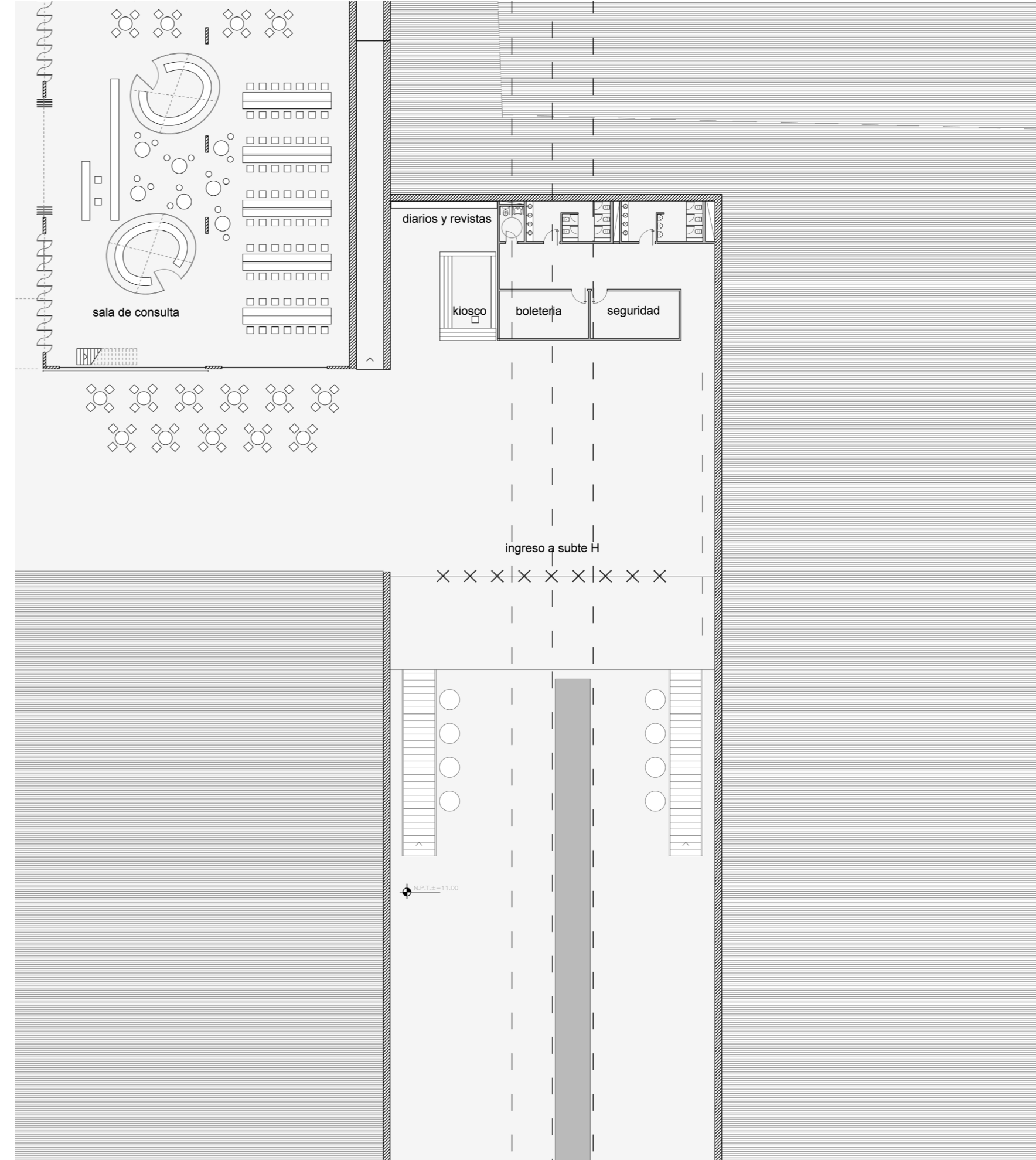
PLANTA ENTREPISO
NIVEL -2.42M



ingresos por rampa / escalera
 ingresos por ascensor

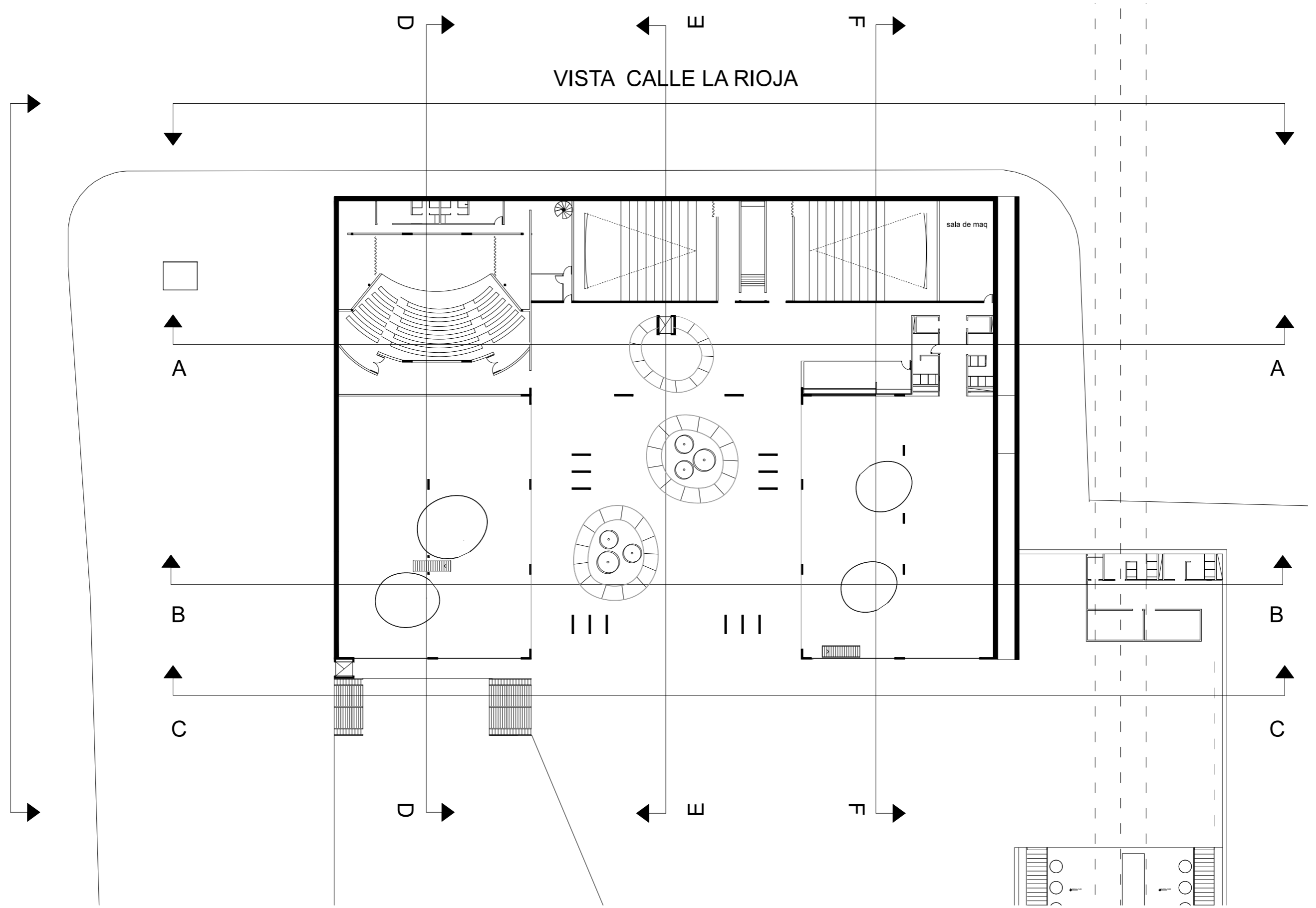
La estación de subte H Parque Patricios está integrada a la Mediateca y fue de crucial importancia en la elección del terreno. Si bien comparten los accesos, es posible acceder a la estación sin ingresar en el complejo. Portones corredizos permiten cerrar la mediateca y hacen posible la independencia de funcionamiento de ambos sectores según días y horarios correspondientes.

A su vez, la organización de la planta de la Mediateca está relacionada con la ubicación del subte. Los sectores de público más masivo se encuentran próximos a la estación, mientras que los sectores reservados y con requerimiento de cerramientos se encuentran más alejados del recorrido del tren para reducir flujo de personas y posibles vibraciones.



PLANTA NIVEL - 6 MY - 11 M
 ESTACION SUBTE H

VISTA AV. CASEROS



VISTA CALLE LA RIOJA

A

A

B

B

C

C

D

E

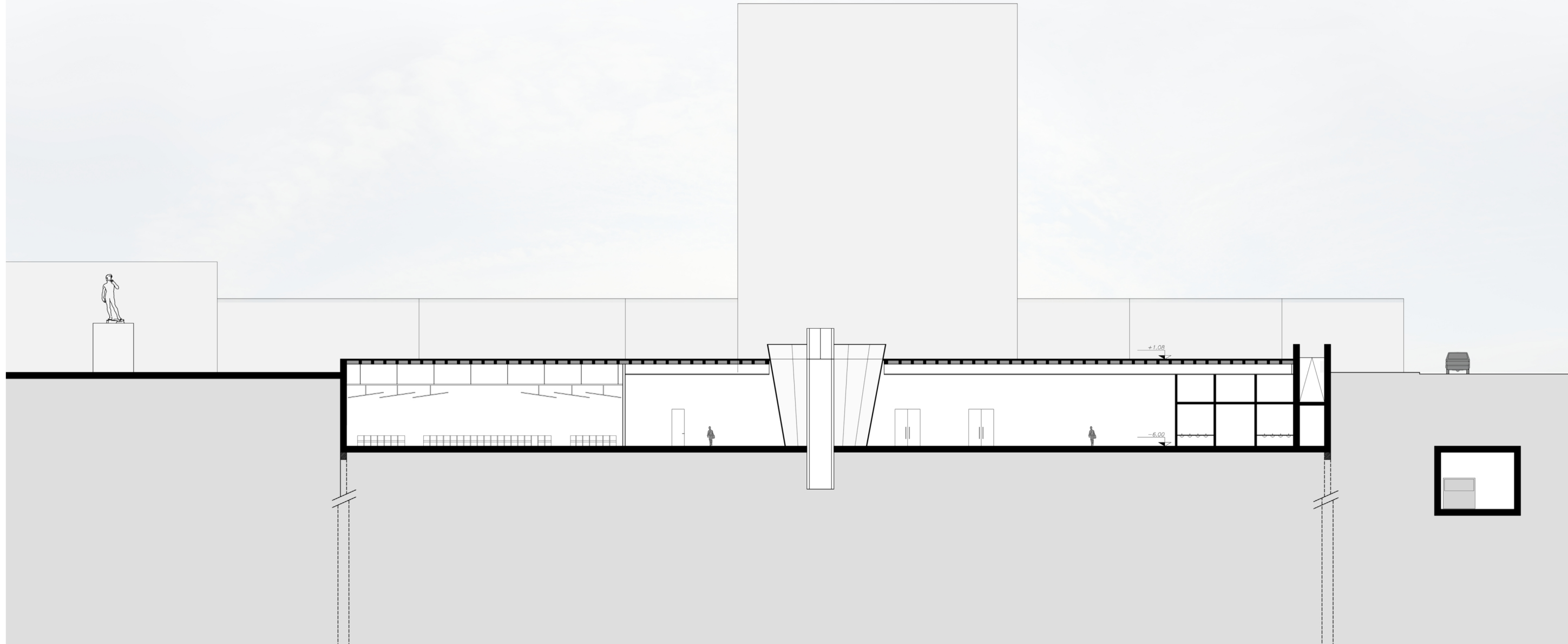
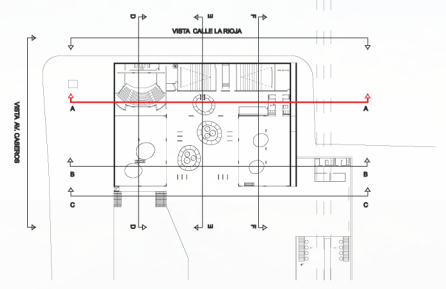
F

D

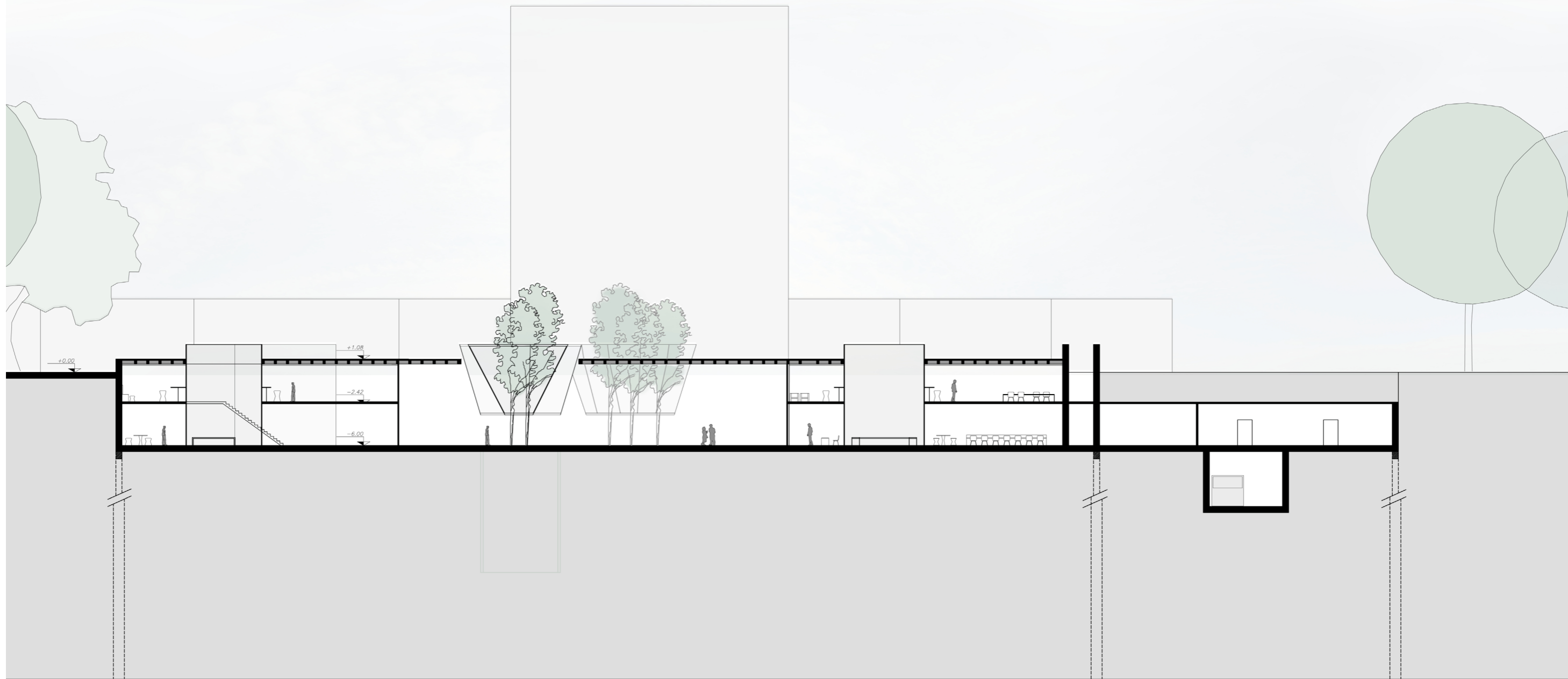
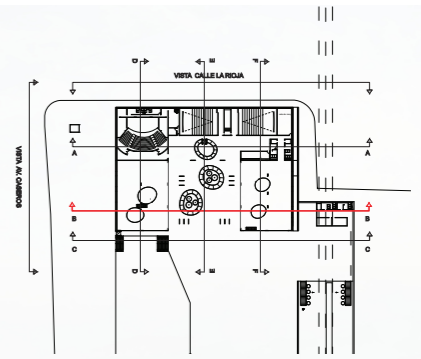
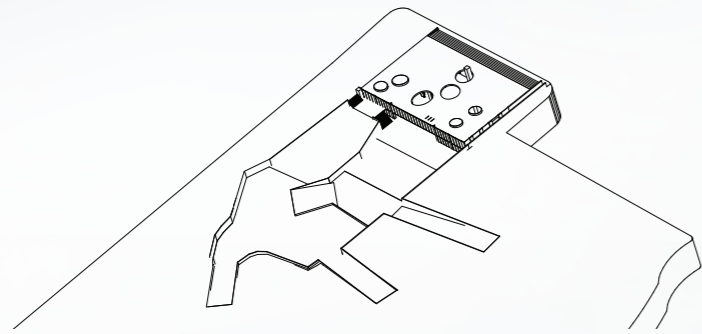
E

F

sala de maq

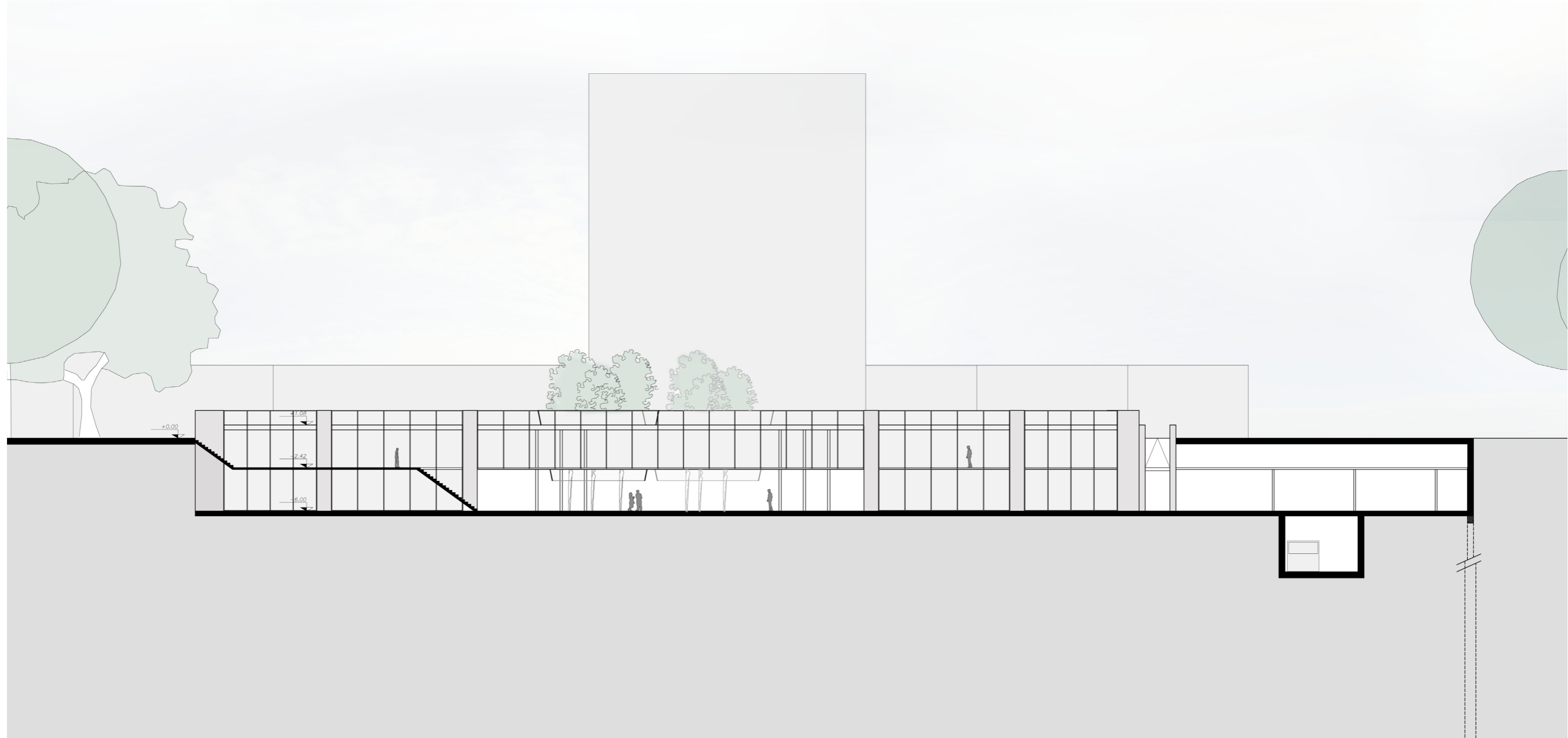
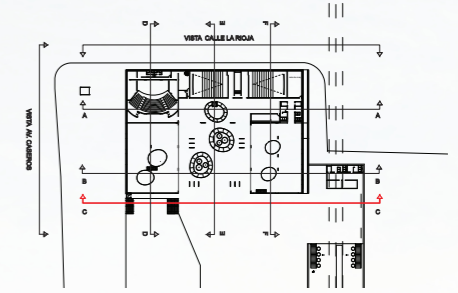
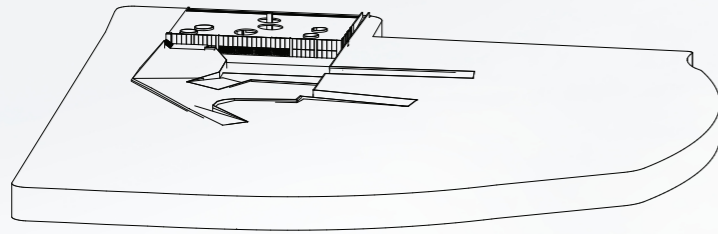


C O R T E A - A



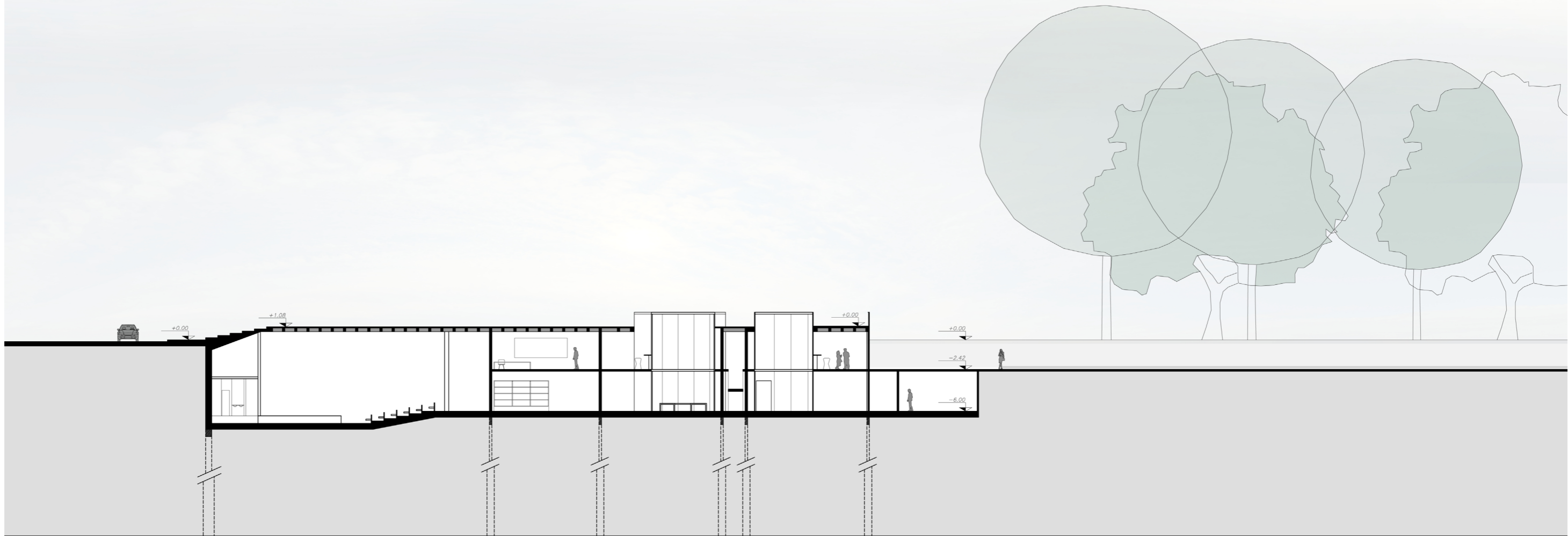
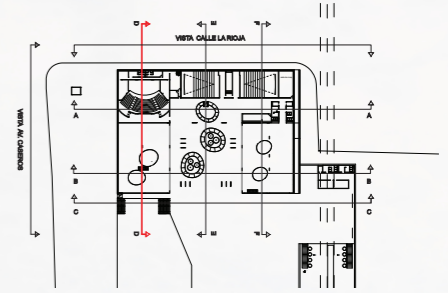
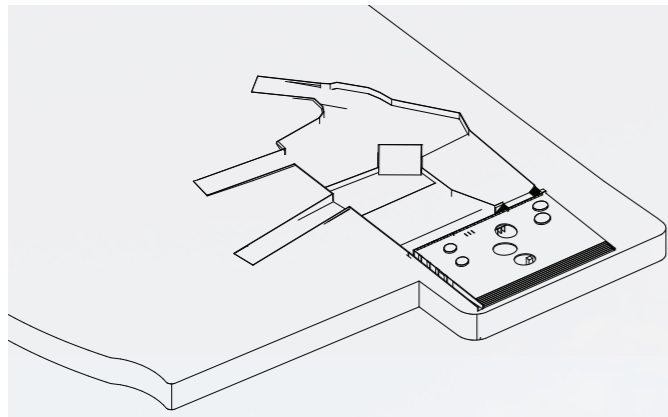
0 5 10 15

CORTE B - B



C O R T E C - C

- .fachada desde el parque
- . ingreso desde -6m
- . ingreso desde nivel 0



0 5 10 15

C O R T E D - D

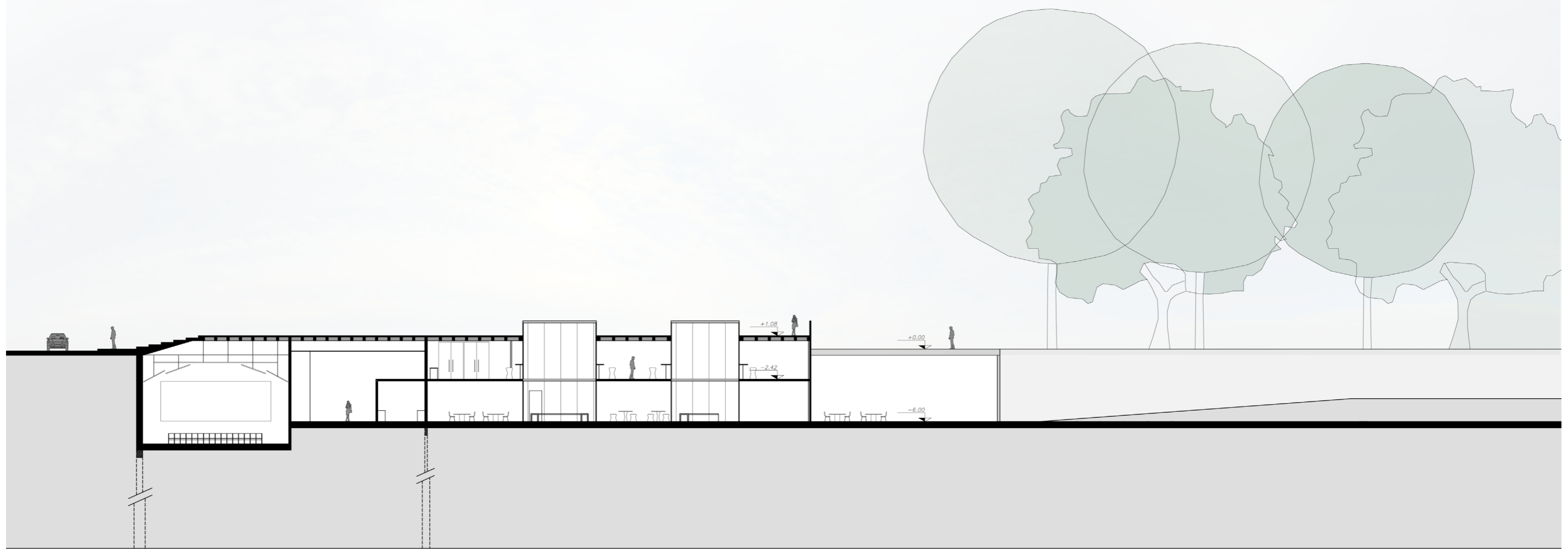
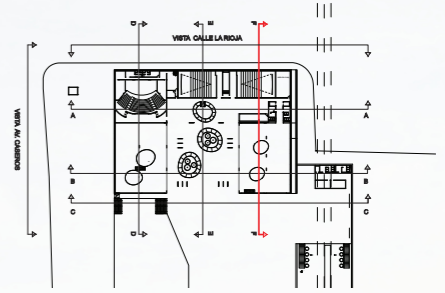
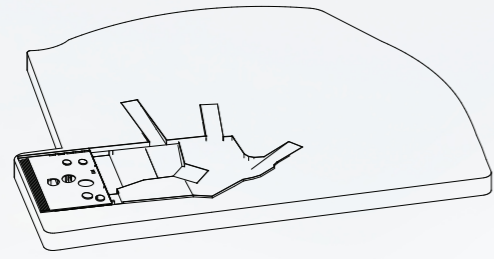
. vinculo ciudad /
mediateca / parque



0 5 10 15

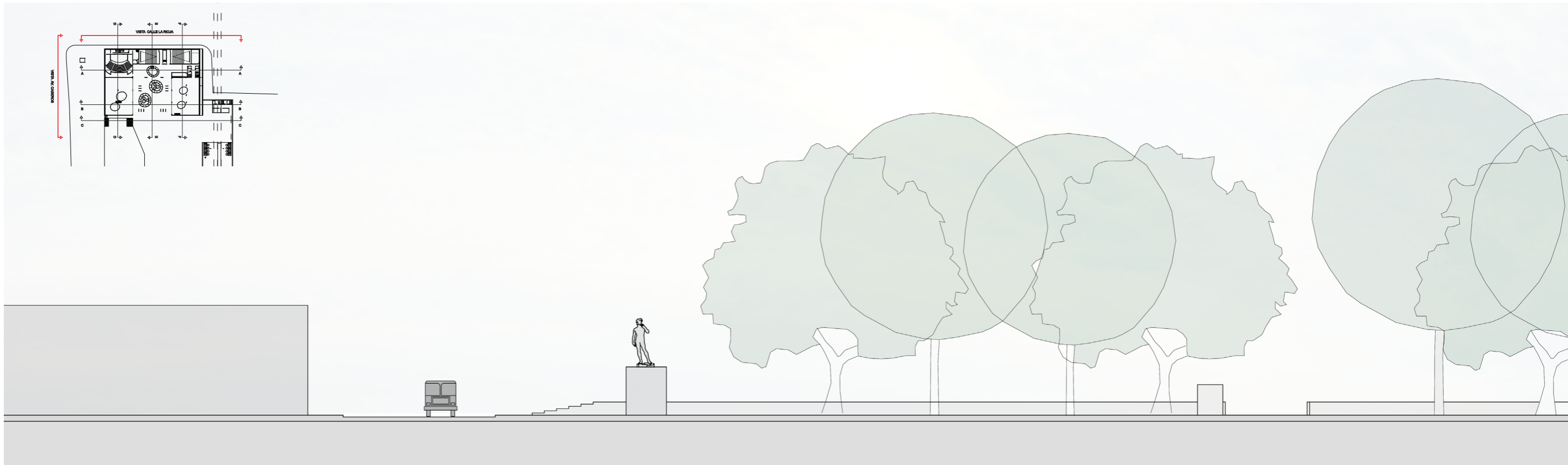
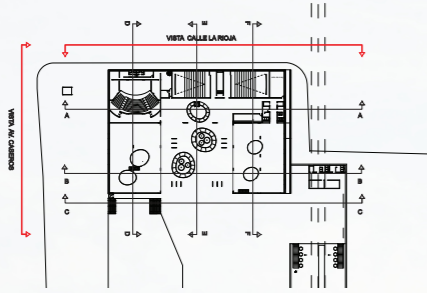
C O R T E E - E

. ingresos desde: parque/
Av. Caseros / plaza seca



0 5 10 15

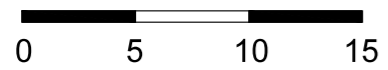
CORTE F - F



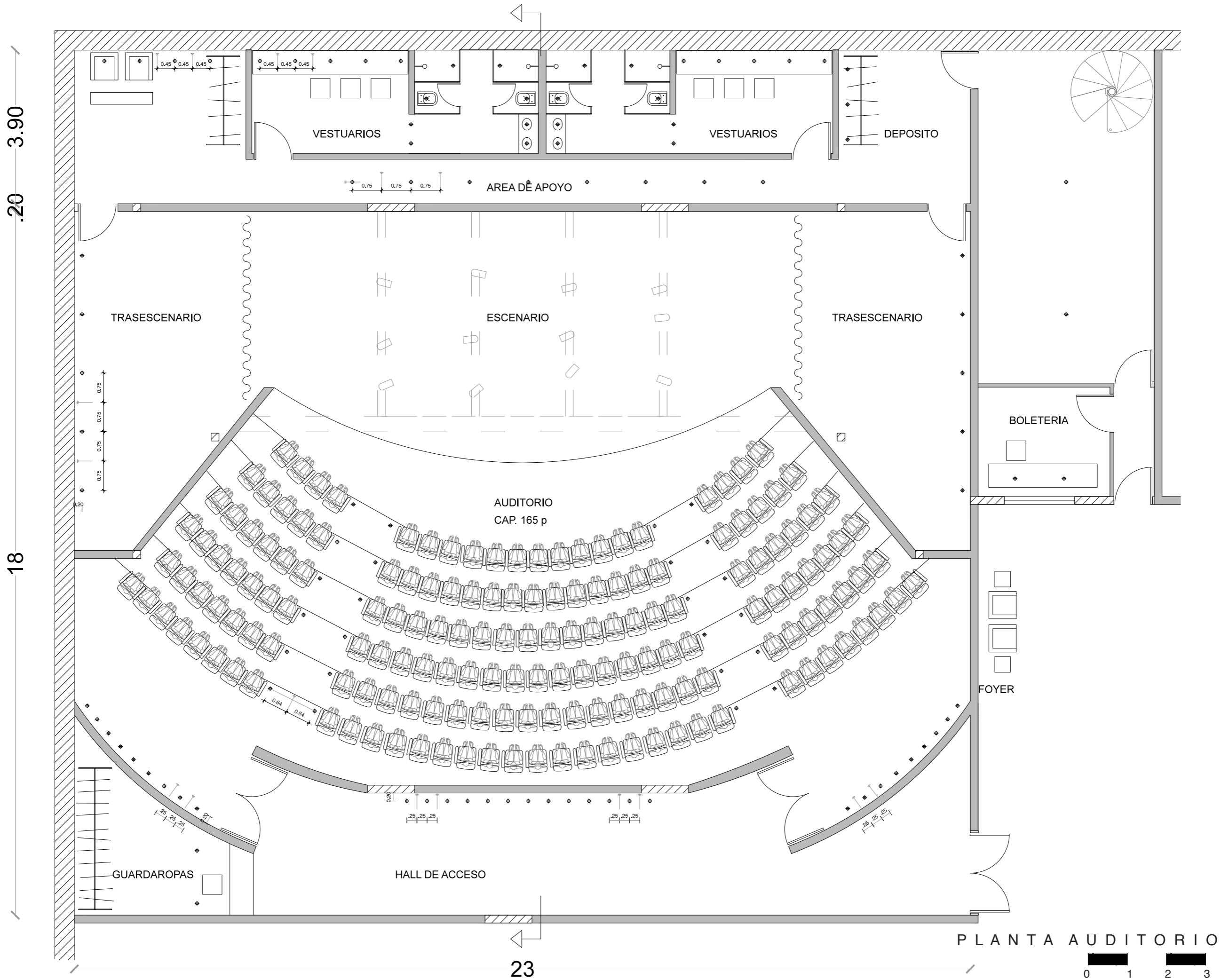
VISTA AV. CASEROS



VISTA LA RIOJA



detalles e
instalaciones



PLANTA AUDITORIO

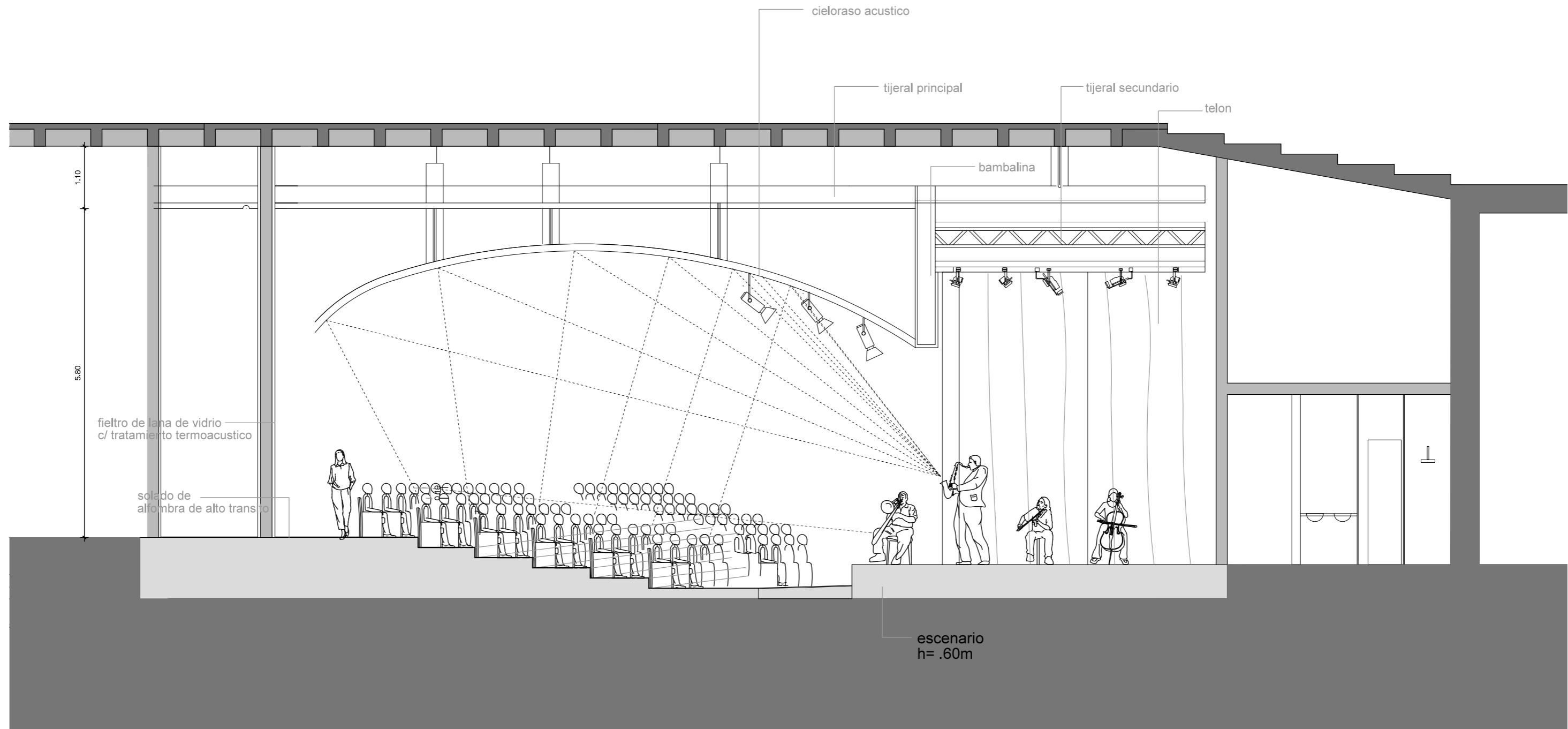


3.90

.20

18

23



1.10
5.80

fieltro de lana de vidrio
c/ tratamiento termoacustico

sólido de alómbra de alto transito

cieloraso acustico

tijeral principal

tijeral secundario

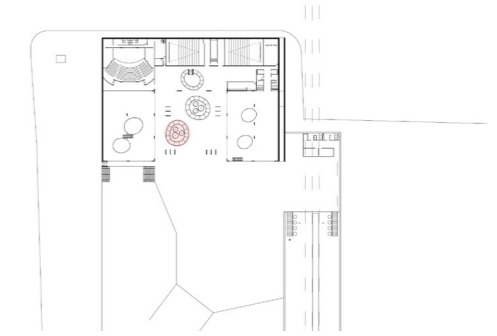
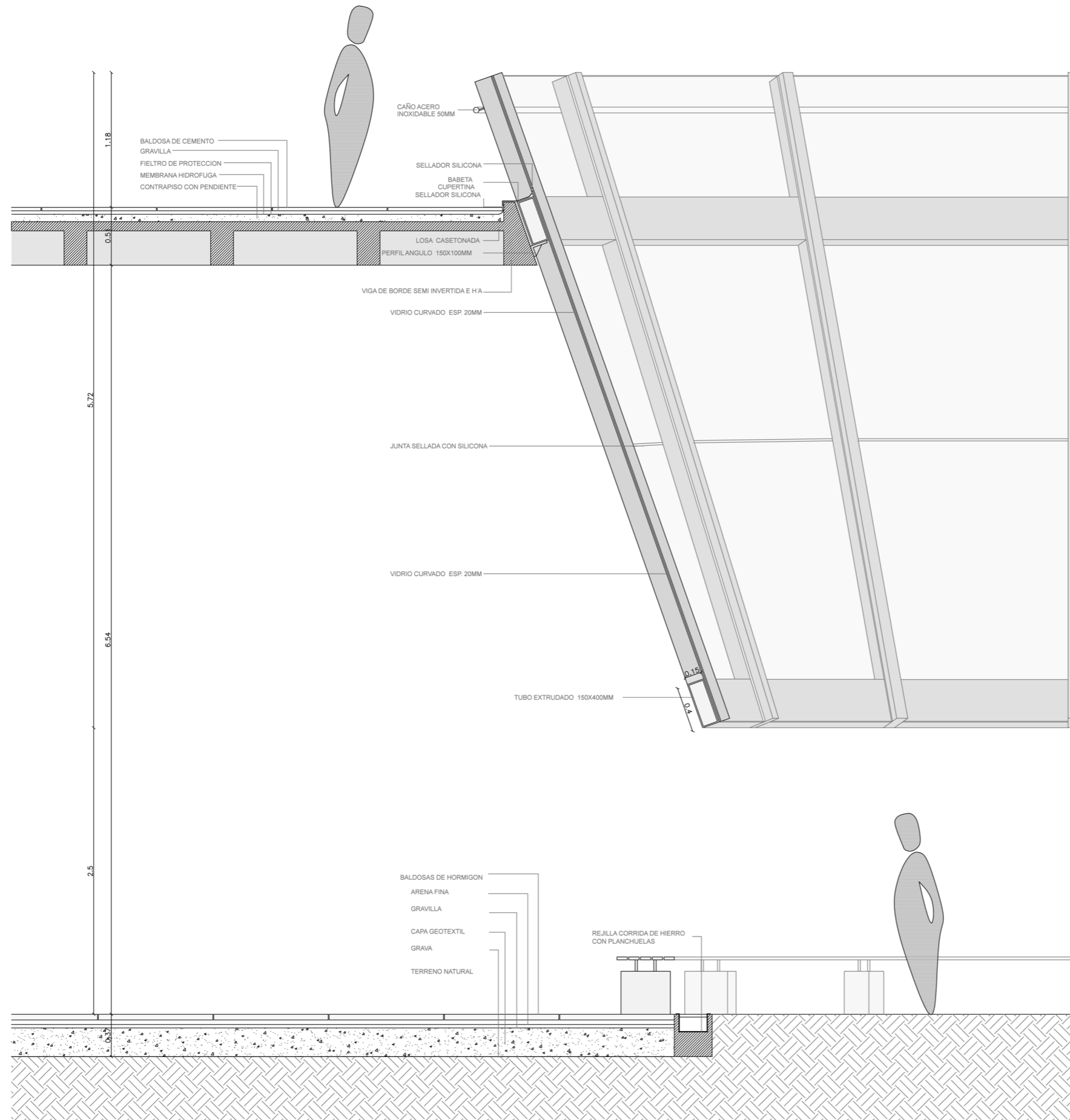
telon

bambalina

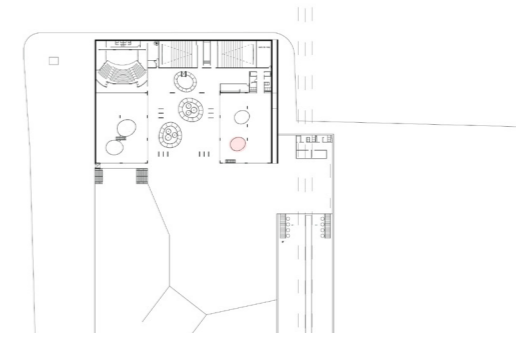
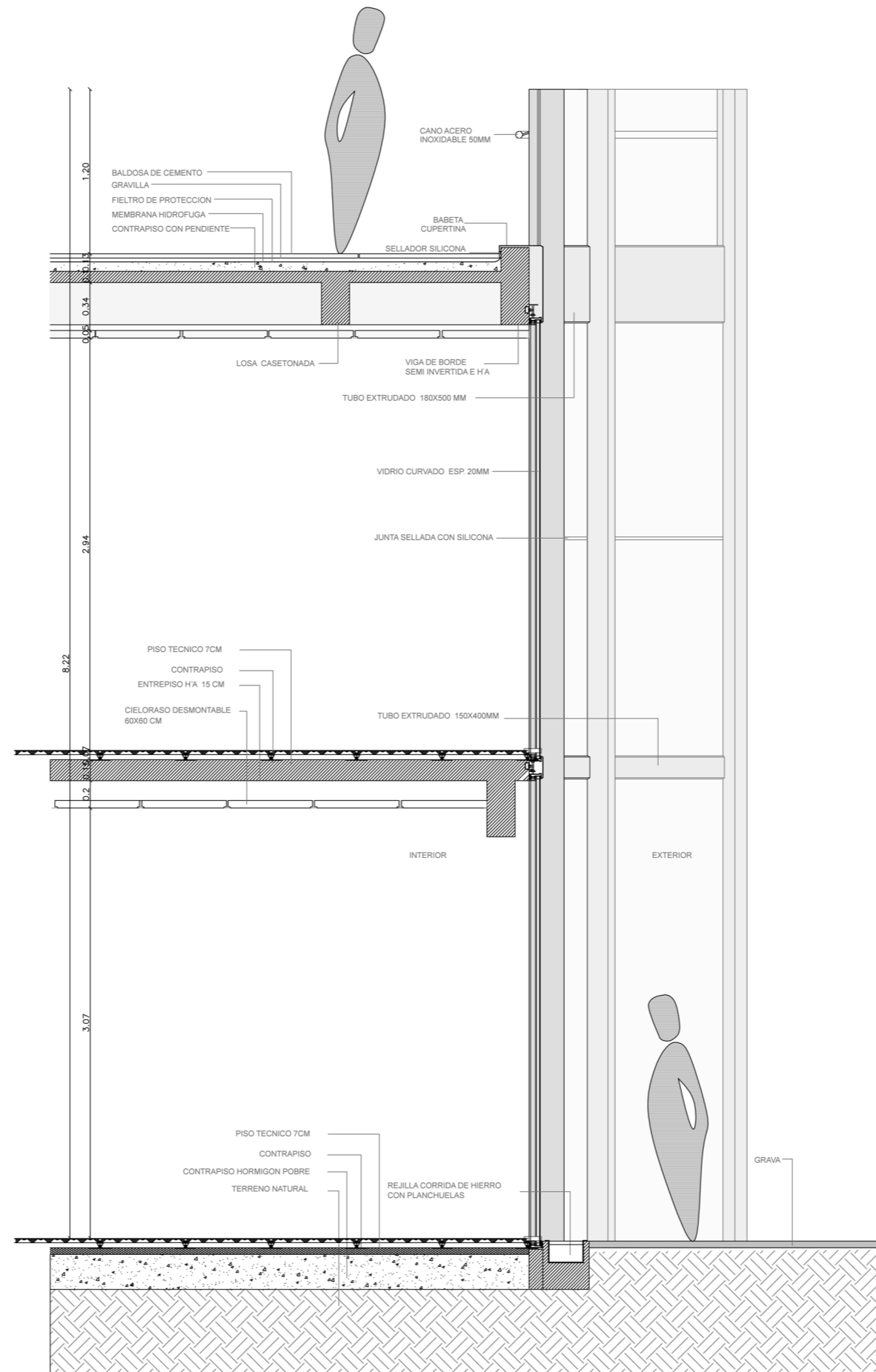
escenario
h= .60m



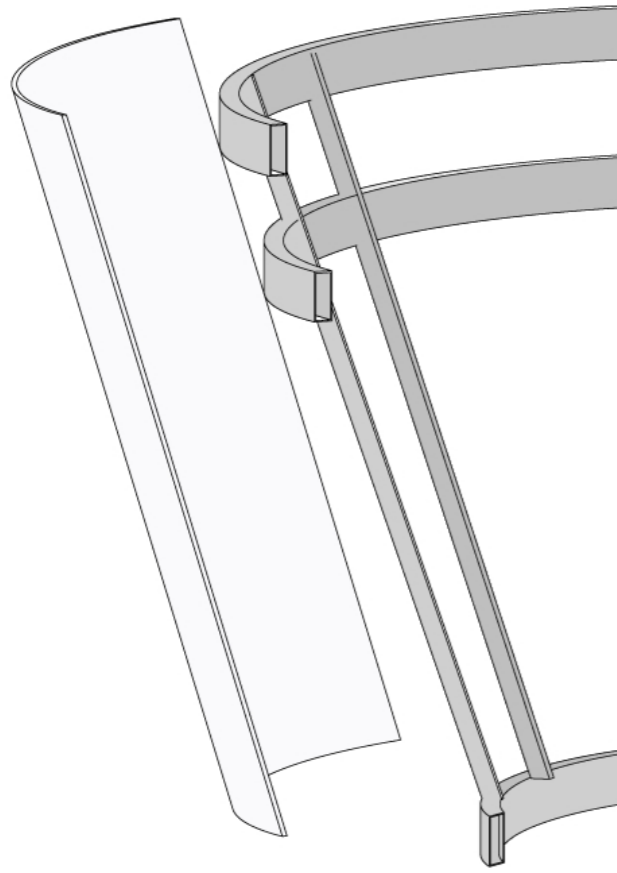
CORTE AUDITORIO



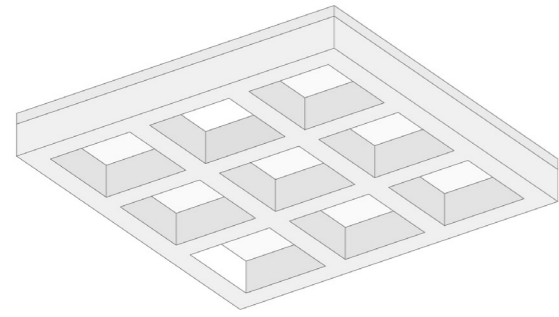
DETALLE IMPLUVIO 1



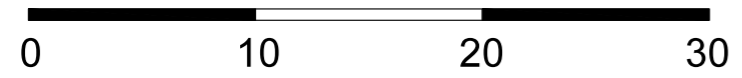
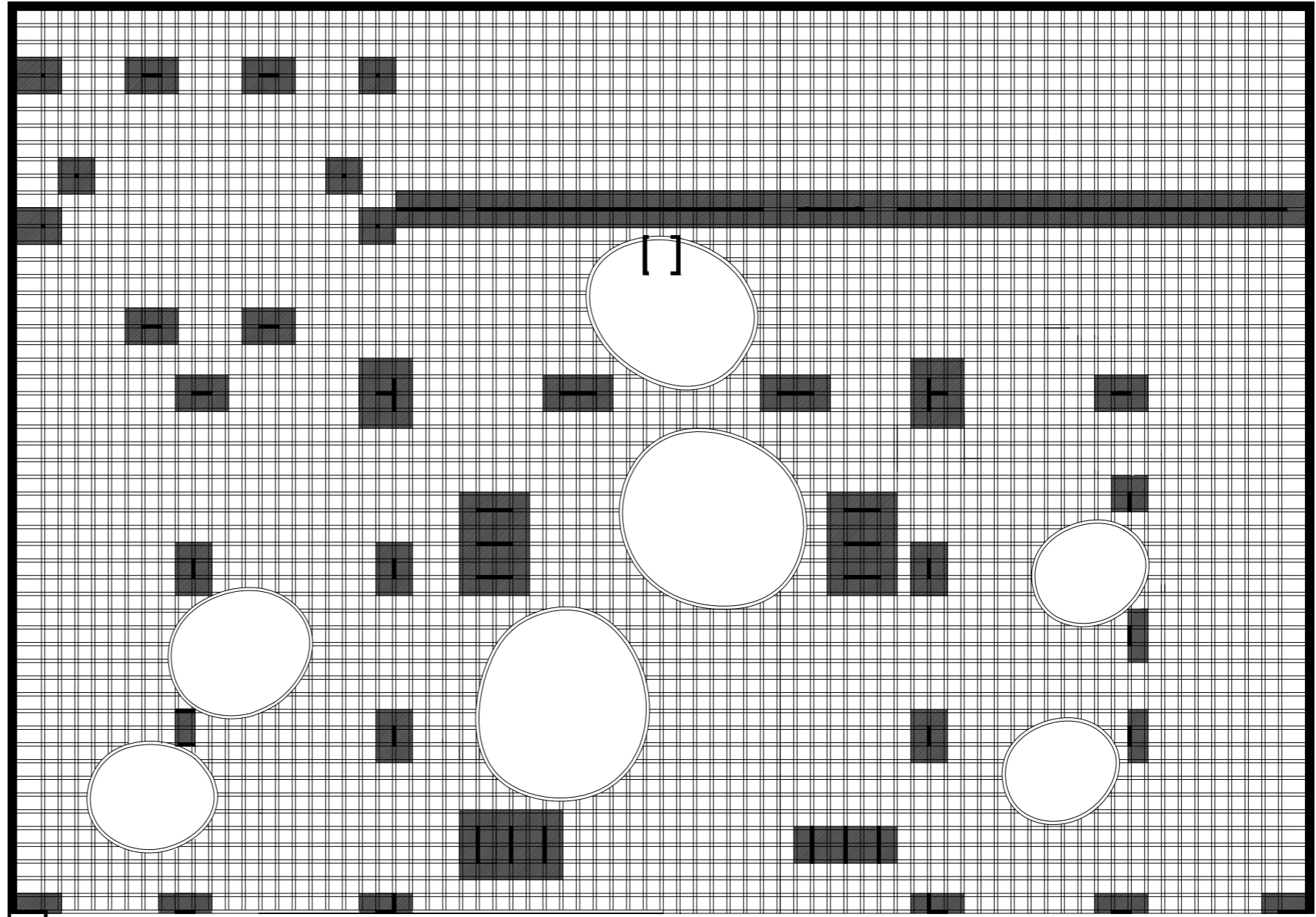
DETALLE IMPLUVIO 2



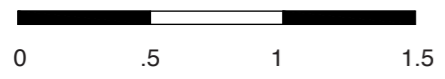
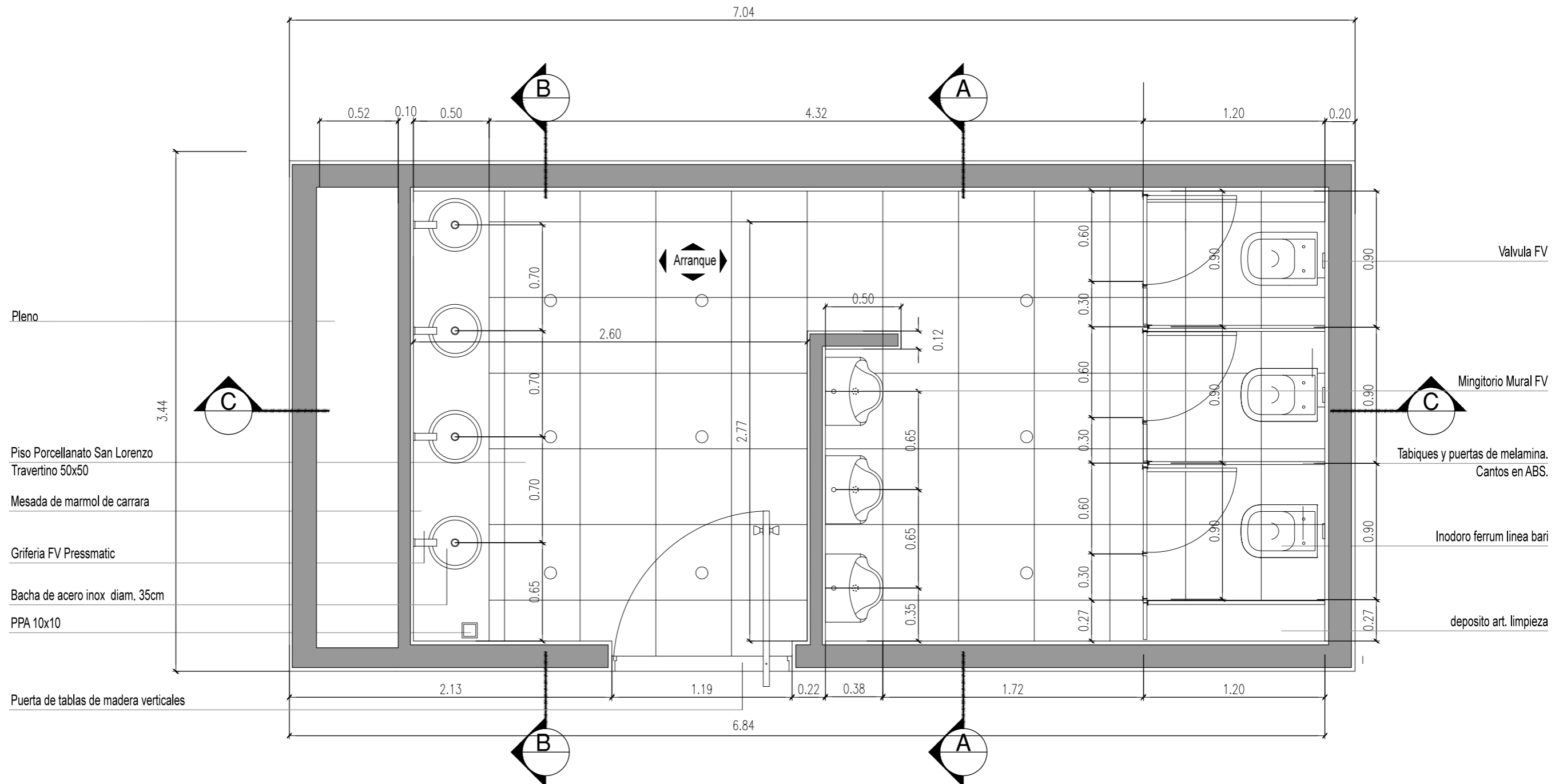
SITUACION INTERIOR
IMPLUVIOS



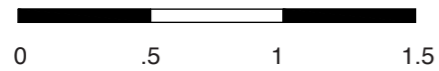
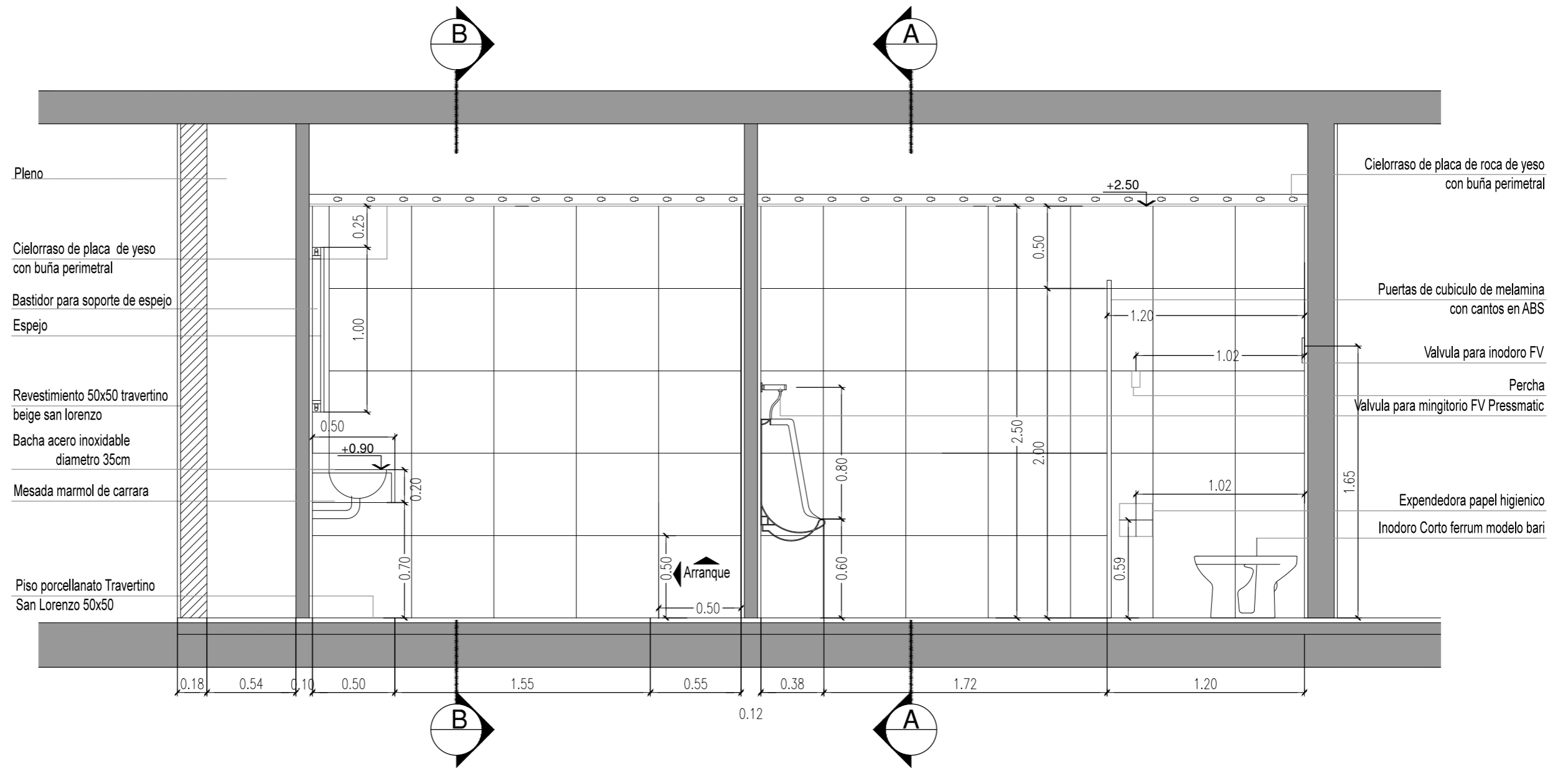
LOSA CASSETONADA
DIMENSIONES
.70 X .70 M



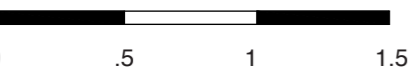
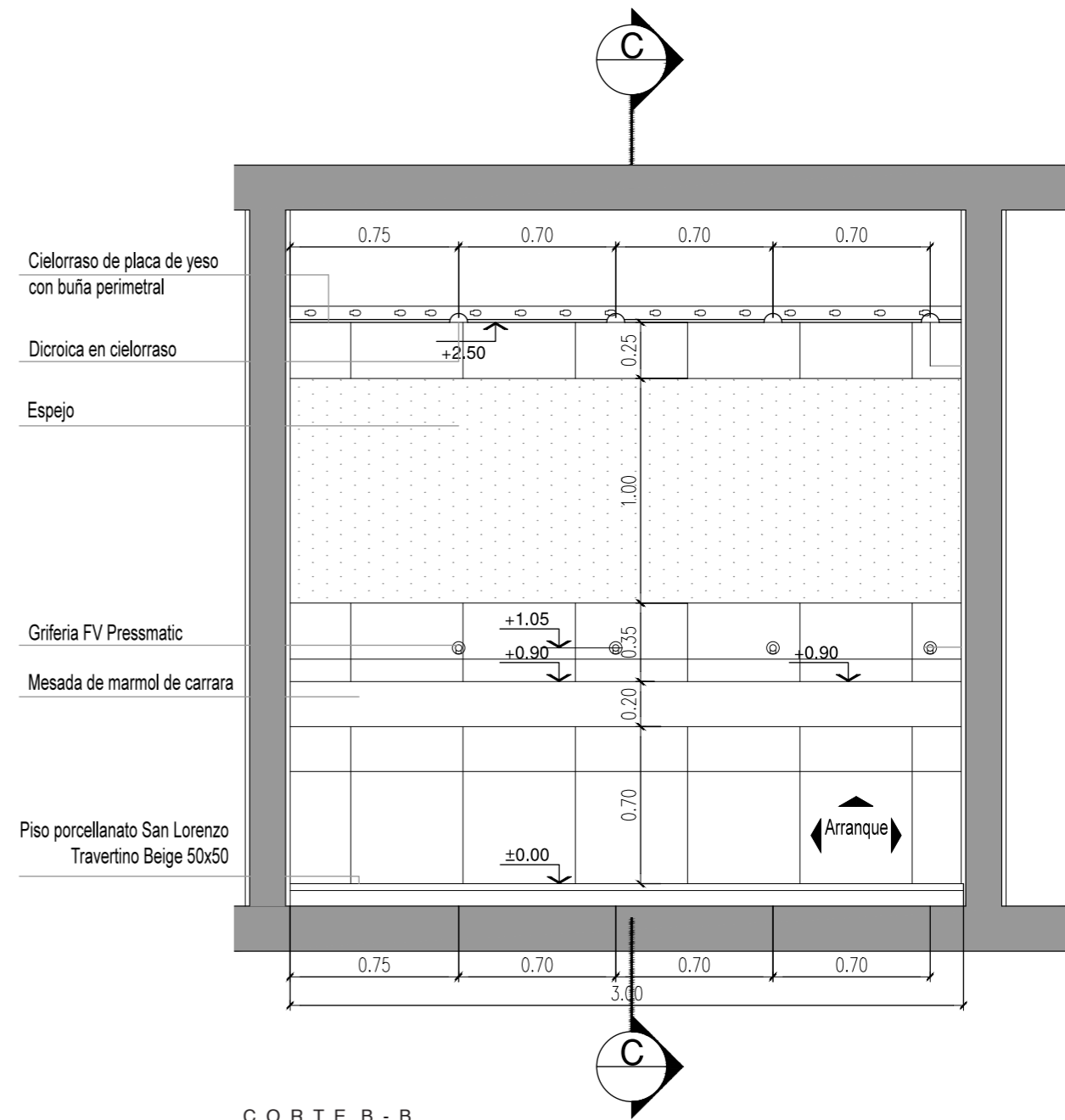
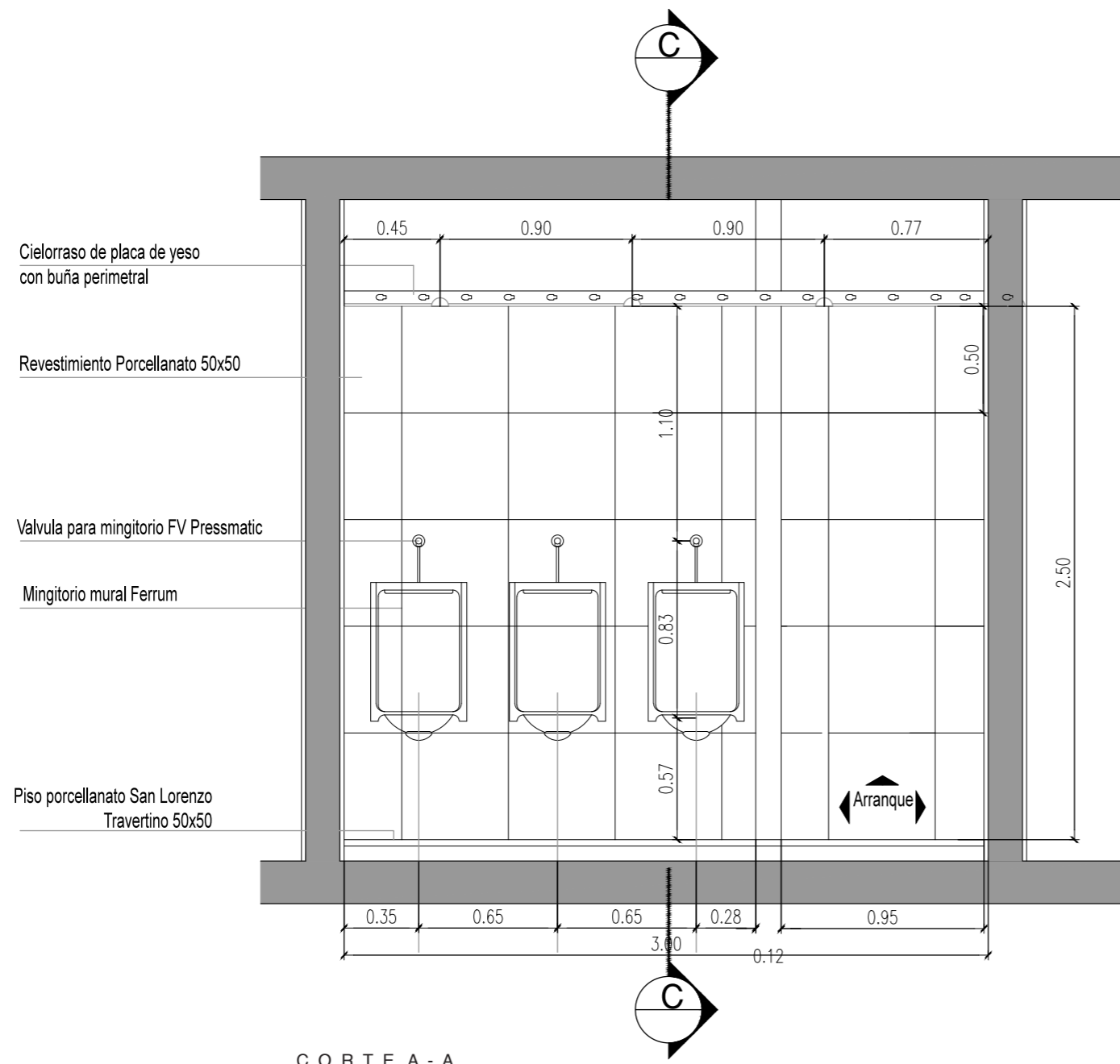
ESQUEMA ESTRUCTURAL



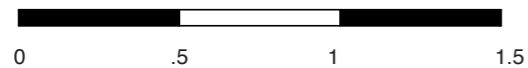
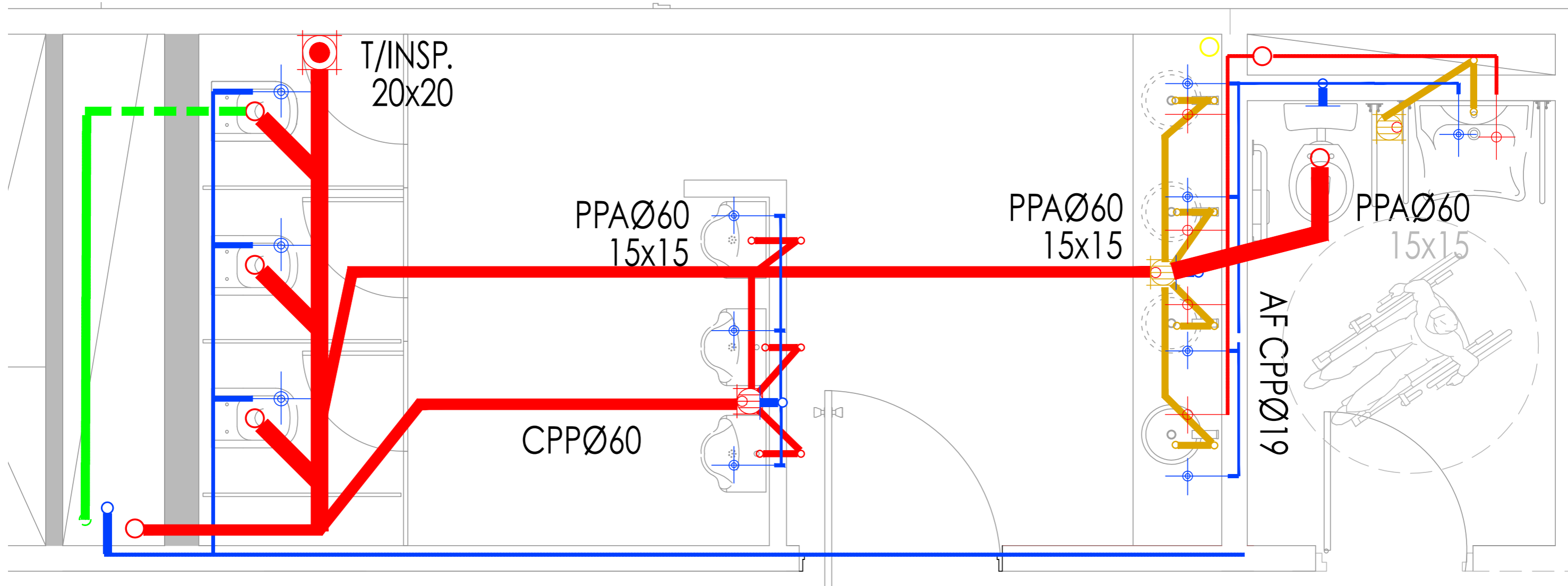
DETALLE NUCLEO SANITARIO MASCULINO PLANTA



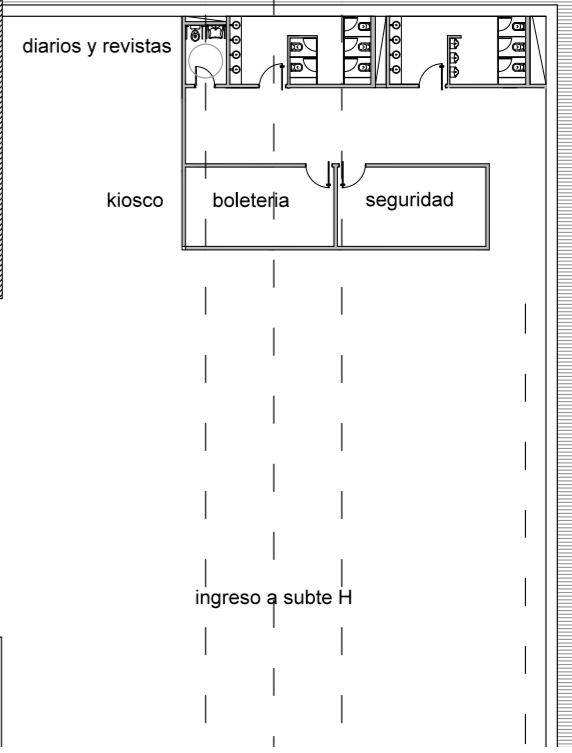
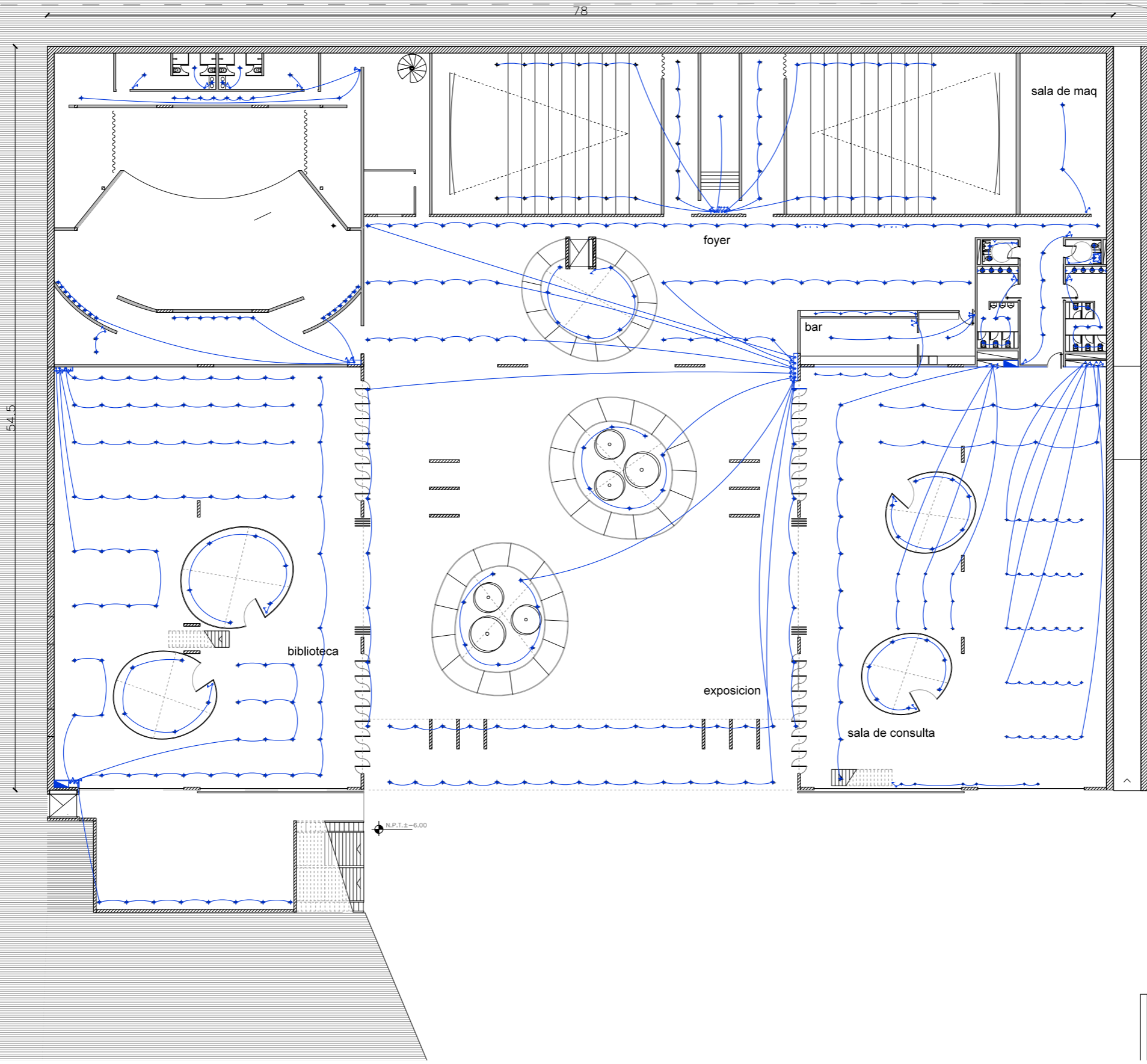
DETALLE NUCLEO SANITARIO MASCULINO
CORTE C - C



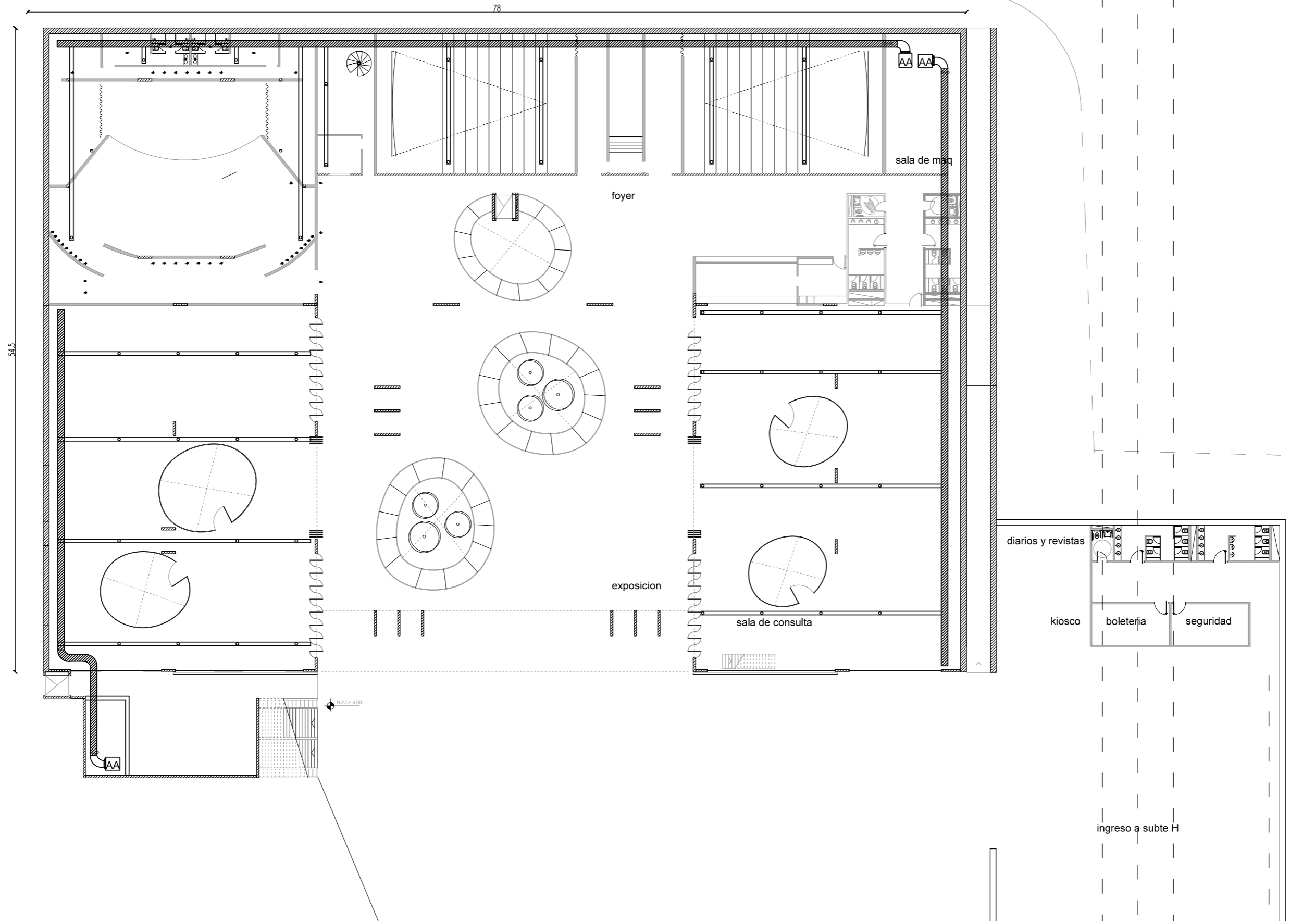
DETALLE NUCLEO SANITARIO MASCULINO
CORTES



NUCLEO SANITARIO MASCULINO
 INSTALACIONES SANITARIAS / AGUA FRIA / CALIENTE

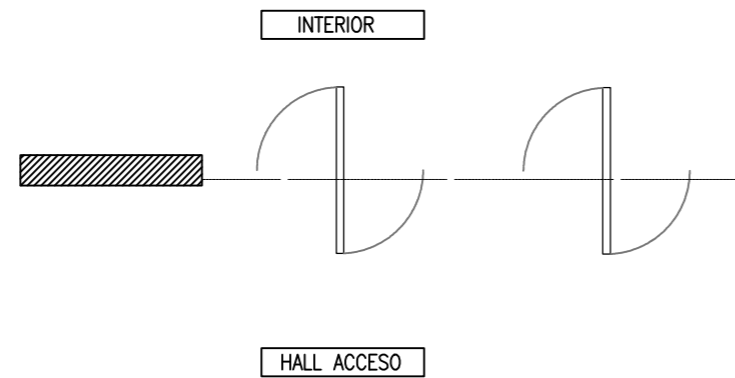
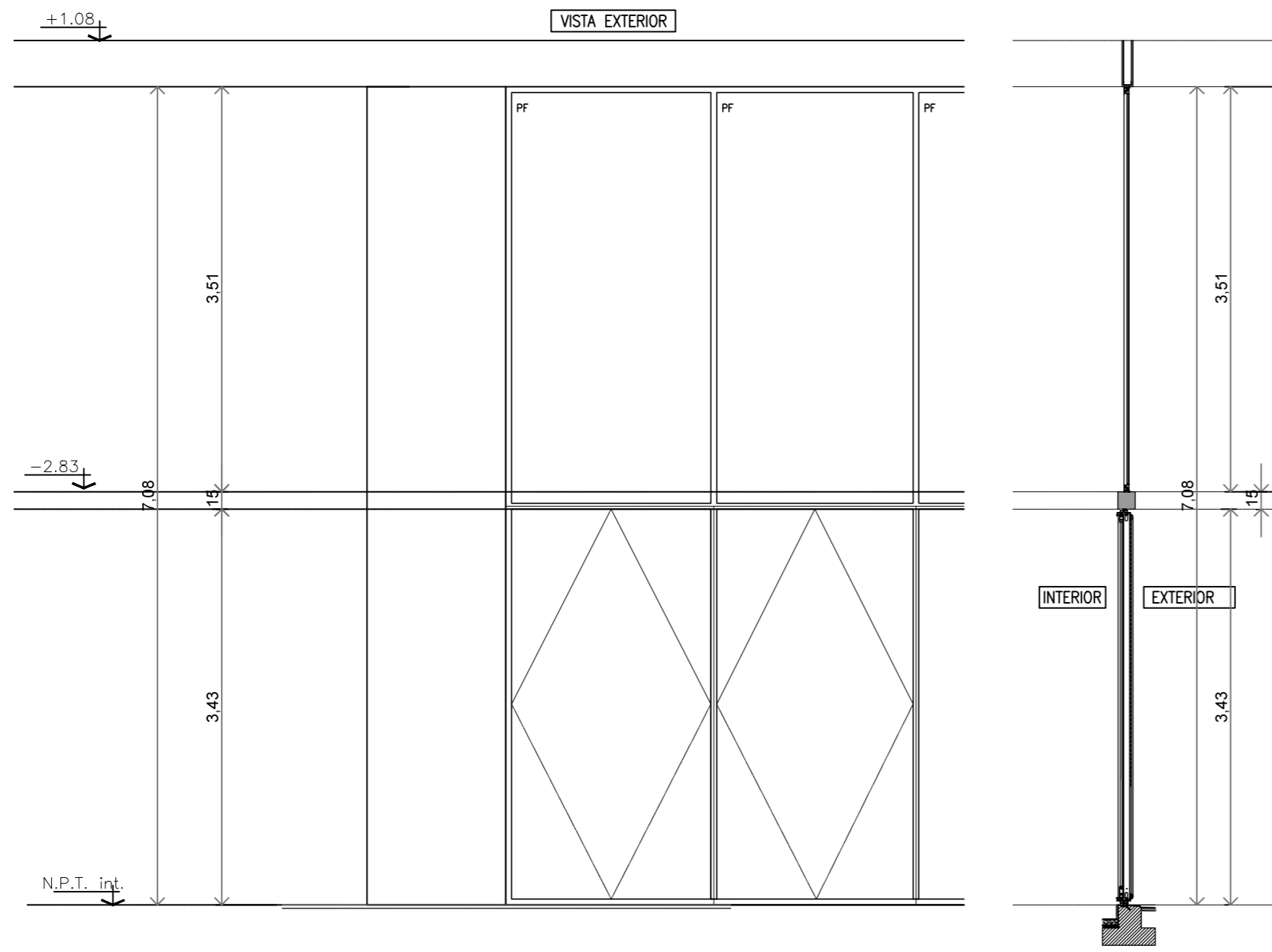


INSTALACIONES ELECTRICAS
TENDIDO DE BOCAS NIVEL -6 M



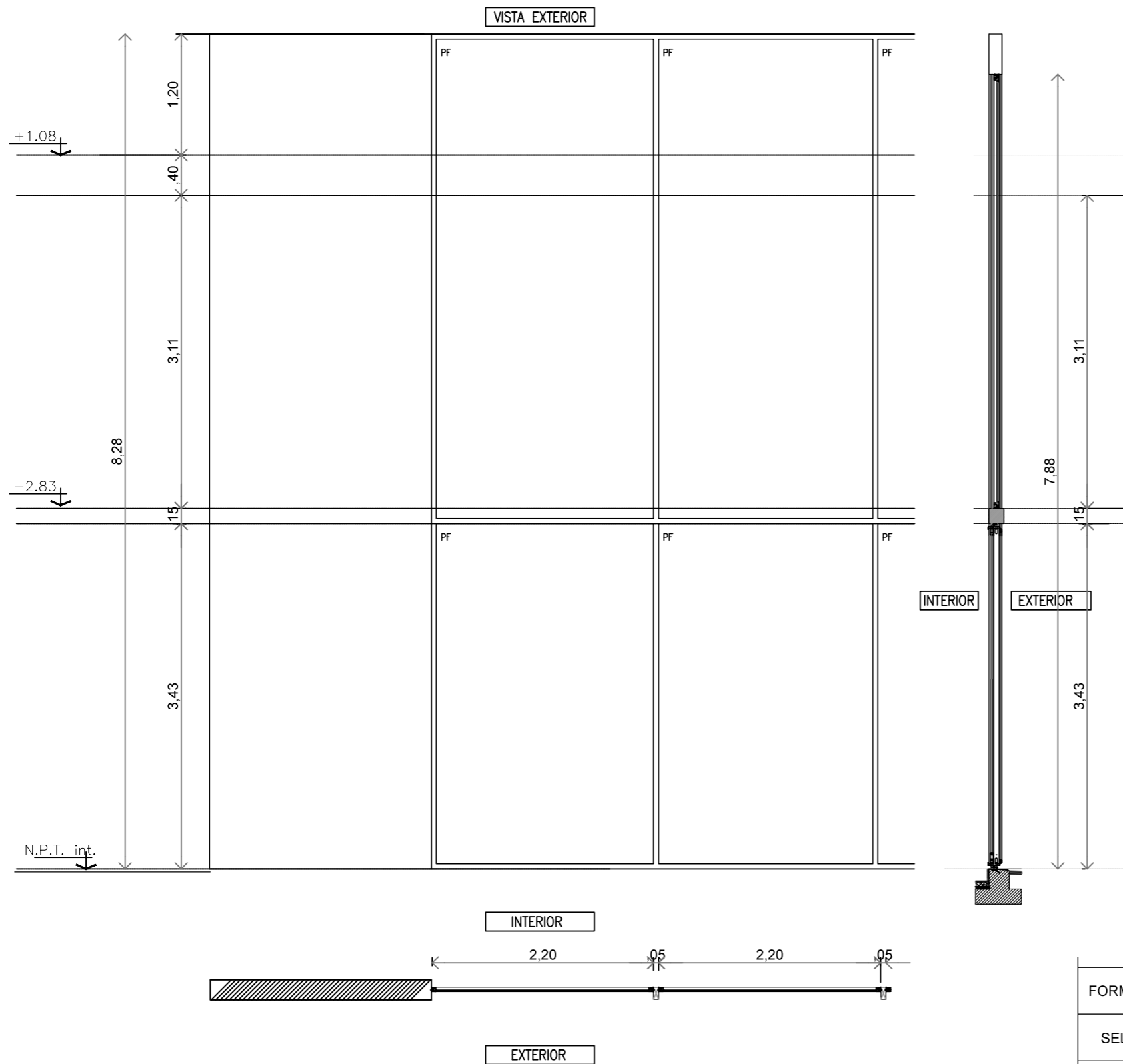
INSTALACIONES
AIRE ACONDICIONADO FAN-COIL

TIPO: CARPINTERIA ALUMINIO - 1



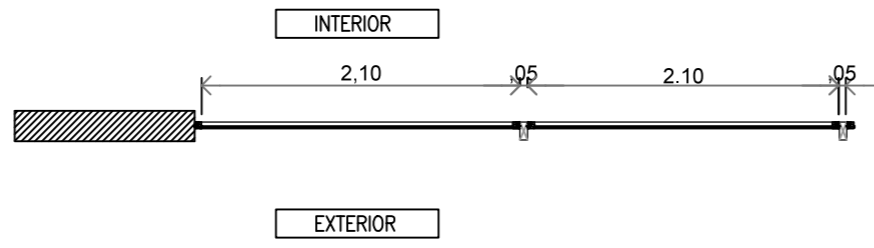
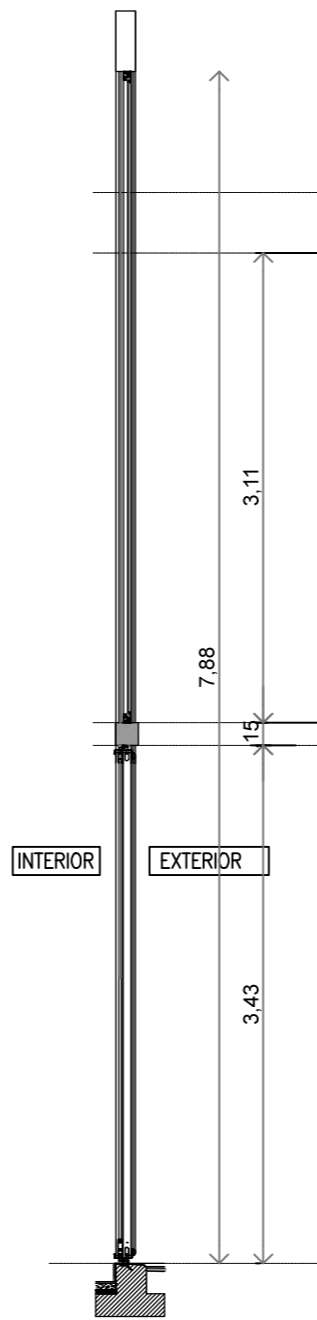
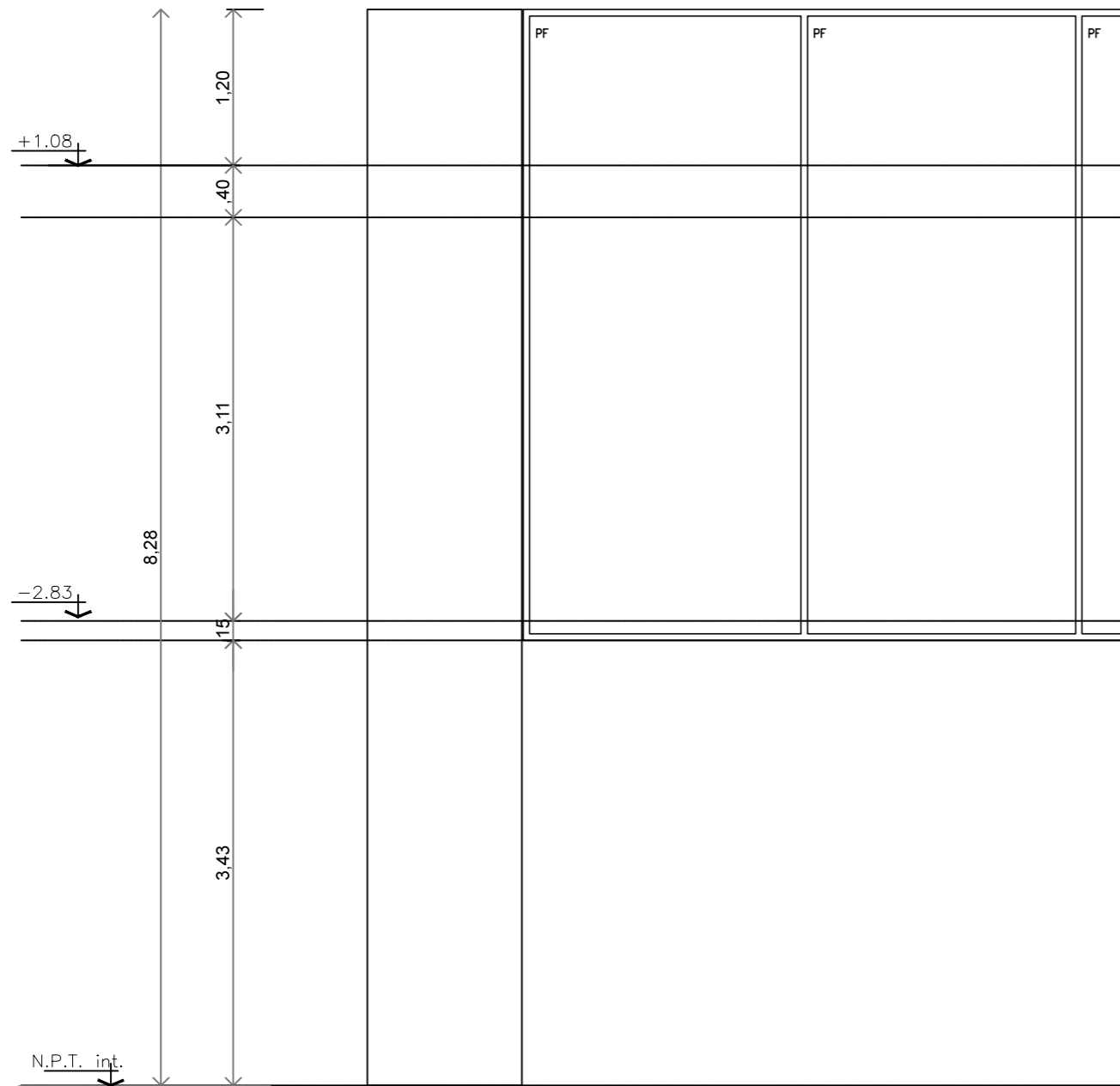
FORMA ABRIR	PIVOTANTE - DESLIZANTE		PF	PIVOT
SELLADOR	DE POLIURETANO DE UN COMPONENTE			
PREMARCO	PREMARCO SOLO EN LADO INFERIOR, EL RESTO ABROCADO DIRECTO AL HªAº			
MARCO	ALUMINIO ANODIZADO	CANTIDAD	48	48
HOJA	ALUMINIO ANODIZADO			
			TOTAL	96

TIPO: CARPINTERIA ALUMINIO - 2



FORMA ABRIR		P. SUP	P. INF
PAÑO FIJO			
SELLADOR	DE POLIURETANO DE UN COMPONENTE		
PREMARCO	PREMARCO SOLO EN LADO INFERIOR. EL RESTO ABROCADO DIRECTO AL HºAº		
MARCO	ALUMINIO ANODIZADO	CANTIDAD	18
HOJA	ALUMINIO ANODIZADO		18
		TOTAL	36

TIPO: CARPINTERIA ALUMINIO - 3



FORMA ABRIR	PAÑO FIJO
SELLADOR	DE POLIURETANO DE UN COMPONENTE
PREMARCO	PREMARCO SOLO EN LADO INFERIOR. EL RESTO ABROCADO DIRECTO AL HºAº
MARCO	ALUMINIO ANODIZADO
HOJA	ALUMINIO ANODIZADO
TOTAL 15	

