

intensidades 2025

taller vertical de arquitectura 7

pablo szelagowski - pablo remes lenicov - carlos díaz de la sota

facultad de arquitectura y urbanismo - universidad nacional de la plata

intensidades 2025

producción del taller vertical de arquitectura 7

facultad de arquitectura y urbanismo
universidad nacional de la plata
2026

Remes Lenicov, Pablo
Intensidades 2025 : taller vertical de arquitectura 7 / Pablo Remes Lenicov ; Pablo E.M. Szelagowski ; Carlos Díaz de la Sota. - 1a ed. - Gonnet : Pablo Remes Lenicov, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-7592-8

1. Arquitectura . 2. Diseño de Proyecto. I. Szelagowski, Pablo E.M. II. Díaz de la Sota, Carlos I. Szelagowski, Pablo E.M. II. Díaz de la Sota, Carlos III. Título
CDD 720

Autores, y compiladores
Pablo Remes Lenicov, Pablo E.M. Szelagowski, Carlos J. Díaz De La Sota

Edición y Diseño
Pablo Remes Lenicov

Mesa editorial
Raúl Arteca, María Florencia Pérez Álvarez; Emiliano Da Conceição Ferrero; Gustavo Casero; Remedios Casas; Fiorella Bacchiarello; Marina Rodríguez Das Neves; Agustina Veldenegro Lippo; Natasha Krassevich; Felipe Moscoloni; Wayra Ramirez

tapa: federico esquivel, ramiro occhino (nivel 4)

talleryproyecto.blogspot.com
thatfau.blogspot.com
facebook that.fau
instagram that_fau_unlp

talleryproyecto@gmail.com

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
calle 47 nro.162 - La Plata (1900) - Argentina

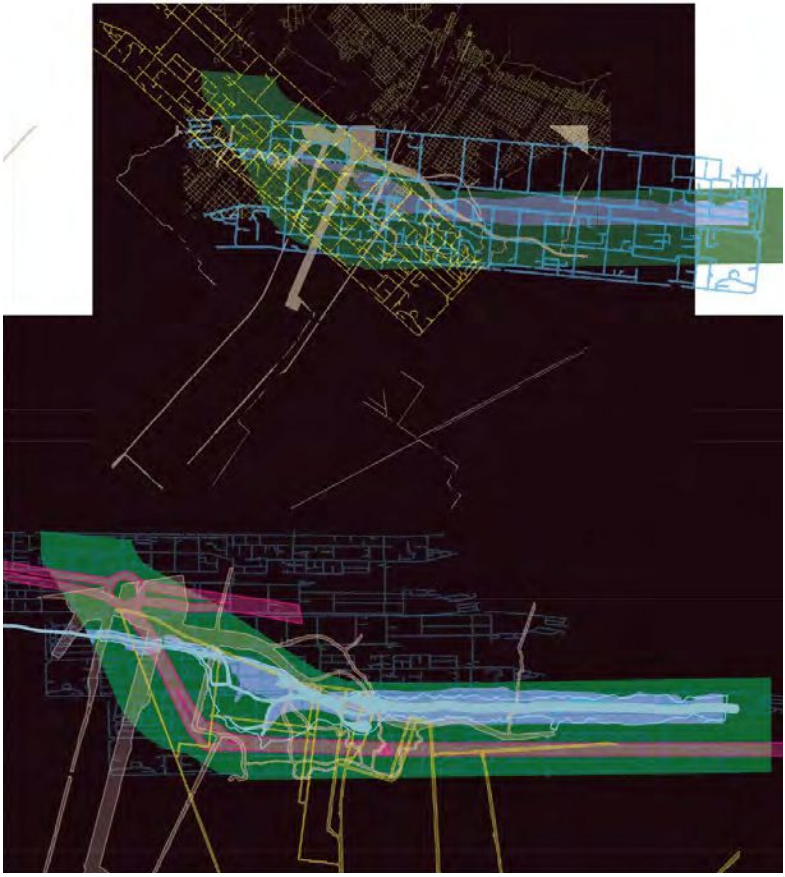
taller 7
cuerpo docente 2025

profesores titulares
Pablo E.M. Szelagowski, Pablo Remes Lenicov

profesor adjunto
Carlos Javier Díaz De La Sota

jefe de trabajos prácticos
Raúl W. Arteca

docentes
María Florencia Pérez Álvarez; Emiliano Da Conceição Ferrero
Gustavo Casero; Remedios Casas; Fiorella Bacchiarello;
Marina Rodríguez Das Neves
Agustina Valdenegro Lippo; Natasha Krassevich;
Felipe Moscoloni (becas inic. en docencia);
Wayra Ramirez (colaborador)



brian gomez, nivel 04
taller de arquitectura 7 fau unlp

estudiantes 2025

cano, juan; caso, ulises jose; peña castillo, nathaly; carrizo, joaquin; castillo, iván; eceiza, lola; moreira; fernandez, dylan; etchichury, aylen; gonzalez martinez, azul; frittayon cornet, santino frittayon; garcía neil, camila; gianelli, abril; giannelli, sofia; cooper, agustina ailen; huiñapi bermeo, diego alonso; engroba; fernande z, baltazar; lacosegliaz, thiago; fernández, catalina; craig, milo; marquioni, juan bautista; ibarra,; penélope nahué; marinelli, ariel; saucedo, brenda; martinez, salvador; seijas, alma; seinger pocai, benjamin; lopez muntaner, nara; sandalich hidalgo, ariana; ferrés, tamara belén; sarfiel, julieta; forgia, lautaro; scally, margarita; gomez, maximiliano; irala portillo, liz natalia; maldonado, lautaro

acosta, ludmila; aranda, daniel; burgos, gerardo ismael; cabañas, alex; cabrera, celeste; cardoso, paloma; carranza, silvana del valle; cristel, enrique; duque erraez, emily duque; galarsa, pilar; gaona arzamendia, federico; lando esquivel, juana; lópez, pablo gastón; lujan, katherine; manccini, lucía; meola, enzo; migliorelli, celeste; morales obando, luis; naranjo, juan pablo; prieto martini, simon; quiñonez pintos, maira macarena; quiroga, ayelen; quiroga, candelaria; quiroz gonzales, melissa yolanda; ramirez castelfid ardo, amaia; remes lenicov, emma; rivas inostrosa, jazmin; rondal panozo, vanesa; sangiovani, juana; severo, lucia; sinkec, maría silvina; suarez guzman, juan pablo; vega crisol, uriel

banega, suyai; barbosa, juan ignacio; borassi loillet, ivo; brauton, martina; madelon mena, josue gustavo; gorosito arrieta, benjamin; bornatici, bruné; fernandez, teo ezequiel; castellanos almada, juan josé; mansilla ratcheff, sofía katerina; mejia cruz, naila mishelle; pimentel almendras, jhonatan; moreira banguera, ashly; ríos, rocio belen; seinger pocai, benjamin; saenz salazar, sergio luis; villanueva, macarena; atalaya, brian

acosta, aylen; álvarez, luciana; gómez, braian alexis; sciallo, maria jorgelina; gamaler, nahiara; bellotti, lara edith; barbero, juan bautista; uyuquipa baron, ester; medina liz, juliana; carballo, karen roberta; panetta, franco; lopez, maría celeste; actis, matias; esquivel, federico; peluffo, sofia; mayer, agustina; tamayo vila, paula emilia; etchechury, pedro; occhino, ramiro; albarracin, martin ricardo; sansot, delfina milagros; quiroga niedfeld, juana

iorizzo, malena; governatori, magalí; nazareth, govea; salvatierra, alejandro; guerra, antonella; cuadra, etelvina; farabello, magdalena; lopez, merlina; senise, teresita; azar, manuel; ulloa, abigail; olmos, natalia; di lorenzo, sofía; otero, victoria; picolo, ornella

sbarbati, nicolás; ramos, brisa; czemerys, ana paula; occhi, mateo; di tomaso, agustina; tomás, franco; ferraris, albertina; di benedetto, juan pablo; garcía, sofía; marquez, gustavo

ejercicios realizados 2025

intensidad del nivel 01 — **geometría y materia**
ejercitación 1 — geometrías eisenmáticas II
ejercitación 2 — material máquina
ejercitación 3 — materia no material

intensidad del nivel 02 — **acontecimiento y operatividad**
ejercitación 1 — función del elemento
ejercitación 2 — función del espacio
ejercitación 3 — bidimensiones multiplicadas

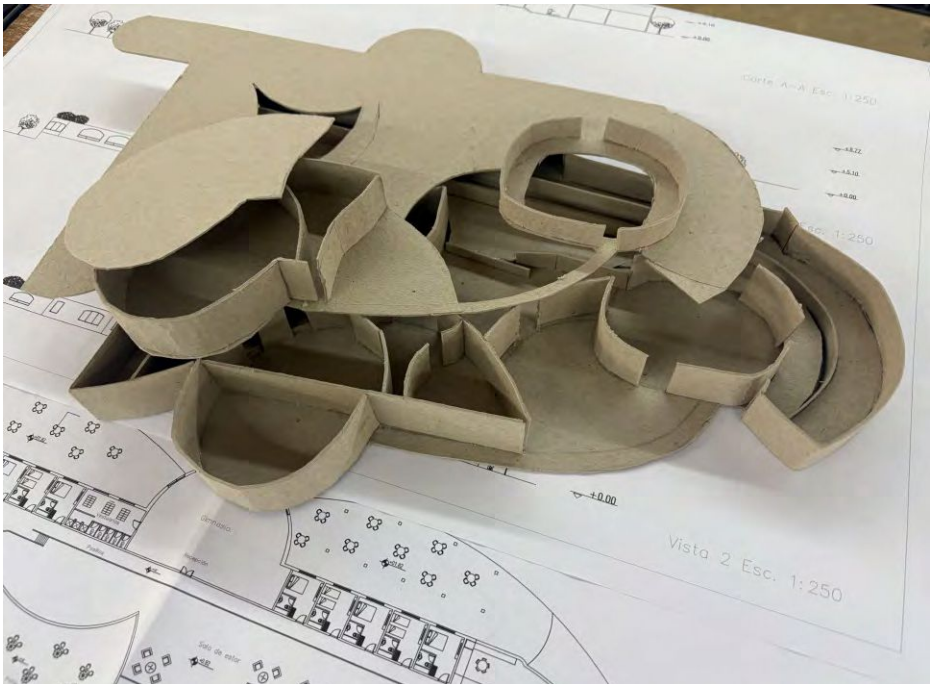
intensidad del nivel 03 — **procesos de archivo**
ejercitación 1 — operaciones referenciales. intercesores humanoides
ejercitación 2 — operaciones tipológicas manimal esencial serial

intensidad del nivel 04 — **contexto y concepto**
ejercitación 1 — contextos diagramáticos
ejercitación 2 — diagramas en altura
ejercitación 3 — estructuras argumentales

intensidad del nivel 05 — **rebelión!**
ejercitación 1 — posiciones
ejercitación 2 — ecualizador urbano
ejercitación 3 — procedimientos y constricciones
ejercitación 4 — rebelión genealógica

intensidad del nivel pfc — **campos de consistencia**
ejercitación 1 — genealogías proyectuales

cada ejercicio contó en su desarrollo con múltiples instancias que utilizamos como complemento y profundización de temas específicos.


Vista 2 Esc. 1:250

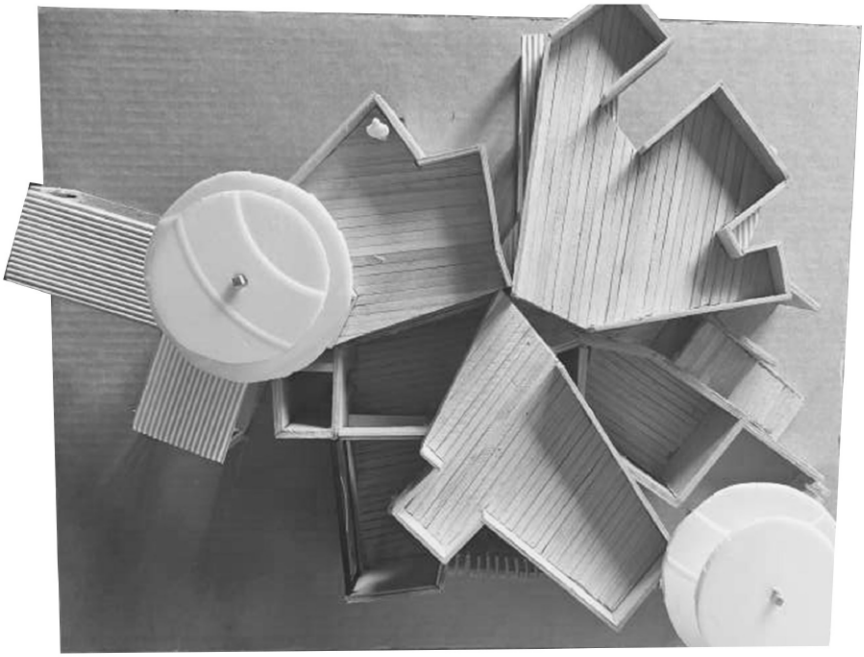
nivel 01

intensidad
geometría y materia

cuerpo docente
Fiorella Bacchiarello
Agustina Valdenegro Lippo;
Felipe Moscoloni
(semestre 01)

Remedios Casas
Agustina Valdenegro Lippo;
Felipe Moscoloni
(semestre 02)

estudiantes
cano, juan; caso, ulises jose; peña castillo, nathaly; carrizo, joaquin; castillo, iván; eceiza, lola; moreira; fernandez, dylan; etchichury, aylen; gonzalez martinez, azul; frittayon cornet, santino frittayon; garcía neil, camila; gianelli, abril; giannelli, sofia; cooper, agustina ailen; huiñapi bermeo, diego alonso; engroba; fernande z, baltazar; lacosegliaz, thiago; fernández, catalina; craig, milo; marquioni, juan bautista; ibarra,; penélope nahué; marinelli, ariel; saucedo, brenda; martinez, salvador; seijas, alma; seinger pocai, benjamin; lopez muntaner, nara; sandalich hidalgo, ariana; ferrés, tamara belén; sarfiel, julieta; forgia, lautaro; scally, margarita; gomez, maximiliano; irala portillo, liz natalia; maldonado, lautaro



nivel 01
ejercicio 01

geometrías eisenmáticas II

La geometría es la base de regulación para cualquier tipo de conformación arquitectónica. Mas allá de las diversas técnicas de proyecto, la geometría es el instrumento básico para determinar el óptimo posicionamiento de los elementos componentes del espacio, trabajando con leyes que la regulan, que la despliegan en el espacio. Cada forma de usar la geometría produce un espacio diferente, una concepción diferente del mismo definiendo el modo en que el hombre se inserte en el espacio y su forma de percibirlo. El observador - espectador recibe las sensaciones que el criterio de regulación geométrica de un espacio le impone.
La geometría regulará posicionamiento, dimensión, proporción, relación, escala estableciendo así un orden para el espacio.

El estudio de estos modos de regulación geométrica puede estar tanto en el espacio como en los elementos componentes del mismo. Planos, vectores, puntos, volúmenes y todas las operaciones básicas posibles de ser realizadas sobre y entre los mismos que los programas digitales hacen por nosotros pero que estamos obligados a conocer: cortar, rotar, copiar, mover, multiplicar, etc.
Es importante comprender que en todas estas operaciones estamos disponiendo materia en el espacio. Cada materia regulará los elementos y sus operaciones de manera particular, agotando sus posibilidades, maximizando las mismas. La materia, con sus técnicas específicas será el soporte de transformación del espacio. La regulación geométrica será la que guíe a la materia con sus técnicas, será la encargada de establecer los principios de los materiales del espacio.
Para regular y disponer esa materia, el dibujo será nuestra herramienta de trabajo. Dibujando iremos estableciendo los principios de orden de la materia, transformando al dibujo en un conjunto de instrucciones para materializar el espacio.
Esa materialización será una geometría distinta a la del papel, ya que la construcción misma producirá una nueva geometría, distinta. Casi como la ejecución de una partitura, depende de quien la lleve adelante el resultado final cambiará con pequeñas variaciones cada vez. La geometría así es un conjunto de instrucciones que irán guiando el proceso de diseño donde cada paso tiene una decisión geométrica que la acompañe.

bibliografía general

G. Deleuze F.Guattari, Rizoma
H. Bergson, La evolución creadora, (cap. I y II)
J.L.Borges, Así escribo mis cuentos
Reiser+Umemoto: Atlas of novel tectonics
Carlos Díaz de la Sota: Pensar geométrico (intensidades 2016)
Remedios Casas: Geometrías arqueológicas (intensidades 2016)

bibliografía operativa

C.Ferrater, Sincronizar la geometría
M.Spina, Después de Yokohama
Borie, Micheloni, Pinon, Forma y deformación (cap. IyII)
Intensidades 2022, 2023, 2024
P.Eisenman_Las primeras casas (I a VI). La idea del objeto autónomo
P.Eisenman_Casa II

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

El objetivo central del ejercicio es intensificar el conocimiento sobre la geometría para el proyecto a partir de la experimentación propia con el dibujo y el modelo tridimensional.
Durante el transcurso del trabajo se evaluarán los siguientes puntos:

-comprensión del dibujo en términos operativos, donde el construcción del dibujo define el proyecto
-construcción del dibujo a partir de reglas geométricas auto-impuestas
-conocer y experimentar un método analítico de proyecto
-experimentar diversas operaciones geométricas básicas de proyecto
-experimentar el espacio tridimensional sobre un modelo de estudio a partir de decisiones propias

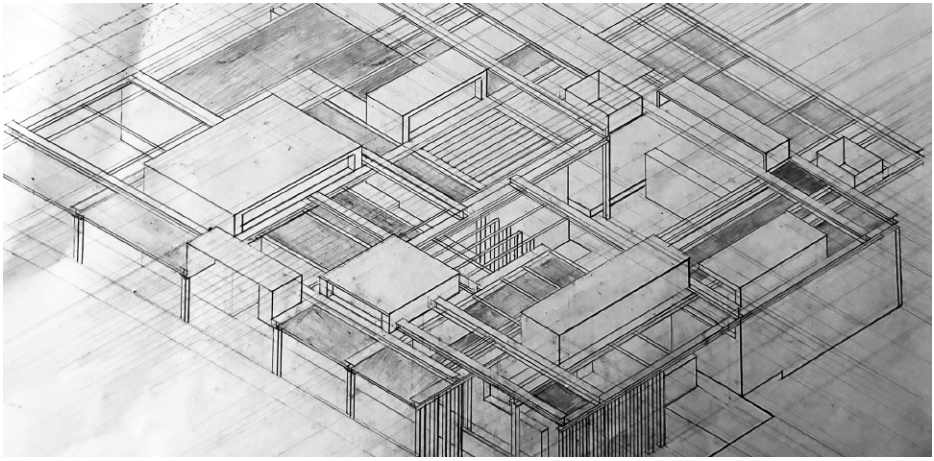
metodología del trabajo

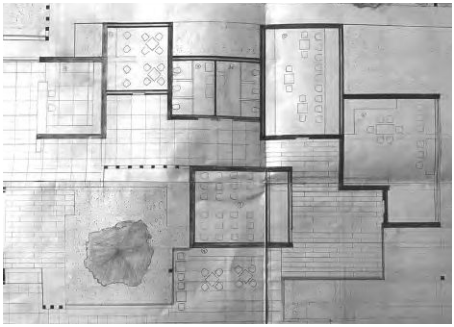
Fase 01_ reconocer y dibujar la planta baja, un corte y la axonométrica de la casa III o la casa IV de Peter Eisenman. El estudiante deberá dibujarlas extrayendo las leyes geométricas necesarias para su generación, evitando la simplificación del calcado. (hoja A3 blanca)
Una vez realizados esos dibujos de generación, se dibujará la planta baja de la obra. (hoja A3 calco)
Se trabajará en lápiz negro H y HB, usando lápiz H para lineas de generación y el HB para consolidar las líneas necesarias. Se trabajará sobre los tableros de dibujo, escuadras a 30º y a 60 º, y compás.
Fase 02_ el segundo paso será la construcción de dibujos separados según las capas posibles de materiales de proyecto. Junto con el docente identificarán capas posibles de trabajo, el alumno deberá construir cada capa en papel calco, utilizando la planta, el corte o la axonométrica construida como base. Cada lámina deberá llevar un nombre que la identifique.
Capas posibles de dibujo:
proporciones del espacio; alturas simetrías / no simetrías; planos interiores y exteriores; tipo de espacios según sus condiciones específicas; circulaciones verticales; secuencias espaciales; elementos. continuos, singulares, repetidos
Fase 03_ continuando con las etapas anteriores cada estudiante trabajará a partir de operaciones asignadas por el docente, produciendo una serie de dibujos iterativos, donde cada nuevo dibujo será una variación del anterior. Se podrá trabajar sobre uno o varios de los dibujos realizados con anterio-

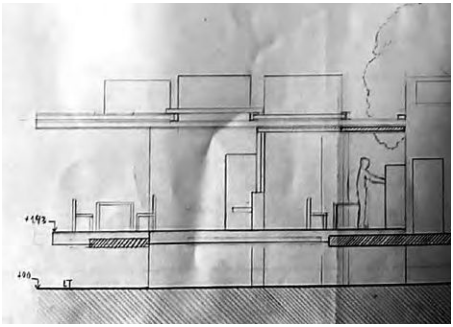
ridad. Los pares de operaciones a trabajar serán: repetición-variación; repetición-escala; repetición-rotación; repetición-sustracción; repetición-adición.
Fase 04_ a partir de las operaciones realizadas anteriormente se tomarán decisiones según las operaciones realizadas. Asignaremos una ubicación y un destino funcional que terminará de consolidar el proyecto Se utilizará madera balsa o pino en varillas y planos.

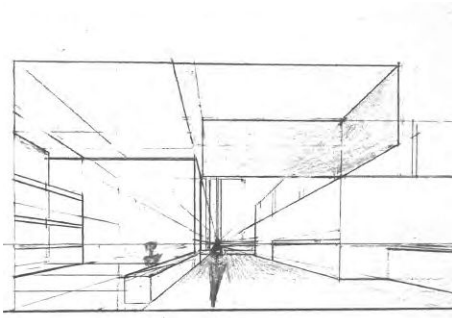
formatos
el trabajo se realizará en clase la mayor parte del tiempo, buscando que el alumno comparta experiencias con sus compañeros y docentes.
todo el trabajo será en hojas calco A3, siendo la única planta en hoja blanca la primera del ejercicio que servirá de base para el resto.
la maqueta tendrá el tamaño de los dibujos
la entrega final será una carpeta A3 con todos los dibujos ordenados cronológicamente y con rótulo (donde el primero realizado es el primero de la carpeta) y la maqueta realizada.

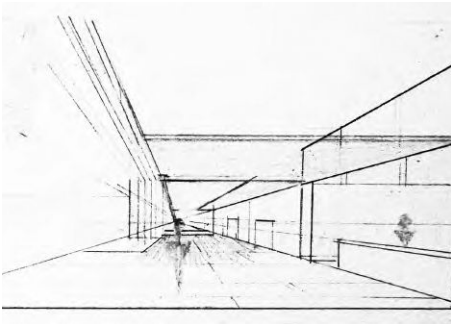
localización y destino funcional
se trabajará en el predio de la UNLP, entre el jardín de la escuela Anexa, el gimnasio de la UNLP y la calle 50, realizando una biblioteca infantil que contará de un espacio de lectura conjunta, donde se ubicarán los libros al alcance de los niños, sanitarios y un espacio exterior de actividades.

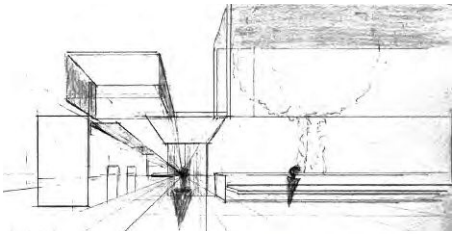


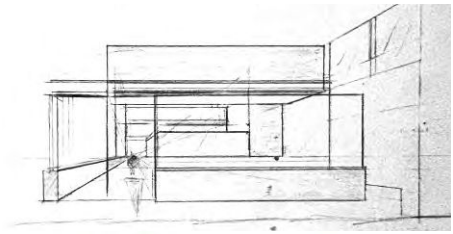




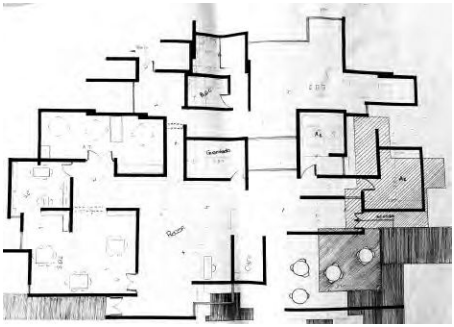


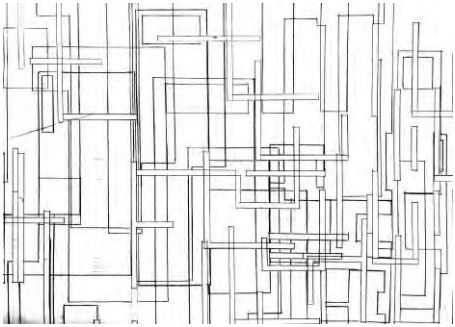


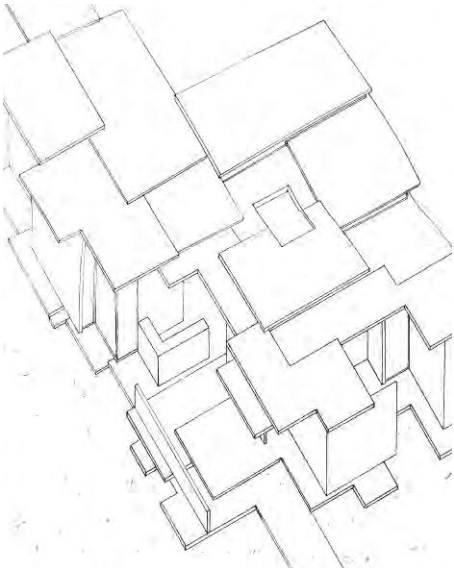


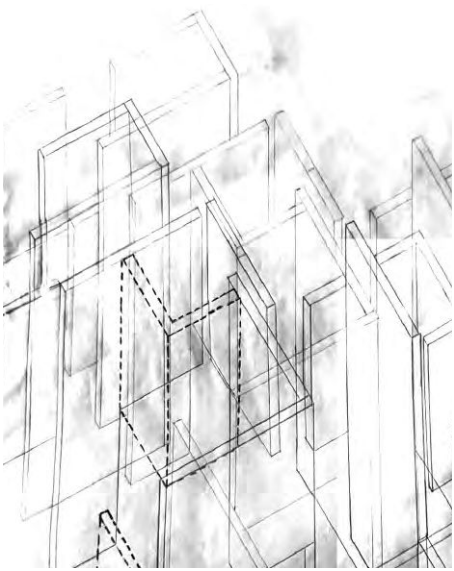


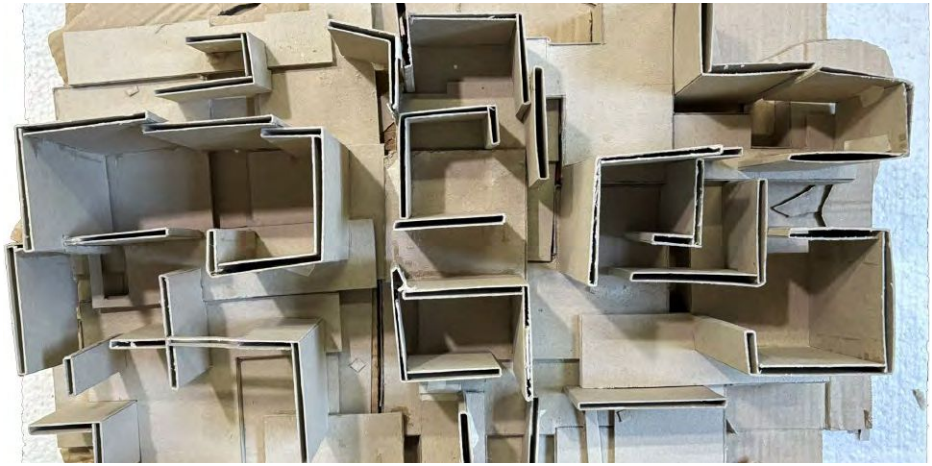


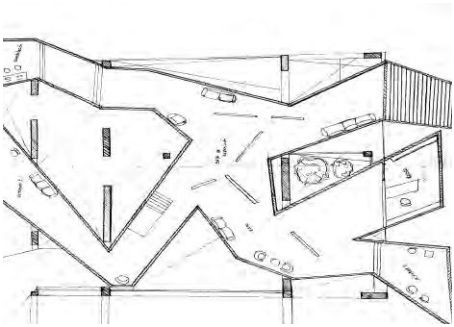


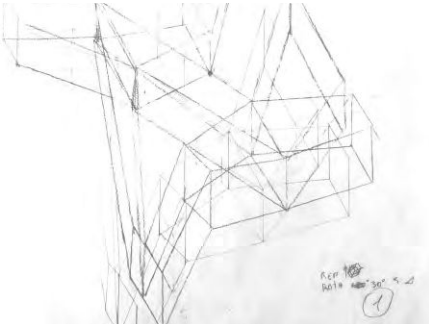


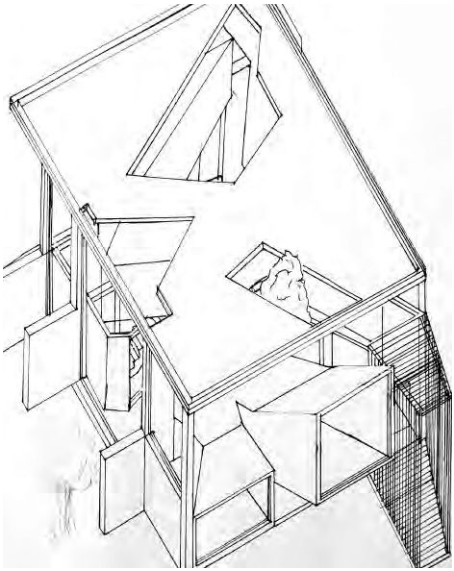


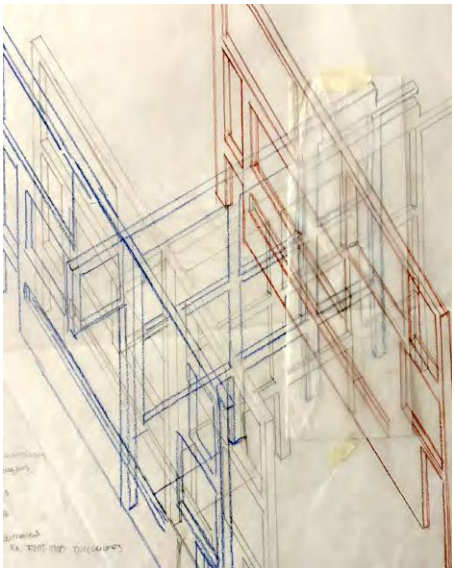


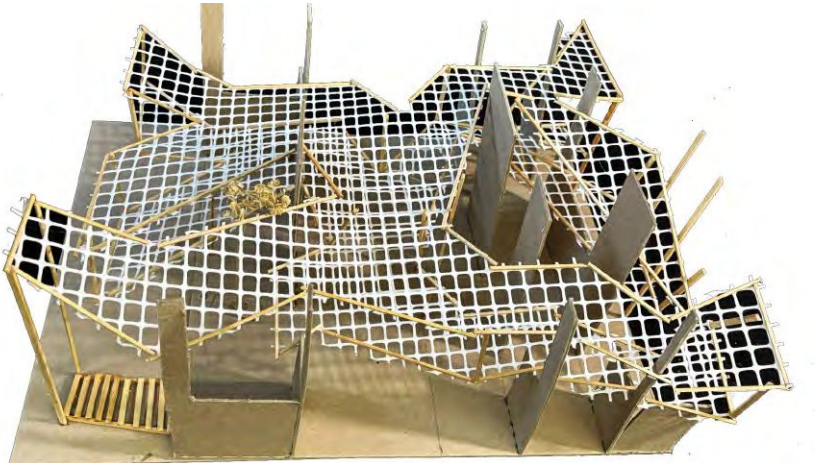


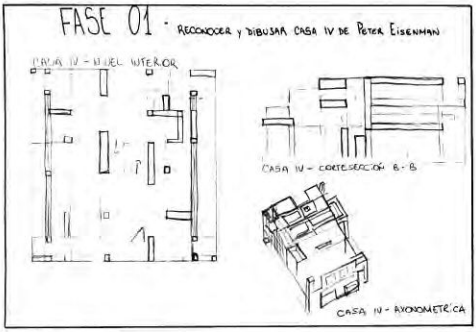


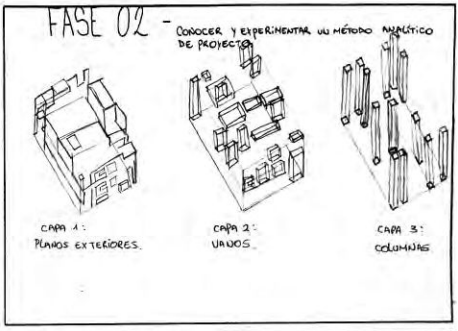


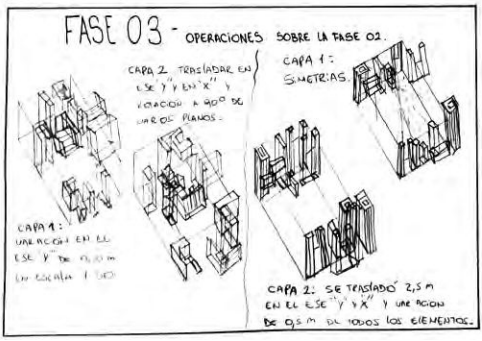


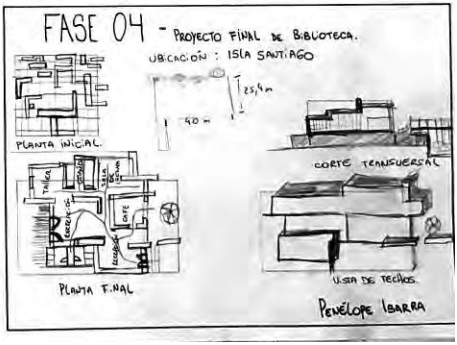


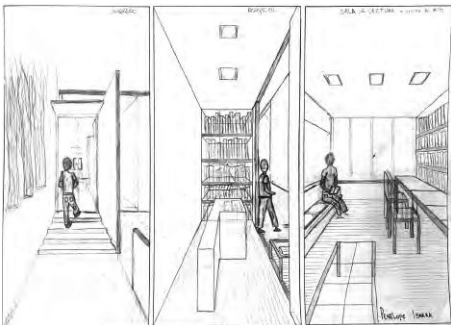


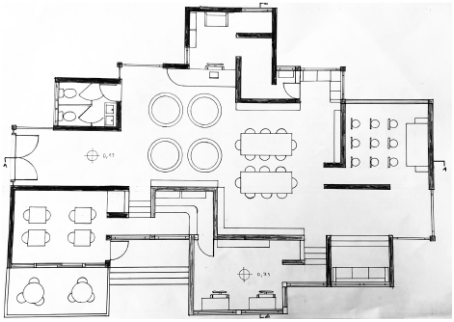

FASE 01 - RECONOCER Y DIBUJAR CASA IV DE PETER EISENMAN
PLANTA IV - NIVEL INTERIOR
CASA IV - CORTE SECCIÓN B - B
CASA IV - AXONOMETRICA

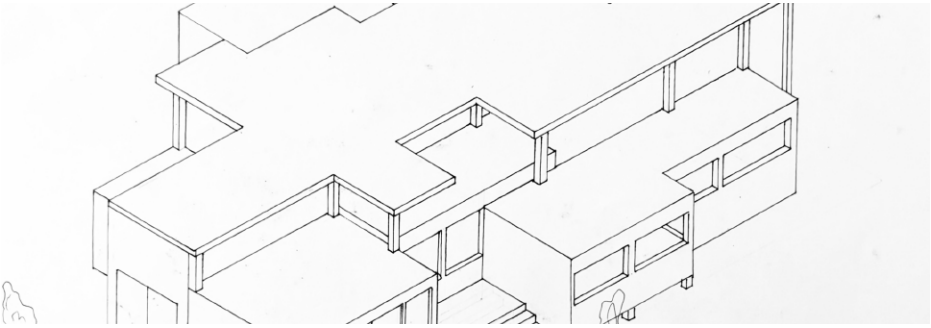

FASE 02 - CONOCER Y EXPERIMENTAR UN MÉTODO ANALÍTICO DE PROYECTO
CAPA 1: PLANOS EXTERIORES.
CAPA 2: VANOS.
CAPA 3: COLUMNAS

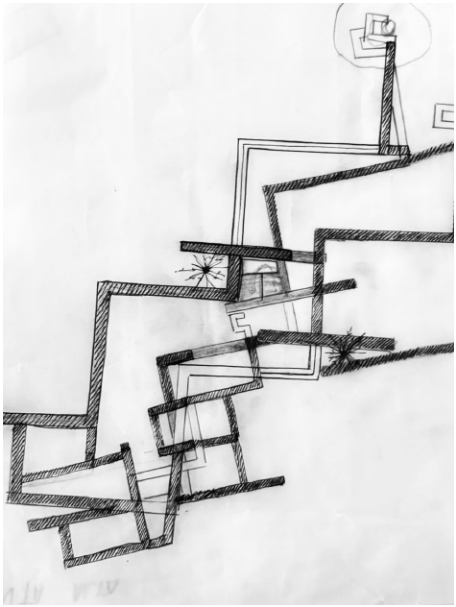

FASE 03 - OPERACIONES SOBRE LA FASE 02.
CAPA 1: SIMETRIAS.
CAPA 2: TRASLADAR EN ESE "Y" Y EN "X" Y ROTACION A 90° DE UNOS PLANOS.
CAPA 1: UNA ROTACION EN EL ESE "Y" DE 0,25 m
CAPA 2: SE TRASLADO 2,5 m EN EL ESE "Y" Y "X" Y UNA ROTACION DE 0,5 m DE TODOS LOS ELEMENTOS.

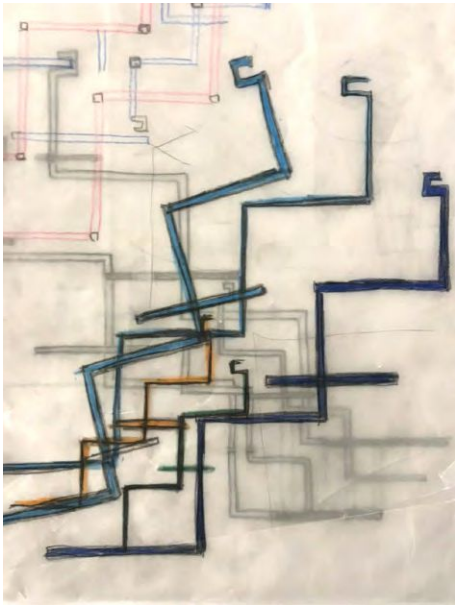

FASE 04 - PROYECTO FINAL DE BIBLIOTECA.
UBICACIÓN : ISLA SANTIAGO
25,4 m
40 m
PLANTA INICIAL
CORTE TRANSVERSAL
PLANTA FINAL
U.SIA DE TECHOS.
PENÉLOPE IBARRA



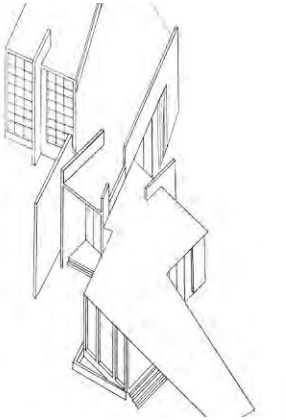














nivel 01
ejercicio 02

material máquina

"…Hay algo en la atención a la materia que tiene que ver con la dosis de realidad de la arquitectura. Sin embargo, no se puede decir dogmáticamente que la arquitectura debe nacer de la construcción. Este tipo de afirmaciones no se sostienen. No es difícil encontrar obras que no cumplen esa condición, que todos reconocemos como arquitectura y que todos reconocemos de valor. El asunto es clarificar qué cosas trae ocuparse de la materia, o hasta qué punto una obra aguanta ignorarla. Lo que hacen los movimientos mas radicales es palpar los límites hasta los cuales un asunto puede ser llevado. Por plantearlo en términos muy clásicos hay una dimensión óptica y una háptica de la arquitectura, la dimensión de la vista y del tacto. Más allá que un asunto de
sensaciones o de percepciones, mas allá de un asunto de psicología de la percepción que acaba banalizando el asunto, siendo la vista el más fundamental de los sentidos, hay un chequeo del tacto que es muy fundamental. Habiendo sido toda nuestra formación y nuestra cultura influida ferozmente por esa capacidad configuradora que tiene la vista, hay una dimensión de la realidad que finalmente queda entregada al tacto. Y en ese sentido, la importancia o el peso de la materia dentro de la arquitectura, la cual le otorga esa dimensión de realidad, y no de montaje, que tiene la arquitectura. Los espejismos se ven, no se tocan."

"Un saber construir da a las obras, no necesariamente una belleza, pero sí una decencia, una especie de aplomo. No tengo nada en contra de posturas donde se plantea la construcción con cualquier material. Allí lo único que importa es que el cubo blanco con la luz cenital se concrete. Esa es una toma de postura con respecto de la construcción, y así tomada, es totalmente legítima. Ella nos obliga a pensar que si algo ha de ser construido con cualquier cosa, cuál es la forma que me permite que sea construido de tal suerte. Por otro lado sería un equívoco pensar que si construyes bien todo está asegurado. Hay una cierta dosis que está asegurada, pero también la arquitectura podría reducirse a eso sin correr peligro, sin banalizarse. La materia y la construcción pueden ser entendidas como restricciones que generan unas ciertas reglas que hacen a un juego posible. La arquitectura tiende mas a parecerse más a un juego de reglas que a un juego de improvisación, ahí adquiere una cierta intensidad y consistencia."

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

el objetivo central del ejercicio es introducir el conocimiento sobre la materia a partir de las restricciones y las condiciones propias del material. durante el transcurso del trabajo se evaluarán los siguientes puntos:

_comprensión de la materia en términos operativos

_conocer y experimentar un método analítico de proyecto

_experimentar diversas operaciones materiales básicas de proyecto

_experimentar el espacio tridimensional generado a partir de la materia

ETAPA 01

programa material

a cada estudiante se le asignará un material entre los siguientes:

Placa de madera terciada

Pieza premoldeada de hormigón

ladrillo de cemento

Chapa plegada

Caña

Piedra

_se estudiará técnicamente su material buscando sus propiedades mecánicas (peso, resistencia, flexión y toda otra propiedad que considere necesaria) no se trata de un estudio cuantitativo específico sino de conocer técnicamente el material y sus posibilidades.

_analizarán ejemplos en la arquitectura con el material asignado

_estudiarán uniones, ensambles y detalles a pequeña escala

este etapa será de tres clases

ETAPA 02

con el material asignado se realizará un proyecto para una escalera auto sostenible (que se sostenga por sí misma) que tenga una doble función: subir/bajar y otra función que se proponga. su desarrollo será aproximadamente de 5 mts. de largo por 3 mts. de alto.

:

bibliografía general

A.Aravena: Material de Arquitectura

C. Arcila: Tríptico Rojo, conversaciones con Rogelio Salmona

V. Olgiati: Cuarto Principio:construcción (de Non-referential architecture)

R. Casas,Tesis de Maestria. Material Máquina

C. Scarpa: Local para Olivetti. Venecia, Italia. GA documents 21;

ejemplos:

_Placa de madera terciada

Shun Shoku Lounge . 2013. Osaka. Japón. Kengo Kuma; SANA MANE in Naoshima, Japan, Kengo Kuma

Aman Miami Beach Residences, EEUU. Kengo Kuma

_pieza premoldeada de hormigón

V&A Dundee, Reino Unido . Kengo Kuma; Stone Grove, Italia. Kengo Kuma; Olivetti, Italia. C. Scarpa

_ladrillo de cemento

Casa Piedrabuena, Madrid. Muka arquitectura; Pixel house. Slade Arquitecture; Edificio San Francisco, Asunción- José Cubilla

_chapa plegada

Casa Morenza, Rosario. Marcelo Villafañe

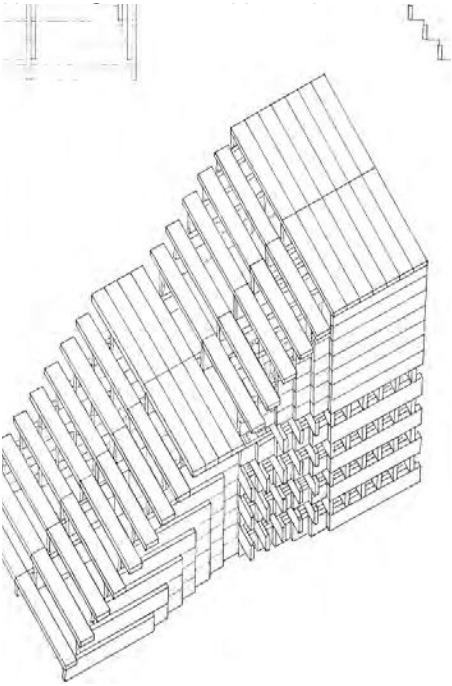
_caña

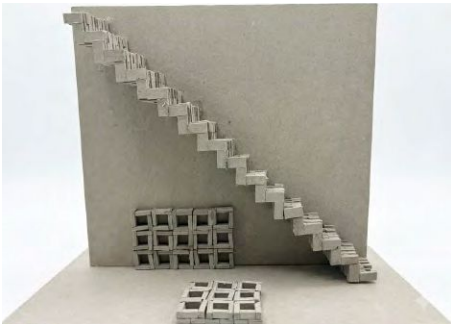
Green School. Indonesia IBUKU

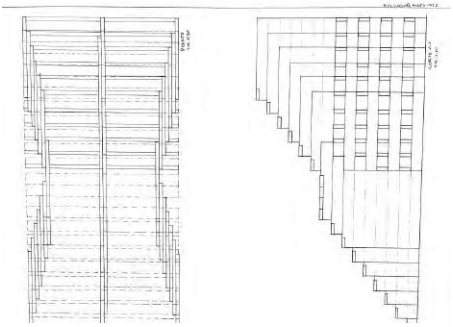
Expo 2025 Malaysia Pavilion, Kengo Kuma; Café Kon Tum, Vietnam VTN architects; Bamboo Sports Sports Hall for Panyaden Int. School. Tailandia. Chiangmail Life Construction

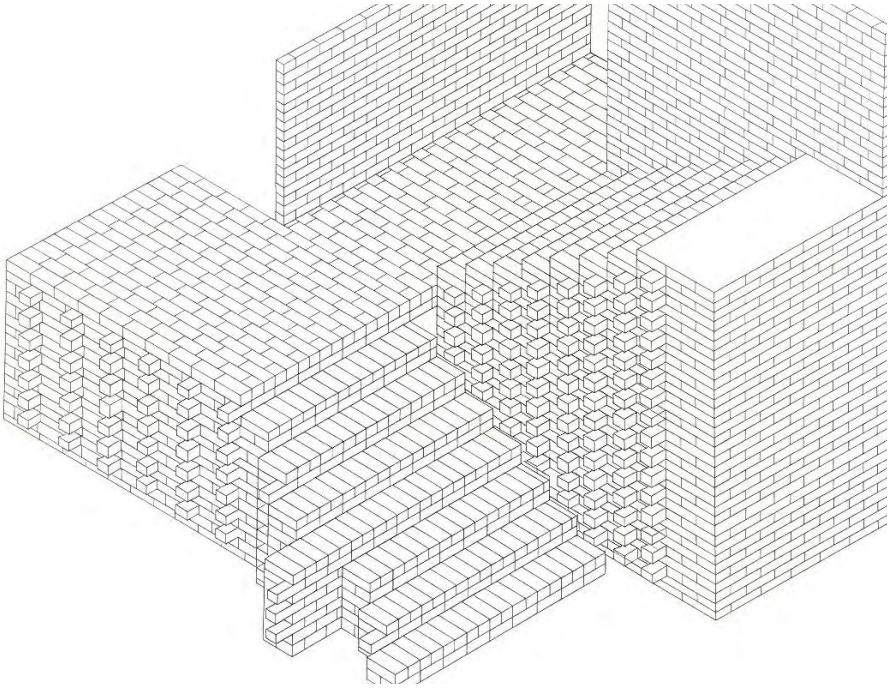
_piedra

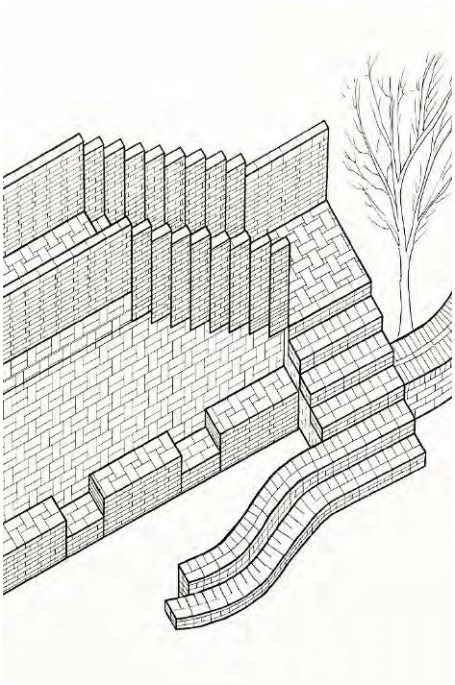
Yunfeng Spa Resort. China. Kengo

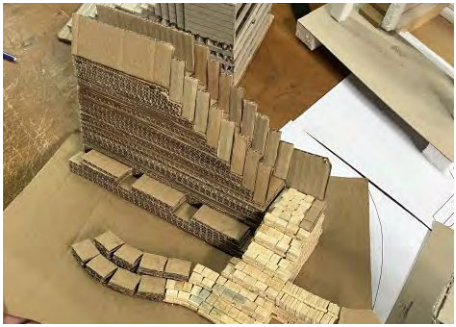




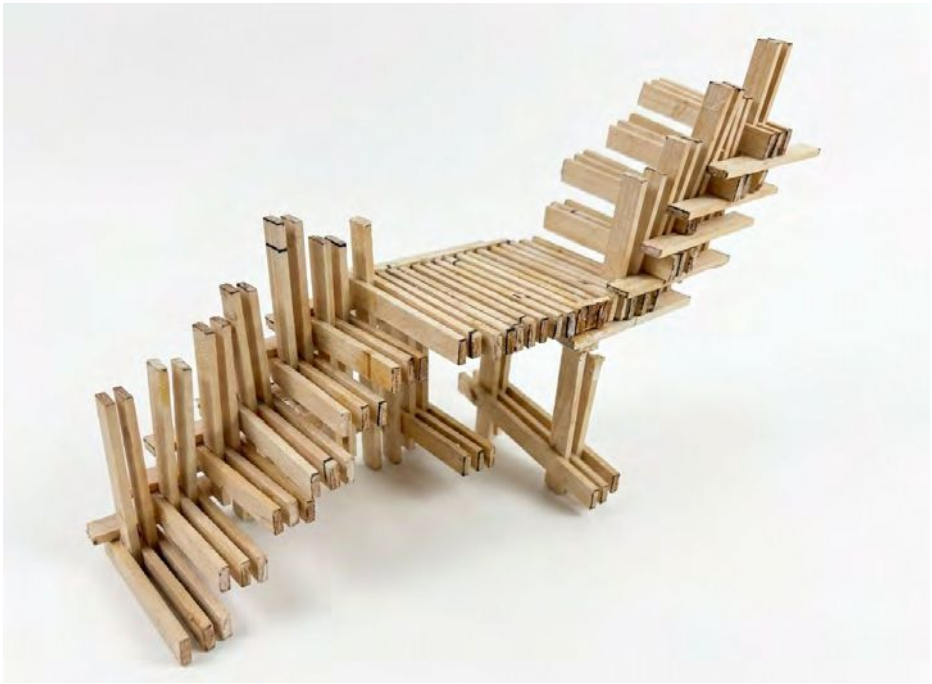












nivel 01
ejercicio 03

materia-no material

plan matérico

en esta segunda parte del año buscaremos poner en discusión cuestiones relacionadas con la materia como intensidad del proyecto. un
camino que aporte al proceso de elaboración proyectual pero a partir de las condiciones y aportes que pueda guiar la materia.
distinguiremos dos campos de acción, uno relacionado con la materia y otro muy distinto, los materiales. entenderemos a la materia como la
masa que disponemos para establecer los límites en el espacio, a partir de diversas estrategias de acción.
hablaremos de las características de acción que posee la materia al momento de disponerla, para lograr así los efectos deseados en el
espacio. discutiremos medidas, proporciones y geometrías posibles para la conformación
a partir de un objeto dado, en este caso la Case Study House N5 de Whitney R. Smith (1945), se le realizarán diversas operaciones que
cambiarán el sentido original del espacio. en principio se realizarán pruebas específicas de cada operación para extraer conclusiones sobre
la característica estudiada, para luego realizar un proyecto final a partir de la selección de las acciones realizadas.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación
el objetivo central del ejercicio es introducir el conocimiento sobre la materia a partir de sus medidas, proporciones y características posibles
depara conformar un espacio deseado. durante el transcurso del trabajo se evaluarán los siguientes puntos:
_comprensión de la materia en términos operativos
_conocer y experimentar un método analítico de proyecto
_experimentar diversas operaciones materiales básicas de proyecto
_experimentar el espacio tridimensional sobre un modelo de estudio a partir de desiciones propias

etapa 01
a cada estudiante se le asignará una de las siguientes obras:
Case Study House N5 de W. R. Smith
Casa O de Sou Fujimoto

estudiará la obra de referencia asig
nada a partir de la organización material buscando: densidades, posicionamientos, repeticiones, direcciones, sustracciones, continuidades.

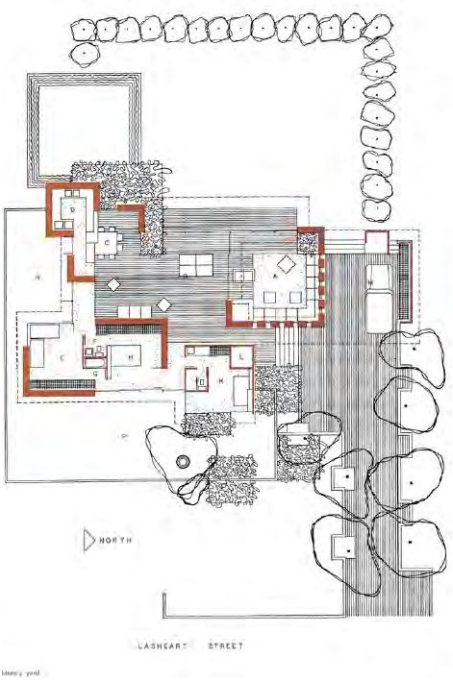
etapa 02

modificar la obra de referencia a partir de las distintas operaciones de la lista:

densidad de los elementos, porcentajes, posiciones y cantidades

posicionamiento nuevo de los elementos existentes. desplazamiento x o y, rotación en x.; espesores que varían tanto por incremento o disminución de su medida; dirección nueva que provoca otras situaciones

adición, nuevos elementos sumados a los existentes; sustracción, restar elementos o parte de ellos a los existentes; multiplicación del mismo elemento; desarticulación del elemento mediante capas o sub elementos de acción independiente; continuidad a elementos discontinuos; discontinuidad a los elementos que son continuos; fusión, elementos independientes que se funden, transformándose en un nuevo elemento; extensión de su dimensión, incluso por fuera del objeto; escalado de elementos, cambiando sus proporciones; tensiones por flexión o comprensión

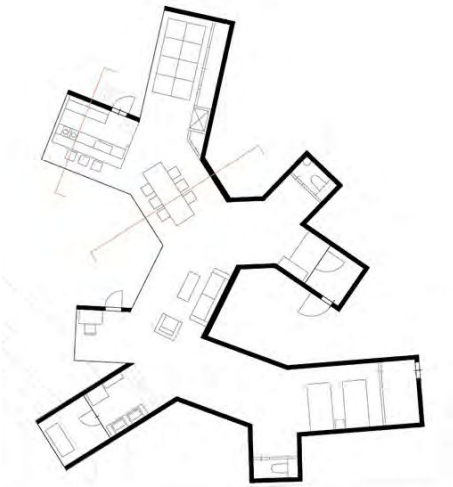


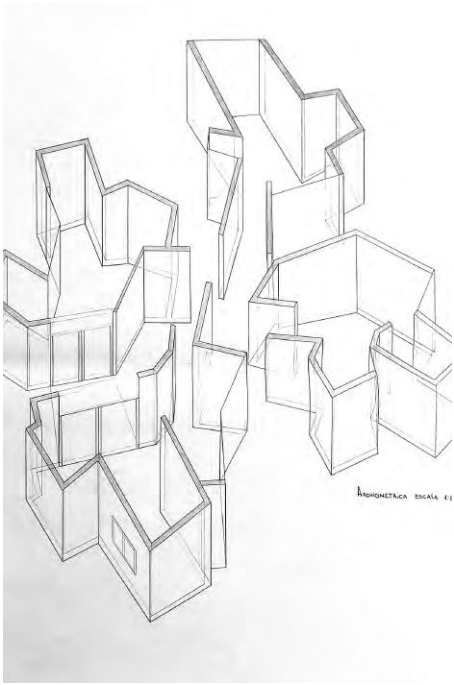
etapa 03

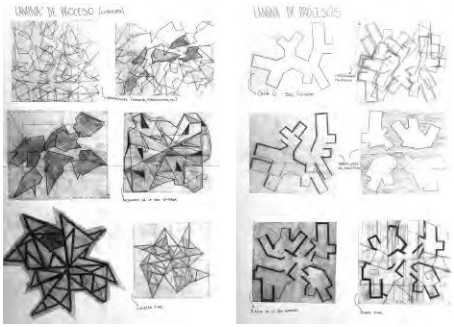
como resultado del ejercicio se espera la elaboración de un objeto final.

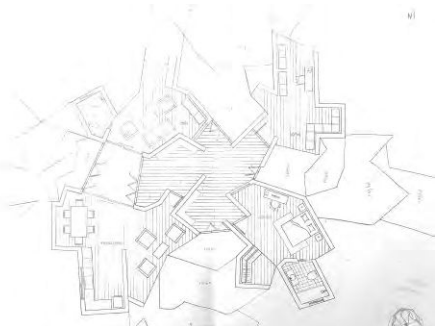
a partir de las experiencias realizadas sobre la obra de referencia, se realizará una vivienda para el cuidador del bosque de la ciudad de la plata, en el lugar que los estudiantes elijan.

la vivienda contará con espacios para: cocinar, dormir, comer, estar, observar el bosque, guardar herramientas, recibir o atender visitantes, sanitario privado.

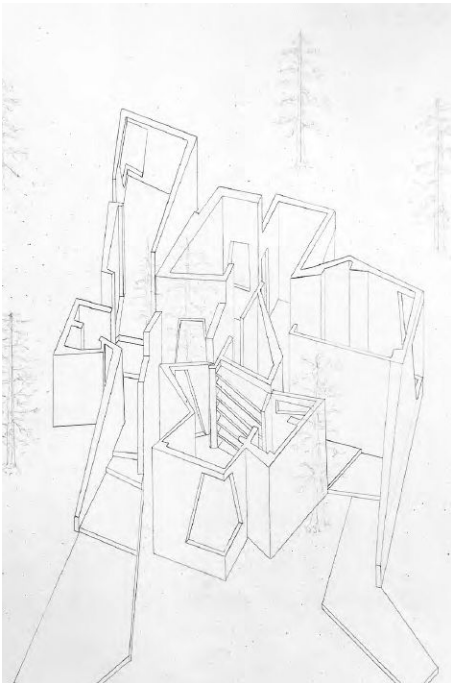


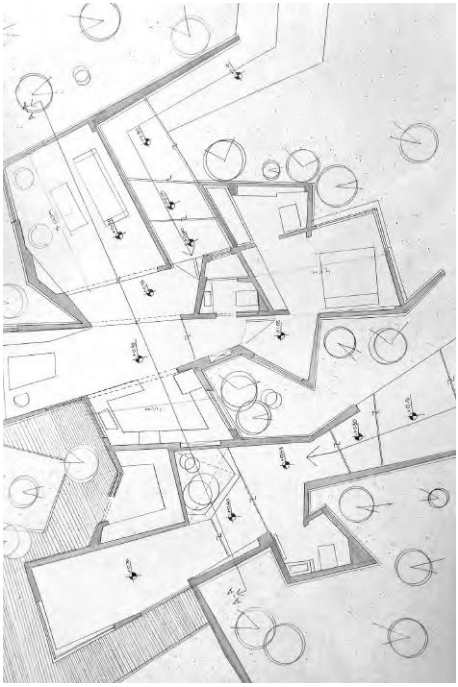

AXONOMETRICA ESCALA 1:1


LAMINA DE PROCESO (cubos)
LAMINA DE PROCESOS

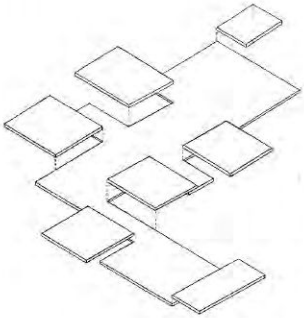


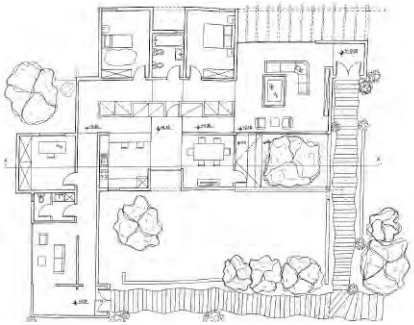


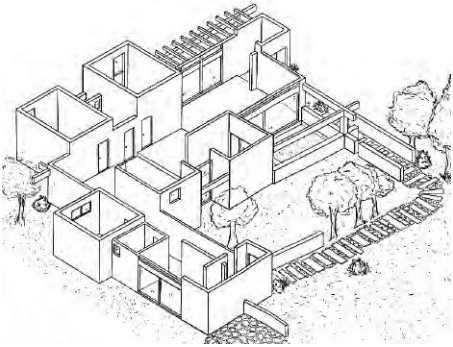


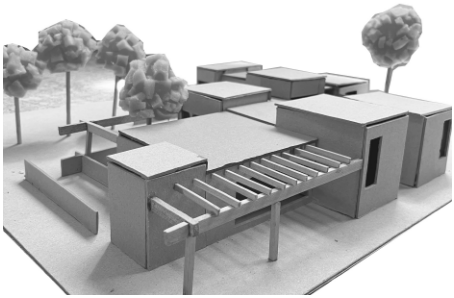


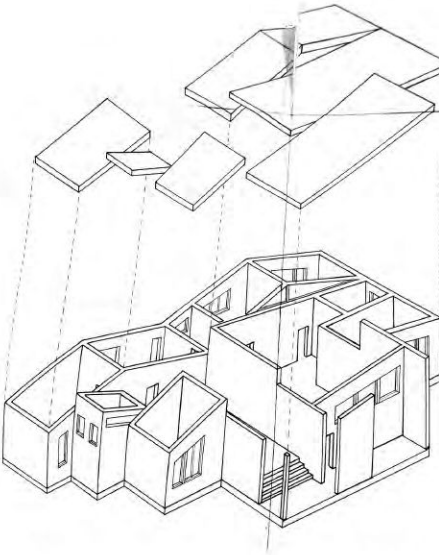


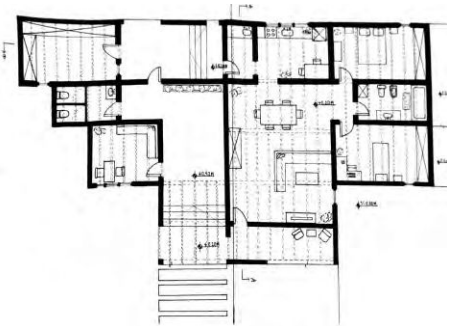




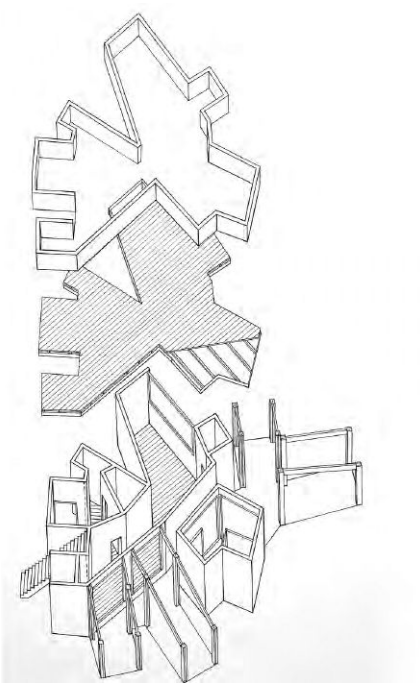


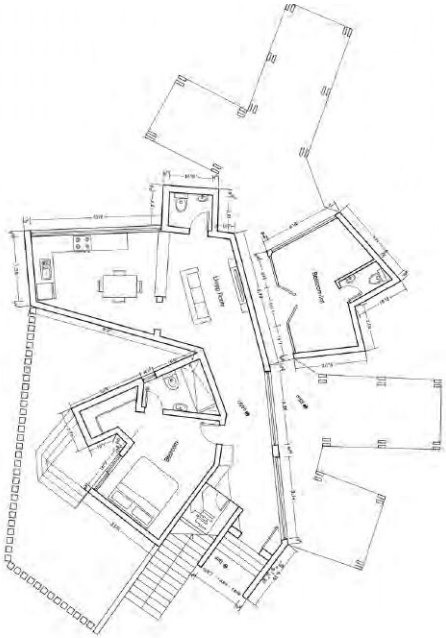


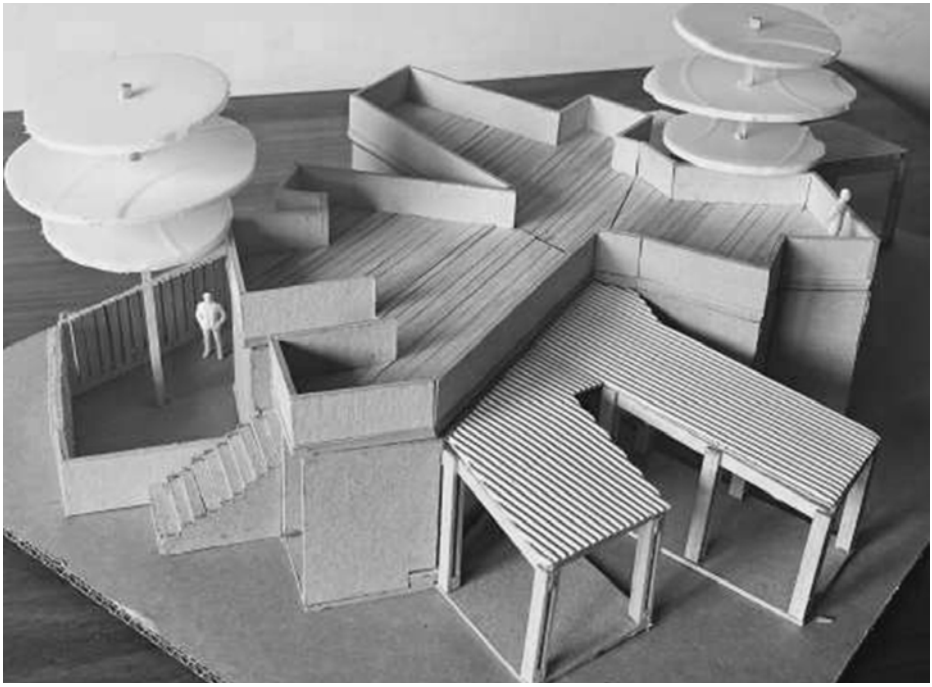


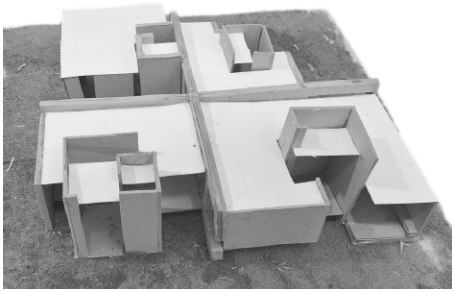


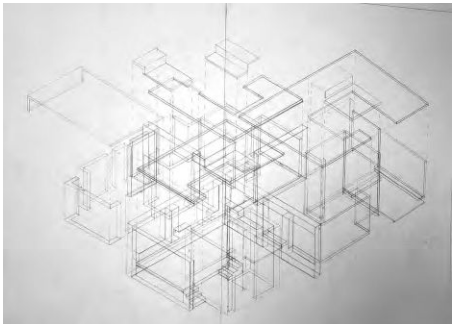


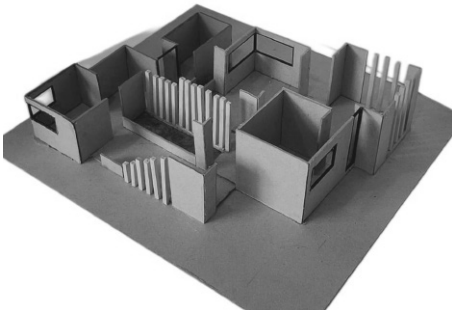


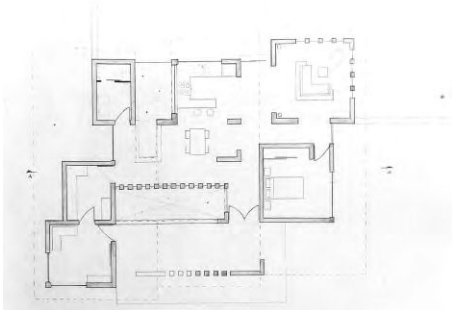


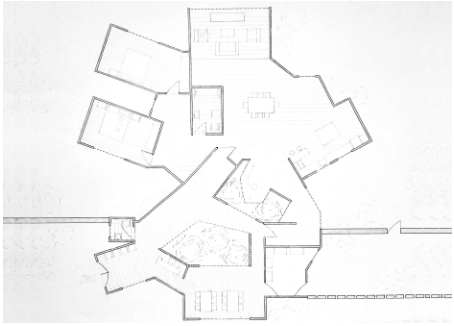


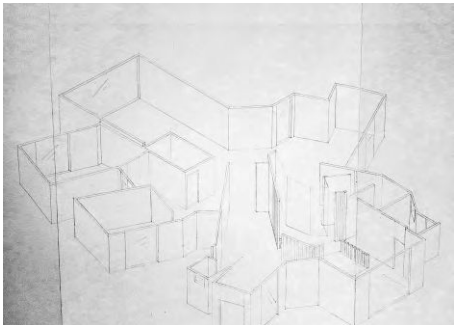


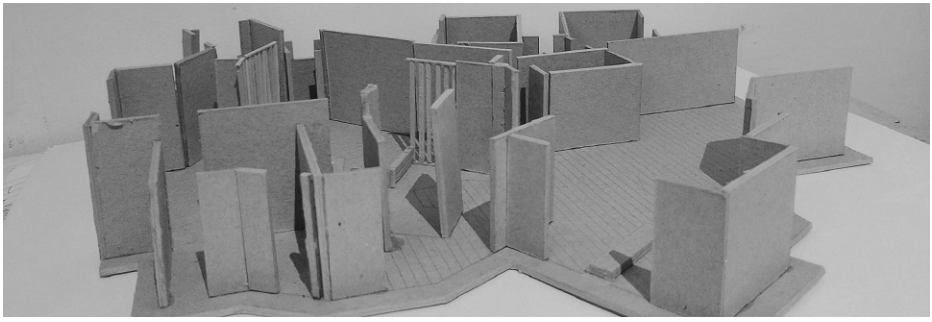


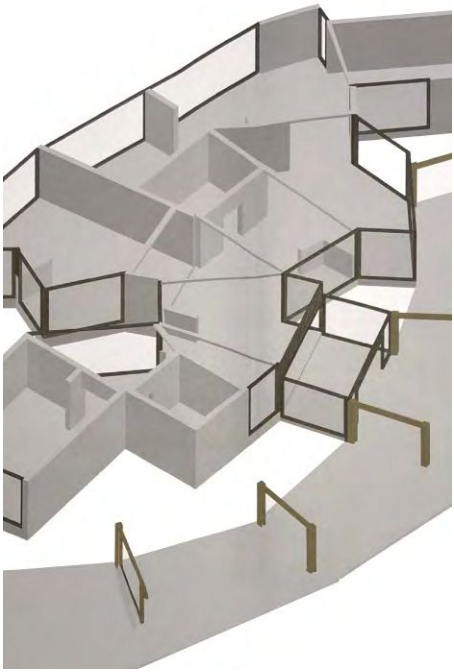


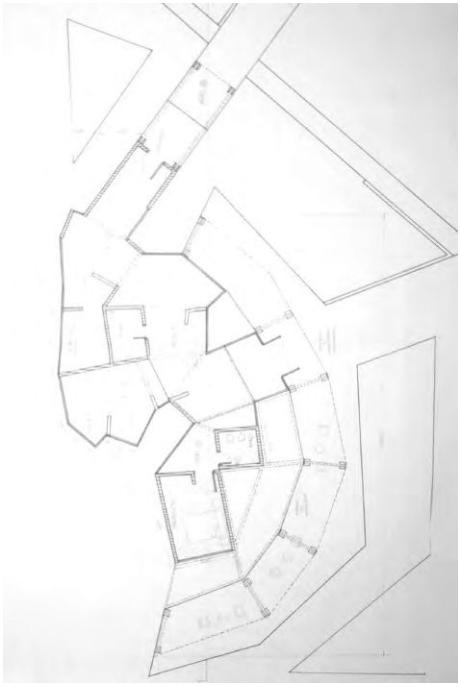


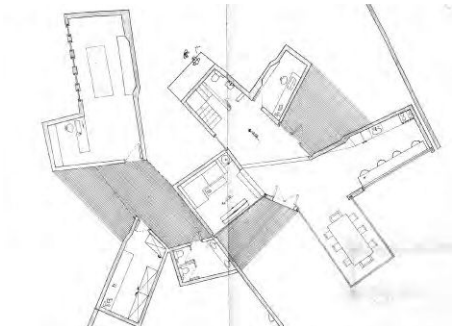


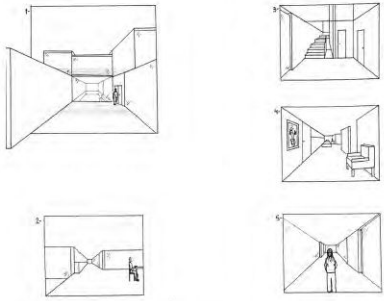


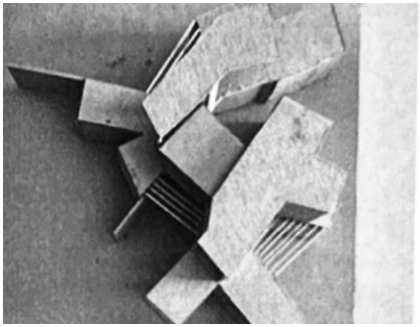














Lo raro como dispositivo generativo.
La arquitectura y el proyecto de lo imprevisto

Remedios Casas, Pablo Remes Lenicov

presentado en el Séptimo Congreso Internacional IDEA 2025 Cuenca - Ecuador

Introducción

La arquitectura, entendida no solo como disciplina técnica sino también como práctica cultural, ha estado históricamente atravesada por tensiones entre lo normativo y lo excepcional. En los discursos historiográficos y críticos, aquello que no encaja en las categorías establecidas suele ser relegado a la periferia de la atención académica o interpretado como anomalía. Sin embargo, las arquitecturas raras, aquellas que desbordan las clasificaciones habituales, pueden constituir un campo fértil de reflexión.

El concepto de rareza, desarrollado por Mark Fisher (2016) en el marco de sus estudios culturales, ofrece una herramienta valiosa para pensar estas arquitecturas desplazadas. Lo raro, según Fisher, se define por una condición de dislocación, se trata de fenómenos que no deberían estar aquí y que, sin embargo, aparecen cuestionando las categorías de comprensión y clasificación. En este trabajo se propone explorar la pertinencia de la noción de rareza para el análisis arquitectónico, en diálogo con otras categorías provenientes del campo del pensamiento para pensarlas en la disciplina.

La hipótesis central es que lo raro, lejos de ser un fenómeno marginal, puede funcionar como un dispositivo crítico para interrogar tanto las formas construidas como los modos de proyectar, enseñando a ver en la dislocación y el contraste posibilidades para la invención arquitectónica.

Mark Fischer, rareza y dislocación

Mark Fisher, en Lo raro y lo espeluznante (2016), analiza los modos en que lo raro y lo espeluznante interrumpen la percepción ordinaria de la realidad. Lo raro aparece como aquello que, por su sola presencia, revela que nuestras categorías de comprensión son insuficientes. Fisher lo define como lo que está fuera de lugar o fuera de tiempo, lo que no debería estar allí, pero que al irrumpir invalida la totalidad del marco que intentaba contenerlo.

Lo raro, según el autor, necesita del contraste con lo ordinario para constituirse, no hay rareza sin normalidad, del mismo modo que no hay anomalía sin regla. Esta condición dialéctica implica que lo raro no es simplemente un accidente, sino un fenómeno estructural que depende de la existencia de un marco normativo. Fisher propone además pensar lo raro como recorte, algo desplazado de su lugar habitual y situado en un nuevo contexto produciendo extrañamiento y tensión.

La rareza puede adoptar diferentes grados de intensidad. Puede ser explícita, como una discontinuidad radical que interrumpe el tejido de lo familiar, o bien sutil, casi imperceptible, como un pequeño desfase que solo se revela al observar con atención. En todos los casos, lo raro se vincula con lo externo, con aquello que excede las estructuras de comprensión y nos confronta con lo desconocido.

Lo raro en el campo del pensamiento y del arte

La noción de rareza encuentra resonancias en otras tradiciones que han trabajado la experiencia de lo extraño. Sigmund Freud (1919), en su célebre texto sobre lo siniestro (Das Unheimliche), describe esa inquietud que surge cuando lo familiar se torna extraño, cuando algo cotidiano aparece bajo una luz inesperada y provoca desasosiego. Aunque lo siniestro y lo raro no son idénticos, ambos comparten la capacidad de perturbar el marco perceptivo ordinario. Lo siniestro, en Freud, está fuertemente ligado al retorno de lo reprimido: lo que debería permanecer oculto se manifiesta y, al hacerlo, trastoca la estabilidad de lo real.

Mientras lo siniestro freudiano se asocia a la proximidad entre lo conocido y lo extraño, lo raro se abre a lo que resulta radicalmente otro, a lo que no encaja en el marco de inteligibilidad dominante. De

ahí que Fisher lo vincule con un potencial emancipador donde lo raro desajusta la percepción común y abre la posibilidad de imaginar lo que aún no existe. En este sentido, lo raro no solo incomoda, sino que también ofrece una fisura en la lógica de lo reconocible, invitando a una exploración de lo que está más allá de lo familiar.
Asimismo, el espeluznante que analiza Fisher se aproxima al terreno freudiano en cuanto genera inquietud, pero no necesariamente por un retorno de lo reprimido, sino por la aparición de fuerzas impersonales, entidades o sistemas que operan más allá de la experiencia inmediata del sujeto. De este modo, el cruce entre lo raro, lo espeluznante y lo siniestro permite delinear un campo conceptual fértil para pensar las formas en que la percepción, la imaginación y la sensibilidad son alteradas por aquello que desborda lo habitual.

En este sentido, es posible vincular el concepto de literatura menor formulado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1978) con las nociones de lo raro y lo espeluznante en Fisher. Lo menor, en este marco, no refiere simplemente a lo pequeño o marginal, sino a una práctica que desestabiliza las formas establecidas de representación, desplazando las jerarquías de lo mayoritario y lo normativo. Una literatura menor, y por extensión una práctica menor, no busca instalarse en el centro de la cultura sino tensar sus bordes, introducir fisuras en la lengua y en los códigos hegemónicos, generando nuevas posibilidades de sentido.

Fisher, cuando piensa lo raro y lo espeluznante plantea una operación similar donde ambas experiencias interrumpen el flujo homogéneo de lo cotidiano, sacan a la superficie aquello que no encaja en los marcos dominantes de inteligibilidad. Lo raro introduce un exceso que no se deja asimilar por el discurso oficial, mientras que lo espeluznante señala la presencia de fuerzas impersonales que socavan la ilusión de un mundo transparente y controlable. En ambos casos, la experiencia no se limita a la incomodidad o el desconcierto, sino que abre la puerta a imaginar otros modos de habitar, de percibir y de pensar. Así como la literatura menor se vale de la lengua mayor para hacerla vibrar de manera diferente, lo raro y lo espeluznante operan desde lo familiar para torcerlo y exponer su fragilidad. Tanto en Guattari como

en Fisher hay una apuesta política y estética por la potencia de lo desviado, lo periférico y lo no asimilado. Lo menor no es un espacio marginal pasivo, sino un campo activo de experimentación que, al igual que lo raro, perturba las formas hegemónicas de sentido e invita a producir nuevas cartografías subjetivas y colectivas.
Ahora bien, la noción de lo menor en Deleuze y Guattari puede dialogar con la idea de lo mínimo en Jacques Lacan. Si bien no se trata de términos equivalentes, ambos señalan una estrategia de reducción que, lejos de empobrecer la experiencia, abre la posibilidad de producir algo nuevo. En Lacan, lo mínimo se presenta como la condición elemental de una estructura, un gesto, un significante, un trazo pueden bastar para que se constituya un campo de sentido. Este énfasis en la economía expresiva recuerda que no es la abundancia de elementos lo que garantiza la aparición de lo simbólico, sino la capacidad de un detalle mínimo para desencadenar toda una cadena de significaciones.

Vinculado con Fisher, podríamos decir que tanto lo raro como lo espeluznante surgen muchas veces de un detalle mínimo en el campo perceptivo, algo aparentemente insignificante que, sin embargo, reconfigura el modo en que se percibe la totalidad. Un cambio sutil, un sonido fuera de lugar, un objeto familiar que aparece desplazado, puede detonar la experiencia de lo raro o de lo espeluznante. Así, lo mínimo en Lacan no solo se aproxima a lo menor de Deleuze y Guattari en cuanto ambos desestabilizan lo mayoritario, sino que también prepara el terreno para comprender cómo una mínima variación puede fracturar la normalidad y abrir un horizonte de lo otro, lo inasimilable.

Roland Barthes (1978), al reflexionar sobre lo neutro, propone una categoría que también disloca las estructuras binarias de clasificación. Lo neutro no es simplemente indiferente, sino una fuga respecto de la polaridad dominante, un fuera de lugar que interrumpe la lógica establecida. En este sentido, Barthes ofrece una vía para pensar lo raro no solo como anomalía, sino como apertura hacia un espacio de significación alternativo.

Hal Foster (2001), en El retorno de lo real, explora la relación entre lo anómalo y lo traumático en el arte contemporáneo. Para Foster, la anomalía puede ser leída como síntoma de tensiones sociales y culturales que desbordan los marcos representacionales. Así, lo raro no es un simple desvío estético, sino un índice de conflictos más amplios. Desde esta perspectiva, lo menor (Guattari), lo mínimo (Lacan), lo raro (Fisher), lo neutro (Barthes) y lo anómalo (Foster) convergen en señalar que lo aparentemente pequeño, periférico o marginal posee una fuerza disruptiva desproporcionada capaz de corroer el orden dominante y abrir el campo de lo posible.

La Arquitectura rara o espeluznate

Anthony Vidler, en The Architectural Uncanny (1992), retoma la noción freudiana de lo siniestro para pensar cómo la arquitectura puede volverse un dispositivo de inquietud, extrañamiento y desasosiego. Para Vidler, lo siniestro no reside únicamente en la forma arquitectónica en sí misma, sino en la relación que ésta establece con la memoria, la percepción y la subjetividad de quienes la habitan. La casa, tradicionalmente asociada con refugio y seguridad, se vuelve en su análisis un espacio ambivalente, familiar y extraño a la vez, capaz de despertar lo siniestro al revelar lo reprimido o lo inasimilado que late en la experiencia del habitar.

Este planteo puede leerse en continuidad con Fisher, para quien lo raro y lo espeluznante desestabilizan los marcos perceptivos ordinarios. Si Freud había situado lo siniestro en el retorno de lo reprimido, y Lacan subrayaba la potencia de un detalle mínimo para desencadenar lo simbólico, Vidler muestra cómo la arquitectura materializa esas condiciones, un espacio desplazado, un ángulo inesperado, una repetición perturbadora de elementos puede ser suficiente para transformar lo familiar en extraño. De manera análoga, lo menor en Guattari se relaciona con estas interrupciones que emergen desde los márgenes: pequeñas variaciones en la sintaxis arquitectónica que abren a otras experiencias de habitar.

Lo interesante es que en Vidler lo siniestro arquitectónico no se limita a la literalidad de formas inquietantes, sino que funciona como

una clave crítica para comprender cómo la modernidad, en su afán de transparencia y racionalidad, generó también una contracara de extrañamiento, alienación y desarraigo. En este sentido, la arquitectura se convierte en escenario privilegiado de lo raro y lo espeluznante de Fisher: es un medio donde lo mínimo puede desatar desajustes perceptivos, donde lo menor produce desvíos en la normatividad espacial y donde lo siniestro revela que lo que parecía estable siempre estuvo atravesado por lo inasimilable.

En este sentido, Robert Venturi, junto con Denise Scott Brown y Steven Izenour, introdujo en Aprendiendo de Las Vegas (1977) la defensa de lo feo y lo ordinario como una estrategia de crítica al modernismo dominante. En oposición a los cánones de belleza clásica y a la pureza formal defendida por los maestros del Movimiento Moderno, Venturi y sus colegas sostuvieron que la arquitectura debía aprender de las formas banales, comerciales y publicitarias de la ciudad de Las Vegas. Este gesto no era meramente provocador, sino una puesta en valor de aquello que la disciplina había sistemáticamente despreciado: los carteles luminosos, los casinos, las fachadas recargadas, los elementos kitsch y las tipologías populares asociadas al consumo de masas. Aunque Venturi no emplea directamente la categoría de rareza, su intervención anticipa una sensibilidad hacia lo que se desplaza de las normas disciplinarias y estéticas. Al reivindicar lo que se consideraba vulgar o indigno de ser estudiado, amplió el campo de lo arquitectónicamente pensable. En este sentido, la defensa de lo feo y lo ordinario puede leerse como un modo de introducir rarezas en el corazón de la reflexión disciplinar, elementos que no encajan con la tradición arquitectónica académica, pero que revelan aspectos cruciales de la cultura contemporánea.

La propuesta de Venturi implica también un cuestionamiento a la idea de autenticidad. En lugar de buscar la esencia de la arquitectura en formas puras y universales, pone el foco en lo híbrido, lo ambiguo y lo contradictorio. Su célebre defensa de lo complejo y la contradicción en arquitectura (Venturi, 1966) se complementa con el reconocimiento de que las formas de la cultura popular, por más banales o ridículas que parezcan, son portadoras de significado y por tanto, dignas de

análisis arquitectónico. Desde la perspectiva de lo raro, este gesto equivale a desplazar la atención hacia lo marginal, lo rechazado, lo que no se corresponde con los ideales de la disciplina, pero que al ser incorporado revela la contingencia de esos mismos ideales.
La lectura de Aprendiendo de Las Vegas como un manifiesto a favor de la rareza permite comprender cómo la arquitectura puede expandirse más allá de sus límites autoimpuestos. Venturi y sus colegas no proponían replicar sin más las formas del strip de Las Vegas, sino reconocer en ellas un campo de tensiones que obligaba a la disciplina a mirarse críticamente. Lo raro en este caso, no se manifiesta únicamente como anomalía formal, sino como desplazamiento, como aquello que parecía externo a la arquitectura, la publicidad, el kitsch, lo vulgar, se convierte en un prisma para repensar qué es lo arquitectónico y cuáles son sus objetos de estudio legítimos.

También los textos de Rem Koolhaas, Delirious New York (1978) hasta Junkspace (2001), se caracteriza por una mirada que oscila entre la fascinación y la incomodidad frente a los fenómenos urbanos contemporáneos. Su aproximación a la ciudad moderna y posmoderna puede ser leída en clave de lo raro y lo espeluznante.

En Delirious New York, Koolhaas describe Manhattan como un laboratorio de lo artificial donde emergen tipo arquitectónicos y urbanos que no responden a una lógica natural ni a un orden universal, sino a una acumulación caótica de deseos, tecnologías y capitales. Desde la mirada de Fisher, lo raro se manifiesta aquí en la irrupción de lo improbable, un paisaje urbano que no debería existir bajo parámetros tradicionales pero que, sin embargo, se convierte en el modelo de la modernidad arquitectónica. La rareza de Manhattan reside en su capacidad de naturalizar lo absurdo, rascacielos, congestión, densidad extrema, hasta transformarlo en lo ordinario.

Por otra parte, en Junkspace, Koolhaas aborda el espacio residual producido por el capitalismo global y el consumo. El término junk no remite solo a la basura, sino a una proliferación incontrolada de formas arquitectónicas que parecen carecer de sentido, homogeneizadas por el shopping mall, el aeropuerto o el resort turístico. Este

universo arquitectónico se acerca a lo espeluznante en el sentido de Fisher donde no se trata de una presencia invasiva, sino de una ausencia inquietante. Lo que aterra no es la irrupción de lo extraño, sino la constatación de que la arquitectura ya no está bajo control humano, sino que es producto de fuerzas impersonales, mercado, flujo de capital, automatización, que operan más allá de toda intención proyectual.

El vínculo con lo espeluznante se refuerza al observar que, en Junkspace, la arquitectura aparece como un medio que persiste aunque ya no tenga un autor ni un proyecto consciente. Como lo espeluznante de Fisher, lo que inquieta es el vacío de agenda, no sabemos quién diseña ni para qué, solo constatamos la existencia de entornos que se replican hasta el infinito. La experiencia de estos espacios, uniformes y asfixiantes, genera la sensación de estar atrapado en un mundo que continúa expandiéndose sin propósito, un paisaje donde la familiaridad del mall o del aeropuerto deviene perturbadora por su repetición sin fin.

En este sentido, Koolhaas comparte con Fisher la idea de que lo raro y lo espeluznante no son categorías marginales, sino condiciones estructurales de la modernidad tardía. Sus textos no denuncian simplemente la decadencia de la arquitectura, sino que exploran cómo lo anómalo, lo banal o lo inquietante se han vuelto constitutivos de la experiencia urbana global. Así, Koolhaas revela que la rareza no está en los márgenes, sino en el centro mismo del sistema, y que lo espeluznante no es lo ajeno, sino lo hiperfamiliar, aquello que nos rodea constantemente pero que, al ser mirado críticamente, se vuelve perturbador.

En “Un mundo lleno de agujeros” (1997), Alejandro Zaera-Polo plantea que la arquitectura contemporánea se encuentra atravesada por una multiplicidad de discontinuidades, vacíos y perforaciones que desestabilizan las nociones tradicionales de solidez, permanencia y coherencia formal. Su metáfora de un mundo agujereado no remite solo a una condición material, los huecos, los intersticios, las superficies perforadas, sino a una concepción cultural más amplia donde

la arquitectura ya no puede concebirse como un sistema cerrado y completo, sino como un campo abierto, vulnerable, atravesado por flujos y fuerzas externas.

La idea del agujero puede ponerse en diálogo con lo raro de Mark Fisher. Como señala Fisher (2016), lo raro es aquello que se presenta como dislocado, fuera de lugar o de tiempo, algo que irrumpe en el orden perceptivo y desestabiliza las categorías de comprensión. El agujero arquitectónico, en la lectura de Zaera-Polo, funciona precisamente como esa dislocación, un vacío que aparece en medio de la continuidad, un recorte que interrumpe la regularidad del tejido espacial. Lo raro se manifiesta en la imposibilidad de domesticar ese vacío dentro de una narrativa unitaria; los agujeros son zonas de excepción que introducen extrañamiento en lo familiar.

Por otra parte, el agujero remite también a lo espeluznante. Para Fisher, lo espeluznante surge allí donde se percibe una ausencia inquietante —cuando algo debería estar pero no está— o, en sentido inverso, una presencia inexplicable. Los agujeros arquitectónicos de Zaera-Polo encarnan esa condición de ausencia perturbadora: abren el espacio hacia lo desconocido, exponen lo que está más allá del límite arquitectónico y hacen visible que la solidez aparente del edificio está atravesada por la fragilidad y la discontinuidad. Como en lo espeluznante fisheriano, lo que inquieta no es tanto lo que vemos, sino lo que intuimos que falta o que se oculta tras la perforación. Además, los agujeros de Zaera-Polo no son simples vacíos pasivos, sino dispositivos que median entre interior y exterior. Adquieren una dimensión casi autónoma, como si tuvieran agencia propia. Podríamos decir que los agujeros operan como cosas raras: elementos que parecen más que meros fragmentos de materia, pues activan dinámicas que escapan al control del arquitecto y reconfiguran la experiencia del espacio.

Así, la lectura conjunta de Zaera-Polo y Fisher permite reconocer que los agujeros no son únicamente recursos formales, sino manifestaciones de lo raro y lo espeluznante en arquitectura, lo raro, porque dislocan la continuidad del objeto arquitectónico; lo espeluznante, porque

introducen ausencias inquietantes y revelan la vulnerabilidad de la forma construida. Ambos autores coinciden, desde diferentes marcos, en señalar que la arquitectura contemporánea se define menos por la estabilidad que por la interrupción, menos por la plenitud que por la fisura.

Peter Eisenman, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi constituyen tres ejemplos paradigmáticos de cómo la arquitectura de las últimas décadas ha explorado la dimensión de lo inquietante, lo raro y lo espeluznante, en sintonía con las tradiciones teóricas de Freud, Lacan, Guattari y Fisher que venimos desarrollando.

En el caso de Eisenman, sus proyectos operan a partir de desplazamientos mínimos que, sin embargo, desestabilizan profundamente la percepción espacial. Las casas experimentales de los años setenta o el Memorial del Holocausto en Berlín son muestras de cómo lo mínimo (en sentido lacaniano), una variación geométrica, una repetición fuera de escala, una torsión aparentemente insignificante, desencadena un efecto mayor de desorientación. La arquitectura de Eisenman no busca la comodidad de lo familiar, sino que expone su fragilidad, volviendo lo doméstico extraño y perturbador. En este gesto se hace visible la proximidad con lo siniestro freudiano y con la lógica de lo raro de Fisher, un espacio que se presenta como reconocible pero que, al mismo tiempo, resiste la plena asimilación.

Libeskind, por su parte, articula una dimensión aún más explícitamente ligada a lo traumático y lo reprimido. Su Museo Judío en Berlín no solo materializa el vacío y la ausencia, sino que convierte a la arquitectura en portadora de una memoria irresuelta, imposible de simbolizar plenamente. Aquí lo siniestro se manifiesta como retorno de lo reprimido colectivo, pero también como lo espeluznante en términos de Fscher, la irrupción de una fuerza impersonal que excede al sujeto y se inscribe en la materia arquitectónica misma. Los vacíos, cortes y quiebres en el trazado del museo evocan lo que no puede ser representado ni domesticado, produciendo una experiencia espacial que, como lo menor en Guattari, insiste en abrir fisuras en el discurso mayoritario de la historia oficial.

Finalmente, Tschumi lleva estas exploraciones al campo de la relación entre espacio, cuerpo y acontecimiento. En proyectos como el Parque de la Villette, introduce una lógica de fragmentación y discontinuidad que interrumpe la expectativa de un espacio ordenado y funcional. Sus follies dispersas, sus recorridos sin narrativa unitaria, operan como instancias de rareza: producen una experiencia que descoloca, que no se ajusta a un marco interpretativo único. Allí donde la arquitectura tradicional buscaba la armonía y la coherencia, Tschumi apuesta por lo heterogéneo y lo disruptivo, generando situaciones donde el habitante se enfrenta a lo inesperado. Lo espeluznante emerge, en este caso, de la constatación de que el espacio ya no garantiza seguridad ni orientación, sino que expone la contingencia del habitar contemporáneo.

En conjunto, Eisenman, Libeskind y Tschumi muestran cómo la arquitectura puede encarnar lo que Vidler denominó lo siniestro arquitectónico, en estrecho diálogo con lo mínimo lacaniano, lo menor guattariano y lo raro/espeluznante fisheriano. Lejos de ser meras estéticas de lo extraño, estas arquitecturas funcionan como dispositivos críticos que revelan la inestabilidad de lo cotidiano, tensionan la noción de hogar, memoria e historia, y abren la posibilidad de imaginar otras formas de subjetividad y de habitar.

La Arquitectura entre la historiografía y la crítica

La historiografía arquitectónica, en su afán de ordenar y clasificar, ha tendido a excluir aquellas obras que no encajan en los estilos o periodizaciones dominantes. La historia de la arquitectura moderna se ha construido muchas veces como un relato donde ciertas obras funcionan como hitos y otras son relegadas al margen.
Las otras arquitecturas, las populares, experimentales, efímeras, no canónicas, han sido desplazadas hacia la categoría de rareza. Este desplazamiento no implica que carezcan de interés, sino que no encuentran un lugar en el marco crítico dominante. De este modo, la rareza arquitectónica puede pensarse no solo como una cualidad intrínseca de ciertas obras, sino como el resultado de procesos historiográficos de exclusión.

Un ejemplo claro es el tratamiento de las arquitecturas visionarias de Antonio Sant'Elia, de los proyectos radicales de Archigram en los años sesenta o los metabolistas japoneses. Durante décadas, estas propuestas fueron vistas como rarezas utópicas sin aplicación real. Sin embargo, hoy son reconocidas como anticipaciones críticas de problemáticas contemporáneas, desde la relación entre tecnología y ciudad hasta la movilidad y la obsolescencia programada.
La rareza, entonces, no es un atributo fijo, sino una categoría relacional que depende de los marcos críticos e historiográficos. Una obra considerada marginal en un contexto puede ser central en otro, revelando la historicidad de la rareza como construcción cultural.

Más allá de su función analítica, la rareza puede pensarse como una categoría operativa para el proyecto arquitectónico. Entender lo raro como dislocación permite abrir la práctica a lo imprevisto, a lo que no encaja. En lugar de rechazar la anomalía, se la puede incorporar como motor creativo.El extrañamiento que produce la rareza puede ser productivo ya que obliga a repensar los códigos de representación, a cuestionar los estándares de belleza, funcionalidad o eficiencia. Como sugiere Sennett (2008), la técnica artesanal se enriquece cuando se enfrenta a la resistencia del material; del mismo modo, el proyecto arquitectónico se fortalece cuando se confronta con lo raro. Además, pensar la rareza permite problematizar la noción de normalidad en arquitectura. Lo que hoy consideramos ordinario fue alguna vez una rareza, el uso del hormigón armado, los edificios en altura, la vivienda colectiva. La rareza, entonces, no es solo un margen, sino una condición transitoria que puede devenir central.

Conclusiones

La categoría de rareza, tal como la plantea Fisher (2016) y en diálogo con otras tradiciones estéticas, ofrece una herramienta potente para el análisis arquitectónico. Lo raro permite visibilizar aquello que la historiografía ha desplazado, cuestionar las estructuras normativas de clasificación y abrir nuevas posibilidades para el proyecto.
Las arquitecturas raras, ya sean utópicas, marginales, vernáculas o experimentales, nos recuerdan que la disciplina no es un campo cerrado, sino un espacio atravesado por tensiones y dislocaciones.

Incorporar lo raro como categoría crítica no significa celebrar lo excéntrico por sí mismo, sino reconocer que la anomalía puede ser un modo de pensar la diferencia, la resistencia y la invención.
En un contexto donde las lógicas de mercado y los algoritmos tienden a homogeneizar las formas, recuperar la potencia de lo raro puede ser una estrategia de resistencia y de apertura hacia futuros arquitectónicos más diversos.

Referencias

Barthes, R. (2003). Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978) (P. Peñalver, Trad.). México: Siglo XXI.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). Kafka: Por una literatura menor (F. Monge, Trad.). Valencia: Pre-Textos.

Eisenman, P. (2007). Diez edificios canónicos 1950-2000 (F. G. Navarro, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Fisher, M. (2018). Lo raro y lo espeluznante (C. Prieto, Trad.). Madrid: Alpha Decay.

Foster, H. (2001). El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo (T. Fernández, Trad.). Madrid: Akal.

Freud, S. (1976). Lo ominoso [Das Unheimliche] (J. L. Etcheverry, Trad.). En Obras completas (Vol. XVII, pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (2003). Lo siniestro (A. López-Ballesteros, Trad.). Madrid: Alianza Ed.

Jencks, C. (1977). The language of post-modern architecture. London: Academy Ed.

Koolhaas, R. (2004). Delirious New York: Un manifiesto retroactivo para Manhattan (M. del Cueto, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Koolhaas, R. (2012). Espacio basura [Junkspace]. Madrid: Gustavo Gili.

Lacan, J. (1984). Escritos I (T. Segovia, Trad.). México: Siglo XXI Editores.

Lapuoyade, D. (2018). Las existencias menores. Buenos Aires: Cactus.

Libeskind, D. (2001). Radix-matrix: Arquitectura y memoria. Barcelona: GG

Sennett, R. (2009). El artesano (J. Fernández-Valdés, Trad.). Bcn. Anagrama.

Tschumi, B. (2006). Event-cities 3: Concept vs. context vs. content. Bcn.: Actar.

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1998). Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: GG.

Vidler, A. (1992). The architectural Unncany. The MIT Press. Londres.

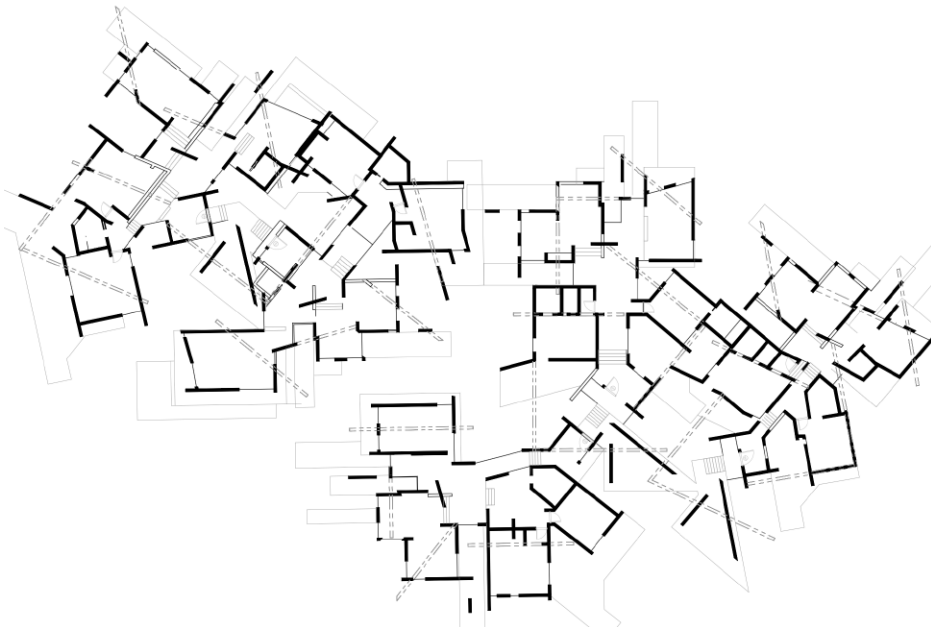
nivel 02

intensidad
acontecimiento y operatividad

cuerpo docente
Gustavo Casero
Natasha Krassevich
(semestre 01)

Emiliano Da Conceição Ferrero
Natasha Krassevich; Wayra Ramírez
(semestre 02)

estudiantes
acosta, ludmila; aranda, daniel; burgos, gerardo ismael; cabañas, alex; cabrera, celeste; cardoso, paloma; carranza, silvana del valle; cristel, enrique; duque erraez, emily duque; galarsa, pilar; gaona arzamendia, federico; lando esquivel, juana; lópez, pablo gastón; lujan, katherine; manccini, lucía; meola, enzo; migliorelli, celeste; morales obando, luis; naranjo, juan pablo; prieto martini, simon; quiñonez pintos, maira macarena; quiroga, ayelen; quiroga, candelaria; quiroz gonzales, melissa yolanda; ramirez castelfid ardo, amaia; remes lenicov, emma; rivas inostrosa, jazmin; rondal panozo, vanesa; sangiovani, juana; severo, lucia; sinkec, maría silvina; suarez guzman, juan pablo; vega crisol, uriel



nivel 02
ejercicio 01

función del elemento

El trabajo práctico busca profundizar sobre una de las mecánicas de trabajo para la generación de espacio arquitectónico a través del estudio minucioso de las múltiples funciones de cada elemento, el uso que hacemos de ellos y las actividades que desarrollamos o podríamos desarrollar en los espacios conformados. El proyecto desarrollado a partir de las funciones es una constante en la enseñanza de la arquitectura en la FAU, pero se ha caído fácilmente en considerar a la función en la única explicación válida para la toma de decisiones del proyecto arquitectónico. Sin embargo no se suele profundizar en cómo es el funcionamiento de las cosas y cuál es el uso que les damos y les daremos a futuro. Más bien las funciones suelen ser argumentos dogmáticos, preconcebidos y petrificados en el tiempo que operan a manera de reglas fijas sin posibilidad de replantearlas.

Creemos que la disciplina necesita progresar constantemente a través de la innovación y la creatividad, por medio de procesos conscientes que guíen racionalmente los proyectos. Estos procesos deben tener la posibilidad de ser re-pensados en cada nuevo inicio, con información nueva o re-actualizada, con la mirada puesta en activarse, libre de cualquier obstáculo o rozamiento y actuando por fuera de los discursos establecidos o canonizados. Los datos concretos que de la realidad los estudiantes extraigan, conformarán un cuerpo de constricciones o reglas que estimularán la creatividad, la libertad y la invención que llevarán el proyecto adelante.

Con este trabajo buscaremos agotar las posibilidades formales y espaciales de las funciones que se puedan detectar en un sector muy particular y consistirá en producir operaciones e incorporar objetos sobre el lugar asignado, de manera de resolver los problemas específicos detectados y de dar cabida a potenciales nuevas actividades. No se trata de un trabajo sobre el funcionalismo, sino sobre las posibilidades que poseen las funciones.

El estudiante deberá comprender cada acción de proyecto en relación a la función, desde la organización general hasta cada elemento deberá responder a funciones específicas.

Tomaremos los alrededores del lago del parque Pereyra Iraola como lugar donde implantar un Centro de Difusión Ambiental en donde algunos de su espacios se puedan mover o transformar en otro uso

bibliografía general

A. Loos: Ornamento y delito

E. de Zurko: La teoría del funcionalismo en arquitectura.

R. Venturi: Complejidad y contradicción. Capitulo 2.

A. Aalto: La humanización de la arquitectura

bibliografía operativa

E. Neufert: Arte de proyectar en arquitectura

Ch. Moore/G. Allen: Dimensiones de la arquitectura

H. Tomás: El lenguaje de la arquitectura moderna

Szelagowski, Remes Lenicov, Sagüés. Teorías en el cuerpo del proyecto. pgs. 66-71

objetivos de trabajo / criterios de evaluación

capacidad de análisis metodológico y exhaustivo de la múltiple función de los elementos

definición y experimentación con herramientas y operaciones de diseño funcional

metodología del trabajo

fase 1

el cuerpo en movimiento: tiene por objeto introducirse a la dimensionalidad del cuerpo y su capacidad de generar situaciones espaciales. Para ello se realizarán registros del cuerpo en movimiento, es decir, el registro secuencial de las posiciones que conforman el movimiento de una acción.

los temas que buscamos discutir son:

_obtención de información no referencial para el proyecto

_estudio de la relación cuerpo y espacio

técnica para la fase 1

este trabajo consistió en el registro del cuerpo en movimiento de la siguiente forma:

_producción tres videos con movimientos pre establecido en cada uno de ellos. pueden ser: desplazamientos largos (en linea recta, en linea curva, en zig zag); desplazamientos en altura (escaleras, rampas); acciones combinadas (desplazarse y sentarse, caminar y saltar, etc.)

_a partir de visualizar los videos producidos obtención al menos 25 imágenes fijas sobre las que luego comenzamos a operar.

_superposición de todas las imágenes obtenidas en una sola imagen

_abstracción las imágenes descartando elementos figurativos, eligiendo información posible de ser utilizada luego

_a partir de las secuencia de registros realización de operaciones, de manera de forzar el registro para expresar extensivamente su concepto.

_producción de una serie de dibujos abstractos, informados para proyectar, a partir de las imágenes obtenidas

_definición de la forma de una máquina informacional a partir de las imágenes generadas al momento, eligiendo qué imágenes o parte de de ellas eligen y cuales descartan para hacer la maqueta del objeto

_construcción de tres maquetas de la máquina informacional, a partir del registro anterior. (aprox. 35cms de lado máximo)

_los materiales posibles de ser utilizados fueron varillas de madera balsa o pino de tamaños variados (1x1, 1x2, 1x3, 3mm de diámetro), planchas de madera balsa 2mm, enchapado de madera.

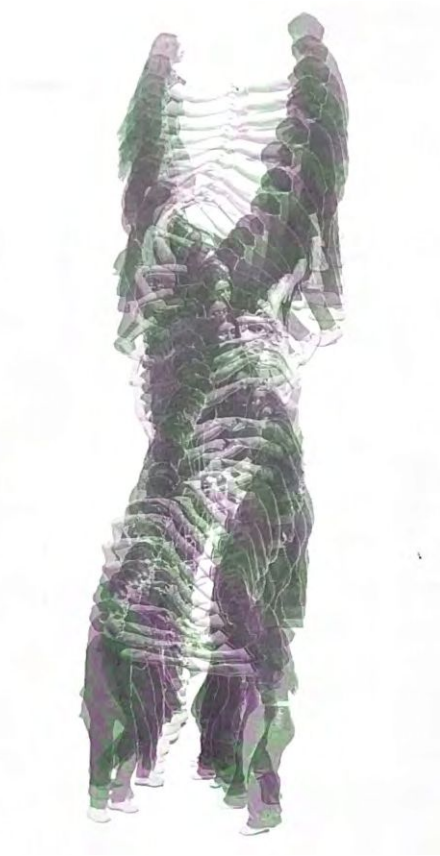
2da fase
Detección y clasificación de los elementos en las maquetas realizadas en relación a la posible producción de espacios.
Estudio de las funciones necesarias según el programa a incorporar para interrelacionar los criterios de las tres maquetas

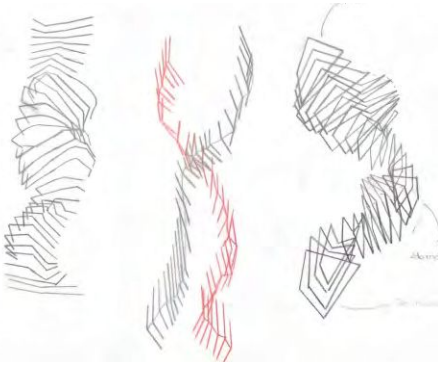
3ra fase
A partir de los objetos obtenido en la fase 1 y el estudio de la función específica, profundizar en el diseño de partes combinando las leyes de generación con la función de cada elemento dispuesto, sumando nuevos elementos y espacios en relación a las necesidades encontradas.

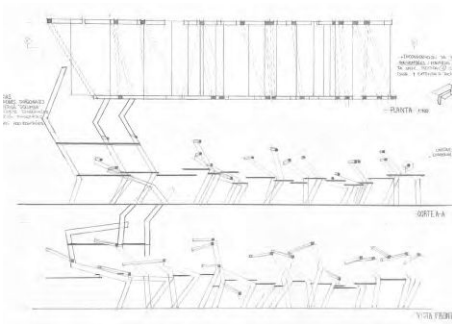
localización
Ensenada, frente al arroyo Doña Flora

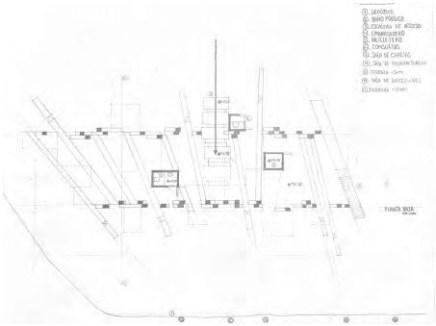
programa de usos
Centro de Difusión Ambiental
mostrador para consultas
espacio de charlas para 15 personas
terrazas de observación de flora y fauna a +5 y +10 mts de altura
espacio para pequeñas exposiciones
guardado de bicicletas
venta de tickets, espacio para amarres de botes de paseo,
sanitarios, depósito

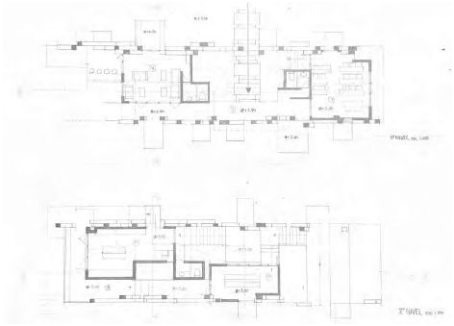
Al menos uno de los espacios del programa tiene que ser posible de moverse o transformarse en otro espacio

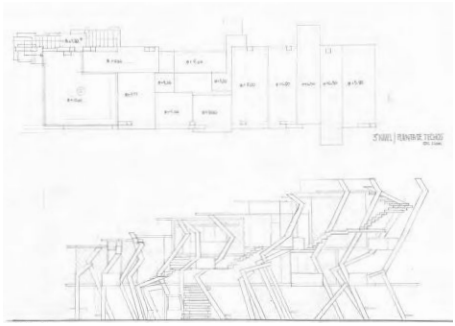




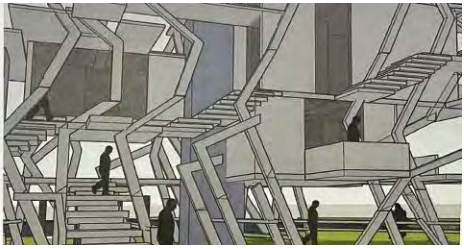




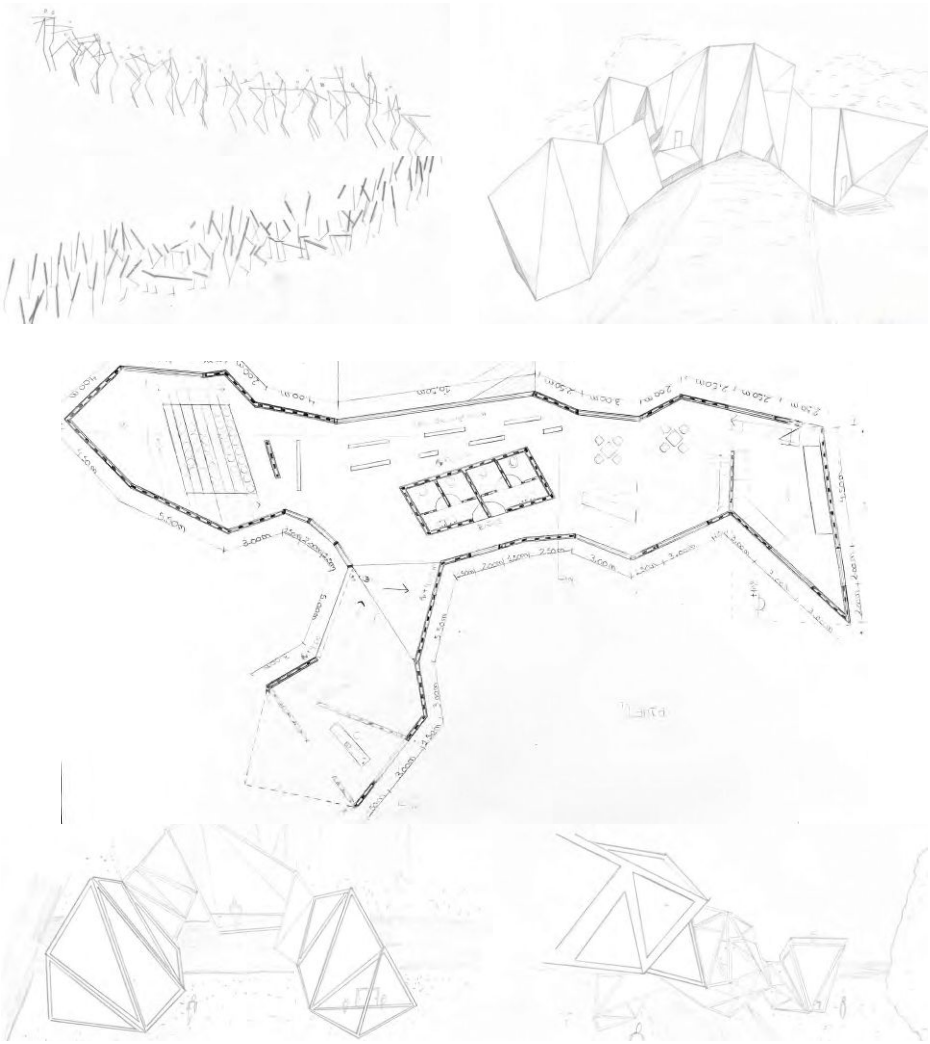


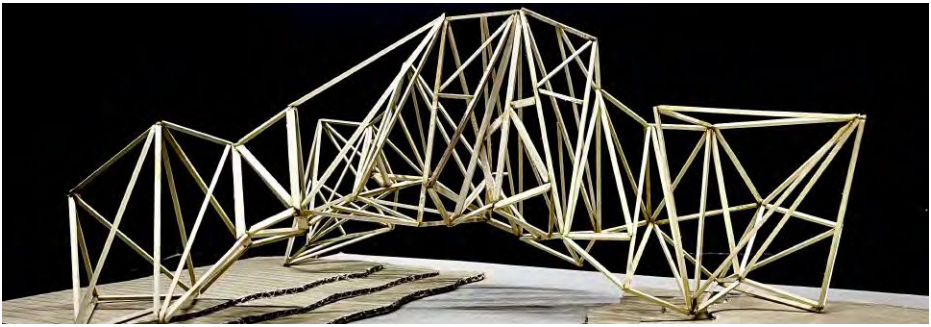




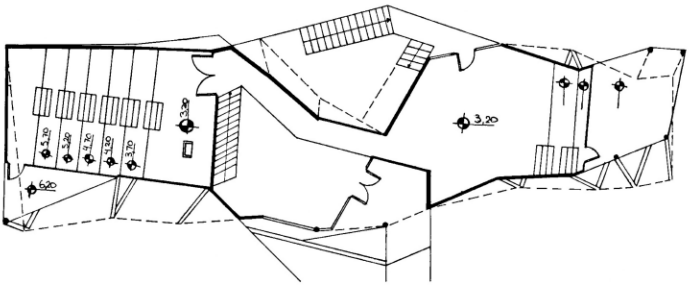


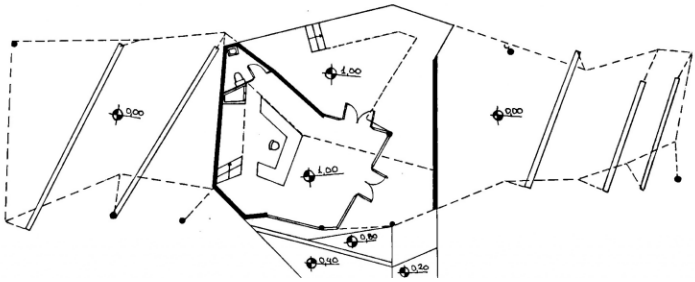


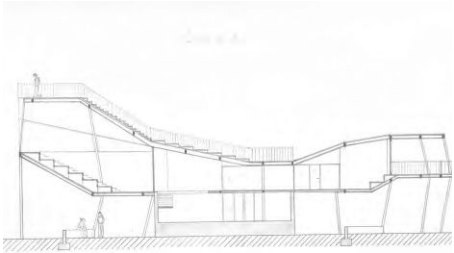




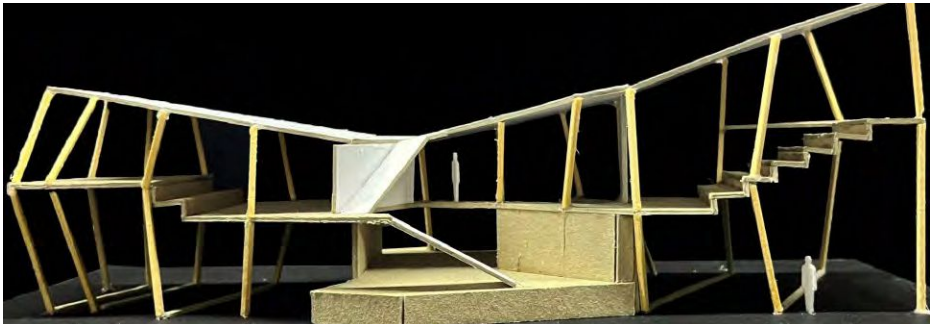
maira macarena quiñonez pintos; jazmin rivas inostrosa; katherine lujan


3,20
6,20

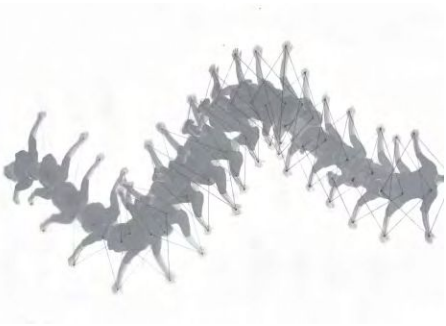

1,00
0,90
0,90
0,40
0,30



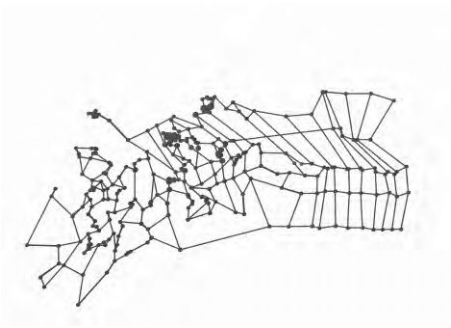


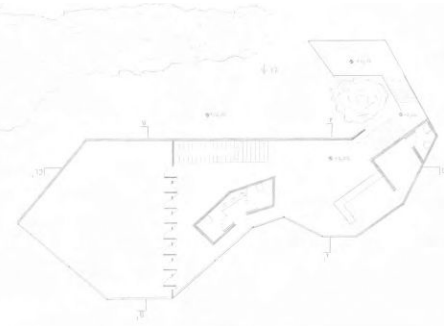


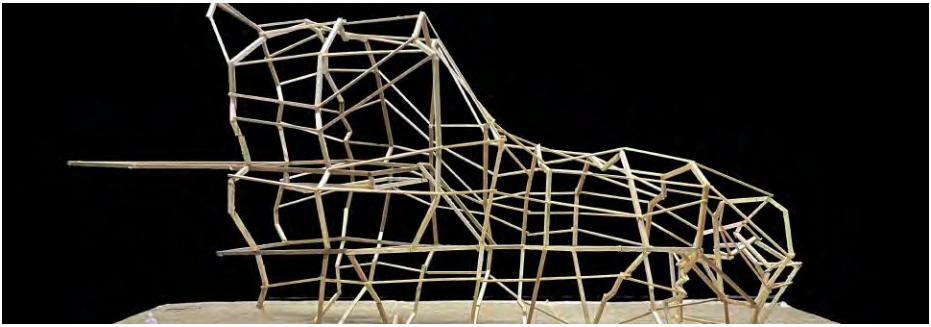




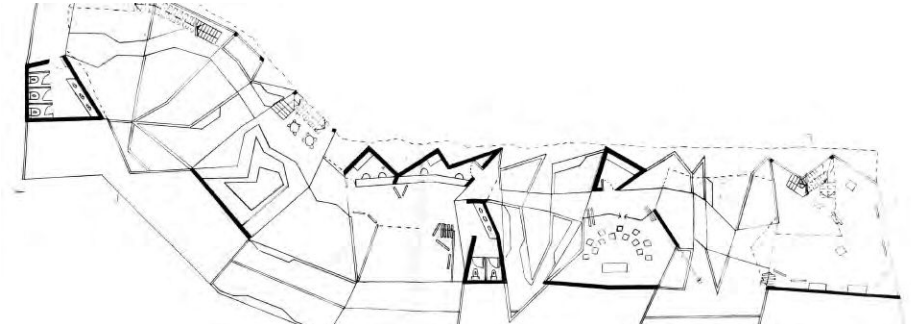




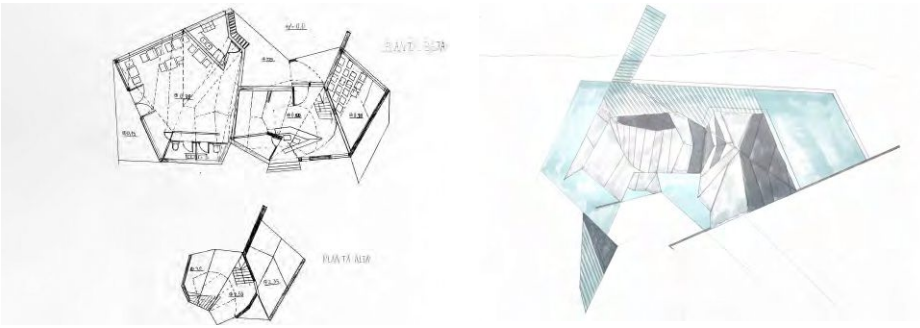




m. silvina sinkec, melissa y. quiroz gonzales, j.pablo naranjo; amaia ramirez castelfidardo, lucía manccini









nivel 02
ejercicio 02

función del espacio

espacio bidimensional

La arquitectura hace espacios y para hacerlos nos valemos de múltiples sistemas que, superpuestos, colaboran con su producción. si decimos que arquitectura es disponer materia en el espacio, veremos siempre aspectos técnicos de la misma con un rigor particular y específico que nos será útil en un sistema abstracto y alejado del sujeto que habita el espacio. es una condición material del mismo, donde estudiaremos el espacio como una abstracción muy precisa.
Para estudiar la relación más directa entre el sujeto y el espacio la arquitectura toma conceptos de una corriente filosófica llamada fenomenología, quienes profundizaron sobre ella fueron Husserl, Merleau-Ponty y G. Bachelard entre otros. cada uno de ellos posee una mirada particular sobre la relación del sujeto con sus vivencias. Para unos la relación central será entre el cuerpo en estado actual, presente, y la materia con una alta carga de percepción del instante, mientras que para otros esa relación cuerpo-materia estará dada también por sus vivencias anteriores donde la cantidad de información que el sujeto trae consigo, su virtualidad, donde las experiencias pasadas se activan al experimentar el espacio. En ambos casos la experiencia del sujeto en el espacio es única y particular pudiendo profundizar sobre ambas para proponer un espacio.
Este ejercicio consiste en desarrollar las capacidades de diseño del espacio en torno a cualidades, características específicas y potencias del mismo. para desarrollar más aún la capacidad de variabilidad del espacio, y en consecuencia la percepción y el estado de ánimo derivado del mismo, es que se piensa desarrollar la casa para un hombre con dos personalidades. esto es también, desarrollar un estudio de la variabilidad del espacio, de manera de encontrar un nuevo sentido a la flexibilidad tan estudiada en diferentes momentos de la historia de la casa. la casa son dos casas y son una, un mismo elemento de continua fusión, pero encontrando los espacios para los dos estados. los dobles puntos de vista fueron algo ya practicado en la arquitectura moderna (Mies van der Rohe Casa Tugendhat, Oscar Niemeyer, su casa), pero hasta el momento de manera articulada, no fusionada. Para movilizar esta necesaria fusión de dos tipos espaciales complejos es que damos de referencia una serie de instrumentos

que define a la vez dos condiciones diferentes, pero que permitan puntos de contacto o de fusión de dos conceptos espaciales del habitar, es decir de la función del espacio.
El concepto de función en arquitectura no puede ser tomado linealmente, debemos conceptualizarlo para hacerlo operativo. Profundizar sus implicancias para poder pensar en términos funcionales. Hacemos espacios, disponemos materia, creamos límites con sentido funcional. El problema es qué entendemos por la idea de función. Desde sus orígenes cada espacio arquitectónico tiene un sentido general que responde a una función, a un uso. Una función en términos generales: un templo, una casa, una tumba. Pero asignar una función no define las cualidades del espacio, ni de la forma, ni de la materia, ya que pocas veces la función es única.
Para comenzar a entender esto debemos hablar de las funciones y de las capacidades. Es una distinción central que el mundo contemporáneo lo hace naturalmente. La función de un espacio u objeto arquitectónico es su uso específico y para lo que fue creado, su propuesta y sus capacidades son la potencia extra que posee. Importa más la potencia que posee un espacio. El proyecto cuando se construye es el inicio de algo, desde ahí en adelante donde el arquitecto pierde el control de la obra empiezan a pasar situaciones. Variadas, diversas, múltiples, simultáneas. Como taller vamos a buscar siempre trabajar sobre esas potencias, todavía proto arquitectónicas, pero con un potencial único. Ese es el espíritu del taller 7. La potencia que poseen las cosas.
Aquí podemos hablar en términos de lo que es manifiesto y lo que está latente. Estos términos provienen del psicoanálisis también, donde algunos síntomas están visibles y otros están ahí pero no son visibles o bien están por surgir. Las funciones manifiestas son aquellas para lo que fue creado, aquello que le da un nombre al espacio. La función manifiesta de una oficina es trabajar, la de la cocina es cocinar, la del dormitorio es dormir, la del teatro, representar y ver una obra. Estas funciones son las que se explicitan, las que pide el programa. La función latente es todo aquello que además sucede. Esa donde está la arquitectura. En esta función latente esta aquello que entendemos por arquitectura, aquello que nos separa de la construcción simple. Cuando hacemos arquitectura estamos en este espacio, la función es central, tiene que funcionar perfectamente, pero eso es básico, nosotros tenemos que pensar algo más o pensar espacios en términos de su latencia...

técnica

Para realizar este trabajo debieron estudiar el material sugerido para la definición de cada una de las dos categorías espaciales y establecer estrategias de independencia y fusión a la vez, de manera de obtener una casa que albergue dos personalidades distintas pero que a la vez se transforme de una a otra en secuencias graduales de espacios de convivencia común.
A partir del estudio de los textos, obras y referencias, realizaron esquemas y perspectivas de posibles espacios que sugieran, para luego

comenzar con el proyecto fusionado.
Como marco teórico de inicio se tomarán los criterios de Espacio Esgrima y Espacio Frontón expuestos por Federico Soriano en su libro Sin Tesis.

usos

Casa bi funcional, que permita alojar a dos personalidades comprendiendo a la misma no como dos espacios separados sino como espacios independientes y fusionados a la vez.

lugar

En caso de necesitarlo, el alumno podrá buscar o imaginar un lugar. de todos modos, para el siguiente trabajo práctico, donde realizaremos operaciones sobre el proyecto ya realizado, el taller asignará un territorio.

bibliografía general

percepción y espacio

H. D. Van der Laan: Espacio Arquitectónico; cap. III Dentro y Fuera
S. Holl: Cuestiones de percepción
F. Moussavi: The function of form
P. Zumthor: Atmósferas; entornos arquitectónicos
S. Fujimoto (Revista 2G nro. 50)
G. Bachelard: La poética del espacio
M. Merlau-Ponty: La fenomenología del espacio

bibliografía operativa

tipos de espacios

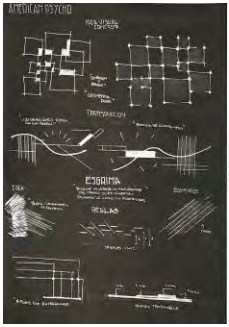
Federico Soriano: Sin- tesis. Extracto del capítulo Sin Planta. Conceptos de Espacio Frontón vs. Espacio Esgrima
Extracto del libro American Psycho de Brett Easton Ellis, Vs. Extracto del libro de Lewis Caroll Aventuras de Alicia en el país de las maravillas.
Película Mi Tío de Jacques Tati https://ok.ru/video/637882206801
Comprensión del concepto de espacio en la obra de O.M. Ungers, Giorgio Grassi por un lado y de Zaha Hadid y Reiser+Umemoto por otro.
Las relaciones entre forma y espacio en las obras pictóricas de Piet Mondrian por un lado, y las de Francis Bacon por otro.
El espacio Liso vs. el espacio Estriado, en Mil Mesetas de Deleuze y Guattari

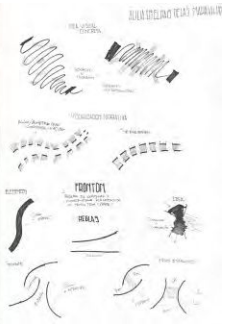
objetivos del trabajo y criterios de evaluación

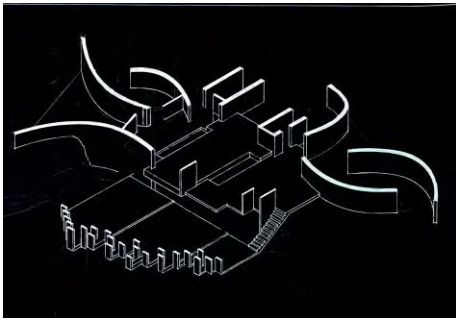
El trabajo posee diversos objetivos relacionados con la comprensión de la diversidad de influencias que el proyectista posee al momento del proyecto y las posibilidades de transformarlas en acciones operativas.
transformar temas no-arquitectónicos en problemas de proyecto
registrar espacios arquitectónicos a partir de una mirada realizada por otra disciplina
construir un nuevo objeto a partir una mirada propia y creativa sobre el texto y sus personajes
estudiar las posibles funciones potenciales de cada espacio propuesto

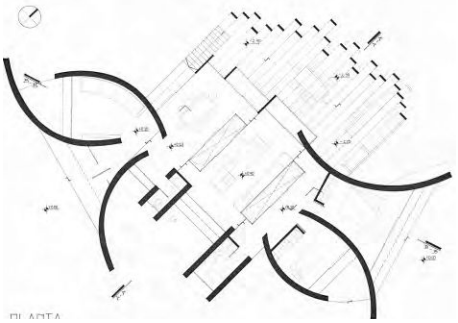
metodología del trabajo

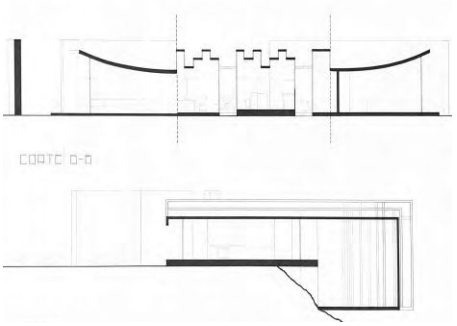
Fase 01_leer los textos y las referencias espaciales sugeridas para cada tipo de espacio y discutir las diferentes formas posibles de apropiación del espacio para cada personaje y los posibles puntos de contacto o fusión. tomar registros creativos de los posibles espacios
Fase 02_construcción de la casa bi dimensional a partir de los registros y las conclusiones extraídas de los textos. planos y modelo analógico.





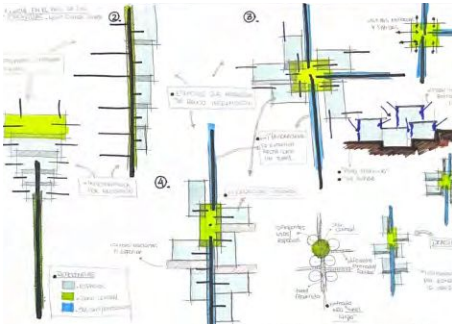


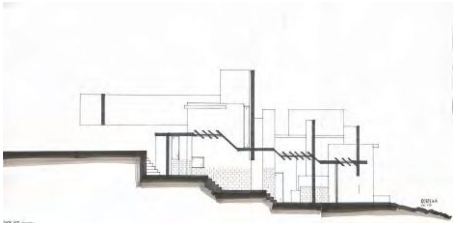


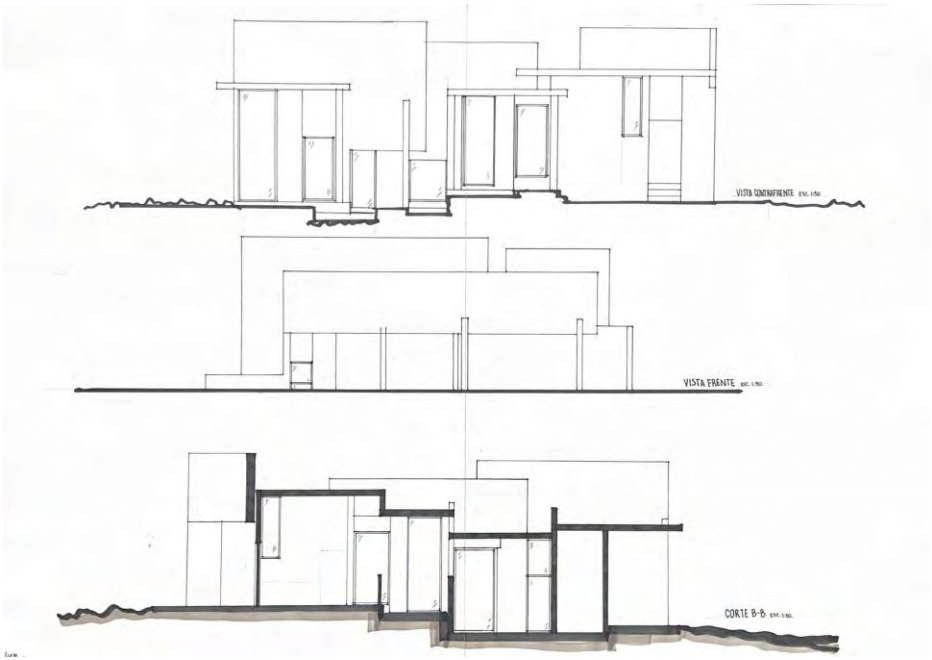




alex cabañas





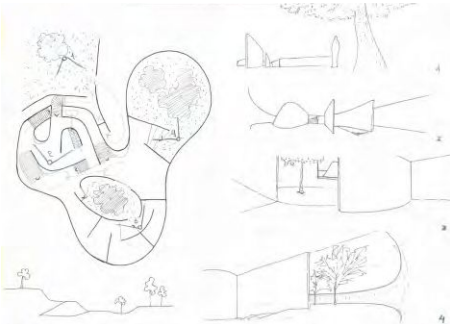

VISTA CONTRAFRENTE
VISTA FRENTE
CORTE B-B

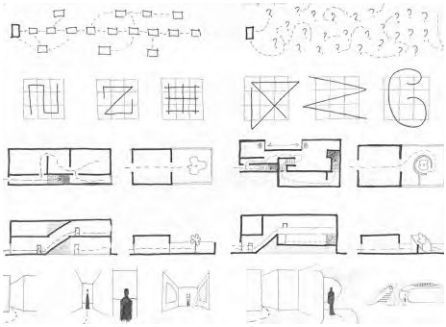


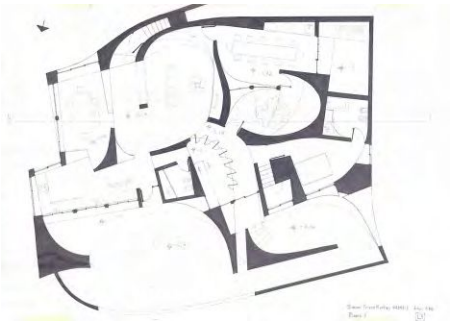


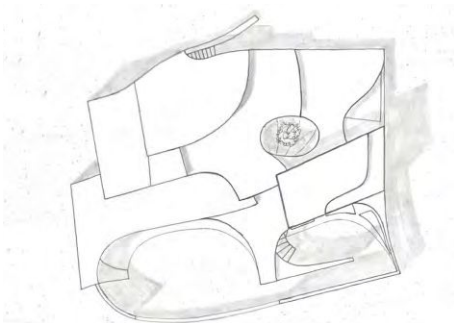


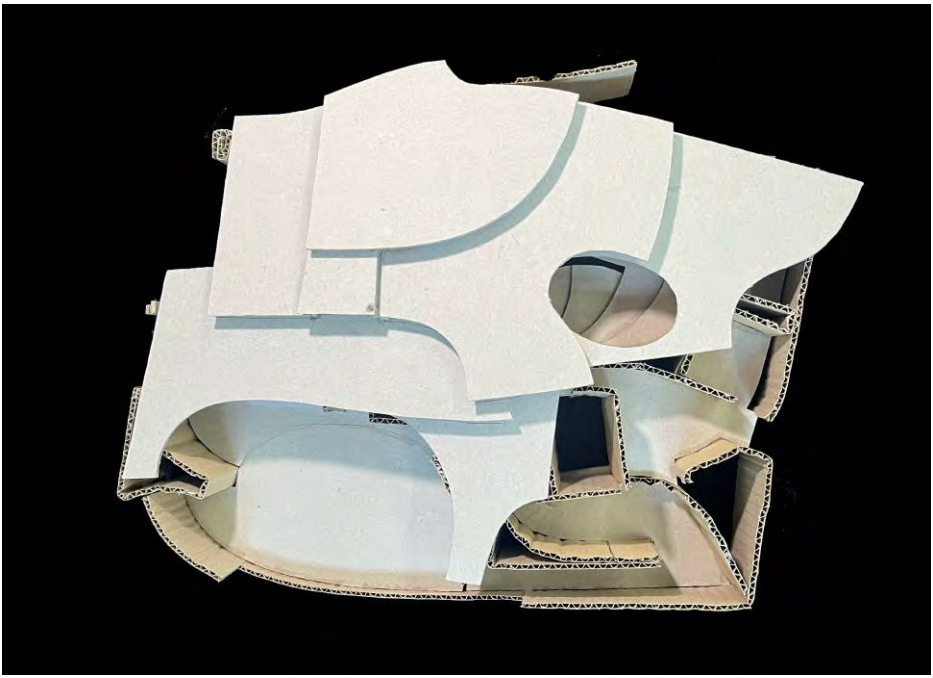


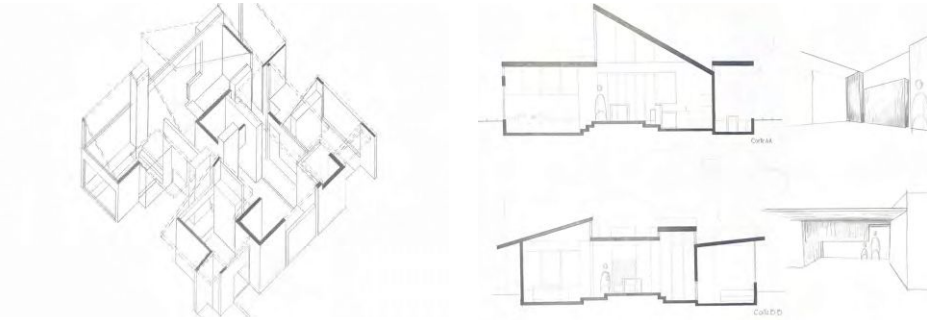


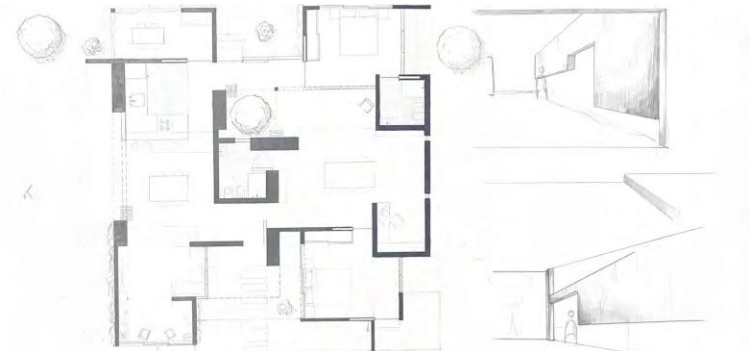


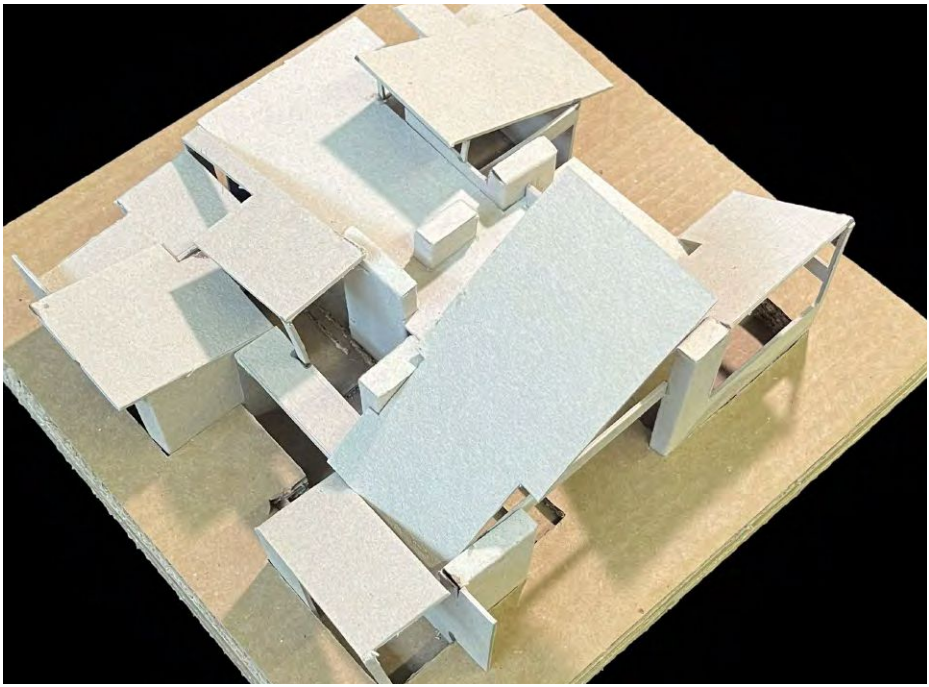


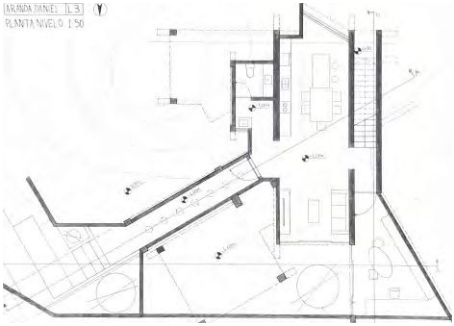


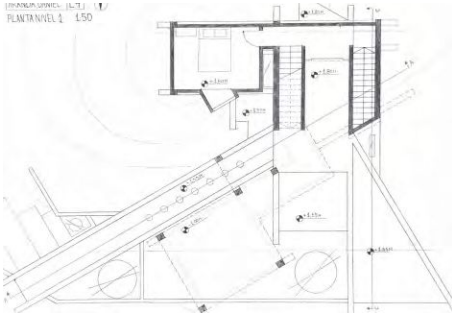


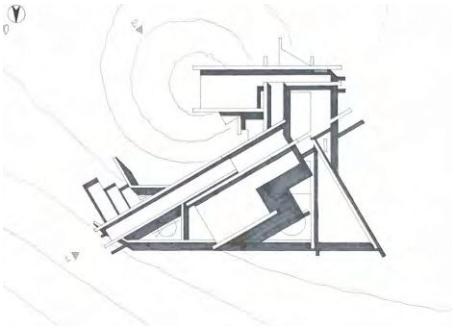


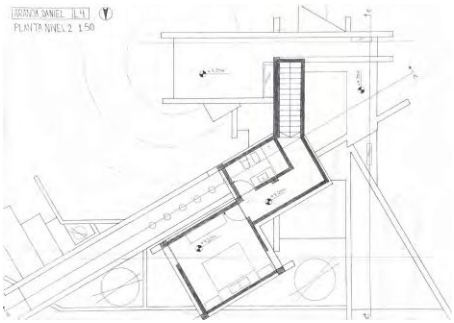


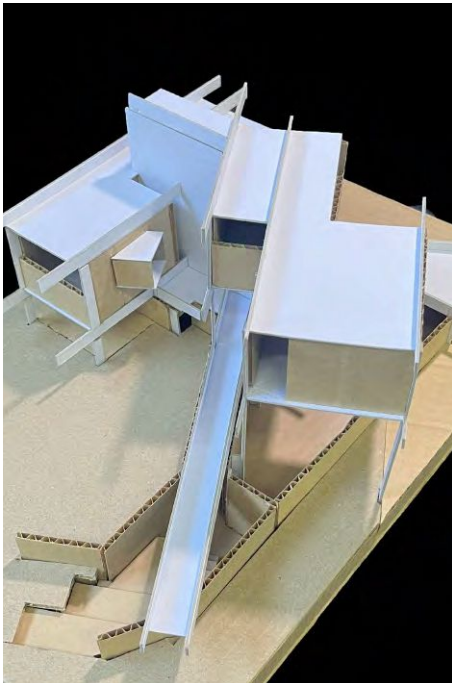


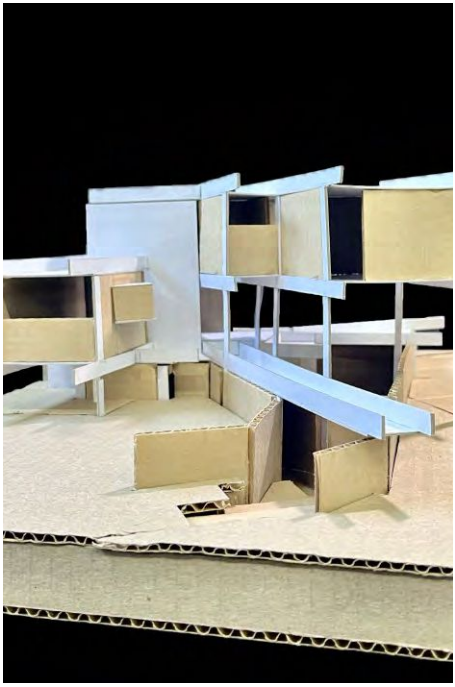

ARANDA DANIEL TL 3
PLANTA NIVEL 0 1:50

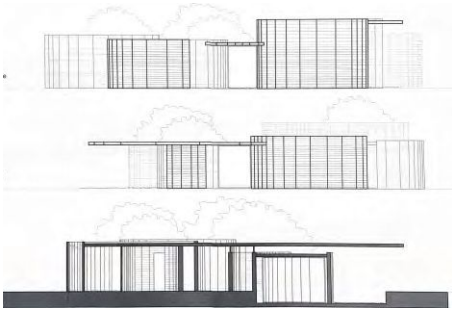

PLANTA NIVEL 1 1:50



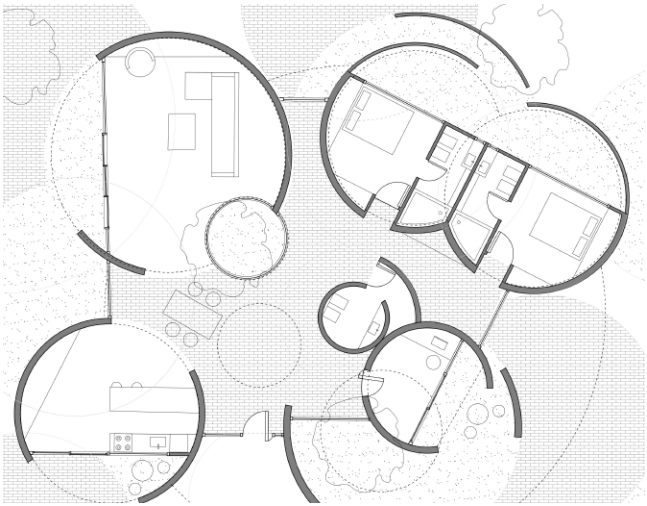

ARANDA DANIEL TL 4
PLANTA NIVEL 2 1:50

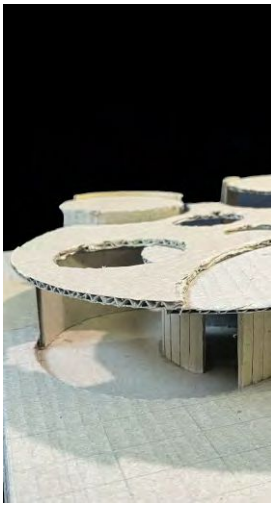


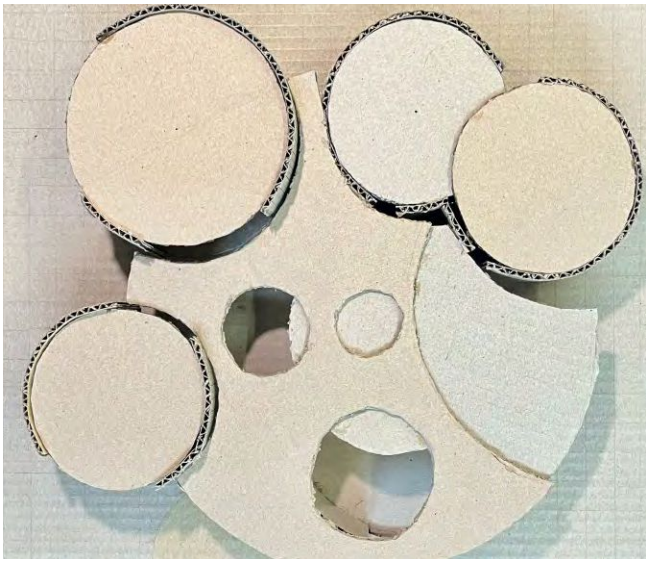


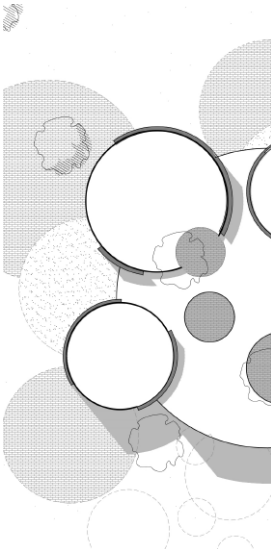


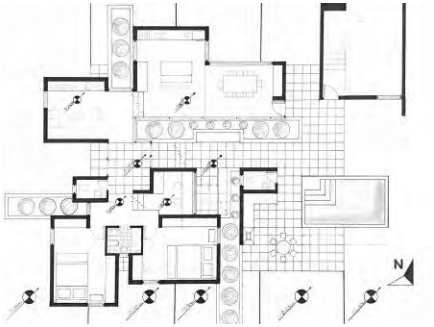


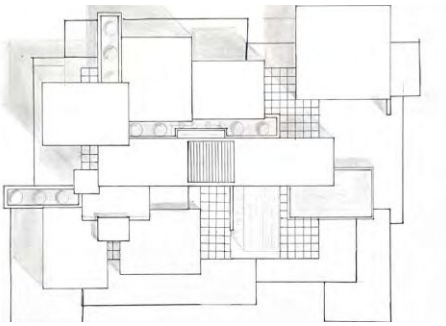




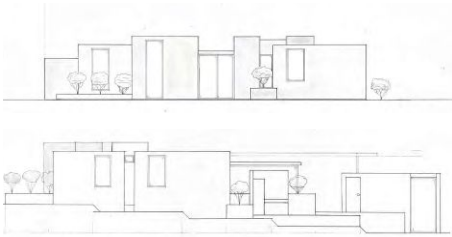




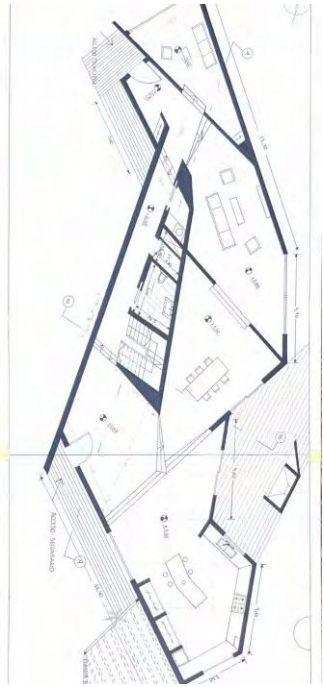


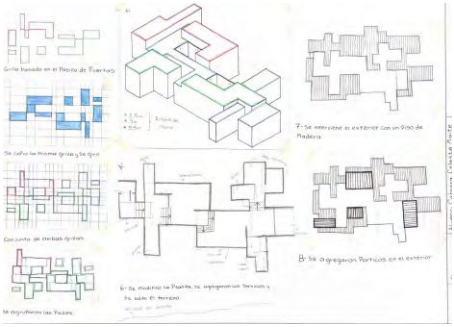


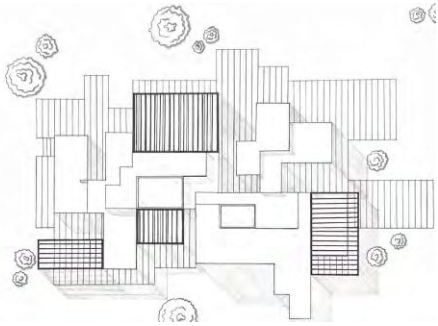
















nivel 02
ejercicio 03

bidimensiones multiplicadas

espacio multidimensional

La arquitectura posee por finalidad construir ámbitos para la vida del hombre, mediante el camino del proyecto, pero a diferencia de otras disciplinas, la arquitectura se compromete a crear con una diferencia, un plus de significación con un valor estético funcional en brindar al hombre nuevas experiencias enriquecedoras, transformadoras. Con este trabajo buscaremos los medios para obtener estas diferencias, buscando mejorar el hábitat a partir de observaciones sobre los individuos y sus relaciones vinculares en que condicionarán las unidades habitativas a construir. La investigación será acompañada por una búsqueda consciente de cómo debe ser el diseño en nuestro espacio y tiempo.
En esta perspectiva el trabajo requiere un proyecto experimental de vivienda que tenga en cuenta los intereses que lo competen en esa particular escena urbana: uso del suelo integrado, densidad óptima, compatibilidad con infraestructura existente, el impacto medioambiental, planes de desarrollo, la adecuación contextual, preservación de las preexistencias de valor, y anteriormente a todos, la necesidad social. El tema subyacente del trabajo requiere una solución que activamente compromete el contexto social y económico de su escena urbana, es decir, un diseño que redefina las aspiraciones de la ciudad.
Se pidió a los estudiantes proponer un desarrollo urbano integrando vivienda de media densidad dentro de una infraestructura urbana existente.
El programa solicita la integración de nuevas viviendas de mediana densidad y los medios auxiliares con los de los residentes de un sector de la escena urbana propuesta, adaptando y/o aumentando la infraestructura de servicio existente.
En relación a lo planteado buscamos una operatividad posible para llevar adelante las discusiones. utilizamos el proyecto de viviendas como dispositivo que colabore con la indagación sobre los problemas espaciales que se plantean en la producción de la vivienda colectiva de baja escala, tanto espacios internos como espacios intermedios. un dispositivo que colabore para cuestionar, perturbar, nutrir, distorsionar y alterar las condiciones de espacio establecidos en la historia para este tipo de viviendas. para ello realizamos un proyecto dentro del proyecto a partir de la construcción de una operatividad guiada por iteraciones de la vivienda realizada en

el tp01. se construyeron campos iterativos de acción con variables específicas que permitieron indagaciones sobre la conformación del espacio (interno y entre las viviendas). cada campo ha sido una serie de posibilidades (iteraciones) sobre un tema planteado que aportó a la discusión general sobre la temática. construyendo así series iterativas rigurosas en su variación, estableciendo con precisión los gradientes de variación entre un objeto y otro.

Deleuze y Guattari desarrollan el concepto de lo maquínico en oposición a lo mecánico determinado por piezas que en sí mismas son objetos insuficientes que, en su conjunto, operan con fines específicos absolutamente determinados; por el contrario, lo maquínico se constituye de piezas que son, a su vez, máquinas. Cada una de ellas se encuentra en una relación de agenciamiento para con el resto. Esto es, no son relevantes por sus cualidades intrínsecas, sino por su relación con las demás.

técnica

Para realizar este trabajo los alumnos debieron multiplicar la vivienda realizada en el tp02 hasta producir un conjunto de 7 viviendas entrelazadas que conformaron un nuevo conjunto compacto. Una de ellas tenía que ser como la vivienda original producida y las otras 6 fueron variaciones y alteraciones de la misma, que en conjunto conformaron un nuevo objeto. se buscará un conjunto de viviendas donde algunas de elllas estén adosadas, pudiendo ser las opciones:

3 adosadas + 4 adosadas; 2 adosadas+2 adosadas+3 adosadas; 5 adosadas+2 adosadas

usos

Se realizaron 7 viviendas de entre 90 y 120 m2, con espacios exteriores de uso privado y espacios de uso común. lugar El territorio fue de aproximadamente 3000m2, en mar de las pampas.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

La comprensión de la diversidad de influencias que el proyectista posee al momento del proyecto y las posibilidades de transformarlas en acciones operativas.

Transformar la lógica de un objeto arquitectónico hacia sus posibilidades de repetición

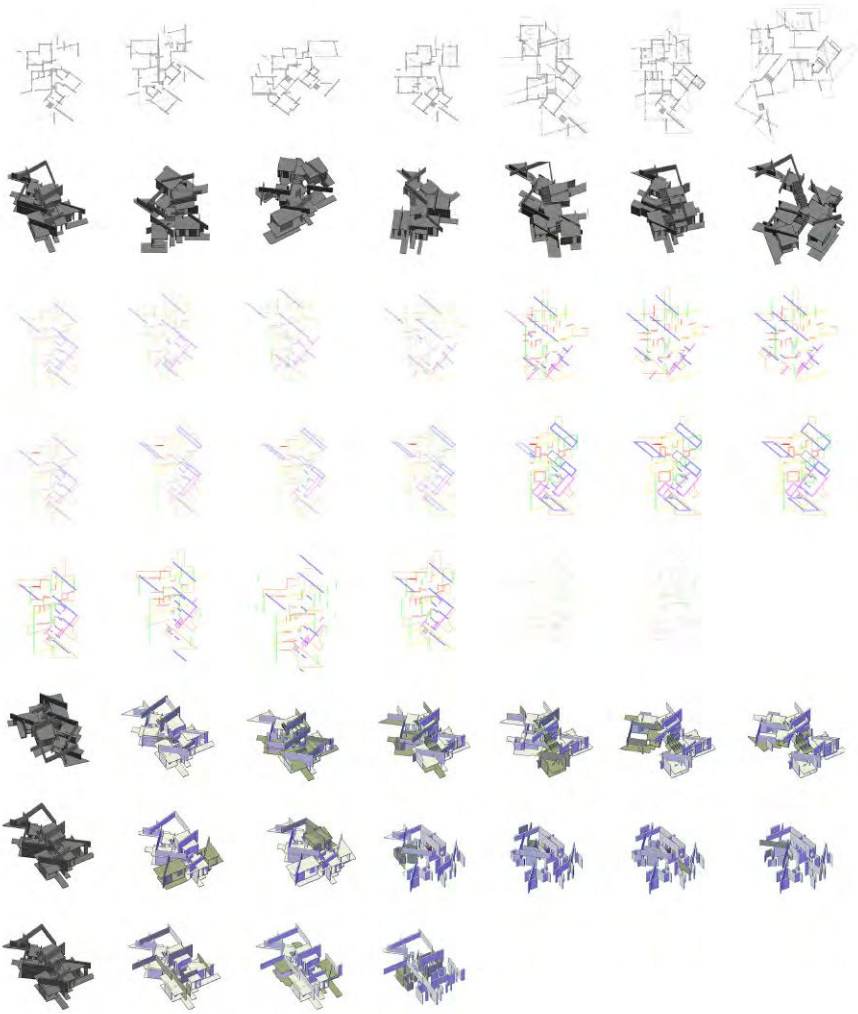
Discutir con el proyecto las posibilidades de la vivienda colectiva

Proyectar un objeto posible de ser construido técnicamente con las lógicas derivadas de su generación.

bibliografía

Allen, Stan: Del objeto al campo

A.Borie, P.Micheloni, P.Pinon: Forma y deformación; H. Tomás: El lenguaje de la arquitectura moderna; P. Zumthor: Atmósferas; entornos arquitectónicos; Cecilia Puga (revista 2G); Ch. Moore /G. Allen: Dimensiones de la Arquitectura; Federico Soriano, Sin-Gesto; Houellebecq: Lugares de transacción./ Koolhaas: El espacio basura.; Georges Perec: Especies de espacios; Mies van der Rohe: Mensaje al IIT.; Ábalos I. : la máquina de habitar de Jacques Tati / Cabañas, parásitos y nómadas.

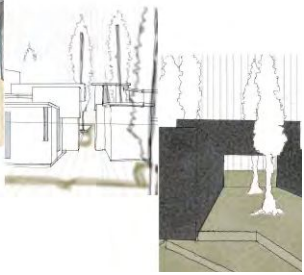




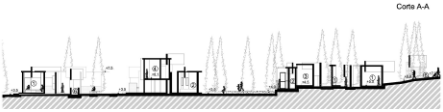


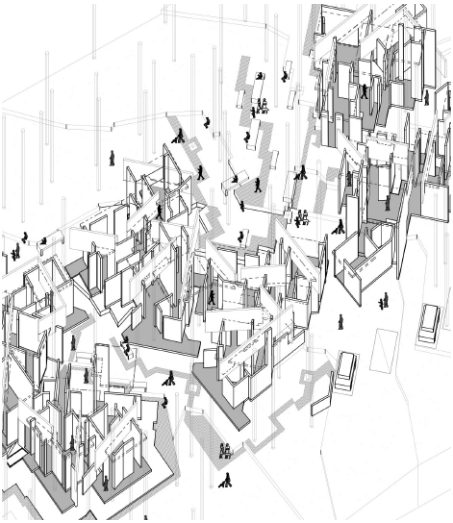






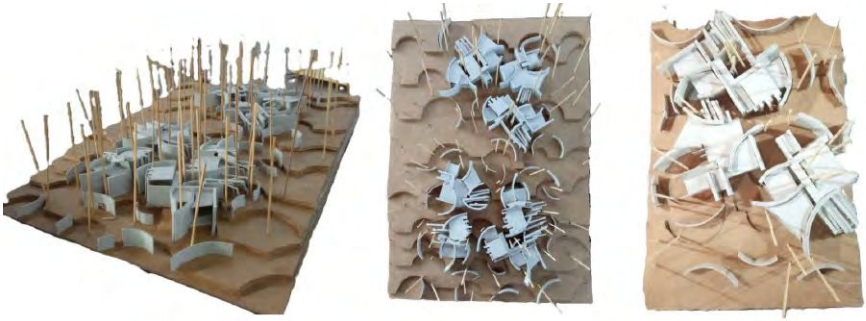

Corte A-A

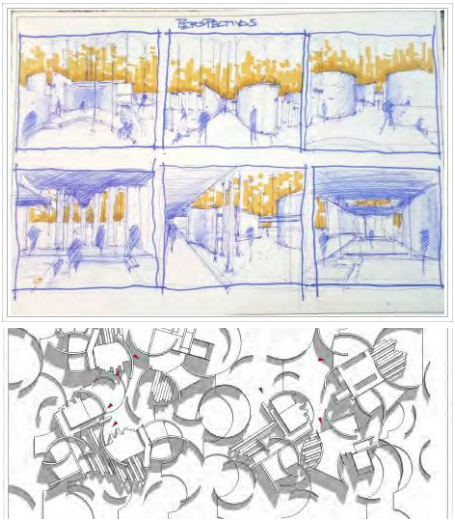


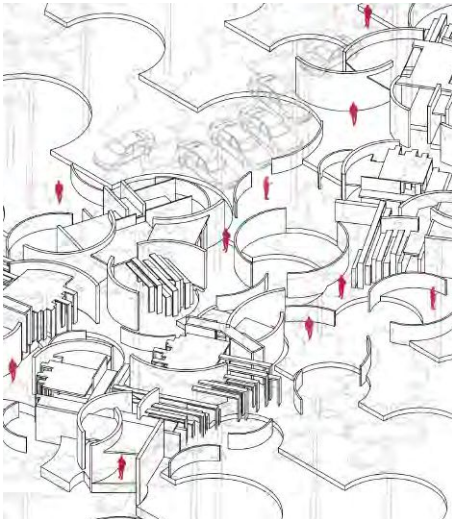


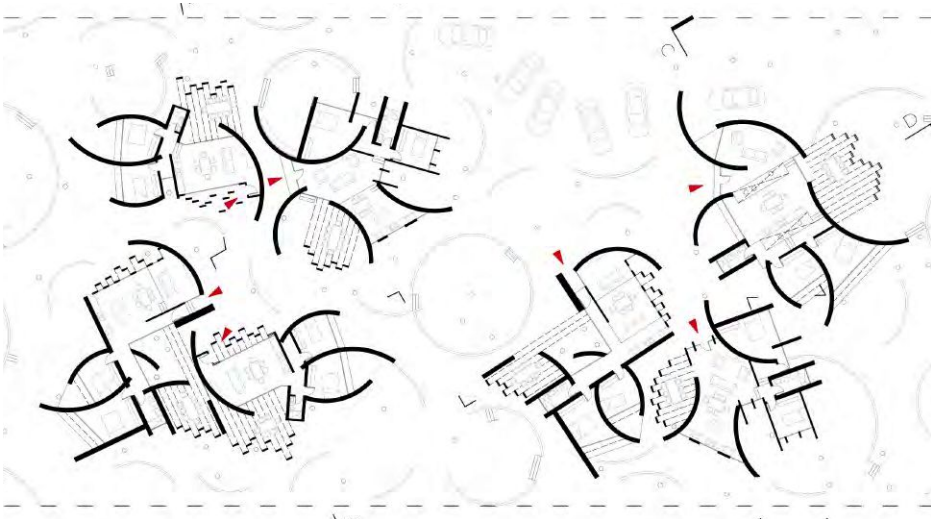


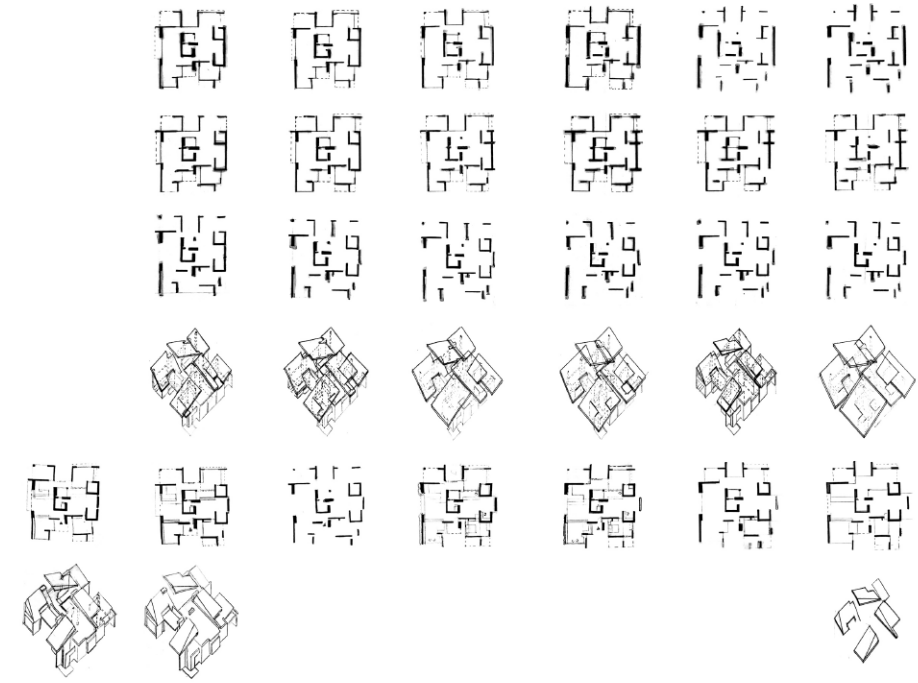
Aumento y Disminucion de grosor
Desplazamiento + Extension
Relacion desde centro
Relacion a un punto

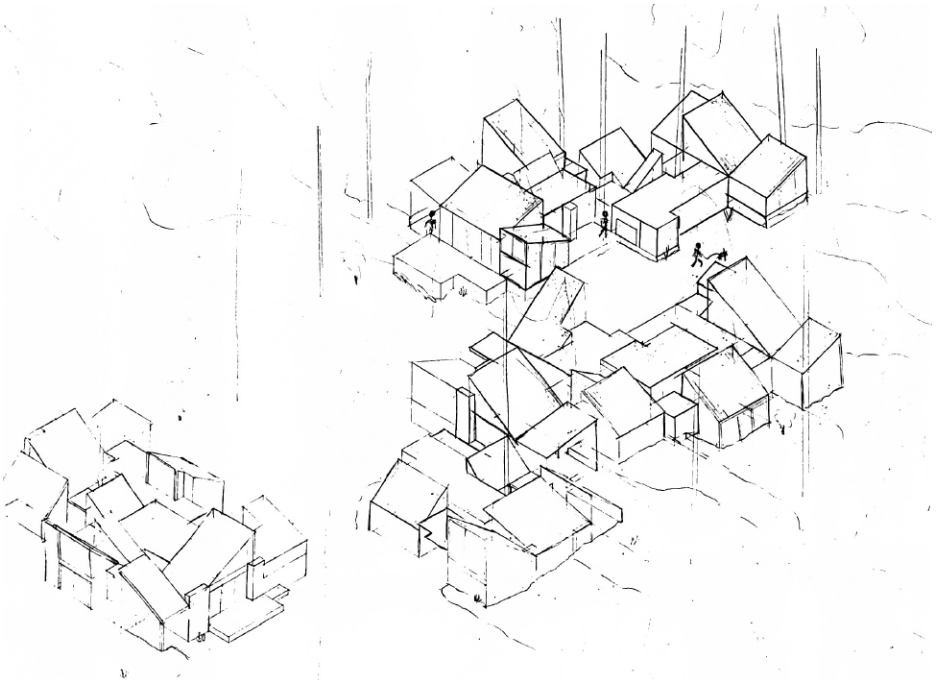


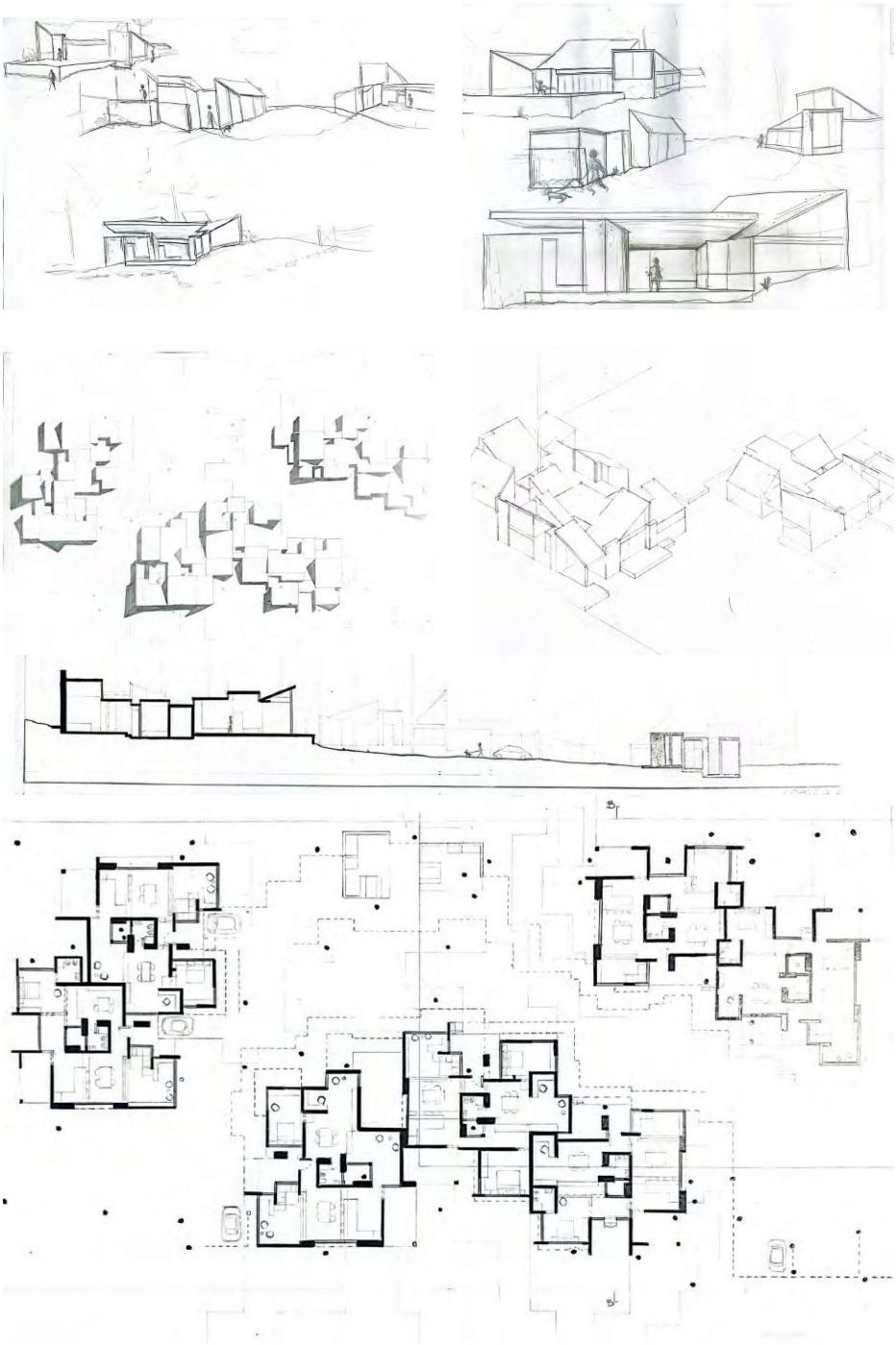

PERSPECTIVAS

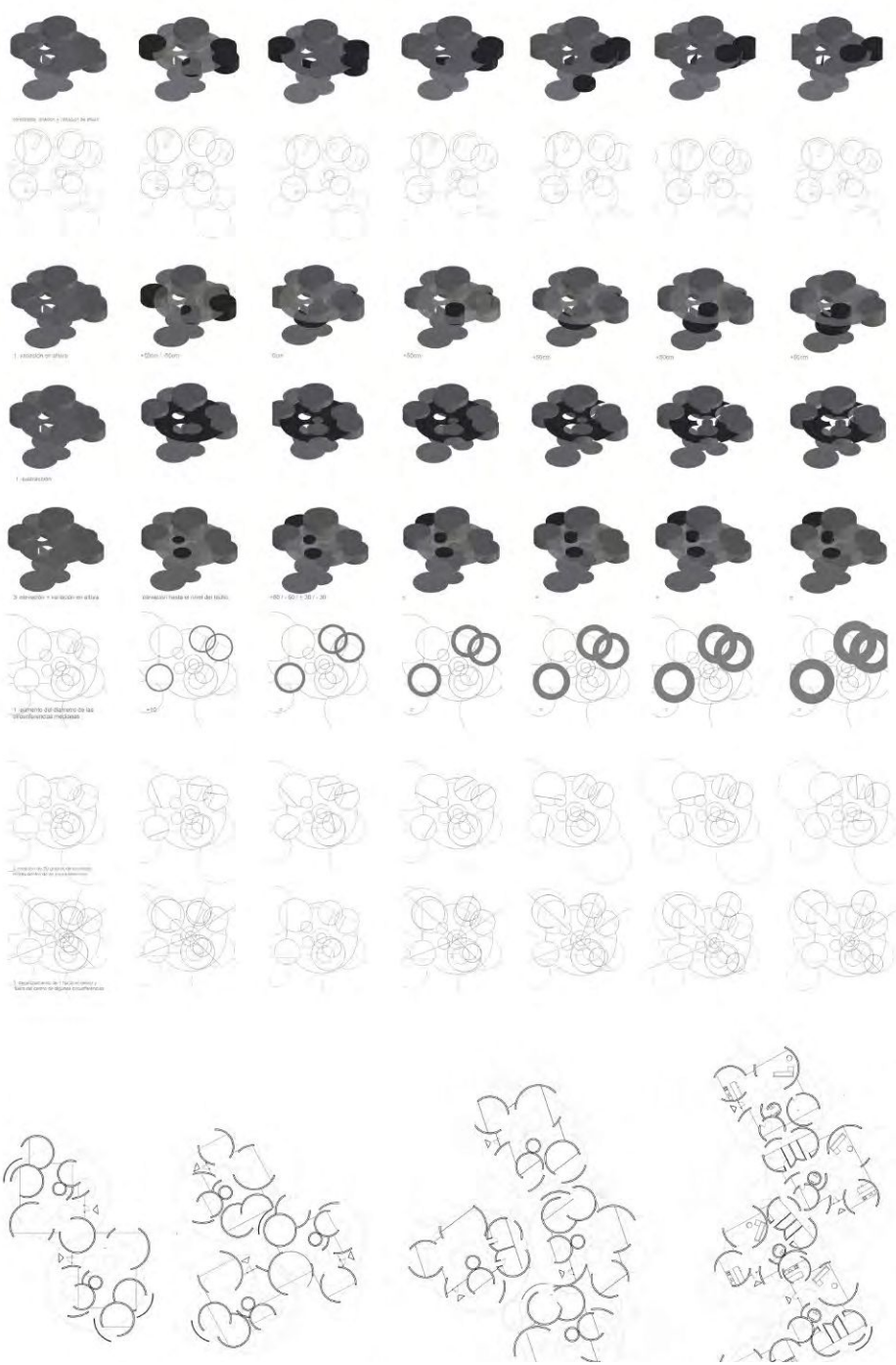


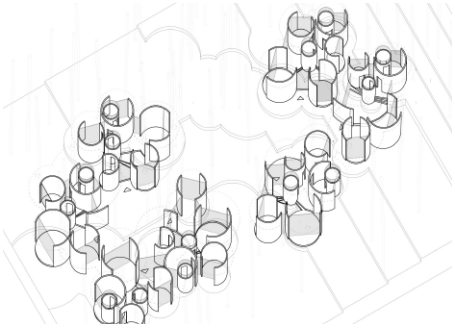


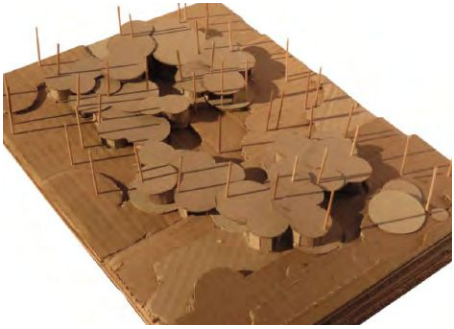


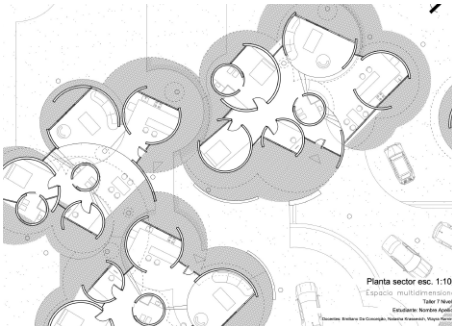


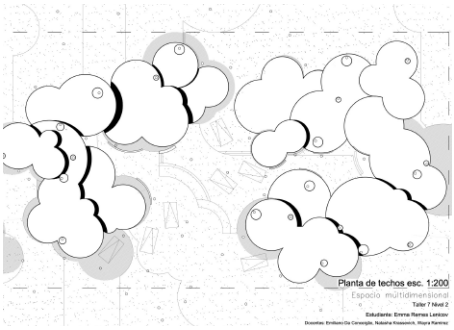


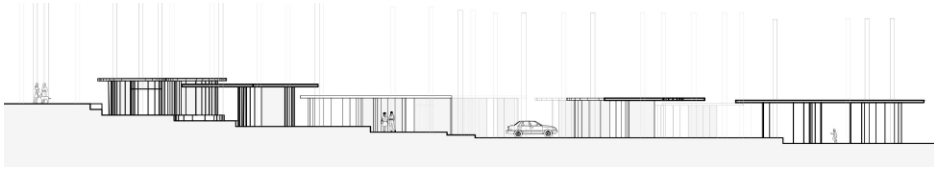




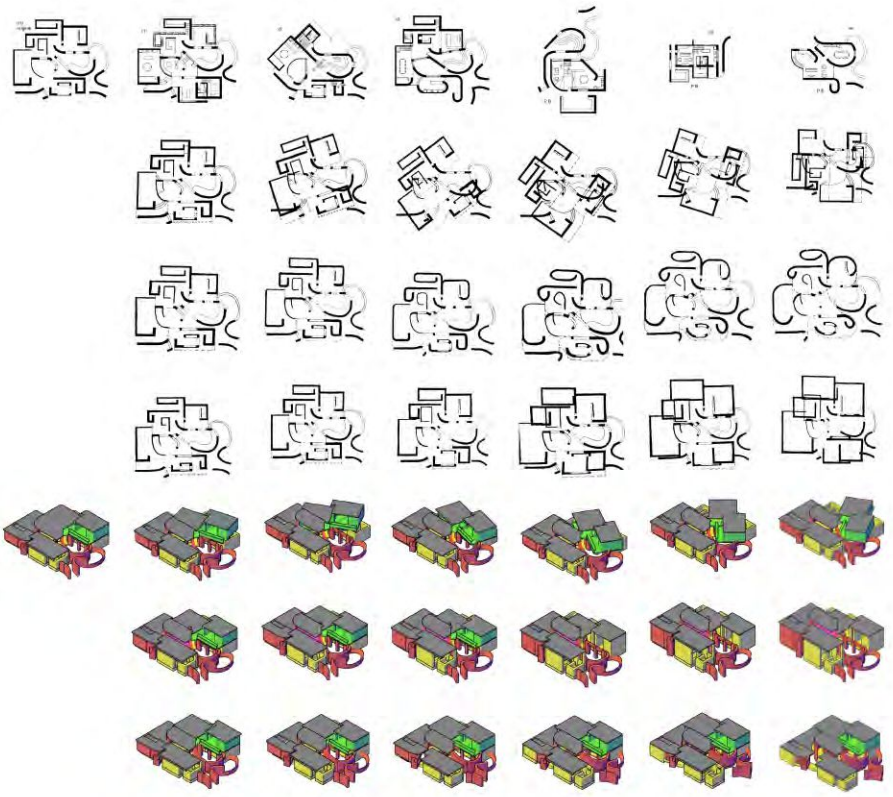


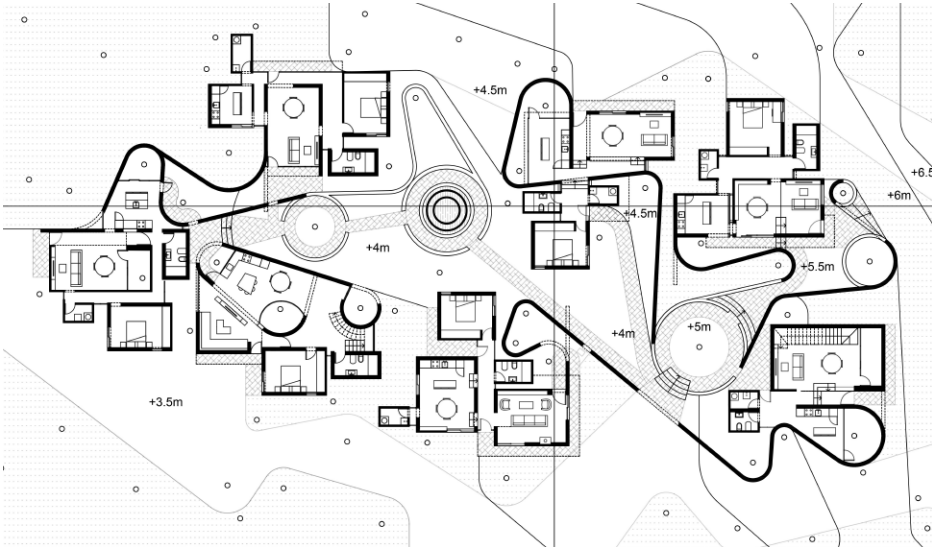

Planta sector esc. 1:10
Espacio multidimensional
Taller 7 Nivel 2
Estudiante: Nombre Apellido

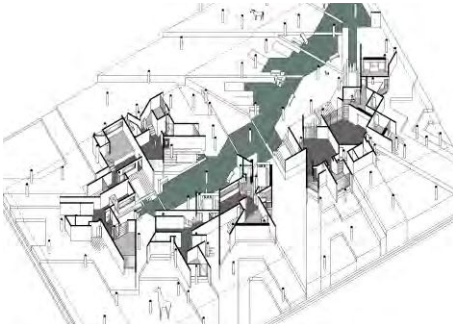

Planta de techos esc. 1:200
Espacio multidimensional
Taller 7 Nivel 2
Estudiante: Emma Ramos Lenicov



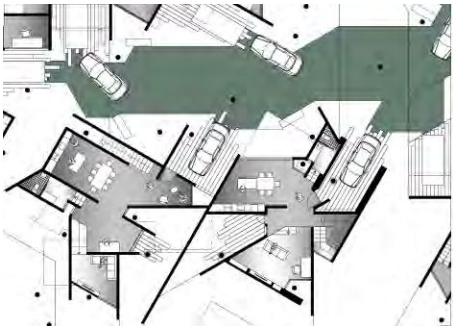

3.3
3.1
3.5
3.5
4.6
4.5
4.8
5.5
4.5
5
4.7
4.3
2.6
2.8
2.8
3
3.2
3
3.2
3.5
3.7
3.5

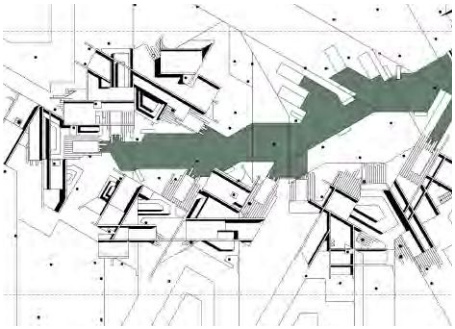


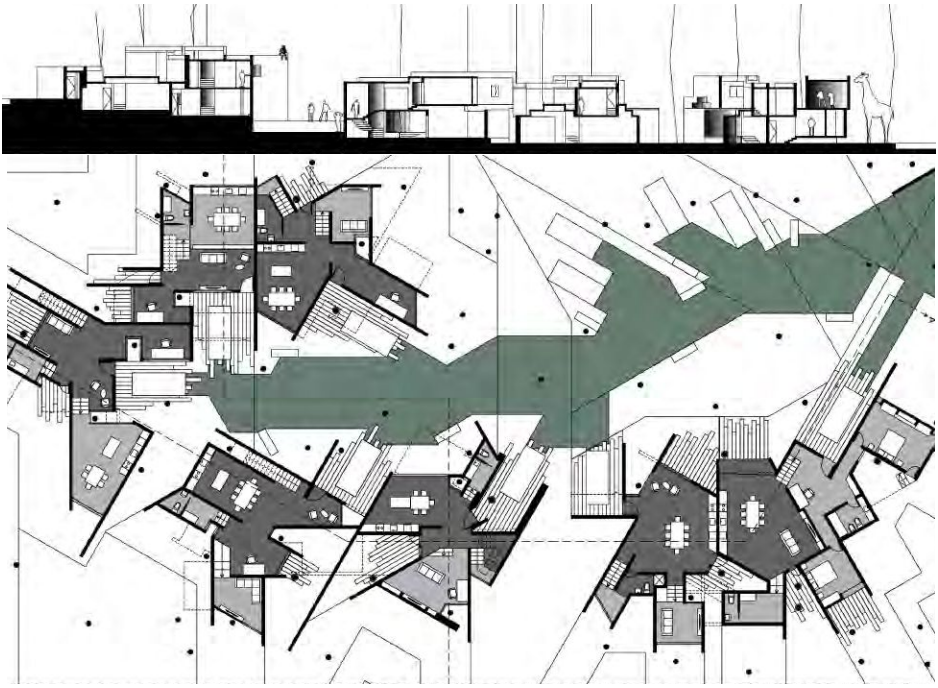

+4.5m
+4.5m
+6m
+4m
+5.5m
+4m
+5m
+3.5m



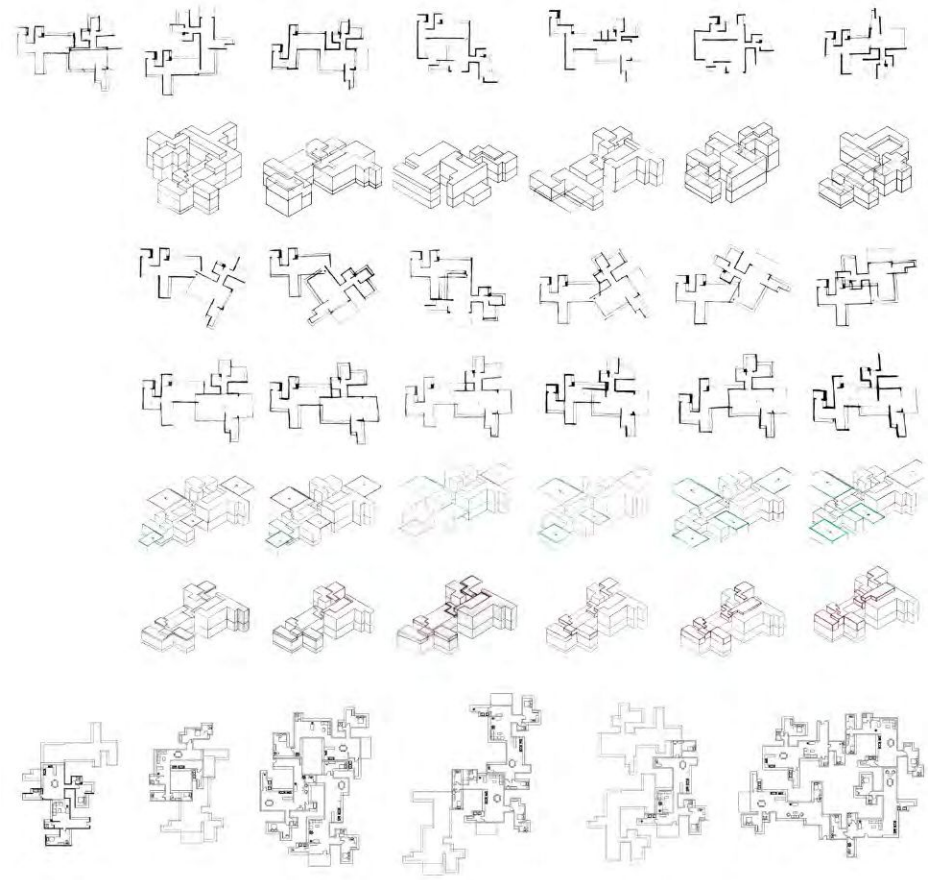


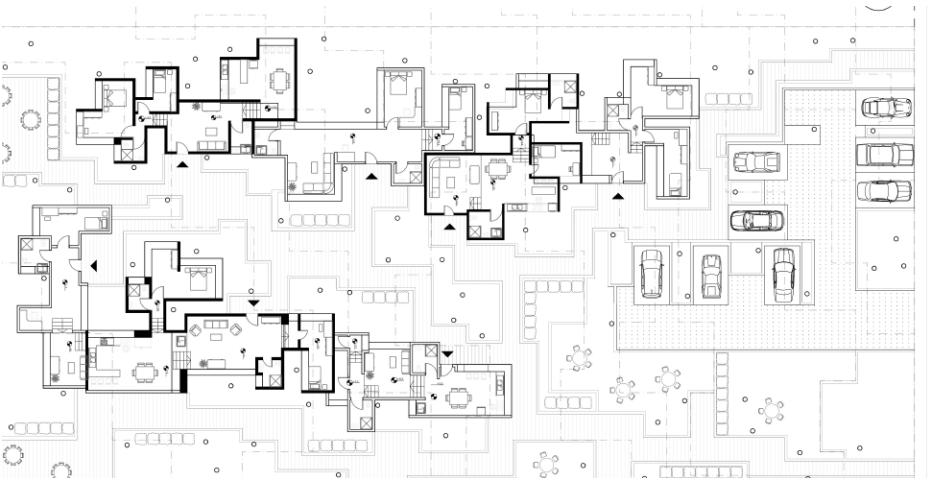






daniel aranda





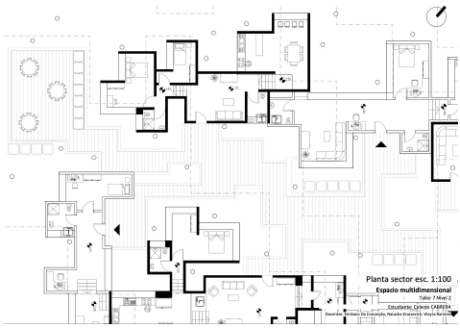


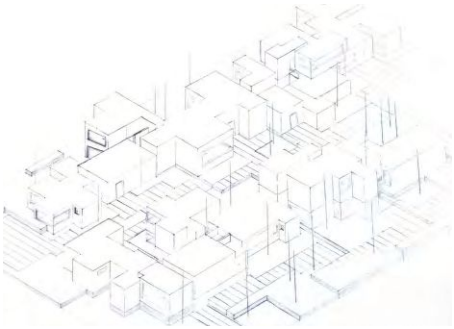


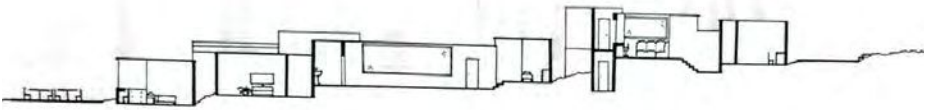


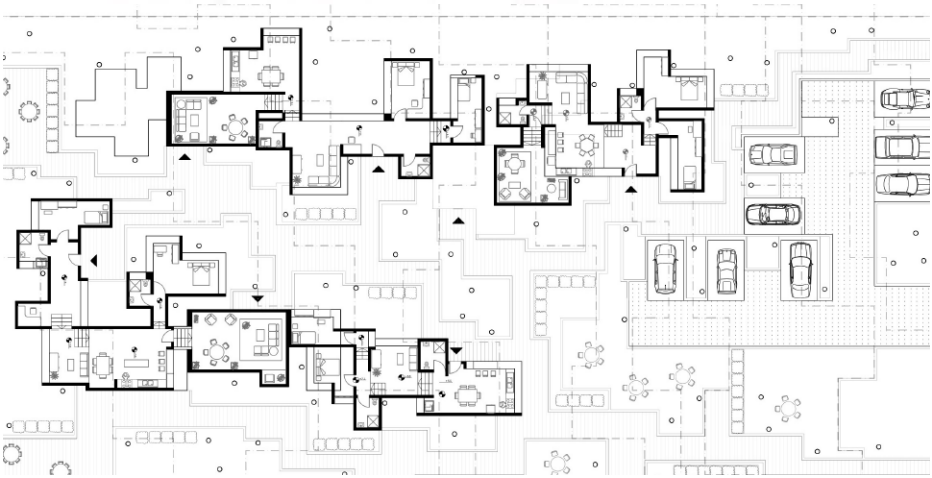





Planta sector esc. 1:100
Espacio multidimensional
Taller 7 Nivel 2
Estudiante: Celeste CABRERA







Registro y representación: herramientas para el pensamiento intensivo del proyecto

Emiliano Da Conceição

texto presentado en el 3er. Congreso RIIPA 2025

Introducción

Los procesos de proyecto requieren en sus instancias iniciales la incorporación de información de distinto tipo. Variables materiales, contextuales, programáticas, sociales, políticas, entre muchas otras. Los registros constituyen una herramienta útil y versátil para la captura de esta información y el planteo de problemas proyectuales. Es común asociar al registro con el relevamiento. En la formación en arquitectura, la instancia de relevamiento se aborda como aproximación a un sitio en el cual se debe intervenir y se concentra principalmente en aspectos y relaciones visibles representados mediante flechas de distinto color, orientación, tamaño y tipo de trazo para indicar la mayor o menor importancia de distintos temas a tener en cuenta. Si bien los relevamientos pueden detectar información pertinente para el proceso de proyecto, estos pasan a un segundo plano o son olvidados al momento de tratar el programa de necesidades, convirtiéndose en información usada en caso de ser necesario justificar decisiones de proyecto. Los registros por su parte, tratan de forma equivalente tanto las variables visibles como las no visibles sin establecer de antemano una forma de representación ya que depende tanto de lo que se registra como de quién registra. La convergencia entre lo registrado, los registros y quien registra, forma un ensamblaje que potencia la emergencia de intuiciones proyectuales entre el conjunto de cosas y sus relaciones que migran hacia mapas, diagramas y organizaciones materiales y espaciales. En los talleres de arquitectura y de teoría, aplicamos esta herramienta para estudiar el cuerpo en movimiento, la arquitectura, la ciudad, el territorio y obras pertenecientes a otras disciplinas, lo que da cuenta de su adaptabilidad a través de escalas y materiales[1].

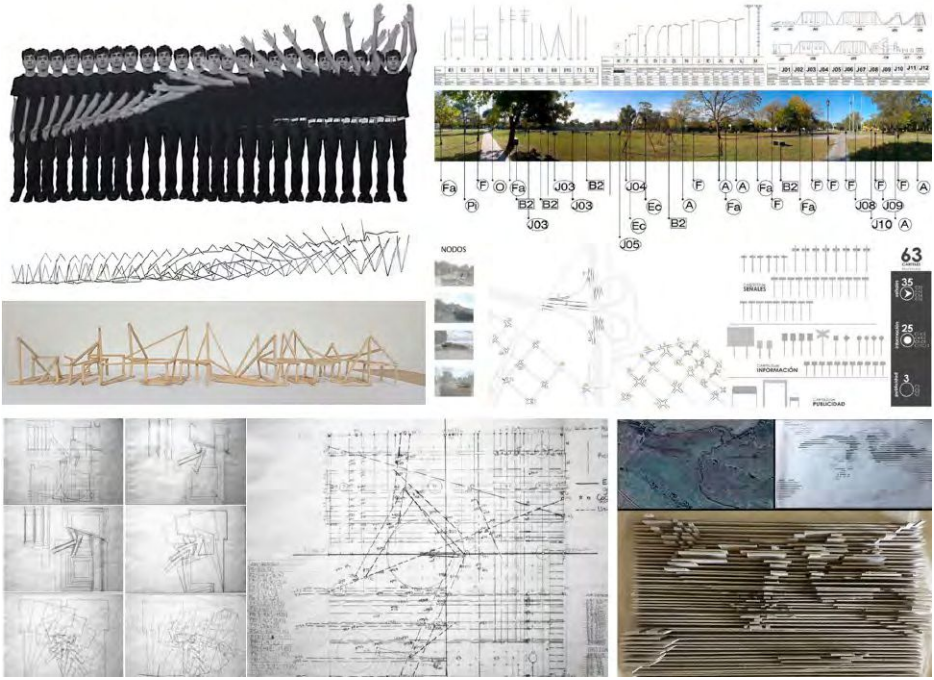


Fig. 1. Registros realizados por estudiantes en los talleres de arquitectura y teoría de la red THAT. 2015-2024.

Registro y representación

Las maneras en que se producen los registros son muy diversas. Abarcan un amplio espectro entre lo analógico y lo digital e implican una dimensión gráfica. Los registros no son la información registrada, son representaciones. En arquitectura, las representaciones constituyen dibujos e imágenes que permiten comunicar un proyecto, ya sea que se trate de conceptos e intenciones subyacentes, esquemas de organización, perspectivas, así como de la documentación gráfica necesaria para su concreción física. Por definición las representaciones son imágenes que sustituyen a la realidad, por lo que suponen algo accesorio, secundario con respecto a la cosa representada, transformando su rol en uno pasivo. Ante esta situación, es pertinente plantear si es posible pensar los registros por fuera del rol pasivo que suponen las representaciones. Un primer paso para activar el rol de las representaciones en el proceso de proyecto consiste en su abordaje desde una orientación inmanente, convirtiéndolos en una herramienta

de pensamiento intensivo del proyecto. De este modo los registros se alejan de estructuras y lógicas formales predeterminadas propias de modelos trascendentes y jerárquicos[2].

Inmanencia y trascendencia.
Para explicar los procesos generativos y la relación entre las partes que lo constituyen, Baruch Spinoza desarrolla en el siglo XVII el concepto de inmanencia como alternativa al concepto de trascendencia. Mientras que lo trascendente opera por exterioridad y concibe la dimensión creativa por fuera de lo creado, lo inmanente opera por interioridad, ubicando en una misma realidad a la dimensión generativa y lo generado. Mientras que lo trascendente establece una condición unilateral que otorga agencia solo a la dimensión creativa, lo inmanente establece una condición multilateral en la cual tanto la dimensión generativa como las cosas generadas tienen agencia. Mientras que en lo trascendente rige una relación de superioridad entre la dimensión creativa y lo creado, lo inmanente plantea una relación de igualdad entre la dimensión generativa y lo generado[3]. En Inmanencia y trascendencia en la génesis de la forma Manuel De Landa plantea como esta diferencia determina dos formas de concebir a la materia. Por un lado una concepción trascendental que concibe a la materia de forma pasiva, como algo inerte a la espera de ser moldeado desde el exterior, lo que Gilbert Simondon denomina esquema hilemórfico. Por otro lado, una concepción inmanente en la que la materia tiene un rol activo, con capacidad generativa sin necesidad de agentes externos[4]. Al desarrollar el concepto de rizoma, Gilles Deleuze y Felix Guattari plantean los principios de cartografía y de calcomanía según los cuales el calco opera a través de la copia en el régimen de lo trascendente bajo una estructura arborescente y el mapa lo hace de forma inmanente como organización rizomática abierta que construye en lugar de reproducir. No obstante aclaran que uno siempre está presente en el otro[5].

Representaciones pasivas y activas
En cuanto a las representaciones, la diferencia entre lo trascendente y lo inmanente permite pasar de los registros como representaciones pasivas, con un fin meramente instrumental, a registros como repre-

sentaciones activas que no persiguen un objetivo determinado, sino que habilitan un proceso de exploración afectiva multilateral entre lo registrado, los registros y quien registra. Independientemente de la técnica utilizada o cuán semejante sea el registro con respecto a lo registrado, lo que determina el rol activo o pasivo de la representación es el tipo de abordaje. Los registros del Mont Blanc y del Mont Sainte-Victorie, realizados por Eugène Emmanuel Violet-le-Duc y Paul Cézanne respectivamente, constituyen casos a partir de los cuales es posible comenzar a identificar este rol variable de las representaciones en función de su abordaie.



Fig. 2. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Registros publicados en Le massif du Mont Blanc, 1876.

Viollet-le-Duc - Mont Blanc

Durante ocho años, entre 1868 y 1876, Viollet-le-Duc registra obsesivamente el Mont Blanc, dando lugar a la publicación en 1876 del tratado de geología Le massif du Mont Blanc – Étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers. En este estudio Viollet-le-Duc analiza persistente y rigurosamente la matriz geométrica del Mont Blanc, con atención a los procesos de plegamiento, erosión y desplazamiento que dieron lugar a la forma del macizo. Se presentan un total de 112 registros repartidos en secciones longitudinales y transversales, plantas, vistas de distintos picos, perspectivas esquemáticas, pero también perspectivas detalladas, esquemas de organización material, geométrica, etc. Los distintos registros presentan notaciones alfabéticas, trazos punteados que dan cuenta de procesos geológicos, sombreados, superposiciones de distintos estados materiales, etc. El conjunto de registros con sus notaciones complementa el desarrollo de la argumentación autorizándola. Es central al estudio la comprensión profunda de los procesos generativos para poder reconstruir especulativamente su forma originaria. La faceta restauradora de Viollet-le-Duc lo lleva a tratar a una cadena montañosa de forma equivalente a una catedral medieval. A partir de la información contenida en estos registros, Viollet-le-Duc produce una cartografía en escala 1:40000 y perspectivas sumamente detalladas.



Fig. 3. Paul Cézanne. Mont Sainte-Victoire, pinturas al óleo y acuarelas entre 1870 y 1906.

Cézanne - Mont Sainte-Victoire

Un ejercicio similar fue llevado a cabo por Cézanne durante más de treinta años, hasta su fallecimiento en 1906. En este caso sobre el Mont Sainte-Victoire. Cézanne pinta una y otra vez la montaña desde distintos puntos de vista, afirmaba que "...el mismo objeto, visto desde un ángulo distinto, ofrece un tema de estudio del máximo interés y de una variedad tal que [...] podría estar trabajando [...] meses sin cambiar de sitio, volviéndome ahora más a la derecha, ahora más a la izquierda"[6]. En más de sesenta oportunidades que incluyen pinturas al óleo y acuarelas, junto al cambio de punto de vista varían el momento del día y las tonalidades, la superficie y el lugar que ocupa la montaña en la tela, a veces como tema principal y a veces complementando otros temas. Al igual que en el caso de Viollet-le-Duc, se trata de una construcción persistente y rigurosa. No obstante, mientras que Viollet-le-Duc despliega numerosos registros para la producción de representaciones lo más fieles posibles, en el caso de Cézanne, es notorio cómo a lo largo que se suceden las pinturas, es como si el Mont Sainte-Victoire se transformara y perdiera por momentos definición confundiéndose con otros componentes del paisaje, ya sean construcciones, árboles, el cielo, nubes, etc. Estas transformaciones dan cuenta de una aproximación distinta, que no persigue representar fielmente la montaña, sino la exploración profunda de aspectos que van más allá de lo estrictamente visible. Gökhan Kodalak argumenta que lo que lleva a Cézanne a pintar una y otra vez el Mont Sainte-Victoire es una atracción ejercida por la montaña[7]. Al igual que en el caso del Mont Blanc con Viollet-le-Duc[8], la atracción que ejercen estas formaciones geológicas tienen un rol activo que impulsa la producción de registros sucesivos[9].

Registros iterativos

Si bien se podría ubicar a los registros de Viollet-le-Duc como representaciones pasivas y a los de Cézanne como representaciones activas, esto no sería correcto ya que no se trata de una relación binaria en la que se da un tipo u otro de representación. En estos casos la dimensión disciplinar desde la cual se producen los registros determina compromisos y constricciones distintos. Por un lado, estamos ante un arquitecto que tiene un objetivo preciso, la construcción de una

cartografía que va a ser utilizada por terceros, por otro lado, un artista que vuelve a su pueblo natal, y entra en contacto con su entorno más próximo en el cual encuentra una fuente inagotable de inspiración. La trayectoria instrumental de las constricciones pertenecientes a la disciplina arquitectónica puede forzar la orientación de sus representaciones hacia lo pasivo, pero esto no implica necesariamente la ausencia de capacidad activa. Si bien podemos inferir que tanto la cartografía como las perspectivas realizadas por Viollet-le-Duc sobre el Mont Blanc son representaciones que operan como un calco de la realidad, y por lo tanto tienen un rol pasivo, esto no impide la emergencia de rasgos expresivos del autor en su representación, lo que marca su capacidad activa latente[10]. Tanto Cézanne como Viollet-le-Duc, son atraídos por las montañas, por lo que podemos inferir que ambas formaciones geológicas tienen agencia. La atracción de las cosas, su agencia, desencadena una acumulación iterativa de registros que conforman series. La singularidad y cantidad de iteraciones de cada serie, da cuenta del tipo de afectación presente y habilita el reconocimiento de la potencia inmanente en las cosas y entre las cosas. La construcción de registros iterativos potencia el rol activo de las representaciones.



Fig. 4. Claude Monet, serie Catedral de Rouen, 1892-1893.

Teniendo en cuenta el problema de las series desencadenadas por atracciones, podemos pensar en otros casos como por ejemplo la agencia que ejerce la Catedral de Rouen sobre Claude Monet, quien alquila una habitación frente a esta durante dos temporadas (1892/93) y trabaja en varias pinturas de forma simultánea capturando las variaciones de iluminación de la fachada de la catedral a distintas horas, produciendo una serie de alrededor de 30 pinturas. Cada iteración presenta cualidades diferenciadas producto del ensamblaje entre la superficie de la catedral y el ambiente en el cual se inserta[11]. Otro caso de interés es el del Monte Fuji y la atracción que ejerce sobre Katsushika Hokusai quien realiza en primera instancia una serie de 36 vistas, a la que luego agrega otras 10 y posteriormente otras 100 repartidas en tres libros. Si bien el Monte Fuji es la constante en las distintas series, se entremezcla con otras cosas y situaciones. A veces aparece como tema principal pero muchas otras lo hace en segundo plano como referencia en el fondo de la composición, definido solo por un trazo o como un vacío entre cosas. El Monte Fuji es una presencia que cualifica una multiplicidad de situaciones. Hokusai recapitula cómo se dio este proceso de registro a lo largo de su vida. Luego de una temprana inclinación por copiar la forma de las cosas,



Fig. 5. Katsushika Hokusai, Treinta y seis vistas del Monte Fuji (Fugaku sanjurokkei ca. 1830–32)

llega a comprender a una edad avanzada el crecimiento de plantas, árboles, la estructura de aves, animales, insectos y peces, con el deseo de poder profundizar hacia el final de su vida sobre los principios subyacentes de las cosas hasta lograr que cada punto y cada trazo cobren vida[12]. Los registros de la Catedral de Rouen y del Monte Fuji son representaciones activas que participan del circuito de afectación cosa registrada-registro-persona que registra.

Registros arquitectónicos

A lo largo de la historia la disciplina arquitectónica presenta numerosos casos de registros iterativos en forma de bocetos, grabados y proyectos. Entre los primeros podemos incluir los registros de viaje realizados durante el siglo XX por arquitectos como Le Corbusier, Alvar Aalto o Louis Kahn. Registros que no solo capturan arquitecturas con sus dimensiones y relaciones en un proceso de formación de primera mano, sino que persiguen cualidades espaciales, interacciones sociales, objetos, flores, animales, caracolas, densidades materiales. En estos registros se pueden rastrear múltiples aspectos que afectan en distinta manera los procesos y proyectos de sus respectivas

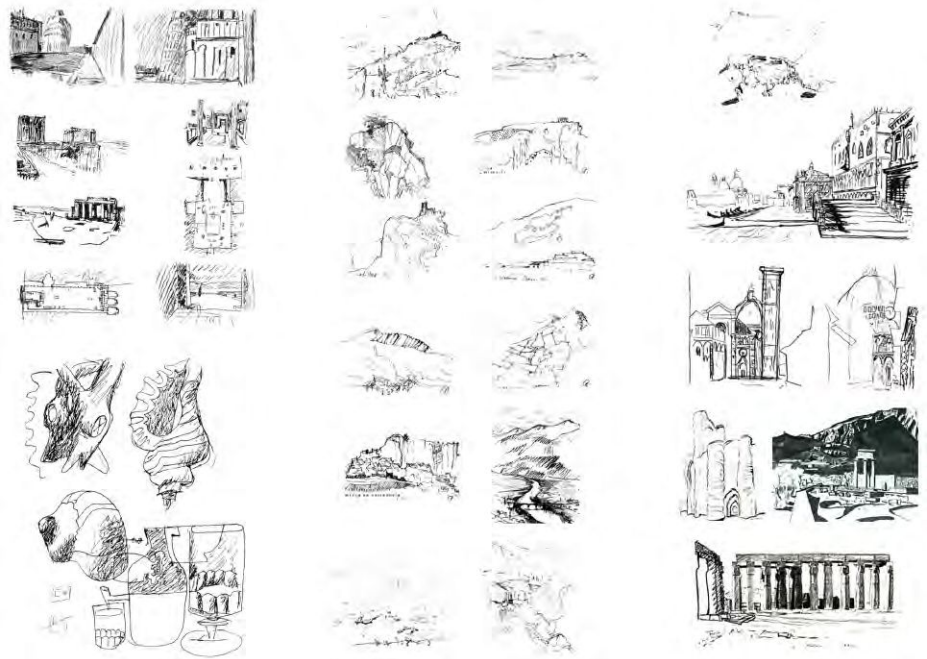


Fig. 6. Registros de viaje. De izquierda a derecha: Le Corbusier, Alvar Aalto y Louis Kahn.

prácticas arquitectónicas. Por otra parte, los grabados de Giovanni Battista Piranesi pueden tratarse como series de registros. Por ejemplo, las Vedute di Roma producidas durante treinta años, acumulan más de 130 registros de espacios urbanos y edificios romanos en uso y en ruinas repartidos en perspectivas peatonales y a vuelo de pájaro que incluyen una amplia ecología de componentes humanos y no-humanos. Registros que dan cuenta de preexistencias mezclados con especulación y proyección[13]. Estos casos entre muchos otros comparten el rastreo de obsesiones, la búsqueda constante de algo en la que se producen continuidades afectivas entre lo registrado, los registros y quien registra.

Los procesos de proyecto constituyen registros iterativos. Al presentar el proyecto de la Terminal Portuaria de Yokohama, Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi muestran las distintas plantas como una serie en la que cada una va acompañada de la fecha de su realización. Las secciones también aparecen en series, como si se tratase de una tomografía del proyecto e incluso los detalles de las rampas son presentados en series. Estamos ante registros que dan cuenta



Fig. 7. Giovanni Battista Piranesi. Vedvte di Roma, 1779. Serie de grabados de los volúmenes I y II.

de las variaciones a veces significativas, a veces casi imperceptibles, en las que un cambio producto de una regulación, una resolución material, una condición programática, desencadena cascadas de modificaciones en la organización material del proyecto[14]. Las casas proyectadas por Peter Eisenman a finales de los años sesenta y principios de los setenta son una serie numerada en la que proyecto a proyecto se desarrollan distintos problemas presentados a su vez como series de iteraciones formales. Sobre este proceso Eisenman afirma que "...dibujaba y dibujaba sin parar porque nunca sabía lo que estaba buscando [...] Para mí, dibujar no es crear cosas bonitas ni representaciones. No es representar nada; es la encarnación de algo"[15] Al igual que el deseo de Hokusai de que los puntos y trazos de sus representaciones posean vitalidad, en la búsqueda de "encarnación de algo" presente en los registros iterativos de Eisenman es posible identificar el rol activo de las representaciones.

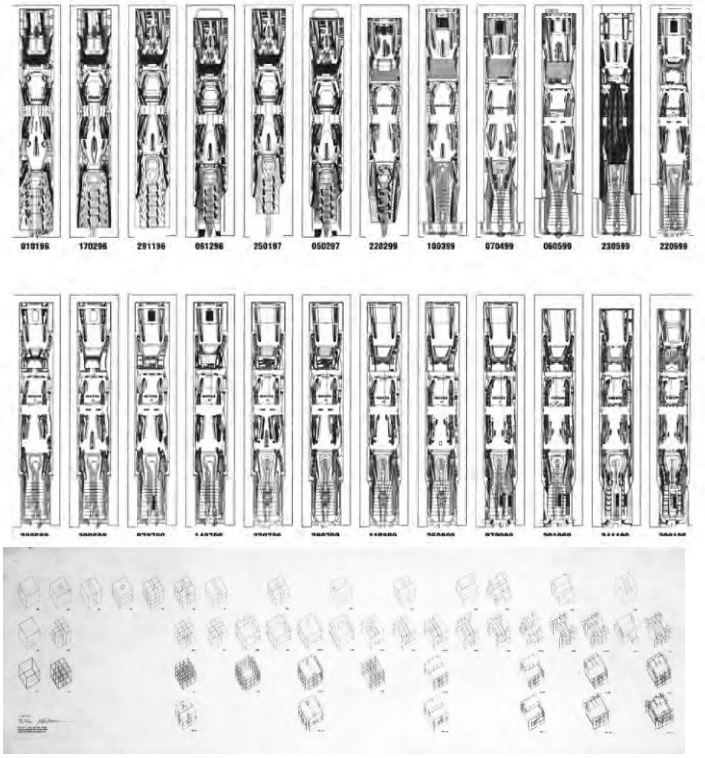


Fig. 8. Arriba Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi. Terminal Portuaria de Yokohama. Registro de plantas entre 1996-2000. Revista 2G nº16, 2000. Abajo Peter Eisenman, House IV, 1975. Registro del proceso generativo en axonometría.

La sensibilidad proyectual de los registros

En los casos desarrollados, se puede constatar la capacidad de los registros de activar las representaciones. El pasaje de representaciones pasivas bajo una lógica trascendental a registros como representaciones activas desde una concepción inmanente, permite cultivar discursos y prácticas arquitectónicas en donde el proyecto discuta el hábito analítico de las mentes modernas que entiende a las cosas como "materia sorda" esperando a ser moldeada por nosotros, los seres la "vida vibrante", tal como lo plantea Jane Bennett[16]. Sumidos como estamos en un modelo de práctica y enseñanza que opera bajo esta lógica trascendental, resulta cada vez más difícil construir alternativas de diseño creativas que promuevan la relación entre las cosas en lugar de su dominación[17]. Pasar de lo trascendente a lo inmanente, activa las representaciones en un proceso dinámico en el que quien registra, lo registrado y los propios registros, afectan y son afectados mutuamente, incrementando la sensibilidad proyectual necesaria para alimentar nuevas intuiciones arquitectónicas.

Referencias

1. Para revisar registros producidos en los talleres de arquitectura y teoría de la red THAT de la FAU UNLP ver la serie Intensidades que recopila anualmente la producción del taller de arquitectura 7 Szelagowski-Remes Lenicov-Diaz de la Sota desde 2015 (ver bibliografía) y Pablo Szelagowski, Pablo Remes Lenicov y Carlos Javier Diaz de la Sota, y en Pablo Szelagowski, Pablo Remes Lenicov, María Elisa Sagüés. Teorías en el cuerpo del proyecto: Taller de Teoría uno 2011-2018 (Gonnet: PRL, 2019): 64-87.
2. En otra oportunidad se abordó el problema de la orientación trascendental de las representaciones. Emiliano Da Conceição «Representación y pensamiento intensivo». En Intensidades 2022 Ed. por Pablo Szelagowski, Pablo Remes Lenicov y Carlos Javier Diaz de la Sota (Gonnet: PRL, 2023): 208-217.
3. Gökhan Kodalak desarrolla en profundidad el pensamiento de Spinoza y su relación con la arquitectura. Gökhan Kodalak, «Spinoza and Architecture: The Air of the Future», Log n.º 49 (2020): 123-145.
4. Manuel De Landa, «Inmanencia y trascendencia en la génesis de la forma», en Arquine n.º 28 (2004): 70-74.
5. Gilles Deleuze, Felix Guattari. «Introducción: Rizoma» En Mil mesetas (Valencia: Pre-Textos, 1988): 9-29.
6. Richard Murphy, The World of Cézanne 1839-1906 (New York: Time-Life Books, 1968): 127.
7. Gökhan Kodalak, «Gregory Bateson, Distributed Mind, and Cybernetic Ecology», en The Space of Technicity. Theorising Social, Technical and Environmental Entanglements, ed. por Robert A. Gorny, Stavros Kousoulas, Dulmini Perera, Andrej Radman (Prinsenbeek: Jap Sam Books, TU Delft OPEN Publishing, 2024), 95-115.
8. Al igual que en el caso de Viollet-le-Duc, John Ruskin también leyó el libro de Saussure y se

interesó por el Mont Blanc al que visitó de pequeño iniciando un proceso de registros gráficos y narrativos. Parte de los registros del Mont Blanc realizados por Ruskin fueron publicados en su libro Pintores Modernos Volumen 4 centrado en la belleza de las montañas. John Ruskin. Modern Painters Volume IV (New York: Thomas Y. Crowell and Co., 1873). Para profundizar en la vinculación de Ruskin y Viollet-le-Duc con el Mont Blanc ver Cynthia Gamble, «John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc and the Alps», en The Alpine Journal (1999): 185-196. El entusiasmo por la geología de sendos autores es destacado por Nikolaus Pevsner, Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture (Londres: Thames and Hudson, 1969).
9. Esta atracción puede migrar hacia otros medios expresivos, por ejemplo, hacia la literatura cuando Peter Handke narra la búsqueda de un escritor que es atraído por el Mont Sainte-Victoire a través de las pinturas de Cézanne. "...¡sí, voy a ver de cerca el Sainte-Victoire! Y así […] no iba tanto en pos de los motivos de Cézanne [...] sino en pos de mi propio sentimiento: era la montaña lo que me atraía, como nada en la vida me había atraído tanto." "...siempre que observaba los cuadros en los que Cézanne había pintado su montaña, chocaba una y otra vez con esta huella, hasta que al fin acabó convirtiéndose en mi idea fija." Peter Handke, La doctrina del Sainte-Victoire (Madrid: Alianza, 2019).
10. Francesca Huhges señala la disculpa de Laura y Giorgio Aliprandi, historiadores de la cartografía alpina, por la falta de rigor geofísico y un uso del color más artístico que científico en la cartografía de Viollet-le-Duc. Francesca Hughes, «Desigualdades del hielo», en Francesca Hughes, Arquitecturas de la predicción (Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2019): 99-145.
11. Lars Spuybroek menciona este caso al desarrollar el problema de la simpatía de las cosas centrado en la figura de John Ruskin. Lars Spuybroek, The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design (Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2019).
12. Katsushika Hokusai, Cien vistas del monte Fuji. Ed. por V. David Almazán (Vitoria-Gasteiz: San Soleil Ediciones, 2016) y Katsushika Hokusai, Treinta y Seis vistas del monte Fuji. Ed. por V. David Almazán (Vitoria-Gasteiz: San Soleil Ediciones, 2019).
13. Giovanni Battista Piranesi. Vedvte di Roma vol. 1 (Roma: Presso l'Autore a strada Felice, 1779), https://archive.org/details/gri_33125011111214/mode/2up y Vedvte di Roma vol. 2 (Roma: Presso l'Autore a strada Felice, 1779), https://archive.org/details/gri_33125010907554/page/n119/mode/2up
14. En numerosas publicaciones se reitera esta manera de presentar las plantas del proyecto.
15. Peter Eisenman en conversación con Iman Ansari, «Architecture, Syntax, and the Emergence of a New Subjectivity», Architectural Review n.º 1395 (2013): 94-99.
16. Jane Bennett. Materia vibrante. Una ecología política de las cosas (Buenos Aires: Caja Negra, 2022).
17. Kiel Moe, «The Twilight of the Models». Log n.º 56 (2022): 37-42.

Bibliografía

Bennett, Jane. Materia vibrante. Una ecología política de las cosas. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
Da Conceição, Emiliano. «Representación y pensamiento intensivo». Intensidades 2022 Ed. por Pablo Szelagowski, Pablo Remes Lenicov y Carlos Javier Diaz de la Sota. Gonnet: PRL, 2023.
De Landa, Manuel. «Inmanencia y trascendencia en la génesis de la forma». Arquine n.º 28 (2004)
Deleuze, Gilles y Felix Guattari. «Introducción: Rizoma» Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos, 1988.
Eisenman, Peter. Diagram Diaries. New York: Universe, 1999.
Eisenman, Peter en conversación con Iman Ansari. «Architecture, Syntax, and the Emergence of a

New Subjectivity». Architectural Review n.º 1395 (2013).
Handke, Peter. La doctrina del Sainte-Victoire. Madrid: Alianza, 2019.
Hokusai, Katsushika. Cien vistas del monte Fuji. Editado por V. David Almazán. Vitoria-Gasteiz: San Soleil Ediciones, 2016.
—— Treinta y Seis vistas del monte Fuji. Editado por V. David Almazán. Vitoria-Gasteiz: San Soleil Ediciones, 2019.
Kodalak, Gökhan. «Spinoza and Architecture: The Air of the Future». Log n.º 49 (2020): 123-145.
—— «Gregory Bateson, Distributed Mind, and Cybernetic Ecology». En The Space of Technicity. Theorising Social, Technical and Environmental Entanglements, editado por Robert A. Gorny, Stavros Kousoulas, Dulmini Perera, Andrej Radman. Prinsenbeek: Jap Sam Books, TU Delft OPEN Publishing, 2024. 95-115
Moe, Kiel. «The Twilight of the Models». Log n.º 56, (2022): 37-42.
Murphy, Richard. The World of Cézanne 1839-1906. New York: Time-Life Books, 1968.
Piranesi, Giovanni Battista. Vedvte di Roma vol. 1. Roma: Presso l'Autore a strada Felice, 1779. https://archive.org/details/gri_33125011111214/mode/2up
—— Vedvte di Roma vol. 2. Roma: Presso l'Autore a strada Felice, 1779. https://archive.org/details/gri_33125010907554/page/n119/mode/2up
Spuybroek, Lars. The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
Szelagowski, Pablo, Pablo Remes Lenicov y Carlos Javier Diaz de la Sota, Intensidades 2015. La Plata: Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2016. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55853
—— Intensidades 2016. La Plata: Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2017.http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152724
—— Intensidades 2017. La Plata: Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2018. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152725
—— Intensidades 2018. La Plata: Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2019. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152801
—— Intensidades 2019. Gonnet: PRL, 2020. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152716
—— Intensidades 2020. Gonnet: PRL, 2021. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152715
—— Intensidades 2021. Gonnet: PRL, 2022. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149939
—— Intensidades 2022. Gonnet: PRL, 2023. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/150917
—— Intensidades 2023. Gonnet: PRL, 2024. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/164091
—— Intensidades 2024. Gonnet: PRL, 2025. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/178737
Szelagowski, Pablo, Pablo Remes Lenicov, María Elisa Sagüés. Teorías en el cuerpo del proyecto: Taller de Teoría uno 2011-2018. (Gonnet: PRL, 2019). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149940

nivel 03

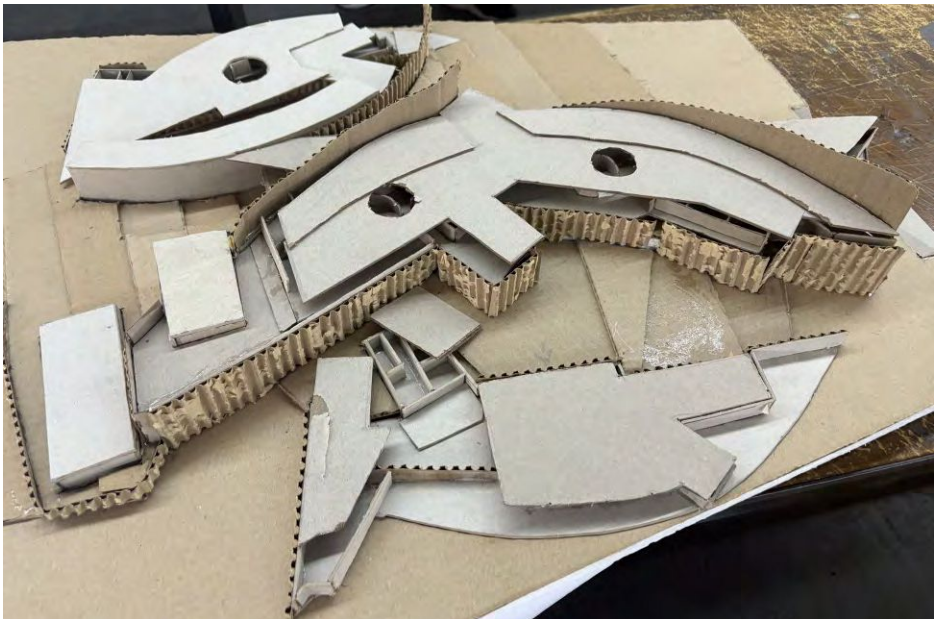
intensidad
procesos de archivo

cuerpo docente
Marina Rodríguez das Neves
(semestre 01)

Fiorella Bacchiarello
(semestre 02)

estudiantes

banega, suyai; barbosa, juan ignacio; borassi loillet, ivo; brauton, martina; madelon mena, josue gustavo; gorosito arrieta, benjamin; bornatici, bruné; fernandez, teo ezequiel; castellanos almada, juan josé; mansilla ratcheff, sofía katerina; mejia cruz, naila mishelle; pimentel almendras, jhonatan; moreira banguera, ashly; ríos, rocio belen; seinger pocai, benjamin; saenz salazar, sergio luis; villanueva, macarena; atalaya, brian



nivel 03

ejercicio 01

operaciones referenciales

intercesores humanoides

Los diferentes modos de ingreso al proceso proyecto o líneas proyectuales que guían el desarrollo operativo de la arquitectura, son posibles de clasificar a partir de patrones de comportamientos relevados de las experiencias dentro de la historia de la arquitectura y que han sido considerablemente ampliadas en los últimas décadas.

Estas líneas proyectuales podemos clasificarlas en grandes grupos según sus modos operacionales y herramientas particulares a pesar de poseer un substrato ideológico.

Podemos hablar de Procesos de Archivo y procesos de Diagrama.

Los Procesos de Archivo están en estrecha relación con lo que Peter Eisenman señala como arquitectura clásica , pero también posee una directa vinculación a lo que Greg Lynn expone como una arquitectura que se ha basado en una reflexión crítica de los hechos del pasado de la disciplina.

Los procesos de archivo estarían representados por actitudes proyectuales basadas tanto en desarrollos tipológicos o en la operación sobre referentes arquitectónicos representacionales. Mientras la tipología apunta a las características esenciales de una serie de objetos, el trabajo sobre referentes enfoca en objetos determinados como referente inicial motivador, como objeto capaz de ser sometido a operaciones de transformación o por último en forma de analogías tanto como la mecánica, biológica, arquitectónica, etc. -Las operaciones sobre Referentes.

El referente arquitectónico es un componente de lo que Peter Eisenman llama la “anterioridad” en la arquitectura. Dice: “ *En la interioridad de la arquitectura hay además una historia a priori: el conocimiento acumulado de toda la arquitectura previa. Esta historia puede ser llamada anterioridad. Esto es la acumulación de temas y retóricas usadas en diferentes periodos de tiempo para dar significado al discurso arquitectónico. Hoy, por ejemplo, un programa de computadora no tiene conocimiento de esta historia: él sólo puede producir ilustraciones de condiciones que parecen arquitectónicas. Sin embargo si estas condiciones anteriores de la arquitectura no son parte de ningún proceso de diseño, no pueden ser críticas, ya que no puede ser relatado sobre la retórica existente*”.

Existen varias modalidades de trabajo sobre un referente dada la natura-

leza de su origen y del modo operacional que se le imponga al objeto. Es en definitiva un trabajo sobre las cualidades de un objeto en el sentido de ser usadas como potenciales desarrollos futuros.
Este trabajo puede realizarse en varios sentidos:
El objeto como motor de un desarrollo proyectual a partir de la proyección de sus cualidades esenciales.
El objeto como dato elegido por sus propiedades de transformación y sometido a operaciones simples determinadas.
El objeto como referencia analógica sobre el cual construir un nuevo objeto.
Si viéramos al referente como Foucault, entonces el proceso proyectual sería comparable a una proposición. No sería enunciado puesto que su finalidad no es ser repetido, sino que es ser reactualizado.

El presente trabajo consiste en trabajar sobre referentes arquitectónicos para desarrollar una obra nueva.
El modo en que se extraerán propiedades de los referentes será guiado por una condición a prori que se instalará como mediador de estudio de algunos aspectos del referente.
Para ello, cada estudiante tendrá como objetivo una consigna con la cual revisar la obra de referncia y extraer temas de proyecto.
De manera de establecer formas que son referentes de una especie determinada hacemos el paralelo con las versiones que brindan la ciencia y la ciencia ficción con respecto al ser humano: humanoides.
En este paralelismo podemos entender al referente como el humano y a los humanosides como el rescate de ciertas propiedades que lo definen. En este sentido, los referentes podrían ser: Cyborgs, Aliens, Clones, Mutantes, Replicantes, Espectros Zombies y Robots

De manera de introducir al modo en que las características humanas son tratadas en cada especie podríamos definir:

Cyborgs, posee un cambio de tecnología (mixto) con respecto al referente y sus consecuentes modificaciones. -
Aliens (o troyanos), su interior lo intrusiona un objeto extraño que cambia su comportamiento
Clones, mantienen las propiedades generales que lo identifican pero varía su condición de contexto.
Espectros, no son como sus referentes sino que solo permanece la esencia de aquél.
Zombies, Poseen características del referente pero no su esencia.

referentes (uno por estudiante):
Peter Zumthor: Termas, Vals
Leslie Martin Harvey Court, Caius College, Cambridge
Kenzo Tange Embajada y Cancillería de Kuwait , Tokyo
Morphosis: Escuela secundaria, Diamond Ranch Pomona, California
Zaha Hadid: Museo Siglo XXI, Roma.
Alessandro Anselmi (GRAU). Edificio municipal Rezé-les-Nantes
Rogelio Salmona, Edificio de los Posgrados. Bogotá.
Ahrends-Burton-Koralek, Keble College, Oxford

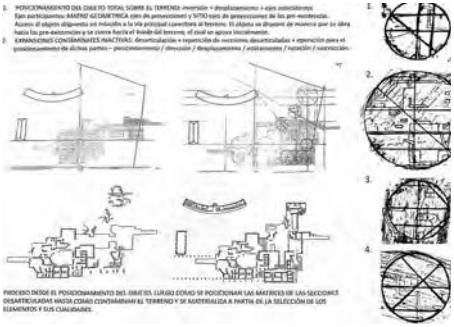
bibliografía general
libro de cátedra Intensidades 2017. texto sobre referentes; libro de cátedra Intensidades 2020. texto sobre Intercesores; Peter Eisenman, diagramas de anterioridad.

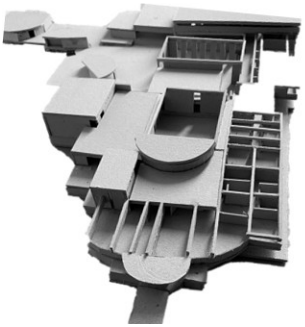
objetivos de trabajo y criterios de evaluación
comprender los procesos de archivo en el proyecto
indagar sobre los elementos y componentes potenciales de una obra dada
capacidad para operar sobre temas o aspectos de una obra para producir una nueva
comprender el criterio de diseño consciente
indagar sobre las distintas posibilidades y complejidades del método referencial

metodología del trabajo
el trabajo se compone de dos fases:
primera fase: consiste en el estudio de la obra a trabajar y el estudio de la bibliografía de referencia. Esta instancia necesita de un conocimiento y reflexión profundas de la obra para poder descubrir los elementos, partes o elementos que serán las referencias para operar y desarrollar un nuevo objeto.
segunda fase: consiste en la definición de los elementos de trabajo y el ejercicio de operaciones proyectuales para llegar a un nuevo objeto.

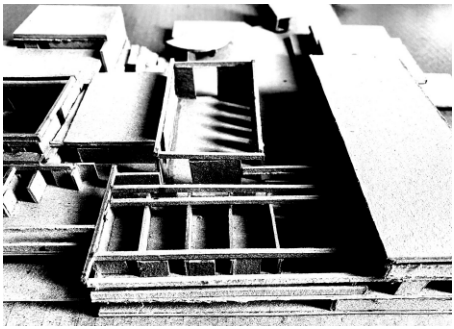
espacios necesarios/programa
edificio de actividades turísticas y gremiales en Punta Lara
el edificio a construir se considerar como anexo a las construcciones existentes ampliando las capacidades del predio. de las construcciones existentes se deberá considerar como preexistencia el Hotel curvo y la edificación cercana a la calle. las demás construcciones no se deben considerar.
se trata de realizar un conjunto armónico entre existente, el paisaje ribereño y el edificio nuevo pensado a partir de un referente.

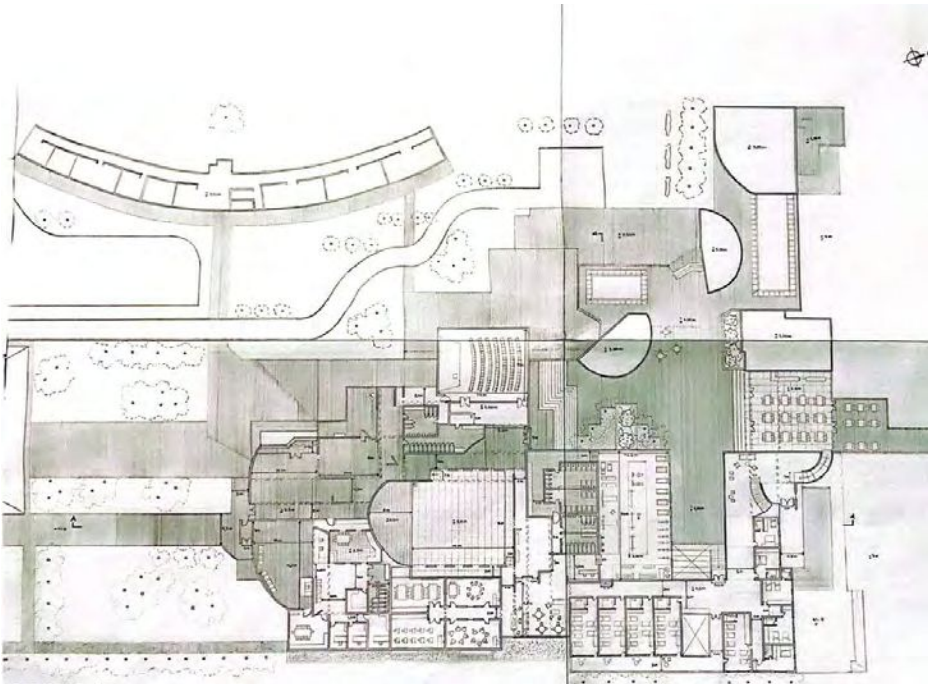
localización
el terreno donde implantar el nuevo objeto se encuentra en la localidad de Punta Lara y está delimitado por el edificio del SUPE, el arroyo que lo separa del Ex Jockey Club (Club universitario sede náutica), el Río de la Plata y el parador municipal 13.

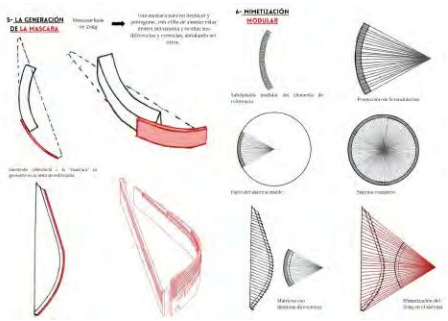

1. POSICIONAMIENTO DEL OBJETO TOTAL SOBRE EL TERRENO: inversión + desplazamiento + ejes asociativos
Son participantes: MARTRÉ GEOMÉTRICA con de proyecciones de los pre-existentes.
Acceso al objeto diagonal se relaciona a la vía principal carretera al terreno. El objeto se dispone de manera que su obra hacia las pre-existencias y se cierra hacia el frente del terreno, el cual se apoya lateralmente.
2. EXPANSIONES CONTAMINANTES INACTIVAS: desarticulación + repetición de secciones desarticuladas + operación para el posicionamiento de dichas partes – posicionamiento / división / desplazamiento / estiramiento / rotación / contracción
PROCESO DESDE EL POSICIONAMIENTO DEL OBJETO, LUEGO COMO SE POSICIONAN LAS MATRICES DE LAS SECCIONES DESARTICULADAS HASTA COMO CONTAMINAN AL TERRENO Y SE MATERIALIZA A PARTIR DE LA SELECCIÓN DE LOS ELEMENTOS Y SUS CUALIDADES.



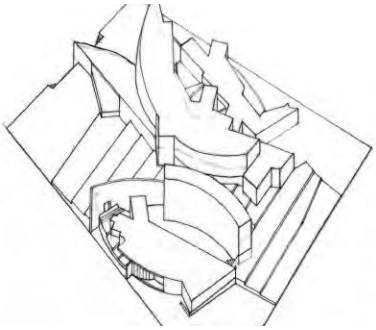




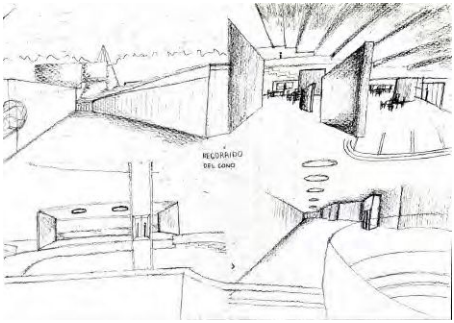



5- LA GENERACIÓN DE LA MÁSCARA
6- MIMETIZACIÓN MODULAR

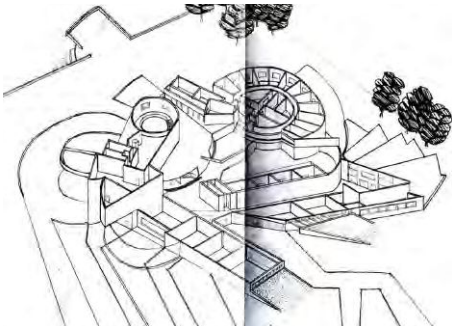


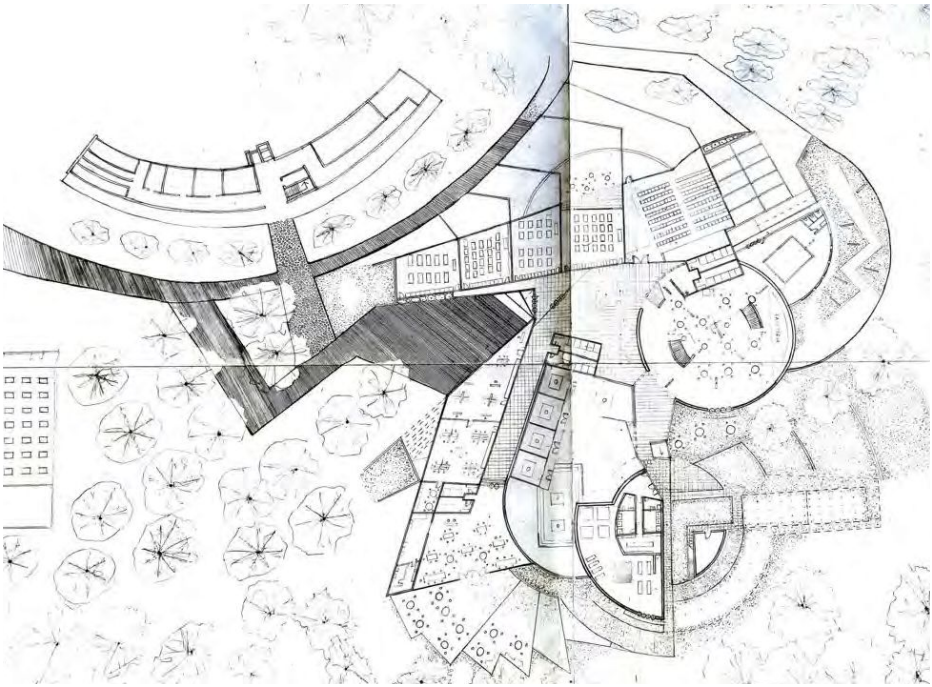


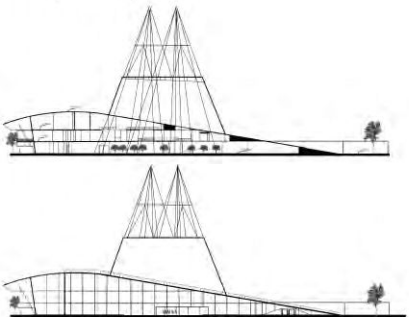


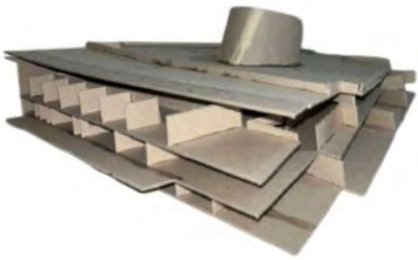

RECORRIDO
DEL CONO

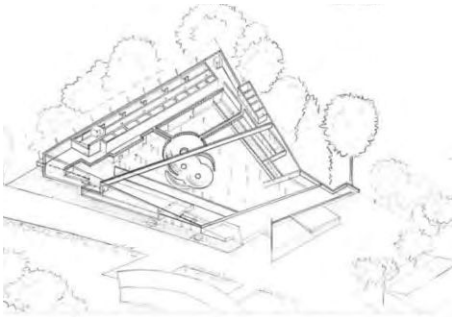






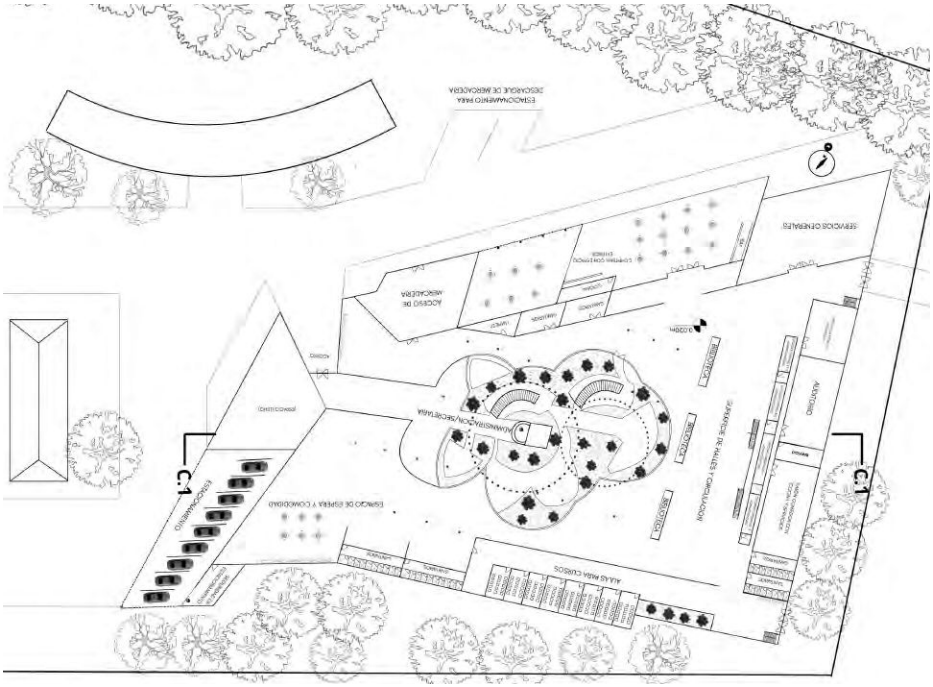


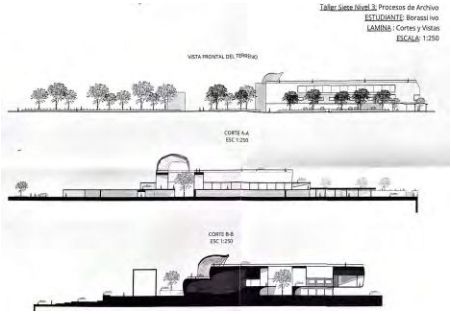




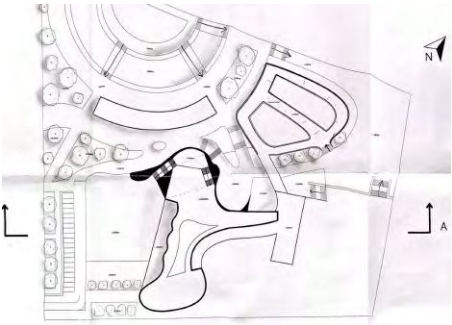




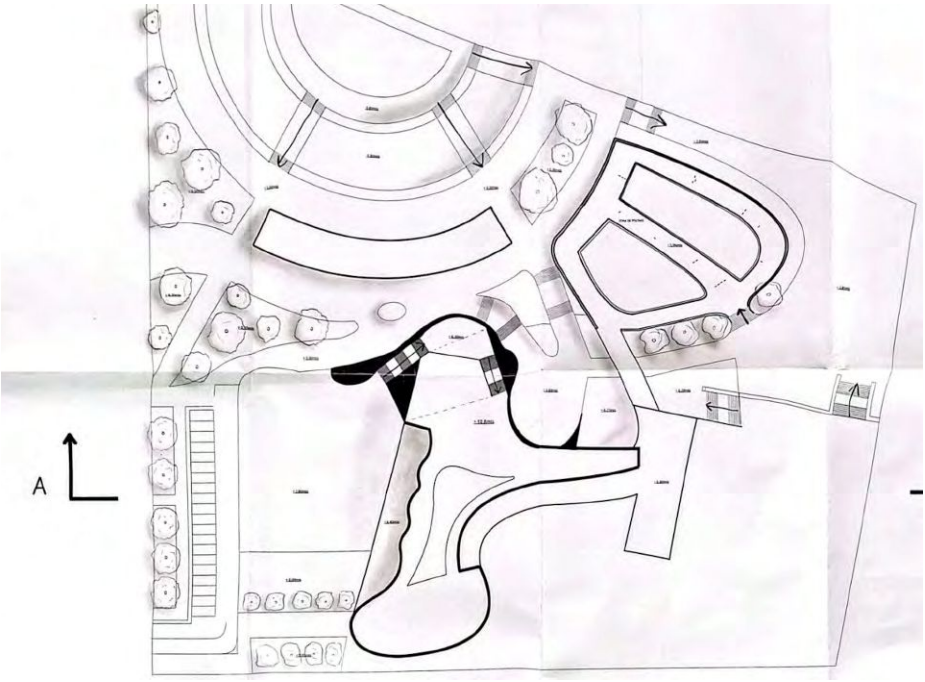

C.1
C.1


Taller Siete Nivel 3: Procesos de Archivo
ESTUDIANTE: Borassi Ivo
LÁMINA : Cortes y Vistas
ESCALA: 1:250
VISTA FRONTAL DEL TERRENO
CORTE A-A
ESC 1:250
CORTE B-B
ESC 1:250



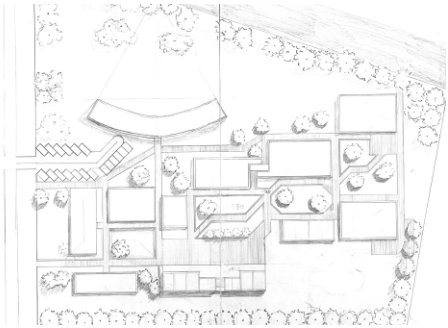

N
A



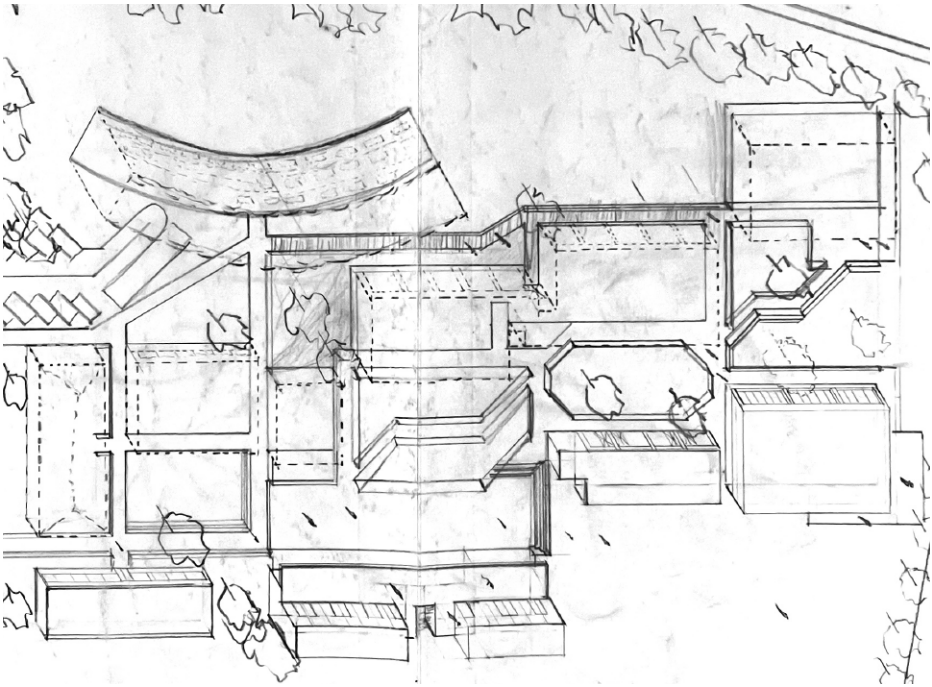

A

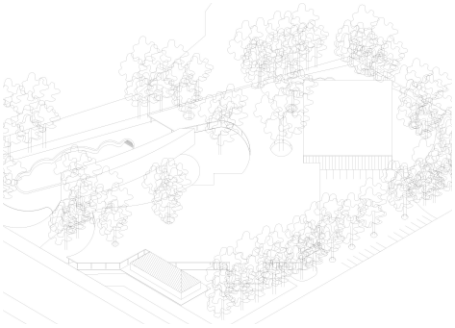


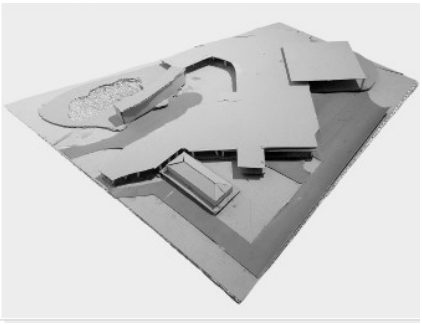


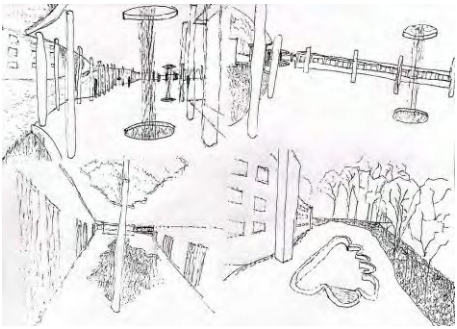


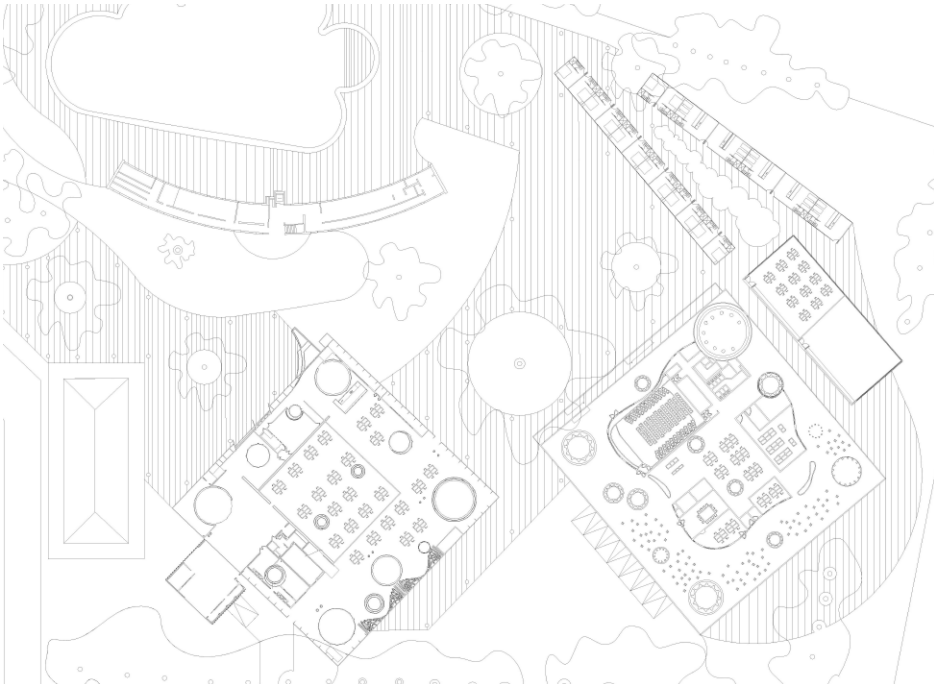












nivel 03
ejercicio 02

operaciones tipológicas

manimal
esencial - serial

Los diferentes modos de ingreso al proceso de proyecto o líneas proyectuales que guían el desarrollo operativo de la arquitectura, son posibles de clasificar a partir de patrones de comportamientos relevados de las experiencias dentro de la historia de la arquitectura y que han sido considerablemente ampliadas en las últimas décadas.

Estas líneas proyectuales podemos clasificarlas en grandes grupos según sus modos operacionales y herramientas particulares a pesar de poseer un substrato ideológico. En primer lugar podemos establecer una división, que a pesar de ser más restrictiva, está en estrecha relación con lo que Peter Eisenman señala al confrontar la arquitectura clásica y no clásica, pero también posee una directa vinculación a la oposición que Greg Lynn expone entre una arquitectura experimental y aquella que se ha basado en una reflexión crítica de los hechos del pasado de la disciplina.

El modo crítico estaría representado por actitudes proyectuales basadas tanto en desarrollos tipológicos como en operaciones sobre referentes arquitectónicos representacionales. La tipología apunta a trabajar proyectualmente sobre las características esenciales de una serie de objetos.

Las investigaciones Tipológicas:

La arquitectura crítica consiguió a fines de los sesenta consolidar su distintiva mecánica proyectual desde las escuelas de Milán y Venecia partiendo de la renovación y de la actualización del concepto de tipo, imponiendo el método de la investigación tipológica como tema central del debate proyectual en las postrimerías de la Modernidad. Las conocidas definiciones de Quatremère de Quincy sobre tipo y modelo fueron la base sobre la cual ampliar el concepto tipológico y construir un formidable aparato analítico-proyectual eficiente. La definición de tipo de Quatremère de Quincy es muy precisa en los contenidos y en los orígenes del concepto: “La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa para copiar o para imitar perfectamente, cuanto la idea de un elemento que él mismo debe servir de regla al modelo. El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se parecerán nada entre sí.

Todo es preciso y está dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo. Así vemos que la imitación de los tipos no tiene nada que el sentimiento y el espíritu no puedan reconocer...".
El texto fundamental de Giulio Carlo Argan sobre tipología actualiza a Quatremère de Quincy y considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie, debidos a una función común o a una recíproca imitación, en contraste con sus aspectos individuales. De aquí se deduce una antinomia entre tipología e invención artística, a partir de que la primera no es una analítica del objeto, sino de sus caracteres.
Para Manuel M. Hernández, el tipo es un "constructo" mental deducido de una serie de objetos a los que se pretende describir desde su estructura común, es decir, una construcción propia de aquel que está analizando. Por consiguiente, el tipo nunca es un objeto concreto, es un concepto que describe objetos que tienen una estructura común y a través del cual se reconocen sus categorías esenciales. La finalidad del reagrupamiento tipológico, no es el de la valoración artística ni la definición histórica, sino el de la producción de un objeto nuevo, a partir de la analítica de los caracteres y no del objeto, estableciendo un escalón nuevo en la serie, pero como construcción provisional sin resultados definitivos.
Tampoco se da el tipo sin la serie, pues el nacimiento de un tipo está condicionado a la existencia de una serie de edificios con una analogía funcional y formal. Los tipos, así, permiten al artista la comprensión de una serie de objetos, pero sin llegar a identificarse con ninguno de ellos. La serie es fundamental en esto puesto que protege al tipo de una utilización reductiva como sucede cuando se lo refiere como forma base o esquema, deformando y limitando sus potenciales proyectuales, como sucedió con el Movimiento Moderno al intentar relacionar articulación espacial con función formalizando un concepto de tipo planimétrico y distributivo.
Y ligado directamente a la propiedad de serie del tipo, el camino tipológico, o mejor dicho la investigación tipológica tiene por única finalidad la de proporcionar al artista una guía a lo largo de su recorrido proyectual, es decir que no existe la tipología como mero instrumento de clasificación sino como una herramienta frente a una necesidad proyectual.
Podríamos entonces considerando como Carles Martí Aris tipo y estructura sinónimos en el plano epistemológico, utilizar para el tipo las definiciones estructurales tales como la de Jean Piaget quien describe a la estructura (tipo) como "un sistema de transformaciones que posee sus propias leyes en tanto que sistema y que se conserva o enriquece mediante el juego mismo de sus transformaciones, sin que estas le conduzcan más allá de sus propias fronteras". Por todo esto, el tipo, posee ciertas características propias muy precisas que lo definen pero que lo proveen a la vez de sus habilidades de cambio, dinamismo y perdurabilidad como actitud.
El criterio de serie, su condición de estructura, su capacidad de transformación, su diferenciación del objeto, su negativa cronológica y su existen-

cia ligada al proyecto, lo distancian de las interpretaciones reductivas que hoy le dan utilidad como mera herramienta de clasificación o catalogación, como forma de congelar experiencia o de establecer nuevos paradigmas, no provenientes de los objetos, sino de una versión abreviada y reducida de características comunes.

Enunciado del ejercicio

El trabajo consistirá en el desarrollo de un proyecto bajo el modo tipológico. Se comenzará por el estudio y definición del tipo a partir de la base de un ejemplo dado, a fin de establecer un conjunto coherente de cualidades y propiedades esenciales que definan al tipo, con las cuales, luego desarrollar el proceso proyectual.

Las cualidades a extraer de los objetos para definir el tipo arquitectónico en lo general y en lo particular, deben ser estudiadas en relación a sus diferentes implicancias en el campo de las condiciones en las diferentes escalas de afectación que cada edificio posee. Se deben estudiar y definir las cualidades en relación a : condiciones urbanas y de implantación, condiciones de organización espacial del conjunto, cualidades de su base o matríz geométrica reguladora, condiciones de definición espacial de cada sector componente, cualidades y propiedades de la morfología en cuanto a su conformación y de las operaciones que lo definieron, propiedades en su condición de densidad matérica y de lenguaje arquitectónico (uso de los elementos), estudio de las condiciones y cualidades permanentes y de sus variaciones, definiciones argumentales, entre otros temas de la gran cantidad que posee un objeto dado que debe ser entendido también con características que denotan en su diseño progresivo en términos temporales.

El estudiante debe crear su propio constructo-tipo a partir de la serie de obras dada, no como copia de partes sino como progresión esencial de las propiedades esenciales de los objetos, las cuales deben ser trabajadas en función de entender al tipo como un proveedor de recursos de proyecto para realizar una obra nueva.

Se deben explicitar las condiciones esenciales de primer grado que definen al tipo y luego condiciones de segundo y tercer grado. Se entiende por primer grado los aspectos que definen el tipo; y de grados menores a los aspectos que están relacionados con variaciones del tipo principal en términos de actitudes de diseño en las diferentes escalas del proyecto.

Ya definidos los criterios tipológicos conceptuales y operativos, se encara el proceso de proyecto trabajando en primera instancia en forma abstraída de un terreno en particular, para luego establecer las condiciones de modificación necesarias para ubicarlo en un sitio determinado contextualizando el tipo, y transformándolo en un edificio con un destino específico.

Se trabajará con obras de diversas épocas como base para definir las cualidades del tipo, las cuales estarán relacionadas con problemas de organización espacial, con generaciones morfológicas, con escalas, con organizaciones urbanas, de manera de establecer leyes de trabajo para construir un conjunto edilicio

nuevo. Se trata de manejar una estructura de escala urbana que se desarrolle a partir del criterio tipológico extraído de los objetos estudiados.
El trabajo se desarrollará en términos proyectuales con lecturas de apoyo teórico sobre tipología obrantes en el blog del taller. En el blog del taller se dispondrá de material sobre las obras de la serie.

bibliografía general

C. Martí Aris: las variaciones de la identidad / Manuel M. Hernández: La invención de la arquitectura: cap. Tipología / Summario no 79, sobre Tipología. textos de Argan y Moneo./ F. Purini: La arquitectura didáctica. cap. Técnicas de invención: la reducción al arquetipo

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

comprender el método crítico de proyecto
comprender los conceptos de serie, tipo y salto tipológico
indagar sobre los elementos y componentes típicos potenciales de cada obra.
capacidad de identificar y analizar aspectos esenciales de objetos arquitectónicos del pasado.
indagar sobre las distintas posibilidades, riqueza y complejidades del método tipológico de diseño
desarrollar un proyecto basado en el camino tipológico generando un nuevo objeto en un contexto preciso.

metodología del trabajo

se desarrollará mediante correcciones grupales y pre-entregas
fase 1: lecturas teóricas y discusión del problema. Estudio de las propiedades de los objetos de partida. pre-proyecto sobre el tipo.
fase 2: desarrollo del proyecto de edificio bajo operatividad tipológica. presentación final.

localización del proyecto

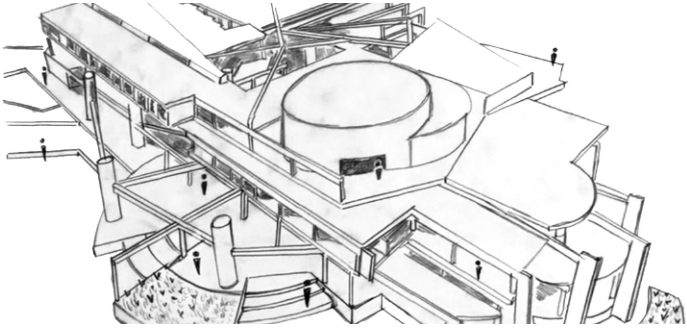
Montevideo

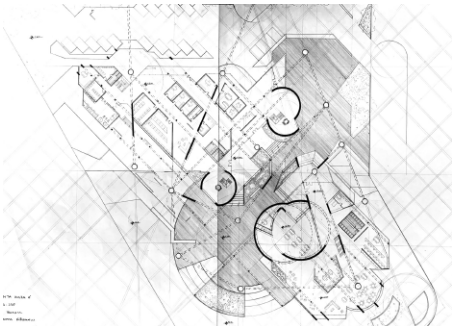
listado de obras que componen la serie

se asigna una de las tres series de organizaciones: composición de partes, matriz, vacíos organizadores. cada serie se compone de alrededor de 12 ejemplos para trabajar.

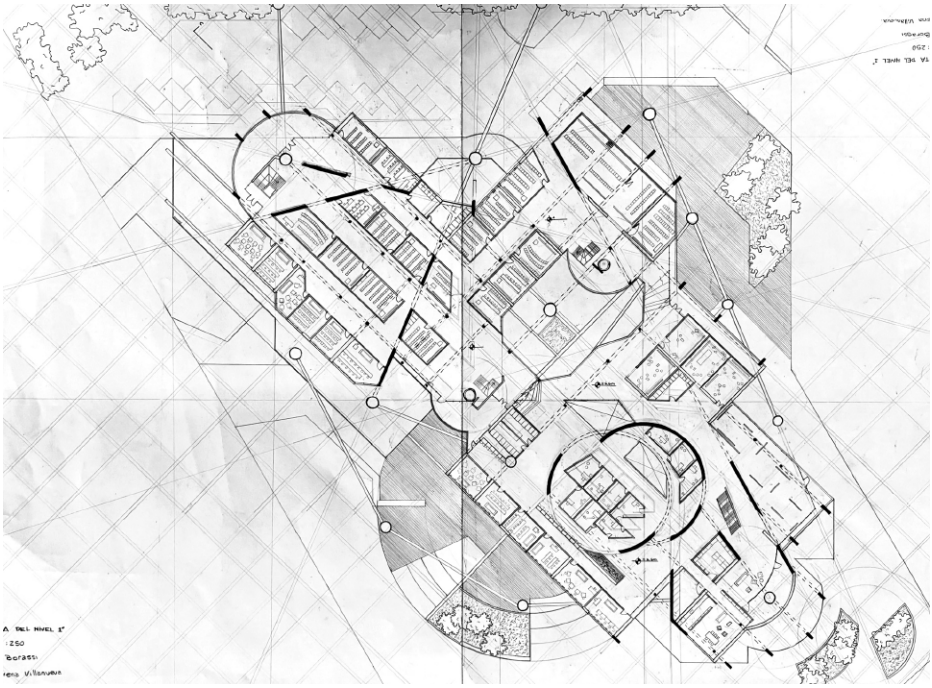
Centro de fotografía y artes visuales

Se trata de un espacio cultural de difusión de artes visuales, y enseñanza y producción de fotografía, situado en ciudad de Mendoza, en el área cercana al Parque San Martín.
Los espacios a desarrollar están referidos a la difusión de las artes visuales y al aprendizaje y producción de la fotografía en sus diversos sistemas análogos y digitales y en los distintos tipos de áreas temáticas de la fotografía. Son espacios de estudio, consulta, debate, difusión, etc.







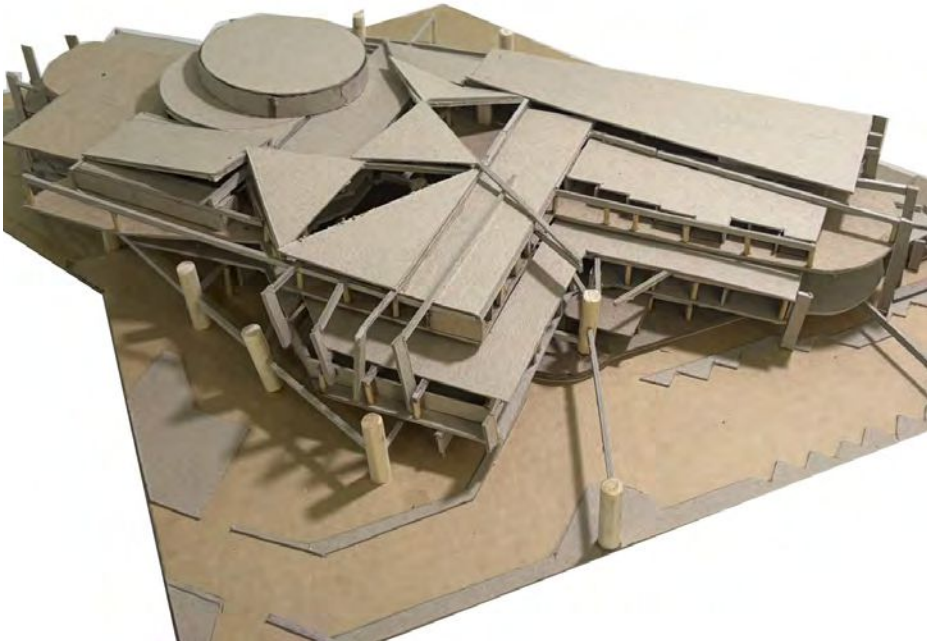


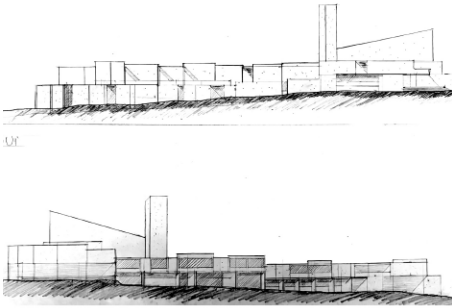


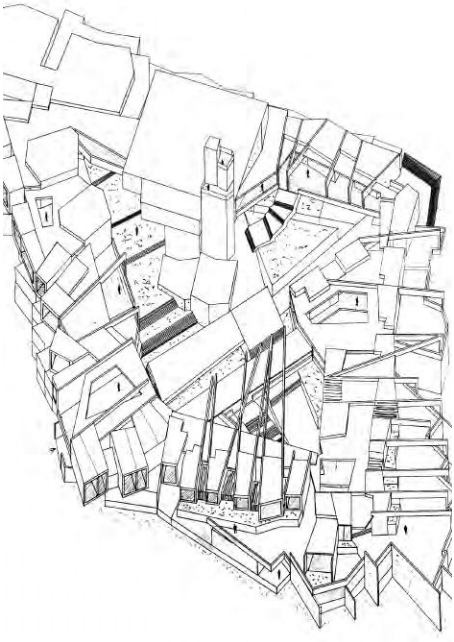


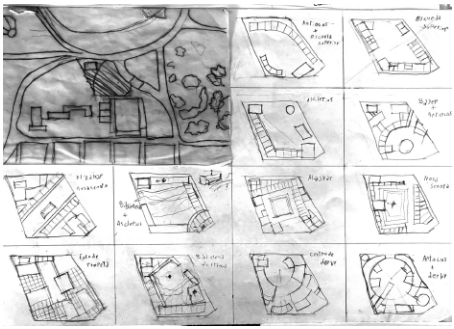














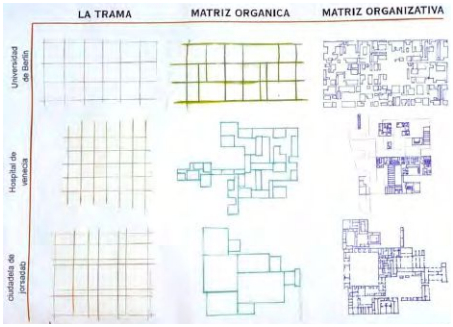




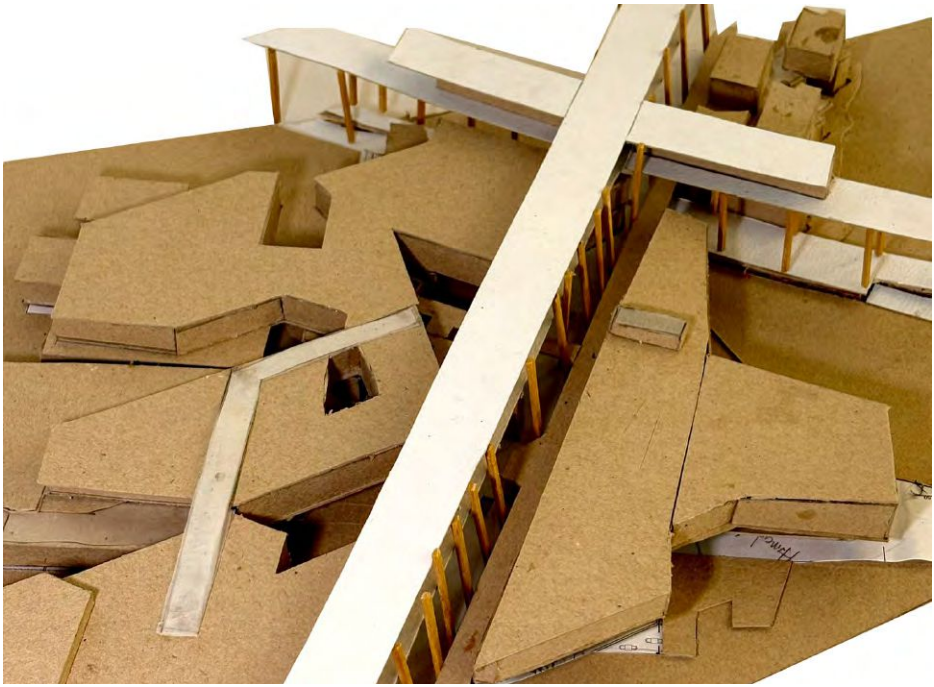


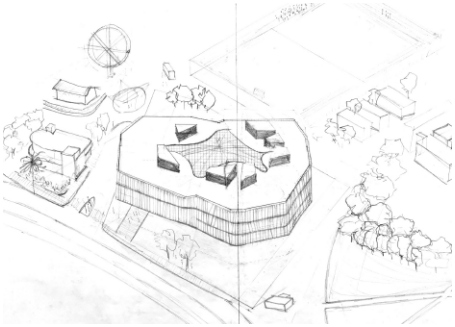


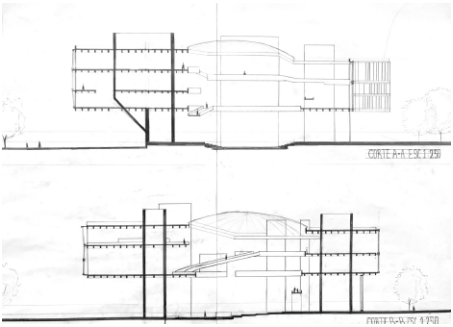


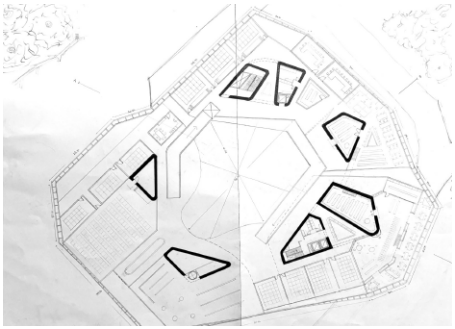

LA TRAMA
MATRIZ ORGANICA
MATRIZ ORGANIZATIVA
Universidad de Berlin
Hospital de venecia
ciudadela de jerusalen



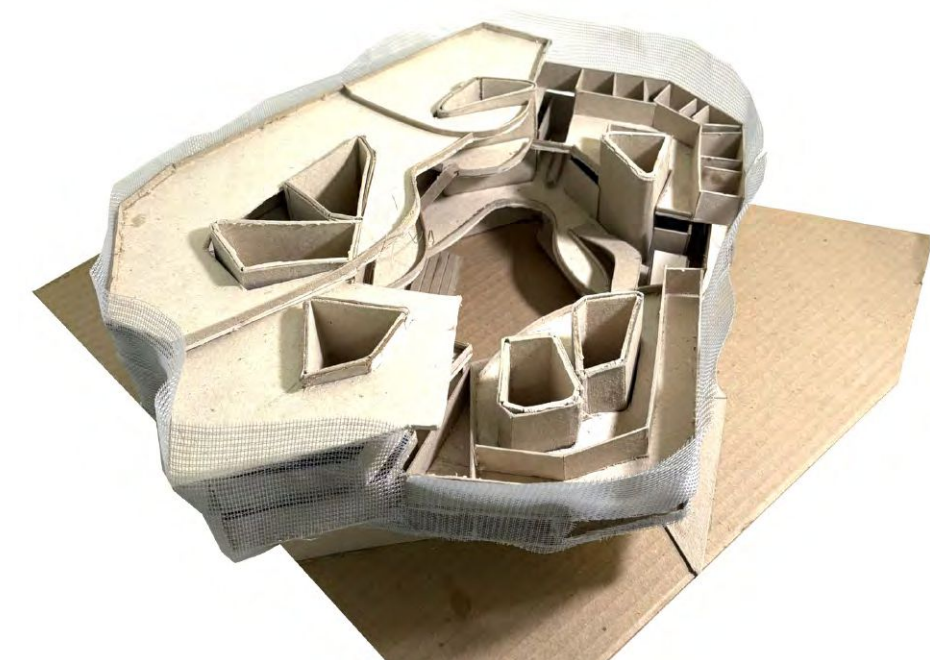












La construcción del paisaje interior: Scharoun, Utzon, Pietilä.

Raúl W. Arteca

Supone un desafío y un estímulo presentar, dentro del ciclo del Taller denominado otras arquitecturas, a arquitectos y obras que suelen estar ausentes en las aulas. Por supuesto que la lista es enorme, ya que muchos arquitectos, u obras puntuales, han sabido adelantar temas, mostrarnos una gran audacia estructural-espacial, o exponer una irreverencia imaginativa innegable. Lo más probable es que hayan sido dejados de lado por no ofrecer una arquitectura lineal dentro de su propia producción, o poco emparentada con aquella que se considera reflejo aparente de algún dogma moderno. Puede que estas omisiones se hayan dado por pereza: muchísimas obras deben ser analizadas al detalle para poder comprender el tipo de complejidad que no descansa en su apariencia general.
La primera dificultad radicaba en cómo elegir tres arquitectos, cómo seleccionar algunas obras, y bajo que parámetros. La segunda dificultad estaba en poder unirlos bajo algunos intereses comunes. Y esto es parte de lo que se quiere transmitir: entender que una parte sustancial de la elaboración de un proyecto se apoya en analizar problemas y respuestas. Hacerles preguntas a los proyectos, eliminando la lógica inclinación hacia el interés intuitivo, o, a lo sumo, no negar esos acercamientos, pero rápidamente convertirlos en un sistema de apertura y búsqueda de problemas espaciales resueltos de una manera específica. Mediante lectura de estrategias, hallazgo de dispositivos o detección de modos operativos.

Así como en la literatura el lector se convierte indefectiblemente en autor, el arquitecto debe retorcer su mirada hasta hacer propia una visión de lo que estudia, produciendo una serie de argumentos que derivarán en herramientas de trabajo. Cuan alejado del autor, ya no importa. No estudiamos para describir, sino para construir una serie de recursos que vamos a adoptar; un set disponible para que en algún momento podamos echarle mano. No se trata de decir que vamos a “mostrar buena arquitectura”, pues nos pondría en el lugar del que todo lo sabe, sino en intentar analizar ciertas arquitecturas que muestren resoluciones a problemas específicos y soluciones aun innovadoras. En este caso, luego de preguntarme sobre los intereses que podrán serle útiles a los estudiantes, encontré entre estos arquitectos, aquellos que considero imprescindibles para la comprensión del espacio y la construcción de la forma, estableciendo una lógica operativa entre ciertas obras de estos tres arquitectos: Hans Scharoun, Jörn Utzon y Reima y Raili Pietilä.

Y es la de priorizar la elaboración del proyecto desde el la esencia y la construcción del espacio interior, demorando la aparición de la forma externa. Dos planos, en principio, demuestran un interés particular: uno es general, estratégico y organizativo, y el otro es específico y referido a la concepción de las partes. Muchos podrán puntualizar sobre este comentario, en que siempre se piensa en el espacio interior, o que es inevitable hacerlo, aún sin propósito específico. Pues no, es muy notorio que, en muchas arquitecturas simplificadas casi al límite de una abstracción primaria, la mayoría de las actividades son absorbidas por la definición espacial de otras, en pos de una unicidad formal puramente externa. Digo, que es habitual que una pre

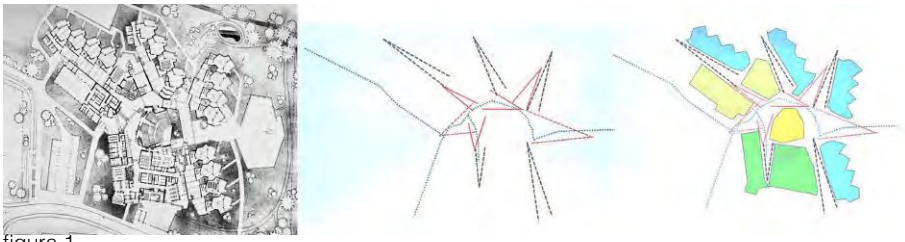


figura 1

forma externa determine la condición espacial interior de la totalidad. Algunas veces esto puede ser adecuado para algunos fines internos o para favorecer una simplificación deliberada en la producción de elementos arquitectónicos. No es entonces el caso del tipo de obra y de pensamiento arquitectónico que se desea mostrar.

Hans Scharoun {Bernhard Hans Henry Scharoun} (Bremen, Alemania, 1893-1972)

Es quien llegó a cristalizar la construcción de los principios orgánicos según las enseñanzas y preceptos teóricos del maestro Hugo Häring. Él proclamaba examinar las cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes, en contra de otorgarles formas precedentes desde el exterior. Häring decía que, en la naturaleza, la imagen es el resultado de la coordinación de muchas partes, de tal modo que permita al todo, así como a cada una de ellas, vivir con la máxima plenitud y la mayor efectividad. La libertad y disposición, así como las relaciones entre partes y edificios, se constituyó en un avance sobre la riqueza arquitectónica que los edificios funcionalistas alemanes de los años 30 no habían podido alcanzar. Scharoun se refería a entender la "energía" de la forma interior de las cosas. La forma exterior implicaba, a su vez, una comprensión del espacio interno. Es más, el contexto físico exterior era el que ayudaba a moldear ciertos posicionamientos o gestos, comprendiendo la clara división entre estos dos mundos. Un espacio interior es, pues, parte del desarrollo de una serie de acontecimientos de orden espacial-colectivo. Su definición "La casa (arquitectura) es un

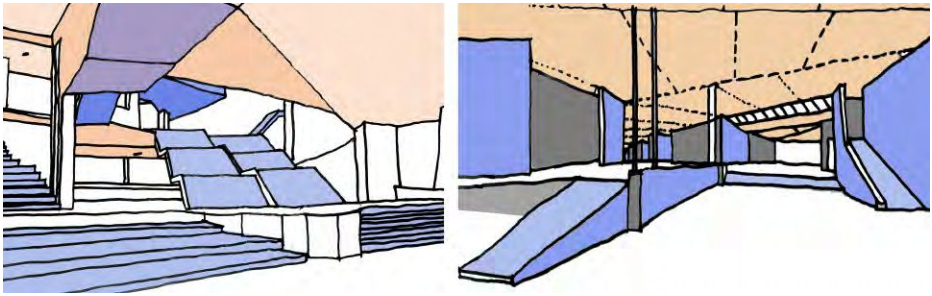


figura 2

envoltorio de procesos", es lo suficientemente gráfica y abierta (adrede no tan precisa) como para entender un eje proyectual basado en una serie de eventos autónomos puestos en relación y en movimiento. Un paisaje de acontecimientos, podría decirse, donde el sistema de relaciones de las cosas en función de la obra integral, estaría apoyado en lo que algunos críticos denominan El Espacio Aperspéctico, basado en los principios de centralidad, oblicuidad y fragmentación. Allí, la preocupación parece pasar por ofrecer una deliberada dificultad en alcanzar una visión espacial única. Scharoun decía, en este aspecto, que el desorden visual no implica necesariamente desorden funcional. Y creo que es porque el paisaje de movimientos interiores se entrelazaba con los espacios específicos, sin llegar a intervenirlos en su esencia espacial y estructural. Los elementos arquitectónicos se agrupan en sistemas espaciales organizados en una visual deformada y a su vez interrumpida, encadenándose repetidamente hasta alcanzar un paisaje total. Este sistema de movimientos en perspectiva (repetidos espacios levemente trapezoidales, nunca paralelos) no descartan la jerarquía de un

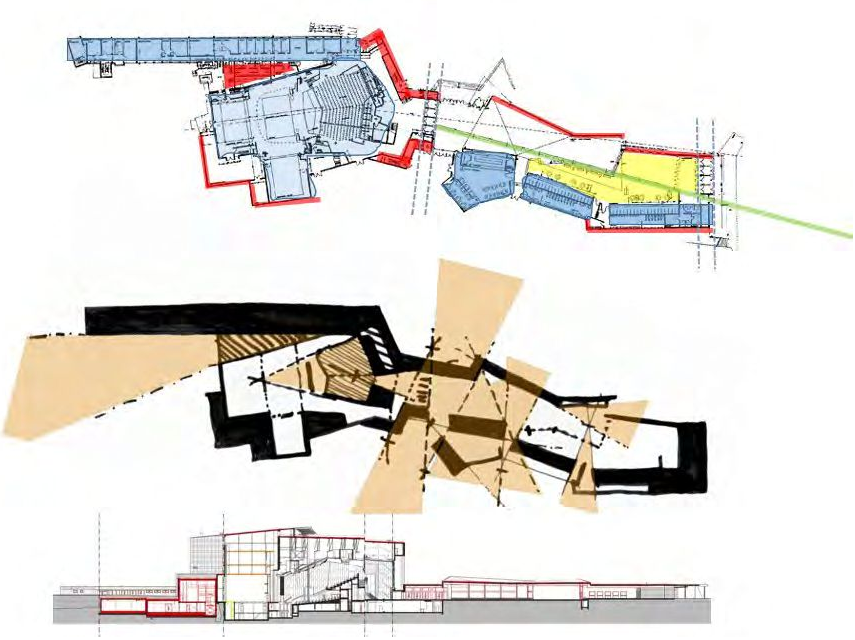


figura 3

centro ocasional, que casi siempre son los sitios de reunión, sean patios o auditorios (figura 1).
Los principios organizativos y espaciales de la obra de Scharoun están hermanados con los conceptos y sistemas abstractos suprematistas del artista y teórico Kazimir Malévich (Kiev, 1879-1935). Aquí es donde se deben apuntar algunos aspectos sobre ciertas cuestiones referidas al mundo no objetivo. En su texto-manifiesto El Suprematismo (1915), y en referencia a como alcanzar la sensibilidad más pura en el arte por medio del alejamiento del mundo objetivo, establece una serie de composiciones que representan estos argumentos. Las llamaba composiciones suprematistas, y estaban dominadas por tipos de elementos y sus relaciones. Así describía sensaciones a partir de ellas, sobre las que quisiera detenerme: éstas estaban compuestas por elementos, formas o superficies, algunas de las cuales no eran visibles, aunque omnipresentes. Sensación de atracción magnética, de movimiento y resistencia, de extinguirse, de vuelo, de dinamismo, entre otras. Decía: “el nuevo arte

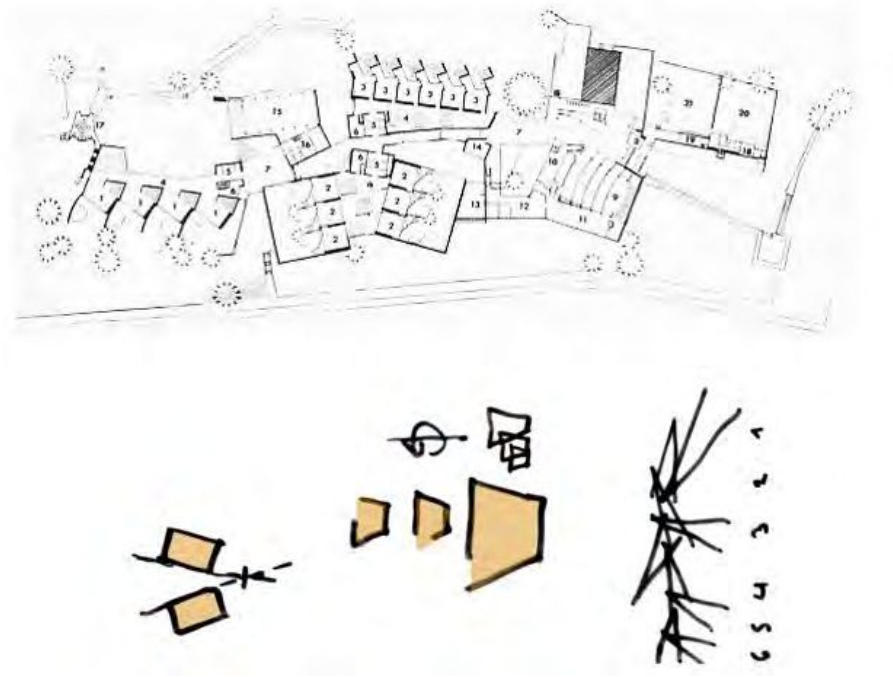


figura 4

del suprematismo, que ha producido nuevas formas y relaciones entre ellas por medio del volverse forma de la sensación pictórica, se convertirá en una nueva arquitectura al transferir, de la superficie del lienzo al espacio, estas formas y relaciones."
Scharoun establece claramente un puente sobre estos preceptos, y proyecta sus edificios bajo una articulación constante que evita la presencia de una "forma básica inicial". Esta articulación se da entre decisiones espaciales autónomas, independientes y deliberadamente inacabadas, dependiendo no solo de volúmenes interiores definidos, sino de una serie indispensable de elementos que guían y conducen los movimientos bajo una perspectiva sesgada constante. Superficies escalonadas, estructuras, planos bajos diagonales, elementos aislados como bloques de escaleras, despliegue espacial de las mismas, complejidad expresiva en el diseño de la estructura (figura 2), configuran un set indispensable para construir un paisaje de acontecimientos (figuras 3 y 4). Malévich basaba parte de la lógica de sus composiciones supremastistas, en lo que llamaba "la recta suprematista", a veces explícita, otras veces presentes de manera virtual, pero que en cualquiera de los casos era el factor común de las relaciones entre las cosas. Funcionaba como un elemento "magnético", creando unicidad en la tensión y proximidad de las figuras o superficies (figura 5).
Al parecer, las obras de Scharoun discurren sobre un delicado equilibrio entre el principio de una desintegración formal y el reagrupamiento solidario a modo de magnetismo de esas piezas para con un espacio virtual complejo. Digamos que encarna

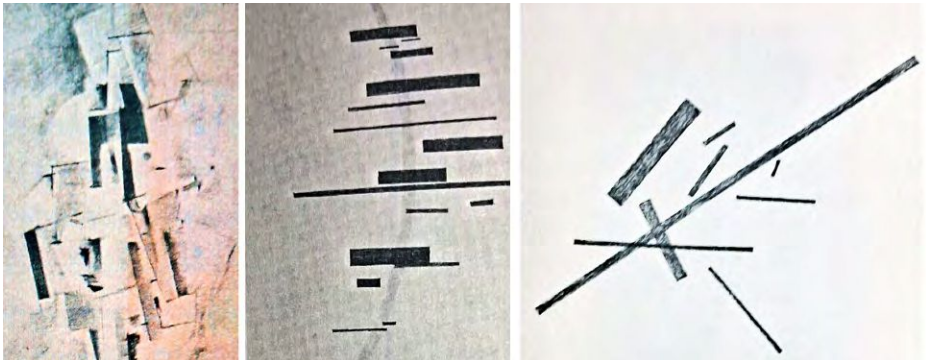


figura 5

la “lógica de la descomposición” que proclamaba Häring. En las escuelas de Darmstadt y de Marl, se observan claramente este tipo de disposición cuasi fragmentada.
Su base de trabajo parecía estar en la compleja composición en planta, en coincidencia sobre lo que pensaba la joven Zaha Hadid, a principios de 1990, sobre el valor que ella le adjudicaba a la obra de Malévich. Hacía hincapié en que ninguna arquitectura puede dar un salto hacia un cambio integral (no solo de aspecto) si es que las plantas no acompañan con nuevos posicionamientos de elementos y en como éstos nos hacen desplazar, diciendo que esa es la enseñanza que al suprematismo le había encontrado.
Por último, no es menor el interés de Claude Parent (padre del concepto de Función Oblicua) sobre la obra de Scharoun, de la cual dice: “tiene un gusto por la no evidencia del plan…no se trata, en su obra, de organizar, sino de poner en acción polaridades alrededor de las cuales, todo prolongamiento de una de sus partes se halla orgánicamente ligada al todo.”
La perspectiva inacabada y alejada de una visión única y dominante, conducida por las partes, se proyecta como el verdadero texto de sus obras. Retengamos esta parte, para retomarla con Pietilä.

Jörn Utzon (Copenhague, Dinamarca, 1918-2008)
Si Scharoun era detallista, complejo, y a su vez preciso en las relaciones desde la planta, Jörn Utzon trabaja de la misma manera desde la sección de sus edificios. La idea del espacio inte-

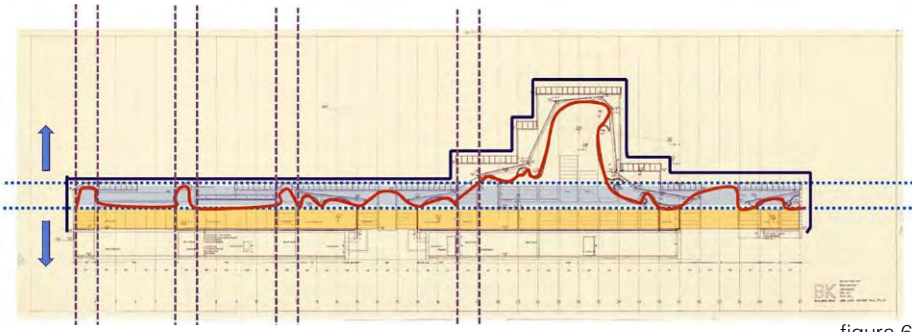


figura 6

rior moldeado y complejo empuja desde la misma sección, bajo una elección cuidada y definida de los elementos de cobertura. De ideas menos entrelazadas y más radicales (con un lenguaje más apoyado en preceptos modernos, como, por ejemplo, la producción de elementos repetitivos o industrializados), Utzon trabaja el espacio interior bajo la interacción de dos elementos proyectuales reconocibles: un basamento y una solución de cubierta, que interactúan en su variación. Los espacios se comprimen y se estiran, se alargan y se iluminan de manera diferente, según el proyecto demanda. Los aspectos funcionales están definidos por esta interacción, estableciendo una línea de separación invisible entre estas dos estrategias: una que toma los aspectos que nacen desde la tierra (podios, plataformas, hundimientos, lógica pública), y otra liberada espacialmente, más ligera e ilimitada, dominando la luz (cáscaras, piezas prefabricadas, ensamblajes de elementos seriados, siendo portadora del significado).
Aun así, en la Iglesia Bagsvaert (figura 6), una capa superpues-

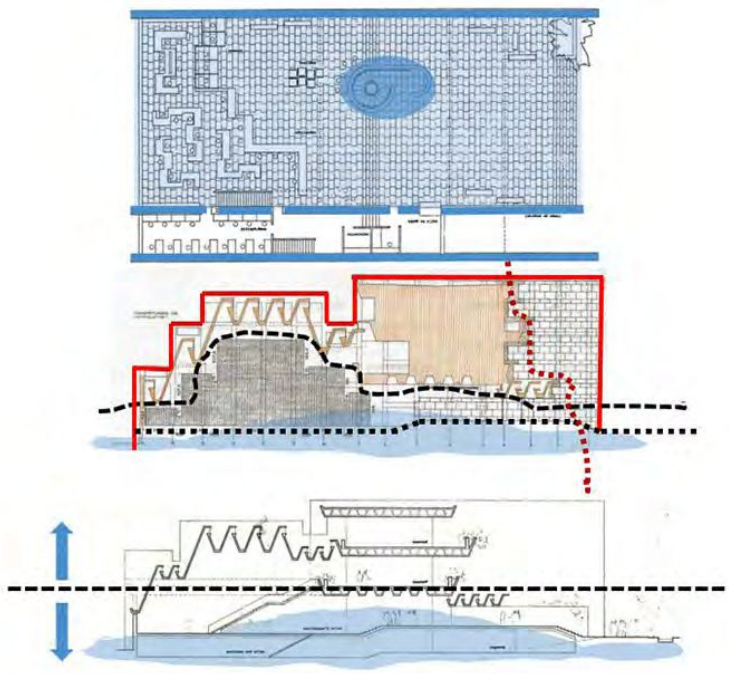


figura 7

ta a estas decisiones generales, lleva al edificio a la escala y al aspecto de los graneros, silos nórdicos y construcciones rurales del lugar. Decisiones separadas, amalgamadas de una manera casi natural. Si tomamos el proyecto de la Opera de Sydney junto con el Banco Melli en Teherán (figuras 7 y 8), vemos la misma estrategia en diferente escala, solo que el podio-plataforma en la ópera, es una solución funcional además de arquitectónica (comprime y libera para desplegar el espacio y facilitar una solución de cubiertas). Por eso parecía de interés no mirar tanto en Utzon lo que sí necesitamos estudiar en Scharoun: la composición en planta. Las plantas de Utzon no anticipan la riqueza del corte, y eso es lo sorprendente: son regladas, moduladas, geométricamente inapelables, axiales, limpias y extremadamente sintéticas. El y los espacios representados por el corte, diluyen todo orden aparente, enriqueciendo el espacio para dar el definitivo sentido a la obra, convirtiendo a su arquitectura en una expresión compleja.

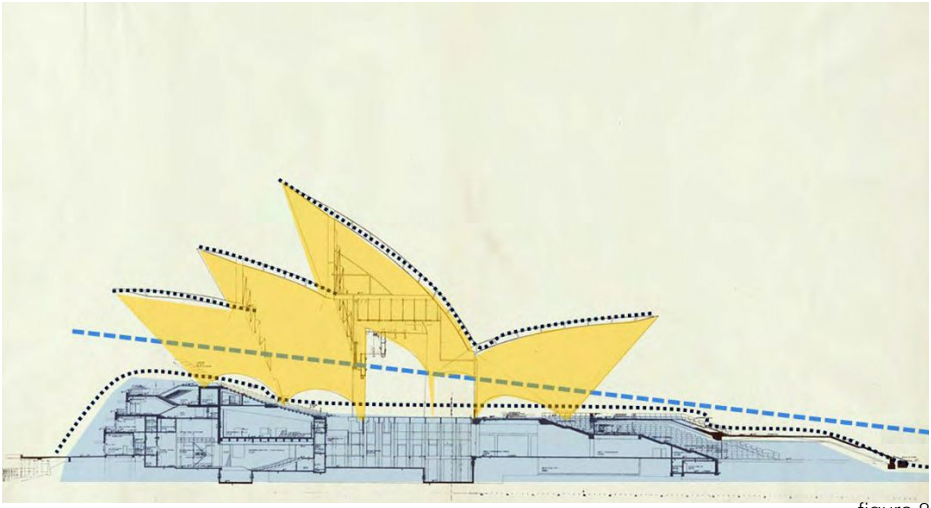


figura 8

Reima Pietilä (Turku, Finlandia, 1923-1993)
Raili Pietilä {Raili Inkeri Paatelainen} (Pieksämäki, Finlandia, 1926-2021)
Tras un breve paso por el Funcionalismo y la herencia de Alvar Aalto, busca su propio camino en el Expresionismo (desde donde se formó Scharoun), el Constructivismo Ruso y, especialmente, el estudio de la tradición y los mitos fineses en relación con la naturaleza.
Pietilä tenía todas las herramientas aprehendidas desde la cultura ascética del funcionalismo finés, del cual no renegaba, pero su compenetración con el mundo natural, la poética y el estudio de las sagas nórdicas, fueron su inspiración más fuerte. Un intelectual que, aunque reconocido, era complejo y auto marginado de la cultura arquitectónica ya no internacional, sino local.
El lenguaje y los sistemas de la arquitectura moderna terminan siendo un cúmulo de herramientas para reproducir una serie de proyectos más integrados al mundo natural. Pietilä representa el tipo de arquitecto de la tercera generación moderna, es decir, aquellos que se inclinaban por armonizar e incorporar las cuestiones regionales, que, en su caso, exceden a la representación física del entorno. Mas allá de dos obras que representan la expresión del empuje del espacio interior como lenguaje externo

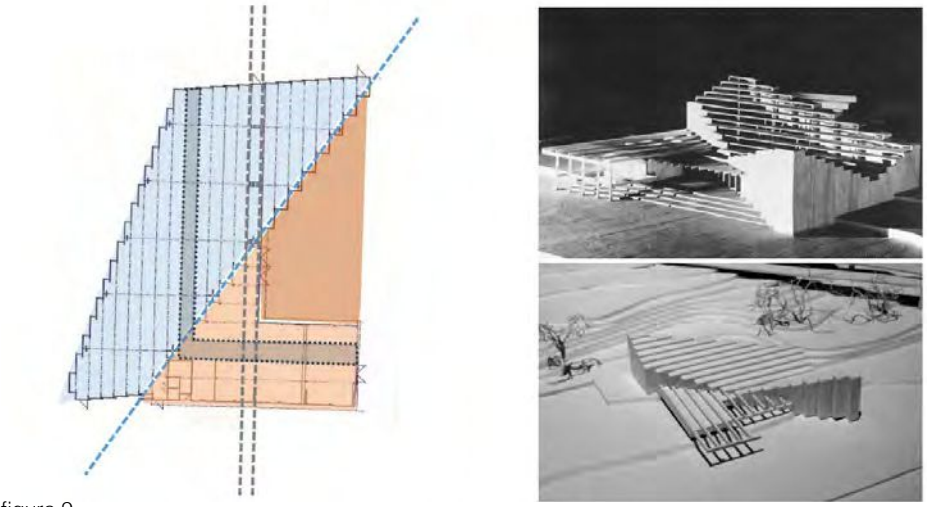


figura 9

(figuras 9, 10 y 11_Pabellón finlandés para la expo de Bruselas 1958, e Iglesia Kaleva en Tampere 1959), la idea es centrarme en su obra más emblemática y lograda: el Centro Dipoli en el campus de la Universidad de Otaniemi en Espoo. Contigua al politécnico de Alvar Aalto.
Las ideas para Dipoli (edificio para el centro de estudiantes, figuras 12, 13 y 14), se centran en los mitos neolíticos basados en la experiencia material y espacial más básica del hombre. En ese aspecto, es un edificio ahistórico, no referencial. Pietilä describe que toda la mitología celta, la de los lapones y los fineses, derivan de la espiritualización de la naturaleza. Es así, que en la memoria del concurso para Dipoli, Pietilä describe que en el sitio existe un ángel barbudo, un ingeniero barbudo, que vive en las cavernas bajo el edificio Dipoli, como un custodio. Los dioses nórdicos (sobre los cuales hablan los Textos Mitológicos de las Eddas, de Snorri Sturluson), son cambiantes y ambiciosos, proclives al engaño y la simulación, disfrazándose con la apariencia del mundo que los manifiesta. Dipoli, entonces, y en

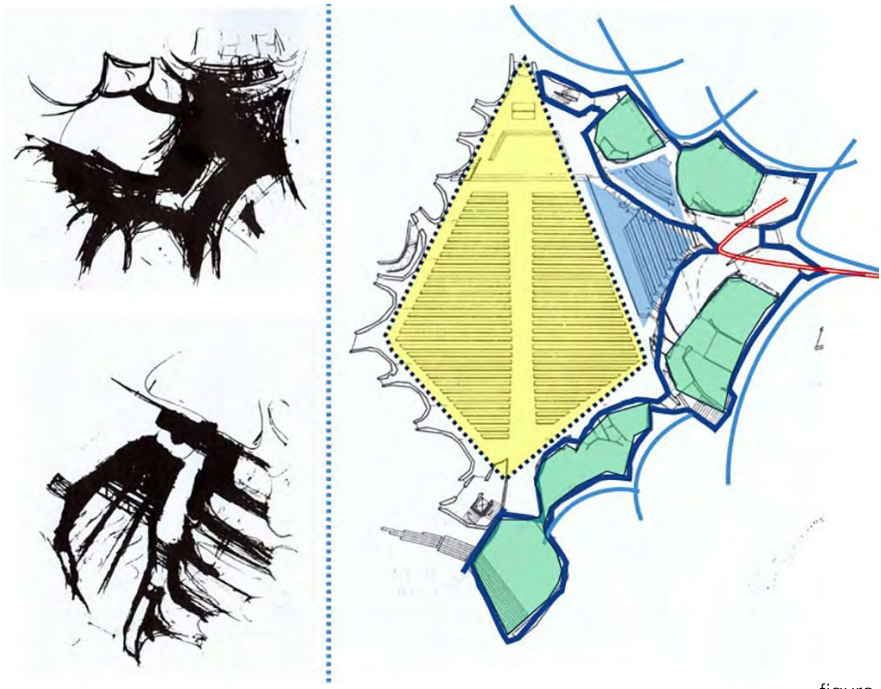


figura 10

concordancia con estos aspectos, va tomando las particularidades formales o materiales de su entorno, en contra de cualquier concepto de unicidad, y a favor de la simulación.
Pietilä dice que la arquitectura es un fenómeno aleatorio, una excepción y no una componente constante del ubicuo espacio habitable construido por el hombre. Asi, es la respuesta informal al politécnico de Aalto, ante el que ofrece una cara racional, simulada, en concordancia.
El verdadero corazón del proyecto está desde una grieta interior producto del acercamiento de dos mundos proyectuales, uno racional y funcional, otro orgánico y adaptable a los accidentes externos o internos. A diferencia de Scharoun, que proyecta el paisaje interior desde el inicio, Pietilä llega a la esencia interior del espacio central, por el acercamiento de dos tipos de resoluciones antagónicas. Como las grietas que han quedado entre rocas después de los movimientos surgidos de la glaciación, donde algunas se presentan pulidas y perfectas, y otras rugosas como producto de la adaptación a las circunstancias físicas circundantes. Así, el interior de Dipoli es casi el hallazgo de un accidente natural.

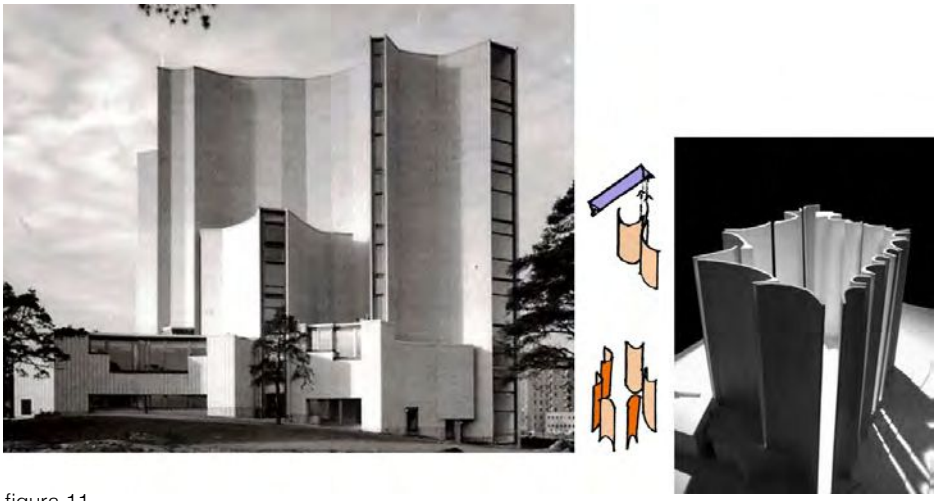


figura 11

Hemos visto, entonces, tres maneras de concebir proyectos desde el concepto interior aplicado sobre el sentido del espacio, acercándonos a las metodologías para concebirlos, y a una cierta familia de elementos que pueden posibilitarlos;
1_imaginando una paisaje no lineal, articulado y sorprendente en visuales complejas.
2_trabajando sobre las tensiones que pueden suceder variando la sección, entre los elementos de soporte y los elementos de cobertura.
3_descubriendo el corazón de un proyecto como si halláramos un espacio adecuado allí donde no sabíamos. Tratando de acercar los elementos que sí fueron deliberadamente resueltos hasta un punto en que solo el intersticio y la tensión entre ellos los haga surgir con la potencia del espacio común.
Es, en definitiva, una invitación a estudiar, a redibujar, a extraer y a no descartar proyecto alguno sin tratar de absorber algo de ellos, algo que nos pueda ayudar a comprender, como proyectistas, nuestros futuros nuevos problemas.

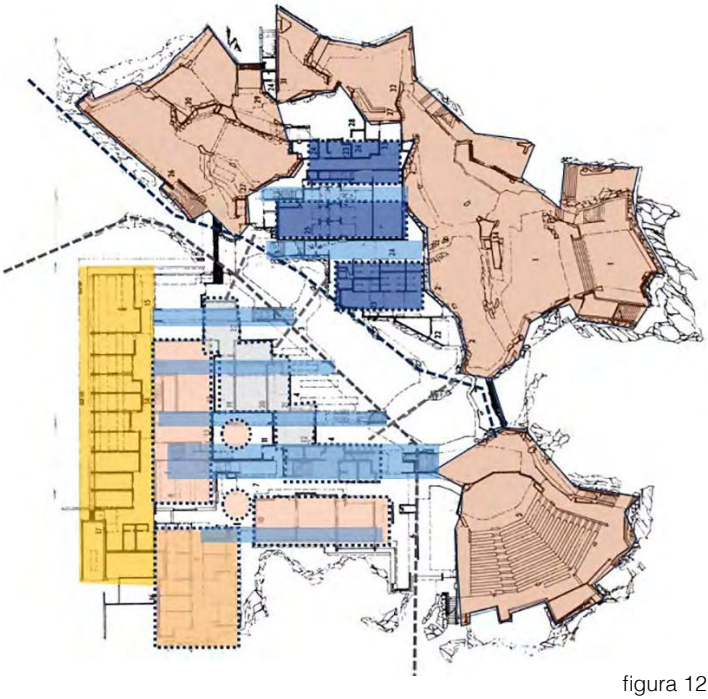


figura 12

Bibliografía

Expresionismo_Javier Climent Ortiz_Biblioteca Nueva, Madrid 2011.

Scharoun, o el espacio dinámico_Claude Parent, Ed. Summa Nueva Visión 15, Arg.1968.

Jörn Utzon, obras y proyectos_Jaime Ferrer Forés, GG, Barcelona 2006.

Jörn Utzon_Monografías AV 205, Madrid 2018.

Arquitectura Finlandesa en Otaniemi_Aalto, Siren, Pietilä_Ediciones Polígrafa, Barcelona 1971.

Summarios nº 46_Reima Pietilä, arquitecto de Finlandia_Ediciones Summa. Arg.1980.

Summarios nº 58_Persistencia del Organicismo_Ediciones Summa. Arg.1982.



figura 13

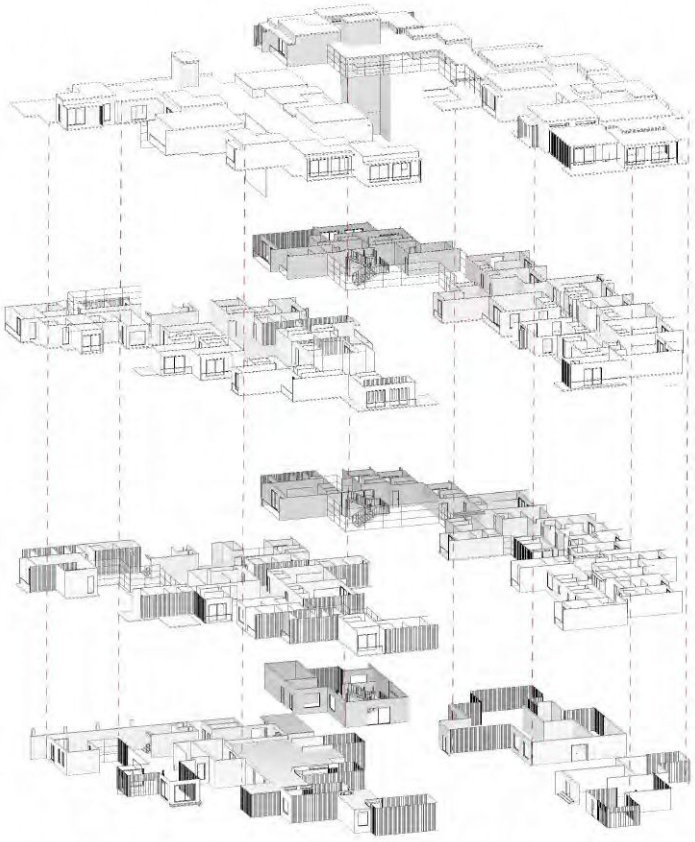
nivel 04

intensidad
contexto y concepto

cuerpo docente
Emiliano Da Conceição Ferrero
(semestre 01)

Gustavo Casero
(semestre 02)

estudiantes
acosta, aylen; álvarez, luciana; gómez, braian alexis; sciallo, maria jorgelina; gamaler, nahiara; bellotti, lara edith; barbero, juan bautista; uyuquipa baron, ester; medina liz, juliana; carballo, karen roberta; panetta, franco; lopez, maría celeste; actis, matias; esquivel, federico; peluffo, sofia; mayer, agustina; tamayo vila, paula emilia; etchechury, pedro; occhino, ramiro; albarracin, martin ricardo; sansot, delfina milagros; quiroga niedfeld, juana



delfina sansot, franco panetta

nivel 04
ejercicio 01

contextos diagramáticos

Cada proyecto arquitectónico tiene implícito el conocimiento del contexto sobre el trabajaremos. Es un conocimiento de eventos, sistemas, elementos, objetos. En este ejercicio exploraremos diferentes modos de trabajar diagramáticamente sobre la información contextual para proyectar.
El contexto es lo que otorga significado a las cosas, ya que un objeto siempre está en relación a su contexto, en sí mismo no significa nada y nunca está solo. El contexto está presente en todo momento, posee gran cantidad de información que no percibimos y no vemos, como si fuera un telón de fondo indiferente que damos por conocido cuando en realidad no lo es. El contexto sobre el que trabajamos es una reducción de la realidad, nunca miramos todo sino sólo un parte, siendo necesario conocer esa reducción y establecer nuestros parámetros de registro. El contexto es físico, temporal, histórico, personal y todo aquello que conforma las posibilidades de producir. La construcción que hacemos del contexto es necesariamente reductiva y selectiva para que podamos hacerlo productivo, se trata de una posible verdad que sea operativa, una verdad provisoria que necesariamente incluirá eventos desconocidos. Para que esto suceda debemos obtener información para seleccionar y priorizar, discernir.
La tendencia a la certidumbre hace que perdamos posibilidades de observar, el estudio del contexto nos exige desacostumbrarnos a ver, construir una nueva subjetividad que desarme lo conocido para ver nueva información.
Miramos la ciudad y seleccionamos los temas sobre los que vamos a trabajar, erigiendo una verdad temporaria, una verdad que será el motor de nuestro proyecto mientras se desarrolle. Al ser conscientes que trabajamos solo con una parte de la información presente en el contexto, debemos estas atentos para reconocer y capturar otras informaciones que retroalimenten el registro. Esa verdad provisoria se puede romper a cada paso, siendo necesario una mirada lateral para seguir nutriendo el campo de trabajo.

enunciado del trabajo
A partir de un contexto dado buscaremos tomar registros del mismo considerando procesos diagramáticos específicos.
Los procedimientos que llamamos procesos de diagrama buscan acciones proyectuales liberadas de preconceptos que posibiliten

la construcción de procesos maquínicos definidos por información en distintos niveles, que no distinguen formas ni contenidos, construyendo nuevas significaciones cada vez. Comprende lo múltiple y lo hace propio para accionar distintos mecanismos de proyecto liberados del peso del signo, una presencia demasiado intensa para permitir nuevas acciones. Estos diagramas definen una práctica, un método o una estrategia en distintos órdenes que forman un sistema físico inestable o en desequilibrio que conecta multiplicidades vinculadas a partir de su heterogeneidad.

En nuestra disciplina este mecanismo se utiliza de distintas formas pero en ninguna de ellas se estudia a partir del discurso establecido sino a partir de la re-elaboración de argumentos que permiten un estado de innovación y experimentación continua, creando posibilidades de nuevos espacios de trabajo y nuevas conformaciones espaciales. La ausencia de jerarquías, o mejor aún, la continua puesta en crisis de las mismas, permiten al proyecto trabajar en otros ódenes para liberarlo de ataduras o mecanismos no conscientes que lo ligan a significados establecidos y admiten un nuevo comienzo cada vez. Estos mecanismos llevan a la arquitectura fuera de la fijación tipológica actualizando viejos significados para transformarlos en diagramas operativos.

Los procesos de diagrama están ampliamente difundidos y poseen múltiples versiones dependiendo del autor. Para este ejercicio tomaremos solo algunas de ellas. A cada grupo de trabajo se le asignará solo una.

_Peter Eisenman. hacer presente aquello que es virtual a partir de escribir y re escribir el contexto. Promueve conexiones arbitrarias diferenciando forma, función y significado.

_Ben van Berkel. utiliza diagramas que sugieren efectos organizativos, a partir de conformaciones más abstractas y modelos geométricos.

_OMA: visualización de información en diversos modos de representación. Burocracia romántica, a partir de información ampliada

_FOA: registro de nuevas organizaciones materiales relacionadas con el espacio.

_Bernard Tschumi: cambios en la notación, tomada de otras disciplinas. El cuerpo, el movimiento, el acontecimiento y la narrativa como temas para producir diagramas.

notas generales

El ejercicio buscará registrar el contexto en el que luego se implantará un edificio a partir de los modos diagramáticos estudiados. Será un ejercicio corto de cuatro clases, donde buscaremos generar toda la información posible para luego ser transferida al proyecto.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

capacidad de análisis metodológico variado y exhaustivo de un contexto

capacidad de entender al sitio por sus propiedades particulares y sus potencialidades

capacidad de traducir la información del contexto a través de notaciones diagramáticas

definición y experimentación con he-

rramientas y operaciones a partir de diagramas contextuales
capacidad de comprender as estrategias de diseño
capacidad de entender al sitio por sus propiedades particulares y potencialidades
manejo del registro contextual en todas las escalas

bibliografía

Garcia, Mark. The Diagrams of Architecture (traducción)

Peter Eisenman, Pompei, Stazione
Peter Eisenman, proyecto para Cannareggio, Venezia
Peter Eisenman,, Ciudad de la Cutura, Galicia, España

UNStudio, IFCCA, New York, EEUU
UNStudio, Ponte Parodi, Genova, Italia
UNStudio, NMR facility, Utrecht, P.Bajos

OMA, IIJ Plein, Amsterdam, P. Bajos
OMA, Concurso para Parque La Villette, Paris, Francia
OMA, Bibliotecas en Jussieu, Paris, Francia

Bernard Tschumi, Museo de la Acrópolis, Atenas
Bernard Tschumi. Parque de La Villette, Paris, Francia

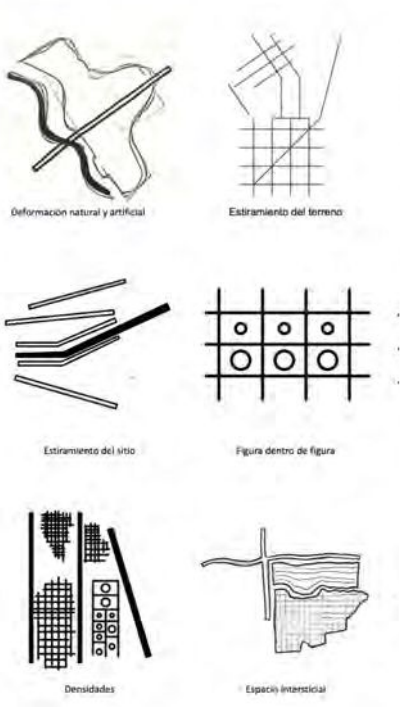
FOA: Terminal portuaria en Yokohama

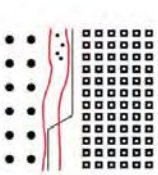
Daniel Libeskind. Imperial War Museum. Manchester
Daniel Libeskind. Museo Judío Berlín

Eduardo Arroyo (no.mad). Conservatorio, Mallorca
Eduardo Arroyo (no.mad). Estonian National Museum Tartu
Eduardo Arroyo (no.mad). Museo Guggenheim Helsinki
Eduardo Arroyo (no.mad). Nam Jun Paik Museum, Seul

terreno

34°53'02.0"S 57°54'09.5"W.





Bernard Tschumi



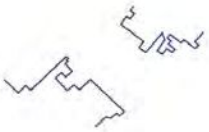
Rem Koolhaas

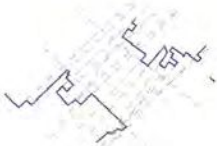


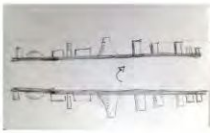
UNStudio



FOA



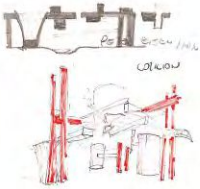




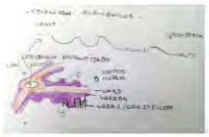
nombre



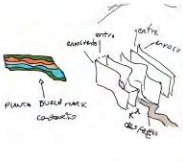
nombre



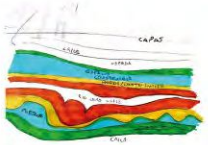
nombre



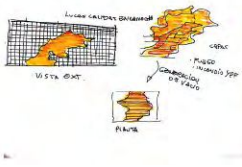
nombre

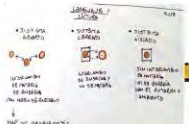


nombre



nombre







nivel 04
ejercicio 02

diagramas en altura

Los procesos de diagrama son elaborados a través de un funcionamiento libre de cualquier obstáculo o rozamiento al que hay que otorgarle un uso específico para que actúe libre de discursos pre elaborados, establecidos y canonizados. Es esa construcción de la máquina abstracta que se define por materias y funciones informales, sin distinguir forma y contenido, que posee información en distintos niveles construyendo nuevos significados no-fijos. Comprende la multiplicidad y la hace propia para poder activar distintos mecanismos de proyecto que actuarán libres del signo sin representar nada, pero construyendo nuevas significaciones. El diagrama define una práctica, un método o una estrategia en distintos órdenes que forman un sistema físico inestable o en desequilibrio que conecta multiplicidades vinculadas a partir de su heterogeneidad.
No está relacionado con una idea ni con una infraestructura dominante, sino con efectos de actualización que integran y diferencian los agenciamientos concretos construidos en base a relaciones de poder virtuales, potenciales, inestables, evanescentes. La multiplicidad diagramática solo puede ser actualizada en vías divergentes siguiendo líneas de diferenciación sin las cuales todo quedaría inmerso en una dispersión descontrolada.

enunciado del trabajo
Para el presente ejercicio tomaremos los registros realizados en el tp01 para utilizarlos como campo generativo del nuevo proyecto. Buscaremos seguir trabajando con el proceso diagramático asignado, profundizando sobre el mismo y cambiando la práctica, ahora no será para registrar sino para producir un objeto. En el transcurso del proceso es posible que necesitemos nuevos registros del contexto, ahora con una mirada más operativa.
Continuaremos con los procesos asignados:

_Peter Eisenman. hacer presente aquello que es virtual a partir de escribir y re escribir el contexto. Promueve conexiones arbitrarias diferenciando forma, función y significado.
_Ben van Berkel. utiliza diagramas que sugieren efectos organizativos, a partir de conformaciones mas abstractas y modelos geométricos.
_OMA: visualización de información en diversos modos de representación. Burocracia romántica, a partir de información ampliada
_FOA: registro de nuevas organizaciones materiales relacionadas con el espacio.
_Bernard Tschumi: cambios en la notación, tomada de otras disciplinas. El cuerpo, el movimiento, el acontecimiento y la narrativa como temas para producir diagramas.

bibliografía

Garcia, Mark. The Diagrams of Architecture (original y traducciones)
B. Tschumi. Concepto, contexto, contenido
UN Studio. Hiwell Amber C. Hangzhou, China
UN Studio. Posco Geomsegi B., Seul, Corea
OMA. Hyperbuilding, Bangkok, Tailandia
OMA. CCTV, Beijing, China.
AZPL. Baufwls J6 der Seestadt Aspern. Viena, Austria
AZPL. Bundled Towers, Neva York, EEUU

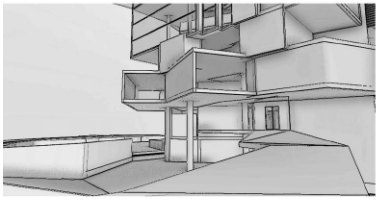
objetivos de trabajo y criterios de evaluación

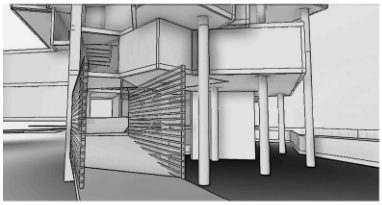
_definición y experimentación con herramientas y operaciones de procesos diagramáticos
_capacidad de comprender las condiciones esenciales y exclusivas de un contexto y sus correlatos en las estrategias de diseño
_capacidad de incorporar al proceso de proyecto las propiedades particulares y potencialidades del sitio.
_comprender las posibilidades operativas en un objeto arquitectónico bajo la forma contextual.
_manejo del diseño contextual en todas las escalas.
_capacidad de armado y desarrollo de un edificio en altura de mediana complejidad.

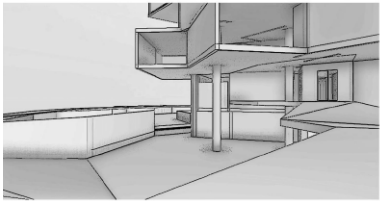
programa. centro bioambiental y viviendas
Edificio en altura con base de 280m2 aprox.:
1 Recepción – 50m2
4 Oficinas jerárquicas con secr. – 150m2
2 Sala de exposiciones múlt. - 400 m2
Espacios variados para exposiciones experimentales – 500 m2
1 Espacio para exposición - 100 m2
1 Cafetería con sus servicios – 100m2
1 Depósito con accesos desde el ext. y zona de carga y descarga – 150 m2
Viviendas para 4 y 6 personas - 1500 m2
Viviendas temporarias hasta 2 personas - 800 m2
12 cocheras
sup. total: 3750 m2 + muros y circulaciones
Espacio exterior. Exposiciones, Conferencias y Eventos exteriores. Parque urbano

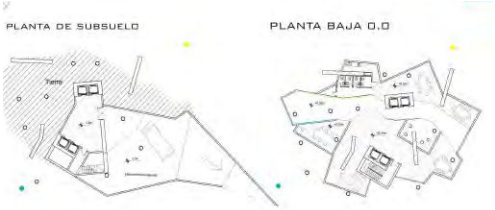
terreno

terreno registrado en el tp01








PLANTA DE SUBSUELO
PLANTA BAJA 0.0


1 ER PISO. PLANTA DE EXPOSICIONES
3 ER PISO. PLANTA DE EXPOSICIONES


PLANTA DE VIVIENDAS PARA
4 Y 6 PERSONAS

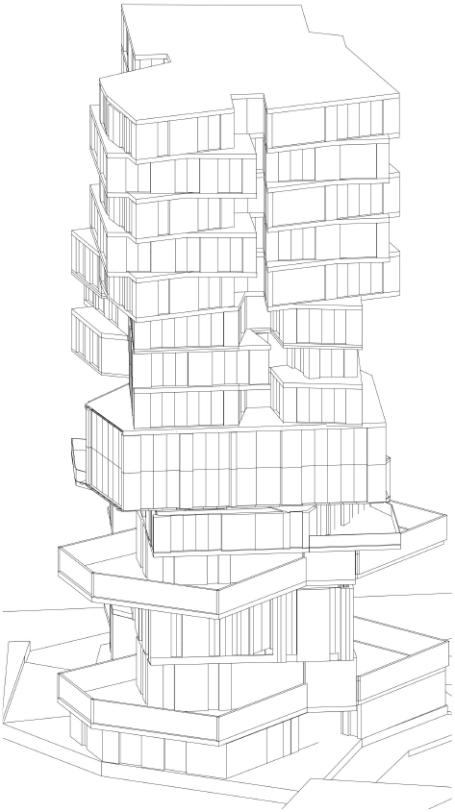


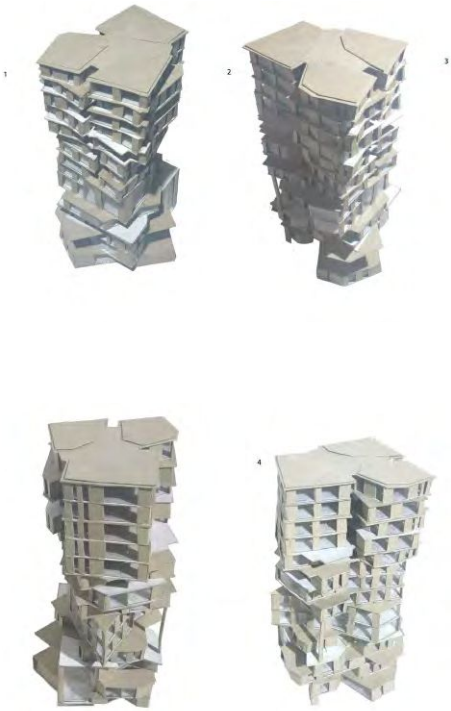


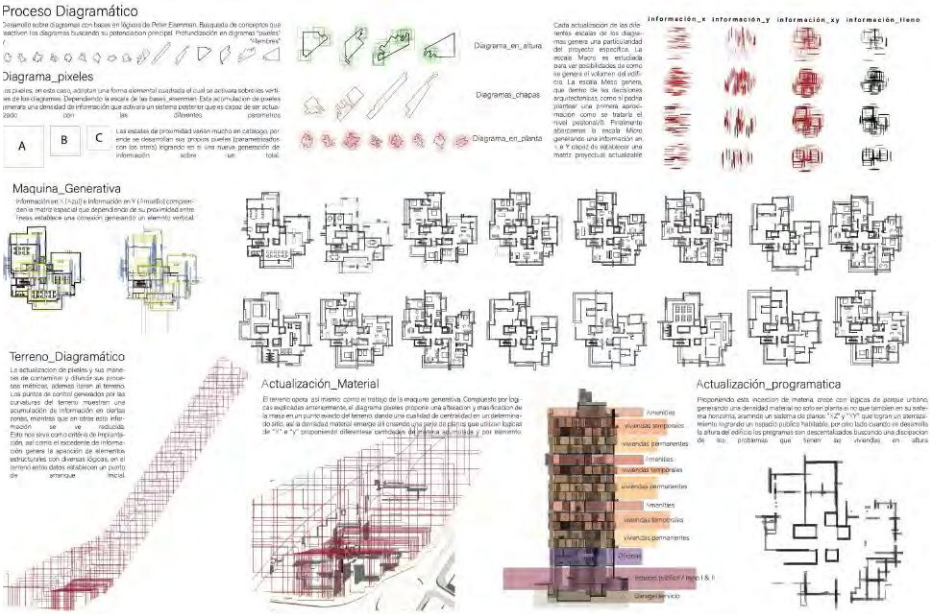


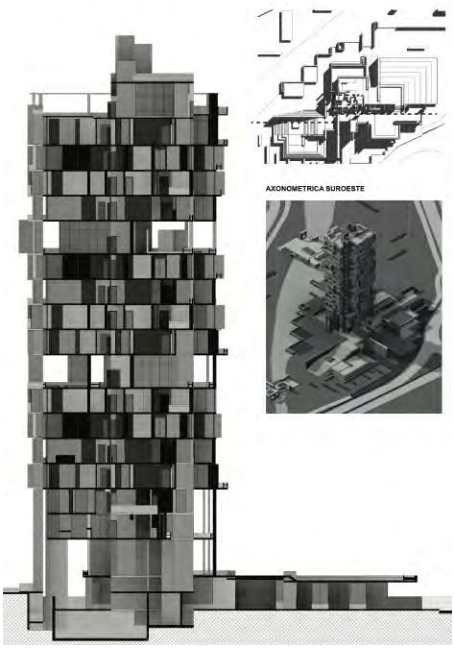


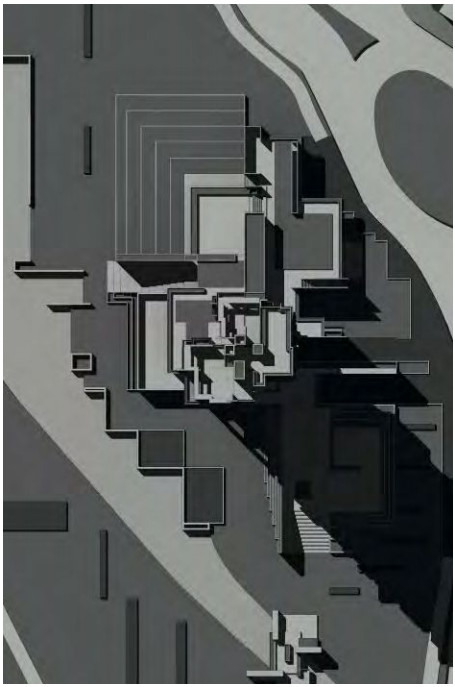

PLANTA NIVEL 2
PLANTA NIVEL 5
PLANTA NIVEL 8
PLANTA NIVEL 11
PLANTA NIVEL 14
PLANTA NIVEL 1
PLANTA NIVEL 4
PLANTA NIVEL 7
PLANTA NIVEL 10
PLANTA NIVEL 13
PLANTA NIVEL 0
PLANTA NIVEL 3
PLANTA NIVEL 6
PLANTA NIVEL 9
PLANTA NIVEL 12

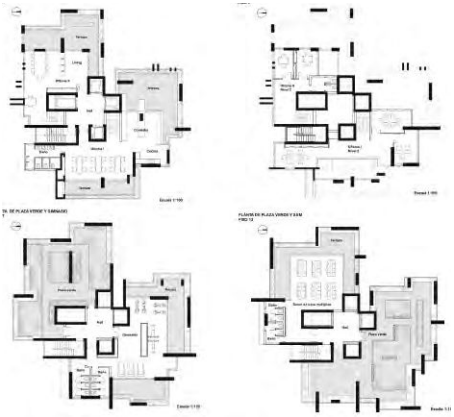



1
2
3
4


Proceso Diagramático
Diagrama_pixeles
A
B
C
Diagrama_en_altura
Diagramas_chapas
Diagrama_en_planta
información_x
información_y
información_xy
información_lleno
Maquina_Generativa
Terreno_Diagramático
Actualización_Material
Actualización_programatica
Amenities
viviendas temporales
viviendas permanentes
Amenities
viviendas temporales
viviendas permanentes
Amenities
viviendas temporales
viviendas permanentes
Oficinas
Hotel
Museo público y hotel I & II
Garages servicio


AXONOMETRICA SUROESTE

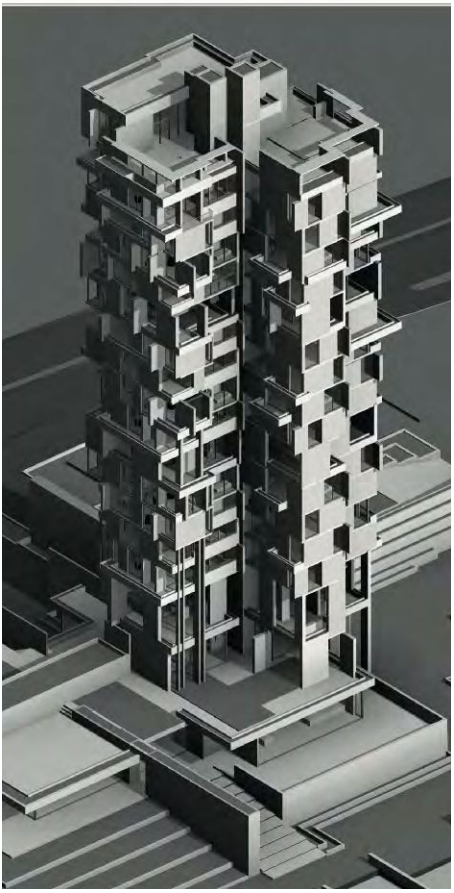


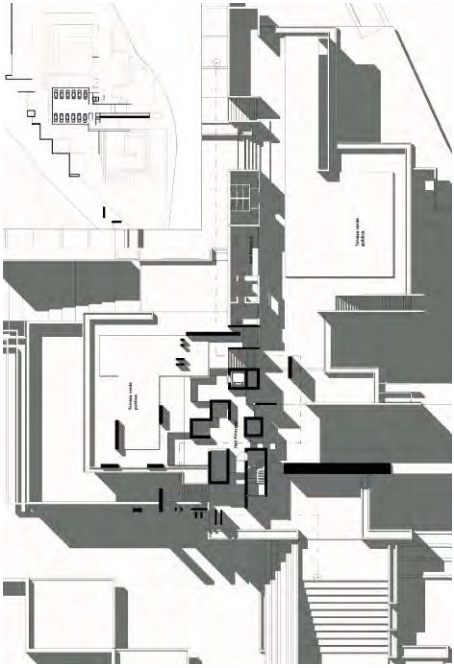




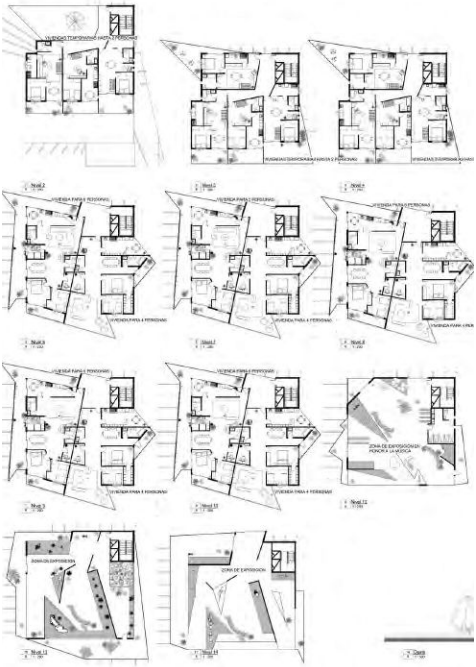




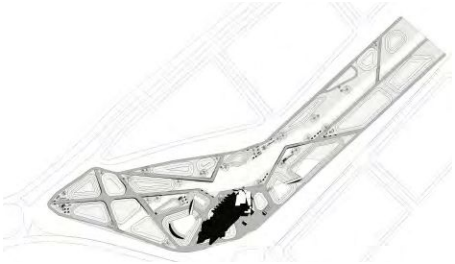


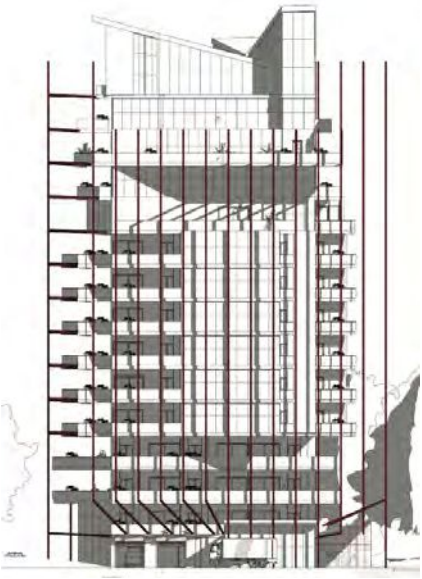


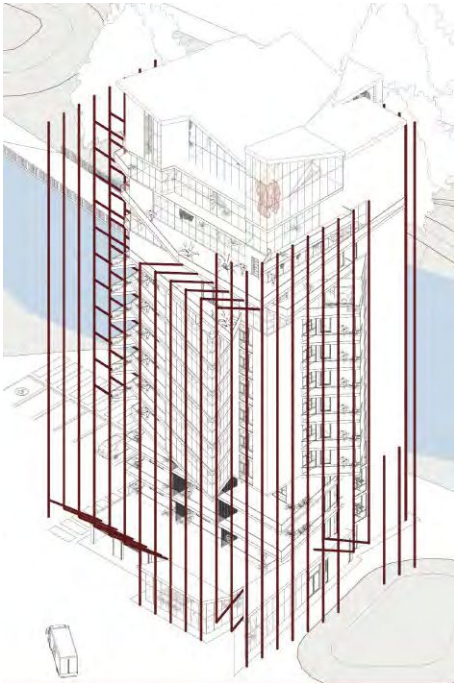
federico esquivel, ramiro occhino

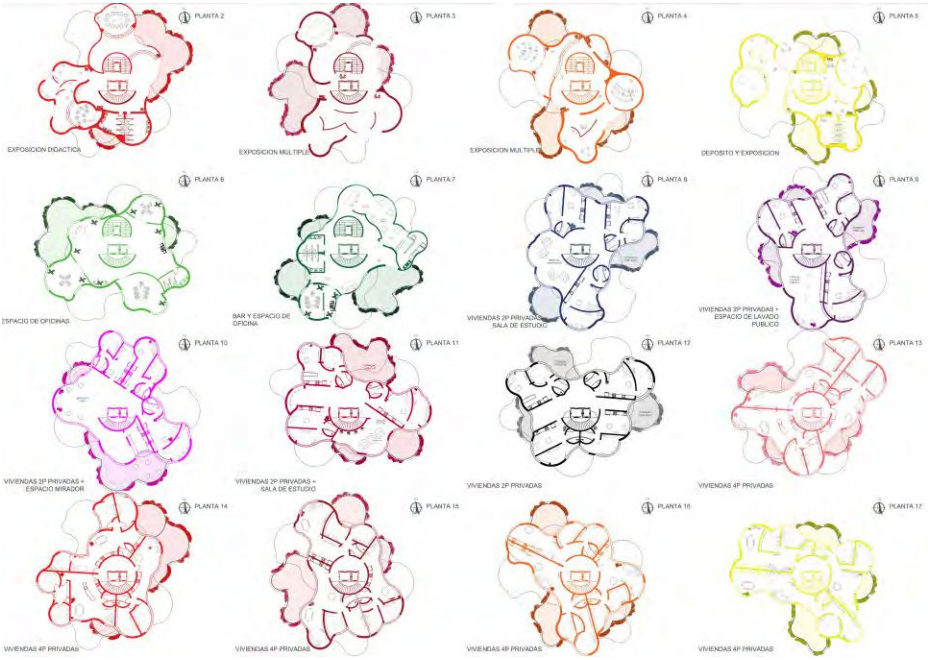


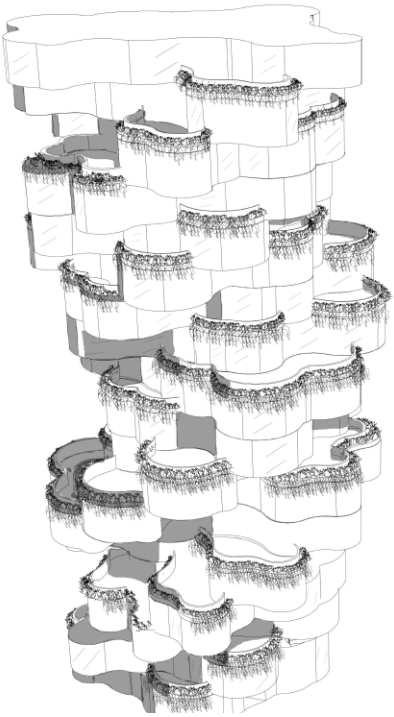

PERSPECTIVAS INTERNAS DE VIVIENDA
PERSPECTIVAS INTERNAS DE OFICINAS, CAFETERÍA Y EXPOSICIÓN
PERSPECTIVAS EXTERNAS









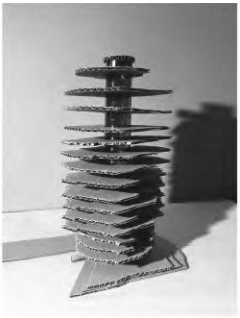






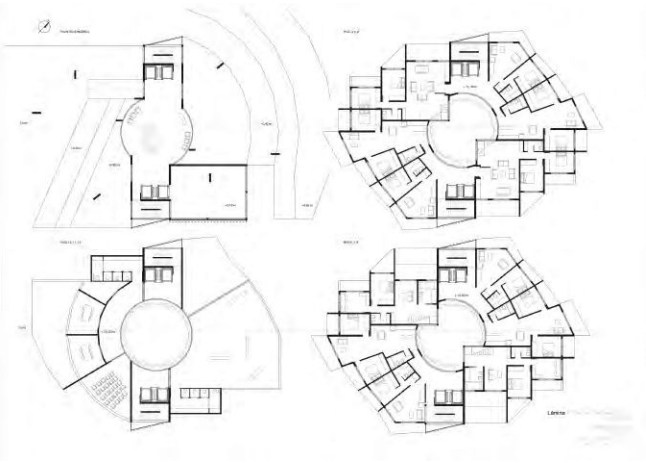


aylen acosta, nahiara gamaler; juliana medina niz



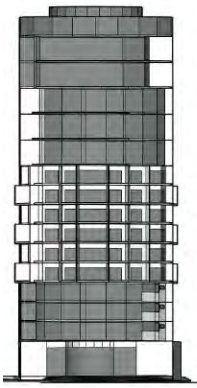


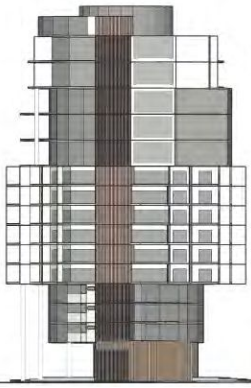


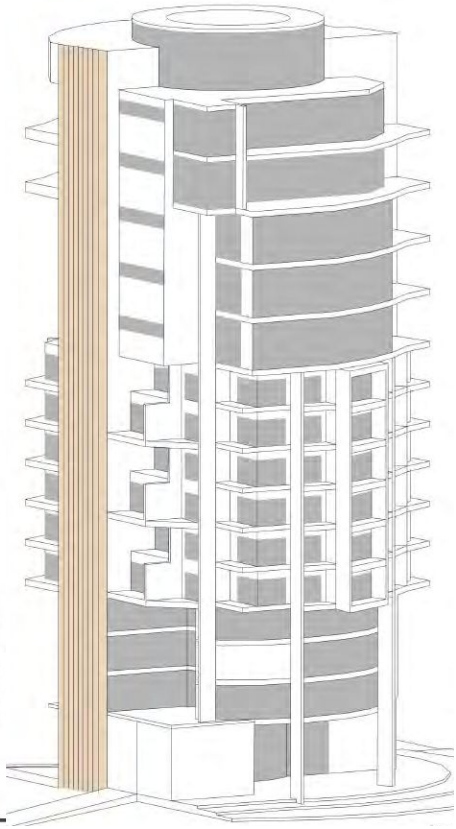


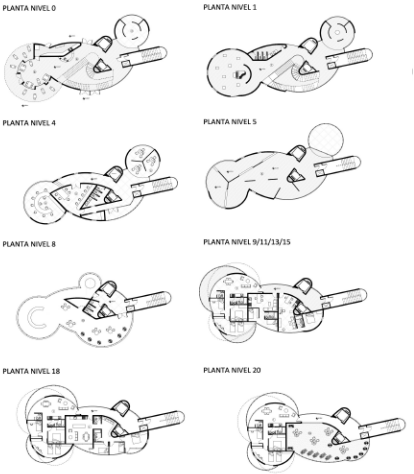




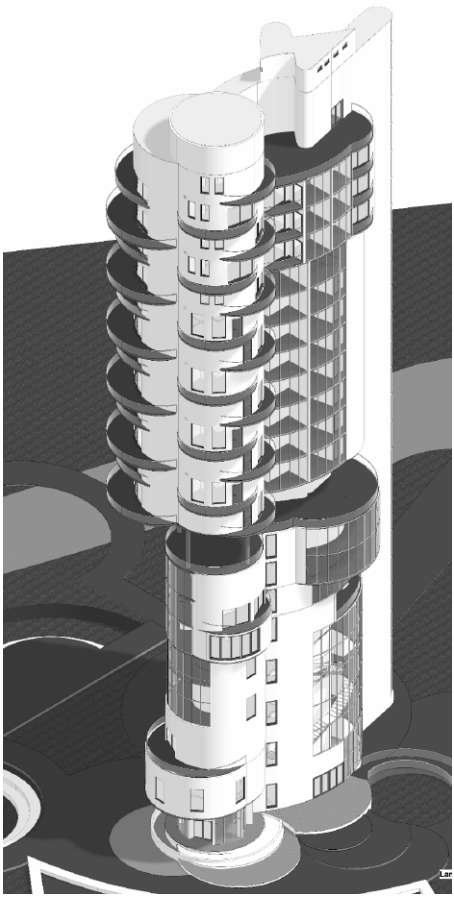


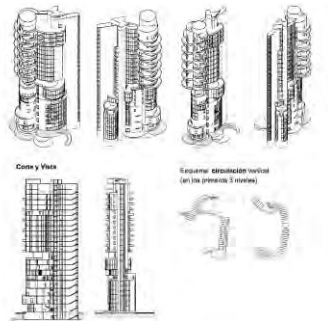





PLANTA NIVEL 0
PLANTA NIVEL 1
PLANTA NIVEL 4
PLANTA NIVEL 5
PLANTA NIVEL 8
PLANTA NIVEL 9/11/13/15
PLANTA NIVEL 18
PLANTA NIVEL 20






Corte y Vista
Esquema circulación vertical
(en los primeros 3 niveles)



nivel 04
ejercicio 03

estructuras argumentales

Desarrollar conceptos, argumentar el diseño. En la búsqueda de crear caminos que en la enseñanza del proyecto aporten a la creación de argumentos, y en definitiva teorías que orienten y den sentido al acto de diseño, la filosofía nos da la posibilidad de pensar sobre asuntos que son esenciales al hombre en el mundo, que podemos transponer hacia el hombre arquitectónico.
Hacia 1991, Gilles Deleuze junto a Félix Guattari escriben un pequeño libro titulado ¿Qué es la Filosofía? en el cual indagan tanto sobre el modo habitual de considerar ese campo del pensamiento como en la finalidad de esa actividad reflexiva.
Los autores de este libro suponen que poder explicar ¿qué es la filosofía? no puede hacerse sólo en la madurez de la vida filosofal sino que debe de haber una forma menos inalcanzable que la de querer igualar la posición de Kant o la de cualquier filósofo clásico. La respuesta, para ellos debía de ser sencilla y de alguna manera ya conocida.
Es así que la definen de la siguiente manera: la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos. En términos de explicar lo que es relativo a tal reflexiva actividad Deleuze y Guattari desarrollan la idea de la formación de conceptos en un modo muy sencillo y singular que nosotros nos atrevemos a traducir al campo de la arquitectura y la teoría, con el preciso significado de lo que supone la traducción, es decir el de la creación de una obra nueva.
Es así como podemos ir desarrollando la tesis de estos pensadores, conscientes de que estamos hablando de arquitectura, como construcción teórica y proceso de acción, en lugar de referirnos exclusivamente a la filosofía.

Le Corbusier, Aalto, Aldo Van Eyck, Eisenman, Koolhaas, Libeskind entre muchos otros han trabajado arduamente en la definición de conceptos para hacer arquitectura, sugiriendo que vale realmente la pena indagar sobre este motor creativo del proyecto de arquitectura.
Según Deleuze, el filósofo (arquitecto para nosotros) es un especialista en conceptos, y, a falta de estos conceptos, sabe e intuye cuáles pueden ser inviables, arbitrarios o inconsistentes; cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación incluso perturbadora o

peligrosa. Crear conceptos, señalan los autores, es aprender a pensar, a asombrarse (qué otra cosa es condición esencial de la arquitectura sino el asombro como medio de conocimiento!).
Es necesario bautizar el concepto, es decir, definir su palabra, su lengua y su sintaxis para alcanzar hasta incluso la belleza del mismo. Igualmente que los autores mencionados sabemos que los conceptos no son el único modo de argumentar, pero visualizamos la alta potencialidad de esta actividad creativa.

El concepto, señalan, no viene dado, es creado, hay que crearlo trabajosamente; no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo. Todo concepto remite a un problema sin el cual carecería de sentido, del mismo modo que también remite posiblemente a otros conceptos. El concepto es absoluto y relativo a la vez, absoluto como totalidad pero relativo como fragmento, y su ductilidad es tal que es posible establecer puentes de conexión entre un concepto y otro.
La palabra, decíamos, es fundamental para la construcción del concepto; se comienza con un acto de reflexión sobre un problema particular (de proyecto) que se traduce en vocablo o frase. Un concepto no es necesariamente una sola palabra, sino que muchas de las veces se utiliza la conjunción o la yuxtaposición de palabras, incluso de significado opuesto o contradictorio, de manera de crear una resonancia productiva, un efecto desplegador de imágenes del problema y en consecuencia posibles actitudes de diseño o creación tanto como opciones o como síntoma de complejidad.
La modernidad en arquitectura ha visto desarrollar una serie de proyectos bajo ciertas denominaciones que entendidas como ideas-fuerza desplegaron las posibilidades de diseño a partir de un tema o problema claramente identificado. Los orígenes del trabajo sobre conceptos en la arquitectura moderna radican quizás en el Raumplan de Adolf Loos, pero posiblemente sea Le Corbusier quien apela a la riqueza de la palabra como motor de argumentos a la vez utilizarla como claro identificador de problemas. Unas veces usándolo como conjunción de significados en un vocablo que remite a condiciones de esencialidad y operación a la vez (DOM-INO), otras desplegando un objeto a reacción poética con las palabras envueltas en una sentencia de acción y posicionamiento (máquina de habitar, promenade architecturale), Le Corbusier se encarga de que la práctica del proyecto sea una investigación paciente, una actividad exploratoria de sucesivas fases y re-correcciones hasta llegar a la solución definitiva del tema planteado. En estos casos se crea un concepto y se lo despliega lentamente en uno o en varios proyectos de arquitectura de modo de hacerlo evolucionar o hasta agotar sus posibilidades creativas.
Aldo van Eyck en su trabajo para el Orfanato de Amsterdam, frente a un tema de fuerte complejidad espacial y funcional crea un concepto quizás más cercano a lo que expresan Deleuze y Guattari referente a sus propiedades esenciales. La “Claridad Laberíntica” propuesta por Van Eyck

se forma con dos palabras de definición espacial y organizativa casi contraria, de dinámica aparentemente opuesta, que en vez de anularse recíprocamente reaccionan positivamente, generando un camino de acción de proyecto indudable y consistente con el propio tema a resolver. En esta obra se pueden leer los ecos del concepto tanto en términos de la organización global como en cada una de las diferentes escalas de aproximación a los objetos que el autor diseña obsesivamente.

Cuando Alvar Aalto proyecta el ayuntamiento de Saynätsälo comienza desarrollando el concepto de Curia, llevando el tema administrativo de mitad del siglo XX a sus orígenes en la civilidad clásica. Sobre él luego aporta otras referencias provenientes de la memoria, de la historia local y de sus vivencias espaciales conformando una de las mejores obras de la modernidad. En el proyecto de Cannaregio, Peter Eisenman realiza varias operaciones conceptuales superpuestas definidas en tres temporalidades diferentes.Las acciones y posicionamientos de proyecto sugeridos o implícitos en un concepto tienen la ventaja de no depender de condiciones de coyuntura particulares, estéticas, técnicas o modos especiales de resolución de problemas, alejando el camino del proyecto de lo establecido, lo aceptado, lo predeterminado y de lo casual. Es justamente en esto dónde radica la potencialidad y la riqueza del trabajo sobre conceptos.

Las “fórmulas” o “tendencias” que desarrollan Sadar y Vuga se despliegan creativamente en uno o en varios proyectos de modo de verificar las posibilidades de maleabilidad del concepto. “Monolito Suspendido” y “Estructura Cinemática” son usados por ellos en un solo trabajo mientras que “Recorrido Inducido” o “Matriz Envolvente” son trabajados en varios de sus diseños. Sucede algo similar con algunos conceptos que OMA ha trabajado sobre temas o conceptualizaciones derivadas de ideas Deleuzianas. Máquinas abstractas, diagramas y pliegues son algunas de las conceptualizaciones transferidas a la arquitectura con felices y no tan felices resultados en su desarrollo, pero que de alguna manera han contribuido a abrir caminos de experimentación y evolución de la disciplina.

En este mismo sentido la casa Möbius de Un Studio desarrolla su compleja estructura mediante la combinación de conceptos organizativos, funcionales y situacionales.

Argumentar con conceptos

En base a nuestra experiencia vemos a los conceptos como una herramienta teórica en primer lugar y operativa en un segundo sentido. Estas dos cualidades completan un sistema que habitualmente adolece de la ausencia de algunos de sus componentes. En los desarrollos teóricos muchas veces falta la condición de operatividad, quedando la teoría como una mera declamación de principios, mientras que en el otro extremo,

los modos proyectuales instrumentales o meramente operativos nunca encuentran un sentido que trascienda.

Trabajar con conceptos es en consecuencia desarrollar un proceso des-

de la teoría o el argumento hacia las operaciones y las herramientas de diseño bajo un criterio continuo.
Nos resulta también de gran valor productivo el trabajo de proyecto argumental como método de construcción de teorías, pequeñas teorías, que no intentan tener validez ni permanente ni universal, pero que den sentido a un proyecto realizado en un lugar, en un contexto y para un problema determinado con una solución adecuada mediante un proceso de trabajo crítico.
Esta forma de enseñanza del proyecto es una manera de acercar la teoría a la enseñanza del proyectar, una actitud que tampoco debe ser exclusiva y que no debe desviarnos de la necesaria búsqueda de variadas formas de abordaje del proyecto y de su enseñanza en un mundo cambiante y diverso.

Enunciado del trabajo

El trabajo consistirá desarrollar un proyecto bajo una base argumentativa específica y rigurosa proveniente de la asignación de un concepto de carácter proyectual, encuadrado en los términos que están definidos por Gilles Deleuze y Michel Foucault. Absolutamente todas las operaciones de diseño de totalidad, de cada parte y en todas las escalas, deberían estar dirigidas por el concepto proyectual asignado a cada grupo. Los pasos del ejercicio serán precisamente determinados y el diseño, consecuencia de un proceso argumentalmente dirigido.
Las acciones proyectuales irán desde el despliegue del concepto hasta el proyecto final dirigido por esa base argumental. El trabajo finalizará con un anteproyecto desarrollado de un edificio de equipamiento urbano que incorpore el diseño técnico del mismo.
El concepto abordado será desplegado rigurosamente, buscando los significados posibles del mismo siempre en términos de construcción de un programa de acciones proyectuales, a la vez de precisar arquitecturizaciones posibles de esas resonancias significantes que el concepto provee. El concepto deberá promover criterios operativos y formas de determinación de la totalidad y de las partes del objeto arquitectónico en cuanto a criterios de implantación, organización espacial, condiciones de cualidad espacial, materialidad, lenguaje y diseño de componentes.

Notas generales

El ejercicio nos permitirá explorar nuevas formas de generación de formas “inteligentes” que permitan modificarse al andar y desandar el proceso que las produce. Documentar las distintas etapas y asentar en material gráfico o texto el proceso empleado. Esto es fundamental para poder analizar los resultados no solo colectivamente, sino que también ayudará a quien los produce a tener una relación más objetiva con su creación. Cada fase del trabajo son bloques cerrados con entregas específicas pero que trabajan en una secuencia. La coherencia entre todas las fases es fundamental para el éxito del ejercicio.
La forma final será un proyecto arquitectónico, en este caso una residencia universitaria estudiantil.
La clave del ejercicio está en la agu-

deza y profundidad del análisis, la simplicidad de los métodos utilizados y la generación de resultados espaciales de riqueza, interés y complejidad evitando complicaciones y contradicciones.

argumentos proyectuales a experimentar

estructuras contextuadas
estructura ausente
estructuras colaborativas
estructuras transformables
estructuras habitables
estructuras fusionadas
estructuras excavadas
estructuras desplazadas
estructuras extrañadas
estructuras adaptadas
estructuras absolutas
estructuras inversas

bibliografía básica

Gilles Deleuze-Felix Guattari: ¿Qué es la Filosofía? Introducción y parte del Cap 1.
Cecil Balmond: La nueva estructura y lo Informal, revista Quaderns 222.
Reiser-Umemoto. Atlas of novel tectonics.

Listado de algunos arquitectos para estudiar sus propuestas proyectuales a través de la estructura:
Osvaldo Pons, Amancio Williams, Joao Vilanova Artigas, Rafael Iglesia, estudio SEPRA, Luis García Pardo, Solano Benítez, Eladio Dieste
Oscar Niemeyer. Enric Miralles/Carme Pinós, Eero Saarinen, Cedric Price, Gio Ponti/Pier Luigi Nervi, Cecil Balmond/Arup, Renzo Piano, Coop Himmelblau, Will Alsop, SANAA, entre otros.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

experimentar el diseño bajo una base argumental precisa
comprender la capacidad de la teoría de trazar caminos operativos de la práctica proyectual
experimentar un camino de proyecto de un edificio complejo
abordar la definición técnica de un proyecto y sus sistemas de movilidad en vertical.
coherencia argumental en todos las escalas de diseño.

metodología del trabajo

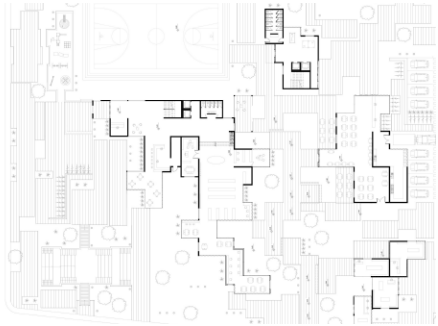
se desarrollará mediante correcciones grupales, enchinchadas y pre-entregas
fase 1: lecturas teóricas y discusión del argumento y despliegue del concepto
fase 2: búsqueda de los aspectos desplegados del concepto que a su juicio se verifiquen en obras de arquitectura.
fase 3: proyecto bajo conceptos argumentales
fase 4: desarrollo técnico del proyecto argumental

destino del edificio

residencia universitaria.
Superficie cubierta requerida:
4865m2, más 20% de muros y circulaciones.
Total: 5838m2
Superficie exterior requerida:1700m2

localización

manzana calles 125 y 126 entre 49 y 50; el Dique.
Superficie del terreno: 7.357m2



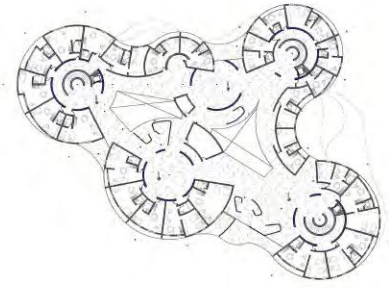


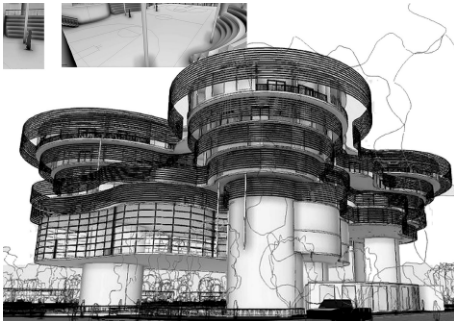


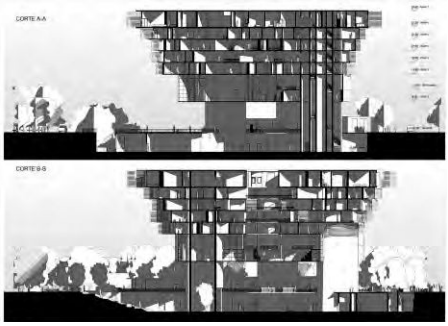
VISTA NORTE

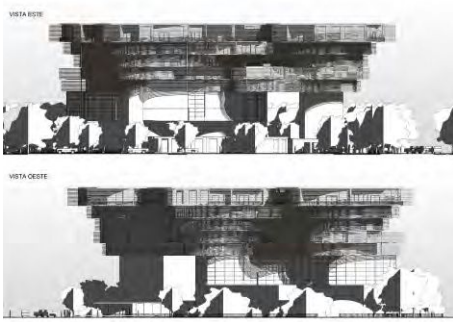




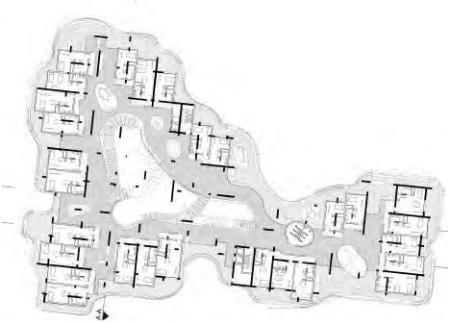




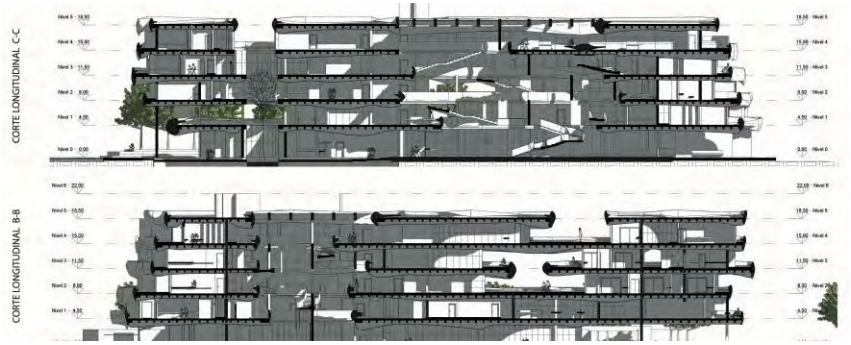

CORTE A-A
CORTE B-B

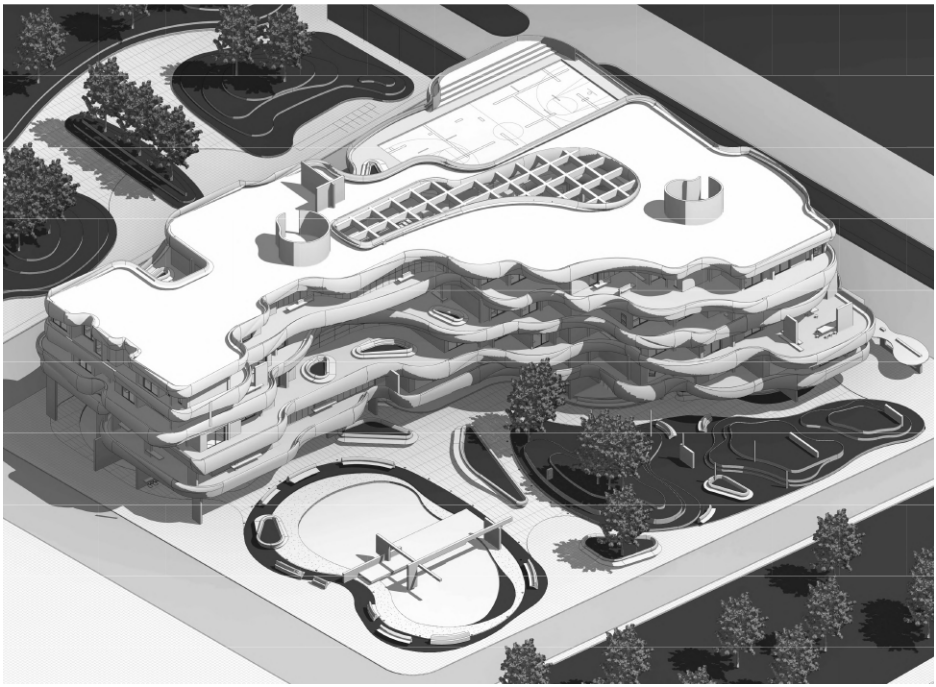

VISTA ESTE
VISTA OESTE

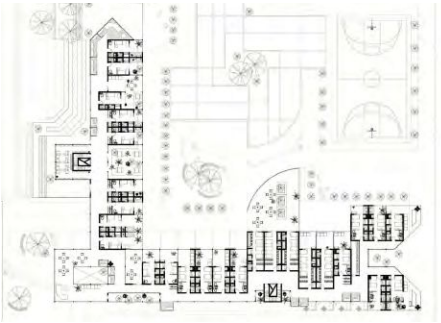


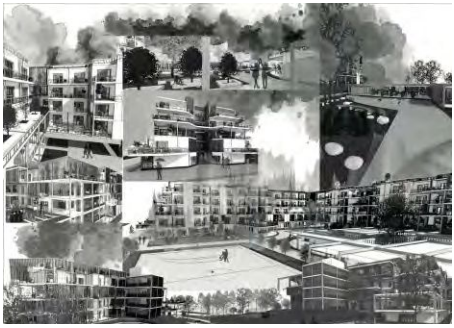





CORTE LONGITUDINAL C-C
CORTE LONGITUDINAL B-B

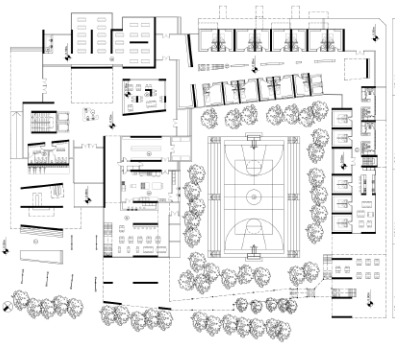




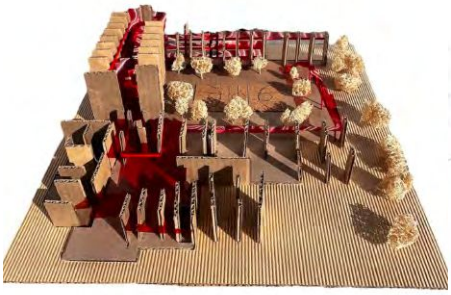


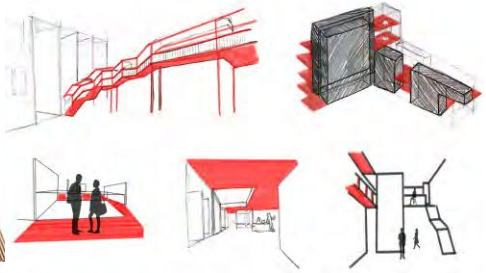


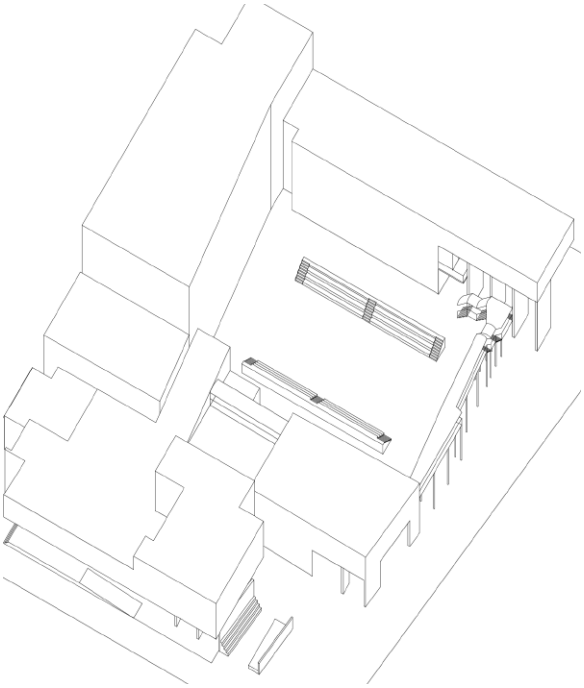












nivel 05

intensidad
rebelión!

cuerpo docente
Remedios Casas
colab. Wayra Ramírez
(semestre 01)

Marina Rodríguez das Neves
(semestre 02)

estudiantes
iorizzo, malena; governatori, magalí; nazareth, govea; salvatierra, alejandro; guerra, antonella; cuadra, etelvina; farabello, magdalena; lopez, merlina; senise, teresita; azar, manuel; ulloa, abigail; olmos, natalia; di lorenzo, sofía; otero, victoria



manuel azar, victoria otero, natalia olmos

nivel 05
ejercicio 01

posición verbal
posición práctica
posición disciplinar

Entendemos por rebelión! a la sublevación o resistencia ante el poder dominante. entendemos este nivel como un momento de reflexión y re elaboración de posiciones propias frente a la disciplina arquitectónica y a su hacer proyectual. es central en este nivel que cada estudiante encuentre su camino, mas allá de los establecidos previamente por el status quo. Entenderemos al proyecto de arquitectura como un instrumento de crítica cultural como lo puede ser un documental, un ensayo literario o una escultura, siempre que su producción posea argumentos y no sea una simple reproducción de un estilo o un modelo. Cada proyecto que realizaremos será una toma de posición frente a diversos temas, una manera de expresar la opinión o poner en discusión argumentos propios sobre una realidad. para lograr esto es necesario un estudio profundo del proyecto, donde naturalmente la teoría está inmersa, posicionando al autor frente al mundo.

Esquicio 01. Posición Verbal
Para este esquicio de una jornada, buscamos que cada estudiante elija una obra y la comente con sus compañeros, haciendo foco en los motivos de la elección, descartando la simple descripción de la misma. Buscamos que cada estudiante sea capaz de poner en palabras su opinión sobre una obra determinada, estableciendo sus prioridades, su línea de pensamiento, comprendiendo la cantidad de temas que intervienen en un proyecto.

Esquicio 02. Posición Práctica
Es necesario realizar una revisión de la práctica de la arquitectura para devolverle a la disciplina un lugar más útil y más real, asumiendo que no existe hoy un solo modelo de arquitecto y tampoco una sola forma de ejercer la profesión. La formación actual en el ámbito de la facultad de arquitectura de La Plata se centra en el paradigma del profesional que establece un estudio en el cual recibe encargos, construye y participa en concursos, lo cual no sólo resulta anacrónico sino que va en contrasentido con una enseñanza pública e irrestricta. Este modelo en nuestros días es un modelo endogámico, en donde el profesional tiende a aislarse de la realidad que lo rodea, generando relaciones fuertes solo con sus pares.

Esto se advierte, no sólo en las obras construidas sino también en el desarrollo de los procesos de enseñanza del proyecto en los Talleres de Arquitectura de nuestras universidades, que apoyados en soluciones tipo, "partidos" aceptados y mediante un proceso de diseño que no es consciente por parte del estudiante; se centra en la búsqueda de un "resultado" por parte del docente, que mediante infinitas negociaciones va llevando al estudiante a un diseño que la mayoría de las veces tiene más que ver con lo que el docente imagina que con lo que propone el alumno. Incluso, este tipo de trabajo docente es apoyado fuertemente por el uso de referentes fijos, no en forma crítica, sino como meta a aspirar, restringiendo las posibilidades de experimentación propia del proceso de proyecto.
Por otro lado, la mayoría de los talleres realizan cambios año a año basados sólo en la modificación de los programas de necesidades a resolver y los sitios o emplazamientos en los que desarrollar el proyecto, con una confianza ciega en que ese listado ascético y un polígono de base son el secreto para un buen aprendizaje de proyecto. Existe también una fe ciega en que los contenidos adheridos al "tema" son los disparadores de las cuestiones del proyecto a la vez que los niveles de los talleres de diseño son definidos a partir de la "escala" que trabajan.
El detenimiento de la arquitectura es producto de una práctica profesional tipificada, relacionada con el gusto mediático de la arquitectura y basada en paradigmas casi centenarios, en contraposición a las necesidades de un mundo en profundos y continuos cambios culturales y sobre todo tecnológicos.
En este esquicio buscamos que cada estudiante, a partir del reconocimiento y la mirada de la producción proyectual en los distintos talleres de proyecto de la fau, pueda establecer sus críticas y comentarios. Para esto contamos con la exposición de los talleres de arquitectura de la fau que se encuentra exhibida en los patios; como complemento buscaron en los distintos blogs de los talleres, linkeados a partir de la web de la fau .

Esquicio 03. Posición Disciplinar

Entrados ya en el siglo XXI, el panorama que presenta la actualidad es el establecido a partir de la lógica de pensamiento del capitalismo, en donde las voluntades colectivas sucumben a un mercado sin restricciones y el lucro es lo que dicta el quehacer diario. El contexto lleva a los individuos a la búsqueda competitiva del éxito y de la felicidad y tiene como mandato que la naturaleza de las cosas no debe alterarse. Es un estado de atenuación de choques, de normalización de singularidades y de homogenización de contrastes como producto de un cada vez más acentuado cosmopolitismo. Ante esta realidad, la resignación es el camino más cómodo y seguro; mientras que el camino del cambio es el más arduo. Sin embargo, la actitud crítica es justificable con independencia de sus reales posibilidades de modificar algo, no como motor de cambio, sino una apuesta de que el cambio es posible.

nivel 05
ejercicio 02

ecualizador urbano

ciudad contemporánea

La ciudad no existe desde hace tiempo, al menos no como la conocíamos. Aquello que antes llamábamos ciudad es hoy un conjunto de referencias con una cantidad infinita de relaciones posibles que cada uno de nosotros construye para habitar su espacio colectivo. Estos espacios se transforman continuamente haciendo complejo encontrar un solo modo de nombrarlos. La ciudad no existe pero está por todos lados, dentro un campo de posibilidades globales que todo lo permite. No posee forma, ni materia, ni función que posibilite establecer comparaciones productivas, más allá de su colectividad.

Buscamos que el territorio tal cual lo conocemos deje de influirnos, ya que la historia como referencia absoluta comienza a ceder ante una geografía de datos operativos. La idea de representación deja lugar a la idea de mapa: diagramas en los que el lugar se potencia como un cruce de fuerzas, movimientos y relaciones, y en donde la forma surge de sistemas mas que de composiciones.
Este artefacto-ciudad del que hablaremos se aparece como una amalgama, un material hasta ahora desconocido, un conglomerado de elementos naturales, artificiales e inmateriales o flujos, al mismo tiempo poroso y fibroso, con áreas densas y estables, cargadas de memoria, y vastas extensiones desleídas, sin cualidades, casi liquidas; constituida por elementos antitéticos que han roto con la precisión de los limites tradicionales entre natural y artificial.
El espacio urbano será construido a través de la memoria y la información disponible, mapas, imágenes, datos, localización geográfica, dimensión, accidentes, organización topográfica, orografía, orientación solar, clima, vegetación, cultivos, vientos, mareas, movimientos sísmicos y tantos otros elementos aceptados pasivamente como datos del proyecto pasaran a ser elementos proyectuales primordiales.
El lugar será por tanto el primer proyecto. dejar de ser inerte para ser consecuencia de un puro acto de voluntad proyectual. fabricar una topografía. Construir un lugar apto para un desarrollo positivo del sujeto contemporáneo.
La realización de un proyecto tiene implícita la producción de un sistema de generación. el proyecto establece sus propias reglas que irán acompa-

ñando el desarrollo del mismo desde el inicio hasta el final, desplegando acciones y decisiones en cada paso. En este ejercicio buscaremos hacer consciente estos sistemas, estableciendo reglas a cada paso, hacia la producción de un proyecto definitivo. Buscamos la producción de un sistema auto-organizable, donde el orden no está impuesto por el entorno sino que establece su propio sistema. esto no quiere decir que esté separado del mismo, sino que estará inter actuando todo el tiempo, pero no determinado por sus lógicas sino conviviendo de manera colaborativa con el mismo. Estos sistemas auto-organizables producen patrones de organización caracterizados por la independencia de las partes que responden a la comprensión de la totalidad. Humberto Maturana y Francisco Varela llaman a esto autopoiesis, o auto producción. es un sistema abierto que mantiene sus patrones de organización a pesar de los cambios del entorno, estableciendo una negociación constante entre ambos. Este sistema se distinguirá de sus bordes por sus propias dinámicas, produciendo perturbaciones recíprocas, transformándose en inseparable.

No buscaremos una ciudad que responda a una idea o concepto único, sino que trabajaremos sobre un conjunto de posibilidades que deberán convivir y donde cada uno deberá otorgar una intensidad y un lugar posible a cada concepto. como si fuera un trabajo de capas el proyecto será un conjunto complejo construido de sistemas que irán conviviendo según los sectores intervenidos.

Los modos de ciudad fueron los siguientes:

ciudad modo autosuficiente
Es una ciudad que intenta obtener la autosuficiencia a partir de producir alimentos, energía y útiles para vivir. La tecnología ha cambiado nuestras vidas, pero aún no nuestras ciudades, por eso buscaremos espacios productivos en pos de pequeñas independencias urbanas.
Guallart, V. (2012) La ciudad autosuficiente. Habitar en la sociedad de la información. RBA:Barcelona

ciudad modo mercado liberado
La ciudad en nuestra región, y en algunos otros lugares, posee una influencia y una confianza plena en los actores privados que a partir de mínimas regulaciones estatales construyen grandes urbes. El sentido de esta ciudad es el rendimiento máximo del suelo, pudiendo vender el mismo en diversos niveles, densificando la ciudad al máximo. por otro lado, el marcado construye ficciones de vidas ideales que están lejos de la realidad.
MVRDV (1998), FARMAX

ciudad modo público
Habitamos la ciudad desde su espacio público, una ciudad que permite la libre utilización de todos sus espacios para diversas actividades de sus habitantes. el hábitat está en la pausa, en esos espacios donde podemos parar y compartir, ser parte de la construcción colectiva de lo urbano. no solo el nivel cero sino sobre o bajo el mismo.

ciudad modo de las conexiones
La ciudad tiene su correlato con las calles. la ciudad existe solo como función de circulación y sus circuitos; es un punto singular en los circuitos por la cual es creada. Está definida por entradas y salidas: algo debe entrar y salir desde allí. Esto crea una polarización de la materia viva, inerte o humana que causa flujos a través de sitios específicos, por redes. La velocidad como valor de proyecto.
Deleuze, G.;Guattari, F. City/State

ciudad modo controlado
Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su apartamento, de su casa o de su barrio gracias a su tarjeta electrónica (individual) mediante la que iba levantando barreras; pero podría haber días u horas en los que la tarjeta fuera rechazada; lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición, lícita o ilícita, y produce una modulación universal.
Deleuze, G. Post-scriptum sobre las sociedades de control

ciudad modo genérico
¿La ciudad contemporánea es como el aeropuerto contemporáneo -"todos iguales"? ¿Es posible teorizar esta convergencia? ¿Y si es así, a qué configuración final se está aspirando? La convergencia sólo es posible a costa de despojarse de la identidad… (…) ¿Qué queda después de que se ha despojado de la identidad? ¿Lo Genérico? (…)
La Ciudad Genérica es la ciudad liberada del cautiverio del centro, de la camisa de fuerza de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con este destructivo ciclo de dependencia: no es nada sino un reflejo de la actual necesidad y la actual habilidad. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande como para todos. Es fácil [easy]. No necesita mantenimiento. Si se torna demasiado pequeña simplemente se expande. Si se torna vieja simplemente se autodestruye y se renueva. Es interesante -o no interesante- en todas partes por igual. Es "superficial" -como un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana. (…)Koolhaas, R. (1994) La Ciudad genérica

ciudad modo poroso
La porosidad es la medida del espacio vacío que se produce entre los sólidos, construyendo una relación de tensión entre los mismos. Se define mediante la característica de sus espacios-entre y la relevancia de sus bordes. Esta porosidad se constituirá en herramienta de generación multi escalar (de lo específico a lo abstracto) para la producción del espacio urbano, que buscará las secuencias proporcionales entre los mismos. En esta ciudad importa tanto el vacío como sus límites y sus continuidades en todos sus niveles.
Stirling, J. (1977) Revisiones al plano de Nolli, Roma / Rowe, C.; Koetter, F. (1984) Ciudad collage /Bostjan Vuga; Alvaro Velasco, Diploma 13 AASchool 2020

ciudad modo natural
Construir a partir de elementos vivos pasa por el encuentro con lo imprevisible. La aparición de una especie vegetal determinada en un momento

dado viene condicionada por multiples factores. Algunos de esos procesos serán controlados y predecibles; otros tantos no lo son, o por lo menos parte de su control no estarán al alcance de los que gestionan y manejan el material viviente. Podemos introducir material natural artificialmente, gestionando su aparición y crecimiento, simulando espontaneidad, pero lo espontáneo siempre gobernará.
Galí-Izard, T. (2004) El aprendizaje de lo imprevisible. en Naturaleza y Artificio, GG.

ciudad modo temporario
¿Cuánto debe vivir una ciudad? La ciudades viven eternamente, pero se deben adaptar a los cambios que se suceden, tanto de sus habitantes como de la naturaleza que la padece. Una ciudad podría tener la capacidad de mover algunos de sus elementos de manera que se pueda cambiar su conformación cada vez que sea necesario. Mover estructuras con sus capacidades de provocar eventos, o nuevas funciones según su necesidad, construyendo una ciudad indeterminada que nunca posee la misma conformación física.
Ron Herron, Archigram (1964). Walking city

ciudad modo enterrado
La naturaleza no-visible de la ciudad contiene la infraestructura necesaria para que lo que sucede por encima se desarrolle. Se considera que la infraestructura y los servicios no son lo suficientemente agradables como para hacerlos visibles, entonces se entierran. Pero por otro lado, aquello que está por debajo posee otras lógicas de proyecto que hace posible que innumerables cuestiones se desarrollen a partir de nuevas formas de organización, iluminación y ventilación, liberando el espacio superior para otras cuestiones. La ciudad no termina en el cero, eso es el punto medio entre lo que está por debajo y aquello que está por encima.
OMA (1995) Túnel de Equipamientos en La Haya / Perrault, D. (2019) Île de la Cité, Paris entre otros proyectos del autor

ciudad modo objetos
La relación que se establece entre el objeto arquitectónico y su espacio urbano dónde cada parte condiciona a la otra. No busca objetos aislados sino que los entiende en su relación intrínseca con su contexto inmediato pero estableciendo una presencia única y protagónica del espacio. Objetos singulares, específicos, aislados, pero parte inseparable de la ciudad a la que pertenecen.
Rossi, A. (1971) La arquitectura de la ciudad / Morphosis (1988) Biblioteca Americana en Berlin

ciudad modo campo
Refiere a las matrices formales o espaciales capaces de unificar diversos elementos aparentemente diferentes, respetando sus caracteristics diferentes, pero caracterizados por su porosidad y sus conexiones locales. Es un proceso que va de lo particular a lo general definido por sus intrincadas conexiones locales, donde lo importante no son las cosas sino lo que sucede entre ellas. No son condiciones figurativos, sino relacionales. no son

figuraciones gemetricas, sino relaciones funciones, vetores y velocidades.
Allen, S. (1996) Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo

bibliografía general

M. Cacciari: La Ciudad
A.Aravena: El lugar de la arquitectura
Manuel Gausa: Metrópolis-Metápolis.
Manuel Gausa: Trayectorias y movimientos
Stan Allen: Tácticas Contextuales
Stan Allen: El urbanismo de las infraestructuras
Rem Koolhaas: Más que nunca, la ciudad es todo lo que tenemos.
Houellebecq: Lugares de transacción./ Koolhaas: El espacio basura.
Bondó / Ventós: La ciudad no es una hoja en blanco
Rem Koolhaas.: (HPC) Mutations.
Textos recomendados: Cómo construir una ciudad; Post-BIt City
Reyner Banham: Los Ángeles. La arquitectura de cuatro ecologías

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

Es un trabajo experimental, donde se buscaron nuevas formas de investigación proyectual sobre el espacio urbano, decantadas a partir de las lecturas y discusiones llevadas adelante durante la cursada.
_ incorporar una posición crítica frente al espacio urbano existente y proponer una concepción espacial urbana propia
_ identificar y producir sistemas específicos para generar el proyecto
_ producir un espacio urbano que posea un sentido critico frente a las cuestiones urbanas existentes
_ los modos de ecualizar los sistemas propuestos se deberán ver, y poder explicar, todos los sistemas en un solo proyecto complejo. cada trabajo deberá poder explicar la incidencia de cada sistema

metodología del trabajo

fase 01_ discusión y primeras hipótesis gráficas de los diversos sistemas
fase 02_ estudio de casos. estudiamos la generación y utilización de sistemas en distintos ejemplos. a cada estudiante se le asignó una obra o un arquitecto y estudió su sistema para luego realizar una exposición oral al resto del curso.
fase 03_ en esta fase cada grupo produjo un proyecto arquitectónico urbano que fue producto de las fases anteriores y de una elaborada crítica sobre lo existente. se produjo la información necesaria para mostrar el proyecto, acompañada con una maqueta 1:1250

localización y destino funcional

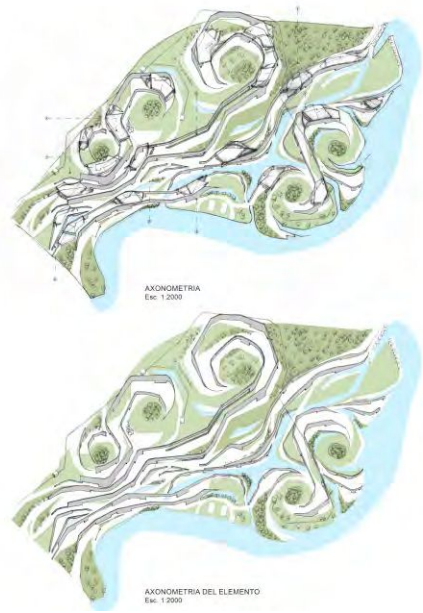
Las actividades que se desarrollarán en el sector a realizar el proyecto surgirán como parte de la propuesta de cada proyecto.

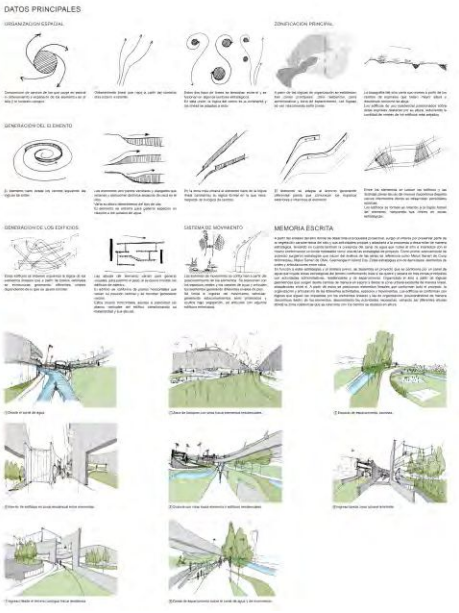
el terreno está ubicado Ensenada, Argentina. Peninsula de los Perros, entre Rio Santigo y los canales, frente a Astilleros Rio Santiago
. se adjuntan imágenes y planos del terreno en .dwg

casos de estudio

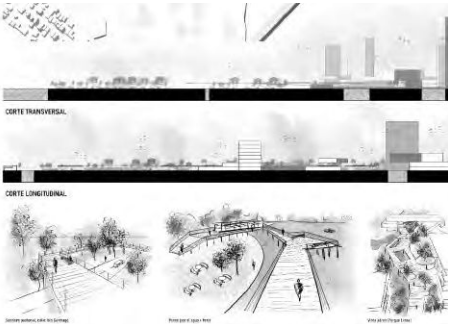
_West Side Convergence - Reiser + Umemoto
_Post carbon city-state - Terreform Michel Joaquim

_Porocity - The why factory (Winy Maas)
_I've heard about... (a flat, fat, growing urban experiment) - R&Sien Francois Roche
_Free water district - Urban lab - Sarah Dunn, Martin Felsen
_Cumulus - Smaq - Sabine Müller, Andreas Quednau
_Antroposcene Isle - EcoLogicstudio - Claudia Pasquero, Marco Poletto
_After Oil Das Island, Das Crude - Rania Ghosn, El Hadi Jazairy
_Potteries Thinkbelt - Cedric Price.
_Melun Senart - OMA
_Melun Senart - Coop Himmelb(l)au
_Seamangeum Island City - varios
_Stop City or a Simply Heart - DOGMA
_La Villette - OMA
_Haupstadt - Smithson
_Alexanderplatz - Libeskind/Kolhoff
_Paralelle District, PAris - Archizoom
_Nueva Babilonia - Constant
_China Hills - MVRDV.
_Skycar City _ MVRDV.
_Grand Paris _ MVRDV
_Montivry - MVRDV

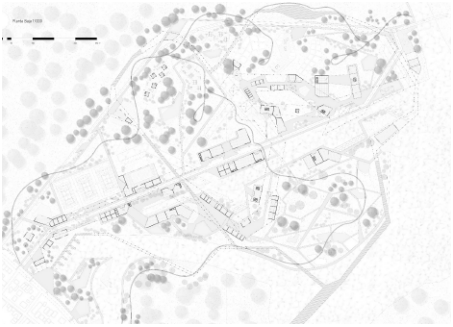


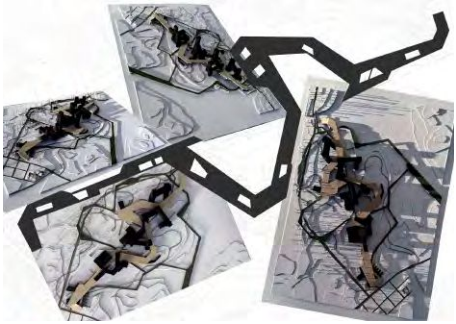


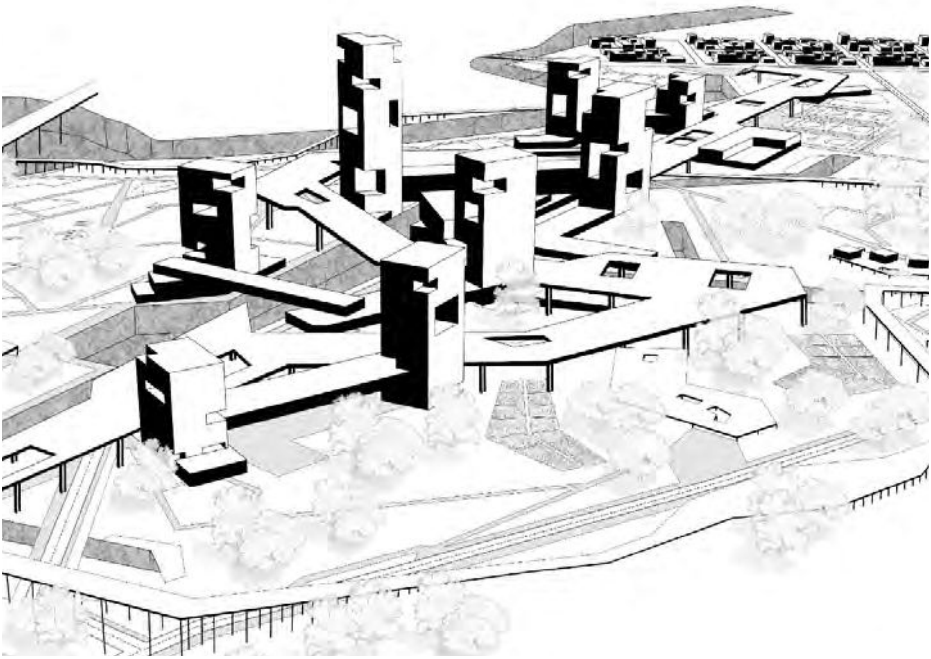
abigail ulloa, etelvina cuadra, sofía di lorenzo

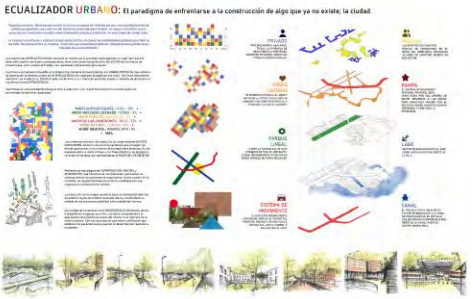

CORTE TRANSVERSAL
CORTE LONGITUDINAL

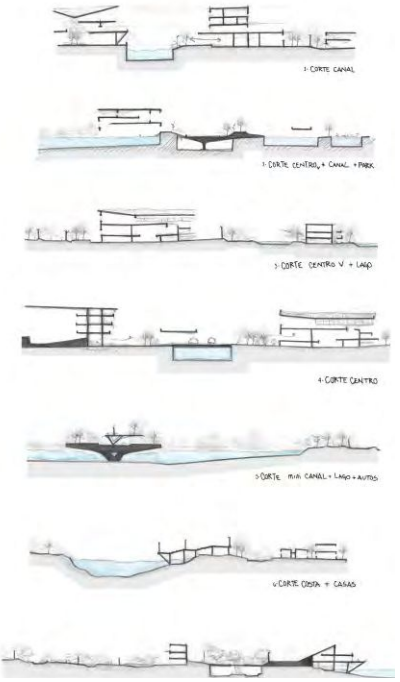









ECUALIZADOR URBANO: El paradigma de enfrentarse a la construcción de algo que ya no existe; la ciudad.

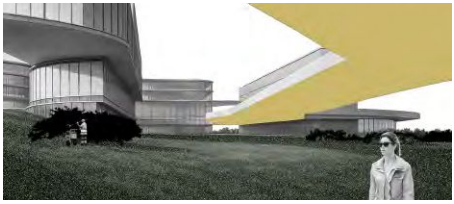

1- CORTE CANAL
2- CORTE CENTRO + CANAL + PARK
3- CORTE CENTRO V + LAGO
4- CORTE CENTRO
5- CORTE MIX CANAL + LAGO + AUTOS
6- CORTE COSTA + CASAS









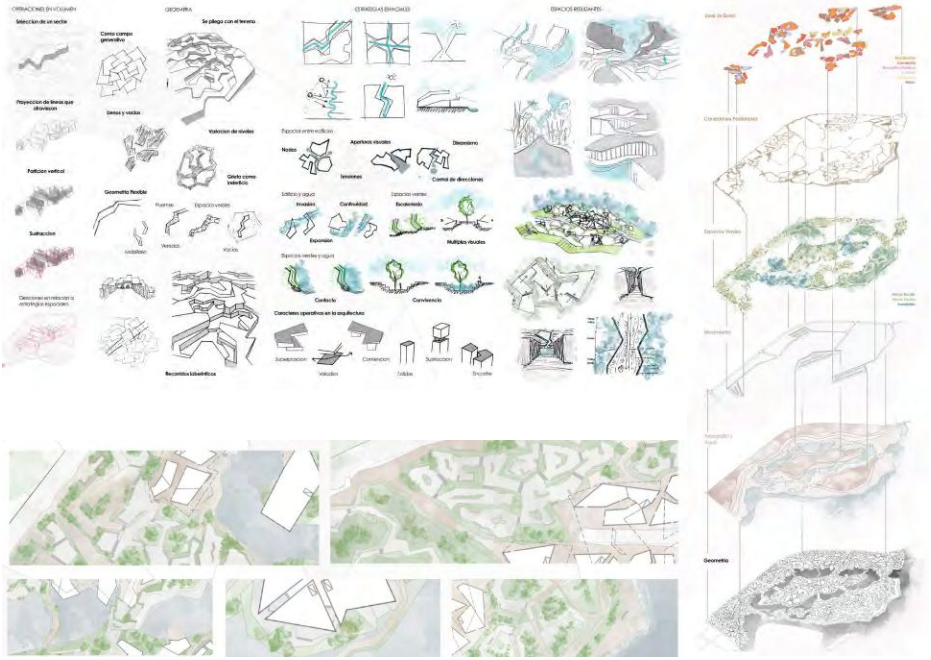




1. ESCUELA
2. JARDIN
3.HOSPITAL
4. CENTRO COMERCIAL
5. POLO GASTRONOMICO
6. BARRIOS CON DIST. DENSIDADES
7. AULAS TALLER
8. MIRADORES
9. VIVIENDAS ESTUDIANTILES
10. FERIAS Y PASEO COSTERO
11. CENTRO TURÍSTICO
12. CENTRO CULTURAL Y DEPORTIVO
13. BOSQUE NATIVO
14. PLANTA DE RECICLAJE
15. FÁBRICA
16. ÁREA DE INVESTIGACIÓN
17. ÁREA DE CULTIVO
18. VIVIENDAS TEMPORALES









nivel 05
ejercicio 03

las constricciones con clichés

Es un error creer que el pintor está delante de una superficie blanca. La creencia figurativa se origina de ese error: en efecto, si el pintor estuviera delante de una superficie blanca, podría reproducir un objeto exterior que funcionaría como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o en torno a él, o en el estudio. Ahora bien, esto que tiene en la cabeza, o a su alrededor, está en la tela antes de comenzar su trabajo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente. Todo está presente sobre la tela como imágenes actuales o virtuales. El pintor no tiene que llenar una superficie blanca, tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar. Entonces, no pinta para reproducir sobre la tela un objeto que funciona como modelo, pinta sobre las imágenes que ya están ahí para producir una tela en la cual el funcionamiento va invertir los elementos del modelo y de la copia. En resumen, lo que hay que definir son todos esos "datos" que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo. Y de entre esos datos algunos son obstáculos, algunos ayuda o aún efectos de un trabajo preparatorio.

Cliché, clichés! No se puede decir que la situación sea mejor después de Cézanne. No sólo se han multiplicado las imágenes de todo tipo, alrededor nuestro y en nuestras cabezas, sino que aun las reacciones contra los clichés engendran clichés. La pintura abstracta no ha dejado de producir sus clichés, "Todos esos tubos y esas vibraciones de chapa ondulada que son más tontos que otra cosa, y bastante sentimentales". Todos los imitadores siempre han hecho renacer el cliché, y precisamente de aquello que se había liberado de él. La lucha contra los clichés es una cosa terrible. Cómo dice Lawrence, es muy bello haberlo conseguido, haber ganado, para una manzana y para un vaso o dos. Los japoneses lo saben, toda una vida vale la pena por una brizna de hierba. Es por esto que los grandes pintores tienen frente a su obra una gran severidad. Mientras que la gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa o peor aún un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una verdadera risa, una verdadera deformación.

(Extractos de Gilles Deleuze, "Francis Bacon: Lógica de la sensación")

Raymond Roussel decidió escribir algunos de sus libros usando dos frases homónimas, o casi homófonas, como el principio y el final de sus historias; Samuel Beckett decidió escribir varios de sus libros en un idioma distinto al suyo; Thomas Bernhard decidió escribir algunas de sus novelas en un párrafo; Jerzy Andrzejewsky decidió escribir una novela en una frase; Michel Butor decidió escribir una novela en segunda persona; Italo Calvino decidió escribir una novela con diez comienzos; Raymond Queneau decidió escribir un conjunto de diez sonetos cuyos versos correspondientes podían ser sustituidos entre sí; Jacques Roubaud decidió escribir una serie de poemas correspondientes a las piezas de un juego de go; Georges Perec decidió escribir una novela en la cantidad de tiempo que Stendhal había empleado al escribir una de las suyas, pero fracasó; Marcel Bénabou decidió escribir un libro dando cuenta de su imposibilidad de escribir uno; Jacques Jouet decidió escribir poemas correspondientes a las paradas de sus viajes en metro; Gilbert Sorrentino decidió escribir una novela sólo en base a preguntas; Harry Mathews decidió escribir una novela bajo una constricción que no quiso revelar. Alain Resnais decidió hacer una película que rastrearía todas las posibles bifurcaciones de una historia; Chantal Akerman decidió hacer una película siguiendo al protagonista; Luis Buñuel decidió hacer una película donde el protagonista cambia constantemente; Dziga Vertov decidió hacer una película usando la ciudad como protagonista; Joris Ivens decidió hacer una película usando la ciudad y la lluvia como protagonistas; Werner Herzog decidió hacer algunas de sus películas documentando acciones reales; Jean-Luc Godard decidió hacer varias de sus películas sólo en base a un arma y una mujer; Chris Marker decidió hacer una película recurriendo sólo a instantáneas; Friedrich Wilhelm Murnau decidió hacer una película muda sin recurrir a intertítulos; Alfred Hitchcock decidió hacer una película en una toma continua; Aleksandr Sokurov decidió hacer una película en una toma; Néstor Almendros decidió aceptar la decisión de Terrence Malick de rodar una película casi por completo durante la hora mágica después de la puesta del sol; Jørgen Leth decidió aceptar la decisión de Lars von Trier de rehacer cinco veces una de sus películas; Stanley Kubrick decidió en una de sus películas iluminar una escena a la luz de las velas usando sólo velas.

(Extracto del artículo de Enrique Walker, “Ideas recibidas”)

Las constricciones son opresiones, reducciones, limitaciones que se imponen, en este caso para escaparle a los clichés proyectuales que invaden la arquitectura contemporánea, repitiendo hasta el hartazgo soluciones conocidas para contextos completamente diferentes. Buscaremos en este trabajo definir la idea de cliché, encontrar esos temas que ya están pre-definidos por la época en la que vivimos para permitirnos hacer otra cosa, no habitual, no conocida o al menos poco experimentada.
trabajamos con las siguientes constricciones:

a partir de la repetición variable
trabajar a partir de deformaciones secuenciadas
trabajar a partir de sustracciones

Definiendo estas constricciones, pudiendo sumarle otras a lo largo del trabajo según lo defina cada grupo de trabajo.

bibliografía general

Deleuze: Francis Bacon: Lógica de la sensación. Capítulos XI, XII y XIII Reiser Umemoto: Atlas of novel tectonics F. Moussavi: The function of form; G.Lynn: Beautiful Monsters; P. Eisenman: El fin de lo clásico

bibliografía operativa

José Antonio Sosa: del mat building a la lava programática; P. Eisenman: A conversation with PE (taboo in architecture today); F. Soriano: Sin Escala; Sin Forma; S.Allen: Reportaje por F. Rodríguez; G. Lynn: Forma animada R. Koolhas: Strategy of the void. Trés Grande Biblioteque. Paris, Frande. Competition, 1989. SMLXL

objetivos de trabajo y criterios de evaluación

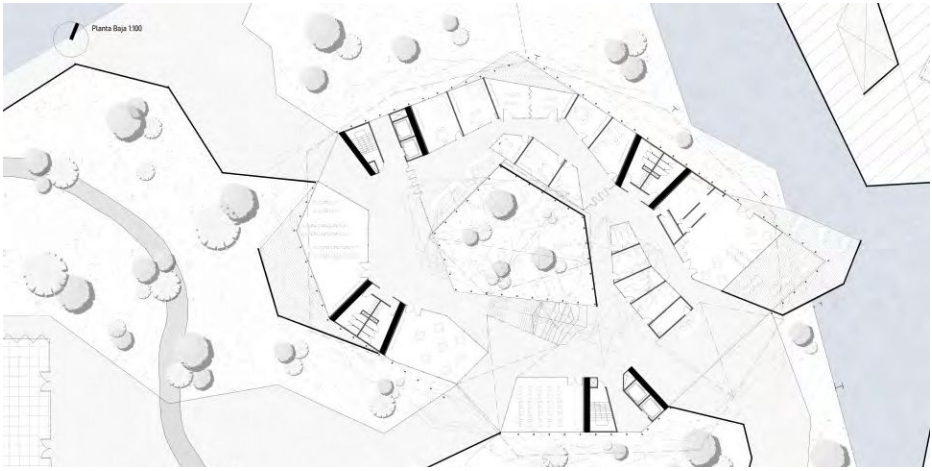
exposición de ideas propias tanto en el proceso de análisis del contexto cultural como de la producción del espacio.
utilización de elementos teóricos en el diseño.
utilización y puesta en valor de técnicas y metodologías precisas de proyecto arquitectónico.
correcta utilización tanto de la estructura de soporte como de la técnica constructiva.
representación y comunicación de las ideas.

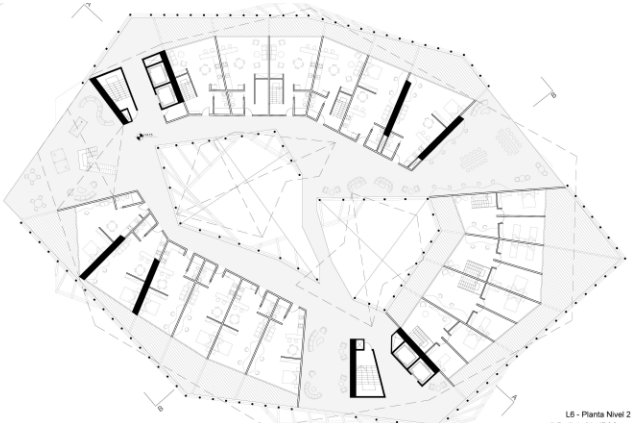
metodología del trabajo

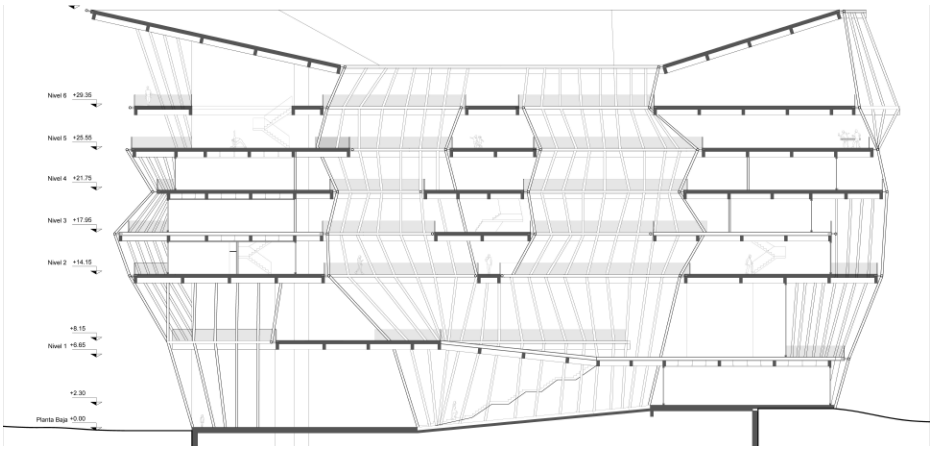
*Fase 01_* lectura del texto de G.Deleuze, "Francis Bacon: Lógica de la sensación" (cap. XI, XII y XII). Definición propia de cliché. Hacer consciente los clichés propios. Definir las constricciones habituales a las cuales se somete cada estudiante. Confeccionar listas con los mismos. Al final de la fase, el docente asignará a cada grupo una constricción sobre la cual trabajar.
*Fase 02_* generación de primeras hipótesis de trabajo. en esta fase se busca que el estudiante construya una agenda posible de temas de trabajo para ser contrastados con pequeños esquemas y maquetas. el estudiante debe profundizar aquí sobre sus propios intereses, posibles de ser desarrollados en un proyecto arquitectónico.
*Fase 03_* los estudiantes realizaron un anteproyecto.
*Fase 04_* se desarrolló el anteproyecto con niveles de especificidad técnica según cada trabajo

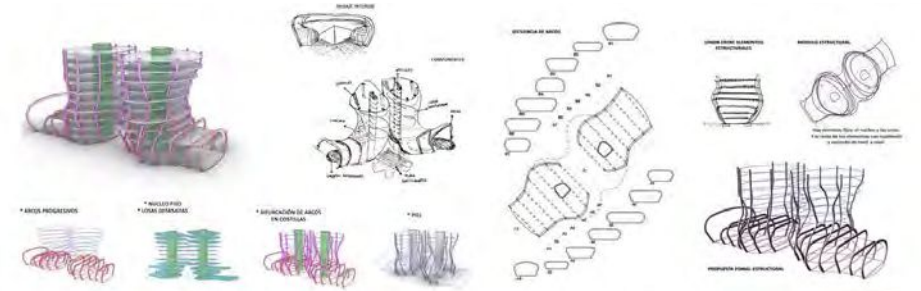
localización y destino funcional

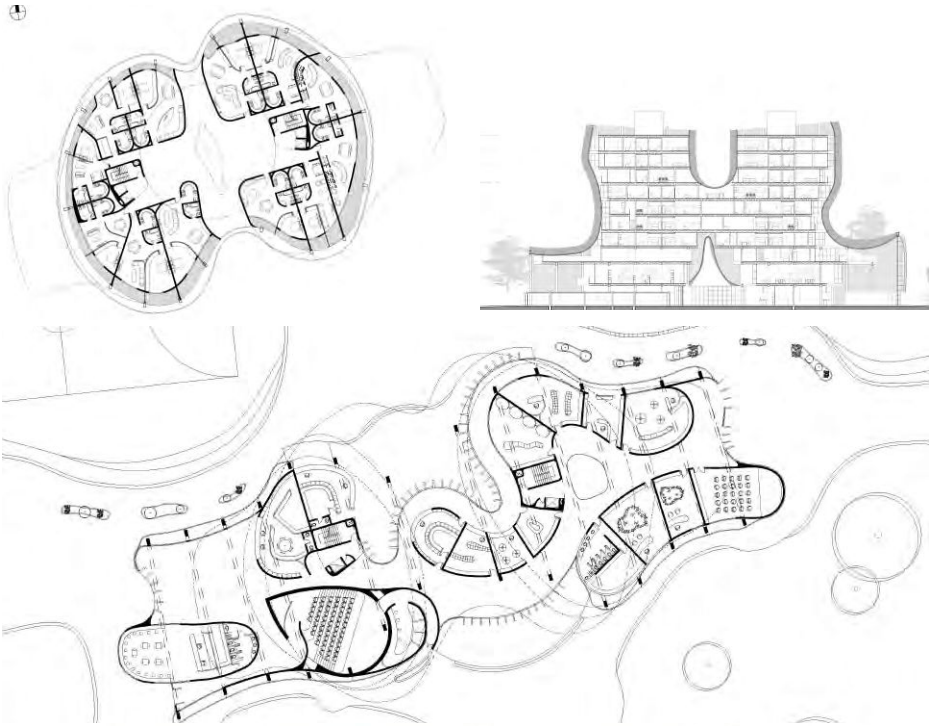
7000 m2 aprox. dentro del terreno trabajado en el tp01.
El programa cubierto será mixto, de 10.000m2, donde se incluirán: 75% viviendas; 5% oficinas; 5% comercio y 15% para un centro cultural.
Se deberá contemplar estacionamiento para abastecer el programa propuesto.
El programa de espacio exterior será a consideración de cada propuesta, debiendo ser el mismo un 60% del sector a trabajar.


Planta Baja 1:100

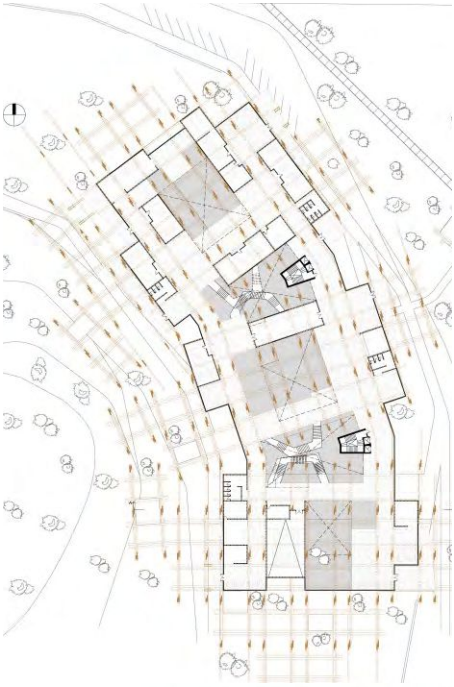

L6 - Planta Nivel 2 1:100

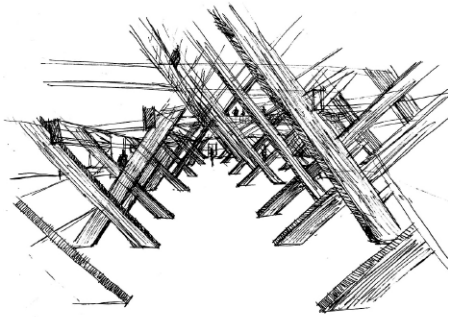

Nivel 6 +29.35
Nivel 5 +25.55
Nivel 4 +21.75
Nivel 3 +17.95
Nivel 2 +14.15
+8.15
Nivel 1 +5.65
+2.30
Planta Baja +0.00

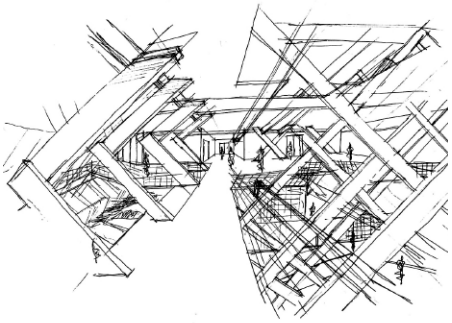


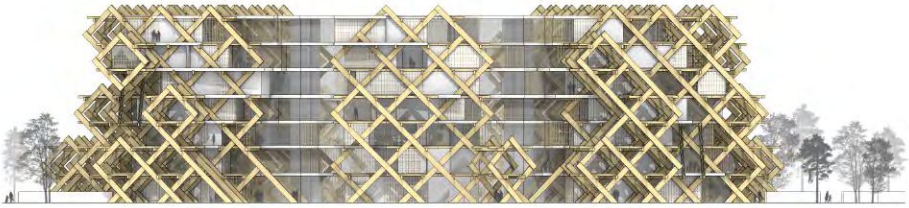


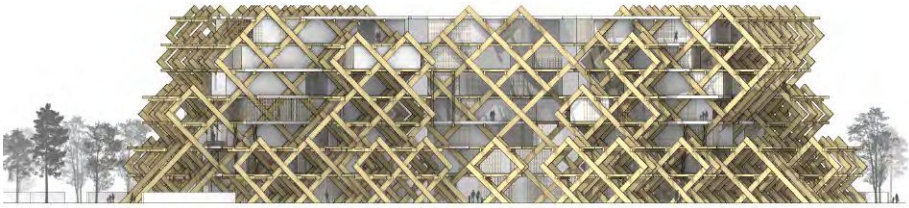


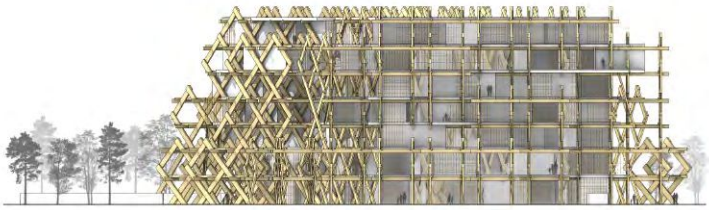


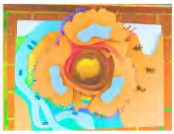
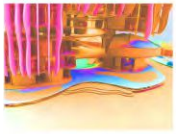
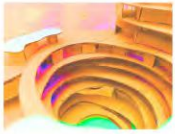


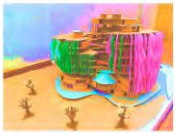
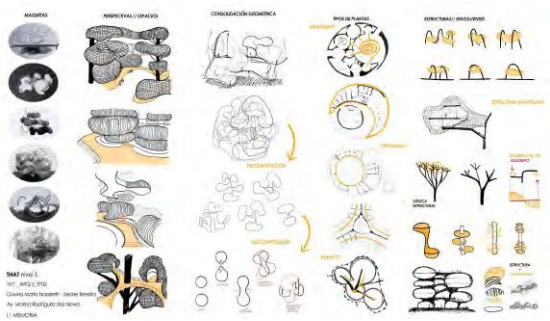


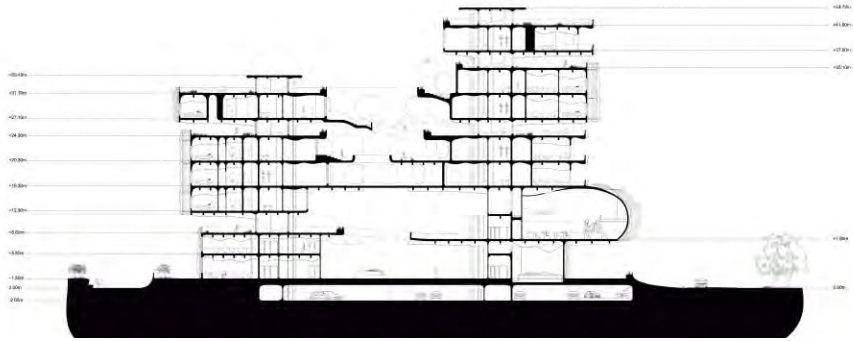




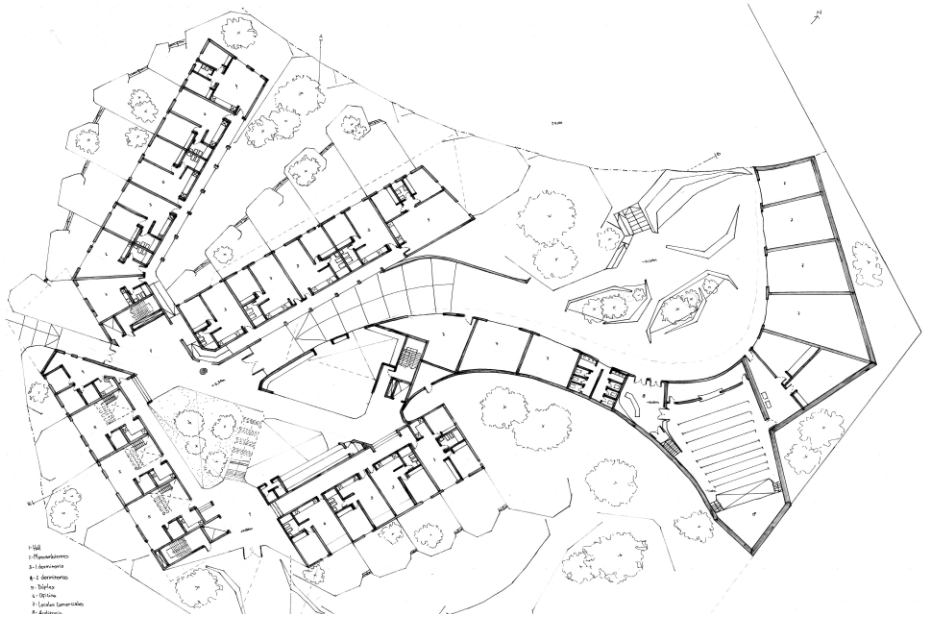


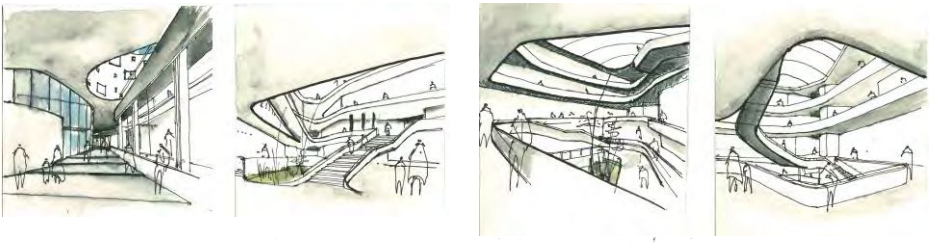





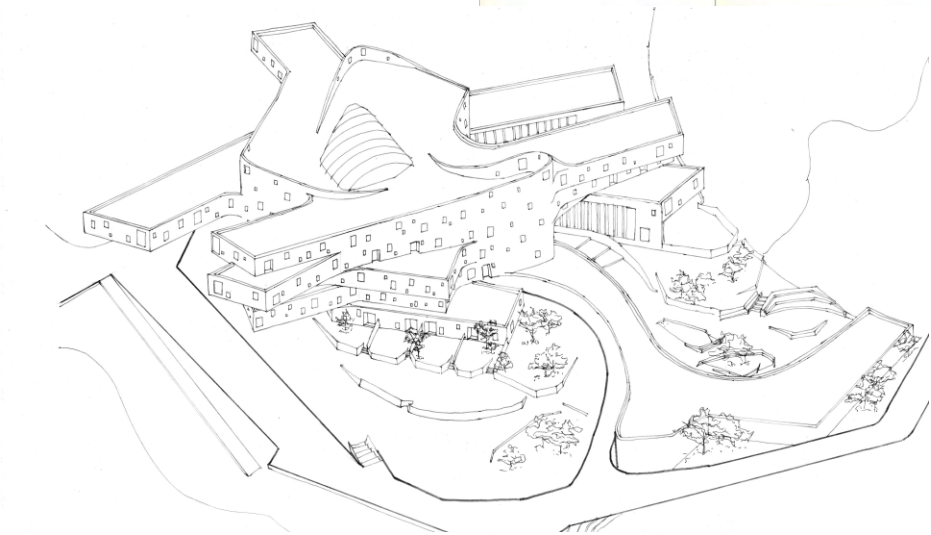


MAQUETAS
PERSPECTIVAS // ESPACIOS
CONSOLIDACIÓN GEOMÉTRICA
TIPOS DE PLANTAS
ESTRUCTURAS // ENVOLVENTES
TAUT nivel 5
MEMORIA



B-B
A-A
A-A
+20.30m
+20.30m
+20.30m







nivel 05
ejercicio 04

rebelión genealógica

planteo del problema

La intensidad del nivel 05 es rebelión! entendemos por rebelión! a la sublevación o resistencia ante el poder dominante. entendemos este nivel como un momento de reflexión y re elaboración de posiciones propias frente a la disciplina arquitectónica y a su hacer proyectual. es central en este nivel que cada estudiante encuentre su camino, mas allá de los establecidos previamente por el status quo. Entenderemos al proyecto de arquitectura como un instrumento de crítica cultural como lo puede ser un documental, un ensayo literario o una escultura, siempre que su producción posea argumentos y no sea una simple reproducción de un estilo o un modelo. cada proyecto que realizaremos será una toma de posición frente a diversos temas, una manera de expresar la opinión o poner en discusión argumentos propios sobre una realidad. para lograr esto es necesario un estudio profundo del proyecto, donde naturalmente la teoría está inmersa, posicionando al autor frente al mundo.

Esta ejercitación pretende la auto exposición de los trabajos de cada estudiante entendiendo que al comienzo del nivel ya se tiene una trayectoria proyectual, un caudal, sobre el cual cada estudiante deberá realizar un ejercicio crítico de autorreflexión proyectual y cultural determinando y ordenando ese caudal. Es un momento de intervalo entre proyectos y de reflexión crítica de lo realizado. Un estudio genealógico proyectual.

El estudiante posee un saber proyectual ya incorporado, no solo adquirido en la facultad sino también de otras actividades que lo han formado. Este trabajo es un momento de reflexión como todos los momentos entre proyecto y proyecto necesarios para poder interrogarnos acerca del éxito o del fracaso del proyecto anterior, pensamiento que sirve para la próxima vez que se enfrente con un proyecto similar. Este intervalo de reflexión es tan importante como el momento del proyecto. La reflexión nos señala qué tenemos firme y hacia dónde se puede explorar. Se debe evocar, convocar, cruzar, teorizar sobre el caudal. Al momento del proyecto tenemos los conocimientos que saberes que conocemos o sabemos, también sabemos hacer lo que sabemos hacer. Pero en ese momento no tenemos tiempo para buscar otros saberes

o nuevos saber hacer. Nos ponemos en una postura intelectual afirmativa para hacer al máximo con los recursos intelectuales disponibles. Sin embargo, haciendo, percibimos nuevos saberes. En los intervalos, podemos tomar el tiempo para interrogar esta percepción y las modificaciones que en el hacer queremos introducir según un deseo de calidad y de voluntad artística (Kunstwollen). En los intervalos, debemos tener una postura intelectual interrogativa. Debemos preguntarnos qué nos falta para llegar a una mejor calidad. Es una autoevaluación constructiva, formativa.
Cada estudiante tiene en sí mismo más de lo que cree o piensa. Se trata de descubrir su formación construida para afianzar su autonomía.
Debe asociar el conocimiento y el saber "existencial" al conocimiento disciplinar especializado para enriquecer las capacidades de comprensión, de juicio, de elección y de actuación.
El objeto de este trabajo es el de construir la propia memoria de proyecto para ejercitarla en sus últimos diseños de la carrera, es decir develar su propio Archivo Cultural Proyectual.

bibliografía de referencia

Libro de cátedra Intensidades 2017, texto sobre genealogías
Aldo Rossi, autobiografía científica
Peter Eisenman. Diagram Diaries.
James Stirling. Memoria de Proyecto para Roma Interrota.
Código FOA remix 2000
Manuel Gausa: OPEN
Van Berkel . Move
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual.
Reiser, Atlas of novel tectonics
Aby Warburg, Atlas Mnemosyne
Michel Foucault. La Arqueología del saber. El a priori histórico y el archivo.

objetivos del trabajo

en este trabajo se pretende que cada estudiante, de manera reflexiva, recopile, reconstruya, reconfigure sus proyectos de la carrera catalogando, ordenando construyendo familias de estrategias, problemas, argumentos y operaciones.
Revisar toda la producción propia de proyecto estudiando temas recurrentes y también temas ausentes.
Reconstruir la personalidad cultural-proyectual de manera de afianzar lo adquirido y abrir espacios de exploración posibles. El Archivo personal de proyecto.
Se estudiará cada proyecto desde la actualidad de manera de ir construyendo o develando las teorías propias para el proyecto.

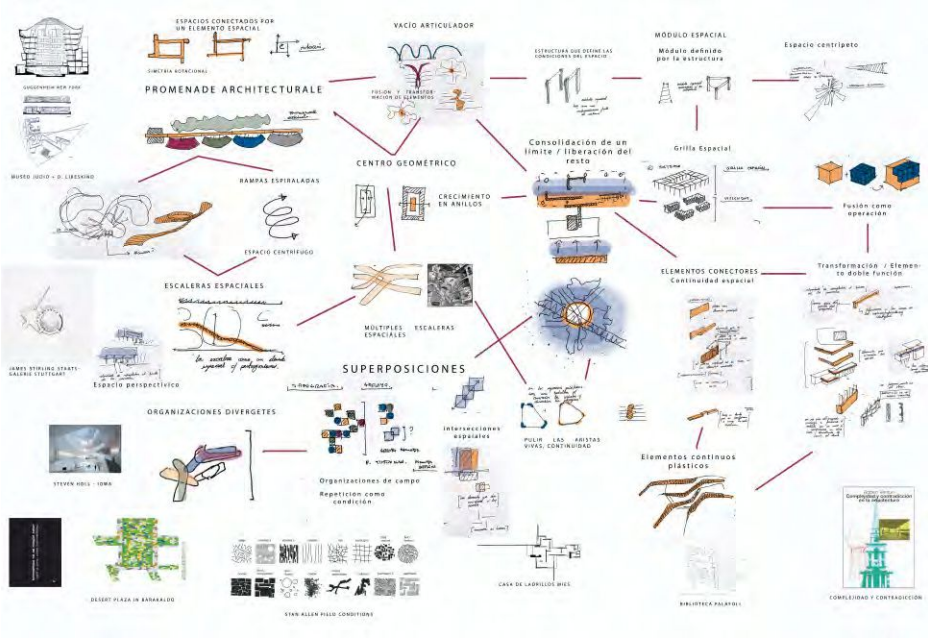
Luego de los temas proyectuales y argumentales, se buscarán además temas de interés a futuro:
_Cuáles cuestiones les quedaron por fuera de sus proyectos y qué les gustaría proyectar.
_Plantearse una serie de descubrimientos de los sucesos, intentos y experimentos fallidos donde se indica su manera de mirar, de investigar, de pensar, de nombrar y sobre las posiciones especulativas de sus proyectos.
En esta primera etapa, cada proyecto de la carrera será expuesto en forma reflexiva, productiva, no descriptiva.
Para este trabajo se presentará un Power Point como colección re-ima-

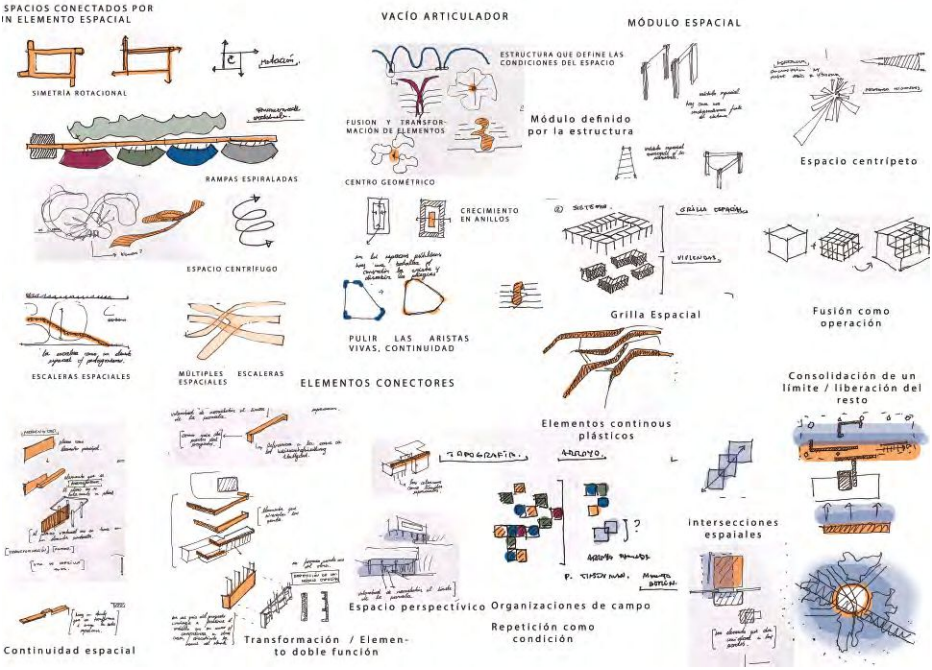
ginada consciente de trabajos e intenciones que confluyen en una mirada personal de la arquitectura, en su propio Archivo Proyectual. Una exposición razonada de lo producido, sus temas, sus conceptos y los nuevos intereses

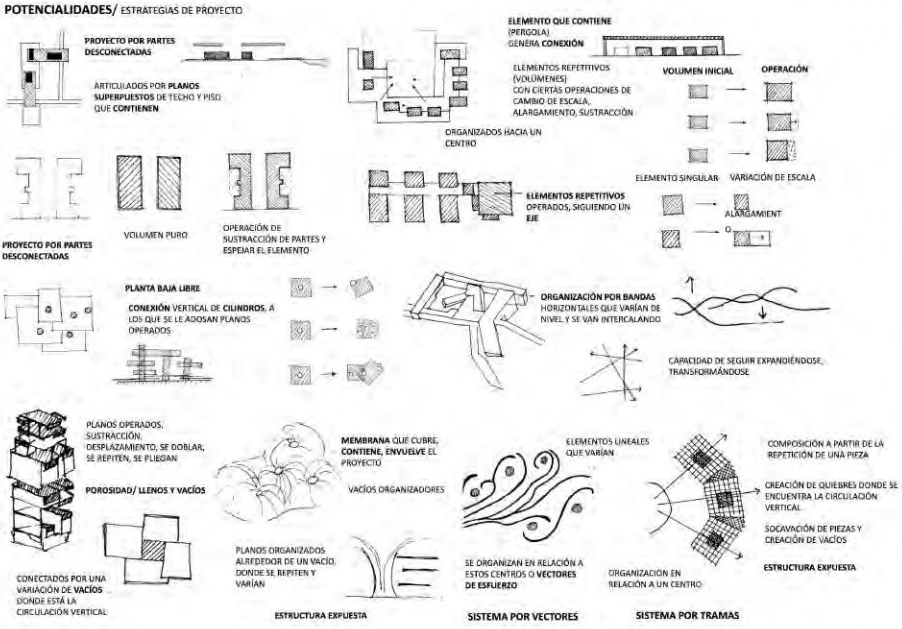
metodología del trabajo

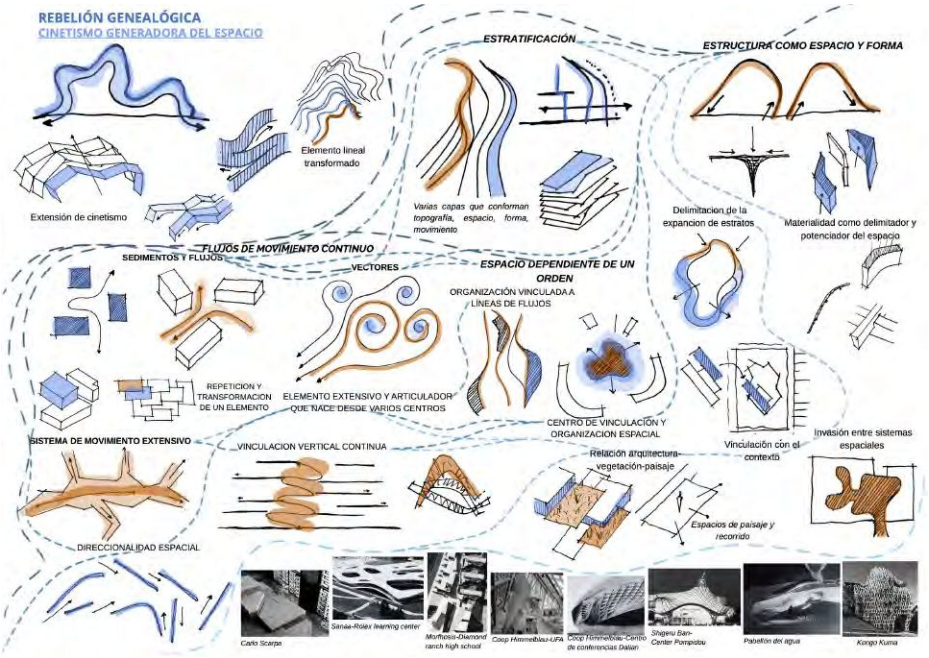
1. búsqueda del material de proyectos propios
2. armado de una presentación PPT con los trabajos para desde allí, derivar en temas, conceptos o criterios que conforman la identidad proyectual.
3. reflexión crítica de los temas, estrategias y argumentos proyectuales develados. Definición del espacio cultural de cada uno, intereses proyectuales. Reflexiones sobre temas y estrategias recurrentes, temas y experimentaciones ausentes o inconclusas. Rastreo de ejemplos o casos similares en obras de otros autores. Definición preliminar de temas de interés.
4. Construcción de un elemento gráfico (como un montaje) que represente su propio Archivo, es decir, las conclusiones del análisis genealógico cultural proyectual (este elemento debe ser la diapositiva final del PPT).




ESPACIOS CONECTADOS POR UN ELEMENTO ESPACIAL
SIMETRIA ROTACIONAL
PROMENADE ARCHITECTURALE
MUSEO GUGG – D. LIBESKIND
RAMPAS ESPIRALADAS
ESPACIO CENTRIFUGO
ESCALERAS ESPACIALES
JAMES STIRLING STRATT-GALERIE STUTTGART
Espacio perspectivico
ORGANIZACIONES DIVERGETES
STEVEN HOLL - IOWA
DESERT PLAZA IN BAHARALLO
STAN ALLEN PILLO CONDITIONS
VACIO ARTICULADOR
FUSION Y TRANSFOR-MACION DE ELEMENTOS
CENTRO GEOMÉTRICO
CRECIMIENTO EN ANILLOS
MÚLTIPLES ESCALERAS ESPACIALES
SUPERPOSICIONES
Intersecciones espaiales
Organizaciones de campo
Repeticion como condición
ESTRUCTURA QUE DEFINE LAS CONDICIONES DEL ESPACIO
Consolidación de un límite / liberación del resto
PULIR LAS ARISTAS VIVAS, CONTINUIDAD
CASA DE LADRILLOS BIES
MÓDULO ESPACIAL
Módulo definido por la estructura
Grilla Espacial
ELEMENTOS CONECTORES
Continuidad espacial
Elementos continuos plásticos
BIBLIOTECA PALAFOLL
Espacio centrípeto
Fusión como operación
Transformación / Elemento doble función
COMPLEJIDAD Y CONTRADICCION


SPACIOS CONECTADOS POR
IN ELEMENTO ESPACIAL
SIMETRIA ROTACIONAL
RAMPAS ESPIRALADAS
ESPACIO CENTRIFUGO
ESCALERAS ESPACIALES
MÚLTIPLES ESCALERAS ESPACIALES
VACÍO ARTICULADOR
FUSION Y TRANSFOR-MACION DE ELEMENTOS
CENTRO GEOMÉTRICO
CRECIMIENTO EN ANILLOS
PULIR LAS ARISTAS VIVAS, CONTINUIDAD
ELEMENTOS CONECTORES
ESTRUCTURA QUE DEFINE LAS CONDICIONES DEL ESPACIO
Módulo definido por la estructura
MÓDULO ESPACIAL
Espacio centrípeto
Grilla Espacial
Fusión como operación
Consolidación de un límite / liberación del resto
Elementos continous plásticos
intersecciones espaiales
Continuidad espacial
Transformación / Elemento doble función
Espacio perspectivico
Organizaciones de campo
Repetición como condición


POTENCIALIDADES/ ESTRATEGIAS DE PROYECTO
PROYECTO POR PARTES DESCONECTADAS
ARTICULADOS POR PLANOS SUPERPUESTOS DE TECHO Y PISO QUE CONTIENEN
ELEMENTO QUE CONTIENE (PERGOLA) GENERA CONEXIÓN
ELEMENTOS REPETITIVOS (VOLÚMENES) CON CIERTAS OPERACIONES DE CAMBIO DE ESCALA, ALARGAMIENTO, SUSTRACCIÓN
ORGANIZADOS HACIA UN CENTRO
VOLUMEN INICIAL
OPERACIÓN
ELEMENTO SINGULAR
VARIACIÓN DE ESCALA
ALARGAMIENT
VOLUMEN PURO
OPERACIÓN DE SUSTRACCIÓN DE PARTES Y ESPEJAR EL ELEMENTO
PROYECTO POR PARTES DESCONECTADAS
ELEMENTOS REPETITIVOS OPERADOS, SIGUIENDO UN EJE
PLANTA BAJA LIBRE
CONEXIÓN VERTICAL DE CILINDROS, A LOS QUE SE LE ADOSAN PLANOS OPERADOS
ORGANIZACIÓN POR BANDAS HORIZONTALES QUE VARÍAN DE NIVEL Y SE VAN INTERCALANDO
CAPACIDAD DE SEGUIR EXPANDIÉNDOSE, TRANSFORMÁNDOSE
PLANOS OPERADOS, SUSTRACCIÓN, DESPLAZAMIENTO, SE DOBLAR, SE REPITEN, SE PLIEGAN
POROSIDAD/ LLENOS Y VACÍOS
CONECTADOS POR UNA VARIACIÓN DE VACÍOS DONDE ESTÁ LA CIRCULACIÓN VERTICAL
MEMBRANA QUE CUBRE, CONTIENE, ENVUELVE EL PROYECTO
VACÍOS ORGANIZADORES
PLANOS ORGANIZADOS ALREDEDOR DE UN VACÍO, DONDE SE REPITEN Y VARÍAN
ESTRUCTURA EXPUESTA
ELEMENTOS LINEALES QUE VARÍAN
SE ORGANIZAN EN RELACIÓN A ESTOS CENTROS O VECTORES DE ESFUERZO
SISTEMA POR VECTORES
COMPOSICIÓN A PARTIR DE LA REPETICIÓN DE UNA PIEZA
CREACIÓN DE QUIEBRES DONDE SE ENCUENTRA LA CIRCULACIÓN VERTICAL
SOCAVACIÓN DE PIEZAS Y CREACIÓN DE VACÍOS
ESTRUCTURA EXPUESTA
ORGANIZACIÓN EN RELACIÓN A UN CENTRO
SISTEMA POR TRAMAS


REBELIÓN GENEALÓGICA
CINETISMO GENERADORA DEL ESPACIO
Extensión de cinetismo
Elemento lineal transformado
ESTRATIFICACIÓN
Varias capas que conforman topografía, espacio, forma, movimiento
ESTRUCTURA COMO ESPACIO Y FORMA
Delimitacion de la expancion de estratos
Materialidad como delimitador y potenciador del espacio
FLUJOS DE MOVIMIENTO CONTINUO
SEDIMENTOS Y FLUJOS
VECTORES
ESPACIO DEPENDIENTE DE UN ORDEN
ORGANIZACIÓN VINCULADA A LÍNEAS DE FLUJOS
REPETICION Y TRANSFORMACION DE UN ELEMENTO
ELEMENTO EXTENSIVO Y ARTICULADOR QUE NACE DESDE VARIOS CENTROS
CENTRO DE VINCULACIÓN Y ORGANIZACION ESPACIAL
Vinculación con el contexto
Invasión entre sistemas espaciales
SISTEMA DE MOVIMIENTO EXTENSIVO
VINCULACION VERTICAL CONTINUA
Relación arquitectura-vegetación-paisaje
Espacios de paisaje y recorrido
DIRECCIONALIDAD ESPACIAL
Carlo Scarpa
Sanaa-Rolex learning center
Morphosis-Diamond ranch high school
Coop Himmelblau-UFA
Coop Himmelblau-Centro de conferencias Dalian
Shigeru Ban-Center Pompidou
Pabellón del agua
Kengo Kuma

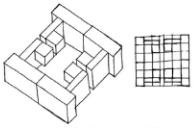
ESTRATEGIAS DE PROYECTO

1_ VOLUMENES ARTICULADOS



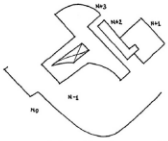
Volumenes atomizados articulados por un elemento.
_Le Corbusier, Pabellón del hombre
_Aldo Van Eyck, Pabellón de esculturas
_Toyo Ito, Serpentine gallery
_Jean Nouvel, Serpentine gallery

2_ VOLUMENES YUXTAPUESTOS



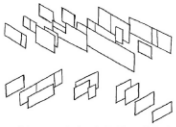
Volumenes yuxtapuestos articulados por planos horizontales.
Organización en trama.
_Mies van der Rohe, Casas patio
_James Stirling, Casa en Cores
_Louis Kahn, Goldenberg House
_Tadao Ando, Casa Azuma
_Le Corbusier, Villa Le Lac

3_ ESTRATOS



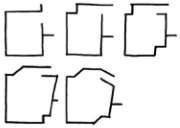
Se genera un espacio de recorrido continuo que se quiebra con desniveles.
Referentes: _Escalinata de Plaza España, Roma

4_ PLANOS DESPLAZADOS



Planos verticales que se desplazan horizontal y verticalmente para generar distintos tipos de espacios.
_Steven Holl, Planar Villa
_Frank Lloyd Wright, Pew House
_Frank Lloyd Wright, Sturges House

5_ REPETICION Y VARIACION



Se repite y se varía formalmente planos horizontales y verticales con operaciones simples: traslación, rotación, quiebre.
_Frank Lloyd Wright, Usonian House
_Enric Miralles, Pabellón

6_ SISTEMAS OPUESTOS



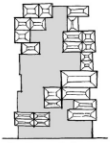
Formas geométricas puras que se complejizan mediante operaciones simples.
Algunos elementos de un sistema aparecen en el otro.
_Rogelio Salmona, Edificio de posgrados

7_ VACIOS ORGANIZADORES



Generación de vacios sobre el borde del volumen a partir de la doble envolvente. También se generan espacios intermedios.
_Steven Holl, Visual arts building
_SANAA, Rolex training center
_Jean Nouvel, Galleries Lafayette
_Toyo Ito, Mediateca
_Zaha Hadid, Biblioteca y centro de Universidad de Economía
_Berger + Parkkinen, Embajadas de los países escandinavos
_Steven Holl, Residencia Simmons Hall

8_ ACUMULACION DE VOLUMENES



Desplazamiento de volumenes de formas puras horizontal y verticalmente para generar un vacio continuo que articula las plantas y diferentes tipos de espacios.

9_ ESTRUCTURAS FUSIONADAS



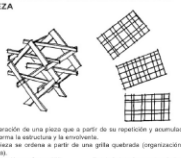
Generación del espacio a partir de fusionar tres estructuras distintas:
- Est. superior - envolvente continua lisiana que genera vacíos.
- Estructura de pilares y columnas.
- Estructura interior.
_Coop Himmelb(l)au, Ufa Palast
_Zaha Hadid, Phaeno

10_ ORGANIZACION RADIAL DE ELEMENTOS



Generación de centros que ordenan y modifican las geometrías lineales.
_Coop Himmelb(l)au, Melun Sénart
_Rem Koolhaas, Melun Sénart
_Varios, Saemangeum island city

11_ REPETICION Y ACUMULACION DE UNA PIEZA

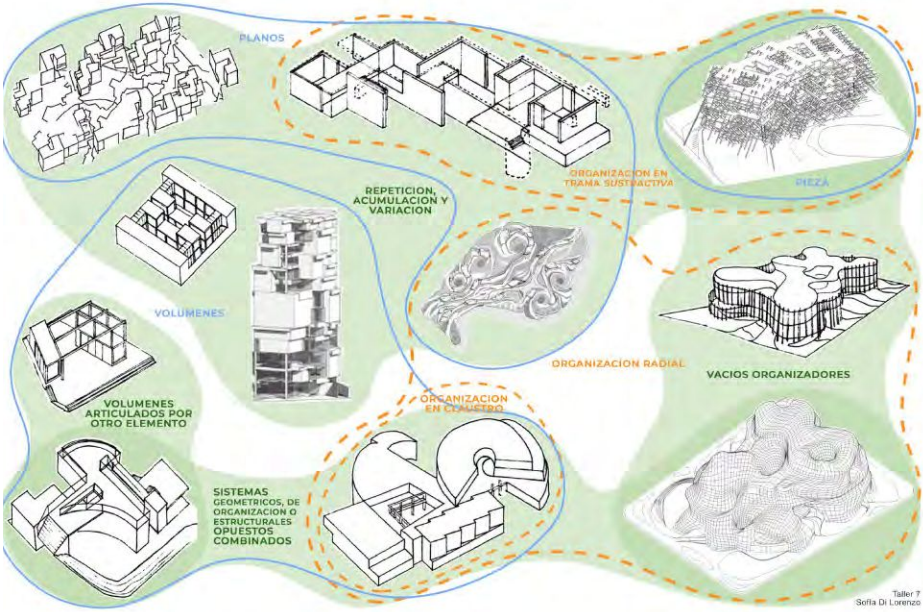


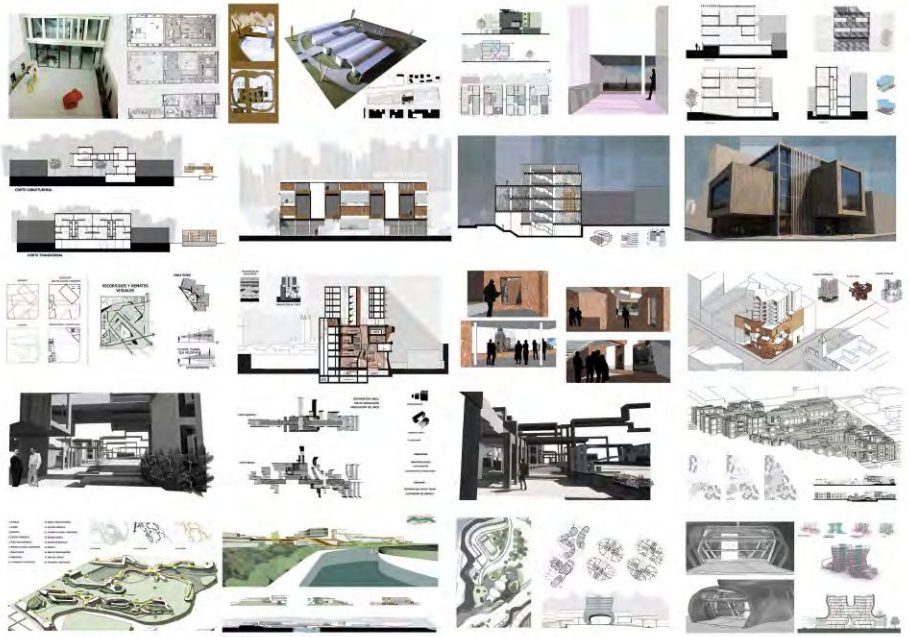
Generación de una pieza que a partir de su repetición y acumulación conforma la estructura y la envolvente.
La pieza se ordena a partir de una grilla quebrada (organización en trama).
_Kengo Kuma, Sunny Hill
_Kengo Kuma, Ayuntamiento
_Frank Gehry, Serpentine Gallery
_Carme Pinós, Estadio San Moix

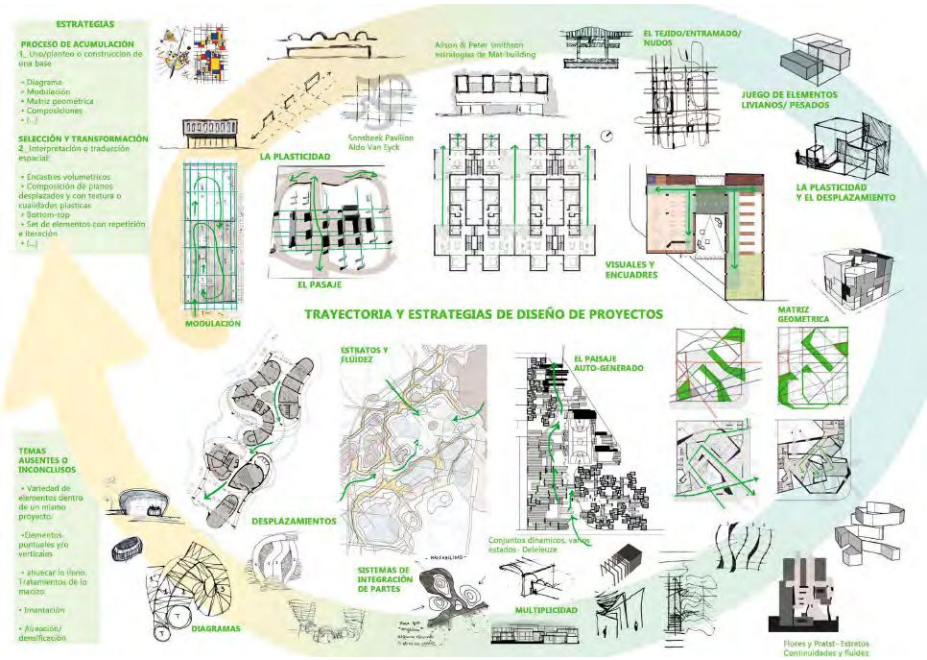
TEMAS AUSENTES

- Variaciones sobre barras
- Barra transformada
- Multicapas
- Un sistema es intruso de otro

Taller 7
Sofía Di Lorenzo

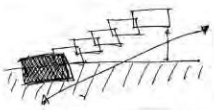





ESTRATEGIAS
PROCESO DE ACUMULACIÓN
1_ Uso/planteo o construccion de una base
- Diagrama
- Modulación
- Matriz geometrica
- Composiciones
- (...)
SELECCIÓN Y TRANSFORMACIÓN
2_ Interpretación o traducción espacial
- Encastres volumetricos
- Composición de planos desplazados y con textura o cualidades plasticas
- Bottom-top
- Set de elementos con repetición e iteración
- (...)
TEMAS AUSENTES O INCONCLUSOS
- Variedad de elementos dentro de un mismo proyecto:
- Elementos puntuales y/o verticales
- alivecar lo lleno. Tratamientos de lo macizo
- Imantación
- Alivación/ densificación
Alison & Peter Smithson estrategias de Mat-building
Sonsbeek Pavilion Aldo Van Eyck
LA PLASTICIDAD
EL PASAJE
MODULACION
EL TEJIDO/ENTRAMADO/ NUDOS
JUEGO DE ELEMENTOS LIVIANOS/ PESADOS
LA PLASTICIDAD Y EL DESPLAZAMIENTO
VISUALES Y ENCUADRES
MATRIZ GEOMETRICA
TRAYECTORIA Y ESTRATEGIAS DE DISEÑO DE PROYECTOS
ESTRATOS Y FLUIDEZ
EL PAISAJE AUTO-GENERADO
DESPLAZAMIENTOS
Conjuntos dinamicos, varios estados. Deleleuze
SISTEMAS DE INTEGRACIÓN DE PARTES
MULTIPLICIDAD
DIAGRAMAS
Flores y Pratst- Estratos Continuidades y fluidez

_2_estructura espacial

_la estructura aparece sin identificarse como tal, y es provocadora
_biblioteca, viv, bosque, embarcadero, cent, inv, viv, dique
_voluntad de fusionarse con el espacio, experiencia participativa.

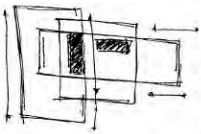




KOOLHAS | MIRALLLES
C. PINÓS | TESTA

+ ideas de balance, equilibrio.

¿será el mismo tipo de equilibrio que se busca con la organización en planta?



_losas + planchas con gran superficie en voladizo_arq. de estratos
_estructura = funcional (dentro pasan cosas, no es solo sostén)
_espacio diagonal



_1 solo espacio, MUCHAS SITUACIONES

BANCO LONDRES | INST. PAT. CULT. ESPAÑA _ HIGUERAS | VIV. BOSQUE



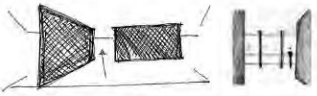
XUL SOLAR

_3_esquema de organización DIAGONAL

_los planos "traban" el espacio pero eventualmente lo debolan.
_vivienda unifamiliar, centr. investigación, embarcadero



traslación de la búsqueda de la combinatoria de piezas a todas las posibilidades espaciales (planta, corte, vista, espacio)

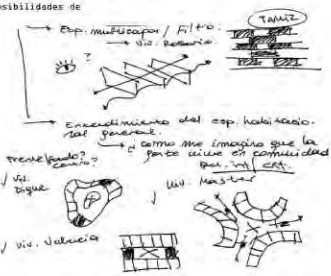


_enmarcar la mirada, búsqueda de espacios que "desencadenen algo"
_es espacio se muestra por partes, laberinto.

WRIGHT | R. NEUTRA | MVDR

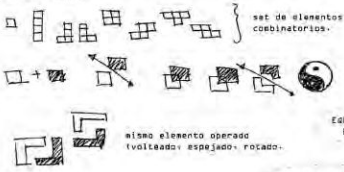
_4_cuentas pendientes;

_ver posibilidades de



_1_encastre

_juego de ingenio, traba, tetris, encastre, composición
_rosario, bosque.



set de elementos combinatorios.

mismo elemento operado (volteado, espejado, rotado.

EQUILIBRIO, BALANCE

_1b_superposición

_recombinatoria, fusión

ESPACIO LABERÍNTICO, INTRINCADO, NO TIENE LA MISMA LECTURA ELEMENTAL QUE LA PLANTA

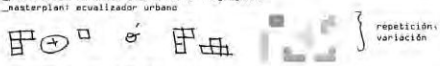


_multiplicidad de posibilidades



tensión a partir del vacío.

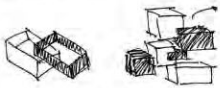
_posibilidad infinita combinatoria + agregados
_masterplan, acualizador urbano



repetición, variación

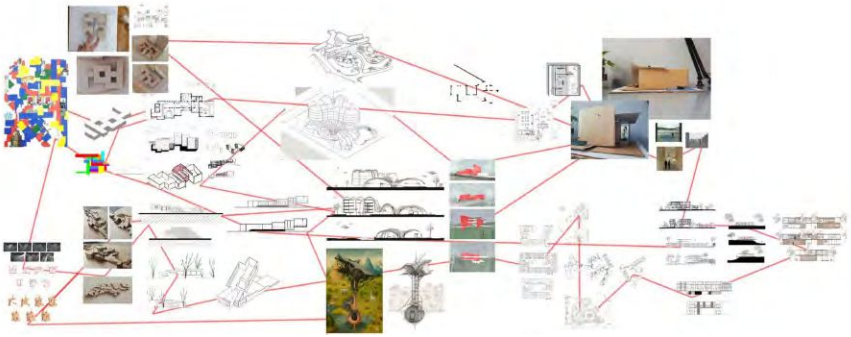
_proporción lleno y vacío!!!

¿cómo es el nordisco?



ambos casos analizados juegan con 1 solo elemento

_ que se recombina, desplaza, varía



Diccionario de ideas exhibidas

Pablo E.M. Szelagowski

ARQUITECTURA_la arquitectura es la consciencia del espacio y la composición de las formas visibles y vacías además de las luces y las sombras. Es el momento de las artes en el espacio, en el tiempo.¿Es construir un espacio? No, es construir en el espacio. (Jean Nouvel)
La arquitectura no resuelve problemas, crea exigencias. (Henri Ciriani)
A las arquitecturas no me gusta imaginarlas como sistemas, como robots hechos de las mismas piezas intercambiables, bien programados para responder a preguntas limitadas. Prefiero pensar en ellas como únicas, portadoras de cualidades y defectos inscritos en su herencia genética. Frágiles y mortales, que requieren amor, cuidado y atención. Con, como todos los demás, un destino incierto ligado a los giros del destino y a la comunidad a la que pertenecen. (Jean Nouvel)
ARQUITECTO_es un ser obsesivo que mira todo desde el proyecto. El primer deber de un arquitecto es provocar a la realidad. (Jean Nouvel)
ARTE_está al lado de la arquitectura muchas veces permitiéndose más libertades El arte Incita a lo Imposible. Transforma lo impensable en posible. Ve a lo lejos. (Jean Nouvel)
CONOCIMIENTO_se lo confunde con información.
CULTURA_proviene de cultivo. a cultivar, desarrollar, crecer para ser arquitecto.
Un arquitecto tiene peso si posee una cultura inmensa (H.Ciriani)
Literatura, cine, artes plásticas, música, filosofía, técnicas.

DIBUJO_no existe el arquitecto sin él. sirve para registrar, pensar, revisar, volver a dibujar. Insustituible.
DIGITAL_lo más alejado del dedo. Se cree que ahorra tiempo. ¿Quién quiere ahorrar tiempo cuando trabaja en algo profundo como la arquitectura? Negocio capitalista.
EMERGENCIA_la arquitectura está actualmente en emergencia, a pesar de que corrientemente nada emerge de ella.
ENSEÑANZA_intenta luchar contra modelos, frases hechas y soluciones dadas.
El problema de las facultades de arquitectura es que enseñan lo que ya está afuera. Si no enseñan a ser mejor, que no enseñen.
Pedagogía es el arte de saber hacer hacer. (Henri Ciriani)
La enseñanza de la arquitectura debe evolucionar radicalmente y reflejar los cambios en la arquitectura de este siglo.
Ya no basta con aprender unas cuantas recetas de composición o construcción que conduzcan a una profesión: arquitecto.
Se trata de una formación en numerosas profesiones complementarias que contribuyen a la actividad arquitectónica. (Jean Nouvel)
ESPACIO_una materia que existe pero que hay que cualificarla
ESPÍRITU_el aspecto poético que es tan combatido y desechado en la actualidad.
EXPERIENCIA_lo que las generaciones que viven de lo digital, evitan.
FILOSOFÍA_asignatura que deberíamos tener en lugar de Matemáticas.

FORMA_se la toma muy a la ligera. Nadie la estudia. nadie habla de ella. estudiar sus principios generativos.
El arquitecto que replica formas es un personaje patético, un personaje de otra época (Renzo Piano)
FUNCIÓN_no se estudia en la FAU pero todos hablan de ella. Cualquier caja sirve para cualquier función.
GEOMETRÍA_tampoco se estudia en la FAU. Sin ella no hay arquitectura.
INFORMACIÓN_no es tener el dato. Es procesarlo, confrontarlo. Tampoco es conocimiento.
INVESTIGAR_no es juntar datos: Es confrontarlos, proyectarlos, reconsiderarlos transformarlos en algo útil ya que de por sí no lo son
LENGUAJE_la arquitectura tiene un lenguaje. Se establece a partir de sus elementos y sus modos de relación y contacto.
El drama de la arquitectura es que los arquitectos no tienen vocabulario; no saben de qué hablan. (Henri Ciriani)
LIBRO_abridor de caminos y del pensamiento. caja de sorpresas. Requiere más de 1 lectura en diversos tiempos. Es un objeto asible. Pesa y huele.
El libro es un instrumento increíblemente moderno (Renzo Piano).
MATERIA_no es “los materiales”. Es la base para la limitación del espacio.
MÓDULO_es una unidad espacial. una unidad que se repite. No es el intercolumnio o una grilla como muchos creen.
OBSERVACIÓN_necesita detención. no es mirar. es parte del estudio. el dibujo la acompaña.
PDF_simula ser un libro. No lo es. No se deja hojear ni salirse de la condenada linealidad.
POESÍA_¿Qué sería de un conocimiento del mundo que ignorara lo sensible? ¿Qué sería de la razón sin su contestación poética? ¿Cuál sería la verdad si se descubriera desde un solo ángulo? Conocimiento ignorante. Razón irrazonable. Verdad truncada. Y, en cada caso, imaginación olvidada. (Jean Nouvel)
PRÁCTICA_es la teoría en movimiento, es autogeneradora de teoría.

PROCEDENCIA_todo lo que nos antecede y debemos conocer como arquitectos.
PROBLEMA_sinónimo de proyecto (Unamuno) No es algo que tenga una sola solución.
PROYECTO_es un proceso para llegar a algo que no se conoce. acto creativo y de conocimiento. es crítica cultural.
En un proyecto, lo desconocido es tan importante como lo conocido. (Henri Ciriani)
Hacer un proyecto es un poco explorar como lo hicieron James Cook o Magallanes. Es la aventura del pensamiento (Renzo Piano)
SIMETRÍA_pobrecita… solo se habla de la especular o axial. Se desprecian las otras 12 variantes.
SISTEMA_palabra que los arquitectos usan para cualquier cosa como conjunto grupo, temáticas, etc. En realidad, es parte central del pensamiento estructural.
TÉCNICAS_cosa a dominar y no para ser dominado.
TEORÍA_el motor de la práctica, su aspecto reflexivo y creativo.
TIEMPO_no es en sí de naturaleza vertiginosa.
Si se estira es amigo del conocimiento.
Ulises estira el tiempo de la vuelta a casa. Inventa obstáculos para demorar el regreso. (Alberto Moravia)
El elogio de la Lentitud. (Renzo Piano)
UNIDAD ESPACIAL_porción de espacio constituida por elementos que, ensamblados, la definen según cualidades especiales.

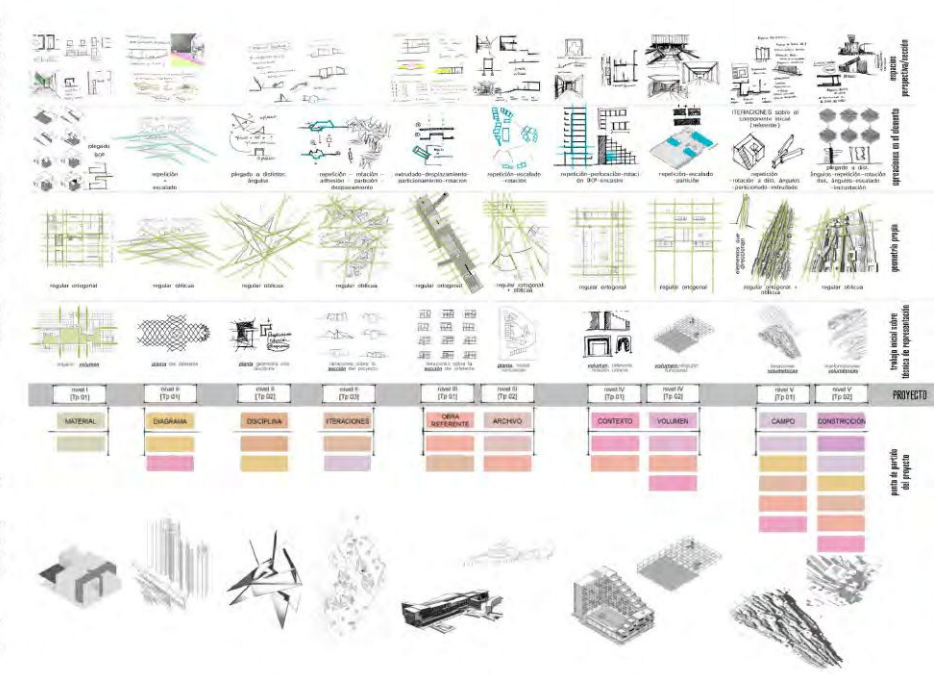
proyecto final de carrera

intensidad
actualización y campos de consistencia

cuerpo docente
María Florencia Pérez Álvarez

estudiantes

sbarbati, nicolás; ramos, brisa; czemerys, ana paula; occhi, mateo; di tomaso, agustina; tomás, franco; ferraris, albertina; di benedetto, juan pablo; garcía, sofía; marquez, gustavo


operación perspectiva/sección
apropiaciones en el desierto
geometría propia
trabajo sensial sobre técnicas de representación
PROYECTO
MATERIAL
DIAGRAMA
DISCIPLINA
ITERACIONES
OBRA REFERENTE
ARCHIVO
CONTEXTO
VOLUMEN
CAMPO
CONSTRUCCIÓN
punto de partida del proyecto

nivel PFC

Edificio terminal de pasajeros de ferrys en el puerto de La Plata

genealogías proyectuales

A partir del tema-problema definido por el estudiante, se realizará el desarrollo del proyecto de una nueva terminal de pasajeros consideran do la hipótesis de un plan de desarrollo del puerto de La Plata en su actual localización para operar
en términos de navegación come cial de Ferrys y pequeños cruceros de alcance Regional. Se entiende a esta terminal como una alternativa a las de Buenos Aires de Buquebús y Colonia Express y, a la vez, de propulsar un punto de relación de la capital de la provincia con las con un sector del desarrollo turístico. En años pasados funcionó una línea de transporte de pasajeros con destino a la República Oriental del Uruguay. Se considerarán ferrys o pequeños cruceros que solo transporten pasajeros, con despacho de equipaje y sin transporte de vehículos.

1_. Escala urbana: implantación y conectividad

La hipótesis de trabajo planteada es la de una terminal de pasajeros con destinos nacionales e internacionales en las inmediaciones de la situación actual del Puerto La Plata.
Se trabajará en las estrategias de localización del edificio de la terminal de pasajeros, en la conectividad, en la determinación de áreas funcionales, en la configuración de los elementos componentes del paisaje y las infraestructuras.
El predio destinado es parte del Puerto La Plata y está ubicado en el partido de Ensenada, frente a las instalaciones de Astilleros Rio Santiago.

Como hipótesis de conectividad se trabajará según lo siguiente:
_Desde autopista Balbín: conexión de la autopista con la RP 215 (cami-

no Gobernador Vergara) mediante la avenida 122. Mediante la RP 215 hasta rotonda acceso a zona franca, desde allí por calle que va al puente a la altura de la calle Córdoba.
_desde el centro de la ciudad de La Plata, mediante la RP 215

detalle de los requerimientos a escala del plan general:
Estrategias de localización de la terminal de pasajeros y sus conexiones
- conectividad y accesos,
- áreas operativas y de servicio de apoyo
- organización del espacio exterior y del paisaje.
- áreas funcionales: organización y delimitación de áreas públicas y privadas.
- ubicación de la terminal de pasajeros en relación a los muelles.
- relación con edificios e infraestructuras preexistentes

Diseño de los Accesos:
- acceso público al puerto (vehículos particulares y transporte público)
- accesos a las diferentes instalaciones de servicio.
- accesos de emergencia
- accesos de vehículos de carga, mercaderías, mantenimiento y aprovisionamiento.
Estacionamientos:
- vehículos particulares
- vehículos de alquiler, combis, taxis y remisses
- vehículos de discapacitados
- ómnibus especiales (tours)
- ómnibus de líneas urbanas regulares
- vehículos de personal
- sectores de ascenso y descenso de pasajeros (particulares y ómnibus)

Diseño de Vialidades y Accesos:
- sistema público (arribos y partidas)
- sistema privado (zonas restringidas, aprovisionamiento, servicio, etc)

Escala Arquitectónica: Terminal de pasajeros
Se diseñará en la escala arquitectónica el edificio destinado a la terminal de pasajeros del puerto de La Plata.
La habilitación de la terminal a considerarse es la de carácter Nacional / Internacional
Como hipótesis de trabajo se establecerá que la terminal estará dimensionada para recibir la operación de un buque a la vez. Con frecuencias regulares.

Requerimientos de la terminal de pasajeros
Flujo en partidas nacionales:
- espacios de detención de vehículos de pasajeros en partidas
- veredas de acceso con marquesinas
- accesos de pasajeros
- Hall de partidas
- Sector de facturación (check-in) y despacho de equipajes con sus oficinas. (mostradores de check in regular, web check in y terminales autoservicio).
- sector comercial (negocios, kioscos, actividades de servicio al pasajero, cafetería, restaurante)
- control de documentación
- control de seguridad
- área de embarque con cafetería negocios, sanitarios y kioscos. Salas VIP.
- puertas de embarque con pasarelas telescópicas.
- sanitarios por sector

Flujo en arribos nacionales:
- Circulación de arribos desde pasarelas telescópicas.
- hall de retiro de equipaje con 2 hipódromos
- hall de arribos nacional con oficinas de turismo y de alquiler de autos taxis o remisses
- puertas de salida
- veredas con marquesina
- espacios de espera de transporte público de pasajeros
- sanitarios por sector

Flujo en partidas internacional:
- espacios de detención de vehículos de pasajeros en partidas
- veredas de acceso con marquesinas
- accesos de pasajeros
- Hall de partidas
- Sector de facturación (check-in) y despacho de equipajes con sus oficinas. (mostradores de check in regular, web check in y terminales autoservicio).
- sector comercial (negocios, kioscos, actividades de servicio al pasajero, cafetería, restaurante)
- control de documentación
- control de seguridad
- control migraciones
- área de embarque con cafetería, negocios, sanitarios, kioscos y salas VIP.
- puertas de embarque internacional con pasarelas telescópicas.
- sanitarios por sector

Flujo en arribos Internacional:
- Circulación de arribos desde pasarelas telescópicas.
- control de migraciones
- hall de retiro de equipaje con 2 hipódromos
- control de aduana
- hall de arribos internacional con oficinas de turismo y de alquiler de autos taxis o remisses
- puertas de salida
- veredas con marquesina
- espacios de espera de transporte público de pasajeros
- sanitarios por sector

Sector privado:
- áreas de oficinas para: administración del puerto, oficinas de las empresas navieras, oficinas para capitanes y tripulantes, oficinas de personal de
Prefectura, oficinas de personal AGP y otros organismos de control, aduana, oficinas de personal del concesionario de la terminal, oficinas privadas,meteorología, etc.
- Vestuarios de personal
- depósitos de mercancías, alimentos, maestranza y mantenimiento
- sala de máquinas, salas de transformadores, aire acondicionado, sectores de mantenimiento.
- área de manejo de equipajes en partidas
- área de manejo de equipajes en arribos
- sector de estacionamiento de vehículos de servicio del muelle.

Otras áreas: terraza de visitantes (pública) para el saludo y despedida de los pasajeros. Espacios con vistas al paisaje.

Se deberá prestar especial interés en la segregación de circulaciones, teniendo en cuenta los flujos descritos, además de las circulaciones técnicas, de servicios y todos los sistemas de conexión privados propios de la operatividad de edificio terminal.

Para el dimensionamiento de cada una de las áreas se considerará la operación de Ferrys y pequeños cruceros solo de pasajeros, sin transporte de automóviles. Buques de entre 100 y 200 m de eslora y entre 30 y 40 m de ancho (ver ejemplos para dimensiones, altura de puerta de la nave, etc.).
La terminal se dimensionará en función de la cantidad máxima de pasajeros que definen la capacidad de un buque en partidas y de un buque en arribos y la posibilidad de pasajeros que lleguen antes de hora.

objetivos de trabajo y criterios de evaluación
- experimentar el diseño bajo una base argumental precisa derivada de la construcción de un tema y del estudio genealógico proyectual individual
- comprender la capacidad de la argumentación de trazar caminos operativos de la práctica proyectual
- experimentar un camino de proyecto de un edificio complejo
- abordar la definición técnica de un proyecto y sus sistemas de movilidad
- integrar las diferentes áreas del conocimiento conceptuales y técnicas

forma de trabajo,
individual

formatos
entrega final normalizada
– para final de septiembre: documentación completa de proyecto en papel y digital.
– para defender: según lo establecido por la Sec. de enseñanza de la FAU, en pdf

bibliografía
la bibliografía general sobre terminales de pasajeros que está disponible en formato digital es:
_ejemplos sobre terminales marítimas y aéreas
_textos sobre terminales de pasajeros en aeropuertos
_manuales de diseño
_material sobre el sector del puerto de la plata

pfc presentados

los trabajos completos pueden verse en la
Biblioteca Digital arq. Hilario Zalba de la FAU UNLP.

Natasha Krassevich
Trayectorias entrelazadas

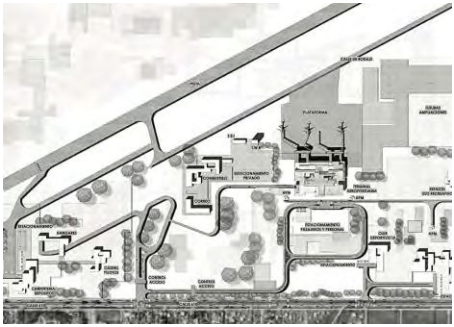
Camila Agustina Lucero
Encastres Sistematizados

Maite Anahi Goñi
Variabilidad Sistematizada

Mariana Hurtado Villa
Dispositivo de Entropías Divergentes

NIcolás Petovello
Primitividad absurda, volúmenes elementales complejizados

Floriana Spedaletti
Densidad material definida por el diseño específico de piezas y el epsacio entre ellas





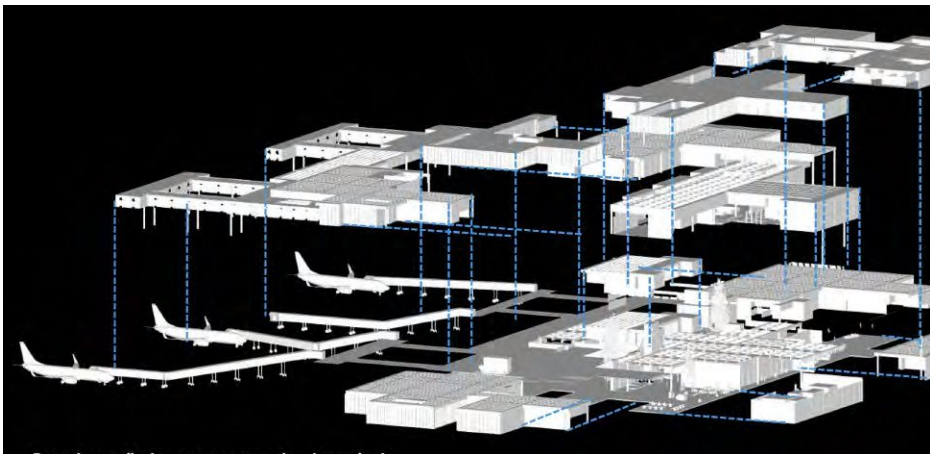


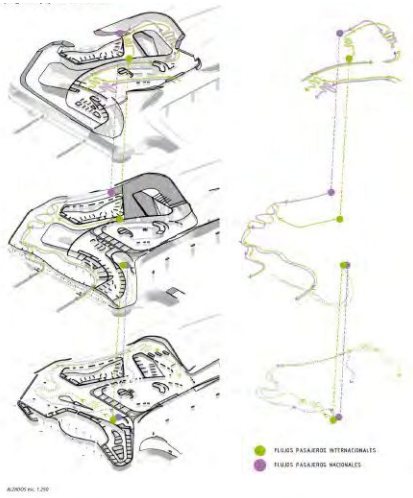


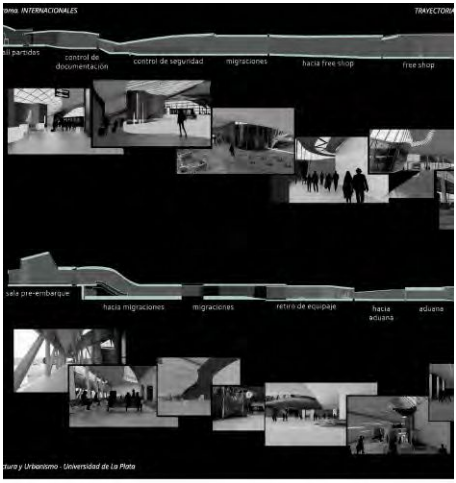



AEROPUERTO CIUDAD DE LA PLATA



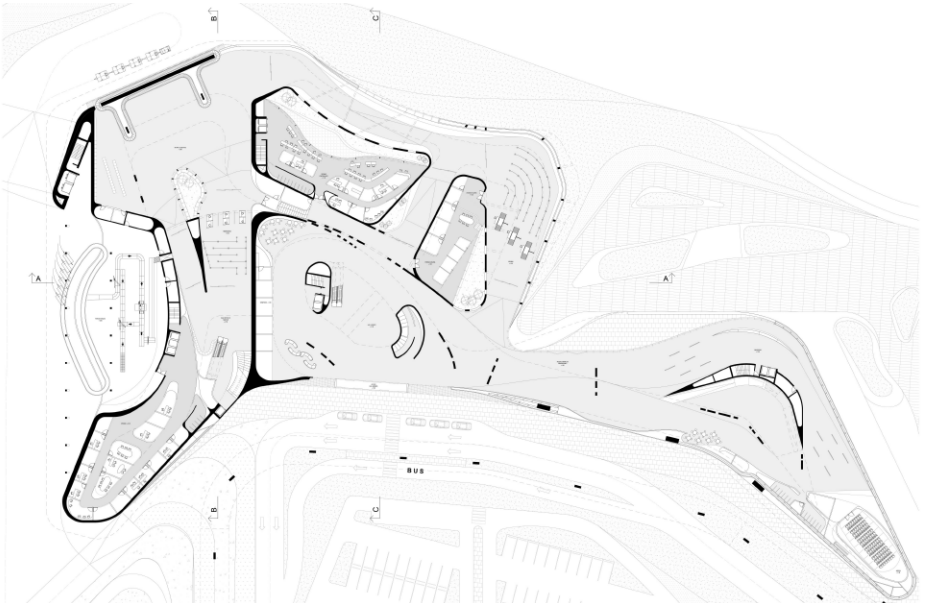



FLUJOS PASAJEROS INTERNACIONALES
FLUJOS PASAJEROS NACIONALES

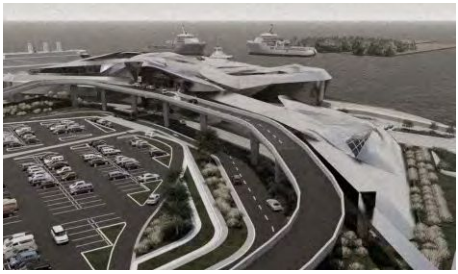

INTERNACIONALES
control de documentación
control de seguridad
migraciones
hacia free shop
free shop
sala pre-embarque
hacia migraciones
migraciones
retiro de equipaje
hacia aduana
aduana
Universidad de La Plata

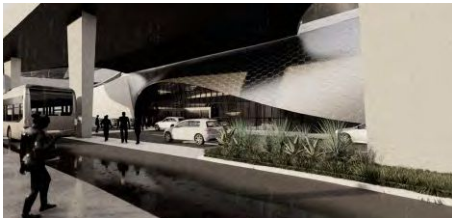





BUS

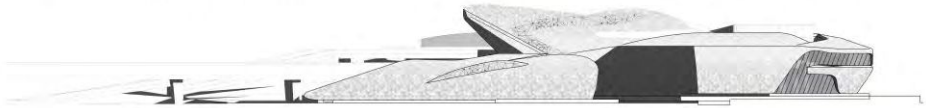














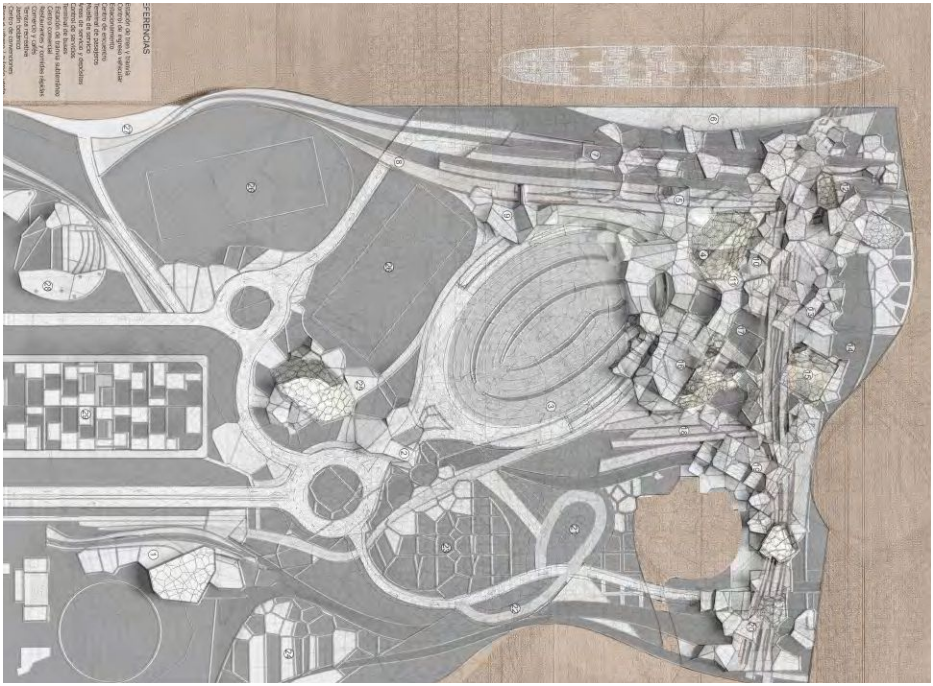
natasha krassevich

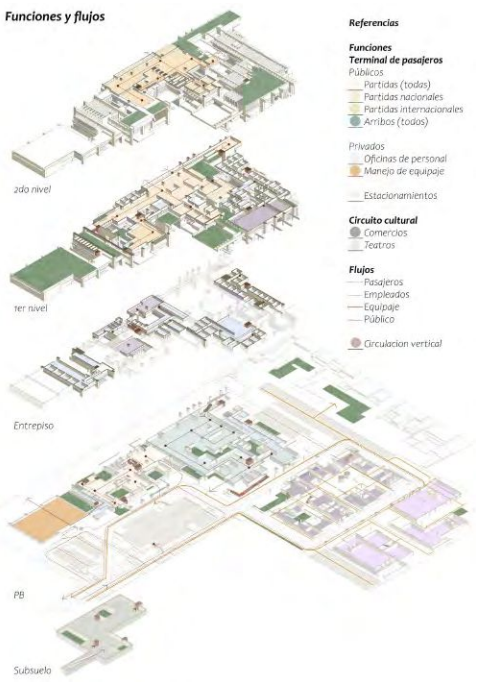




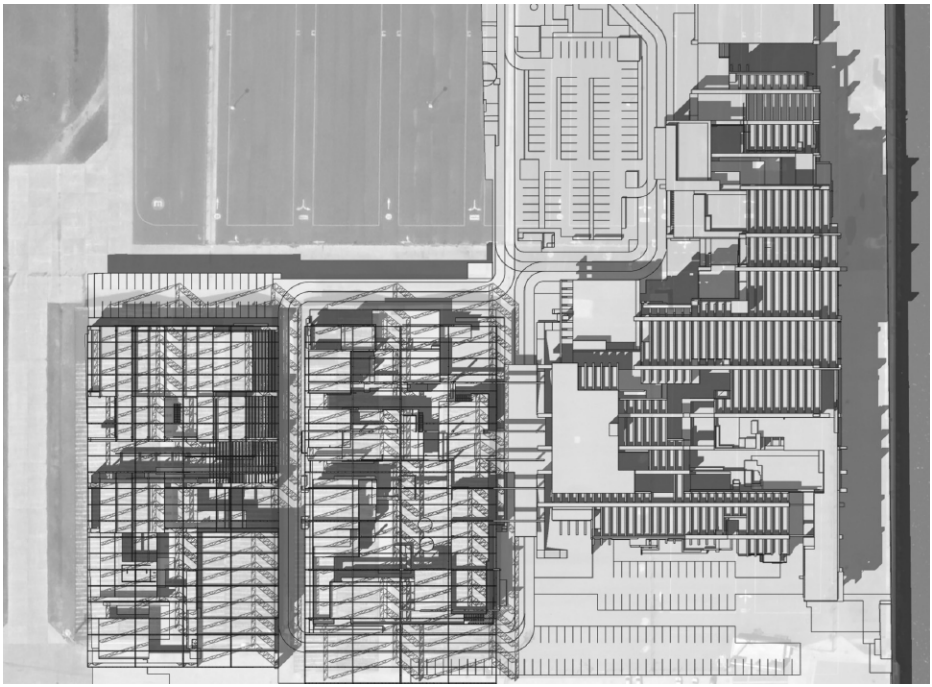


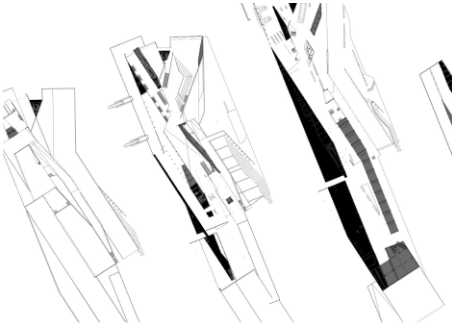





Funciones y flujos
Referencias
Funciones
Terminal de pasajeros
Públicos
Partidas (todas)
Partidas nacionales
Partidas internacionales
Arribos (todos)
Privados
Oficinas de personal
Manejo de equipaje
Estacionamientos
Circuito cultural
Comercios
Teatros
Flujos
Pasajeros
Empleados
Equipaje
Público
Circulacion vertical
2do nivel
1er nivel
Entrepiso
PB
Subsuelo


Ingreso a partidas
a
Vista de pre existencia desde partidas internac
f
Ingreso a cine
e





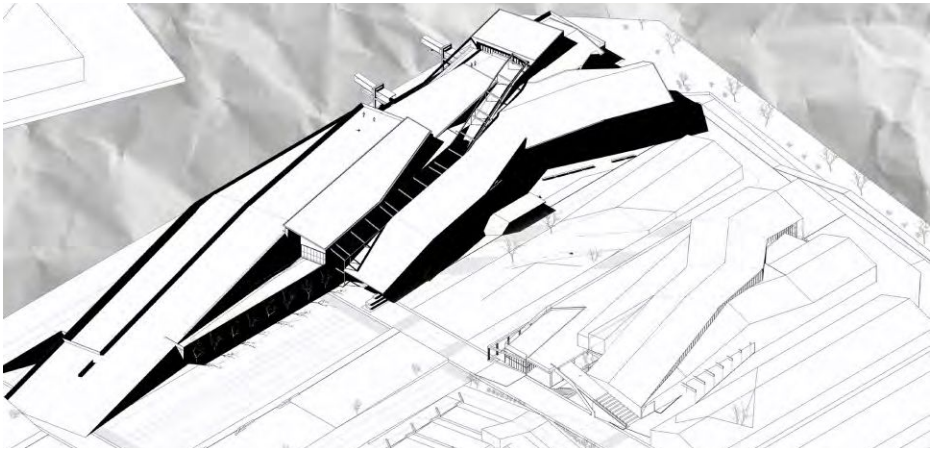


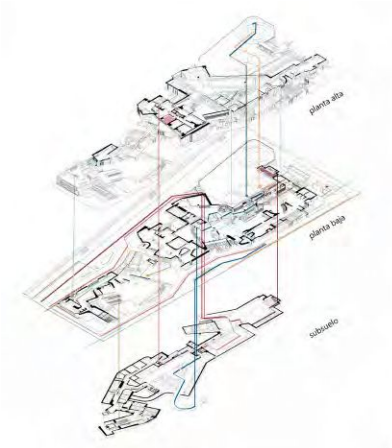


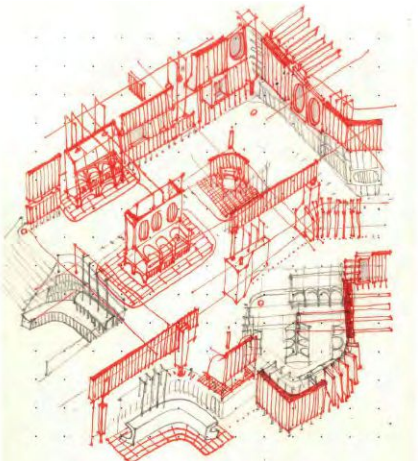


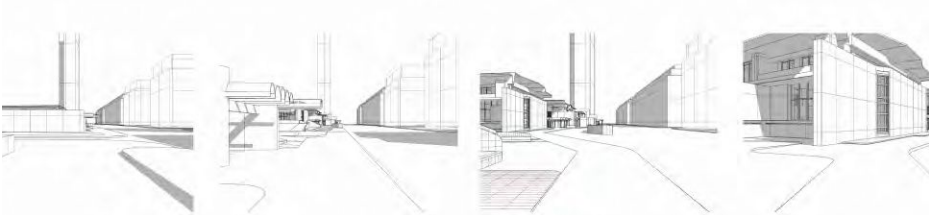


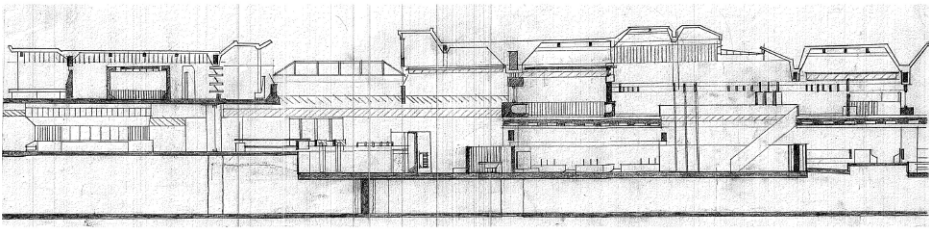


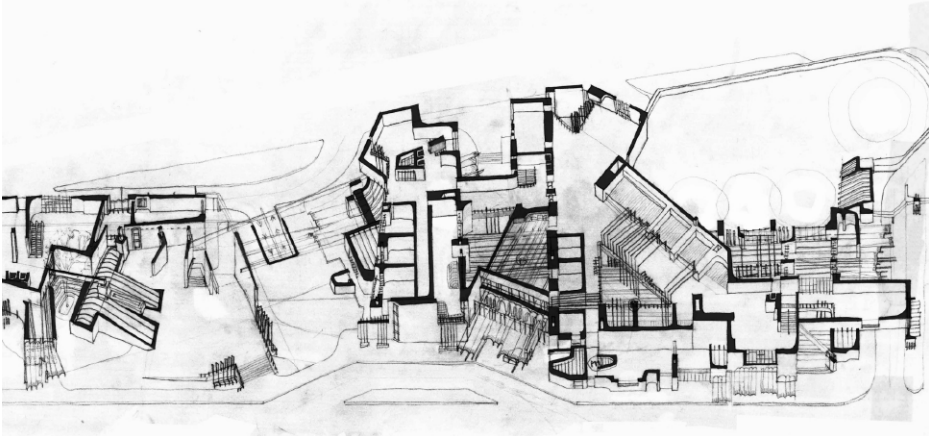



planta alta
planta baja
sótano









ejercicio vertical de dibujo

re-presentaciones centenarias

introducción
muchas de las obras clásicas de la arquitectura moderna están ya en los 100 años. El Taller 7 las pretende homenajear revisando las formas de representación del siglo XX y las posibilidades de revisitar esas obras mediante otros modos gráficos, diferentes a los que las generaron o difundieron.
Este trabajo, que se realizará entre todos los niveles del taller en las semanas de evaluación de las restantes asignaturas, tiene por objetivo aprovechar las 3 clases disponibles de esas dos semanas, con trabajo en clase y una exposición final de los dibujos realizados. Este trabajo no suspende el proyecto en desarrollo.

planteo del problema
si cada tipo de diseño en su época ha tenido modos de representación específicos construyendo una identidad unívoca entre el objeto y su representación, este ejercicio plantea dislocar esa relación, aplicando modos representacionales diferentes maneras de producir una nueva lectura de objetos ya conocidos según una representación habitual. Se trata de ver lo mismo de otro modo o ver lo que no se ve. Se trabajará mediante la construcción de nuevas formas de representación de la obra asignada, bajo un criterio definido como modelo a seguir.

modo operativo
Se constituirán comisiones por docentes, las cuales tendrán dentro de ellas grupos con las mismas obras, 3 por comisión.
obras a trabajar
Adolf Loos: Casa Tristán Tzara, París
Alexander, Leonid y Viktor Vesnin: Diario Pravda, Moscú.
André Lurçat: Casa para el pintor Jean Lurçat, villa Seurat, Paris
Duiker / Bijvoet: Sanatorio antituberculosos. Zonnestraal, Hilversum
Erich mendelsohn, Almacenes Schocken, Stuttgart.
Erik Gunnar Asplund: Biblioteca Pública, Estocolmo
Gerrit Rietveld: Casa Schroeder, Utrech

Konstantin Melnikov, Pabellón URSS, París
Le Corbusier: Maison Guiette, Amberes
Le Corbusier: Maison La Roche-Jeanneret, París
Le Corbusier: Maison lago Leman.
Le Corbusier: Pabellón Esprit Nouveau, París
Le Corbusier: Viviendas en Pessac. Type Gratte-Ciel.
Mies Van der Rohe: Casa Erich Wolf, Gubin.
Rudolf Schindler: Schindler-Chase Residence
Walter Gropius Doppelhäuser, Dessau
Walter Gropius: Bauhaus Gebaüde, Dessau
Willhem Dudok: Ayuntamiento, Hilversum

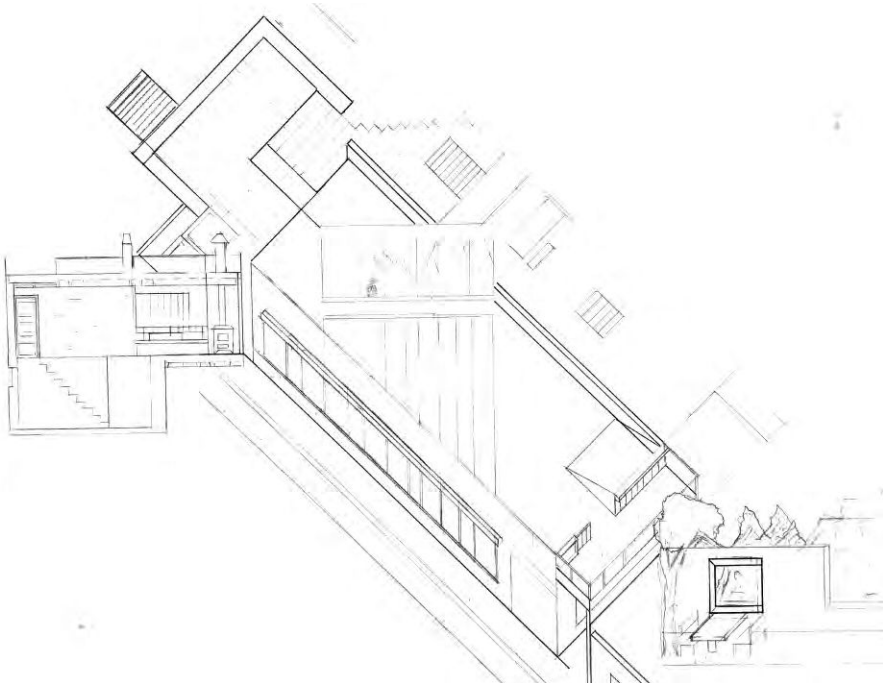
objetivos de trabajo y criterios de evaluación
comprender la relación entre técnicas de representación y estrategias proyectuales en arquitectura
explorar las posibilidades representacionales de un referente arquitectónico indagando sobre sus elementos y componentes.

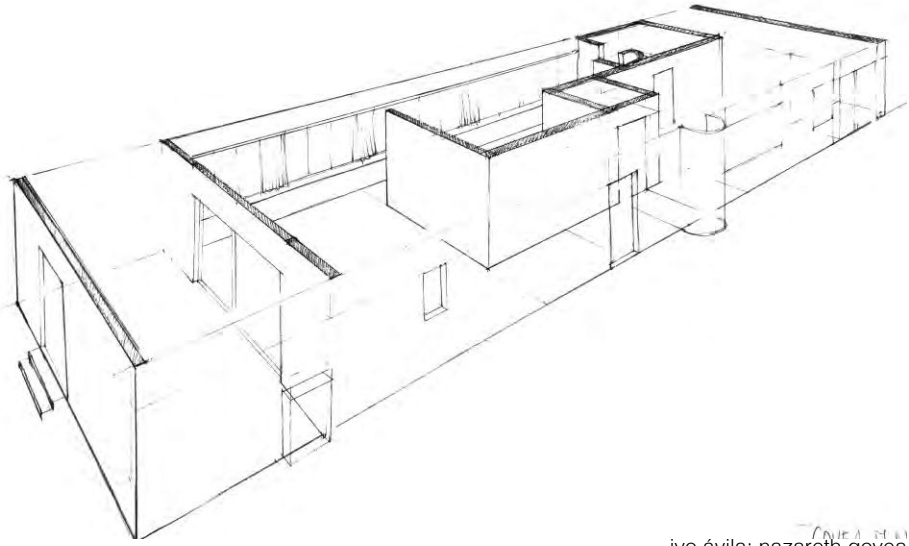
forma de trabajo
individual. trabajo en clase en 3 jornadas. Colaborativo entre quienes tienen obras similares en cada comisión

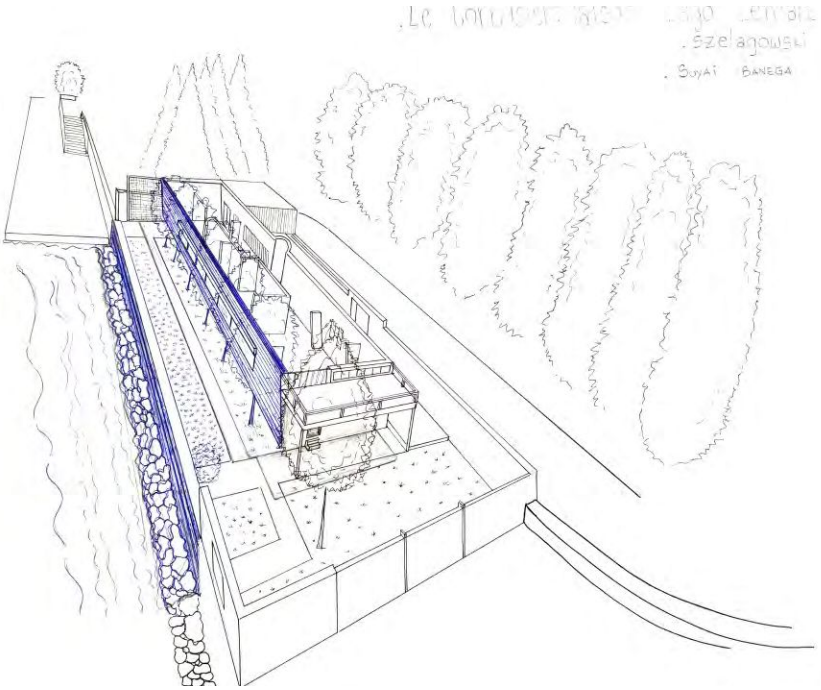
metodología del trabajo
El trabajo se compone de dos fases:
_primera fase: Estudio de la obra asignada y estudio del modo de representación asignado. Borradores y Sketches.
_segunda fase: Desarrollo del dibujo final
Se provee material de referencia de las obras.

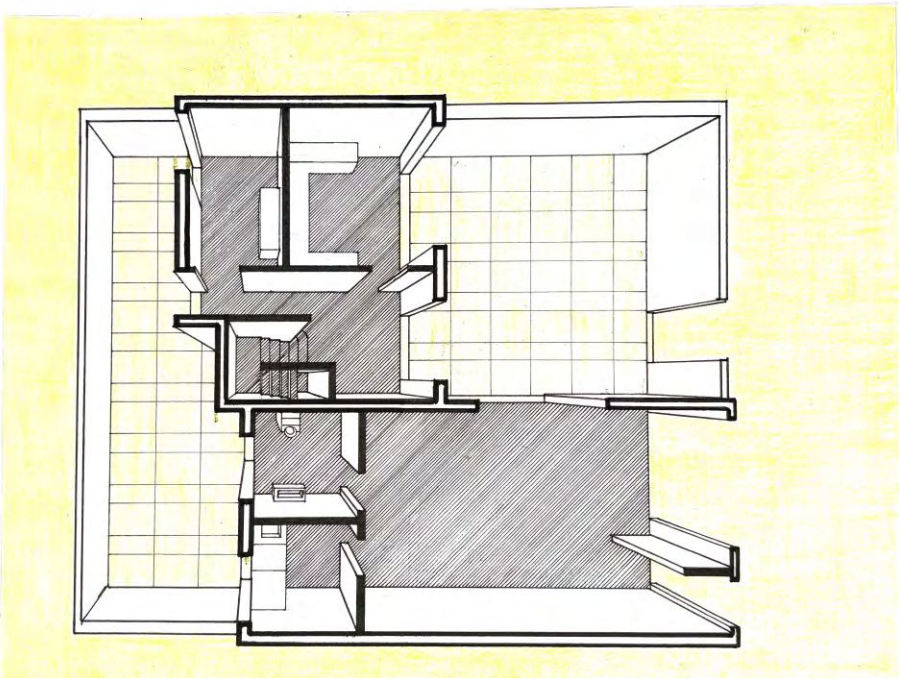
modos de representación



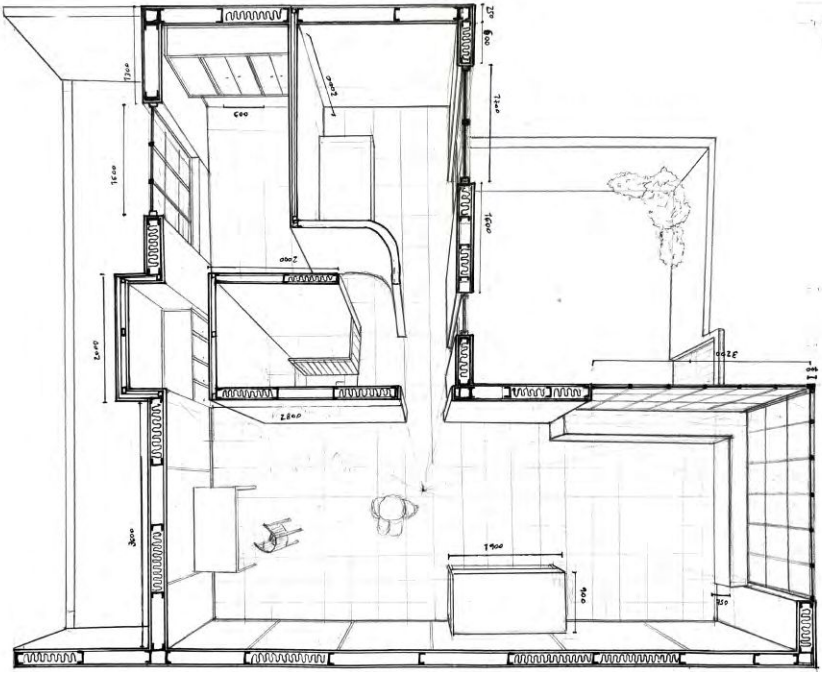


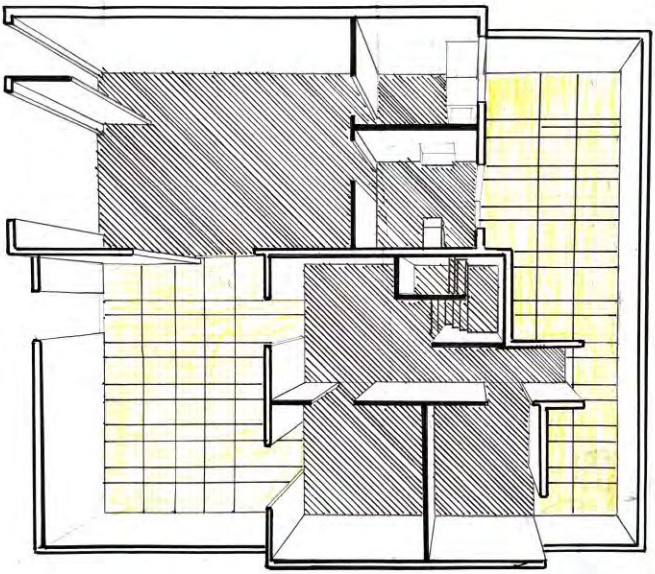




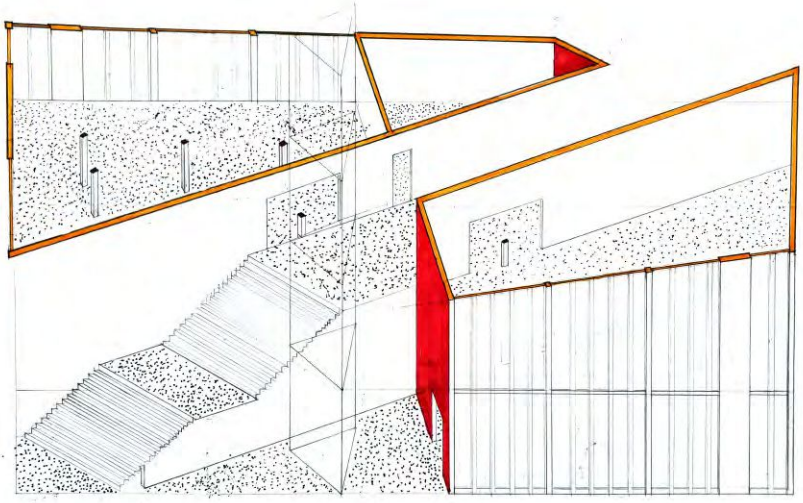


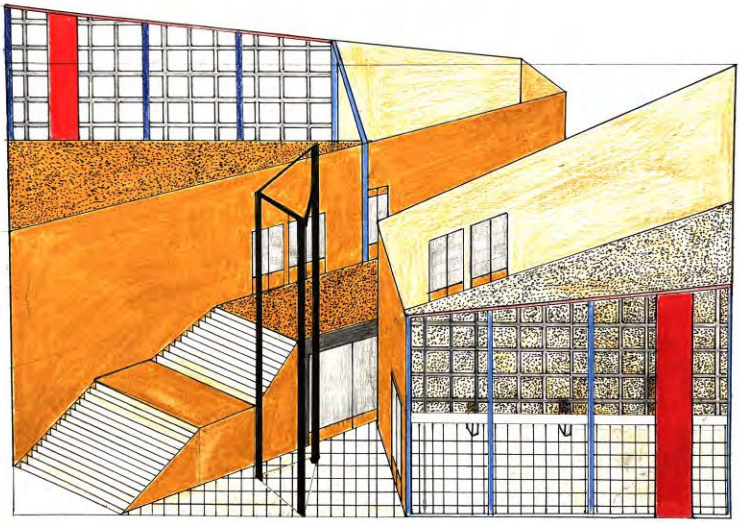
suyai banega; mauel azar

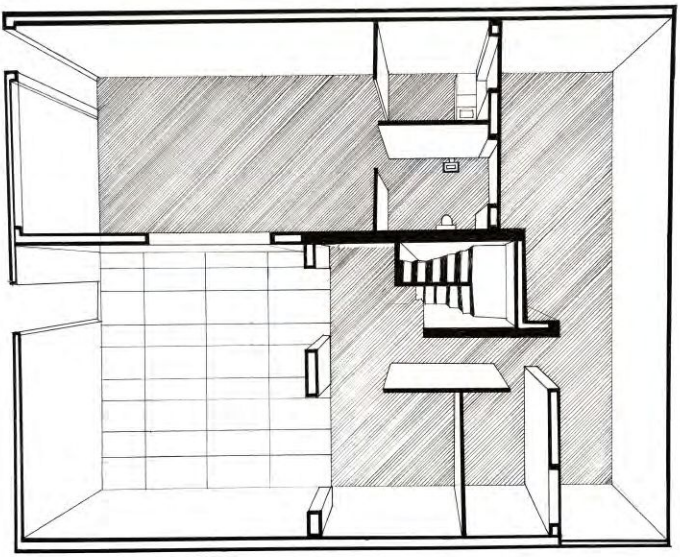


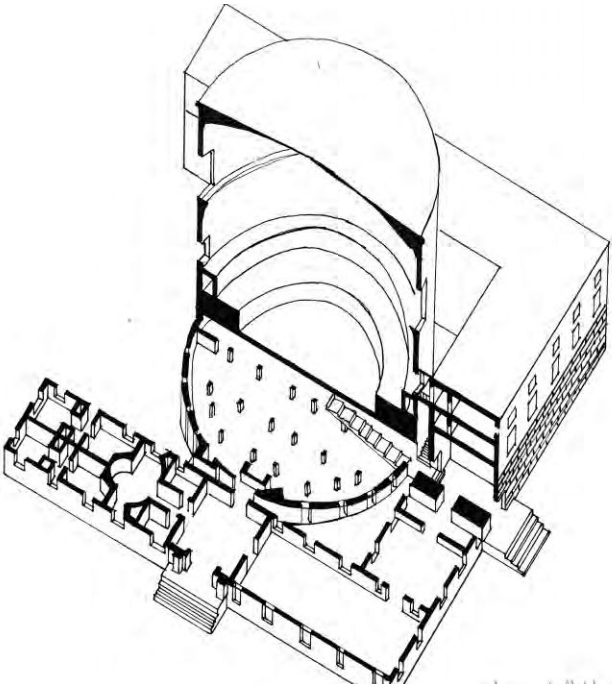




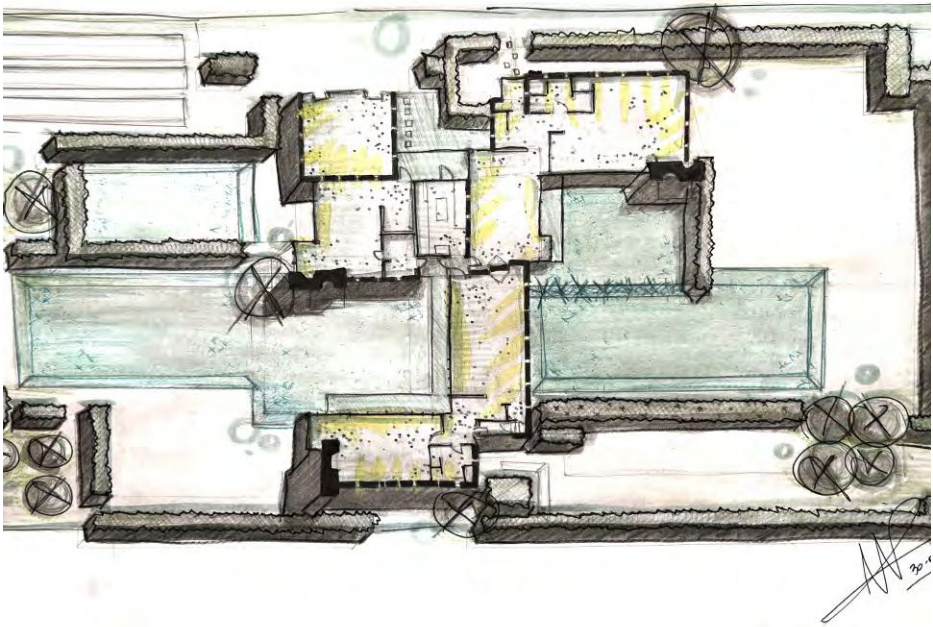


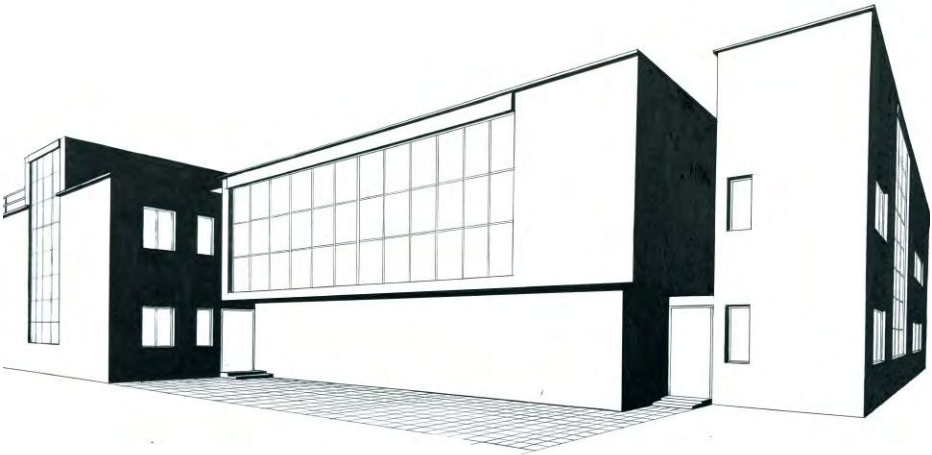




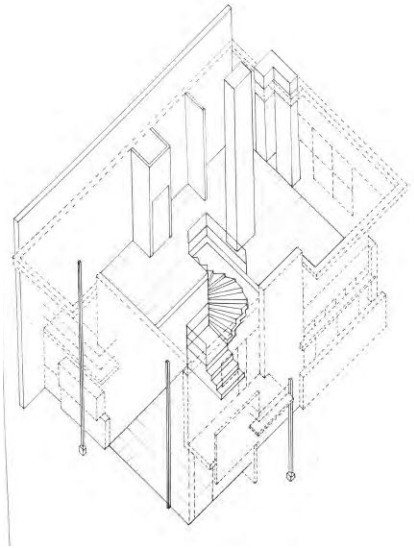


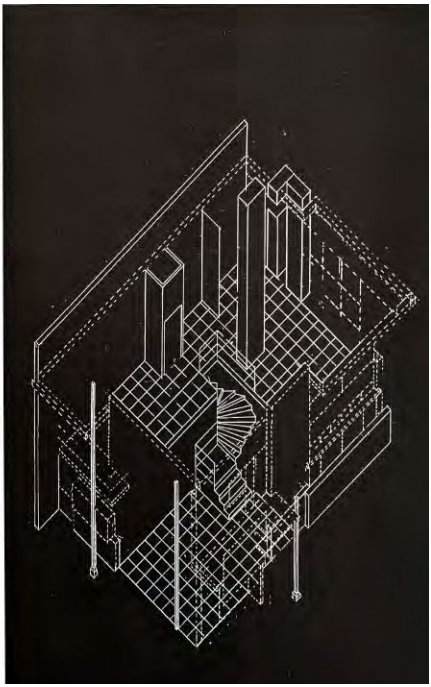


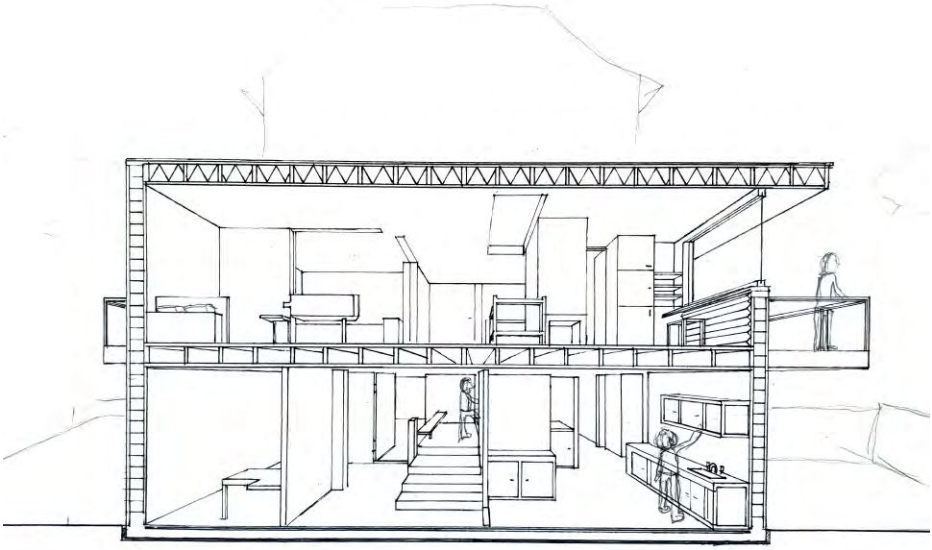


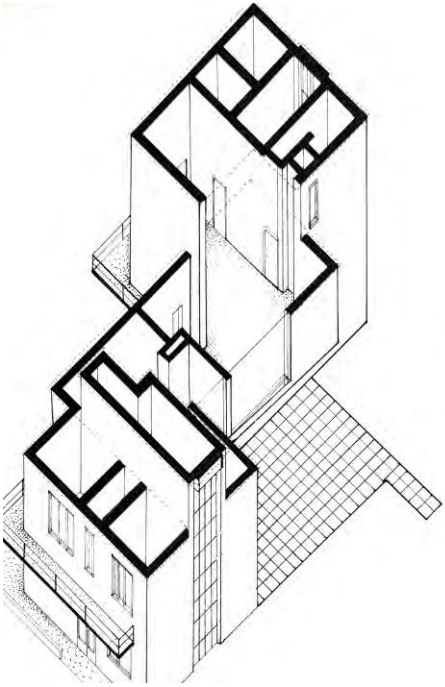


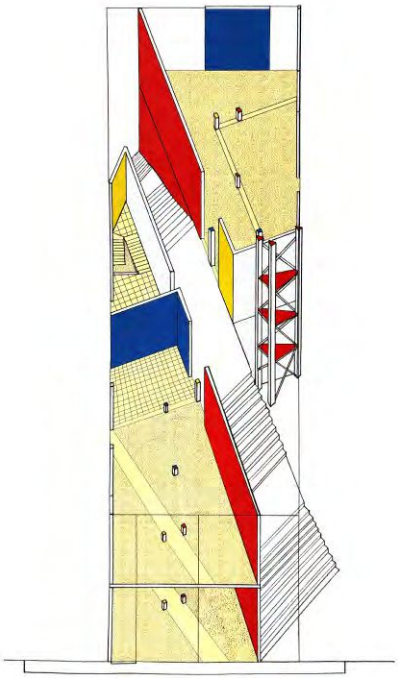
GERRIT RIETVELD - CASA SCHRODER
MODO DE REPRESENTACIÓN COMO JAME STIRLING

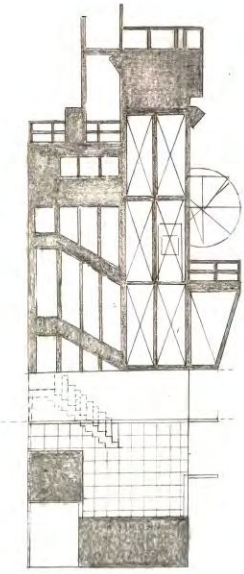


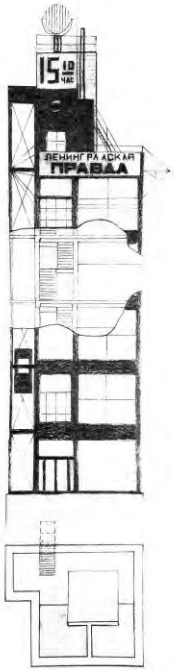


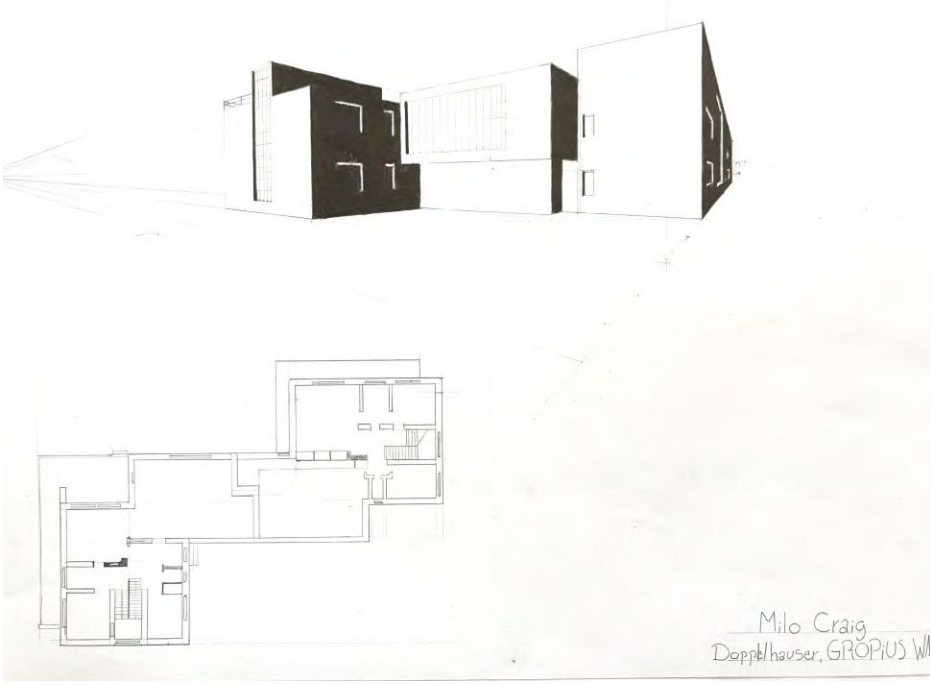


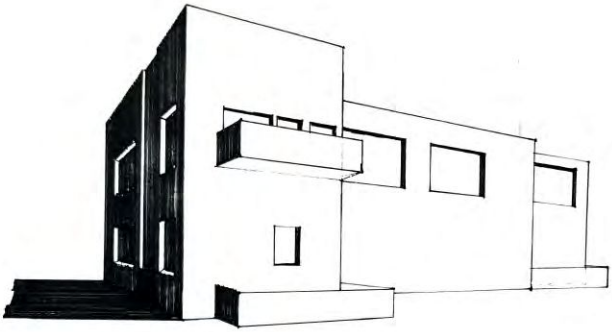


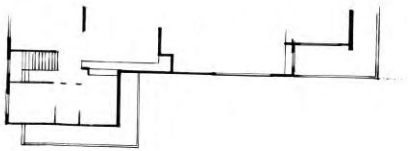


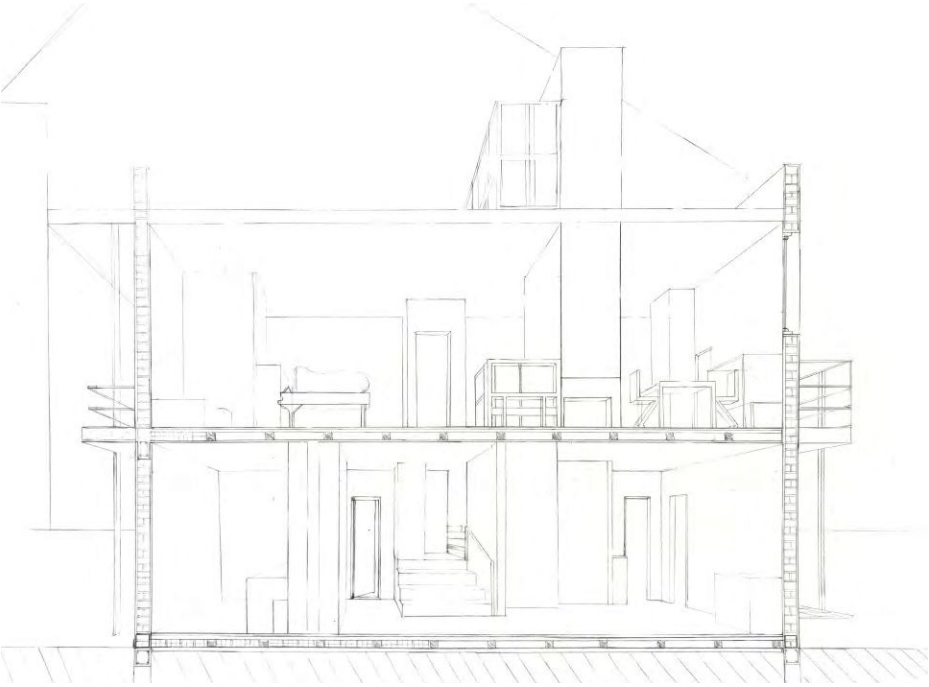


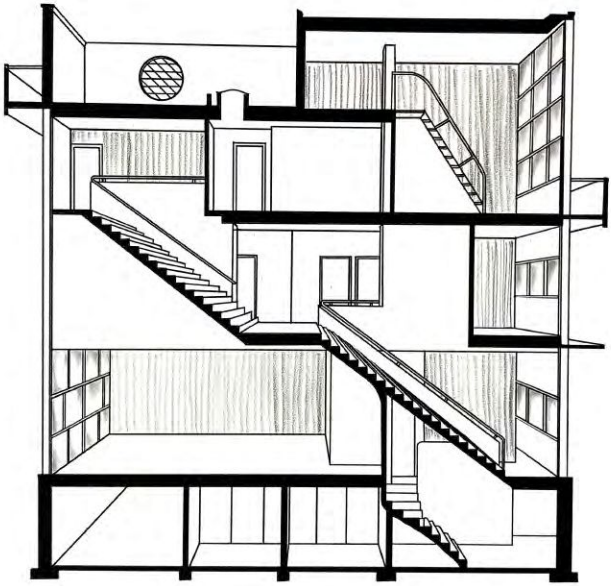

15
ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ПРАВДА

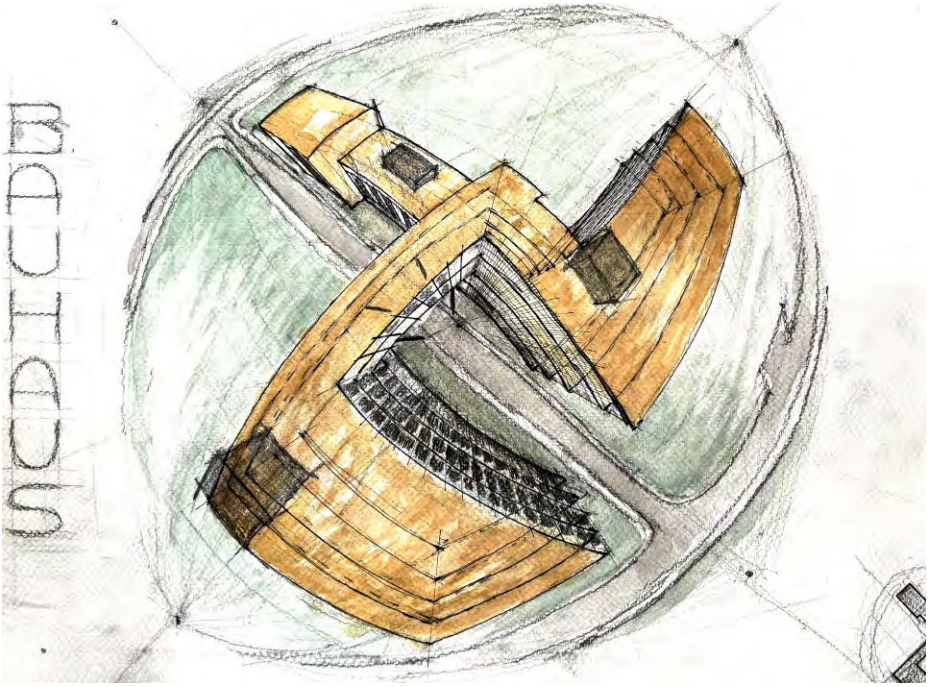

Milo Craig
Doppelhauser, GROPIUS W

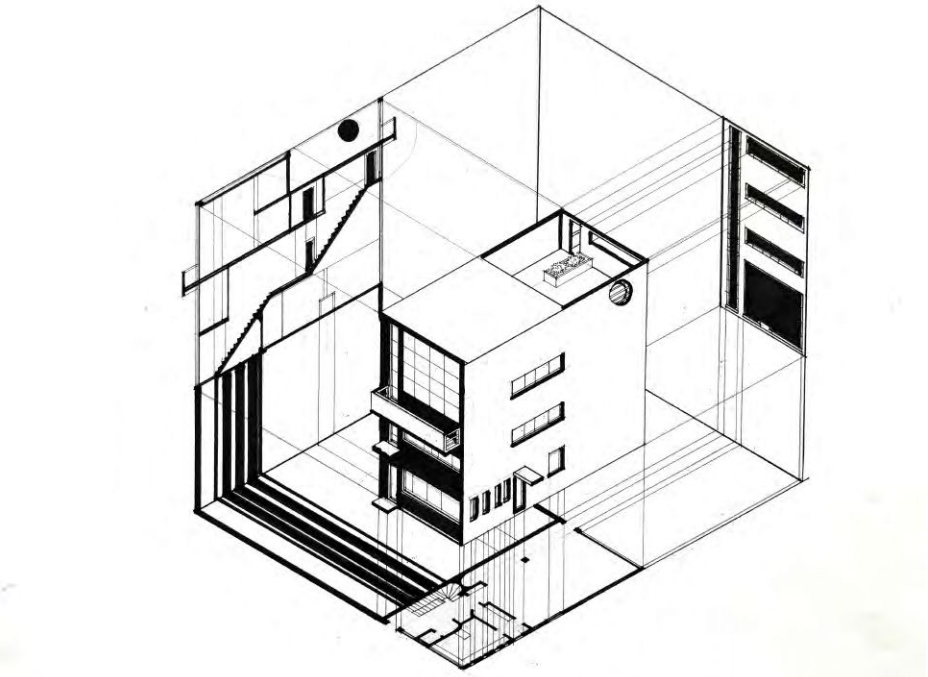


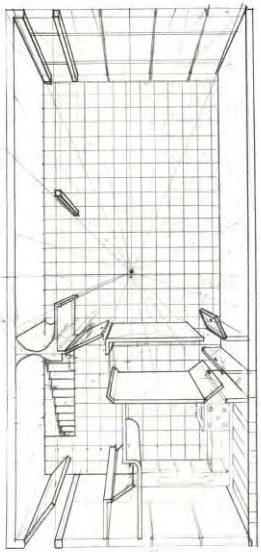


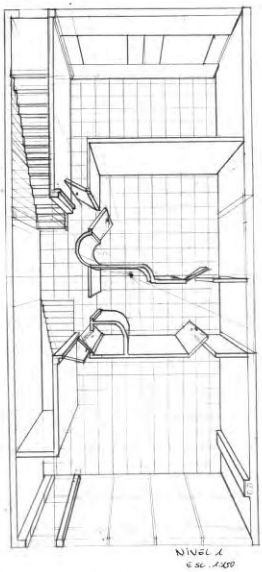


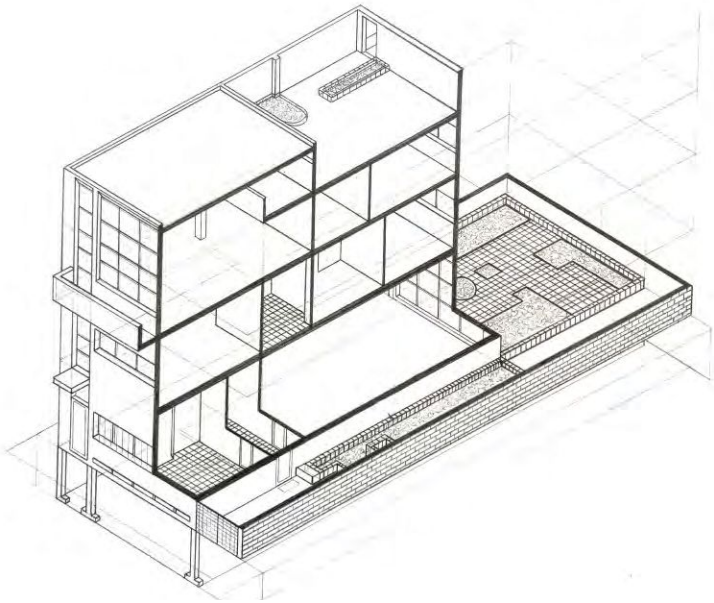


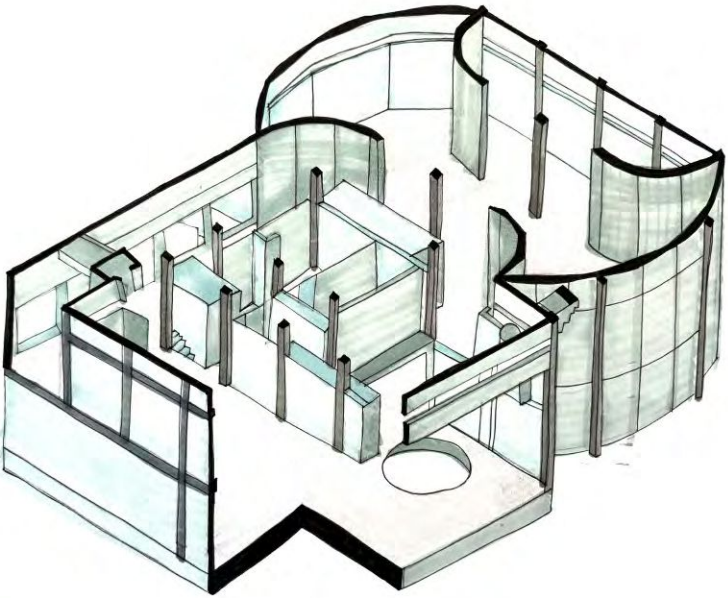


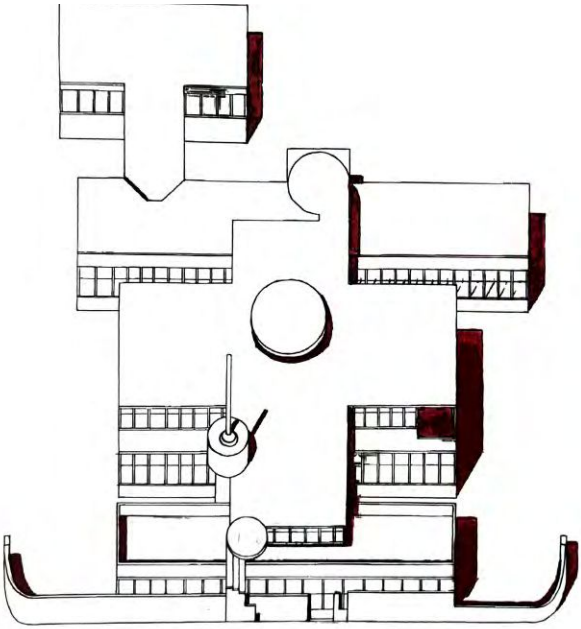


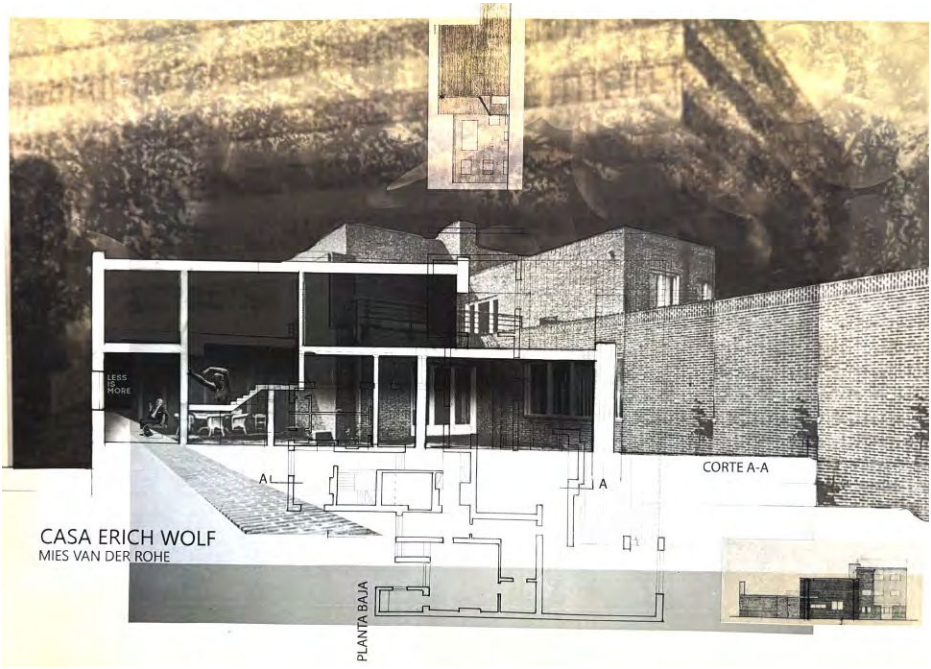


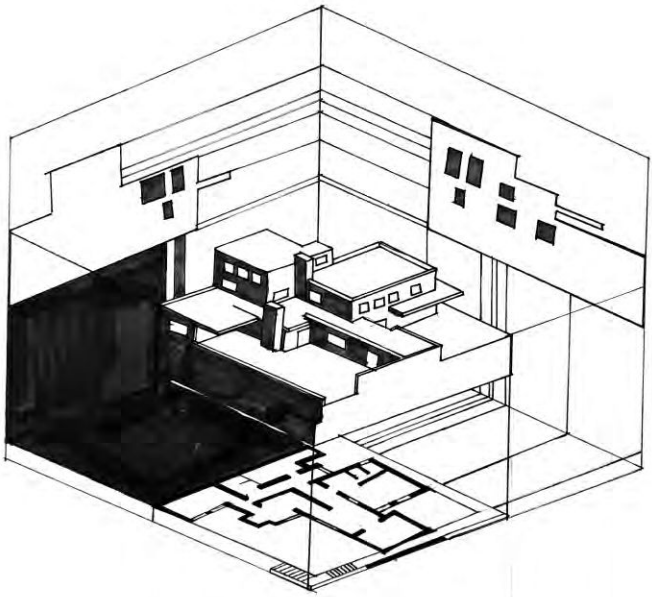


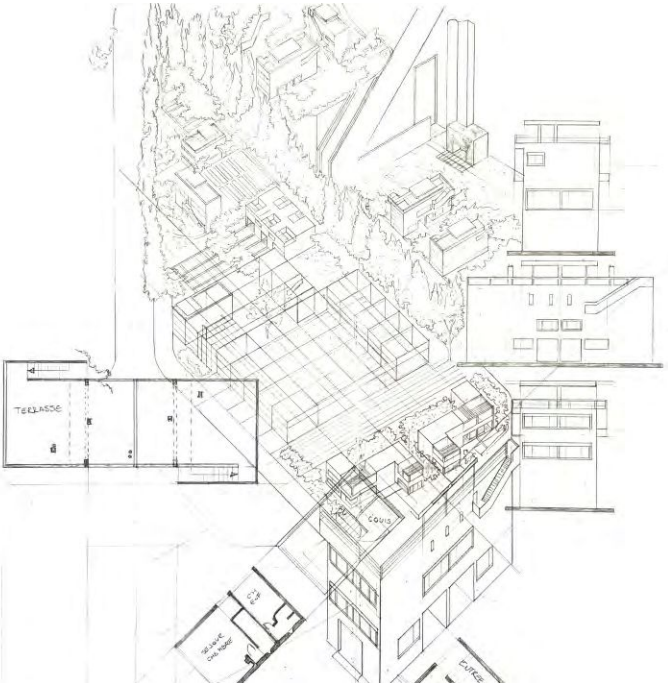


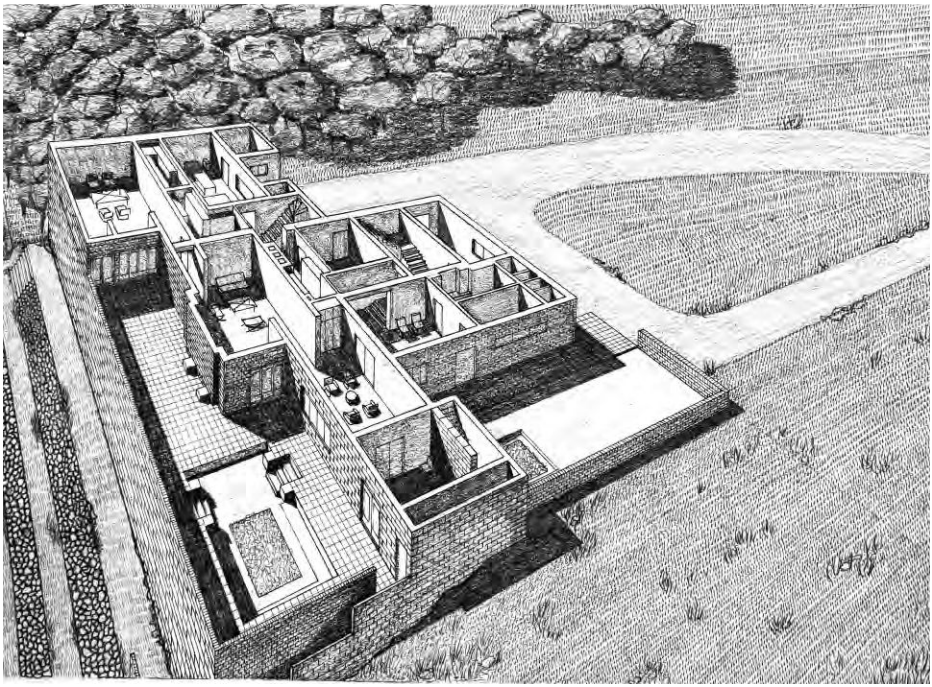




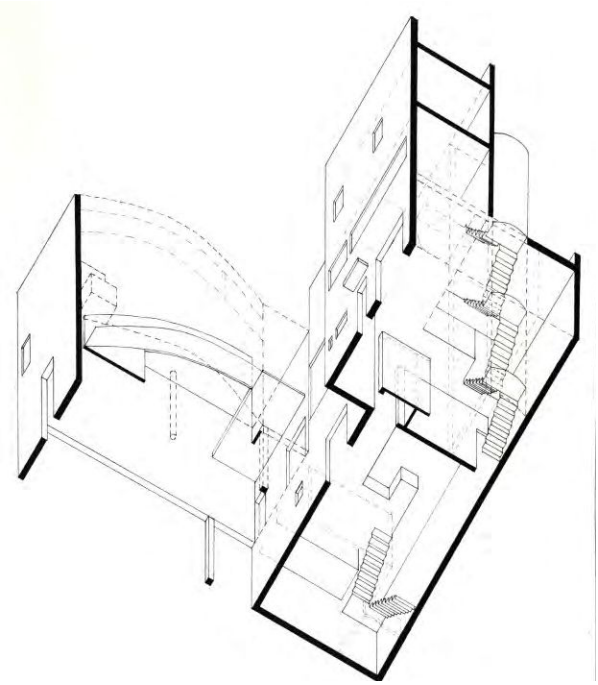

LESS IS MORE
A
A
CORTE A-A
CASA ERICH WOLF
MIES VAN DER ROHE
PLANTA BAJA

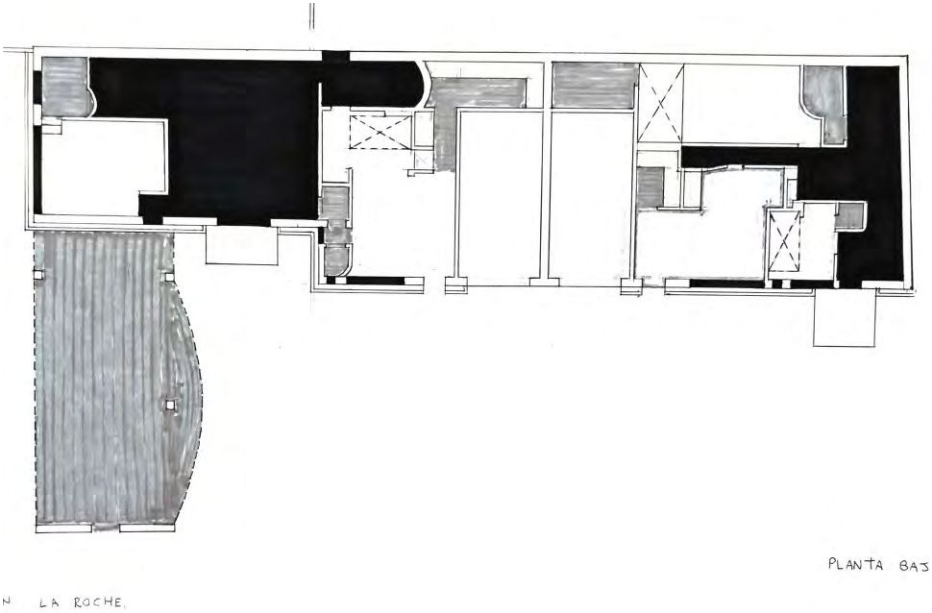


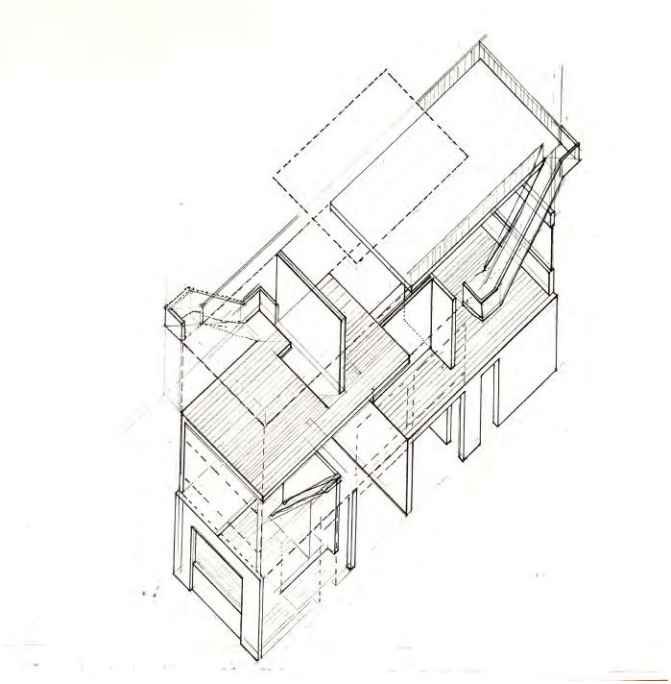


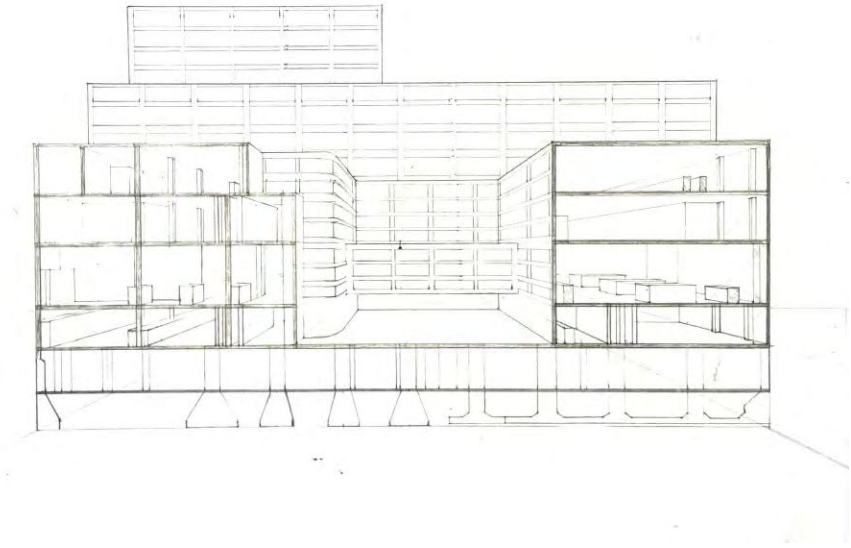


brisa ramos




PLANTA BAJ
N LA ROCHE.





concurso internacional *The Appointment between Youth and City. Urban Regeneration Design Competition Design Assignment*

Wuxi, República Popular de China

Remedios Casas, Lucía Guanzetti, Melina Martínez, Agustina Valdenegro Lippo, Pablo E. M. Szelagowski

trabajo realizado por integrantes del taller premiado con una mención honorífica entre los más de 400 trabajos entregados, siendo el único premio de arquitectos de occidente.

El proyecto con el cual participamos del concurso internacional "The Appointment between Youth and City. Urban Regeneration Design Competition Design Assignment" en la ciudad de Wuxi en la República Popular de China, consiste en la renovación de la Erquan Square y del Chong'an Temple, lugar simbólico y tradicional del distrito Liangxi de esa ciudad.
El encargo plantea que la ciudad Wuxi necesita revitalizar el espacio urbano existente, crear paisajes urbanos innovadores, fortalecer la identidad juvenil, construir la ciudad ideal que anhelan los jóvenes, explorar modelos innovadores de desarrollo urbano, establecer un modelo nacional para ciudades con desarrollo juvenil y atraer a jóvenes con talento de alta calidad para mejorar la competitividad de la ciudad y satisfacer las urgentes necesidades de un desarrollo urbano sostenible.
La propuesta está diseñada a partir de un criterio especialmente contextual, con materia ensamblada que representa la cultura urbana tradicional, la cultura rural, la cultura china contemporánea, los anhelos de la juventud, el paisaje sobre la ciudad, a través de espacios y elementos significativos, en un juego de

capas entretejidas que definen lugares que cambian durante el día y la noche y las estaciones, en un equilibrio entre naturaleza y cultura, creando espacios escénicos adaptables al clima y al medio ambiente.
Para la elaboración del proyecto conformamos un grupo de diseño compuesto por jóvenes y flamantes arquitectas que fueron coordinadas por docentes del Taller Vertical

Descripción del proyecto
El concepto del proyecto se basa en una arquitecturización de las cuatro confidences (líneas de acción planteadas en el programa de la juventud comunista de la región): la idea de camino que organiza el espacio, las teorías sociales y proyectuales que guían el proceso arquitectónico, el sistema como forma organizativa abierta, móvil y cambiante pro precisa, y la cultura como representación de los valores de la tradición y de la contemporaneidad manifiestas en diferentes expresiones del espacio arquitectónico.
Los conceptos de diseño que guían el desarrollo del proyecto están representados mediante capas temáticas desplegadas que interactúan entre ellas y con el espacio urbano: Suelo, Estructuras, Dragones, Lámparas.

Interpretación del tema y del sitio de intervención
Para la comprensión del tema y su transformación en un problema de proyecto comenzamos por el estudio paciente de los documentos referidos al objeto del concurso y al marco físico, social y cultural en el que se encuadra la competencia.
El tema planteado por el comité organizador acerca de necesidad de atracción de los jóvenes a los centros históricos fue una de nuestras prioridades. También se reflexionó sobre los conceptos de las 4 conciencias y el rol de los jóvenes en la sociedad contemporánea china llevando esos criterios a acciones de diseño.
Paralelamente estudiamos la ciudad de Wuxi. Sus espacios, su tejido, su crecimiento, su dinámica, su patrimonio, a partir de

mapas antiguos, fotografías, imágenes satelitales, etc. conformando una idea de la dinámica de la ciudad en su transcurrir.
Estudiamos los diferentes sitios propuestos y la información disponible de cada uno de ellos desde nuestra lejanía, entendiendo que la Erquan Square era la localización de la que obtuvimos más material de trabajo.
La construcción del tema surge del estudio de los aspectos culturales tradicionales y del contexto físico y cultural actual.
Para ello estudiamos:
- la forma de ocupación del territorio urbano y sus criterios
- las cualidades del espacio rural, los cultivos, la topografía, las construcciones
- la arquitectura tradicional y la arquitectura contemporánea que respeta las tradiciones: sus criterios y elementos componentes.
- la función de los elementos arquitectónicos tradicionales en el espacio.
- el arte joven chino



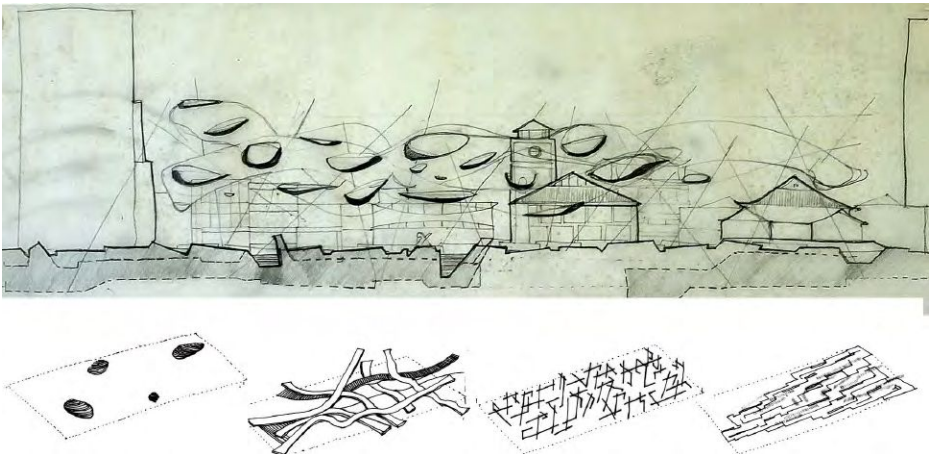
aspectos culturales incorporados al diseño

Nuestra intención fue desde un principio interpretar estos temas y representarlos mediante elementos arquitectónicos conjugados en una composición variada, dinámica y convocante que genere un foco revulsivo en la ciudad como atractor para los ciudadanos.

Conceptos y criterios del proceso de diseño

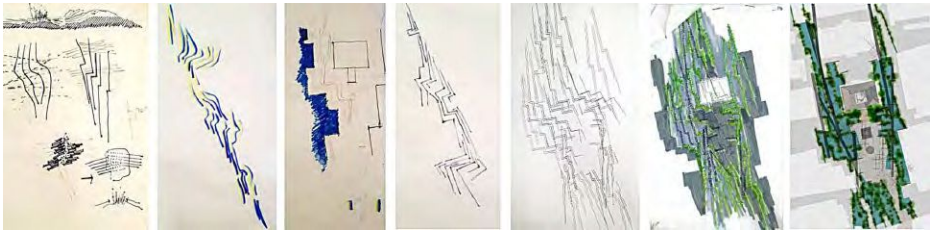
El proceso de diseño comenzó con el estudio de los componentes culturales a procesar en el diseño discutiendo acerca de los elementos tradicionales representativos de la cultura que podrían recrearse, renovarse para establecer una composición contemporánea con arraigo en la tradición.

Inicialmente se plantearon tres estratos de intervención referidos a tres planos horizontales que se correspondían con el suelo, con el espacio de movimientos y con un nuevo plano de cielo. Esos estratos se transformaron en capas proyectuales a ser conjugadas, con diferentes componentes y funciones en una base diagramática actualizable y dinámica.



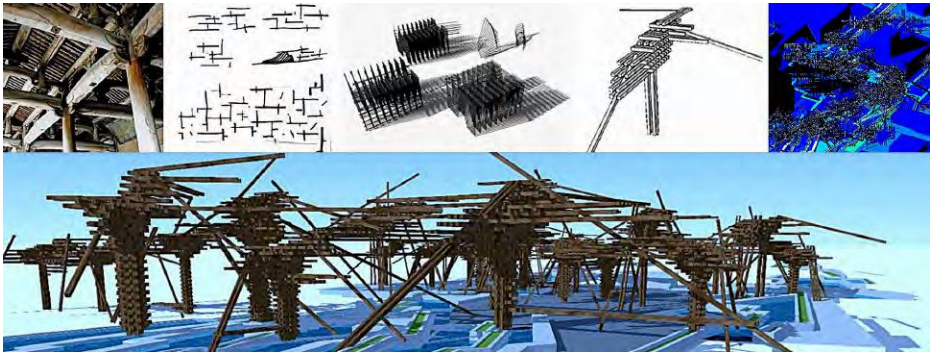
Capas proyectuales

Cada integrante se enfocó en la elección y el estudio de algunos de los elementos en particular, potenciando así su desarrollo actual. A cada elemento elegido se le otorgó una potencia y una función determinadas constituyéndolos en una capa de información.
El proyecto se nutrió de muchos dibujos, croquis, analógicos y digitales que fueron construyendo un criterio de diseño que fue creciendo en sus alcances.
Se trabajó con 4 capas: los suelos (referidos a los del espacio rural chino), los dragones o cintas, las estructuras constructivas traicióneles de madera y las lámparas o lunas. Le otorgamos particular atención a la definición de una estructura de organización que gobernara las capas, marcada por el contexto físico y en referencia a “The moon over a fountain”.
La combinación de las 4 capas de elementos construyó un organismo que se fue actualizando con sus relaciones con el contexto físico y con sus posibilidades de expansión conformando un sistema dinámico y adaptable de múltiples cualidades espaciales, visuales y táctiles, cambiante y adaptable a diferentes condiciones.



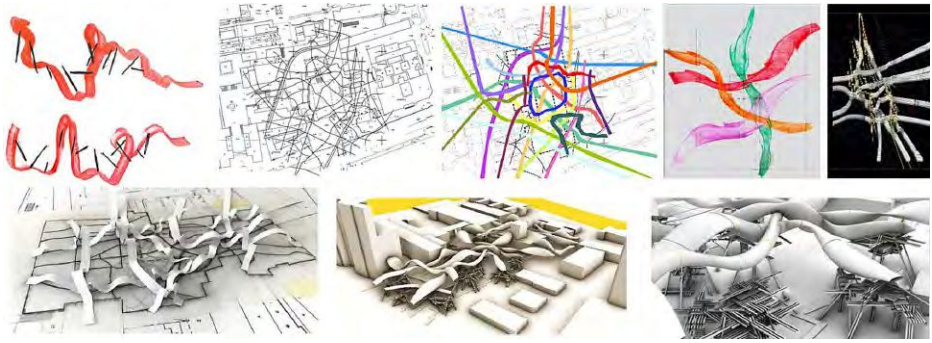
Capa suelo

La capa del suelo presenta características de las tierras de cultivo y jardines urbanos, recreados en una nueva topografía que combina la vegetación, plataformas, el agua y otros elementos locales bajo una matriz geométrica derivada del paisaje regional. Un sustrato que redefine lo existente y crea una topografía que se conecta con los subsuelos de la zona (centros comerciales, transporte subterráneo, etc.).



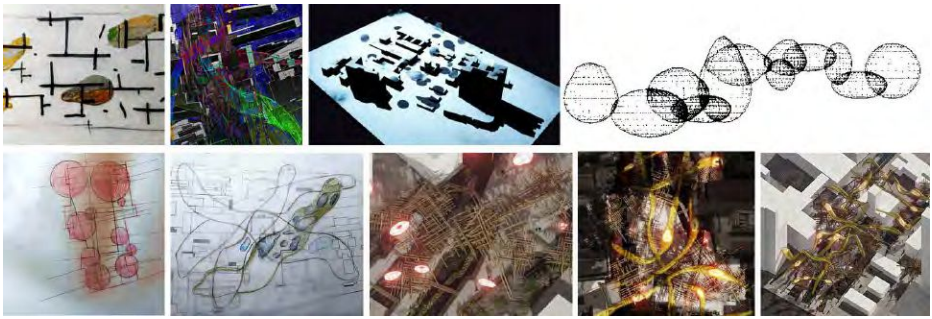
Capa estructuras

Las estructuras, son elementos lineales extraídos de la arquitectura tradicional y actualizados, que organizan las secuencias espaciales y las direccionalidades urbanas propuestas. Están dispuestos según diferentes densidades, secciones y ritmos, manteniendo su base material tradicional: la madera.



Capa dragones-serpientes

Los dragones o serpientes son cintas/tiras móviles que definen las cualidades del espacio, provocando escenas a través de actuaciones que definen el sentido de lugar, reduciendo el efecto de las grandes arquitecturas existentes en el entorno moderno que convive con las construcciones tradicionales.



Capa dragones-serpientes

Las lámparas son nuevas lunas que se reflejan en el agua y acentúan el espacio, señalan espacios concretos y evocan la música del compositor local Hua Yanjun.
Todas estas capas están compuestas por elementos que recuerdan a la arquitectura y el arte tradicional de la cultura china: trabajar con tejados, límites, bordes, muros, vigas y columnas, arcos, espacios conectados en secuencia, con puentes y plataformas en diferentes niveles. Se trabaja también con la interacción de la piedra, el agua y la vegetación, con los colores de la cultura china, con técnicas de repetición, superposición y diferentes propuestas de densidad material.
La organización espacial del proyecto está inspirada en la estructura del tema musical “La Luna sobre una fuente” del músico folclórico chino Hua Yanjun. Las secuencias, intensidades, secciones y relaciones entre instrumentos son reconocidas y traducidas al lenguaje arquitectónico mediante el uso de capas, elementos, densidades, tiempos, secuencias, materia, etc.
Propusimos un diseño que cambie según las estaciones del año, con la nieve y la lluvia, con el día y la noche, utilizando el agua en sus diferentes estados y utilizando objetos lumínicos con colores y materiales presentes en la tradición.

panel 01

assembled cultural matter

design references

urban paths

water surfaces

new ground geomety

Design Description

Layers, Elements, Spatial Organization

layout

panel 02

assembled cultural matter

Ground Floor

Layers

Top View

Axonometry sector

Roof Plan

Transversal Section

Longitudinal Section

Axonometry

Perspectives

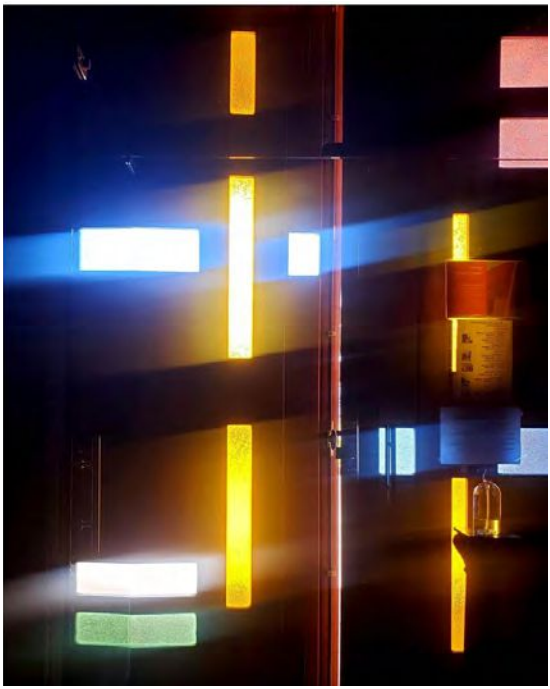
viaje de estudios a montevideo

concurso fotográfico (estudiantes y docentes)
concurso de dibujos
búsqueda del tesoro

septiembre 2025



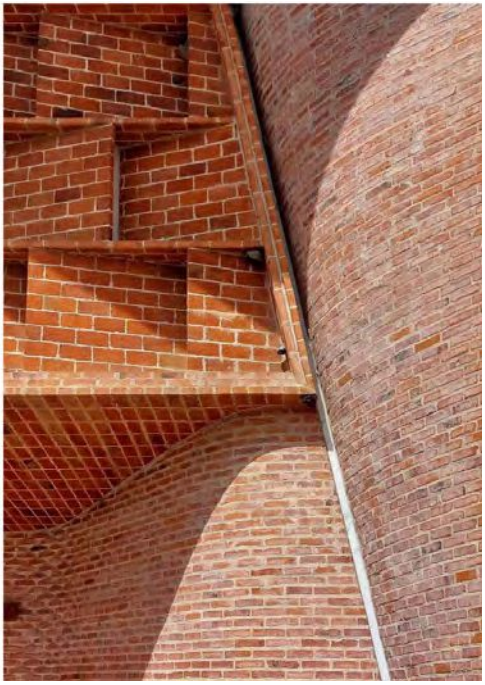
1er. premio: nico sbarbati, s2 desde la repetición a la transformación



2do. premio: labigail ulloa, entrada al astigmatismo



3er. premio: sofía mansilla, gradientes secuenciales 2



mención albertina ferraris, las y los cruces



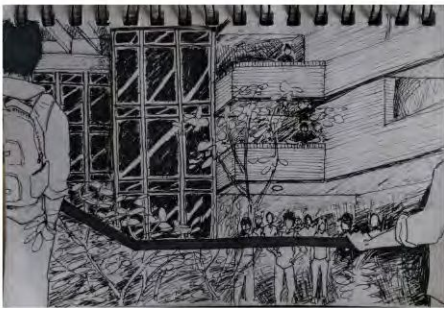
mención jorgelina sciallo, dunas de luz



mención abigail ulloa, entramado lineal



1er premio. a. salvatierra, palacio salvo



2do. premio. uriel vega, bienvenida



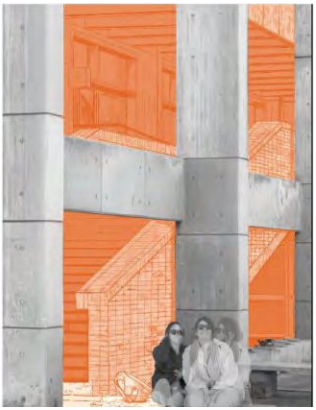
3er. premio. a.salvatierra, that de viaje



mención. agus mayer, flexibilidad



mención. j. sciallo, fac. de arqui. nos tomamos unos mates en el estanque despues de la entrega?



1er. premio Otros formatos visuales: manuel azar, fotogramas para un edificio de ladrillo



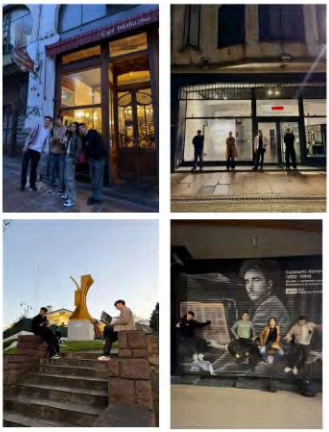
2do. premio Otros formatos visuales: nicolás sbarbati, composición 2



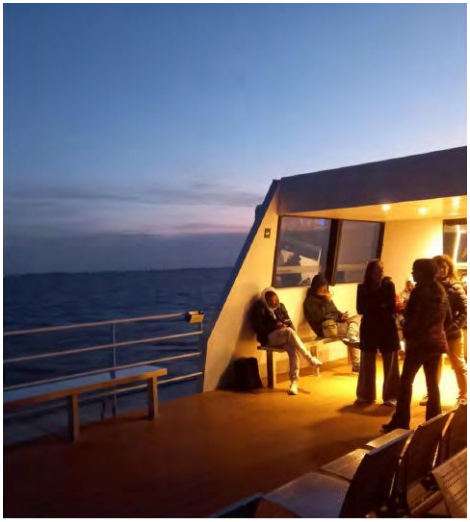
3er. premio Otros formatos visuales: karen carballo, derivas urbanas



Mención Otros formatos visuales: magdalena farabello, la vida en colores



1er. premio búsqueda del tesoro: ramiro occhino, franco panetta, delfina sansot, federico esquivel



1er. premio fotografía (docente): javier posik, último ferry a casa

o:



2do. premio fotografía (docente): gustavo casero, indómita luz

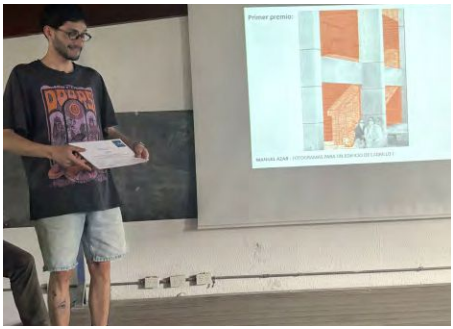


3er. premio fotografía (docente): gabriel da pieve, la materia...la forma...






Segundo premio:


Primer premio:


Mención:
NOS TOMAMOS UNOS MATES EN EL ESTANQUE


Mención:
AGUS MAYER - FLEXIBILIDAD


ALEJANDRO SALVATIERRA - THAT DE VIAJE





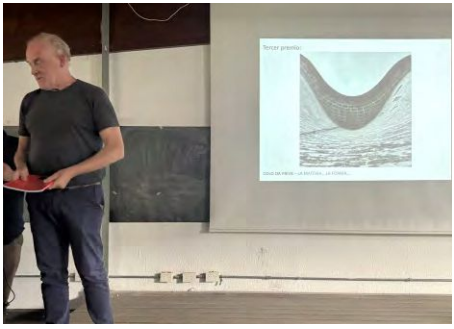

ORO SALVATIERRA - PALACIO SALVO






ABIGAIL ULLOA - ENTRADA AL ASTIGMATISMO


ES SECUENCIALES 2





exposición that

aula 2 fau unlp
1 de diciembre 2025















pablo szelagowski, carlos díaz de la sota, pablo remes lenicov

índice

estudiantes 2025

ejercicios realizados

nivel 01 - geometría y materia

Remedios Casas, Pablo Remes Lenicov - Lo raro como dispositivo generativo. La arquitectura y el proyecto de lo imprevisto

nivel 02 - acontecimiento y operatividad

Emiliano Da Conceicao - Registro y representación: herramientas para el pensamiento intensivo del proyecto

nivel 03 - procesos de archivo

Raúl Arteca - La construcción del paisaje interior: Scharoun, Utzon, Pietilä.

nivel 04 - contexto y concepto

nivel 05 - rebelión!

Pablo E.M. Szelagowski - Diccionario de ideas exhibidas

nivel pfc - genealogía proyectual

ejercicio vertical de dibujo. Re-presentaciones centenarias

viaje de estudios a montevideo. concursos

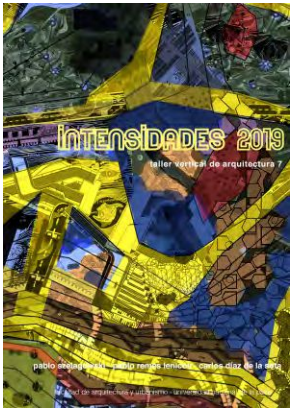
exposición that


intensidades 2015
taller vertical de arquitectura 7
pablo szelagowski - pablo remes lenicov - carlos díaz de la sota
facultad de arquitectura y urbanismo - universidad nacional de la plata


intensidades 2016
taller vertical de arquitectura 7
pablo szelagowski - pablo remes lenicov - carlos díaz de la sota
facultad de arquitectura y urbanismo - universidad nacional de la plata


intensidades 2017
taller vertical de arquitectura 7


intensidades 2018
taller vertical de arquitectura 7


INTENSIDADES 2019
taller vertical de arquitectura 7


intensidades 2020
taller vertical de arquitectura 7
pablo szelagowski - pablo remes lenicov - carlos díaz de la sota









todos los libros se encuentran con libre acceso en el repositorio institucional de la UNLP, SEDICI. https://sedici.unlp.edu.ar

ISBN 978-631-01-7592-8