



LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA

Seminario de arquitectura contemporánea

Arq. Dora Giordano



UNIVERSIDAD DE CUENCA
desde 1867

LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA

Seminario de arquitectura contemporánea



UNIVERSIDAD DE CUENCA
desde 1867

LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA
Seminario de arquitectura contemporánea

Centro de Posgrados de la Facultad de
Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Cuenca - Ecuador
Marzo de 2016
Arq. Dora Giordano

Ing. Pablo Vanegas Peralta
RECTOR

Ecom. Catalina León
VICERRECTORA

Arq. Fernando Pauta Calle
DECANO

Arq. Boris Orellana Alvear
SUBDECANO

Arq. Sebastián Astudillo
DIRECTOR DE LA CARRERA DE ARQUITECTURA

Arq. Ximena Salazar Guamán
DIRECTORA DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN

Arq. Julia Tamayo Abril
DIRECTORA DEL CENTRO DE POSTGRADOS

Arq. Mgst. Diego Jramillo
EDITOR

Arq. Daniel Idrovo Vintimilla
Fernando Romero
Pedro Álvarez
Ana María Andino
Gabriela Wilches

RECOPILACIÓN FOTOGRÁFICA

Lcda. Verónica Puruncajas Calvache
REVISIÓN DE TEXTOS

Dis. Renato Puruncajas Calvache
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

?????????????
IMPRESIÓN

ÍNDICE

NOTA DEL EDITOR	Pag. 5
INTRODUCCIÓN	Pag. 6
1.- GIRO CULTURAL CONTEMPORÁNEO	Pag. 8
2.- ¿CUÁL ES EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA Y LA PROFESIÓN, HOY?	Pag. 12
3.- UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA	Pag. 14
BIBLIOGRAFÍA	Pag. 60
ANEXOS	Pag. 61
• La técnica es un delta	Pag. 62
• Un cambio significativo en la noción de forma	Pag. 63
• Mutaciones del Diseño	Pag. 65

NOTA DEL EDITOR

Dora Giordano es arquitecta; egresada de la Universidad de Buenos Aires. Allí inició y continuó su trayectoria académica como profesora e investigadora. Actualmente es profesora en Posgrados y directora del Centro de Investigaciones Heurísticas, en la misma Institución.

Su labor comenzó en la carrera de Arquitectura y se extendió luego a las carreras de Diseño en la Universidad Nacional de La Plata y en otras universidades argentinas.

En 1985 fue invitada por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca (actual, Universidad del Azuay), para el asesoramiento académico en la formación de la primera Escuela Universitaria de Diseño.

Eran tiempos de crisis cultural, cuya resonancia llegaba a todos los campos del conocimiento. La contradicción y el desconcierto eran evidentes: mientras el discurso ideológico, en América Latina especialmente, clamaba por una vuelta a referentes genuinos, lejos de modelos importados, la enseñanza de la arquitectura y el diseño persistía en los cánones del Positivismo.

El desafío era ineludible: ¿cómo plantear la problemática del diseño en nuestros países sin recurrir al *trasplante* de modelos y desde una mirada comprensiva del proceso cultural en tiempo y lugar?

Ecuador se situaba claramente en la recuperación de identidad, mientras Argentina, con una historia *uropeizada*, intentaba descubrir lo genuino, como núcleo cultural de referencia. *“En realidad, esa intención de búsqueda de autenticidad fue sólo sentimental, pues no hubo emergentes de cambio significativo en el debate sobre la pertenencia cultural de Argentina. Se vivía la impotencia frente a la colonización británica y, a la vez, un sentimiento de hermandad hacia Latinoamérica, como reflexiones sociológicas sobre la guerra de Malvinas.”* (DG)

Dora continuó su colaboración académica en Cuenca, durante varios años, extendiendo su labor a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca.

Su actuación en Ecuador, como país latinoamericano, fue muy valorada por las autoridades en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. En su legajo académico le valió, más tarde, la designación de Profesora Consulta y un reconocimiento del Rectorado a su trayectoria.

“A mediados de los ochenta llegué a Cuenca por primera vez; me fascinó esta ciudad; En una primera aproximación, sólo tuve sensaciones de encantamiento, sin mediación de análisis racional alguno.

Después se sucedieron vivencias, aquéllas que irían hilvanando un proceso de conocimiento más profundo a partir de la interacción con su gente y desde una mirada intencional que busca y encuentra. Descubría rasgos, situaciones y relaciones que develaban esa identidad ajena pero, a la vez, cercana a mi interés personal por A.L.” ...

“Así, durante muchos años, idas y vueltas, reconocimientos académicos, y vivencias inolvidables, regreso a Cuenca...; indudablemente, mi segundo lugar en el mundo.” DG/Revista del CIDAP, Cuenca, Ecuador.

Hoy continúa su actividad docente en Maestrías y cursos de posgrado de Argentina y Ecuador. Esta publicación es el registro de un seminario, dictado por Dora Giordano en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, en febrero de 2015, como parte de un proceso de reflexión previo y necesario para la creación de la Maestría en Arquitectura Latinoamericana, impulsado por esta Facultad.

Arq. Mst. Diego Jaramillo Paredes

INTRODUCCIÓN

S

i nos preguntáramos qué significa ser contemporáneo, tendríamos que situarnos en la “sintonía cultural de época”. Especialmente para nosotros, latinoamericanos, esto implica comprender la problemática propia como parte de un proceso de transformaciones que excede el contexto local.

Desde nuestra perspectiva parece obvio que debemos mirar el mundo situados en una posición consciente de la singularidad, pero no es tan obvio el hecho de incluir, en esa mirada, las conexiones y vínculos con los fenómenos de la globalidad.

Comencemos por reconocer que una característica de la condición contemporánea es la relatividad de los enunciados, como interpretaciones de lo real. Esto nos aleja de toda presunción de verdad en ámbitos propios y ajenos. Vivimos la inestabilidad del conocimiento, donde coexisten planteos y argumentos diferentes, incluso contradictorios, frente a una misma problemática. Sin embargo hay consenso en tomar como premisa válida que los extremos de la oposición global-local no constituyen opciones para América Latina; precisamente se trata de buscar la interacción en esa zona incierta entre dos conceptos que dejan de ser excluyentes.

Podemos explicar la realidad actual (y siempre...) como un “estado del conocimiento”, que da cuenta de los procesos e interacciones que se conjugan en la cultura y se proyectan hacia todos los campos del conocimiento.

En cambio, cuando hablamos de *modelo*, nos referimos a un artificio político-cultural, cuyo objetivo es *normalizar* y *objetivar* un corte en el proceso de transformaciones.

La hipótesis de ver el mundo en términos de procesos, vínculos y relaciones supera al *“fetichismo de una diversidad abstracta”* (en palabras de Grüner).

La cuestión es descubrir las recurrencias y los vínculos entre lo diverso en esta nueva encrucijada cultural, sin desestimar la existencia de mundos distintos.

Desde esta mirada nuestras reflexiones no se limitarían al acontecer local, porque la interpretación de lo particular sólo se comprende en referencia al entretejido complejo de la globalidad.

Dijimos que pensar a través de los extremos de la oposición local-global es una interpretación simplista; es como si regresáramos a los planteos de otros tiempos, dejando de lado los sutiles y cada vez más evidentes cambios en la ética cultural contemporánea.

En este punto importa analizar diferencias y consecuencias entre la *homogeneidad* que se imponía desde la cultura industrial y los modos hegemónicos en la globalidad. Hoy la posición es diferente, respecto de aquella basada en generalizaciones y en definiciones objetivas, asimiladas o adoptadas por A. L. en condición de dependencia. Hemos logrado relativizar los grandes enunciados y a situarlos en tiempo y contexto.

Citamos a Ezio Manzini cuando dice que hoy las estructuras culturales definen su programa ético en una fase histórica determi-

nada;... Dice también que no hay una legitimización del progreso objetivo, sino en referencia a las consecuencias en lo social y cultural de cada contexto.

Analizamos los acontecimientos en un contexto de pensamiento donde los conceptos sobre la identidad no se relacionan precisamente con la producción material sino que la problemática se desplaza hacia el campo comunicacional. Esto implica plantear la identidad en otros términos. Ticio Escobar dice que la ambigüedad que rodea al concepto contemporáneo de identidad ocurre por la complejidad de las representaciones que entran en juego. Pensamos y actuamos en esta orientación para referir a lo que significa ser contemporáneo.

La condición latinoamericana nos presenta el desafío de pensar la identidad en términos de construcción cultural dinámica; es decir un modo de pensamiento capaz de enlazar pasado y futuro para componer nuestro presente.

Si bien es cierto que hemos abandonado aquella ilusión de progreso tecnológico para todos, ahora podríamos adoptar, peligrosamente, otra ilusión: la de un mundo del conocimiento reducido a la información, también para todos.

Por otro lado, tengamos en cuenta que los procesos culturales dinámicos sueltan amarras con las configuraciones previas e inmovibles. Las transformaciones vitalizan la continuidad de la cultura propia, mientras haya conciencia de las variables que intervienen en la auto-organización.

1. GIRO CULTURAL CONTEMPORÁNEO

En el debate actual sobre la arquitectura se plantean interrogantes y se avanza con conjeturas acerca de su inserción en la dinámica cultural. Se la desplaza del rol que le asignaba la *lógica modernista*, o sea aquel de resolución de problemas en base a programas, métodos y modelos referenciales.

El proceso de transformación de las últimas décadas conlleva un giro en la orientación de la cultura. Así, a partir de las precisiones en la interpretación del contexto, se busca una “construcción de sentido” en las producciones de la arquitectura y el diseño, un desafío que nos demanda el presente en América Latina.

Las circunstancias actuales provocan y estimulan el avance a través de hipótesis de interpretación, como ejercicio del pensamiento crítico.

La arquitectura en Latinoamérica se nos presenta hoy en términos problemáticos y, sin embargo, el área disciplinar parece estar casi indiferente a los cambios de pensamiento, a los vínculos con otras disciplinas en la construcción de conocimiento y a las transformaciones que suceden y nos suceden en estos tiempos.

Es una inflexión de la cultura similar a aquella de los comienzos del siglo XX con el Movimiento Moderno.

Saber mirar los indicios lleva a comprender las *pulsiones* que preceden a un cambio cultural; son esas fuerzas latentes, causas de las transformaciones. Los instrumentos técnicos constituyen la mediación que las posibilitan.

La situación cultural de mediados del siglo XIX, con la Revolución Industrial en proceso, llevó a Gaspar Monge a plantear el “sistema de proyecciones ortogonales concertadas”, un instrumento de precisión para hacer posible la producción seriada a partir de un prototipo.

La unicidad del objeto y el punto de vista eran aspectos fundacionales en la perspectiva. En el sistema Monge se expresaba claramente un cambio conceptual en la manera de interpretar el mundo: el todo comprendido a través de las partes que lo constituyen y la *anomia* del sujeto observador, ubicado en el infinito.

La desestabilización del modelo, en la reacción cultural de post guerra, produjo el desplazamiento de valores al otro extremo de la dicotomía, en el mismo modelo. El salto cualitativo en el proceso cultural, es decir, la “mutación” llegaría con el pensamiento contemporáneo, con la construcción de *puentes* entre opuestos, como una manera de *resignificar las orillas*.

Según Derridá, después de desestabilizar la dicotomía se busca la *inestabilidad* en el libre juego entre los extremos hasta encontrar la *emergencia* de lo que él denominó tercer término o “huella”. La fuerza de un concepto estaría, entonces, en su potencialidad para generar una línea de fuga y no en la posibilidad de su demostración.

Lo que llamamos líneas de fuga son caminos del conocimiento; están en los márgenes del sistema, en las zonas ambiguas de las teorías o en el *entre líneas* de los relatos, cuando se deja de lado el orden de la epistemología positivista, como organización del pensamiento.

Construir conocimiento significa, desde esta mirada, relacionar datos y avanzar intuitivamente para componer hipótesis verosímiles. Evidentemente, no se trata de llegar a un nuevo orden a partir de otros *axiomas*, sino de mirar de otra manera.

Hoy hablamos de procesos y de ámbitos de conocimiento, en lugar de resultados y disciplinas. El ámbito se constituye en torno a una problemáticas de estudio y el consenso sobre el marco valorativo del enfoque; además de los *ideolectos*, es decir los “juegos de lenguaje” (modos) que reemplazan a las consignas duras y deterministas. Podríamos decir que ámbito–ideolecto–marco valorativo se conjugan en el proceso de conocimiento.

Entendemos la hipótesis como una “presunción con sentido”, sustentada en los argumentos que la hacen verosímil según una actitud que se orienta a comprender y no a determinar.

En la concepción platónica, la imaginación, la percepción, el razonamiento y la intelección, son niveles de conocimiento o peldaños para alcanzar “el saber”: la alegoría de la caverna expresa esa concepción. Veinte siglos más tarde Cornelius Castoriadis, otro griego, cuestiona esa manera de concebir el conocimiento, diciendo que no se trata de salir de la caverna para “darse cuenta”, sino que la metáfora es un laberinto donde, “*inexplicablemente, aparecen fisuras transitables en la pared*”.

Frente a los métodos deductivo e inductivo del positivismo, sustentados en el uso exclusivo de la razón, recurrimos al *pensamiento abductivo* (intuición e inteligencia), asumiendo la imaginación, la percepción, la emoción, la razón y dando cuenta de un sujeto relacional y vivencial. En vez de métodos, como mediación racional y objetiva de la lógica, se plantean estrategias y se descubren relaciones a través de *tramas conectivas* entre los factores puestos en juego.

Las certezas se hallan ahora en la manera de componer un problema. El ejercicio del pensamiento complejo consiste en buscar relaciones no explícitas para dar lugar a la emergencia de *objetivaciones provisionarias* en el proceso de conocimiento.

1. GIRO CULTURAL CONTEMPORÁNEO

Según el historiador de la ciencia Alexander Koyré, hay que considerar tres grandes enemigos del conocimiento: la autoridad del discurso, la confianza en lo ya sabido y el sentido común (entendido como *naturalización* de la lógica).

Situados en la cultura contemporánea, planteamos algunas “conjeturas” para comprender e interpretar las transformaciones:

La técnica no es causa del estado de conocimiento. Es instrumento de ese estado en la construcción cultural.

Las inferencias por deducción o inducción no construyen el conocimiento. La abducción avanza hacia la formulación de hipótesis.

Las imágenes no muestran un mundo objetivo. Son re-presentaciones o realidades posibles.

La mirada neutra no implica conocimiento de lo real. El punto de vista hace verosímil lo real.

Las estrategias no implican una mediación racional y objetiva. Son recursos circunstanciales del conocimiento

Los paradigmas no provienen de modelos, son indicios de las *pulsiones* culturales; son pautas subyacentes al estado del conocimiento.

Las oposiciones cartesianas no interpretan la complejidad, entendida como el puente, tercer término o emergente de las conexiones.

El desplazamiento del “mito” de la objetividad al “mito” de la subjetividad no construye el pensamiento contemporáneo. Es condición previa para desestabilizar el modelo racionalista.

La estructura no es una organización intrínseca o predeterminada. Es una construcción entre sujeto-objeto-contexto (interpretación variable).

El proyecto de diseño no responde a un proceso lógico consecuente de un programa. Es emergente de la composición del problema y de los factores puestos en juego.

Asimismo, proponemos una hipótesis de interpretación respecto de los indicios culturales que permiten detectar tres momentos significativos:

Movimiento Moderno	Posmodernidad	Contemporaneidad
Estabilidad Péndulo cultural (dicotomía)	Desestabilidad	Inestabilidad
Modelo	Subversión de valores	Emergencia puente
Iteración	Alteración	Interacción
Pensamiento abstracto Lo general	Pensamiento concreto Lo singular	Pensamiento relacional Red / constelaciones / conexiones

Lengua Sistema	Habla Modismos	Juegos de lenguaje Ideolectos
Enunciados sobre lo real	Relatos Descripción de lo real	Constructos Hipótesis de interpretación sobre lo real
Verdad Pensamiento único Orden homogeneidad	Opinión individualismo Aleatoriedad heterogeneidad	Verosimilitud Consensos parciales Complejidad entramado
Razón lógica Sistemas universales	Percepción fenomenología Estructuras autónomas	Intelección hermenéutica, heurística Vínculos Dinámica/ relaciones
Mito de la objetividad	Mito de la subjetividad	Construcción de subjetividad Interacción: sujeto-objeto-contexto
Disciplinas fragmentación clasificación	Pluridisciplina apertura/ solapamientos	Interdisciplina; transdisciplina; post-disciplina Migración, re-significación
Justificaciones Axiomas Lógica compositiva Teoría Política de planes Estética del producto	Dispersión Consignas Creatividad Práctica Estética del collage	Argumentaciones Puntos de vista Lógica de sentido Problemática del contexto/ Política de proyectos Estética del proceso

La lectura horizontal del cuadro da cuenta de la permanencia del modelo dicotómico en el pasaje de un extremo al otro en la subversión de post-guerra, el llamado “péndulo cultural”. La “emergencia” se presenta como salida del modelo cartesiano

La lectura vertical da cuenta de una caracterización acotada a cada momento histórico o situaciones en el proceso de transformación cultural.

2. ¿CUÁL ES EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA Y LA PROFESIÓN HOY?

E

n la cultura contemporánea ya no se entiende el proyecto de arquitectura como un ejercicio de *resolución* de problemas, sino de *composición* de problemas. La lógica modernista no consideraba, entre otras cosas, la posibilidad de las *restricciones ficticias*, es decir, aquellos condicionantes que puedan no ser tales con relación al contexto.

El proyecto, entendido desde la mirada que se ha expuesto en las páginas anteriores, se plantea como *juego* entre condicionantes y referentes. Se trata de considerar condicionantes ciertos, precisando las cuestiones afectadas por el proyecto y sus posibles consecuencias.

Según Roberto Fernández, en “Modos del proyecto”, el proceso de diseño no refiere a un pensamiento consecuente hacia el resultado, sino al pensamiento emergente de ese proceso, como producción de conocimiento.

Hoy hablamos del *diseño del proyecto*; pensamos en fases y no en secuencias, como construcciones de una nueva epistemología proyectual.

El epistemólogo Juan Samaja plantea un “nivel de anclaje” donde se halla el núcleo del problema y donde confluyen variables *empíri-*

cas y especulativas (contextuales); las unas constituyen la problemática y las otras la regulan. Es uno de los planteos posibles de la epistemología proyectual

La arquitectura que hoy podemos llamar *modélica* es entendida como propuesta de variantes sobre *prototipos* reconocidos. El pensamiento racionalista era afecto al valor universal de los modelos.

Durante el siglo XX la arquitectura latinoamericana se debatía en términos ideológicos: modernismo versus tradicionalismo, como rasgo característico de su historia; se trataba de la arquitectura *ideológica*. En los años ochenta la orientación era buscar salidas a través de una arquitectura que hoy se reconoce como *morfológica*, aludiendo a rasgos propios y a criterios “modernos”, como “Moderna Cultura Regional”, dejando de lado la “*simulación sentimental de lo vernáculo*”, según Kenneth Frampton.

La interpretación actual desplaza el eje de la referencia morfológica hacia una concepción de la arquitectura *relacional* respecto de problemáticas que exceden las cuestiones de forma. Así, la forma pasa a ser un *devenir* de las relaciones planteadas en el proceso del proyecto.

3. UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA

MODERNISMO PRE- RACIONALISTA

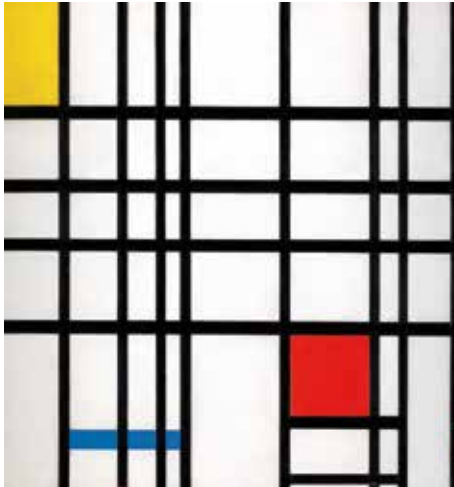
N

os situamos en el período pre-moderno, donde comenzaban a perfilarse los conceptos que iban a caracterizar la arquitectura del Movimiento Moderno.

La partición ilimitada del espacio, la ortogonalidad, los colores puros, presentados por P. Mondrian al comienzo del siglo XX, fueron referentes para el diseño y la arquitectura. La Escuela "The Stijl" marcaba criterios de diseño y Rietveld presentaba una arquitectura basada en los principios de organización del neoplasticismo. La Escuela de Chicago presentaba nuevos lenguajes con el uso del cemento y el hierro en la construcción.

En algunos países de América Latina la arquitectura comenzaba a interpretar los cambios, situándose en un eclecticismo que produjo exponentes valiosos, tales como el edificio Kavannagh en Buenos Aires (arquitectos Sanchez, Lagos y de la Torre).

Mientras la arquitectura europea avanzaba sobre las premisas del purismo y del funcionalismo hasta culminar en el modelo racionalista, Antonio Gaudí desarrollaba en España una arquitectura *orgánica*, manteniendo principios del Art Nouveau.



COMPOSITION WITH RED, YELLOW AND BLUE

PIET MONDRIAN. 1942

<http://www.piet-mondrian.org/composition-with-red-yellow-and-blue.jsp>



SILLA ROJA Y AZUL

GERRIT RIETVELD. 1918

<https://architecture.wordpress.com/2010/11/10/gerrit-rietveld/>



UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



SCHRÖDER HOUSE

GERRIT RIETVELD. 1924

<http://burlaki.com/blog/2015/06/27/counting-world-heritage-sites-82-rietveldschroderhuis/z>



SCHRÖDER HOUSE

GERRIT RIETVELD. 1924

http://www.paramountstyles.com/wp-content/uploads/2011/04/IMG_1336.jpg



EDIFICIO KAVANAGH

ERNESTO LAGOS,
LUIS MARÍA DE LA TORRE, GREGORIO SÁNCHEZ. 1936
<http://www.arkiplus.com/edificios-de-argentina>
<http://creerycreercultura.blogspot.com/2011/01/kavanagh.html>



EDIFICIO KAVANAGH

ERNESTO LAGOS, LUIS MARÍA DE LA TORRE,
GREGORIO SÁNCHEZ. 1936
<http://buenosaires.muvhaus.com/en/2009/08/11/edificio-kavanagh/>



LA CASA MILÀ "LA PEDRERA"

ANTONI GAUDÍ. 1926
<https://www.lapedrera.com/es/la-pedrera-patrimonio/la-pedrera-luce-como-nueva>

PROTOTIPOS DEL RACIONALISMO / MODOS DE REFERENCIA

Podríamos decir que Mies Van Der Rohe y Le Corbusier diseñaron los “prototipos” de la nueva arquitectura: el pabellón de Barcelona, la casa Farnsworth, la Ville Savoye, el Pabellón de Marsella.

América Latina no tardó en aludir a los nuevos referentes; por ejemplo, la casa del puente, de Amancio Williams y el edificio de las terrazas de Bonet en Argentina, edificios en México y en Cuba, entre otros.

El modo de interpretar los referentes del Movimiento Moderno produjo expresiones valiosas en Latinoamérica. El estereotipo se presentaría más tarde, con la mera repetición (Estilo Internacional).

Vale mencionar aquí el esquema que Le Corbusier dibujó imaginando un perfil de Buenos Aires en proyección de futuro.

En Sao Paulo, Brasil, se destacaron arquitectos que acentuaban las fuertes condiciones de localía, sin soslayar los principios del Racionalismo (Niemeyer, Lina Bo Bardi).

La flamante ciudad de Brasilia, como proyecto y planificación de Le Corbusier, Lucio Costa, y Niemeyer, constituyó un símbolo del Modernismo en América Latina, interpretando las “ansias” modernistas que palpitaban en sus habitantes, según la apreciación de Marshall Berman.

Alvar Aalto iba a liderar el organicismo escandinavo, cuya expresión en arquitectura se destacó por la conjugación entre los principios racionalistas y las características del lugar.



PABELLÓN DE BARCELONA

MIES VAN DER ROHE. 1929

http://www.spainisculture.com/en/monumentos/barcelona/pabellon_de_mies_van_der_rohe.html

miesbcn.com/es/el-pabellon/



VILLA SAVOYE

LE CORBUSIER. 1929

https://sobrearquitecturas.files.wordpress.com/2014/04/villa_savoie2.jpg



CASA FARNSWORTH!

LUDWIG MIES VAN DER ROHE. 1926

<http://www.501cosas.com/inspiracion/la-casa-farnsworth-de-mies-van-der-rohe/>



UNITÉ D'HABITATION

LE CORBUSIER. 1952

https://en.wikipedia.org/wiki/Unité_d%27habitation

UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNAM

JUAN O'GORMAN, GUSTAVO MARIA SAAVEDRA Y JUAN MARTÍNEZ DE VELASCO. 1950

<http://www.xataka.com.mx/otros-1/en-mexico-tenemos-dos-de-las-diez-mejores-universidades-de-latinoamerica>



EDIFICIO DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD DE ORIENTE

EDUARDO CAÑAS ABRIL Y NUJIM NEPOMECHIE. 1947

<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.163/4991>



CASA DEL PUENTE

AMANCIO WILLIAMS. 1942

<http://historiademardelplata.com/2010/03/14/casa-del-puente-mar-del-plata-argentina-amancio-williams-1942/>



CASA DEL PUENTE

AMANCIO WILLIAMS. 1942

<http://arquitecturamodernaargentina.blogspot.com/>



CIUDAD DE BARRANQUILLA

1950-2013

<http://www.skyscraperlife.com/showthread.php?t=506114&page=33>



EDIFICIO GRATTACIELO

WILBERT RODRÍGUEZ CHING. 2014

<http://www.skyscraperlife.com/city-versus-city/61458-barranquilla-bucaramangapereira-col-vs-la-paz-santa-cruz-cochabamba-bol/index15.html>



FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)

EDUARDO CATALANO, HORACIO CAMINOS, EDUARDO SACRISTE Y CARLOS PICAREL. 1947

<https://kekanto.com.ar/biz/facultad-de-arquitectura-diseno-urbanismo-fadu-uba>



TERRAZA PALACE

ANTONIO BONET CASTELLANA. 1967

http://arq.clarin.com/patrimonio/anos-nacimiento-arquitecto-Antonio-Bonet_0_1009099578.html

UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



EDIFICIO MOP

EMPORIS

<http://www.emporis.com/buildings/226244/edificio-mop-quito-ecuador>



TORRE BRUNETTA

NICOLÁS PANTOFF Y FERNANDO FRACCHIA. 1961-1962

[http://www.territorioscuola.com/enhancedwiki/es.php?title=Archivo:Torre_Brunetta_\(2\).JPG](http://www.territorioscuola.com/enhancedwiki/es.php?title=Archivo:Torre_Brunetta_(2).JPG)



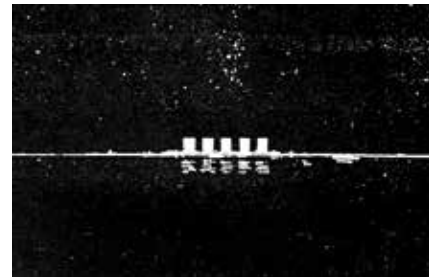
IMAGEN DE BUENOS AIRES POR EL DÍA DEL ARQUITECTO

<http://www.camsecc4.com.ar/content/el-arquitecto-argentino-entre-la-capacidad-y-elninguneo>



BUENOS AIRES DESDE EL RIO

http://www.buenosaires.com.ar/images/normales/buenos_aires_desde_el_rio.jpg



PLAN PARA BUENOS AIRES

LE CORBUSIER. 1938

<http://granadablogs.com/gr-arquitectos/tag/uba/>



CASA CURUTCHET

Le Corbusier. 1949-1953

http://www.arqchile.cl/publicacion_casa_curutchet.htm



MUSEO DE ARTE DE SAO PAULO

LINA BO BARDI. 1956 – 1968

<https://www.pinterest.com/pin/126804545733498694/>



CENTRO CIVICO DE SAYNATSALO

ALVAR AALTO. 1949 – 1952

<https://www.pinterest.com/pin/312578030359416089/>



EDIFICIO NACIONAL DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS

LEOPOLD SIEGFRIED ROTHER CUHN. 1945

[https://es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Rother#/media/](https://es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Rother#/media/File:BqEdNacional.jpg)

[File:BqEdNacional.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Rother#/media/File:BqEdNacional.jpg)



PLAZA DE LOS TRES PODERES

OSCAR NIEMEYER. 1956 – 1958

<http://blog.aia-nj.org/2012/12/05/architect-oscar-niemeyer-dies-at-104/>

POST – RACIONALISMO

En los años sesenta la arquitectura europea había abandonado ya los cánones rigurosos del Modelo. En España la obra de Sainz de Oiza, las “Torres Blancas” por ejemplo, presentaba el caso de una arquitectura morfológicamente distinta. Mientras en Japón, Kenzo Tange, planteaba una nueva concepción en criterios de organización; los hermanos Krier retomaban la partición clásica de ordenamiento edilicio: basamento, cuerpo medio y remate. Justo Solzona entre otros, en Buenos Aires, abrían las posibilidades de nuevos modos en la relación estructura-cerramientos. Los llamados edificios *en torre* mostraban alternativas de deshomogeneización, al diferenciar frente y fondo, en la organización de la planta y en la expresión de su envolvente (ej. edificio conurban, en Buenos Aires)



VIVIENDA EN TORRES BLANCAS

SÁENZ DE OIZA. 1964 - 1968

<http://www.expansion.com/albumes/2011/12/01/autortorresblancas/>



VIVIENDA EN TORRES BLANCAS

SÁENZ DE OIZA. 1964 - 1968

<http://www.pacap.es/el-brutalismo-en-madrid/>



PORTLAND BUILDING

MICHAEL GRAVES, EMERY ROTH & SONS. 1982
<http://archinew.altervista.org/2013/07/28/ad-classics-the-portland-buildingmichael-graves/#>



CATEDRAL SANTA MARIA TOKIO

KENZO TANGE. 1961-1964
http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Catedral_de_Santa_Mar%C3%ADA_en_Tokio



PLANTA EDIFICIO CONURBAN

KOCOUREK-KATZENSTEIN & ASOCIADOS.
 1969 – 1973
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.169/5229>



PLANTA EDIFICIO CONURBAN

KOCOUREK-KATZENSTEIN & ASOCIADOS.
 1969 – 1973
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.169/5229>



PLAZA DE LOS TRES PODERES

OSCAR NIEMEYER. 1956 – 1958
<http://blog.aia-nj.org/2012/12/05/architect-oscar-niemeyer-dies-at-104/>



EDIFICIO CASFPI

FELIPE TARSITANO. 1981
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edificio_CASFPI_\(Ministerio_de_Trabajo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edificio_CASFPI_(Ministerio_de_Trabajo).jpg)

RETÓRICA DE LAS FORMAS / ARQUITECTURA DE AUTOR

A

mediados del siglo XX Le Corbusier proponía otras expresiones morfológicas en Ronchamp y la Tourette en Francia y en Chandigarh (India). Esta transformación influyó en algunos arquitectos latinoamericanos, por ejemplo en Buenos Aires, Clorindo Testa con la Biblioteca Nacional y el Banco de Londres, donde el hormigón muestra posibilidades expresivas más allá de la función portante. Asimismo, los avances tecnológicos lograban un mínimo espesor en las superficies de simple y doble curvatura. Esto derivó en una producción significativa que tomaba como referente la Opera de Sydney de Utzon.

En esos años, Louis Khan proponía el juego de volúmenes y espacios, en un cambio de proporciones y con la expresión del muro de ladrillo y estructura de hormigón vista.

En Colombia Rogelio Salmona, discípulo de Le Corbusier, presentaba la arquitectura de ladrillo en su máxima expresividad (ej.: casa de huéspedes ilustres en Cartagena, Torres del Parque, etc.).

Barragán, en México, conservaba el esquematismo de la arquitectura moderna con organizaciones más laxas entre muros, vigas y columnas e incorporando el color sobre los materiales. Eladio Dieste en Uruguay mostraba su virtuosismo en el uso del ladrillo.



CONVENTO SANTA MARIA DE LA TOURETTE

LE CORBUSIER. 1956

http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Convento_Sainte_Marie_de_la_Tourette



CHANDIGARH COLLEGE OF ARCHITECTURE

LE CORBUSIER. 1961

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:India_Corbusier.jpg



CAPILLA NOTRE DAME DU HAUT

LE CORBUSIER. 1950

<http://ec.globedia.com/catedrales-impactantes-mundo>



CAPILLA NOTRE DAME DU HAUT

LE CORBUSIER. 1950

http://blog.a-cero.com/wp-content/uploads/2013/03/8190522033_5dbc1ae752_z.jpg



EDIFICIO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA SANTIAGO DE CHILE

EMILIO DUHART H. 1960 -1966

<http://www.metalocus.es/content/es/blog/latinoamérica-en-construcciónarquitectura-1955-1980-moma-autortorresblancas/>



BIBLIOTECA LEGISLATURA DE LA PAMPA

CLORINDO TESTA. 2004

<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2013/04/el-arquitecto-clorindo-testaun-creador.html>



BIBLIOTECA NACIONAL REPUBLICA ARGENTINA

CLORINDO TESTA. 1971

<https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2010/12/library-buenosairesbaabee.jpg>



BANCO DE LONDRES Y AMERICA DEL SUR

CLORINDO TESTA. 1960

http://www.fotolog.com/barrios_bsas/46499474/



BANCO DE LONDRES Y AMERICA DEL SUR

CLORINDO TESTA. 1960

http://cav.org.ve/cms/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=178:arquitectura-en-el-mundo&id=1649:fallece-clorindo-testa&Itemid=58



BANCO DE LONDRES Y AMERICA DEL SUR

CLORINDO TESTA. 1960

<http://elplanz=arquitectura.blogspot.com/2012/03/clorindo-testa=ex=banco=de=londres.html>

UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



**SEGUNDO PREMIO BIBLIOTECA
NACIONAL DE BUENOS AIRES**

JUSTO SOLSONA. 1962

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php>



OPERA DE SIDNEY

JORN UTZON. 1953

<http://www.acrossoceania.com/wp-content/gallery/oz-sydney-and-surroundssydney/Sydney-Opera-House-3.jpg>



CASA DE HUESPEDES ILUSTRES DE CARTAGENA

ROGELIO SALMONA. 1978 – 1981

<http://arqdonado.blogspot.com/2014/08/construir-menos-compartir-mas.html>



CASA DE LOS HUESPEDES DE COLOMBIA

ROGELIO SALMONA. 1980

<http://laevolucionarquitectonica.blogspot.com/2011/12/casa-de-los-huespedesde-colombia-1980.html>



CASA DE LOS HUESPEDES DE COLOMBIA

ROGELIO SALMONA. 1980

<http://laevolucionarquitectonica.blogspot.com/2011/12/casa-de-los-huespedesde-colombia-1980.html>



BIBLIOTECA PHILIP EXETER

LUIS KAHN. 1965

https://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Isadore_Kahn



BIBLIOTECA PHILIP EXETER

LUIS KAHN. 1965

<http://raquelportillo.pbworks.com/w/page/38143218/Louis>



INSTITUTO SALK

LOUIS KAHN. 1965

<http://www.plataformaarquitectura.cl>



IGLESIA DEL CRISTO OBRERO

ELADIO DIESTE. 1952

<https://www.pinterest.com/pin/497155246341457552/>



IGLESIA DEL CRISTO OBRERO

ELADIO DIESTE. 1952

<http://chick.co.uk/norfolk-office/thin-walled-shell-structures-eladio-dieste/>



IGLESIA DE ATLANTIDA

ELADIO DIESTE. 1952

http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Archivo:Esc_camp_iglesia_de_atlantida.jpg



EDIFICIO SANT'ANGELO

JOSÉ IGNACIO DÍAZ. 1959

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obraurbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz>



EDIFICIO BALCONES DEL CALICANTO

JOSÉ IGNACIO DÍAZ. 1984

http://arquiubp.blogspot.com/2009_02_01_archive.html



EDIFICIO SANT'ANGELO

JOSÉ IGNACIO DÍAZ. 1959

http://arq.clarin.com/arquitectura/Togo-cordobes-ladrillero_0_1238276644.html



SAYNATSALO TOWN HALL

ALVAR AALTO. 1950 - 1952

<https://mariosoustiel.wordpress.com>



CENTRO CULTURAL Y DE OCIO SESC POMPEIA

LINA BO BARDI. 1977

<http://stgb.blogspot.com/2013/12/arquitectura-eres-tu.html>

HISTORICISMO / REVIVALS / POP ART / CONTEXTUALISMO

La ruptura posmoderna y sus consecuencias en la arquitectura se expresaba *literalmente* en la cadena de supermercados Best en EE UU y Frank Gehry incluía en su obra las *ironías* del post. La “Tendencia”, nacida en Italia, recuperaba los rasgos del clasicismo y la actitud contextualista con Aldo Rossi; la resonancia en América Latina se manifestaba en propuestas de arquitectura neocolonial (ej: Iglesia de Fátima, de Caveri y Ellis, en Argentina). Asimismo, la arquitectura urbana recurría a la tipología de patio central en los conjuntos habitacionales (ej.: Barrio Los Andes en Buenos Aires).

Con relación al contextualismo en la arquitectura urbana se planteó la relación de mimesis de lo nuevo con los edificios alledaños existentes.

En la arquitectura contemporánea es notable la intervención de Gehry en Praga: una expresión de contextualismo con continuidades, discontinuidades y remates en esquina, superando las propuestas de rigurosa continuidad.

El Movimiento Moderno no expresaba criterios de contextualismo; se buscaba la homogeneidad en la planificación urbana y el contraste en el caso del paisaje natural. El Guggenheim de New York, de Frank Lloyd Wright, se encuentra hoy en una situación de contexto desfavorable.

Mario Botta, en su capilla de los Alpes Suizos, relaciona el paisaje y la arquitectura tomando el concepto moriniano de *conjugación* en lugar de oponer y separar. Quizás uno de los ejemplos más notables de contextualismo es el de Rafael Viñoli en el foro de Tokio, desdoblando la propuesta arquitectónica a partir de las condiciones de contexto.

Los criterios contextualistas en la actualidad regulan la homogeneidad en altura de volúmenes edilicios entre medianeras, sin mimetizarse en los atributos morfológicos de la materialidad: Museo en Buenos Aires; Museo de Álvaro Siza en Santiago de Compostela: se integra por la organización volumétrica sin llegar a la asimilación en la homogeneidad del medio construido.



BINOCULARS BUILDING

FRANK GHERY. 1991

<http://marinachetner.com/tag/binoculars-building/>



SUPERMERCADO (HUSTON)

SITE ARQUITECTOS. 1975

<http://www.artehistoria.com/v2/obras/17129.htm>



CENTRO DIREZIONALE

ALDO ROSSI. 1988

<http://www.mygola.com/rossi-p8077/images>



BARRIO PARQUE LOS ANDES

FERMÍN BERETERVIDE. 1928

http://www.barriada.com.ar/Noticias2008/noticias-noviembre-2008_7.aspx



IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE FATIMA MARTINEZ

CLAUDIO CAVERI, EDUARDO ELLIS. 1956 - 1957

<http://msiprensa.blogspot.com/>



BONJOUR TRISTESSE

ALVARO SIZA. 1987

<https://architectureinberlin.wordpress.com/>



EDIFICIO FLORIDA 40

MARIO BOTTA Y HAIG ULUHOGLIAN. 1988 - 1989

https://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_Florida_40

UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



DANCING HOUSE PRAGA

VLADO MILUNIC, FRANK GEHRY. 1992 - 1996

www.thousandwonders.net / palmaypallium.wordpress.com



CASA 03

BARCLAY Y CROUSSE. 2011

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/office/barclay-crousse>



SEGUNDO LUGAR CONCURSO HOTEL RESIDENCIAL ALMA

CVP ARQUITECTOS

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-132113/segundo-lugar-hotel-habitacionalma-cpv-arquitectos>



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

EMILIO AMBASZ. 1956

<http://www.losinrocks.com/artes/inaugura-el-macba#>.
VtvdDvl_0ko



MUSEO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÁLVARO SIZA. 1988 - 1993

http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Museo_Gallego_de_Arte



MONTE TAMARO

MARIO BOTTA. 1992 - 1996

http://www.botta.ch/Page/Sa%201996_188_Tamaro_en.php



TOKYO INTERNATIONAL FORUM

RAFAEL VIÑOLY. 1996

<http://www.rvpc.com/works/1-tokyo-international-forum>



MUSEO GUGGENHEIM DE NEW YORK

FRANK LLOYD WRIGHT. 1956 - 1959

<http://www.boomsbeat.com/articles/2161/20140415/check-out-these-interesting-photos-of-the-guggenheim-museum-in-new-york.htm>

CONSTELACIÓN DE DIVERSAS LOCALÍAS Y REFERENCIAS

En viviendas unifamiliares, las obras y proyectos son exponentes ajenos a las características culturales de localía. Se considera el término *constelación* porque da cuenta de *afinidades y recurrencias* en lo que refiere a condicionantes topográficos y paisajísticos. Los criterios morfológicos y la materialidad se definen a partir de referentes, tanto propios como ajenos al lugar.

Las propuestas de conjuntos habitacionales de pequeña escala continúan con los agrupamientos modulares, a la manera modernista; pero también se plantean alternativas en el criterio de disposición de las unidades, de sistemas, constructivos y de materialidad.



LA CASA RACHOSKY

RICHARD MEIER. 1996

www.archdaily.com.br



CASA ALVA

CHANGO ARQUITECTURA Y DISEÑO. 2014

<http://chilearq.com/web/proyectos/3696/>



CASA CALAMUCHITA

MIGUEL ÁNGEL ROCA. 2009

<http://www.arquitour.com/casa-calamuchita-miguel-angel-roca/2009/02/>



HBKU CARNEGIE MELLON

LEGORRETA + LEGORRETA. 2009

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/756688/hbku-carnegie-mellon-legorreta-pluslegorreta>



CONJUNTO RESIDENCIAL PAKARA

DIEZ + MÜLLER. 2003

<https://www.flickr.com/photos/sebastiancrespocamacho/15126333911>

UN VÍNCULO ENTRE ARQUITECTURA Y NATURALEZA

E

l arquitecto Emilio Ambaz, en EE UU, es uno de los precursores de las propuestas de “arquitectura verde”, entendida como incorporación de la vegetación en la concepción de la obra (hay antecedentes en la obra de Lina Bo Bardi, en Brasil). El grupo MRDVR llega a priorizar la vegetación, desmaterializando los planos con el recurso del espejo.

Asimismo se extiende la presencia de vegetación en muros, jardines verticales, tendidos de sombra, etc.

Vale destacar las consecuencias de tales recursos en la habitabilidad de los edificios, más allá de una contribución al paisaje.



EDIFICIO DE VIVIENDAS Y OFICINAS SCHLACHTHAUSGASSE

ESTUDIO COOP HIMMELB. 2003 - 2005

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-277369/proyecto-de-mvrdv-busca-convertirantiguos-edificios-industriales-en-un-oasis-urbano>



GREEN SCREEN HOUSE

HIDEO KUMAKI ARCHITECTS. 2012

www.architecturendesign.net



CAIXA FORUM MADRID

CENTRAL ELÉCTRICA DEL MEDIODÍA, HERZOG & DE MEURON

CONSTRUCCIÓN 1990 - REMODELACIÓN 2002

agenda.obrasocial.lacaixa.es



AMPLIACIÓN UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA FE.

JAVIER MENDIONDO Y LUCILA GÓMEZ. 2008

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-88941/amplacion-universidad-catolicade-santa-fe-javier-mendiondo-y-lucila-gomez/512a8dff3fc4b11a70098c8>

REFERENTES Y CONDICIONANTES

Una de los modos del proyecto es la posibilidad de elegir referentes morfológicos y reelaborarlos en relación al caso actual. La “casa del bosque” toma como referente la casa Farnsworth de Mies Van der Rohe; la alusión es directa, pero el modo de construir esa alusión es lo diferencial. El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires es una referencia al Museo de Álvaro Siza en Santiago de Compostela; la volumetría y materialidad son similares, pero las relaciones espaciales, la iluminación natural y la materialidad en el interior lo alejan del referente. La arquitectura de Luis Longhi, en Perú alude, de manera particular, al referente natural del paisaje. La arquitectura industrial de grandes naves del arquitecto Hevia en Chile refiere a las condiciones de confort ambiental del trabajo, como problemática fundante y las variables corresponden al tipo de producción específica.

En todos los casos mencionados se trata de “relaciones” de la arquitectura con los referentes elegidos. La valoración corresponde a las consecuencias en el medio.

La llamada arquitectura *bioambiental*, ejemplificada en un gimnasio en Caracas, muestra que las formas arquitectónicas *devienen* con relación a los parámetros de la propuesta; la forma no es previa sino que resulta una alternativa posible en la organicidad de las respuestas a la problemática.

El minimalismo de Siza es una revalorización de la arquitectura pensada y construida “sin atributos de materialidad”.

Fruto Vivas, en Venezuela, proyecta la arquitectura en relación a problemáticas de habitabilidad; en su caso la exuberancia está presente en una retórica de atributos morfológicos.



MUSEO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ÁLVARO SIZA. 1993

museos.xunta.es



MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES

ATELMAN-FOURCADE-TAPIA, MSGSSS. 1997

https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Arte_Latinoamericano_de_Buenos_Aires

UNA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA SOBRE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA



CASA FARNSWORTH
MIES VAN DER ROHE. 1946-1950
www.revistaad.es



CASA DE VERANEO EN EL BOSQUE DE MAR AZUL
MARÍA VICTORIA BESONÍAS, GUILLERMO DE ALMEIDA,
LUCIANO KRUK. 2004
<http://es.wikiarquitectura.com/>



CRISTALERAS DE CHILE S.A
GUILLERMO HEVIA. 2006
http://www.arqchile.cl/arq_industrial.htm



GINNASIO VERTICAL
URBAN-THINK TANK. 2013
<https://www.pinterest.com/pin/573083121309204113/>



CASA VIEIRA DE CASTRO
ALVARO SIZA. 1994
https://lucvazgal.files.wordpress.com/2012/11/011-181_425x4252.jpg



IGLESIA SANTA MARIA EN MARCO DE CANAVEZES

ALVARO SIZA. 1996

http://www.ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=161&Nom_Imagen=004-161.jpg&Idioma=Cs&IdImagen=10281



IGLESIA SANTA MARIA EN MARCO DE CANAVEZES

ALVARO SIZA. 1996

<http://es.wikiarquitectura.com/>



MUSEO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ÁLVARO SIZA. 1993

www.viajesconmitia.com



PABELLÓN VENEZOLANO

JOSÉ FRUCTOSO VIVAS VIVAS (FRUTO VIVAS)
EXPO HANOVER 2000

<https://www.pinterest.com/pin/390546598911075265/>



IGLESIA DE LA MEDALLA DE LA VIRGEN MILAGROSA

FÉLIX CANDELA. 1953-1955

<http://3.bp.blogspot.com>



CASA FLOTANTE EN YATSUGATAKE

KIDOSAKI ARCHITECTS STUDIO. 2012

<https://www.pinterest.com/pin/573223858792957864/>

EL PUNTO DE VISTA

E

s un rasgo distintivo del pensamiento contemporáneo. La arquitectura da cuenta de las situaciones relativas al punto de vista y experimenta estrategias para descubrir, involucrando al habitante. Las intervenciones de Varini, conocidas como caso de *anamorfosis*, muestran un ejemplo de construcción virtual en el espacio desde un punto de vista.

La figura que “aparece” en el recorrido del pabellón inglés en la Expo-Shanghai 2010, cuando el observador se ubica en un lugar determinado.



MUSEO ARTE CONTEMPORÁNEO BARCELONA

RICHARD MEIER. 1991-1995

www.laventanadelarte.es



PABELLÓN DE GRAN BRETAÑA – CATEDRAL DE LAS SEMILLAS

HEATHERWICK STUDIO. EXPO SHANGHAI 2010

<https://www.pinterest.com/pin/31595634856016425/>



"THE WORLD'S LARGEST 3D STREET ART"

3D JOE AND MAX. 2011

<https://es.pinterest.com/pin/426716133420462511/>



"ELISSE ORANGE ÉVIDÉES PAR 7 DISQUES"

FELICE VARINI. 2000

<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/04/felice-varini.html>



"ELISSE ORANGE ÉVIDÉES PAR 7 DISQUES"

FELICE VARINI. 2000

http://www.ilusionario.es/CONTEMPOR/varini_elipse3.jpg



Luces y sombras

Tim Noble y Sue Webster. 2000

<https://es.pinterest.com/pin/171559067029357066/>

DESPLAZAMIENTO: SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO / CONTINENTE Y CONTENIDO

El material, como significante, admite diferentes significados de uso. Las *restricciones ficticias* impedían pensar que un material como el mimbre podría ser utilizado en la construcción de mega-estructuras, como la del pabellón español en Shanghai, entre otros ejemplos.

Asimismo, el lenguaje constructivo cambia de escala y de configuración (estructura portante, objetos diversos), tanto como la configuración de ese lenguaje en una banca cambia su consistencia (volumen). Es una propuesta de Zaha Hadid.

Una versión actual del sillón Barcelona, de Mies Van der Rohe, se presenta en una producción seriada y como objeto apilable: el referente, como sucede en la arquitectura, es re-interpretado en una consistencia que lo aleja del referente.

También el caso de los elementos que usa Norman Foster en un sistema de estaciones de gasolina tiene antecedentes referenciales; cambia la escala y el material.

En cuanto a la relación continente-contenido sabemos que la correspondencia era producto de una lógica que no coincide con el pensamiento actual. Ej.: acuario y museo del agua, donde interior y exterior toman referentes distintos.



CENTRO DE REHABILITACIÓN INFANTIL DE LA TELETÓN

SOLANO BENITEZ. 1983

www.archdaily.mx



CATENARIA DE LADRILLO ARMADO

CÁTEDRA DE TECNOLOGÍA II DE LA UNIVERSIDAD (UCC) DE CÓRDOBA, ARGENTINA

<http://www.plataformaarquitectura.cl/>



PABELLÓN DE ESPAÑA EXPO 2010

ENRIC MIRALLES, BENEDETTA TAGLIABUE. 2010

www.inypsa.es



TABURETE MODERNO - NEKTON

ZAHA HADID

www.mattermatters.com



MESA VITRAL

ZAHA HADID

magazine.designbest.com



MELISSA SHOES

ZAHA HADID

design-milk.com



PABELLON DE ARTE MÓVIL (PARA CHANNEL)

ZAHA HADID

www.organic-forms.at



LAMPARA GENESY

ZAHA HADID

www.ingvardc.dk



LA SILLA BARCELONA

MIES VAN DER ROHE. 1920

<https://www.pinterest.com/pin/370913719282341200/>



A STACKING HOMMAGE

DIRK WINKEL. 2007

<http://www.treehugger.com>



ESTACIONES DE SERVICIO REPSOL

NORMAN FOSTER. 1997

<http://forum.skyscraperpage.com>



MONUMENTO EN HOMENAJE A AMANCIO WILLIAMS

CLAUDIO VEKSTEIN. 2000

<http://archivo.archphoto.it>



BATUMI AQUARIUM

HENNING LARSEN ARCHITECTS. 2013 - 2015-07-25

<http://www.henninglarsen.com>



SALT WATER PAVILION

KAS OOSTERHUIS. 1997

<http://www.onl.eu>



DZNH BURNHAM PAVILION

ZAHA HADID

www.dezeen.com



DZNH BURNHAM PAVILION

ZAHA HADID

www.e-architect.co.uk

INTERPRETACIÓN DEL DE-CONSTRUCTIVISMO

E

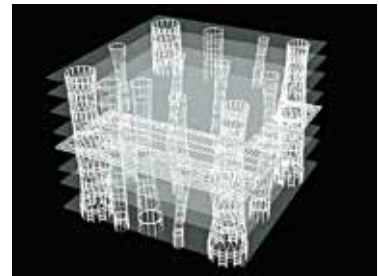
l concepto de deconstrucción fue interpretado apresuradamente por la arquitectura como distorsión de las formas (caso Morphosis). Hoy nos muestra Toyo Ito, en la mediateca de Senday, la noción de desestabilización de un orden dado, como una instancia de la deconstrucción.



HYPO ALPE-ADRIA CENTER

MORPHOSIS. 1997 - 2002

guestbook.blog.naver.com



SENDAI MEDIATHEQUE

TOYO ITO. 1995 – 200

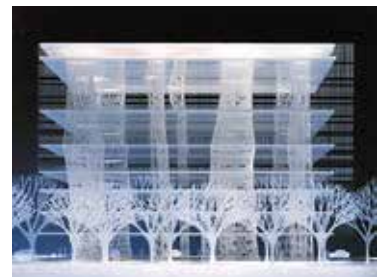
<http://openbuildings.com>



SENDAI MEDIATHEQUE

TOYO ITO. 1995 – 2000

<http://openbuildings.com>



SENDAI MEDIATHEQUE

TOYO ITO. 1995 – 2000

<https://www.pinterest.com>

SIMULACIÓN

La simulación es una manera de representación, relacionando campos diferentes: la simulación del papel cortado en la fachada de Toyo Ito; la configuración de cubos en disposición aleatoria en un paisaje pedregoso e irregular, obra de de Seul Fushimoto; la relación con la explosión de las Torres Gemelas, proyecto del estudio MRDVR, el pabellón inglés de Shanghai, simulando un organismo vivo.

Según Fushimoto, la caverna implica una concepción arquitectónica diferente al concepto de nido (contención envolvente). El plantea una interpretación conceptual de la caverna, más allá de la simulación formal.



HOUSE O

SOU FUJIMOTO ARCHITECTS. 2007
<http://www.whatwedoisecret.org/madebyblog/2008/09/sou-fujimoto-house-o/>



SEED CATHEDRAL / PABELLON REINO UNIDO EXPO SHANGAI 2010

THOMAS HEATHERWICK. 2010
<http://www.dezeen.com>



SUITES AVENIDA APARTHOTEL

TOYO ITO. 2003 - 2009
<https://www.flickr.com/photos/jmhdezhdz/4927511660>



PARQUE NACIONAL CAVERNAS DE CARLSBAD

NUEVO MEXICO – U.S.A.

<http://www.futuropasado.com/?p=146>



KARIS / INTERIOR DE TIENDA

SUPPOSE DESIGN OFFICE. 2009
<http://www.suppose.jp>



FINAL WOODEN HOUSE

SOU FUJIMOTO. 2008
<http://www.plataformaarquitectura.cl>



FINAL WOODEN HOUSE

SOU FUJIMOTO. 2008
<http://www.plataformaarquitectura.cl>



THE CLOUD

MVRDV. 2011
<http://www.mvrdv.nl/en/home>

LA LUZ COMO FACTOR CONSTITUTIVO

En la obra de Predock, situada en el desierto de Arizona, la estructura generada por la luz exterior se superpone a la estructura del espacio construido, produciendo una situación inestable.

La luz es configurante del espacio y es un factor variable; a veces por el efecto natural y otras por efecto de la tecnología que interviene en la variación (Instituto del Mundo Árabe, de J. Nouvel)



NELSON FINE ARTS CENTER

ANTONIE PREDOCK. 1985 - 1990

<http://www.predock.com/NelsonASU/nelson.html>



INSTITUTO DEL MUNDO ÁRABE

JEAN NOUVEL. 1987

<http://batdongsan.com.vn/the-gioi-kien-truc/nhungcong-trinh-cua-10-kien-truc-su-noi-tieng-nhat-the-gioi-ar40146>

"EL ENTREVER"

U

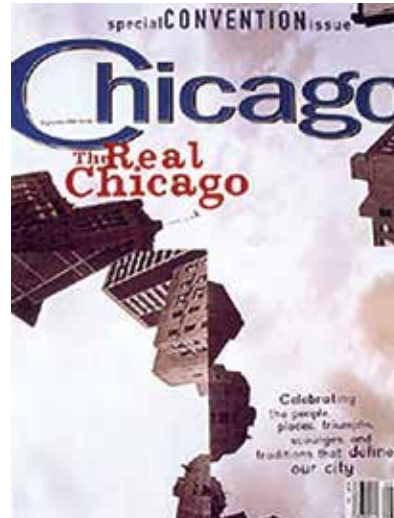
na manera de mirar a través de.... Ya no entendemos el espacio como un infinito, total, sino que enfocamos y referimos ese infinito al recorte que lo encuadra e interpreta. Ej.: Museo del Holocausto, en Berlín, de Daniel Libeskind y, en otro campo disciplinar, la interpretación que David Carson hace del cielo de Chicago.



MUSEO DE LOS JUDIOS

DANIEL LIBESKIND, 1999

<http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin>



THE REAL CHICAGO / REVISTA CHICAGO

DAVID CARSON, 2001

<http://www.davidcarsondesign.com/t/2001/>



MUSEO DEL HOLOCAUSTO

PETER EISENMAN, 1999 - 2005

<http://www.plataformaarquitectura.cl>

ARQUITECTURA INSTITUCIONAL / EMPRESARIAL

La “imagen” de los edificios institucionales presenta variantes respecto del carácter emblemático de otros tiempos. La arquitectura empresarial se presenta, en cambio, intencionada, precisamente, a la identificación. Caso: Bodegas en Mendoza, Argentina.



CENTRO CÍVICO BICENTENARIO

LUCIO MORINI, GGMPU ARQUITECTOS. 2012

<http://www.plataformaarquitectura.cl>



**INSTITUTO NACIONAL DE
ENFERMEDADES NEOPLÁSTICAS**

ALFREDO BAERTL MONTORI. 1987 - 1988

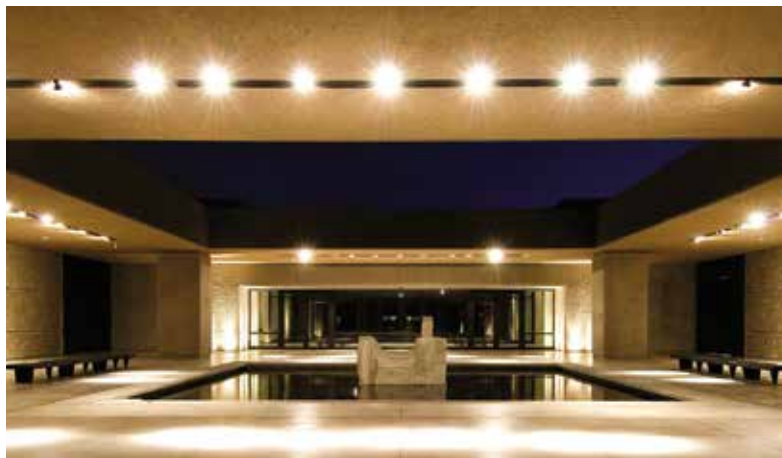
<http://veredes.es/blog>



BODEGAS SALENTEIN EN MENDOZA

BORMIDA & YANZON. 1999

<http://www.bormidayanzon.com.ar>



BODEGAS SALENTEIN EN MENDOZA

BORMIDA & YANZON. 1999

elgranotro.com.ar

RECICLAJE

El “teatro del mundo” de Aldo Rossi, en Venecia marcaba tendencia respecto de la inserción en lugares patrimoniales. En España se presentan ejemplos valiosos de rescate de fragmentos patrimoniales y complementación edilicia de *lo nuevo*. La propuesta contemporánea se plantea según criterios relacionales diversos con relación a las ampliaciones y reciclajes de edificios patrimoniales.



IGLESIA DE SAN LORENZO MÁRTIR (NUEVO EDIFICIO)

L.A.MINGO. 1967

<http://vallisolevm.blogspot.com>



IGLESIA DE SAN LORENZO MÁRTIR (NUEVO EDIFICIO)

L.A.MINGO. 1967

<http://vallisolevm.blogspot.com>



MUSEO DE SAN TELMO

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS.

ORIGINAL 1932 / REFORMA 2009 - 2011

<http://www.berreteaga.com/en/architecture/111-museo-san-telmo>



TEATRO DEL MUNDO

ALDO ROSSI. 1979

<http://www.epdip.com/edificio.php?id=745>



FUNDACIÓN PROA

CARUSO – TORRICELLA ARCHITETTI. 2008

<http://www.skyscanner.es/noticias/diez-rinconessecretos-de-buenos-aires>

BIBLIOGRAFÍA

- Arango, Silvia; Browne, Enrique; Liernur, Francisco y otros, (1991), *Modernidad y Postmodernidad en América Latina*, Bogotá Colombia, Ed. ESCALA.
- Berman, Marshall, (2011), *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*, México, Ed. Siglo XXI.
- Breyer, Gastón, (2007), *Heurística del diseño*, Buenos Aires, Ed. NOBUKO.
- Calvino, Italo, (2008), *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Ed. SIRUELA.
- Capra, Fritjof, (1998), *La trama de la vida*, Barcelona, Ed. ANAGRAMA.
- Fernández, Roberto, (2011), *Mundo diseñado*, Santa Fe Argentina, Ed. UNL.
- Fernández, Roberto, (2013), *Modos del proyecto*, Buenos Aires, Ed. NOBUKO.
- García, Rolando, (2006), *Los sistemas complejos*, Barcelona, Ed. GEDISA.
- Giordano, Dora y otros autores, (compilación), (2011), Artículo: *"El diseño, entre globalidad y localismos"*, Cuenca Ecuador, Ed. UDA.
- Grüner, Eduardo, (2005), *El fin de las pequeñas historias*, Buenos Aires, Ed. PAIDOS.
- Morin, Edgar, (2001), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Ed. GEDISA.
- Najmanovich, Denise, (2005), *Mirar con nuevos ojos*, Buenos Aires, Ed. BIBLOS.
- Spire, Arnaud, (2000), *El pensamiento de Prigogine*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello.

ANEXOS

L

as hipótesis de interpretación son ensayos de avance en el conocimiento, a partir de planteos problemáticos y a través de conjeturas y estrategias heurísticas.

*Los textos agregados en el anexo son algunas de las hipótesis presentadas, a manera de ponencias, en los debates de las Jornadas anuales de Investigación, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Las ponencias refieren a diversos campos temáticos, tales como organización curricular, en el caso de "La técnica es un delta"; la morfología en "Un cambio significativo en la noción de forma" y el diseño contemporáneo en "Mutaciones del Diseño".

LA TÉCNICA EN UN “DELTA”.

Un modelo curricular alternativo.

Jornadas de Investigación / FADU / UBA / 2008

Dora Giordano

Proponemos, como hipótesis de trabajo, una comparación entre dos modelos curriculares posibles, pensando en la integración y conexión entre carreras, como demanda actual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU/ UBA)

El modelo tradicional del “árbol”, vigente en la currícula actual, supone la valoración de lo general en el campo del conocimiento, cuyos conceptos se desarrollan en las ramificaciones, que son las seis carreras de la FADU.

Los problemas referidos a la técnica, a la cultura, a la comunicación o a las cuestiones ambientales se suponen implícitos en la noción de Diseño; es decir que, en ese árbol serían las raíces que alimentan el tronco y sólo se hacen visibles a través de sus manifestaciones en cada rama, con sus especificidades en las carreras.

El árbol tiene una estructura tal que no permite el vínculo entre las ramas; admite bifurcaciones en su desarrollo, pero cada rama crece indiferente a las demás; sólo se agrupan para constituir el follaje, como sucede en la convivencia de una comunidad académica.

Si pensáramos en otra imagen, afín a nuestra intuición, aproximándonos a un concepto de integración y conexión más cercano a las necesidades actuales y a la posición que asumimos en este análisis crítico, podríamos presentar la imagen de una “red fluvial”: ríos diversos, afluencias y confluencias, deltas, configurando una cuenca.

Referimos a una estructura diferente donde aquellos temas mencionados ya no estarían en las raíces, en el germen de las carreras sino en los “deltas” que se constituyen en la desembocadura de los ríos.

De este modo se verían como problemáticas “emergentes” de las diferencias en los desarrollos sectoriales del Diseño. La Técnica sería, entonces, uno de esos deltas, como producto de la *sedimentación* conceptual que acarrea la diversidad de tecnologías específicas de cada objeto de estudio, desde la arquitectura hasta el diseño de imagen y sonido, con sus implicancias e interrogantes.

Así, la Técnica constituye una *problemática emergente* en la enseñanza-aprendizaje del Diseño, cualquiera sea el objeto específico. Esa problemática no se puede comprender en un discurso previo, general y fundante con relación a la cultura del Diseño.

Diferenciamos las nociones de técnica y tecnología y este modelo pone en evidencia los niveles de consideración puestos en juego en lo relativo al conocimiento.

Lo mismo sucedería con la problemática ambiental y comunicacional. Decimos que se constituyen *deltas* por sedimentación en el curso de los ríos. Son problemáticas que trascienden al objeto de estudio específico y son comprensibles sólo cuando se ha transitado una experiencia de diseño en el grado, es decir, cuando se está en capacidad de abordar el sentido de la Técnica y otras emergencias, con relación al Diseño. Se piensa en ámbitos interdisciplinarios, configurados a modo de planteos críticos sobre problemáticas complejas. Son zonas imprecisas y pantanosas, como sucede en los deltas fluviales.

UN CAMBIO SIGNIFICATIVO SOBRE LA NOCIÓN DE FORMA

Conferencia en Jornadas de Investigación / 2012

Dora Giordano

Así como para comprender cabalmente un discurso teórico es necesario desvelar el “lugar de la enunciación” (posicionamiento o marco conceptual) de ese discurso, también lo es para comprender la noción de forma, puesto que sólo se puede sustentar desde el contexto de pensamiento que enmarca su producción concreta.

La palabra “forma” es ambigua en su significado, pero la “noción de forma” no debería serlo en nuestro ámbito disciplinar. Ambigüedad no es lo mismo que variabilidad; es decir que la noción de forma no es definible de manera neutra; depende de los cambios conceptuales que justifican esa variabilidad. Es emergente y, a la vez, indicio de los llamados paradigmas culturales.

A principios del siglo XX la problemática sobre la forma toma protagonismo en la escena del Diseño; la forma deja de ser la “apariencia” de las cosas. En el positivismo del siglo XIX se la mencionaba en términos de “disposición física” de elementos en el espacio; luego, la Bauhaus introdujo el concepto de “estructura”, como organización intrínseca de sus partes.

Desde entonces los estudios morfológicos en las disciplinas del Diseño transitaron un proceso de transformación conceptual en el marco del Estructuralismo, con los aportes de la Lingüística y la Semiótica.

La visión contemporánea (post-estructuralista) produce un giro significativo en la Morfología; ya no se proponen “patrones” estéticos, metodologías ni lenguajes sistematizados. Hoy hablamos de proceso de “construcción” de la forma; es otro estado del conocimiento, tan alejado de aquellas premisas teóricas como de la heterodoxia extrema de los años sesenta.

La noción de forma remite a una problematización entre la forma del objeto y la imagen del objeto; consideramos que las formas se

constituyen en la dimensión perceptiva de una nueva subjetividad, asumiendo la interacción sujeto-objeto.

La imagen del objeto involucra al observador; las variaciones instantáneas o simultáneas y las asociaciones inciden en su percepción y en esa dinámica se generan interpretaciones sobre la aparente objetividad de las formas.

Las variables relativas al uso, la tecnología y al contexto son factores constitutivos de la forma y dependen de una interrelación no determinada entre ellas.

En este punto radica una diferencia fundamental con respecto a los enunciados del discurso racionalista. Nos referimos a aquellos criterios de simplificación aplicados a la complejidad perceptual: se planteaba una “objetividad lógica” y secuencial entre función, tecnología y forma.

Desde el pensamiento complejo hablamos de relaciones, interacciones y vínculos; esto implica otra concepción de forma. Se prevé que el observador selecciona, pondera y combina factores en la complejidad de lo real; de tal modo que “algo” se presenta como forma sobre el fondo de la información.

Planteamos la noción de forma asumiendo que el sujeto es parte de la complejidad; por lo tanto no nos referimos a observadores o usuarios pasivos ante una presentación de la realidad sino que, entre él y las cosas, se construyen re-presentaciones.

Desde luego, no se trata de configuraciones objetivas; sino de estructuras relacionales que se corresponden con instancias intelectivas del conocimiento.

El proceso de diseño es también una construcción de conocimiento; las instancias en que el diseñador arma una conjunción de factores u “objetivaciones provisorias”, se manifiestan en términos de formas. El proyecto, tal como lo entendemos hoy, no admite prefiguraciones ni

“ideas rectoras”; es un campo de acción donde el diseñador ejerce la capacidad de descubrir en un margen de variabilidad respecto de los condicionantes planteados. Las formas son emergentes en ese proceso.

No hablamos precisamente de formas como resultado final o clausura de un tema programático; sino de un potencial de relaciones según los usos, la inserción en contexto, la correspondencia con otras estructuras y con factores circunstanciales.

El objetivo es llegar a una propuesta formal a través de un planteo “informal”; es decir, entendemos que la forma no se define en una organización intrínseca de partes componentes; sino en una estructura relacional vinculante. En esta concepción de la forma la geometría regula sin determinar.

El juego de palabras (formal-informal) es una expresión que alude a la inestabilidad de las definiciones y de las clasificaciones. El conocimiento busca vínculos entre conceptos aparentemente opuestos o estancos; y también busca emergentes de la realidad para re-organizar la realidad..

En el campo disciplinar de la Morfología se proponen criterios o modos generativos y relacionales, se privilegian los procesos de transformación, transfiriendo a su campo conceptos de la Biología. Estamos lejos del prototipo formal y del sistema cerrado, cuyos productos se prefiguraban en el mismo sistema.

A modo de ejemplo, citemos el caso de las superficies curvas en el espacio: si esos sistemas generativos fueran cerrados, sólo sería posible prever entidades geométricas implícitas en la abstracción del sistema. En cambio, al introducir variables externas al sistema, se transforma el sistema generativo. Esto implica descubrir la ductilidad de la geometría en los términos dinámicos de un proceso relacional. La problemática es similar en otros casos: cuando se trata de la interpretación y transformación de las entidades poliédricas el problema es convertir las condiciones estáticas y abstractas convencionales en una concepción relacional concreta.

La complejidad en la concepción de la forma no implica la complejidad de la propuesta de formas; al aumentar la cantidad de variables de significación, el proyecto cambia el eje del problema: de la relación programa-resultado a la de producto-contexto.

El pensamiento complejo marca las diferencias; es la capacidad de inferir a partir de datos de la realidad y no de abstracciones o de la pre-determinación estructural.

En el proyecto específico de un producto se construyen vínculos para relacionar ese producto con el contexto de referencia, es decir con la particularidad de un entorno configurado y con las características ambientales, culturales y productivas.

Hoy deberíamos situar a la Morfología en una condición exploratoria y experimental sobre los nuevos planteos conceptuales.

Sabemos que, desde una interpretación convencional de innovación, no se cambia claramente el eje problemático; con frecuencia el debate del diseño se manifiesta entre la vuelta a los referentes racionalistas y la búsqueda de una “complejidad formal” estimulada por la Técnica. Esto sería un regreso a viejas antinomias en la noción de forma...

“MUTACIONES DEL DISEÑO”

Dora Giordano / 2014

pensar... *“el acontecimiento en el mundo y la participación en el acontecimiento; el mundo como acontecimiento y no como ser, es decir como algo dado”*. (Mijaíl Bajtín)

El diseño se plantea hoy en términos de cambio respecto de sus modos de inserción en la dinámica cultural contemporánea. Se lo desplaza del rol que le asignaba la lógica modernista, o sea el de *resolución de problemas* pre-determinados en la cultura industrial, aquella que le confirió estatuto disciplinar.

En el proceso de transformación de las últimas décadas se manifiesta claramente una línea de inflexión que pone en evidencia el cambio de rumbo del diseño y su injerencia en la cultura comunicacional. Los argumentos no se sustentan en los avances técnicos, sino en el *giro* que caracteriza a lo que llamamos: pensamiento contemporáneo.

En esta “mutación” desaparecen de nuestro horizonte cognitivo los axiomas basados en una *visión objetiva* del mundo y también las implicancias del llamado *pensamiento único*.

Hoy interpretamos lo real a través de diferentes puntos de vista y según el “marco valorativo” que da sentido a la interpretación.

Es, precisamente, a partir de “planteos problemáticos” el modo de descubrir otras “realidades”, buscando *emergencias* reveladoras en el proceso de conocimiento. Sin duda, esto implica un compromiso de todos los ámbitos disciplinares con la ética cultural contemporánea.

Las condiciones que aluden a cada contexto particular no son indiferentes a la cultura actual; pero se atiende fundamentalmente a las conexiones entre lo diverso para abarcar y comprender la noción de “red” global. Ciertamente las variantes socioculturales y los vínculos entre ellas son parte constitutiva de la problemática del diseño.

Una manera de descubrir las inflexiones de la cultura en la historia es a través de los cambios en la concepción del “saber”. Así, por ejemplo, la Edad Media lo refería al conocimiento de dogmas teológicos y la Edad Moderna al de los dogmas científicos; el cambio se sustentaba en el desplazamiento del “marco valorativo” referencial del saber, es decir, cambiaba la manera de concebir el mundo. La Revolución Francesa, en el siglo XVIII, aportó la noción de método como mediación racional (lógica) y objetiva en el acceso al conocimiento. La subordinación cultural a la ciencia ya comenzaba, entonces, a instrumentar un proceso determinista de largo alcance.

El rasgo que caracteriza nuestro tiempo radica en el pasaje del pensar lógico-lineal a un pensar *relacional* capaz de descubrir y construir vínculos no secuenciales, buscando relaciones y emergentes en los datos de la información. Esto implica la necesidad de profundizar la capacidad de discernir, interpretar y asociar en el proceso de conocimiento.

Es un modo de pensar en el cual ya no cabe el *tamiz* de los modelos estáticos, ni de métodos o teorías de carácter doctrinario. Tampoco caben las objetivaciones, que aún persisten, como expresión de aquella lógica *naturalizada* en las cuestiones del conocimiento.

Un estado del conocimiento

Desde las ciencias de la cognición recibimos aportes para comprender esta nueva inflexión de la cultura. Al respecto, citamos al investigador Francisco Varela cuando remite a un nuevo estado del conocimiento: “...si el pivote de la cognición es su capacidad para hacer emerger significados, la información no está preestablecida como orden dado; sino que implica descubrir regularidades que emergen de la actividad cognitiva misma. Este reacomodamiento tiene múltiples consecuencias y, entre ellas, éticas”.¹

Dijimos que en el contexto global la escena se presenta como un sistema dinámico de vínculos; es decir conexiones entre lo múltiple, incluyendo el caso de las especializaciones disciplinares; así se constituye una trama multidimensional, cuya comprensión es posible a partir de lo que, Morin y otros autores, denominan: pensamiento complejo. Nos

referimos a una manera de organizar el pensamiento y, consecuentemente, a los cambios que devienen una nueva epistemología.

Esto implica suponer una subjetividad “interactiva” en cuanto al modo de mirar y de interpretar el mundo. Para esclarecer ese concepto, acudimos a Denise Najmanovich cuando dice que *el hombre modernista* pretendió domesticar al universo y que hoy hablamos del *sujeto complejo*, a quien *se considera* un devenir en las interacciones del entramado cultural.

Si concebimos el conocimiento a través del pensamiento complejo, se produce una re-significación de la relación sujeto-mundo: se nos hace necesario formular nuevas preguntas, revisar respuestas conocidas, asumir una actitud crítica, abrir las fronteras disciplinares, buscar estrategias en la mediación, ponderar los referentes y condicionantes de los hechos y también detectar el punto de vista o *lugar de enunciación* de los discursos sobre los hechos.

Podemos suponer que, si las preguntas surgen de los planteos de problematización, las respuestas estarán a nivel de una “producción de conocimiento”.

La problemática del diseño es parte constitutiva de *la trama* cultural; sin embargo, en la complejidad que eso implica, se hace necesario deslindar un *recorte* disciplinar en función de los factores que se ponen en juego. Esto no significa fracturar el sistema sino, sería más preciso decir, que la composición del problema del diseño en la cultura contemporánea produce una re-conceptualización de la disciplina. La interacción entre variables, la integración de factores de contexto y las relaciones interdisciplinares que se conjugan en el proyecto de diseño exceden la singularidad de un problema específico.

Asimismo, los cambios producidos en la epistemología de la ciencia contribuyen a la comprensión de los llamados “sistemas complejos”, la dinámica de interacción que conllevan y los procesos de transformación que implican. Al respecto, el epistemólogo Rolando García señala que los sistemas complejos carecen de límites precisos, pero

que los recortes son posibles si se consideran los factores *de contorno* de ese recorte como variables de influencia y, sobre todo, de eventual incorporación al problema en estudio.

América Latina en la problemática del diseño.

América Latina se sitúa hoy en la red de conexiones entre lo diverso; es decir que es parte de la globalidad; ya no vivimos en sociedades estáticas o aisladas, pero esto no significa adecuar las problemáticas propias a las generalizaciones y consignas enunciadas en los *discursos* de la globalización.

Veamos, brevemente, una interpretación del proceso cultural latinoamericano de los últimos tiempos para comprender las condiciones culturales de hoy.

Durante gran parte del siglo pasado, la cultura de Occidente profundizó la visión dicotómica del modelo cartesiano. Así, la determinación de polos tecnológicos extremos, como el de desarrollo-subdesarrollo, era una expresión de la ideología de fragmentación del mundo, lo cual ubicaba a América Latina en una posición obviamente relegada y en situación de dependencia. Sin embargo, las culturas productivas locales perduraban en los pequeños márgenes del modelo, manteniendo sus valores tradicionales y medios de vida.

La conciencia de modernidad, en los comienzos del siglo XX, pregonaba sus expectativas de progreso tecnológico. Europa vivía años de euforia; la historia *re-comenzaba* con una nueva dimensión del tiempo, es decir, el presente como expresión de futuro.

Los fundamentos filosóficos y las respuestas en el sistema productivo se conjugaban en una perfecta sincronía, poniendo en marcha el fascinante “proyecto moderno” y el universalismo en su dimensión política.

Los análisis más profundos y esclarecedores sobre la problemática latinoamericana plantearían la incompatibilidad de nuestros países con un proyecto de progreso industrial, donde los avances tecnológicos y productivos eran valores absolutos.

Si bien es cierto que la situación de dependencia bloqueaba la posibilidad de los recursos para andar por caminos propios, también lo es que América ostentaba su vocación histórica de autonomía con relación al colonialismo cultural.

A mediados del siglo XX, tiempos de post-guerras, ya era evidente el escepticismo frente a las consecuencias que había producido la ciencia moderna; se manifestaban grietas en un modelo configurado en base al llamado “pensamiento único”.

La condición post-moderna, como expresión de esos años, denunciaba los “valores” del modelo; el pensamiento en rebeldía se extendió paulatinamente a todos los ámbitos de la cultura. En los países latinoamericanos persistía, aun latente, una posición genuina de recuperación de la identidad perdida o, mejor dicho, disuelta en los afanes de una modernidad ajena a su idiosincrasia.

Hablar de dependencia implica, necesariamente, un reconocimiento del poder dominante, desde la complacencia hasta la resignación fatalista. Esto se explica cuando la realidad se mide en una sola dimensión y en la escala de valores predeterminada en el modelo.

Sin embargo, la relación entre los extremos de la polaridad puede plantearse en términos no necesariamente dialécticos. Si así fuera, continuaríamos aceptando la condición de un extremo, por la existencia del otro.

Hoy comprendemos que la realidad es multifacética y la cultura multidimensional: si nos quedáramos viendo una sola faceta y una sola dimensión reduciríamos lo real a un esquema inexorable de carrera progresista amarrada a la dependencia tecnológica. Habría, entonces, un único referente de la cultura material: el que posibilita lo más y determina lo menos. Las consecuencias sociales en América Latina se reducirían a una *ilusión* de progreso e innovación para una demanda absolutamente *colonizada*.

La denuncia y los cuestionamientos, radicalizados en los años 70, fueron desencadenantes de acciones directas desde todas las disciplinas

involucradas en la problemática. Fue esa década el ámbito temporal de la *protesta*, impulsada desde las disciplinas sociales, y ejercida a viva voz por los discursos intelectuales y las manifestaciones artísticas.

Asimismo, y volviendo al problema del saber, se vivía un período de crisis y *des-concierto* provocado por la pulsión de rebeldía frente a los cánones conocidos. La apertura hacia un pluralismo de referentes era una pauta de la condición cultural y desde algunas posiciones ideológicas sonaban voces de reivindicación de la historia y las tradiciones.

En realidad la *subversión* instalada en el mundo occidental sólo manifestaba una opción por el otro extremo de la dicotomía, desmitificando aquella *in-diferencia* propia del pensamiento abstracto, objetivo y homogéneo.

América recibía los ecos de la denuncia y la ironía que debilitaban la fuerza de un *mito* universal pero, a la vez, avalando esa misma debilidad.

Latinoamérica emergía con protagonismo en un marco de re-valoración de los particularismos y las diferencias; el cambio de rumbo en el diseño parecía posible. El pensamiento americanista renacía, poniendo el énfasis en las tradiciones culturales de su propia historia; se vivía una ilusión de vuelta a la autenticidad.

Sin embargo, “*numerosos investigadores, diseñadores, historiadores o críticos han permanecido con una actitud expectante o francamente crítica frente a lo que consideran un excesivo énfasis en la identidad latinoamericana*”, dice Silvia Arango.²

Los cuestionamientos sobre el modelo dominante quebraban las pautas, presuntamente universales, que determinaban una subordinación excluyente del diseño a la producción industrial.

Parecía comenzar entonces un tiempo de *ensimismamiento* cultural en nuestros países frente a esa modernidad casi siempre ajena y ya decadente.

Situados en esa circunstancia histórica se hace imprescindible reconocer dos contextos muy diferentes: el de los países industrializa-

dos concentrados en el rescate de significados para realimentar un proceso tecnológico de expansión sin renuncia; en ese contexto el arte y el diseño buscaban otros modos de expresión, pues el ideario modernista había agotado su fuente de significados.

El planteo para América Latina era distinto; los fundamentos éticos eran prioritarios y las consecuencias estéticas serían el resultado de planteos propios basados en la referencia a su patrimonio.

Según la interpretación de Eduardo Galeano, aun el nivel de industrialización logrado por algunos países como Argentina, Brasil, o México fue sólo reflejo y no llegó a tener consistencia propia.

Sin embargo el diseño continuaba su derrotero en la producción industrial de los países desarrollados; se exportaban productos *novedosos* a América, cuando ya eran estereotipos de la estética modernista. La paradoja se manifestaba con mayor dramatismo en una América Latina que lidiaba con sus contradicciones.

Aquella euforia de autonomía cultural, en su primera fase, no avanzaba más allá de una recuperación de significados tradicionales.

Vale mencionar que, mientras las consignas de la condición posmoderna bregaban por la reivindicación de la cultura popular, se publicaban obras de arquitectura *novedosas*, proponiendo una interpretación “ad hoc” de las nuevas teorías filosóficas, sobre todo del *de-constructivismo*.

El arte rompía amarras con las vanguardias modernistas y se manifestaba en expresiones de la protesta y las reivindicaciones, mientras la arquitectura y el diseño buscaban alternativas en términos de compromiso social, procesos de autoconstrucción y valoración de las técnicas artesanales.

En medio de un panorama cultural abierto América Latina, con su propia diversidad, estaba inmersa en la corriente historicista. El discurso de los años setenta impulsaba, en algunas regiones, la *clausura* de sus límites culturales reduciendo el mundo a las fuentes referenciales de lo propio.

Poco tiempo después iba a surgir el llamado “Regionalismo Crítico”, un Movimiento que buscaba el camino propositivo de transformaciones a partir de los significados tradicionales en *sintonía* con la época. Así, se manifestaron exponentes valiosos en la arquitectura, “...*más allá de la simulación sentimental de lo vernáculo*”, en palabras de Kenneth Frampton.

Simultáneamente, eran tiempos de cambios significativos en la ciencia, sobre todo con los descubrimientos de Ilya Prigogine (premio Nobel 1977 en la termodinámica). Se demostraba que los “sistemas cerrados” sin conexión con el exterior no producen la reactivación necesaria para lograr la transformación en su auto-organización continua. Esos conceptos científicos *migraron* a otras áreas de conocimiento y constituyeron *claves* para un cambio de rumbo en las cuestiones de la cultura.

Hoy podemos decir que aquellas declaraciones y expresiones de la ruptura post moderna mostraban una instancia, quizás necesaria, pero no significaba una “mutación”. A propósito de ello R. Pelta refiere al concepto del filósofo de J. Derrida cuando dice: “...*no puede neutralizarse rápidamente la primera etapa de subversión en la dicotomía, porque es un estado necesario para trastocar la jerarquía original...y que la nueva jerarquía es también inestable, para luego entrar en el libre juego de opuestos, dando paso a futuras configuraciones*”:³

A mediados de los años ochenta las disciplinas del diseño comenzaban a profundizar su problemática en el campo comunicacional, recurriendo fundamentalmente a la semiótica. Se reconocía un desplazamiento del eje problemático del diseño, lo cual significó un “giro” en el rumbo de las investigaciones disciplinares.

Evidentemente hay una relación estrecha entre los significados culturales de época y las expresiones del diseño. Es así como aquella *utopía* de recuperación del pasado, sólo sería posible si se reconociera la emergencia de un concepto de *identidad compleja*, sin anclajes ni anacronismos.

Es otra mirada sobre lo real; es un estado de conocimiento donde se busca para descubrir, asumiendo el *entremedio* de múltiples factores constitutivos del problema.

La construcción de nuevas “lógicas de sentido”, como rasgo de la ética cultural contemporánea, implica una mutación en el modo de concebir y situar al diseño en contexto.

Remitimos a las transformaciones en la manera de buscar una identidad del diseño “ya no ideológica, sino morfológica”, en palabras de Roberto Fernández. Se complejiza el proceso por la elección de referentes, internos o externos a un contexto particular, considerando las transformaciones que produzca el diseño a partir de ellos. La incorporación de factores externos a la especificidad de un objeto, un edificio o una imagen convierte al proyecto en un sistema abierto e inestable. La evaluación de resultados se sustenta en las consecuencias para el medio en el cual se interviene, tanto en las cuestiones comunicacionales y sociales, como productivas y ambientales.

Reiteramos que nos alejamos de aquellas definiciones basadas en la relación lineal programa-resultado en cuanto al proceso de diseño y se valida la noción de “producción de conocimiento” a través de una interpretación cuyo sentido se halla en la relación proyecto-contexto de referencia.

En estas cuestiones no caben lógicas previas ni objetivos abstractos como conceptos *ideales* de orden, ni tampoco las valoraciones del “desorden” como aleatoriedad.

Estamos hablando de un “orden complejo” donde se conectan factores disímiles, para llegar a reconocer *estructuras relacionales* con sentido; es decir “formas” emergentes por intervención del diseño. En la diversidad de situaciones actuales en nuestras ciudades, por ejemplo, la aleatoriedad se presenta por la existencia de factores ajenos a la caracterización tradicional de un lugar; es una anarquía que disuelve las estructuras simbólicas del espacio urbano. La problematización de lo particular, planteada en términos de *sitios* o lugares, puede ser el recurso estratégico para comprender la noción de “estructura relacional” en la intervención del diseño, ya que lo nuevo re-significa lo existente.

Asimismo, la relación entre la norma y el margen de variabilidad de la norma es otro de los puntos críticos; es decir que las normas ur-

banas pierden sentido si parten de una planificación abstracta. Las normas se convierten en criterios que contemplan la posibilidad de alternativas, según los casos, siempre subordinadas a la cohesión en cada estructura relacional o sitio en el espacio urbano.

¿Una nueva encrucijada?

Indudablemente podríamos hallar otros argumentos y claves históricos del cambio a través de distintas hipótesis sobre el decurso cultural de Occidente y de América Latina en particular.

Sin embargo, suponemos que vale la intención común de evitar la simplificación, según la cual parecería repetirse hoy un dilema cultural. De ese modo se vería otra vez la dependencia de las consignas globales sustentadas en la tecnología comunicacional; los localismos quedarían así relegados a las posibilidades de asimilación de esas innovaciones.

Si se analizara de este modo el acontecer del mundo actual nos situaríamos en un nuevo enfrentamiento entre sistema y antisistema, cuya consecuencia volvería a ser la negación de la diversidad y la simulación local de los sucesos de la cultura global.

Sin embargo, la visión contemporánea es diferente: ya hemos abandonado el modelo de extremos que subordinaba a América Latina.

Participamos del estado del conocimiento que caracteriza a nuestro tiempo; esto implica un giro del punto de vista; ya no vemos el problema a la manera dicotómica, donde lo diferente era considerado, por los países desarrollados, como contingencia o alteración del “orden universal” o, por el contrario, la vuelta al pasado como ilusión de autonomía cultural en los países latinoamericanos. Esto implicaría el riesgo de una mirada indiferente a las transformaciones.

Las posturas extremas produjeron sendos *estereotipos* en la arquitectura y el diseño; es decir, repeticiones y recurrencias que llegaron a agotar su significación inicial en todas las expresiones. Nos referimos al “estilo Internacional” en el primer caso y a las tipologías patrimoniales de cada región, en el segundo.

Asumimos que las cuestiones relativas a la identidad, globalidad y diversidad trascienden la lógica de un modelo cultural hegemónico. Esto implica desechar las disyuntivas como opción ideológica en el diseño; más precisamente, deberíamos preguntarnos: ¿cuáles son los factores referenciales del contexto global que pueden tener injerencia en los modos de re-conocimiento y re-presentación en las condiciones particulares?; ¿cuáles son los vínculos que puedan *enhebrar* las producciones en un mundo diverso, en base al conocimiento y la comunicación?

Conjeturamos... diciendo que, en la composición del problema, se revela el sentido de lo que implican los vínculos en el proceso de transformación cultural.

Si consideramos al diseño como factor constitutivo de un sistema complejo es necesario comprender la dinámica de vínculos referenciales en el campo comunicacional. Se trata de conocer, tanto los límites como el potencial productivo en cada contexto y las condiciones de viabilidad comunicacional, ambiental o productiva que los caracteriza.

Nos preguntamos también cuáles son los límites de validez y cuáles las proyecciones derivadas de estas reflexiones que remiten al diseño.

Planteamos esta cuestión desde un marco valorativo que incentiva, tanto la expansión del ámbito referencial en sus variantes comunicacionales, cuanto la revisión de las posibilidades que conllevan los recursos locales.

El valor del diseño en la cultura se amplía y complejiza a través de la apertura de fronteras en las referencias contextuales.

El estado actual del conocimiento construye “nuevas lógicas” referenciales, dejando de lado aquella de las *aplicaciones* locales de las pautas establecidas en un modelo foráneo.

Sin duda el diseño se constituye en una de las claves de transformación si consideramos que las supuestas constantes locales se convierten en variables que amplían el camino a las transformaciones.

También consideramos el concepto de desplazamiento en la relación, antes unívoca, entre significante y significado, lo cual renueva las posibilidades de exploración para diseñar nuevas formas con los mismos materiales, incluso las de diseñar nuevos materiales a través del reciclaje, como una de las posibilidades más promisorias.

El cambio de posicionamiento radica en buscar, elegir, interpretar y elaborar conceptos nuevos a partir del conocimiento de lo propio y de lo externo. De este modo el “culto a las diferencias” ya no es contradictorio con la globalización; más bien digamos que las *identidades* se plantean hoy en términos de transformación y conexión, sin que ello signifique una interferencia en la interpretación de las *huellas* propias; se trata sobre todo de pensar en el potencial de los recursos.

Ya se observan convergencias en la interpretación de un proceso transformador en todos los ámbitos disciplinares del diseño. Se buscan las expresiones de lo nuevo en la re-elaboración de referentes internos y externos. Bajtín dice que las palabras ajenas se reelaboran y se unen con otras palabras ya escuchadas, hasta convertirse en palabras propias.

Los límites se hallan en la “mediación ética”, o sea, en los criterios de interpretación del contexto singular en sintonía cultural contemporánea.

Vivimos inmersos en las transformaciones sociales estimuladas por la tecnología informática y, específicamente en el ámbito del diseño, se suman los cambios y migraciones conceptuales entre diferentes disciplinas.

Se suelen refutar conceptos y *mitos* del conocimiento, se cuestiona *lo sabido* y se ponen en crisis los discursos dogmáticos, puesto que la validez de los enunciados sólo se reconoce y evalúa en las consecuencias socioculturales.

De igual manera, la producción del diseño expone nuevos significados emergentes; nos hemos embarcado en un cambio de concepción: desde el diseño como respuesta a las demandas establecidas hacia una participación activa en la cultura.

Roberto Fernández dice, respecto de la arquitectura, que se desplaza la noción de proyecto consecuente, lo que implica pensar de manera descendente, donde las formas surgen de programas, normas, mercado, necesidad previa y donde se procede por deducción hacia el proyecto emergente, es decir, una producción del pensamiento ascendente; indagatorio de un campo problemático a transformar.

La nostalgia de certezas suele acudir a nuevas aseveraciones, tales como: “*todo es diseño*” o... “*todo se relaciona con todo*”, en ambos casos se trata de enunciados sin sentido, por la generalización y la pasividad que implican respecto de la construcción e interpretación necesarias en el conocimiento. Desde luego la noción de diseño excede la especialidad disciplinar, pero debemos advertir el peligro de las generalizaciones que clausuran la naturaleza de un enunciado, diría Bajtín.

Buscamos precisar las cuestiones en la complejidad y no reducirlas a consignas simplistas; consideramos al diseño en términos de “producción de sentido”, atendiendo a las dimensiones que lo afectan y comprometen, además de prever las proyecciones que el mismo pueda generar.

Tal como vemos el diseño hoy en Latinoamérica las producciones locales extienden el desafío hasta abarcar la inserción en el sistema global, considerando el valor de la diversidad en cuanto a materiales, técnicas, y capacidades expresivas. Pero es necesario ir más allá en la relación signifiante-significado para lograr de *lo extraño* un potencial transformador de lo propio.

Desde luego, si se entendiera esto como un planteo de meras imitaciones de los referentes externos, estaríamos poniendo en riesgo la dinámica de la diversidad cultural y cometiendo un despropósito.

Volviendo a nuestra problemática en la relación global-local, vemos que no se trata de una relación objetiva ni *pendular* en la cultura, sino de una nueva interacción, capaz de generar la dinámica de vínculos y emergencias. Si nos situáramos como observadores pasivos, sólo veríamos la desmesura global en términos de absorción inexorable, volviendo a un pasado no deseable para América Latina.

Otra mirada, más comprometida quizás, analizaría los polos desde una visión ideológica, validando uno y desestimando el otro. Esto implicaría volver a las posiciones de encasillamiento y desdén en la comprensión de una realidad compleja.

La producción de conocimiento sobre la base de conexiones y vínculos implica una sintonía con las *reglas de juego* de la globalidad, conociendo e interpretando las condiciones locales.

Podemos decir, entonces, que la identidad es un tema de la subjetividad interactiva y conlleva necesariamente la comprensión del problema que la constituye.

Bibliografía:

*Citas

- ¹ Varela, Francisco/ “Conocer: ciencias cognitivas; tendencias y perspectiva” / Ed. GEDISA/ Barcelona. 1990/ cita 1: pág. 103
- ² Arango, Silvia; Browne, Enrique y otros/ “Modernidad y Posmodernidad en América Latina”/ Ed. Escala. Bogotá, Colombia. 1991/ cita 2: Pág. 8
- ³ Pelta, R. “De lo bello de las cosas”/ cap. “Diseño gráfico y Deconstrucción” / GG Diseño. Barcelona. 2007/ cita 3: Pág. 159

*Referencias

- Najmanovich, Denise/ “Mirar con nuevos ojos”. Ed. BIBLOS. Bs.As. 2008
- García, Rolando/ “Los sistemas complejos”/ Ed. GEDISA/ Barcelona. 2006
- Fernández, Roberto/ “Mundo diseñado”/ Ed. UNL/ Santa Fe. 2011
- Fernández, Roberto/ “Ilusiones ópticas”/ Unigraf/ Buenos Aires. 2013
- Frampton, Kenneth/ “Hacia un Regionalismo Crítico”/ Artículo en Revista de Arquitectura de la Universidad de Yale. 1983.

