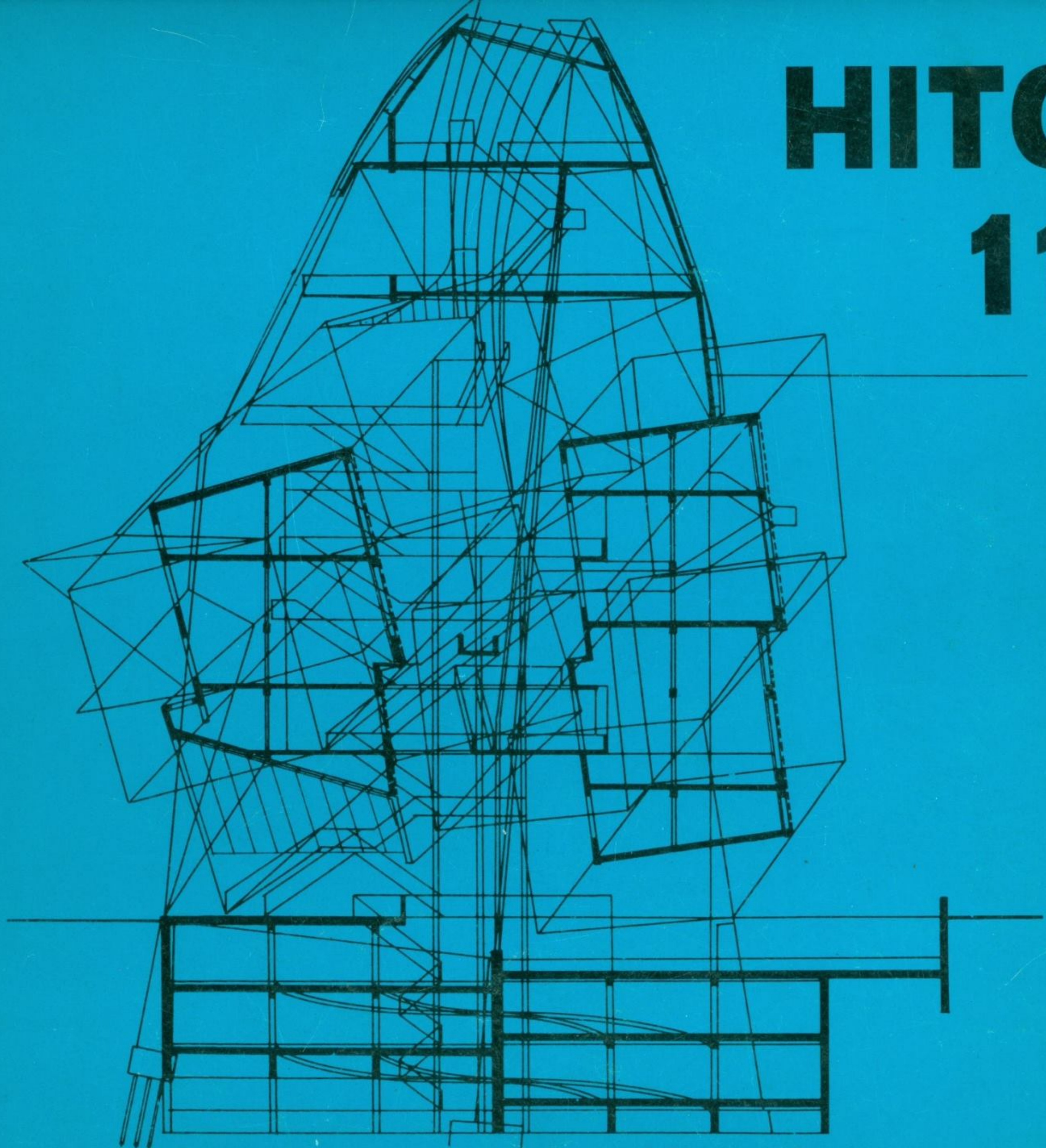


Ministerio de Gobierno Nº 003186 Tarifa Postal Nº 289

HITO 11



Diseño • Teoría • Historia

- UNIVERSIDAD AGOSTIN SALAZAR
- UNIVERSIDAD CATOLICA DE BOGOTA
- UNIVERSIDAD CORPORACION DE LA COSTA
- UNIVERSIDAD DE AMERICA
- UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
- UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO
- UNIVERSIDAD DEL VALLE
- UNIVERSIDAD JORGE TASSO LOYOLA
- UNIVERSIDAD LA GRAN COLOMBIA
- UNIVERSIDAD NACIONAL
- UNIVERSIDAD NACIONAL
- UNIVERSIDAD NACIONAL
- UNIVERSIDAD POTOS DE COLOMBIA
- UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
- UNIVERSIDAD PORTUCALESA
- UNIVERSIDAD SANTO TOMAS
- UNIVERSIDAD DE LA SALLE
- UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA

HITO

CORRESPONDENCIA

HITO

JUNTA DIRECTIVA A.C.F.A.

Presidente

Arq. Eduardo Castañeda, Pontificia Universidad Javeriana.

Vicepresidente

Arq. Alberto Sánchez, Universidad Piloto de Colombia

Tesorero

Arq. Werner Gómez, Universidad Católica

Vocal

Arq. Fabio Elías Torres, Universidad del Valle, Cali

Arq. Rodrigo Niebles, Corporación Universitaria de la Costa, B/quilla.

Revisor Fiscal

Arq. José Ignacio Sanclemente, Universidad de La Salle

Suplente del Revisor Fiscal

Arq. Jorge Noriega Santos, Universidad La Gran Colombia

REVISTA HITO

Director

Arq. Sergio Trujillo Jaramillo

Coordinación

Arq. Marjorie Ruiz Morales

Consejo Editorial

Arq. Silvia Arango

Arq. Karen Rogers

Arq. Fernando Cortés

Diagramación

Arq. Angela María Calle

Año de Fundación

Marzo de 1983

Edición

Volumen 1, Número 10, julio 1987

Nombre Registrado

HITO

Resolución del Ministerio de Gobierno

003186 dada el 15 de Septiembre de 1983

Tarifa Postal N° 289

Dirección: Carrera 6a. N° 26-85, Bogotá. D.E. Colombia

Tel. 282 39 38 - Valor del Ejemplar \$250,00

De Ventas en las Facultades de Arquitectura del País

Impresión PUBLICACION UNIVERSIDAD JAVERIANA

Portada

Un edificio salvaje.

Viena - Austria. Coop. Himmelblau

La revista no asume responsabilidad sobre los artículos firmados.

Financiación

BANCO CENTRAL HIPOTECARIO

ETERNIT

Bogotá, mayo 4 de 1987.

Señor

Arq. SERGIO TRUJILLO

REVISTA HITO

Bogotá.

Respetado Arquitecto:

CREARQ –Taller de arquitectura– hace llegar a usted(es) PRACTICA BARRIAL 2, revista trimestral, cuyo objeto es la difusión de trabajos populares, especialmente en lo referente al área del hábitat, así como, ser una ventana abierta a la discusión de ideas acerca de esta práctica en barrios populares.

Esperamos contar con sus comentarios y materiales escritos que usted(es) consideren importantes para la revista. Así mismo, solicitamos su apoyo mediante la suscripción a PRACTICA BARRIAL o a través del intercambio con otras publicaciones.

Cordialmente,

HERNANDO CARVAJALINO BAYONA

Arquitecto.

REVISTA PRACTICA BARRIAL

APARTADO AEREO 17364, Bogotá

SUMARIO

Historia			8
	CONSIDERACIONES CRITICAS SOBRE EL PAPEL DE LA HISTORIA EN LA ARQUITECTURA	Carlos Esteban Mejía Londoño Universidad del Valle	
Diseño			13
	CONTRAPUESTA PARA LAS INSTALACIONES DE UNISUR	Mauricio Plazas Garzón Universidad Javeriana, Bogotá	
Docencia			15
	EDUCACION DE POSTGRADO EN LA GRAN BRETAÑA	Arq. Javier Peinado Universidad Nacional, Bogotá	
Tecnología			18
	"HACIA UNA ARQUITECTURA MAS LIVIANA"	Tomás Nieto Echeverry Universidad Nacional, Medellín	
Vida profesional			22
	CONVERSACION CON RUTH VERDE ZEIN	Mercedes Lucía Vélez White Universidad Nacional, Medellín	
Caricaturas			24
	VIVIENDA SIN CUOTA INICIAL	Alberto Saldarriaga Universidad de los Andes Universidad Nacional	
Transcripciones			25
	EL NUEVO ESPIRITU	E. M. Farrelly Traducción Arquitecto Javier Peinado, Universidad Nacional, Bogotá.	
Reseñas			30
Noticias			32

Tan importante como implementar acciones que nos permitan mejorar las condiciones en las cuales se desenvuelve la enseñanza de la Arquitectura y por ende y a largo plazo, el mejoramiento progresivo de nuestro entorno físico, es el de garantizar la presencia continuada de una crítica arquitectónica que cumpla con la doble tarea de esclarecimiento y catalizador de una polémica, bastante adormecida desde hace ya tiempo entre nosotros.

Que no haya debate en el mundo académico o profesional, acerca de las obras de Arquitectura que por su impacto, magnitud o ubicación son de enorme trascendencia, es un síntoma muy preocupante si se tiene presente que atravesamos una época muy profusa en proyectos y programas que de manera decidida afectarán la imagen y la calidad de vida en nuestras ciudades.

Día tras día presenciamos impotentes y silenciosamente cómplices la usurpación y deterioro del espacio público, la gestación de grandes programas urbanos a espaldas de la población y del debate profesional, la profusión indignante de Arquitectura de pésima calidad al amparo de los organismos de planeación, más preocupados por la minucia cuantitativa que por un genuino control de la armonía urbana.

Dejar hacer, dejar pasar... tal parecer el acuerdo tacitamente convenido y prácticamente operante; no permitir que las apreciaciones críticas sobrepasen el ámbito de la comidilla de tertulia o el juicio ligero y antojadizo. A nadie hay que rendir cuentas así se haya atropellado con "El libre ejercicio de la Profesión", espacios y lugares que son patrimonio de todos los ciudadanos.

La tarea crítica, siempre tan riezgosa e ingrata, parece hoy salvo escasas y poco combativas ocasiones, arrinconada en la necesaria pero sin duda más cómoda actividad teórica e histórica, aislada del ejercicio práctico de la profesión y con muy pocas intenciones por comprometerse en sus juicios con la realidad de su momento.

Es posible que sea en las facultades el lugar primordial desde donde deba elaborarse de manera continua y estructurada una labor crítica, sin otro interés que el de servir de medios fiscalizadores que afecten positivamente la docencia y la práctica profesional.

SERGIO TRUJILLO JARAMILLO

Director

HISTORIA



EDITORIAL

CONSIDERACIONES CRITICAS SOBRE EL PAPEL DE LA HISTORIA EN LA ARQUITECTURA

2A. PARTE

CARLOS ESTEBAN MEJIA LONDOÑO

Sección de Teoría e Historia Facultad de Arquitectura, Universidad del Valle

7. RUPTURA O MENOSPRECIO: DOS ERRORES COSTOSOS.

Después de esta reflexión creemos que para ninguno de los aquí presentes sea ajena la imperiosa necesidad de corregir esta tendencia contemporánea que en medio de un continuismo vacío e irreflexivo de algunas de las tesis del Movimiento Moderno, sigue planteando en la práctica una "ruptura" con la historia. Recuperar la historia para la arquitectura moderna significa, como dice De Fusco:

"que cada previsión sobre el futuro del hacer arquitectónico, de su historiografía y de su didáctica, resulta impensable sin una reconsideración teórica de la arquitectura, la instauración de un nuevo código, la adopción de normas precisas"⁴.

Si nosotros nos preguntáramos ahora a qué causas obedece el que muchas escuelas como las nuestras hayan carecido durante tanto tiempo de una franja de teoría y que los estudios de historia hayan subsistido en medio de grandes dificultades, de falta de una adecuada sistematización, de metodologías concretas y convincentes, ciertamente por falta de orientación y en ocasiones de estudio, pero también por ausencia de espacio vital, de estímulo, en resumen de condiciones ambientales incluímos aquí toda complacencia política o estratégica, todo "lapsus", toda óptica de "apoyo", "instrumento" o "cultura general", toda aceptación pía sobre el problema; tendríamos una infinidad de respuestas que en este momento no son tan im-

portantes cuanto aquellas que se refieren concretamente al análisis histórico.

Es innegable que entre gran parte de nosotros —quienes de una u otra forma participamos de la arquitectura— algunas concepciones francamente parciales de la historia, que van desde la llamada "historiografía descriptiva", hasta las interpretaciones filosóficas o ideológicas, que consideran la historia de la arquitectura como una enumeración de hechos o acontecimientos, como lista de formas y tipologías, como supuesta confirmación de leyes y esquemas socio-económicos o peor, que sólo se acercan a ella con mentalidad de visitantes de museo para justificar un neo-movimiento o superar esa enfermedad ya endémica que es la crisis inventiva del diseño, hayan colaborado de una manera profunda a desvirtuar sus verdaderas dimensiones, con los resultados tan negativos que ello ha producido en nuestra arquitectura local, en el paisaje urbano que respiramos todos los días, "en estos desiertos de la fealdad !... en estas trampas grises, vacías, estúpidas, en las que vivimos y trabajamos", como decía Walter Gropius en sus manifiestos y programas para la arquitectura del siglo XX.

No es del todo preocupante constatar que la interpretación histórica despierta numerosos celos y desconfianzas, comportamientos sofisticados no pocos prejuicios, lo que sí nos preocupa es que continuemos sentados en la misma y vieja posición de considerarlos fuera de nuestro

NOTA DEL EDITOR

En dos entregas sucesivas publicamos esta ponencia presentada al encuentro de teoría de la arquitectura convocado por la ACFA. Las valiosas reflexiones contenidas en este documento, creemos que son de un valor enorme para rescatar un papel vital de la historia para nuestra vida académica y profesional, más allá de la tecnificación pragmática de la enseñanza que enfrentamos por doquier.

objeto de trabajo, pensando siempre que ese es un asunto para especialistas que el arquitecto moderno puede obviar.

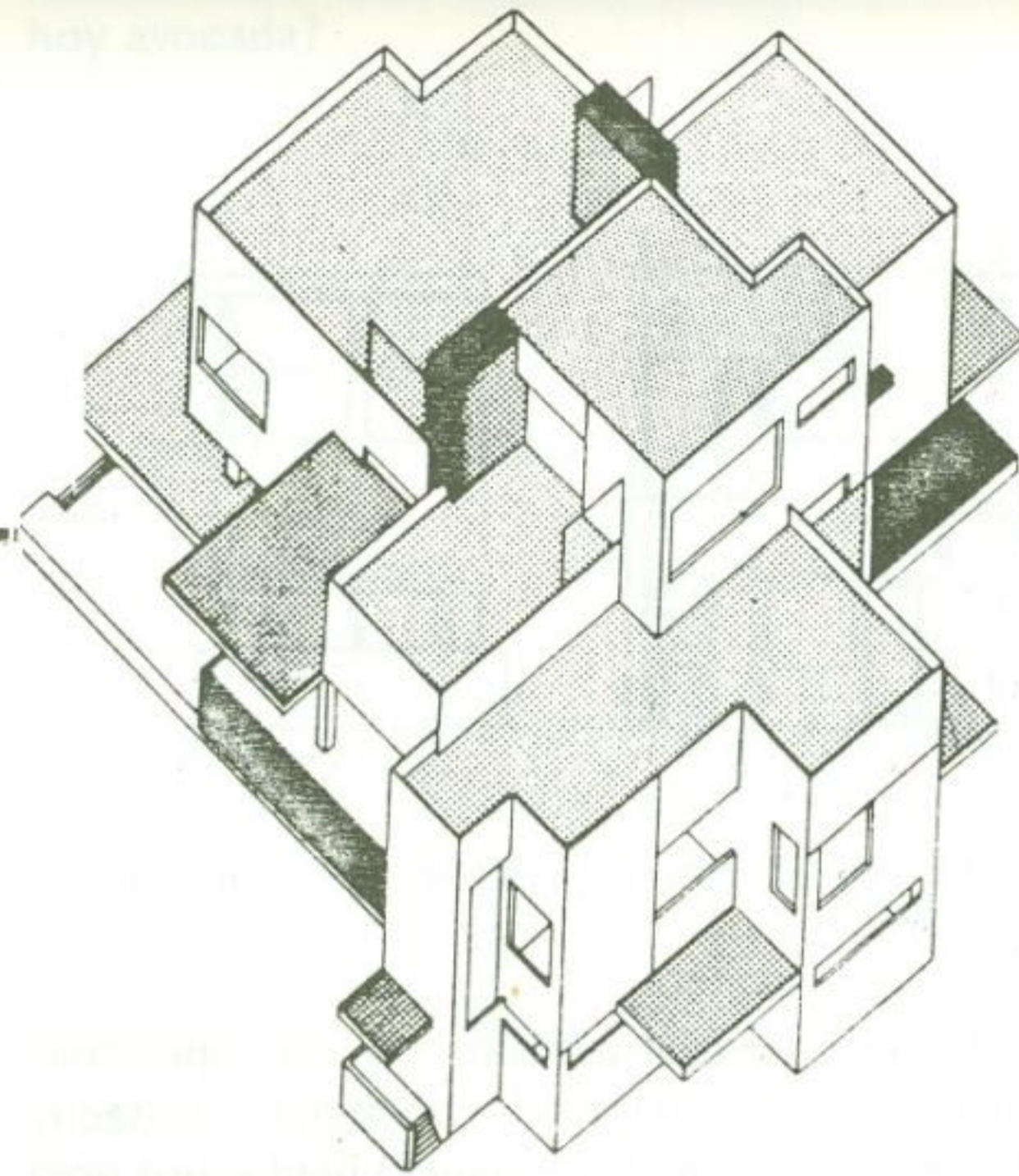
A propósito del juicio histórico y el uso que de éste se hace, veámos lo que dice Vittorio Gregotti:

“En el contexto del ámbito histórico que hemos definido como contemporáneo, nuestra cultura de arquitectos ha individualizado una serie de puntos a los que constante aunque confusamente se hace referencia cuando se trabaja: modelos formales, procesos operativos, tipos edilicios, conceptos críticos, principios poéticos. Hoy nosotros hablamos de método, de función, de racionalidad, de compromiso, de vanguardia, de técnica, de arte, utilizando a menudo confusamente el significado que estos conceptos han tenido, mientras los últimos treinta años los han transformado de tal manera que se hace urgente una revisión crítica”⁵.

8. HISTORIA E HISTORIOGRAFIA. LA NECESIDAD DEL DIALOGO EPISTEMOLOGICO

Problemas típicos a la historia como los principios de causalidad, individualidad, los criterios de valor, de elección, de contemporaneidad, no pueden ser ajenos a las particularidades propias de una historia para la arquitectura y desde ella.

Será posible alcanzar un punto de equilibrio o mejor, poner en marcha un proceso dinámico e interactuante en el que, como dice Benévolo: “los arquitectos deberían intentar releer desde su punto de vista la historia de la arquitectura, explicando el diferente relieve con que observan los sucesos acaecidos y la interpretación que se sienten inducidos a ofrecer, en relación con sus intereses actuales”; pero sin eliminar los aportes



interdisciplinarios que ofrecen hoy la Semiología, la Antropología Cultural, la Historia de las Religiones, la Sociología y la Lingüística, la Arqueología o la Psicología, sin que ellas se conviertan, bueno es decirlo, en las claves de resolución del problema?

Pero aún así, si deseamos ser coherentes y continuar aspirando a una idea de la totalidad, nuestra forma de conocimiento deberá superar todo ámbito de erudición y de acontecimiento. Intentemos ir más allá del edificio o del monumento, de las formas iconográficas o de las realizaciones plásticas, deseamos trascender las formas de las tipologías arquitectónicas en cuanto cada uno de estos resultados hace parte de un único proceso que consideramos en su esencia del fenómeno de la cultura.

Es nuestra intención alejarnos de una hipolaridad bastante conocida entre los estudiosos, que ha falseado no pocas realidades históricas. No entendemos la historia como la realización de una idea o plan superior ni tampoco como una serie de acontecimientos entendidos en medio de un tal relativismo que termina por identificar los hechos a los valores.

Por ello decimos que una metodología de la Historia del Arte y claro de la Arquitectura, tendrá que ver sin lugar a dudas con el pensar

histórico. Por lo tanto serán necesarias reflexiones filosófico-históricas, pero no para deducir los procesos de ideas metafísicas o superiores”, pues no creemos en ninguna “lógica histórica”, sino en una dialéctica de los acontecimientos que logre aunar pasado, presente y futuro.

En una línea teórica se diría que si buscamos una particularización de lo arquitectónico, este proceso nada tiene que ver con la búsqueda de un concepto metahistórico de arquitectura. Debería ser posible acercarse a un diseño de qué es lo que ella necesita tener para configurarse.

Para ser absolutamente sinceros diríamos que la pluralidad en la que nos movemos, en la medida que identifica los errores de la historiografía tradicional y que permite ser excluyente como ustedes han podido apreciar, caminará con un compromiso siempre crítico entre los aciertos de una metodología estructural no esquemática y su validez innegable del método de análisis sociológico.

Si como dice Hauser:

“Toda perspectiva tiene su hora, la cual no puede ser anticipada ni prolongada, aun cuando su aportación para el futuro, no se pierda en absoluto por eso (...). De la acumulación de las diversas interpretaciones y sólo de ella se deduce todo el sentido que una obra de arte tiene para una generación ulterior”⁶.

Tendríamos que aceptar con suficiente libertad de espíritu y movilidad mental las propias limitaciones y deficiencias que ellas permiten observar. Por ejemplo, el hecho de que todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente, sobre todo la calidad artística. Aunque nos disguste profunda-

mente, las determinaciones sobre la calidad en el Arte están "más allá de la alternativa entre libertad y opresión política" Una cosa es la justicia y otra el valor artístico. El éxito de las obras de arte, incluyendo la arquitectura, se ha regido en muchas ocasiones por razones marcadamente extra-artísticas.

9. LA PARTICULARIDAD DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

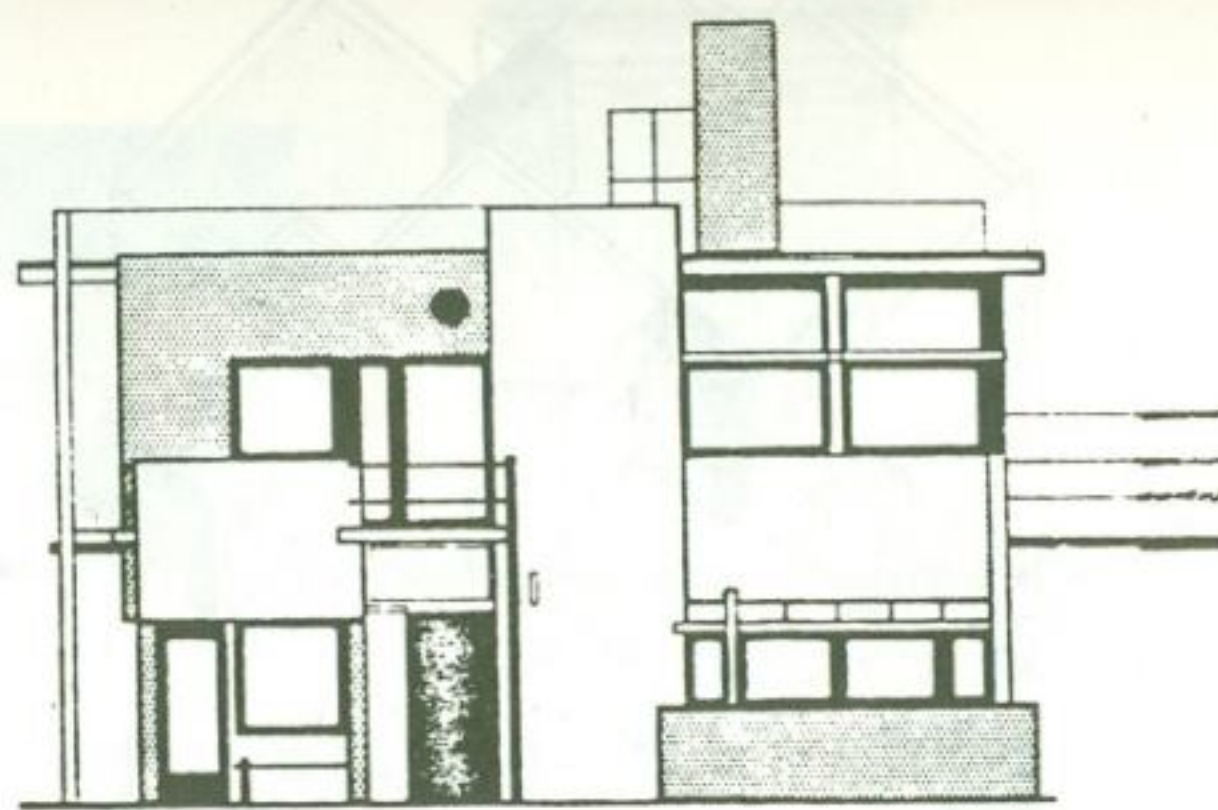
Conviene a esta altura recordar un punto que apenas tocamos tangencialmente al inicio de esta discusión. La especificidad de la historia del arte y de la arquitectura frente a la historia misma y a otras historias particulares.

"La historia del arte es efectivamente la única, entre todas las historias especiales, que se hace en presencia de los acontecimientos y por tanto no debe evocarlos, ni reconstruirlos, ni narrarlos, sino solamente interpretarlos. Y esta característica es, al mismo tiempo, la mayor aporía de la historia del arte"⁷.

Traducir el hecho artístico a la historiografía nos está diciendo que ello requiere una intención diferente y que el problema no es sólo mático o físico. Pero no podemos hacerlo si la obra no está presente, queremos decir, si ella no existe.

Una perspectiva historiográfica de la arquitectura requeriría, pues, en base a su especificidad, algunos principios básicos. A diferencia de las ciencias puras que formulan leyes, aquí recalamos la singularidad del hecho, es decir, el principio individualizante y único del acontecimiento histórico, el principio de causalidad que responde al origen del acontecer y el principio de selectividad que incluyen la valoración a la que aludimos anteriormente y la orientación propia, a la que ligamos el tema de la contemporaneidad.

No aspiramos pues a la objetividad absoluta ya que ella está en otra dimensión de la existencia. Lo que por supuesto no implica una renuncia al rigor científico, sino simplemente una conciencia de que el problema al que nos enfrentamos no se resuelve en clave ontológica, sino a nivel de estructura de la realidad, una estructura



Casa Schroder, 1924. G. Th. Rietveld.

que participa de múltiples y en ocasiones poco claros aspectos.

Una historia de la arquitectura a nivel operativo significaría adquisición de conciencia, es decir, capacidad de control, de selectividad y uso propios del hecho arquitectónico y si hemos de traducirlos ser capaces de determinar qué distancias nos separan de los contextos y de los fines que los han producido.

10. LA OBRA ARTISTICA Y LOS CRITERIOS DE VALOR. LAS TRES DIRECCIONES DE LA HISTORIA

Escoger, elegir, seleccionar, son términos que implican necesariamente la aplicación de criterios de valor. Valdría la pena decir que uno de los más graves problemas con los que se enfrenta el arte hoy y con él la arquitectura, es el excesivo diletantismo de la crítica actual, el eclecticismo temático de la historiografía de hoy, donde todo es estudiable y apreciable, donde todas las obras valen igualmente y al final ninguna en manera significativa.

Dewey decía que la experiencia proporciona directa y exclusivamente los criterios de valoración. Reconocer la experiencia pasada en forma totalizante es la única guía para la aplicación de la experiencia futura. Diríamos que la experiencia histórica es indispensable, aunque ella no agota el problema. A pesar de que no contemplamos ninguna teoría abstracta de valoración, sí creemos que la experiencia artística exige criterios que van más allá del ambiente histórico en que las obras se han producido. "Cambio y constancia", como diría Geidion.

La obra artística y con ella la arquitectónica es de por sí valor y expresión de valores. El valor es en su esencia elección. Toda obra artística denota un carácter selectivo de la realidad. Sin embargo, el problema de fondo, el del por qué del arte va, en este momento, más allá de nuestras intenciones y posibilidades.

Así pues, creemos que la utilidad de la enseñanza de la historia consiste en la toma de conciencia de los aspectos esenciales de la tradición en la que operamos y a través de ella, de identificar las direcciones de transformación, la capacidad de criticar nuestra intencionalidad y por supuesto de participar en la condición histórica actual. Pero no olvidemos que en el centro de nuestra capacidad de conciencia crítica se halla siempre una idea del valor. El valor es:

"un plus de experiencia de la realidad o de la vida por el que el objeto trasciende la propia instrumentalidad inmediata; y éste plus no pasa del sujeto al objeto si la conciencia, en el momento que la capta, no reconoce que él se sitúa, más allá de la esfera de la contingencia, en la de los valores permanentes de la civilización, de la historia"⁸.

Cuando hablamos de historia nos referimos a sus tres direcciones, no solamente al pasado. Creemos que aunque ello ha estado presente en estas argumentaciones, subsiste entre nosotros la tendencia a considerar el estudio del pasado como letra muerta, como un fardo pesado y difícil que obstruye y condiciona negativamente la inevitabilidad del aquí y del ahora. Son rezagos del historicismo diríamos, pero quizá también esa falta dramática de tradiciones claramente identificables, de una ciudad que como Cali ha ido dejando su memoria colectiva al azar, en el mejor de los casos, del recuento literario, sin pensar que la fisicidad de la trama urbana, de los monumentos, de los barrios que siguen destruyéndose, es un valor irremplazable.

Si hubiésemos experimentado otro tipo de ciudad, incluso, si estuviéramos en ella con una diversa concepción de los más mínimos valores civiles, entenderíamos con menores dificultades y prejuicios, que la presencia real de los monumentos, el mundo de los recuerdos y "la persistencia de la memoria" son ya en sí mismos va-

lores incalculables. A este respecto dice Pane:

“Existe una antigüedad que está estratificada en nosotros mismos y que es considerada como premisa y condición de todo nuestro devenir. Ahora bien, se puede decir que nuestra estratificación psicológica encuentra su testimonio o, si se prefiere, su reflejo, en el centro antiguo. Así la verdadera y más íntima razón de nuestro amor a los testimonios del pasado nace precisamente en esta identificación y no de una extrínseca complacencia en formas irrepetibles. Por esto se ha dicho con justicia que la ciudad tiene necesidad de conservar la memoria de sí misma, al igual que tiene necesidad de ello el hombre individual”¹⁹.

11. CONTEMPORANEIDAD Y DESCONTEXTUALIZACION: UNA NECESIDAD Y UN PELIGRO CONSTANTE.

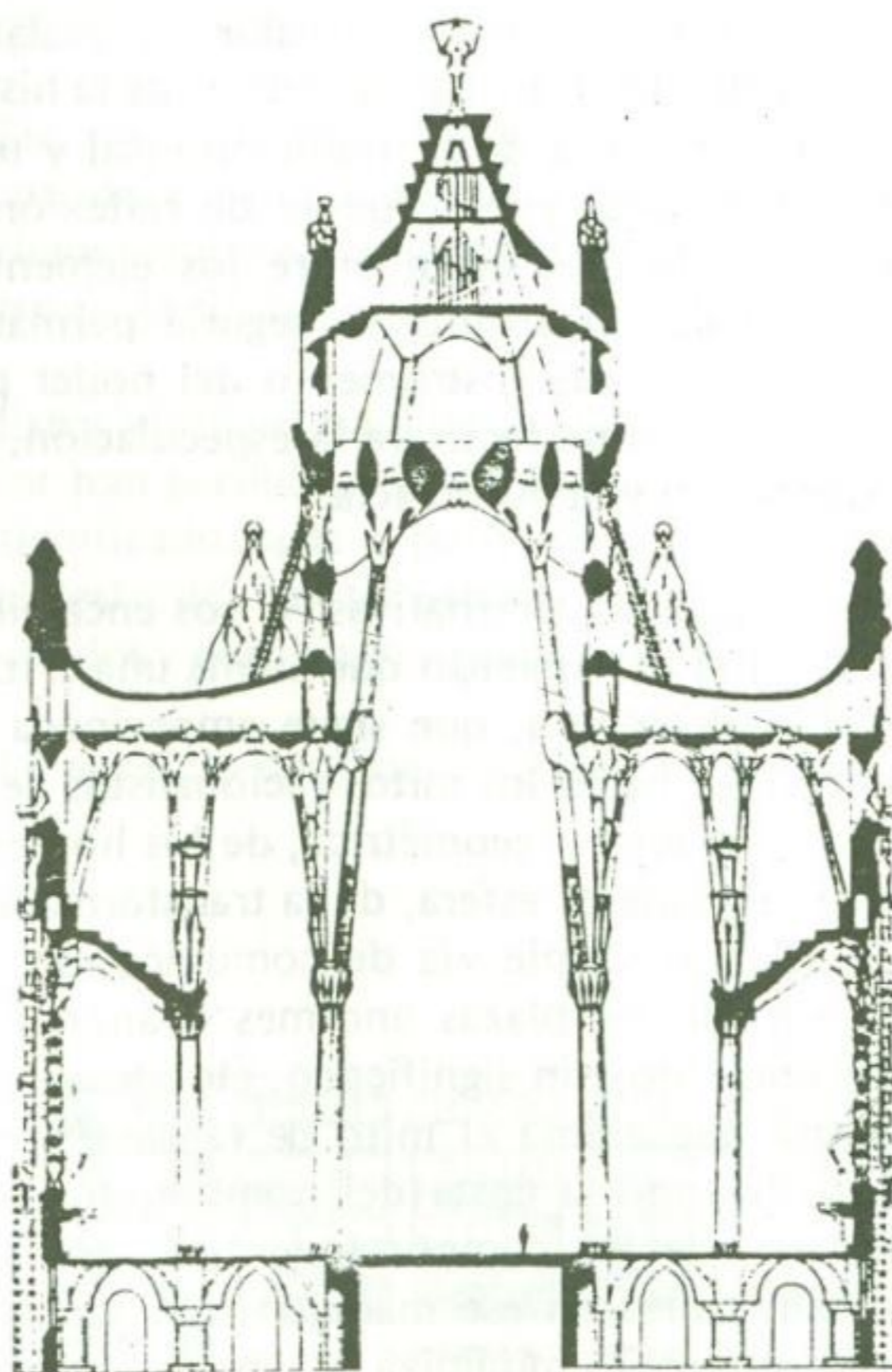
Pero si hemos hablado anteriormente de criterios de selectividad, estos deben aplicarse también en nuestro caso a la elección concreta de las investigaciones y a los puntos específicos de los que tratarían nuestros cursos. Estos deberían ser capaces de motivar con claridad el sentido que ellas tienen en el quehacer crítico de la cultura contemporánea. Aunque no podemos someternos al pragmatismo, nuestro trabajo no puede carecer de sentido actual. Lo demás sería erudición o anacronismo.

Sin embargo, el problema de la contemporaneidad no es tan simple como algunos lo piensan. El que toda verdadera historia sea historia contemporánea, es tan solo un buen postulado. Pero encontrar unos principios metodológicos claros que nos liberen de los equívocos comunes a los que esta discusión ha estado sujeta, no es algo simple. Historicismo y esteticismo, como las definió Croce, intelectualismo modernista y filologismo académico, como los llama De Fusco, son los resultados más típicos en los que fácilmente puede caerse. Sabemos que estos persisten aun aceptando la extraordinaria capacidad que el arte tiene para superar estas limitaciones. ¿Cómo traducir, cómo “leer entre líneas” la arquitectura del pasado, sin caer en las

comunes manipulaciones” a la que ella se ve hoy avocada?

Con cuánto facilismo escuchamos a veces cómo se sitúan una junto a otra obras de Palladio o Alberti, de Adam o Van der Rohe, o enteros movimientos como Renacimiento y Manierismo, sin distinguir sus especificidades, olvidando que cada obra y época posee su propia unidad sincrónica, que no nos es lícito romper el valor propio del signo arquitectónico sin desvirtuarlo.

No podemos compartir el mito de la contemporaneidad a toda costa por el que los fenómenos artísticos son explicados a través de tantos factores actuales, que termina por desdibujarse el sentido original. A este respecto observamos en el estudiantado una tendencia a esperar la modernización de cada temática. Estas inclinaciones no están alejadas del utilitarismo típico con el que son vistos los planes de estudio y el espíritu en el que estos se han desarrollado. En la misma medida creemos que es un error el persistir en adaptar el pasado artístico y arquitectónico a nuestros gustos culturales o polí-



La Sagrada Familia.
Antoni Gaudí.

ticos o a nuestras propias inclinaciones estéticas. Pero seamos sinceros, ¿quién sería capaz de tirar la primera piedra?

Ya que contamos con nuevos y válidos instrumentos para afrontar este problema, deberíamos hallar la forma de aplicarlos. Nos referimos a los nuevos criterios de valoración, a los avances de la semiología y la arqueología, a la validez del análisis sociológico y estructural, etc.

12. LA UTILIDAD DE LA HISTORIA PARA LA ARQUITECTURA.

Finalmente, digamos algunas palabras en lo que se refiere a la utilidad de la historia para la operatividad arquitectónica. Sucede con gran frecuencia que en virtud de una visión plagada de grandes lagunas históricas, facilista, y no ausente de romanticismo, sigamos considerando las figuras de los grandes artistas bajo el mito del aislamiento cultural, como si lo contrario demeritara en manera alguna su obra.

Una revisión crítica sería derrumbaría sin lugar a dudas el aislamiento de muchos grandes y “aparentes solitarios”. Bosco, Goya, Paolo Uccello, Guadí, Wright, Duchamp o Le Corbusier, son sólo unos cuantos. La creatividad hermética no existe. Como no existe la arquitectura hermética. Este es, entre otras cosas, uno de los típicos peligros en los que generalmente caen los ciclos y cursos sobre arquitectura moderna, para señalar sólo un ejemplo, en donde una metodología de tipo seminarial muy sectorizada, reemplaza y supone un acercamiento que globalice en forma más pluralista, más ricamente paradigmática casi todo un siglo de amplísimos y contradictorios momentos culturales, que no puede resumirse en un reducido grupo de figuras ciertamente importantes. Es decir, que no podrá obviarse un estudio profundo de las poéticas de las vanguardias históricas y sus principales impulsores, reconociendo además los cada día menos estrictos límites tradicionales entre las artes. (Creemos que nadie extrañe el incluir aquí la arquitectura).

Muchos de nosotros podemos tener preferencias parciales, incluso algo tendenciosas frente a la historia o a la teoría de la arquitectura, pero ninguno podría negar lo que ellas han representado para los verdaderos arquitectos. Podemos

asegurar que no existe un gran arquitecto que no las conozca íntimamente. Cada arquitecto moderno debería recorrer este camino indagando y elaborando su historicidad, sin rompimientos ni interrupciones, sin soluciones de continuidad del presente al pasado.

La enseñanza de la historia y de la teoría de la arquitectura persiguen una toma de conciencia de los aspectos fundamentales de la tradición que constituyen la cultura en la que vivimos y trabajamos. Pero toda ella, ni solamente la parte que el ideologismo político querría como horizonte para definirnos, ni la presencia única y precaria de una occidentalidad que debe ser continuamente releída con el paradigma de nuestras propias direcciones de transformación, con la capacidad de criticar nuestra específica intencionalidad y participar plenamente en la condición histórica actual.

Pretendemos una reconstrucción científica pero "vital" de la relación histórica entre la obra y los contemporáneos. Significa que sólo será útil si es continuamente confrontada e integrada a nuestra propia vida.

Un juicio crítico profundo que permita una visión estructurante del significado de una obra, tanto en su contexto como más allá de sus propios límites culturales, es imprescindible. "Leer" y experimentar vitalmente la obra requerirá una posición que vaya más allá de los conceptos metodológicos de Clasicismo, Barroco, Neoclásico, de las relaciones socio-económicas, de las vicisitudes políticas, etc.

El peligro de una descontextualización de los movimientos o de los autores, en aras de la contemporaneidad a toda costa o de la crítica parcial ideológica o estetizante, es mucho mayor de cuanto creemos. Deberíamos ser capaces de valorarlos en sus alcances objetivos, en cuanto logren transmitirnos sus posibilidades de estímulo pero sin ignorar su ocaso natural.

En el "18 Brumario de Luis Bonaparte", Marx escribía que una vez Hegel había observado que todos los grandes acontecimientos y personajes históricos se producen por así decirlo, dos veces. Olvidando esto, añade Portoghesi: la primera como tragedia, la segunda como farsa. Pues bien,

"Manierismo, Barroco, Neoclásico, todos tienen su momento trágico y su momento de farsa; pero lo que a nosotros interesa es cómo verificar esas dificultades, poniéndolas en relación con nuestra perspectiva histórica. Comprender la razón por la que los fenómenos artísticos producidos por dichas culturas continúan interesándonos, no sólo como pretextos de contemplación y goce estético, sino como problemas abiertos, no agotados aún, como interrogantes a los cuales sólo nosotros podemos finalmente responder. Identificar la especificidad de una civilización artística quiere decir ante todo distinguir los caracteres de aquello que la precede y la sigue: reconocer su área semántica inconfundible"¹⁰.

13. CONCLUSIONES

Estamos convencidos de que la diferencia entre los buenos arquitectos y los depredadores de la ciudad contemporánea y del paisaje rural no radica en la vieja tesis romántica del artista iluminado, innato, predestinado por encima de su propio esfuerzo, alejado del valor inigualable de la cotidianidad. El conocimiento de la historia y la conciencia de la tradición local y universal entendidas como fuente de reflexión y memoria colectiva, están entre los elementos sin los cuales el arquitecto seguiría permaneciendo como triste instrumento del poder político, vehículo perfecto de la especulación, de la explotación y la burocracia.

Tenemos algunas alternativas: o nos encaminamos hacia el movimiento que anima una crítica parcial e ideologista, que sigue empecinada en una fe ciega hacia los mitos racionalistas de la ciudad abstracta y geométrica, de los hombres cubo y las mujeres esfera, de la transformación de la calle en simple vía de comunicación, en autopista, de las plazas enormes y anónimas, de los conjuntos sin significado, etc.; hacia una ideología que anima el mito de la ciencia por encima de todo, a costa del hombre, de la arquitectura, de los comportamientos estéticos; o nos alineamos en ese maniqueísmo vacío y esterilizante que minimiza y lee la realidad bajo la óptica de la cartilla; o por el contrario releemos en la historia la multiplicidad del uni-

verso que no es uno y distinto sino vario y contradictorio. El esquema siempre será una operación metodológica. La cultura, la historia, la ciudad, la vida —y apelamos a ella!—, son otra cosa.

"...no podemos abstraernos a la arquitectura mientras hagamos parte de la civilización, ya que ella representa el conjunto de modificaciones y alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre... Ni tampoco podemos confiar nuestros intereses a una élite de hombres preparados, pidiéndoles que sondeen, descubran y creen el ambiente destinado a hospedarnos, maravillándonos luego de la obra cumplida, considerándola una obra bella y acabada; esto por el contrario espera a nosotros mismos; cada uno de nosotros está obligado a cuidar el justo ordenamiento del paisaje terrestre, cada uno con su espíritu y sus manos, en la proporción que le toque, evitando dejar a nuestros hijos un tesoro menor de aquel heredado de nuestros padres"¹¹.

NOTAS

1. PORTOGUESI, Paolo. *Después de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gilo, S.A. Página 29. Barcelona, 1981.
2. DE FUSCO, Renato. *Historia y Estructura*. Alberto Corazón, Editor. Páginas 138-39. Madrid, 1974.
3. ARGAN, Giulio Carlo. *La Storia dell'arte*. nn 1-2, enero-junio de 1969.
4. DE FUSCO, Renato. Op. cit.
5. GREGÓTTI, Vittorio. *Architettura e Storia dell'architettura*, en *Utopia della Realtá*, Leonardo Da Vinci. Ed. Milano. Página 110.
6. HAUSER, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1961. Pág. 13.
7. ARGAN, Giulio Carlo, Op. Cit. Página 14.
8. ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit.
9. PANE, R. *L'antico dentro e fuori di noi. Attualità dell'ambiente antico*, la Nuova Italia, Firenze, 1967. Página 82.
10. PORTOGUESI, Paolo. *Roma baroca, 1o. Nascita di un Nuovo Linguaggio*, Latenza, Bari. Pág. 57.
11. MORRIS WILLIAM, *Prospects of Architecture in Civilization*, 1981. Ed. it. Laterza, Bari 1963.

DISEÑO



CONTRAPUESTA PARA LAS INSTALACIONES DE UNISUR

MAURICIO PLAZAS GARZON – UNIVERSIDAD JAVERIANA, BOGOTA

DIRECCION DE TESIS: ARQ. WALDO ALBORTA, 1987

- A través de la historia de la ciudad los edificios públicos han desempeñado un papel muy importante: son ellos los que de alguna manera representan una sociedad. Están llenos de cuentos y de historia, significan algo y siempre están presentes en la colectividad.

Por otra parte son éstos, el soporte estructural de la ciudad, son los puntos de articulación y ordenamiento de nuestro espacio; son puntos de referencia, de encuentro.

- Sin embargo, por diferentes cambios que ha sufrido nuestra sociedad en este siglo los edificios públicos han perdido su escalafón dentro de la ciudad.

Estos edificios han ido desapareciendo o mejor han perdido sus valores y su capacidad de significado hasta el punto de confundirse con el resto del paisaje urbano, pasando desapercibidos y perdiendo su papel en la ciudad.

El ejercicio consiste entonces en aplicar una

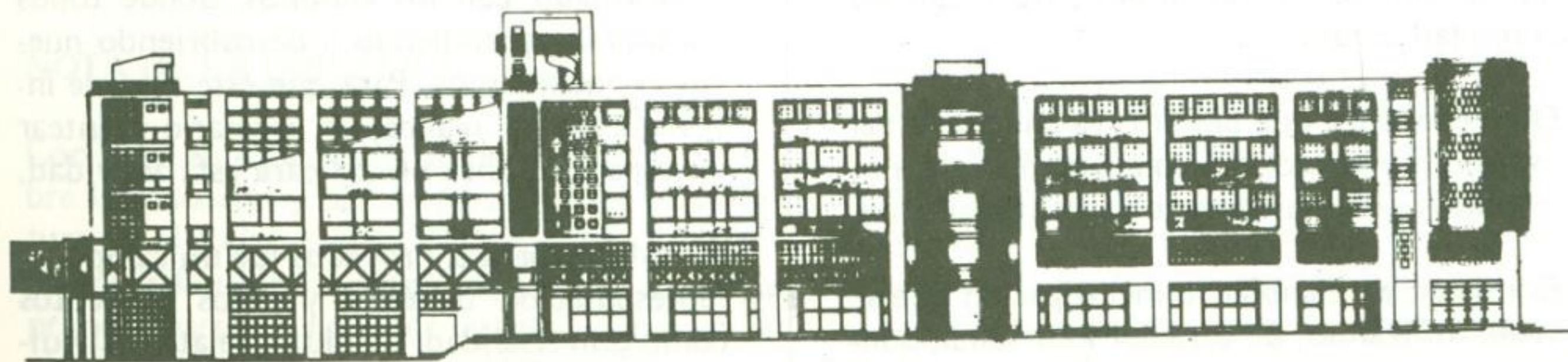
serie de estudios sobre la arquitectura y la ciudad, a través del proyecto.

- Cada actividad del hombre va cobrando uniformidad y va exigiendo un espacio definido de acuerdo a sus necesidades, hasta desarrollar un edificio típico para el desarrollo de dicha actividad. Este edificio conserva características muy especiales tanto en su interior como en la imagen que proyecta a la ciudad. Esta última característica es la que casi por completo ha desaparecido en nuestras ciudades.

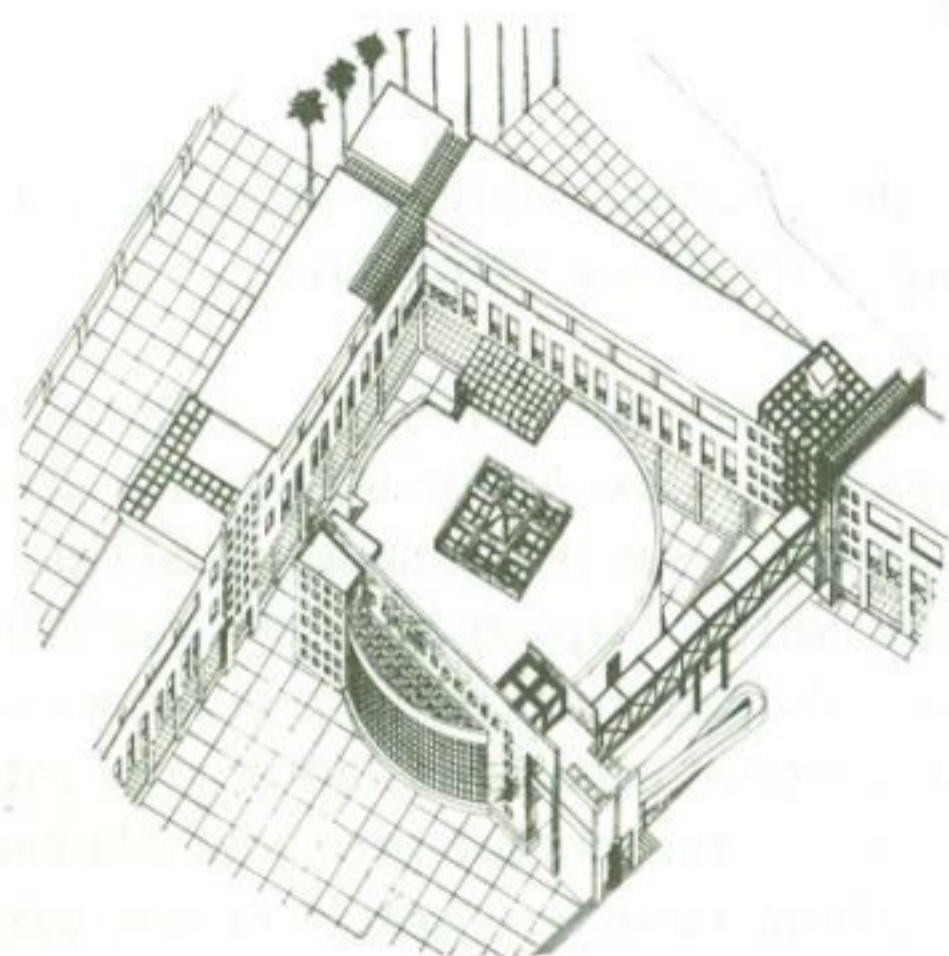
- Un claro ejemplo de ello es el proyecto para la Universidad del Sur, sede presencial proyectado por Unisur. Es un edificio público, de gran significado dentro de la ciudad por su característica de institución y su magnitud, no tanto en tamaño sino en población afectada; su localización en la Avenida Caracas con carreras 14 sur y 15 sur, también sugiere un alto compromiso en la imagen que proyectará. Sin embargo, el proyecto desarrollado es uno de los que evidencia lo que ya se había mencionado en un comienzo: su imagen no es la de un edificio público y su indiferencia es total con el contexto.

- El nuevo proyecto, a la manera de contrapropuesta, plantea recuperar varios conceptos que se habían perdido en la universidad actual; de esta forma, ella recuperaba su imagen y su importancia dentro de la ciudad.

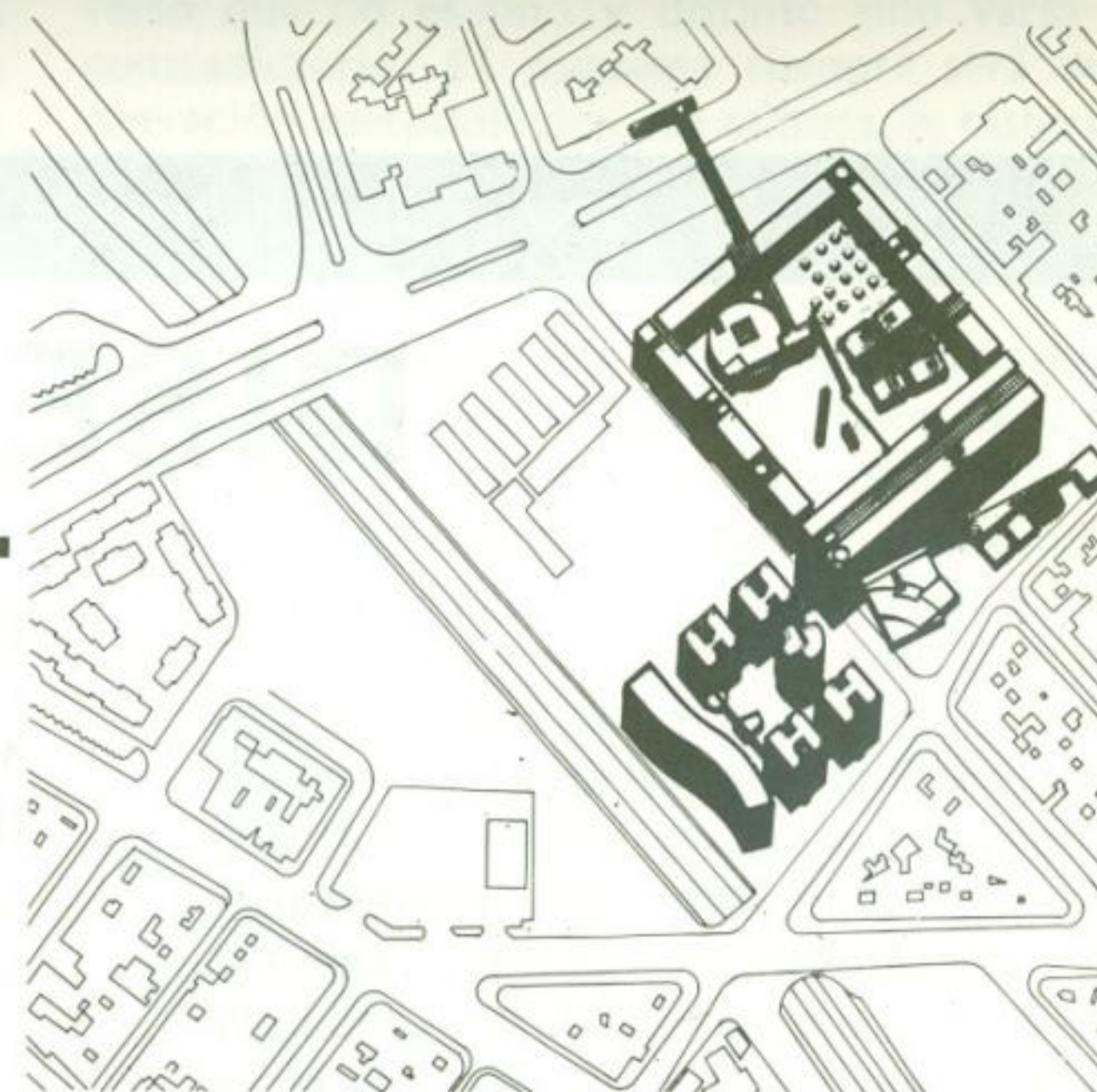
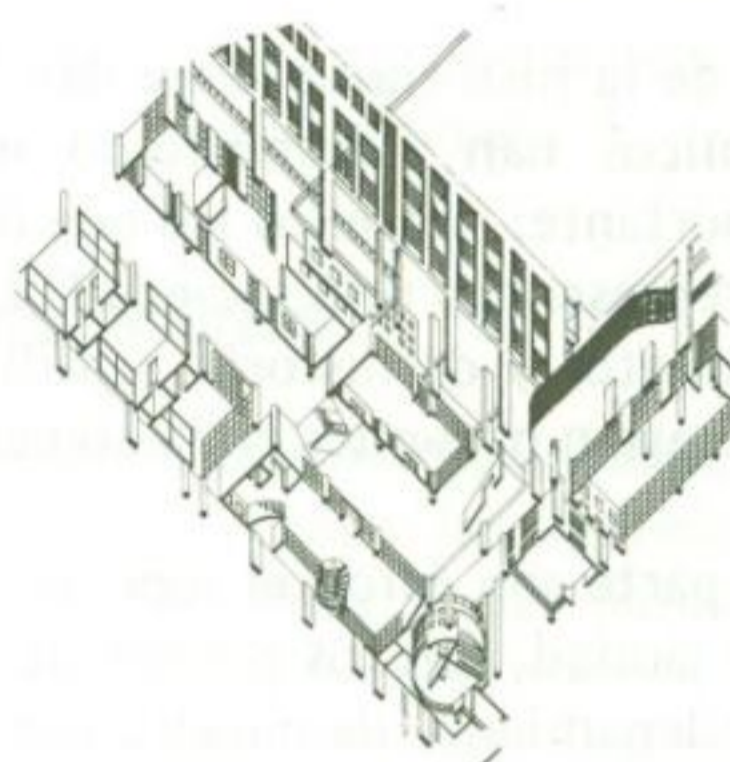
- El primero de estos conceptos era el de unidad



BIBLIOTECA



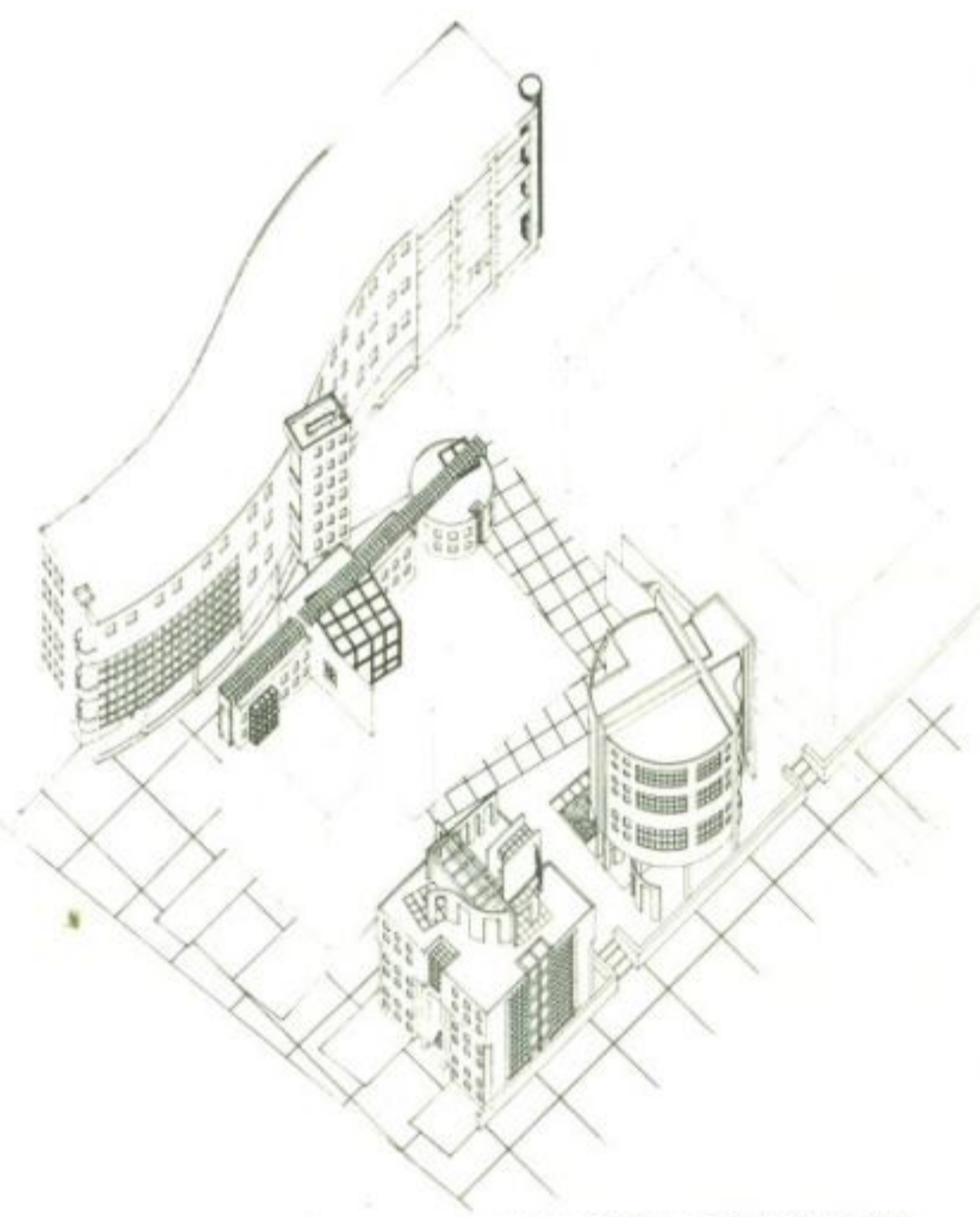
ACCESO ED. AULAS



GALERIA COMERCIO



EDIFICIO PASAJE



VIVIENDA ESTUDIANTIL

institucional. Debido al proceso evolutivo de la Universidad a finales del siglo pasado, ocasionado por los avances en el conocimiento y en el desarrollo de las ciencias, la divulgación de dichos conocimientos obligó a separar las ciencias en muchas áreas especializadas. Esta separación de las partes de la Universidad (del conocimiento), se reflejó en el edificio de la Universidad, que igualmente se desarrolló por partes, por facultades o departamentos, impidiendo la unidad que necesita una institución para seguir siéndolo.

Desde luego esto es un problema de estructura académica, pero los últimos encuentros y estudios sobre la Universidad plantean algunos cambios estructurales para recuperar la unidad perdida.

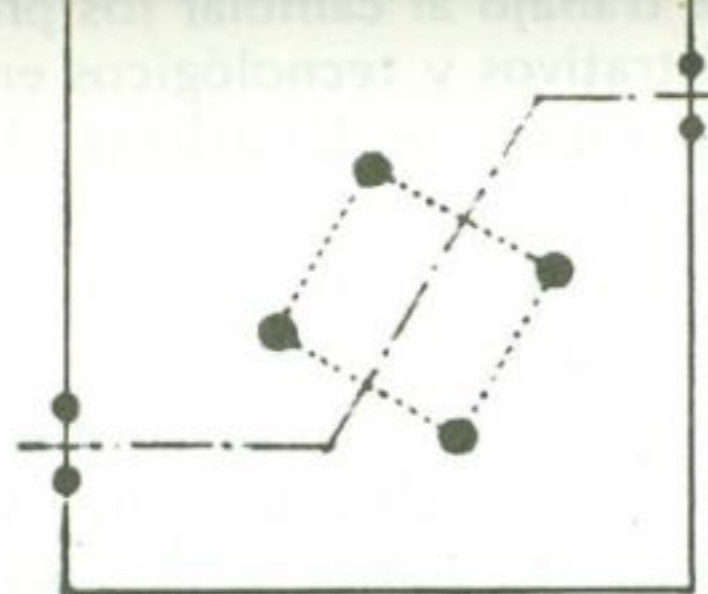
Otro concepto que también va a incidir en el espacio propuesto, es lo que plantean algunos estudios que se han desarrollado últimamente.

Consisten en cambiar la investigación que se viene utilizando, de carácter individual, donde se invierte gran cantidad de tiempo, por

una investigación colectiva donde el profesor ya no ejerce la tradicional cátedra, sino que forma parte de un grupo investigativo conformado con los alumnos, donde todos continúan aprendiendo o descubriendo nuevos conocimientos. Para que este tipo de investigación se realice, es necesario plantear un espacio que se preste para esta actividad.

De esta manera el proyecto fue un campo de representación de éstos y otros conceptos como universalidad, absoluto, relativo, simultaneidad, que le dieron forma y significado.

DOCENCIA



EDUCACION DE POSTGRADO EN LA GRAN BRETAÑA

2A. PARTE

Arq. JAVIER PEINADO

2. TENDENCIAS ACTUALES

Al término de los setenta, el período anterior de rápida expansión y optimismo había dado paso a un clima bien diferente. Algunas tendencias profundas que había venido avanzando durante años al interior de la profesión y/o de la sociedad comenzaron a hacerse notar, convergiendo ahora para producir lo que muchos llaman un cambio de paradigma en la profesión. Se puede identificar cuatro de esas tendencias como sigue:

- a) Pérdida de confianza en la profesión y alejamiento del Modernismo;
- b) Más énfasis en los factores sociales y preocupación creciente por las necesidades del usuario;
- c) Cambios en las condiciones económicas y tecnológicas que producen nuevos desafíos y nuevas oportunidades para la profesión, y;
- d) El sistema general de creencias cambia hacia una actitud más pragmática.

a) El alejamiento del Modernismo, fenómeno extensamente documentado en todo el mundo, parece estar enraizado en una crisis de confianza en la educación profesional que comenzó en los años sesenta: el público empezó a expresar dudas sobre la ética y la habilidad de los profesionales en todos los campos. Durante los años siguientes, los mismos profesionales daban muestras de una pérdida de confianza en la utilidad

del conocimiento profesional para remediar las causas de perturbación social. "La educación profesional enfatizaba la solución de problemas, pero las cuestiones más urgentes y difíciles en la práctica profesional eran las de definición de problemas". (Schon 1985). Las técnicas y modelos desarrollados en el controlado contexto de los laboratorios de investigación producen resultados usualmente inadecuados para las impredecibles e incontrolables situaciones del mundo real. Todavía más, cuando no han sido correctamente interiorizados, tales técnicas y modelos interfieren activamente con el "Know-how" o dominio del oficio (Cross 1980).

La crisis en Arquitectura se inició con el conocimiento general de errores desastrosos, como mucha de la vivienda en altura y el "redesarrollo" de los centros de ciudades. Errores que son técnicos y funcionales, pero que también y sobre todo, hacen evidente una falta de valores estéticos y de contenido socio-poético en la oficina moderna. La consecuencia resultante fue la pérdida de confianza en el Modernismo junto con el rechazo de la Arquitectura Moderna. Este fenómeno es particularmente virulento en el Reino Unido, a pesar del éxito que algunos arquitectos modernistas británicos están teniendo en otros países. El racionalismo modernista es visto como una ideología abstracta, insensible, demasiado distante de las necesidades de la gente común y corriente; se acusa públicamente a su producto, la Arquitectura Moderna, de haber suprimido valores fundamentales del diseño de edificios. (Broadbent 1982, Jencks 1980).

NOTA DE LA DIRECCION

Con esta entrega culminamos este Artículo sobre las Escuelas y la Enseñanza de la Arquitectura en el Reino Unido. Pedimos Disculpas por la imperdonable Ausencia de un párrafo en la primera parte. A nuestros lectores y muy especialmente a nuestro amable colaborador.

b) Aumenta la importancia de los factores sociales. Los setentas no solamente fueron la época del despertar de la conciencia social en la profesión al irse haciendo más activo y exigente el juicio del público sobre las cuestiones del medio ambiente y a medida que los arquitectos se daban más cuenta de la naturaleza integradora del proceso de diseño.

Cho Padamsee cuenta cómo a mediados de los sesenta, la relevancia de la Arquitectura y el rol social de los arquitectos estaban siendo severamente cuestionados por gente que los acusaba de elitismo, privilegio y neo-colonialismo. Los arquitectos eran mirados como parte del "Establecimiento", una estructuración de la sociedad cuyo efecto es mantener siempre pobres a los pobres. En realidad, nadie pensaba en esos días que la profesión pudiera tener algo que hacer para balancear las desigualdades económicas o sociales.

"Durante este tiempo muchos arquitectos, tanto de países desarrollados como en desarrollo, se alejaron de la arquitectura y/o bien se hicieron sociólogos aficionados o se embarcaron en la planeación como una opción de participar en el proceso de desarrollo" (Padamsee 1983). Hasta entonces los cursos de postgrado para países del III mundo se referían estrictamente al medio ambiente construido, con materias como diseño climático; entonces su énfasis cambió hacia intereses más amplios como desarrollo y planeamiento, y materias como urbanización. Cambiaron los contenidos hacia la comprensión de problemas como la pobreza, el subdesarrollo y el cambio social, favoreciendo un enfoque basado en la participación del usuario. Los trabajos de John Turner han sido muy influyentes en esta tendencia.

Por otra parte, una concepción casi mística (algunos la llaman post-industrial) de la Arquitectura ha venido evolucionando con Christopher Alexander como uno de sus líderes más definidos. Estas teorías enfatizan el entendimiento de la construcción, y en especial la construcción de vivienda, como un proceso en el cual la satisfacción con los productos depende de las relaciones sociales que intervienen en su producción.

Surgen riesgos y oportunidades al cambiar las condiciones tecnológicas y económicas. Se espera que los computadores afecten las condiciones

de trabajo al cambiar los procedimientos administrativos y tecnológicos en las empresas constructoras y en las oficinas. Igualmente se espera que los computadores y toda la gama de ayudas tecnológicas cambien la forma en que se estudia la arquitectura; pero aparte de casos excepcionales como la U. de Strathclyde, y a pesar de la dotación masiva de computadores en las facultades, los computadores son todavía poco usados en el diseño porque es muy difícil simular el proceso en los programas. Sin embargo, constantemente se están produciendo avances que pueden cambiar esta apreciación; también hay evidencia de que en un futuro próximo habrá computadores pequeños y baratos que serán más poderosos que los actuales.

Se está desvaneciendo el temor de que las máquinas puedan desplazar a los diseñadores humanos. Hay en cambio evidencias de que más y más personas se dan cuenta del potencial de los computadores tanto en el estudio como en la oficina.

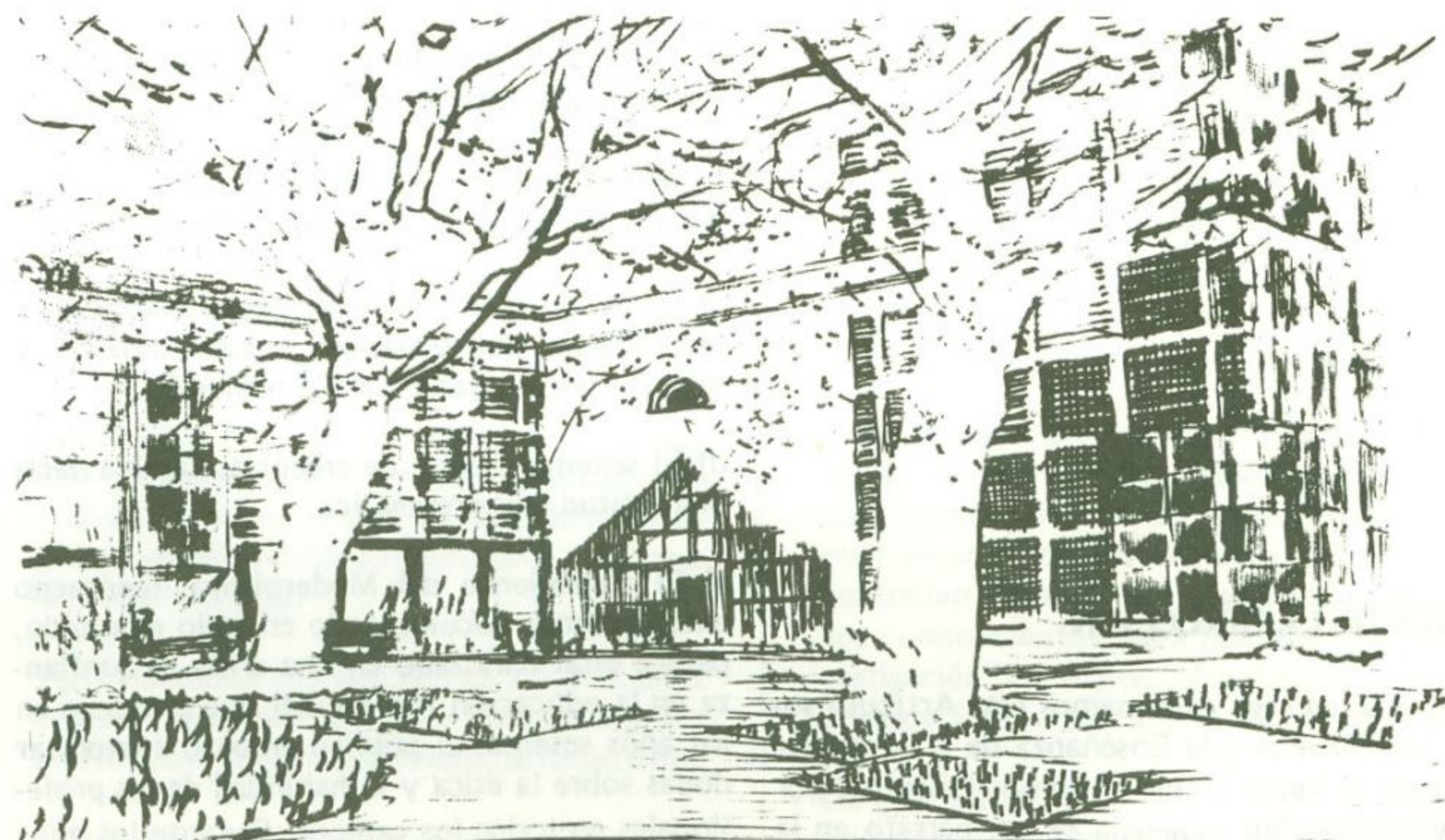
Las dos maneras principales en que los computadores pueden ayudar al arquitecto son: a) modelando enteramente el edificio o ambiente que se diseña, con la posibilidad de simular cambios específicos y sus consecuencias con un alto gra-

do de precisión y complejidad, y b) prestando asistencia en el desarrollo del diseño, bien sea realizando tareas sistemáticas en tiempos muy cortos, o bien ofreciendo al diseñador un vasto campo de información sobre los contextos y consecuencias de las decisiones de diseño, muy por encima de la capacidad ordinaria que la mente de una persona tiene para almacenar y recordar.

La crisis energética de 1972 y la recesión económica de 1978-79 afectan a las empresas constructoras produciendo desempleo y creando conciencia de que el futuro podría ser peor. Este sentimiento fue reforzado por la reducción de la inversión del gobierno en construcción nueva: la rata de crecimiento urbano se estabilizó y la demanda de edificios nuevos disminuyó. Aumentaron entonces la remodelación y la apertura hacia temas como la calidad del medio ambiente, pero el arquitecto constructor entró en crisis.

Hoy en día las cifras son más tranquilizantes, con indicios de recuperación económica en el país y con abundantes ofertas de trabajo en las publicaciones sobre arquitectura.

Sin embargo, la RIBA y algunos académicos si-



*The Clore Gallery: Ampliación de la Galería Tate para la colección Turner.
Arquitectos: J. Stirling, M. Wilford y Asociados. 1987*



guen manifestando su preocupación por la creciente cantidad de nuevos graduados frente al crecimiento limitado de la demanda por sus servicios. El desempleo abierto es muy bajo pero muchos de los trabajos se dan en oficinas privadas con sueldos muy bajos, lo que es una forma de desempleo disfrazado.

Adicionalmente, está creciendo la competencia de otras profesiones como las de ingenieros, inspectores de obra (una profesión muy desarrollada en el Reino Unido), constructores, planificadores urbanos y diseñadores de interiores. El gobierno mismo estimula tal competencia, pues no simpatiza con la política de limitar ciertos trabajos como un derecho de profesiones específicas. La otra cara de la moneda es que se está impulsando una mayor participación del arquitecto en todas las etapas del proceso de construcción, desde la escogencia de lotes para urbanizar hasta el diseño de elementos y la administración de servicios.

Las circunstancias de la sociedad están abriendo nuevos campos de trabajo como la remodelación



Edificio-Museo para la Burrell Collection of Art Glasgow, 1983. Arquitectos: B. Gasson, J. Meunier y B. Anderson.



Schlumberger Research Center, Cambridge 1985
Arquitecto: Michael Jopkins

y rehabilitación de edificios viejos, la arquitectura con la comunidad y el mejoramiento de la calidad ambiental. En otras palabras, el arquitecto ya no es mirado como un simple *diseñador de edificios*.

d) Las circunstancias de la sociedad imponen una actitud más pragmática en la profesión. Están surgiendo nuevas oportunidades, pero están abiertas no sólo para los arquitectos: marcan competencia.

Hasta no hace mucho, los problemas en la industria de la construcción eran vistos como problemas de comunicación; ahora no se cree que mejorar la comunicación entre los gremios sea una solución y algunos autores plantean un "modelo de conflicto" para la industria: "...reconocemos que en la construcción hay gente y organizaciones con intereses esencialmente conflictivos...", dicen Bedford y Groak (1983). En tales condiciones, tan sólo calidad, eficiencia y mejor desempeño pueden asegurar preeminencia a los arquitectos, pues es un juego de libre competencia.

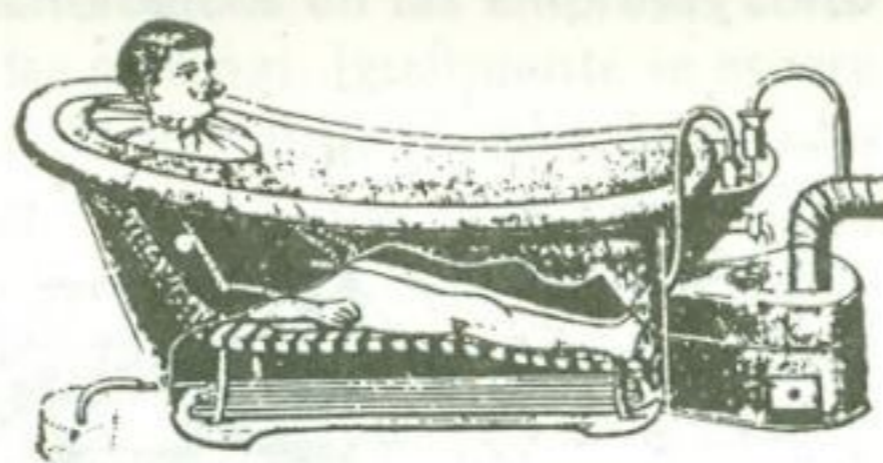
Los dueños de oficinas encuentran debilidad e inadecuación en los estudiantes que reciben por sus períodos de práctica al final de la carrera. Los cursos ofrecidos en las publicaciones de orientación para aspirantes a postgrados reflejan

el cambio en la dirección de la investigación, ahora desviada hacia las necesidades especializadas de los empleadores no académicos; se aconseja allí a los graduados que consideren las especializaciones tecnológicas más bien que aquéllas en artes o en ciencias sociales.

La Arquitectura en el Reino Unido es cada vez más un entrenamiento que una profesión liberal. Todo esto parece estar muy de acuerdo con el duro realismo de los años ochenta.

Muchas escuelas están en vías de reducir sus actividades como consecuencia de dos líneas de presión: la primera, preocupación por el número creciente de arquitectos como ya ha sido mencionado; la segunda, porque hay un corte general del apoyo económico de parte del gobierno a la educación superior, con la arquitectura señalada como una profesión con un futuro menor. El gobierno viene manifestando desde 1985 su creencia que la educación superior debe contribuir más directamente al crecimiento económico y que ésto se debe lograr con una mayor concentración en ciencia y tecnología; tal actitud está llevando a mayor selectividad en la financiación de investigaciones y a acentuar la valoración cuantitativa de las realizaciones. Para muchas escuelas, ello significa mayor interés en el aporte de los estudiantes extranjeros y la revisión de los fundamentos de la profesión.

TECNOLOGIA



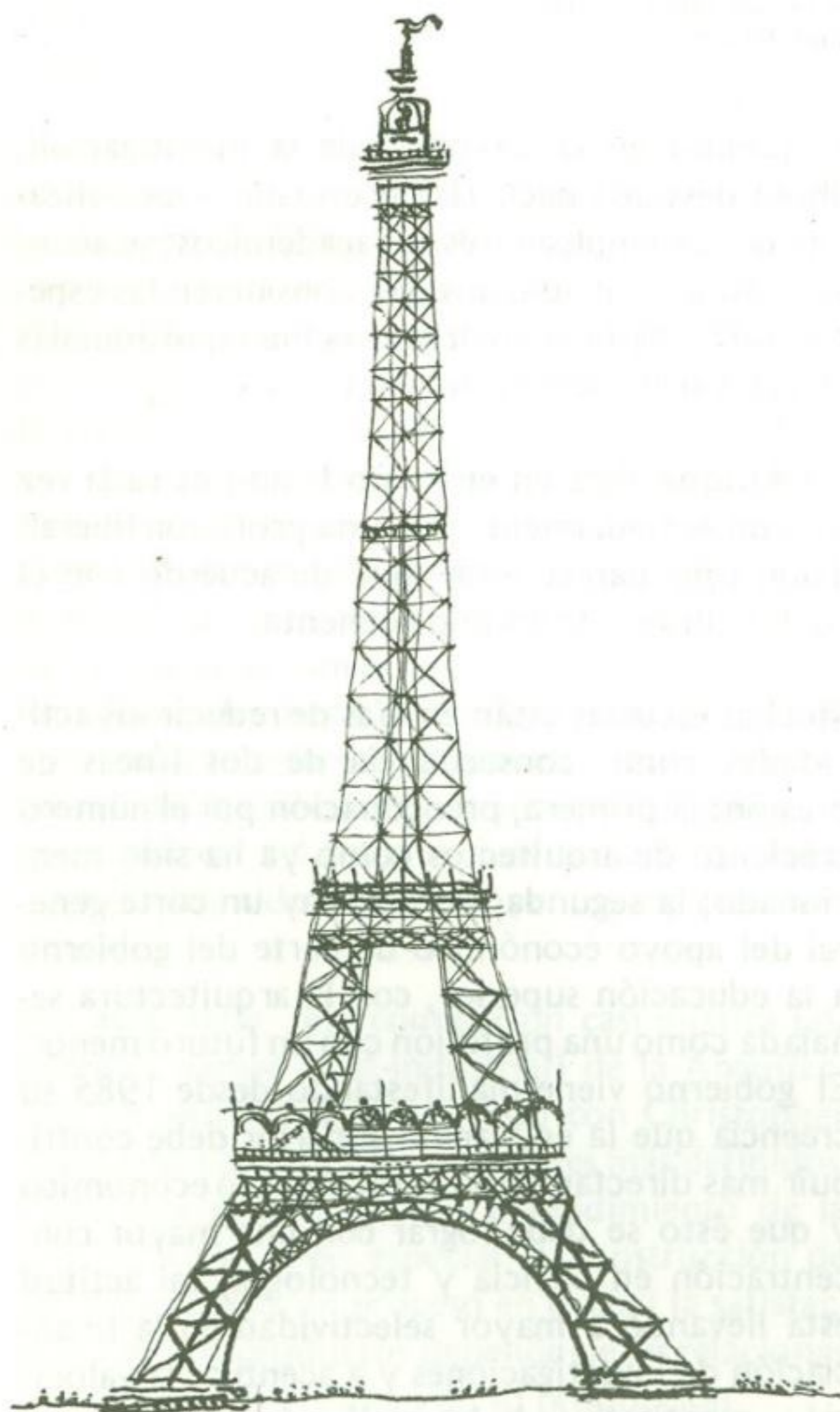
“HACIA UNA ARQUITECTURA MAS LIVIANA”

Arquitecto Tomás Nieto Echeverry
Profesor Asociado Universidad Nacional - Medellín, Colombia
Facultad de Arquitectura, A.A. 1779

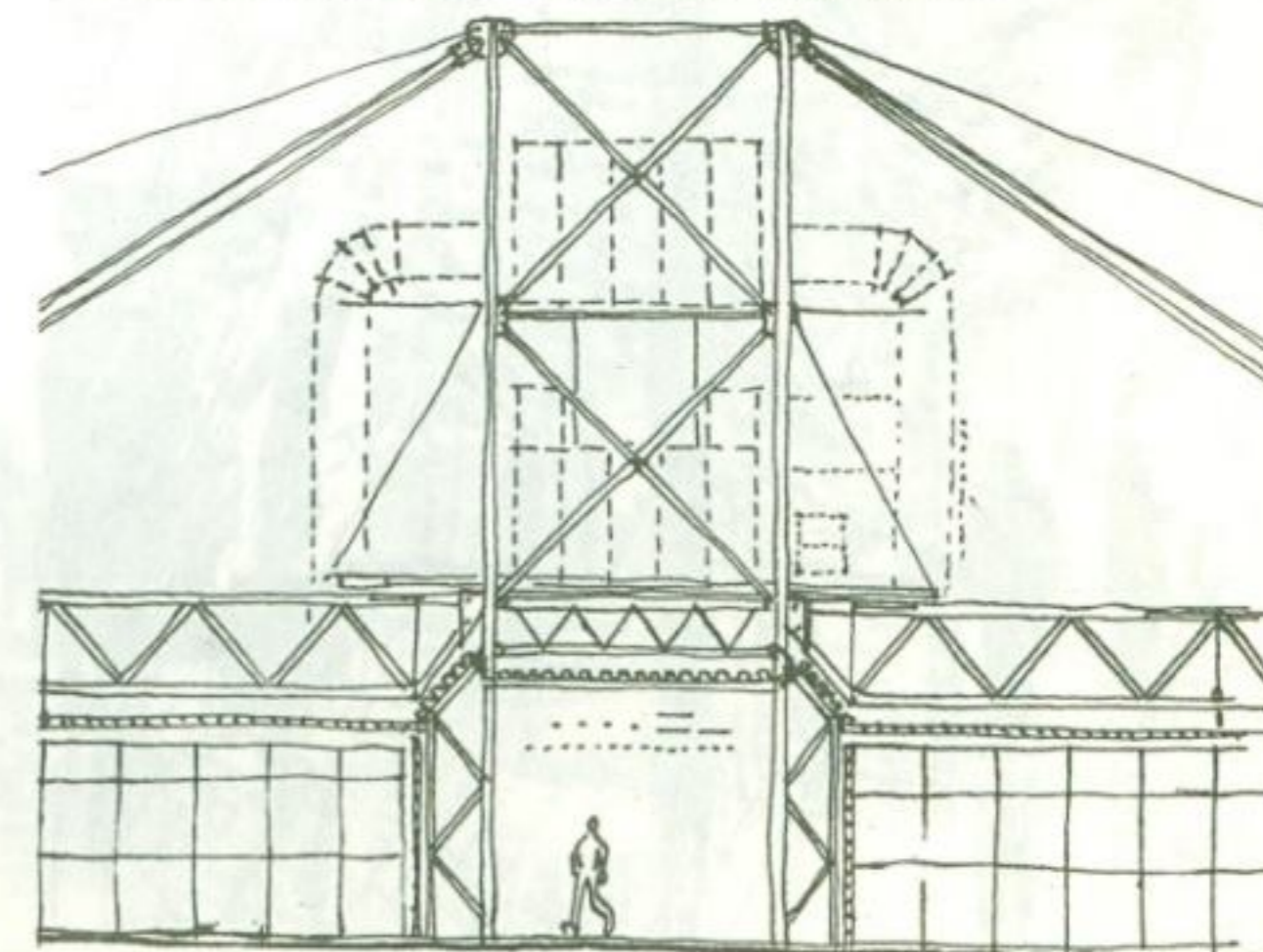
- En la historia de la arquitectura se suceden en ocasiones, construcciones significativas que luego del pasar de los tiempos van quedando como marcas, especie de hitos que aparecen en la existencia del ESPACIO que interesa a la ARQUITECTURA. UNO de esos HECHOS o construcciones, cumplirá CIENTO años de su existencia. Tiempo récord para aparecer en la clara memoria que deben tener los ARQUITECTOS!
- En 1889, dentro de escasos dos (2) años, la famosa torre construida por GUSTAVE EIFFEL para la exposición universal de PARIS, cien años atrás, aún sobrevive en la presencia y en la memoria de las imágenes universales.
- Eiffel no la diseñó. Se le conoce por haberla construido (véase la imagen 1). Era un constructor. Un artífice en el taller de los materiales. Usó los materiales ambiciosamente. Y sobre todo las nuevas formas del material y quiso decirnos nuevas cosas.
- El peso de la construcción: 7300 toneladas. El precio 788.000 francos. El plazo para construirla: un año. Se construyó en 26 meses.
- Hay que recordar que Eiffel elimina a su competidor Bourdais, demostrándole que no es posible construir en ese tiempo una torre de piedra de 300 metros. El argumento final

fue... contundente. “La torre puede parecer digna de personificar el arte del ingeniero moderno profesional y del siglo, (en el que hoy vivimos) de la industria y de la ciencia, cuyas condiciones han sido preparadas para su aprovechamiento por la Revolución de 1789, a la que este monumento sería dedicado como testimonio de este reconocimiento para el pueblo de Francia” (discurso).

- Los capitales nuevos y ya burgueses fluyen en cantidades asombrosas hacia las industrias que su construcción demandó, como nunca antes habíamos visto. Fue un éxito completo. A pesar de la fuerte crítica emprendida por artistas e intelectuales, desató la nueva industria de más altura por menos peso.

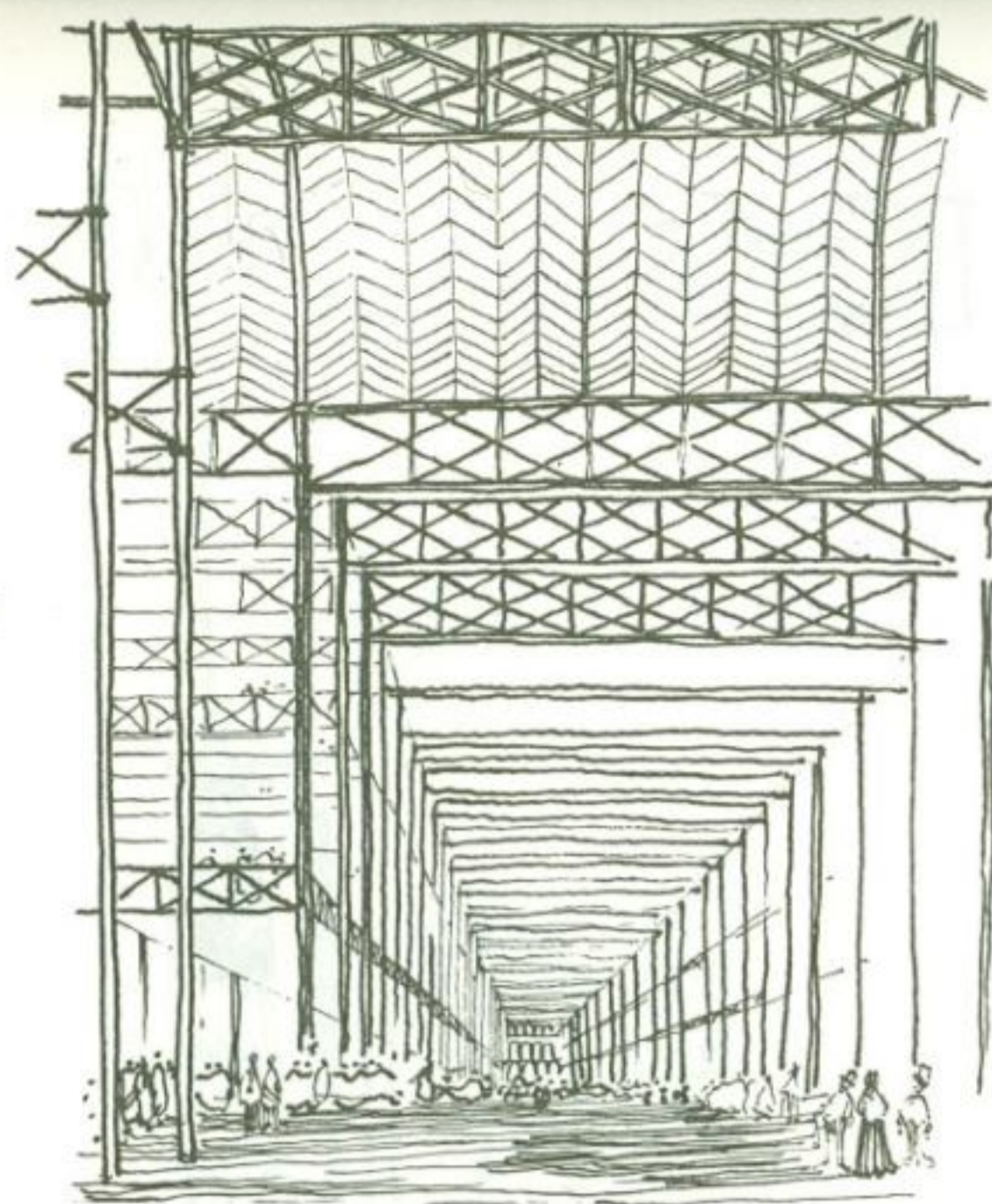


La Torre Eiffel. Proyecto definitivo tal como fue realizado 1889-1980: Cien años antes. Hacia una arquitectura más liviana.

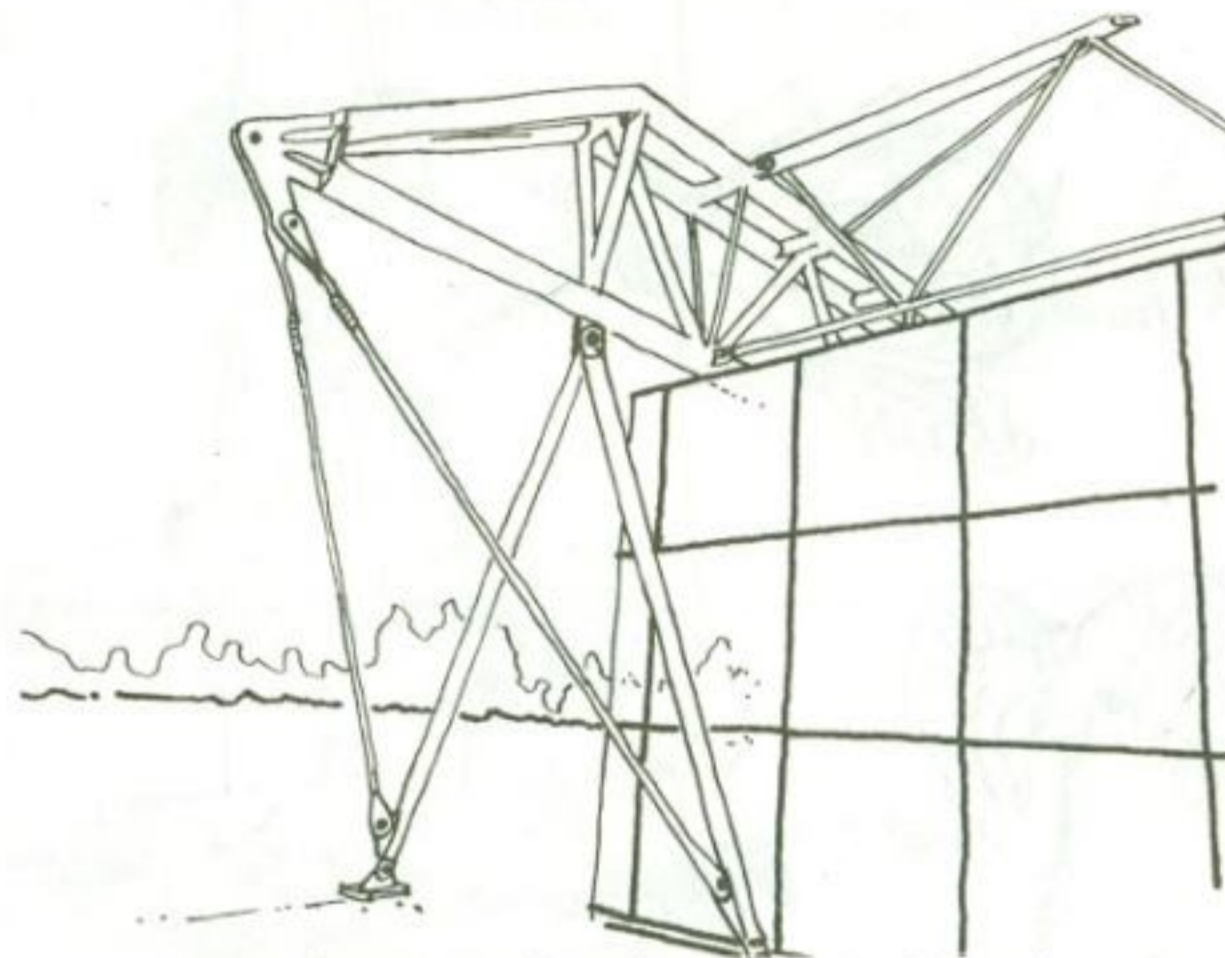


Usine Innos a Newport, Gwen, South Wales, Gran Bretagne
Arquitectos: Richard Rogers, and Partners

- En el gaje de la misma arquitectura, ésto nos lo enseña su historia, es posible abogar siempre por una propensión arquitectónica. Por ejemplo Frank Lloyd Wright no dudó jamás en su propensión de crear una nueva arquitectura, independiente de los estilos tradicionales y comprometida con la vida moderna. Wright queda de esta forma a salvo de cualquier desaliento, como los que aquejaron a Sullivan en algún período. Ambos encontraron que en la perseverancia de la búsqueda de los resultados en la expresión arquitectónica, sus obras resultaron INEDITAS para su sorpresa.
- Demostraron su confianza en lo perseguido y lo que es mejor, lograron explicarse demostrando que sus ambiciones eran posibles.
- Wright pensaba que había un más allá en las determinaciones históricas concretas, una especie de un orden natural... "un aspecto genuino de la vida escondido y contaminado por las imposiciones y construcciones del mundo exterior o del exterior...".
- El adjetivo "ORGANICO" lo aplicó como "nombre" a cualquier forma de organización donde se tenga en cuenta ese principio. Por ejemplo, arquitectura orgánica quiso decir, independencia de cualquier imposición externa, de cualquier tipo, y en esta perseguida propensión encuentra infinidad de términos para indicar lo que NO QUIERE. Así en ese proceso, igual que Wright, el arquitecto que logra orientarse en una propensión que en suerte pueda encuadrar más allá de la política casual, logrará por obstinación presentar sus nuevas versiones en su concepción espacial e identificarse entre el PÚBLICO.
- Hacia una arquitectura más LIVIANA es una



Londres, Interior del Palacio de Cristal;
Esquema de su espacio interior.
Composición de sus líneas.
La Grande Exposition di Londra.



Usine Innos en Newfort, Grande-Bretaña
"Una constante del trabajo de Richard Rogers:
construir un lenguaje arquitectónico después el exterior".

justa propensión tan válida como aquellas que abogador por una arquitectura más orgánica o quizás como aquella más universal... por una arquitectura de la función y la razón, etc., etc.

- Las nuevas concepciones arquitectónicas se abren paso (siempre hasta ahora) en medio del progreso. La lectura de esa historiografía arquitectónica, que se escribe en sus realizaciones, es también densa. Difícil de resumir sin esquemas o sólo posible en rápidas asociaciones de la memoria. Eiffel porque logra más altura con menos peso y más velocidad. Wright porque insiste y reconoce una tendencia y porque en general, los arquitectos procuran demostrar lo que entienden durante

las oportunidades de la construcción. Así por ejemplo, Le Corbusier aprovecha el pabellón del "Esprit Nouveau" para construir un elemento del inmueble-Villas para luego, más adelante, precisar la organización de conjunto de lo ya construido como pretexto.

- De esta manera si se quiere y por supuesto por la fuerza de la presentación de la experiencia concreta, las ideas vuelven a reunirse y exponerse sistemáticamente... Se inicia pretendiendo. Ambicionando. Se termina demostrando hasta lo más cercano que se desee la realidad de una idea. Surgen así los movimientos. ¿Adquieren fuerzas las tendencias?
- ¿Cuánto pesa un edificio construido con la tecnología más difundida en nuestro medio? Tienen los arquitectos una idea rápida y general del peso de su producto diseñado y lo que es más, se proponen "Aligerar materialmente las construcciones durante el diseño". ¿Poseen esa tendencia de pensamiento? Parece difícil responder estas preguntas. Curioso paradigma. Se creería que son del sentido común. Pero no lo es.
- La "carga muerta" considerada en nuestros cálculos es una determinante de origen tecnológico ineludible y social.

Para decirlo en términos tajantes: es un componente del status-quo existente. Así se introduce en el pensamiento, hasta tal punto que llegamos a creer que no es cuestión del presente pensar en su "peso". Sencillamente porque estamos condicionados a usar los mismos materiales que contribuyen a la carga muerta en el primer piso y llevarlos hasta el último piso de cualquier construcción. De igual manera, todo se ha condicionado tan particularmente en la perpetuidad de los mis-

mos pesos que lo pesado aún se sube para luego descender sus fuerzas potenciales en una costosa mecánica y estática de los edificios "PESADOS".

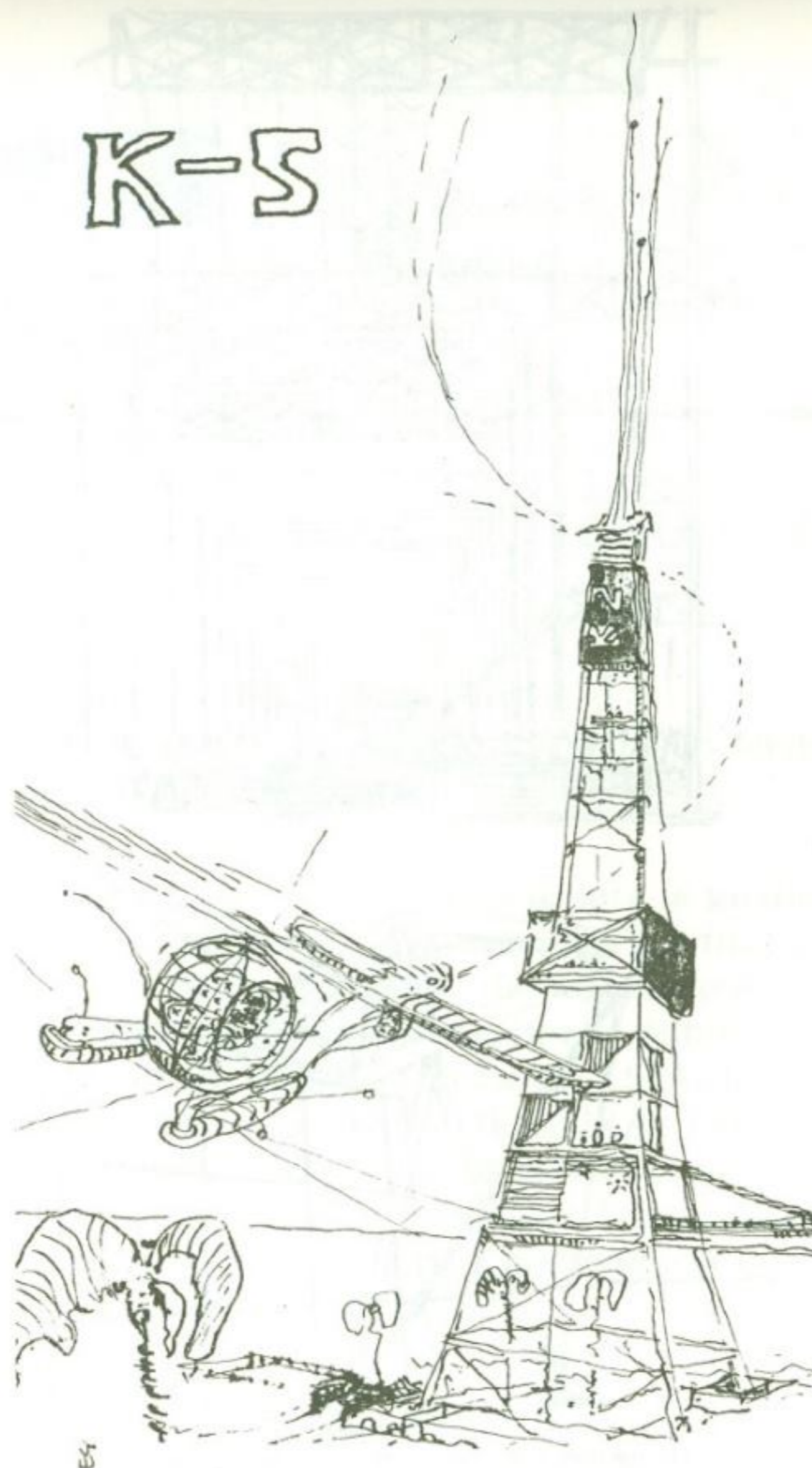
Este hecho tecnológico resultante, se ha mantenido. Puede sorprendernos por los términos en que hablamos, que no hemos avanzado mucho desde los egipcios. Usamos el concreto como nuevas piedras pesadas o hasta podemos pensar que a lo mejor las piramides conocían el secreto y disminuían su peso para ascender lo más posible en su geometría. (Antecedente).

- La propensión arquitectónica, cualquiera que ella sea o como se le formule desde el constructor o el propagandista, es una herramienta conceptual de gran valor para el arquitecto. Los que hemos citado y otros en diferentes ambiciones, han trascendido originalmente más por sus formulaciones e intenciones que por sus primeras realizaciones. Lo que llega a admirarnos y en parte oculta el motor conceptual en que se inspiraron, es comprobar que entre sus realizaciones encontramos aquellas que comulgan perfectamente con su propensión arquitectónica previa y magistralmente lograda ya en formas arquitectónicas y sin ninguna explicación necesaria. Nos enteramos entonces de su tendencia.

- ¿Qué pasaría si logramos mantener y difundir la propensión por una arquitectura más liviana? No le dudemos jamás. No se puede cuando se trata de una propensión. Es un poderoso instrumento que nos identifica. Quizás con una tendencia existente que aún no tiene un adjetivo.

- Listemos a manera de ensayo los integrantes. Son edificios existentes con el uso combinado de nuevos materiales, o es una huella en la historia con sus precedentes. El palacio de cristal de Paxton. Saam'Elia y Marinetti. Yan Doesburg y su programa. Kiesler y su demanda de una construcción ligera en la primera exposición de stijl. Herman Fisterlin. Le Corbusier con sus cinco puntos y la defensa de la planta libre. Martin Wagner... Yny Friedman. Frei Otto y los juegos olímpicos de Munich. Ahora mucho más R. Rogers y Part-

K-S



ners. Renzo Piano. Foster. Jean Noeyel. Michael Hopkins. Jan Kaplicky. David Nixon. Ahrends, Burton y Koralek, etc. etc.

Puede hablarse entonces de arquitectura liviana en términos de:

- Arquitectura de maderas
- Arquitectura de cáscaras
- Arquitectura de cristal
- Arquitectura adaptable (I.L.)
- Arquitectura textil
- Estructuras tubulares
- Arquitectura neumática
- Estructuras tenso-integradas (cables)
- Estructuras tridimensionales
- Archigram
- High Tech
- Etc.

Desde que el antiguo método de construir (amon-tonamiento de piedras y ladrillos unos sobre otros) fue reemplazado por el empleo del hormigón armado, se produjo automáticamente un nuevo método de construcción (Cornelius Van Eesteren, 1924). Pueden distinguirse cuatro métodos importantes a través de los tiempos:

Uno, el amontonamiento de piedras o ladrillos, en el cual los muros llevan toda la carga.

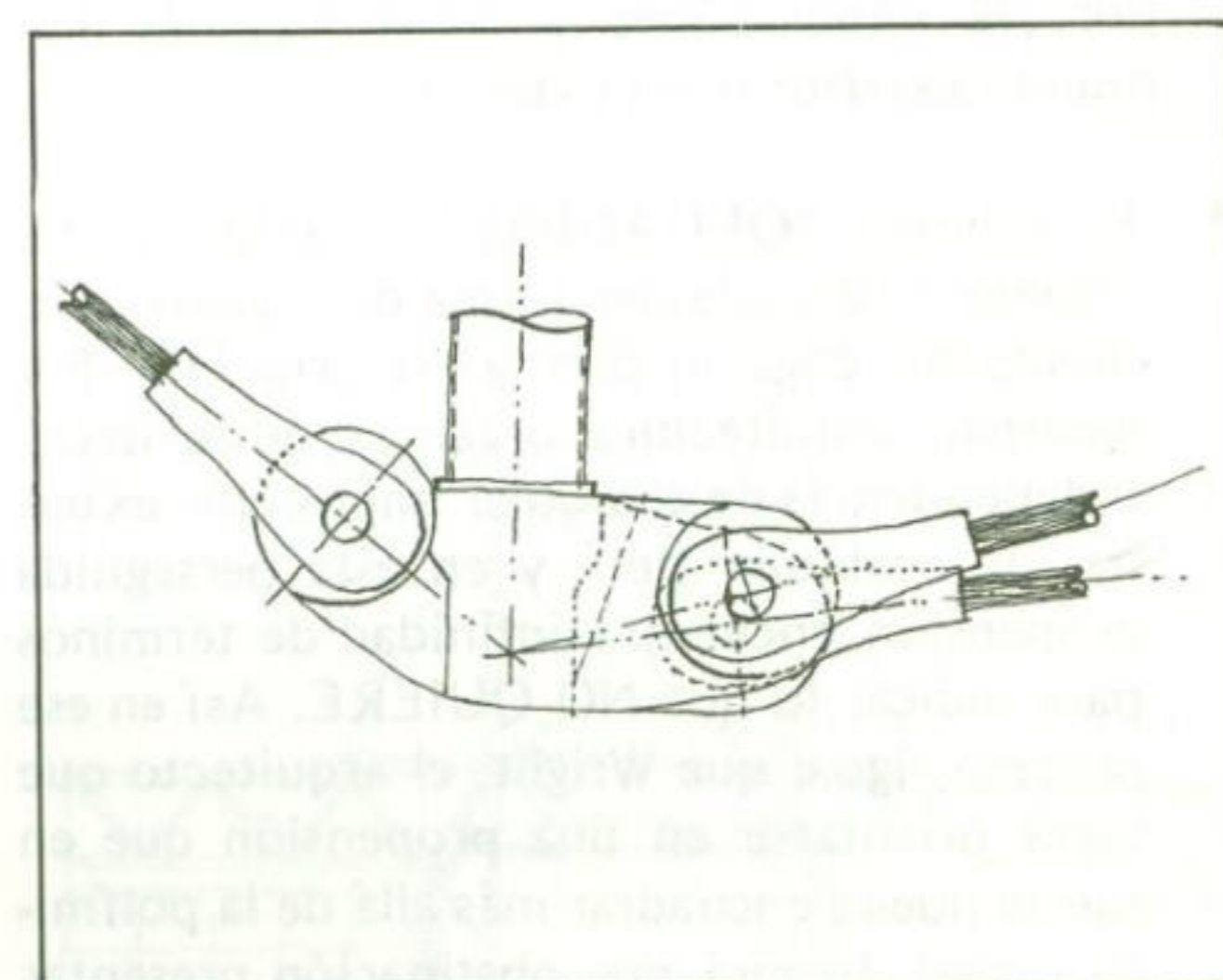
Dos, el método de Fachwerk, en el que la carga está ya más distribuida sobre la carpintería permitiendo a los muros mayor *ligereza*.

Tres, el sistema de pilares de cemento armado. En este método, con la ayuda de un acoplamiento de hierro y cemento, se levanta una basta armadura de madera, así los muros no llevan *ninguna carga*, y

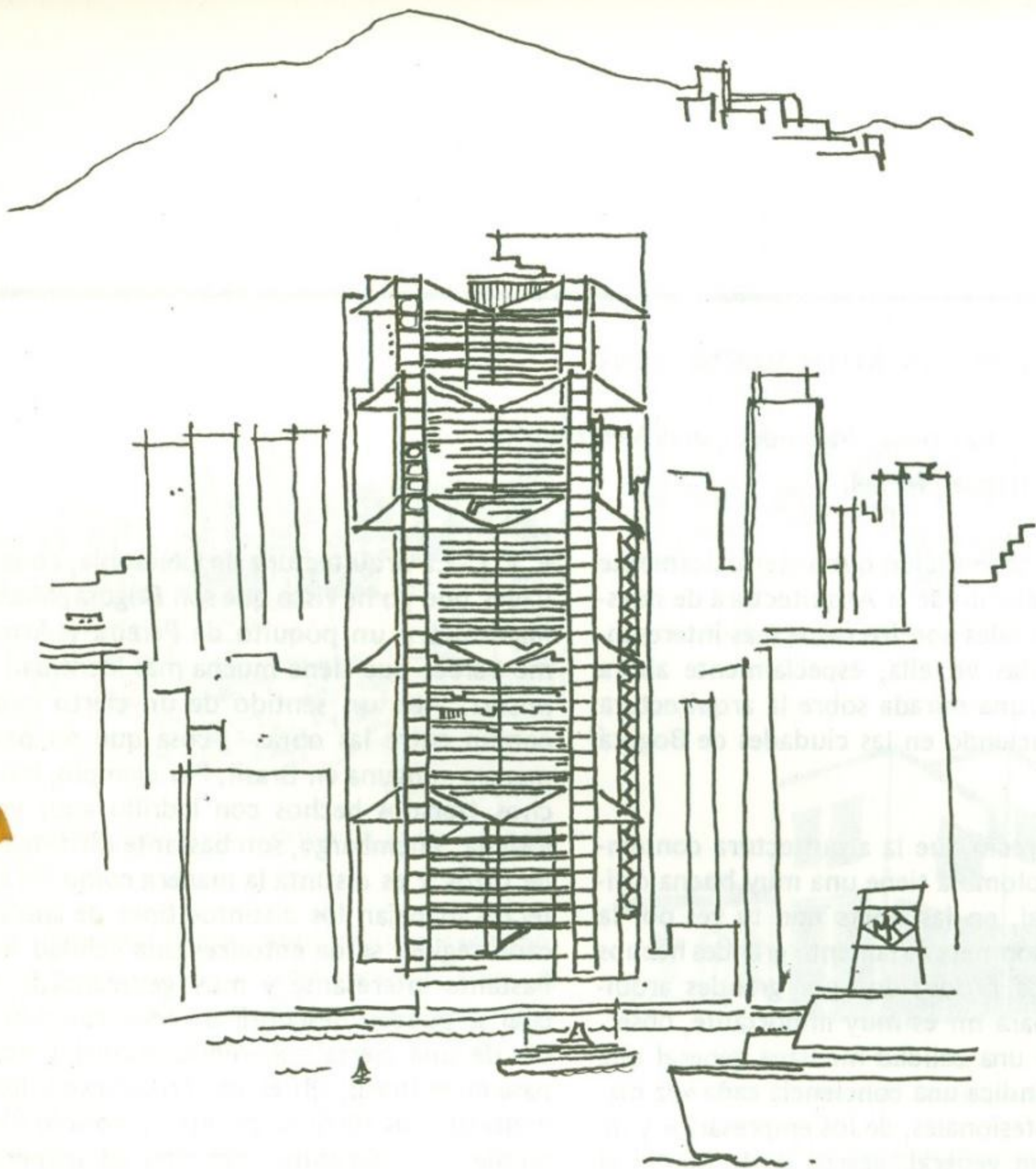
Cuatro, la armadura libre. En ésta, los pilares de cemento armado se colocan en el interior, de manera que *muro y estructura* quedan independientes.

En todos estos progresos técnicos de la construcción lo más notable es que la estructura cada vez se hace más independiente de los muros.

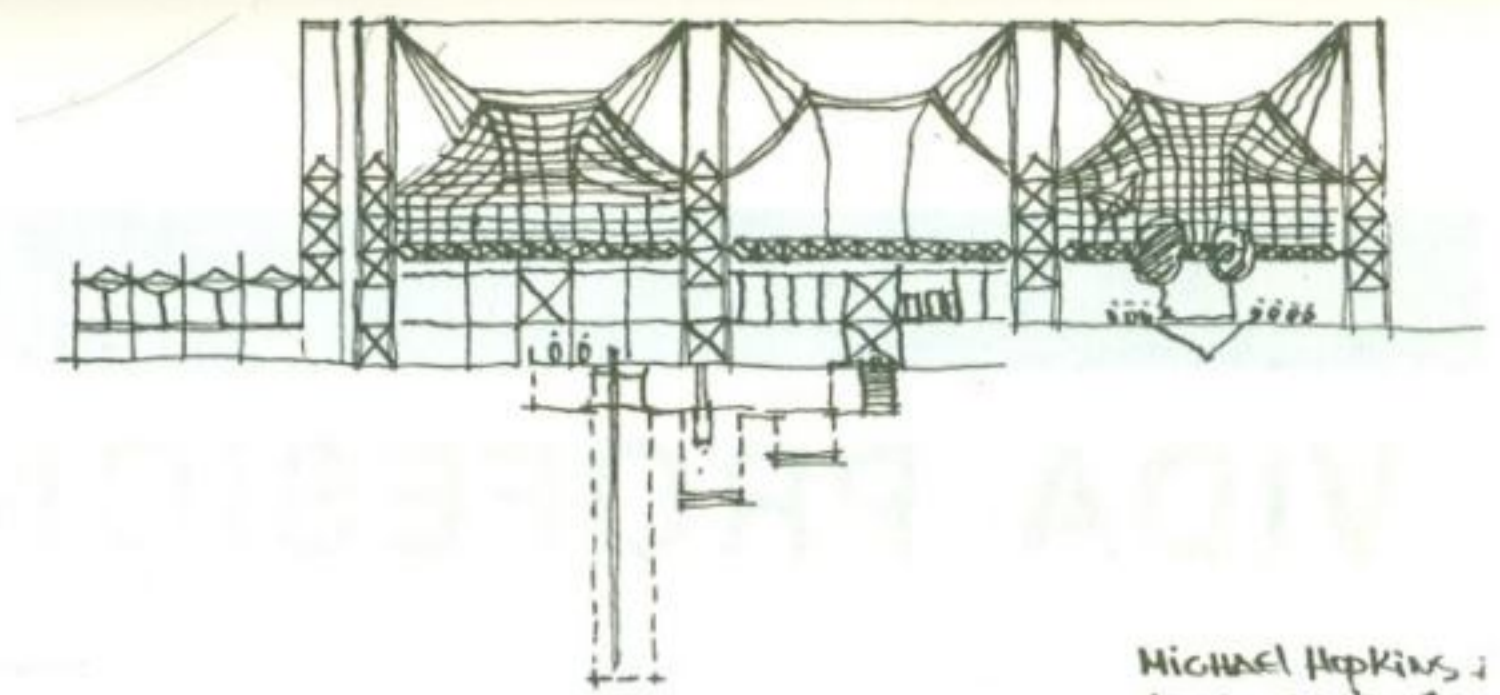
- Todo esto que leemos así, es la vida moderna.



Detalle de un punto de intersección.
Conecta tres cables con un mástil cilíndrico suspendido.
Gigantes efectos de la arquitectura liviana.

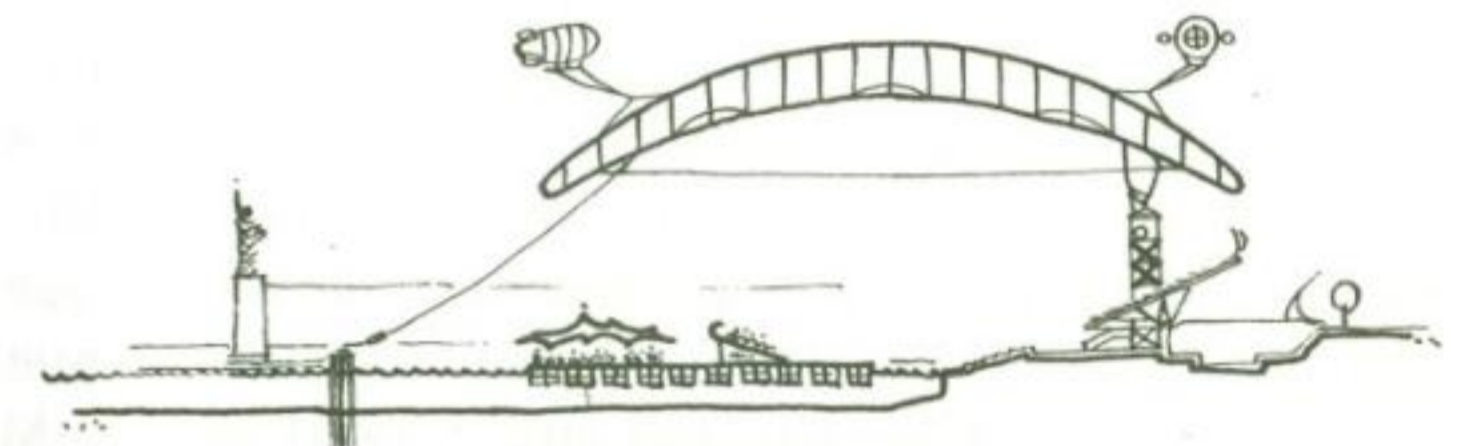


Sede Central de la Hong Kong y Shanghai Banking Corporation Equipo Norman Foster.

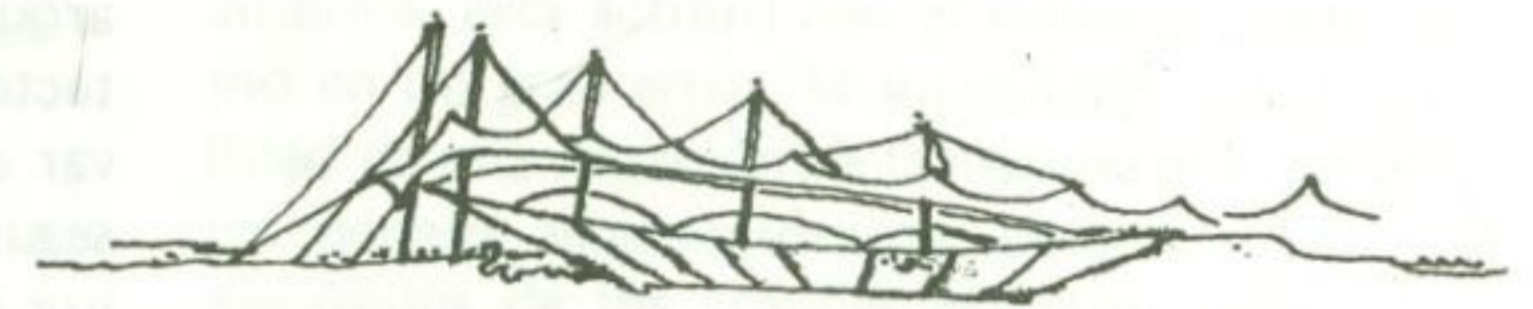


*Michael Hopkins and Partners.
Area: 5.660 m²
Laboratorio de Investigaciones
Schumberger - Cambridge.*

*Michael Hopkins &
ADCA - E. 1970 S.E.*



*Arquitectura Neumática.
Boulevard Flotante - París
Estudio para Exposición Universal de 1989
Proyecto de Taller de Piano.*



Frei Otto y los Juegos Olímpicos de Munich.

Es como si la arquitectura se distanciara de la tradición, como si se recomenzara de nuevo desde el principio por fuerza y así sucesivamente...

- El cálculo de la resistencia de los materiales, el uso del cemento armado, los materiales modernos de construcción y nuestras ideas científicas ya no se corresponden en absoluto con las disciplinas de los estilos históricos y son la causa principal del nuevo "aspecto" de los edificios y motivo de esta discusión, o su presentación como tendencia en el torrente de la arquitectura moderna. Puede volverse, si se prefiere una pregunta.

- Han aparecido elementos que nuestros antepasados no hubieran podido soñar. Las posibilidades de los materiales y las nuevas actitudes arquitecturales han venido a tener mil repercusiones: la primera y principal, es quizás la formación de un ideal nuevo de belleza oscuro y embrionario pero cuya fascinación ha comenzado a llegar a las masas?... (Antonio Saint'Elia manifiesto de la arquitectura futurista 1914).
- Se proclama en un primer lugar: "Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y la sencillez; la arquitectura del cemento armado, del hie-

rro, del cristal, del cartón, de fibras textiles y de cuantas cosas sustituyan a la piedra y el ladrillo y que permitan obtener una mayor elasticidad y *ligereza*". De allí provendría el adjetivo. Estamos por expresarnos en una arquitectura más liviana.

- En esta primera ocasión, nos contentamos con la sospecha. Hemos venido construyendo en la tendencia tecnológica del cálculo de los esfuerzos y su manejo. Pretender por una búsqueda consciente, dicha, promulgada por la liviandad en las ideas arquitectónicas es una realidad arquitectural de este final del siglo. Basta ver desde esta óptica los ejemplos.

VIDA PROFESIONAL

CONVERSACION CON RUTH VERDE ZEIN

Entrevistas e ilustraciones: Mercedes Lucía Vélez White
Universidad Nacional, Medellín

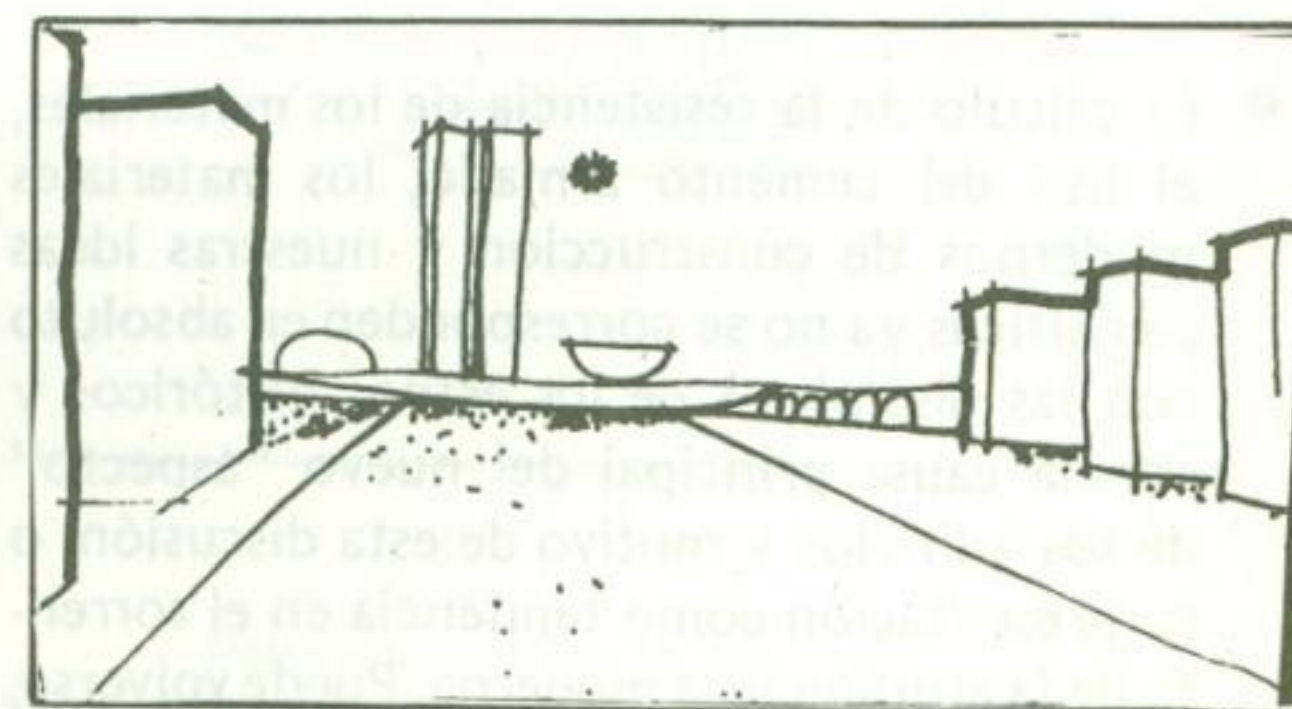
M.L.V. En la observación que sistemáticamente has venido haciendo de la Arquitectura de nuestros países, ¿cuáles son los rasgos más interesantes que detectas en ella, especialmente ahora que has dado una mirada sobre la arquitectura que se está haciendo en las ciudades de Bogotá y Medellín?

R.V.Z. Me pareció que la arquitectura contemporánea en Colombia tiene una muy buena calidad en general, en las obras que tu ves por la calle, que no son necesariamente grandes hechos arquitectónicos producidos por grandes arquitectos. Esto para mí es muy importante, observar cómo hay una calidad mediana general que seguramente indica una conciencia cada vez mayor de los profesionales, de los empresarios y de las personas en general, acerca de lo que es el papel de la arquitectura, ya que ésta no debe ser una Arquitectura de Hitos simplemente: debe ser una arquitectura buena en general para que las personas que viven normalmente en sus casas, tengan la posibilidad de apropiarse de esta arquitectura. Yo creo que el papel del arquitecto no es un papel de élite, es en lo posible un papel más abierto; me pareció importante ver en un país como Colombia, con tantas diferencias regionales, que en ciudades como por ejemplo Bogotá y Medellín se estén obteniendo estas cualidades; es un camino que se abre y que en este momento marca una tendencia bastante fuerte.

M.L.V. ¿Cuáles son las diferencias que tu anotarías entre esta arquitectura hecha en Colombia y la que se está haciendo en tu país?

R.V.Z. La arquitectura de Colombia, en las ciudades que yo he visto que son Bogotá, Medellín, Manizales y un poquito de Pereira y Armenia, me parece que tiene mucha más identidad en sí misma, —en un sentido de un cierto lenguaje común entre las obras—, cosa que no pasa de manera ninguna en Brasil. Por ejemplo, hay muchos trabajos hechos con ladrillo aquí en Colombia, sin embargo, son bastante distintos unos de otros y es distinta la manera como los arquitectos manejan los distintos tipos de ladrillo en cada región; se da entonces una calidad formal bastante interesante y muy generalizada, en la cual se pueden descubrir diversos caminos dentro de una cierta coherencia formal y esto no pasa en el Brasil; allí en cada región se utiliza un material muy distinto del otro y no sólo los materiales son distintos, también las maneras de abordar la arquitectura son muy distintas. Esta es la gran diferencia que yo siento entre las arquitecturas de estos dos países.

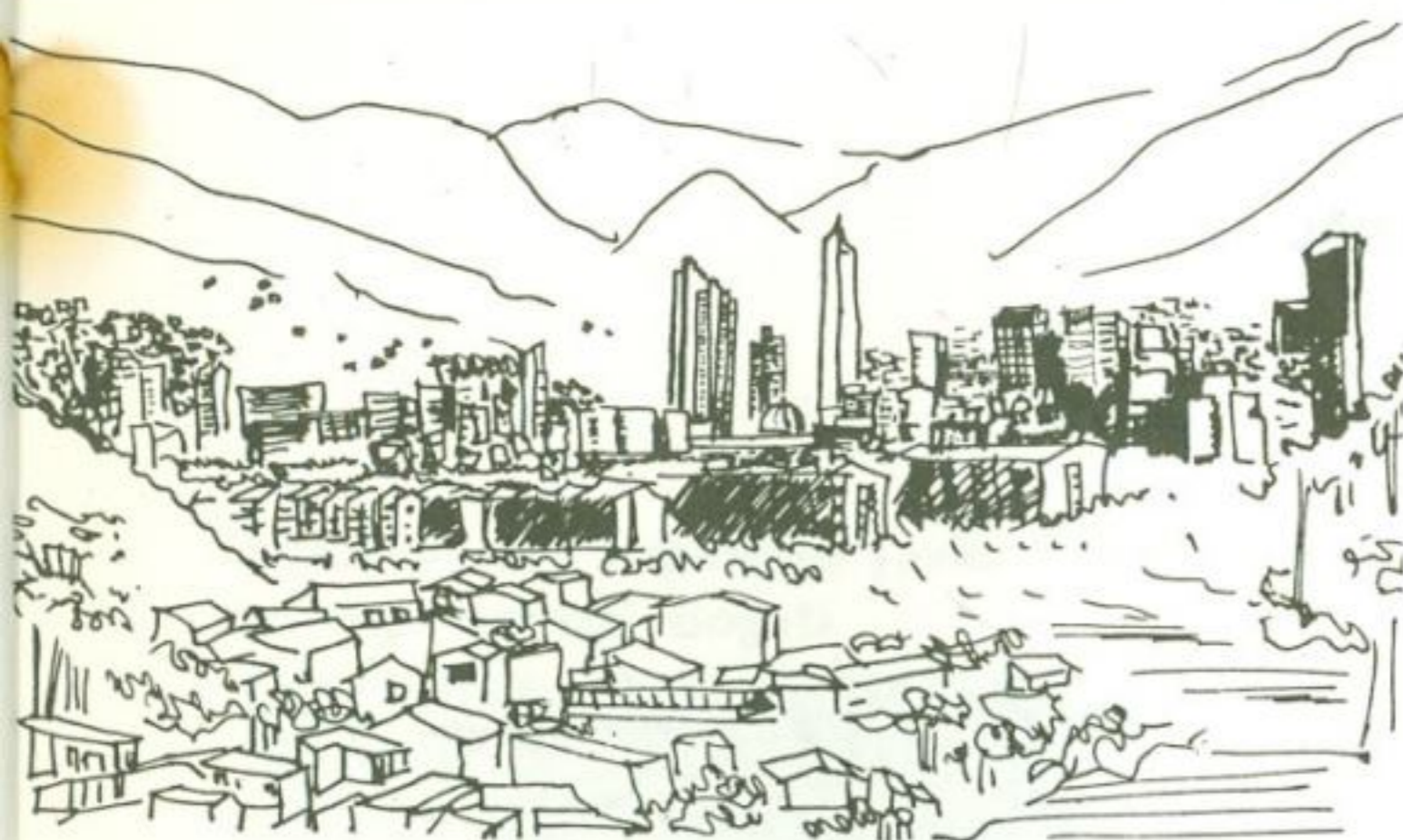
M.L.V. ¿Tu que te denominas ecléctica, piensas que la identidad entre los países latinoamericana-



Vista de Brasilia.

NOTA DE LA DIRECCION

Ilustre Asistente al pasado seminario de Arquitectura latinoamericana, celebrado el pasado mes de Abril en Manizales, la crítica e Historiador Brasileira Ruth Verde hace aquí interesantes apreciaciones sobre América Latina en esta breve entrevista.



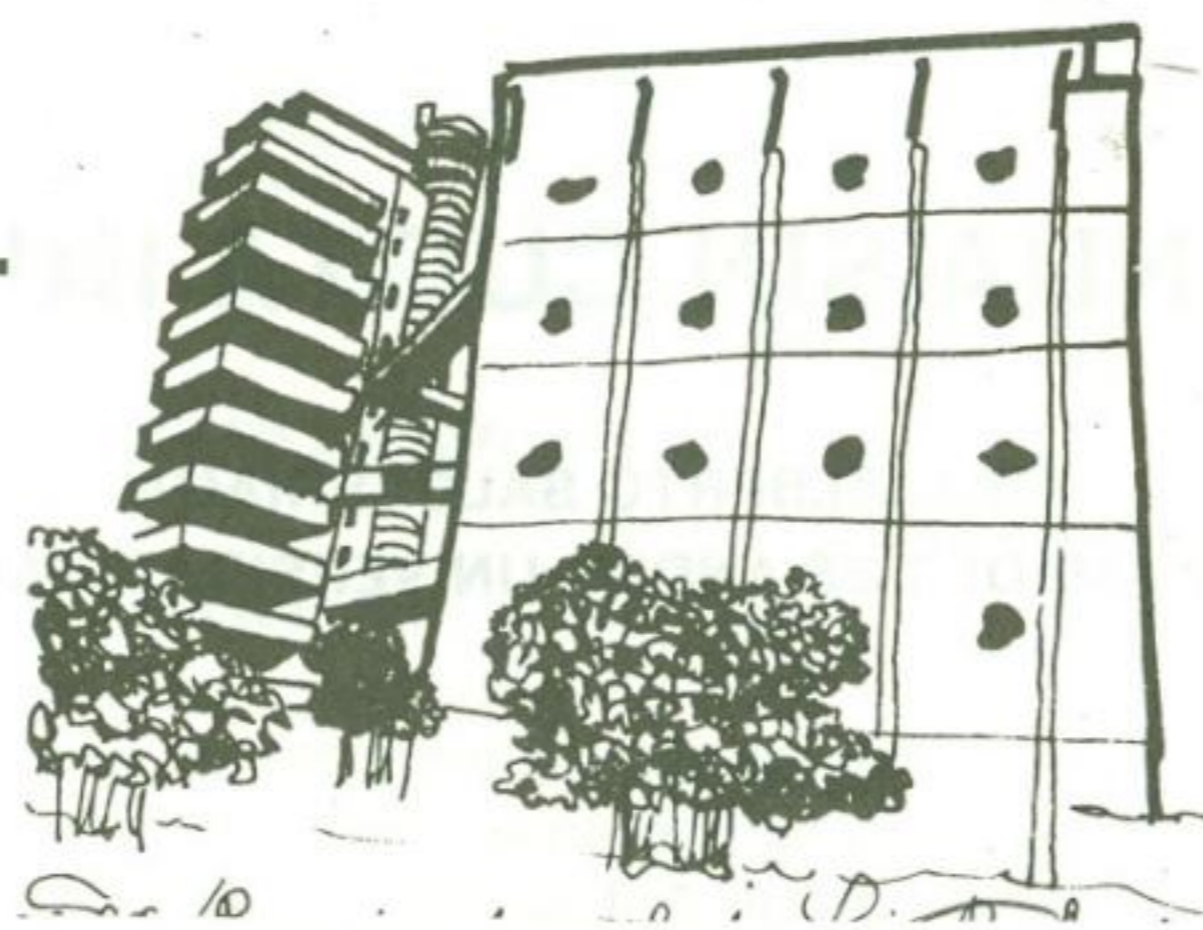
Vista de Medellín.

nos se debe buscar en conjunto y en un solo sentido?

R.V.Z. Depende de qué entendamos por sentido; en un sólo sentido, si entendemos ésto como el sentido de una búsqueda de adecuación de nuestra arquitectura a nuestras realidades, pero no seguramente en un solo sentido formal. Yo no creo que sea posible una sola arquitectura formalmente dispuesta de una sola manera que se convierta en la Arquitectura Latinoamericana, yo creo que ésto no es posible, pero si fuera posible sería muy perjudicial porque es necesario mantener los distintos caminos que se descubren, ésto por un lado; por otro lado, siempre hay una relación que es necesario pensar: sólo sería posible una arquitectura única si hubiera un poder centralizado dispuesto a imponerla y yo estoy en contra de centralizaciones excesivas, entonces aun cuando fuera posible no me gustaría.

M.L.V. ¿Ubicarías la arquitectura de Rogelio Salmona como moderna, vernacular o como posmoderna?

R.V.Z. Me gustaría utilizar la definición que Browne, Enrique Browne el arquitecto chileno,



Sede Pompeia proyecto de Lina Bo-bardi.



Edificio "El Modular" Guillermo Velásquez.

utiliza en su obra porque me parece muy adecuada. El habla de "Otra Arquitectura" que es distinta de la arquitectura del desarrollo, que es distinta de una arquitectura internacional y distinta de una arquitectura vernacular; para mí está muy claro que Salmona no es ni absolutamente vernacular, ni absolutamente internacional, es "otra arquitectura" que así como él, otros arquitectos en otras partes de América Latina han intentado poner en práctica y que hasta hace muy poco tiempo nosotros no nos dábamos cuenta de que tiene unos rasgos muy peculiares de una modernidad adecuada, (también para usar los términos de otro chileno cuyo pensamiento me gusta muchísimo, Cristian Fernández). Me parece que esta definición, aparte de que es muy general, es bastante precisa para una comprensión básica desde este hecho arquitectónico.

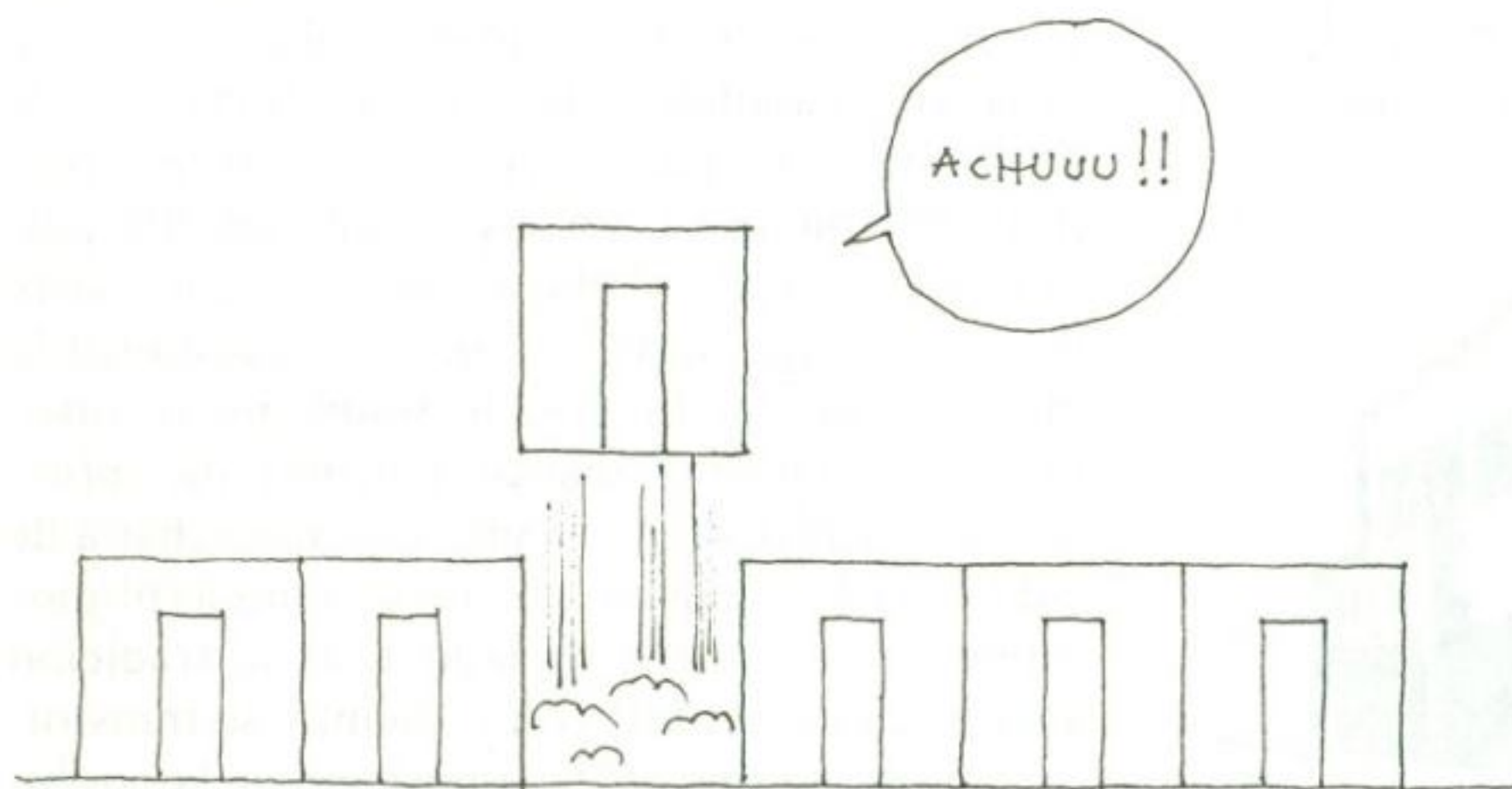
M.L.V. ¿Cuál sería para tí la definición de la arquitectura posmoderna latinoamericana?

R.V.Z. Hay que diferenciar lo posmoderno en arquitectura, o en la cultura, o en la sociedad. Yo vivo, yo me recibí arquitecta en un momento en el cual la modernidad estaba pasando y cada vez pasando más por cuestionamientos profundos, así que yo no puedo sentirme propiamente moderna, yo soy históricamente posmoderna; por otro lado, yo no creo que aparte de todo lo que nosotros podamos cuestionar la modernidad, no es posible simplemente sustituirla por la hoja en blanco, tenemos que aprender con la historia y no simplemente echarla de lado; ésta es la ilusión que tuvo el modernismo: suponer que echaba de lado toda la tradición anterior, esta actitud con el tiempo se transformó en un gran error, la suposición de la posibilidad de una negación de la historia que contiene los hechos arquitectónicos, entonces, con los discípulos de los grandes Maestros, esta teoría pasó a ser una especie de eclecticismo sin la visión histórica del siglo pasado. Entonces para mí hay un camino posmoderno que es un camino de cuestionamiento de lo moderno, de verificación de lo moderno en nuestra realidad, por otro lado, tampoco me disgustan ciertas manifestaciones formales "posmodernas" que he visto en nuestras ciudades: en Rio, en San Pablo, en Bogotá, en Medellín, en todas partes, en pequeñas construcciones que, (y ahora citando a Silvia Arango), dan casi que una alegría, un divertimento, en la ciudad principalmente en la arquitectura comercial, que a mi no me parece mal, algunos ejemplos me parecen buenos, otros no tanto, pero me parecen búsquedas de caminos para salir de la opresión del material único, de la forma única de la época de la modernidad.

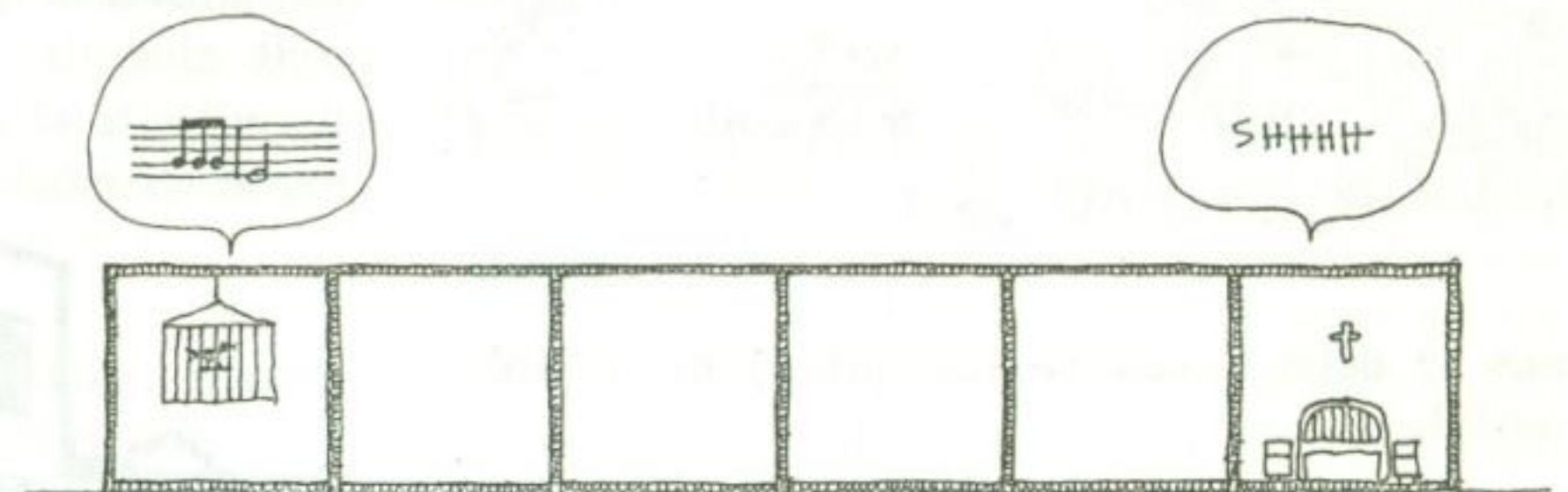
Medellín, abril 16 de 1987.

VIVIENDA SIN CUOTA INICIAL

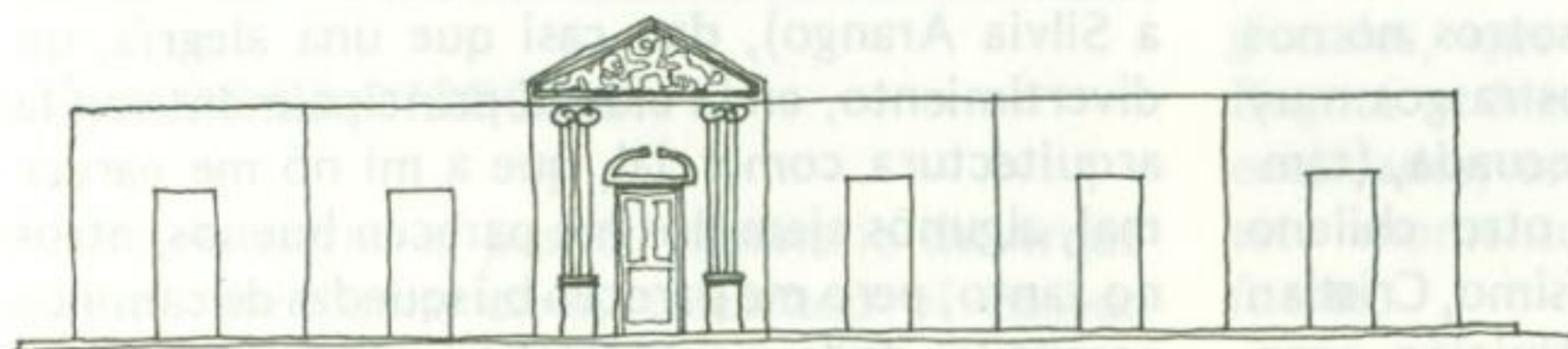
ARQ. ALBERTO SALDARRIAGA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-UNIVERSIDAD NACIONAL



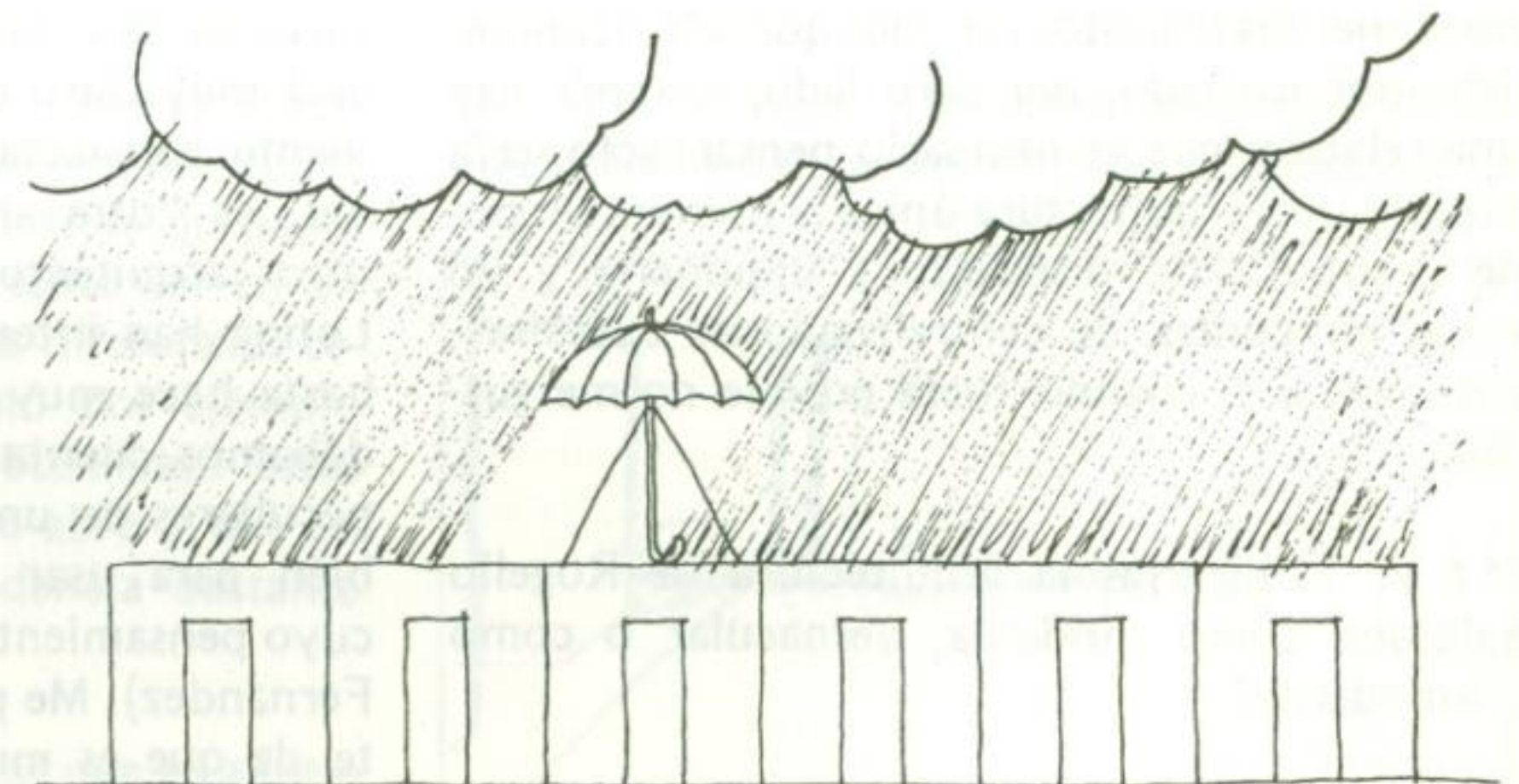
ESTRUCTURA ANTISISMICA



PAZ EN LA TIERRA.



ORNAMENTO Y DELITO

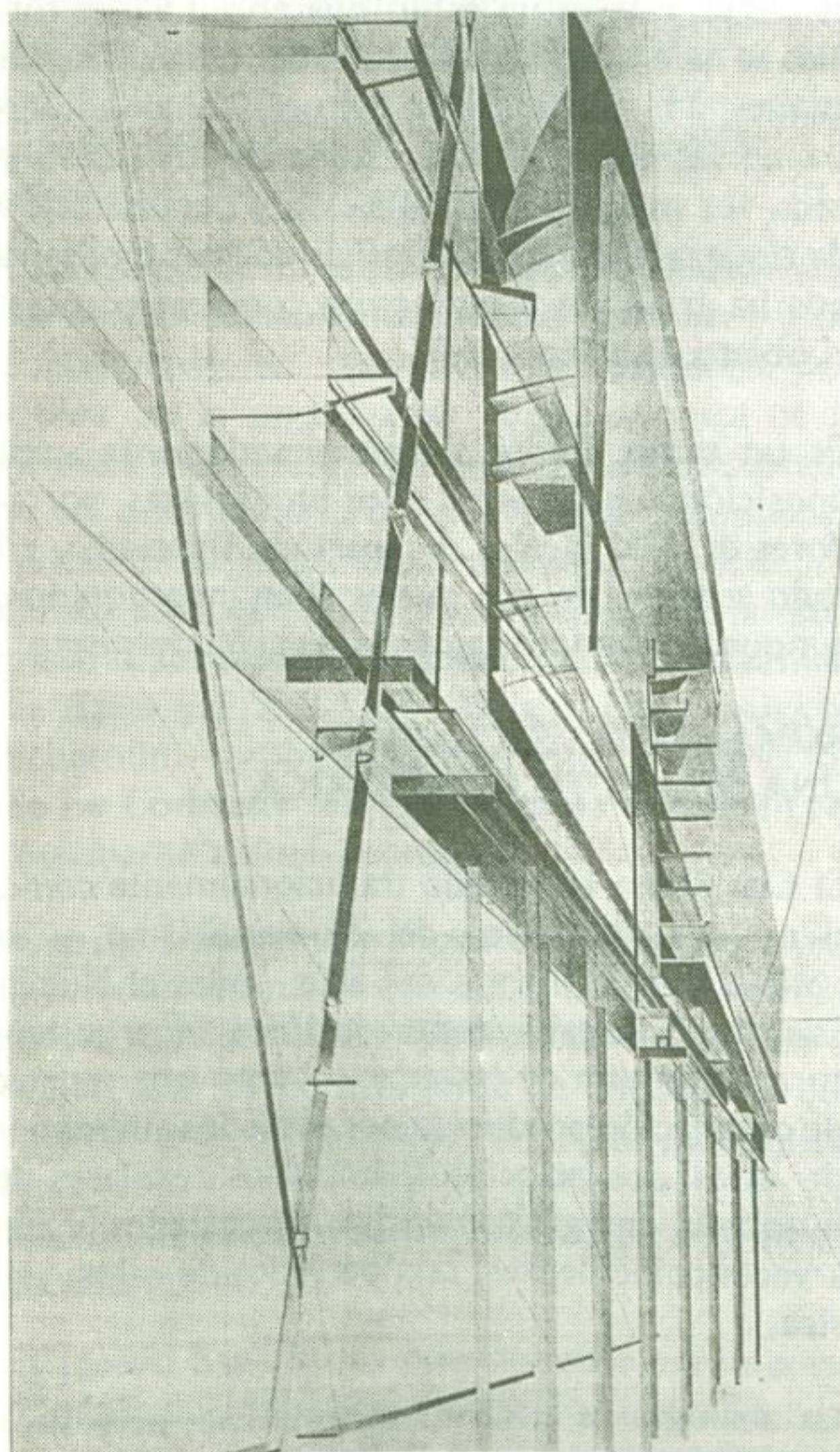


PROTECCION AMBIENTAL

TRANSCRIPCIONES



Traducción del arquitecto Javier Peinado, Universidad Nacional, Bogotá.



Vista lateral Edificio Kurfurstendamm, Berlín

EL NUEVO ESPIRITU

E.M. FARRELLY

El Post-Modernismo ha muerto. Algunos sabían desde el principio que no era más que un cadáver pintado, pero otros se han demorado un poco más para atravesar los argumentos engañosamente populistas de los pasticheros, los cuasiclasisistas y los reposteros y darse cuenta de que mientras "darle a la gente lo que quiere" puede sonar de una humildad bastante rara en Arquitectura, se ha vuelto con asustadora rapidez, nada más que el juguete lindo del capitalismo rampante. El éxito que ha tenido (y que todavía está disfrutando a su manera obediente y rentable) ha sido logrado ofreciendo un camino de la mínima resistencia estética y apelando, después de las demandas y restricciones del Modernismo, a algunos de los aspectos menos amables de la naturaleza humana: indolencia, ignorancia, opresión y codicia.

Ahora, sin embargo, está sucediendo algo más. Algo nuevo. Tras la implacable osificación de la era Post-moderna las cosas están empezando a despertarse de nuevo. Como el primer aliento de primavera tras un largo y embrutecedor invierno, estos primeros movimientos son signos de esperanza.

Hay, por supuesto, quienes prefieren el invierno. Quienes escogerían la puerta trancada, el cuarto sin aire, la mente bien cerrada en lugar de las exigencias de hasta la simple posibilidad de libertad. Aquéllos para quienes el futuro guarda tan sólo temor, para quienes el pasado es algo conocido y seguro, que por lo tanto debe ser no solamente preservado sino imitado, a cualquier costo. Para la Arquitectura, sin embargo, el costo ha sido el silencio, la docilidad y la desesperanza;

la admisión tácita de que no queda nada por descubrir, no queda a dónde ir y no queda nada qué decir. En resumen, una liquidación total.

Empezó muy honorablemente. El Modernismo puede haber sido heroico, pero nunca se ganó el afecto del populacho. Hacia los años setenta, ampliamente mal interpretado y mal aplicado, se había vuelto quebradizo y diagramático; la revolución de su llegada fue desplazada por el anhelo de liberación de sus rigores, tanto morales como estéticos. Los post-modernistas, en esos días tempranos, parecían defensores de la libertad, matadores de dragones, héroes. De Schumacher a Venturi, ellos luchaban por legitimizar la pequeña escala, lo complejo, lo vernacular, lo histórico, lo decorativo y lo popular. Cosas todas ellas que habían sido barridas por la obsesiva ambición de un mundo nuevo, limpio y bravo.

Antes de mucho tiempo, sin embargo, lo inevitable se hizo explícito y era claro que el Post-modernismo no era en absoluto una fuerza independiente de libertad, sino una especie de isótopo mutante del Modernismo elemental; inicialmente radiante pero altamente insidioso y programado para decaer. La rebelión, nunca nada más que una reacción *contra* el Modernismo, estaba condenada desde el principio a tener una corta media-vida. Sus defensores de la libertad —(inconscientemente, no cabe duda)— eran en realidad precursores arquitectónicos de la muerte.

POPULARIDAD ¿A QUE PRECIO?

En retrospectiva, ello habría sido obvio. Exuberante al principio en sus recién ganadas libertades, pero carente de una dirección positiva de sí mismo, el Post-Modernismo se ha convertido rápidamente en una charada manierista sin sentido. Habiendo eliminado pero no reemplazado las reglas del Modernismo, la libertad degeneró



Frank Lloyd Wright



Frei Otto



Hans Drews



Josep Lluís Sert



Justo Solsona



Le Corbusier



Louis Isidore Kahn



Mies Van Der Rohe

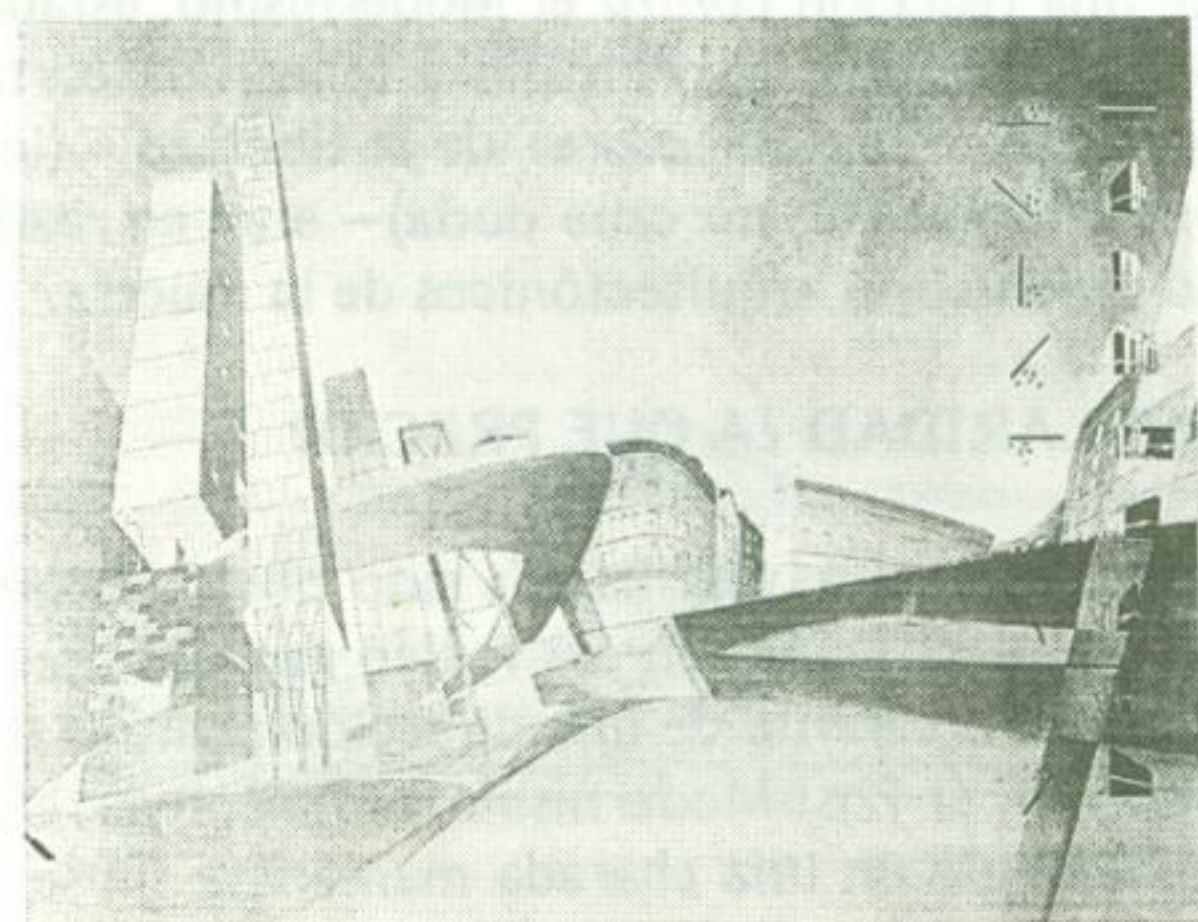


Oscar Niemeyer



rápidamente en libertinaje, lo vernáculo en pastiche y la decoración en la floja mediocridad masiva que se ha vuelto un pasivo peón del monetarismo.

Aún así, pronto demostró el Post-modernismo ser fácil, popular y rentable. Cualquiera lo podía hacer, y cualquiera lo hizo. Los estudiantes y los urbanizadores fueron igualmente rápidos en descubrir que las esencias del estilo —los arcos y columnas sin gracia y agigantados, los techos inclinados y los frontones rotos, las semi-redondas bóvedas de barril y los gratuitos gestos decorativos que distinguen ahora la arquitectura de las calles reales en todo el mundo occidental— eran imitables sin esfuerzo y ofrecían respuestas fáciles para la corrección de Taller lo mismo que para las oficinas de Planeación. Los arquitectos mismos, ansiosos de estar al día y carentes de una disciplina más real, pronto se sumaron a la corriente. Largamente castigados por su elitismo monacal, se desprendieron de sus principios con entusiasmo adoptando en cambio los ropajes chillones del capitalismo renacido y pavoneándose en la plaza de mercado con el resto, fervorosos ahora tan sólo en su deseo de dinero y aplauso.



Concurso para un edificio de oficinas al sureste de Trafalgar Square, Londres, 1987.

Y quién, puede uno decir; puede culparlos? soplaban un viento frío y resonaban ominosos ruidos metálicos por los corredores del poder; una por una, las mentes se cerraban, acerrojadas contra el futuro en favor de algún pasado mítico y dorado. La celebrada polémica de Venturi en favor del placer y el pluralismo en arquitectura aportó una excusa demasiado fácil para nuestra natural pereza mental y para el descuidado estilismo "laissez-faire" que ha resultado de la falta de dirección en el pensamiento arquitectónico actual, una interminable banalidad imitativa de la forma.

A la gente, se decía, ya no le gustan más los edificios modernos, y si no les gustan no van a pagar por ellos; algo hay que hacer. Pero al rechazar quizás correctamente los edificios, también rechazaban sin pensarlo los principios detrás de ellos; botaban al niño con el agua de la bañera.

El espacio, por ejemplo, fue una de las víctimas. Destronada deidad del Movimiento Moderno, el Espacio llegó a ser mirado como enemigo de la nueva favorita "lugar" y fue rechazado de una vez, abriendo campo para las obsesiones del nuevo régimen, más materiales¹.

El Modernismo estaba "out". Todos los demás estilos, sin embargo, eran aprobados y libremente adquiribles en el mercado, a precios bajos (y cada vez más reducidos). Entre éstos había uno que era el más fácil y obvio: el Neo-Clasicismo, el cuál, a diferencia de su modelo original, trata de simetría, del equilibrio y del puro peso físico. Las esperanzas de que pudiera fomentar los ideales de planificación en pequeña escala de aquellos defensores de la libertad pronto resultaron vanas.

Por el contrario, el Neoclasicismo, o esa interpretación al pastel del mismo que vino a ser co-

nocida como Clasicismo Post-moderno, ya tenía una larga historia de pastiche y una genealogía libre de la más mínima insinuación de calidad espacial. Para el nuevo Materialismo ello era perfecto, era un don.

Grandes mentes han tratado de y fallado en establecer una conexión *necesaria* entre el Neo-Clasicismo y la opresión política. Pero una cosa es cierta, éste es un estilo que en sus varias formas se ha entregado sin protestar, a través de las edades, a la adoración de culturas como la nuestra en las cuales el status depende, de nuevo y cada vez más, de la adquisición y demostración de riqueza material. El Clasicismo Post-moderno nos ha traído la arquitectura como mercancía; el objeto de culto.

Es un estilo que se asienta pesadamente y en oposición fundamental a los progresistas, portadores de vida ideales de apertura, libertad, y en todo sentido, de *luz*, que estaban incorporados, aunque insatisfactoriamente, en el Modernismo².

ROMANTICO VS. CLASICO: UNA DIALECTICA HISTORICA

El Clasicismo es mirado tradicionalmente como el opuesto dialéctico del Romanticismo, y es posible ver la historia del arte —pues el Nuevo Espíritu indudablemente realinea la arquitectura como una de las artes— como una especie de ondulación producida por períodos alternados de estos dos principios; impulsos regulares de búsqueda, energía romántica, intercalados (y aún a veces coincidentes) con períodos de calma clásica.

La analogía es claramente simplista, pero si en gracia de discusión definimos los términos no por las formas que producen sino por el espíritu que los guía —Clasicismo como se define en la



Frank Lloyd Wright



Frel Otto



Hans Drews



Josep Luis Sert



Justo Solsona



Le Corbusier



Louis Isidore Kahn



Mies Van Der Rohe



Oscar Niemeyer



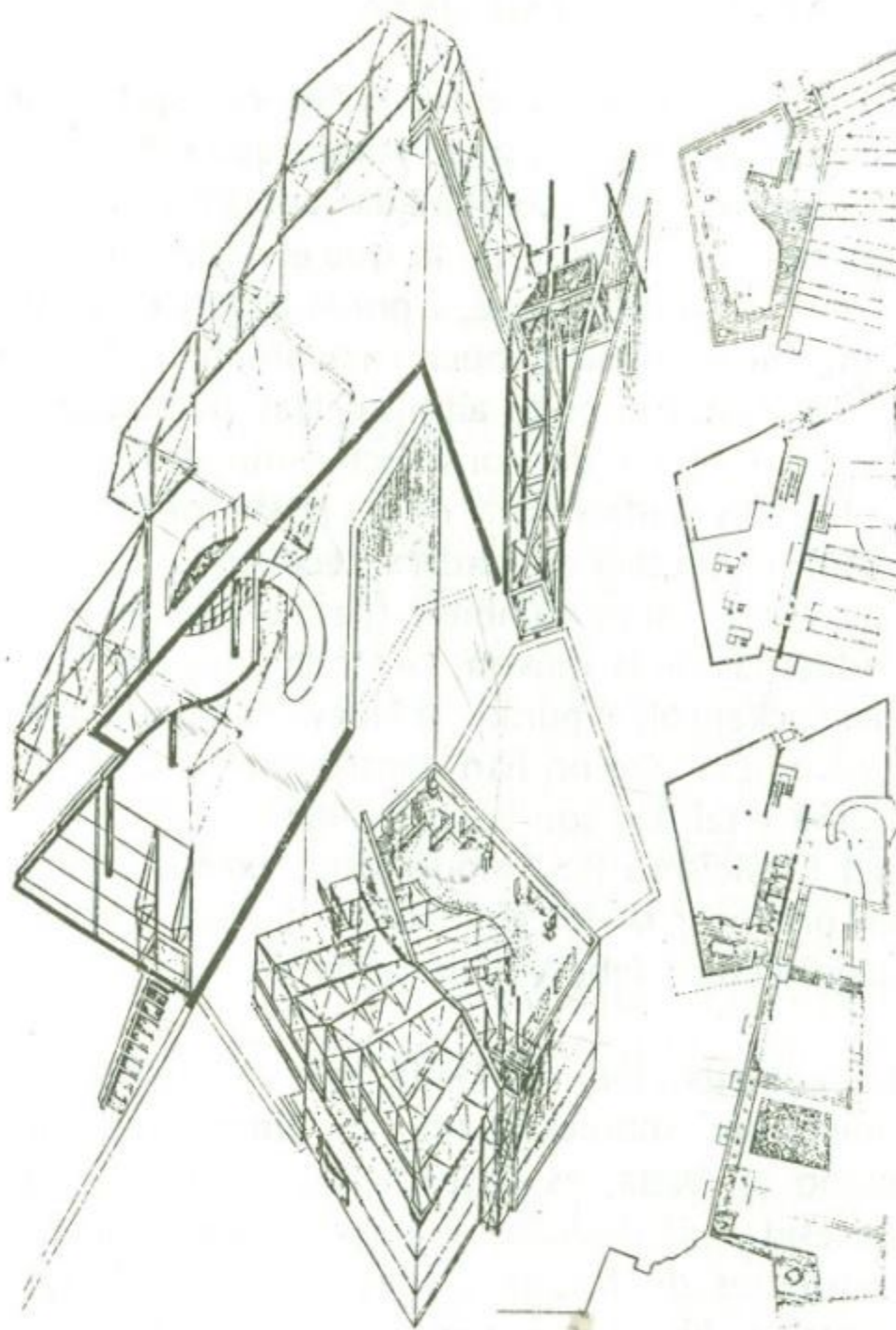
nota 2 y Romanticismo como un principio de interrogación, contingencia y cambio—, servirá para nuestros propósitos presentes.

Nos permite, por ejemplo, ver el Clasicismo como un punto de equilibrio momentáneo entre momentos de gran cambio; un estado de altitud máxima, pero velocidad cero. Y comprender el Romanticismo como algo que puede ser positivo o negativo, bien un colapso del orden anterior, o bien un surgimiento del nuevo orden. Un impulso que puede culminar, breve y casi incidentalmente, en equilibrio, pero cuyo interés primario es el proceso de cambio en sí mismo; incómodo, pero vigorizante.

Está claro que en estos términos, el Modernismo (él mismo inicialmente heroico, explosivo y revolucionario, en oposición a la decadencia percibida en la organización arquitectónica de la primera postguerra, pero gradualmente aceptado y en últimas despreciado) estaba compuesto, quizás desde el principio mismo, a la vez de impulsos clásicos y románticos (abarcando las geometrías absolutas y racionales de Mies, la calidez de Aalto y Frank Lloyd Wright, la travesura de Scharoun— y hasta la aparente contradicción de Le Corbusier, en cuyo trabajo se pueden ver claramente ambos impulsos).

Y es igualmente claro que el Postmodernismo (habiendo alcanzado velocidad cero pero difícilmente máxima altura) debiera ser mirado en el mejor caso como un agente de decadencia que solamente ayudó a romper el dogma modernista llevándolo a un estado de descomposición del cual un impulso romántico fresco pudiera crecer en vida nueva.

El Nuevo Espíritu es precisamente ese impulso romántico. Inquieto, esforzado, buscador; levantador y desnudador; nunca sentimental sino por el contrario, duro, iconoclasta, sagaz; ácido, a menudo agresivo y muy templado. Aunque



trata a veces de mejorar el mundo en que vivimos, rechaza de antemano toda tendencia a lo "bonito" o al escapismo, fiero en su determinación de lograr aquello a lo que el modernismo le sacó el cuerpo: la aceptación y abrazo de lo que el mundo es, en toda su complejidad y escualidez.

Pero no obstante esta determinación, hay una línea directa de descendencia desde muchos de los movimientos modernos tempranos; el Nuevo Espíritu hereda y extrapola no solamente del interés de la arquitectura moderna por el espacio, la apertura y la honestidad (aunque rechazando sus grandes visiones utópicas —después

de todo, Le Corbusier hubiera erradicado, de haber podido, la noción misma de calle), sino también de la confiada, dinámica imaginería del Constructivismo, y algo de la salvaje belleza del Futurismo también. Sobre todo, sin embargo, el Nuevo Espíritu debe su existencia al Dadá.

LA GENESIS DE LA LIBERTAD

El Dadá, ampliamente malentendido como una fuerza puramente negativa o anti-arte fue en realidad enormemente influyente. En unos pocos y cortos años llevó a re-evaluar tan profundamente el papel del arte y los artistas en la sociedad, que ninguna de las artes —poesía, música, pintura, escultura, fotografía— sería o podría ser la misma otra vez. Fue, en las palabras de Werner Haftmann³, un movimiento en el cual "todos los valores de la existencia humana... fueron puestos en juego, y cada objeto, cada pensamiento, puesto cabeza abajo, burlado y desplazado, como experimento para ver lo que había tras él, bajo él, mezclado con él... un estado mental febrilmente exaltado por el virus de la libertad, una mezcla única de curiosidad insaciable, travesura y contradicción pura".

Puede haber tenido una vida corta pero fue fecundo, contando entre su descendencia muchos de los movimientos artísticos más provocativos del siglo: Surrealismo, "arte povera", Pop Art, Action Painting, Escultura Conceptual, Arte Actuado, los "happenings" de los sesentas, los Situacionistas y la Punk/New Wave misma. A diferencia de otros movimientos tempranos de este siglo (Futurismo, Cubismo, Neoplasticismo), el Dadá no era un estilo nuevo ni una técnica sino, en las palabras de Tristán Tzara, un "estado de la mente". No podía ser, por lo tanto, tan copiado como absorbido y, consciente o inconscientemente, con varios grados de éxito y superficialidad, el "virus de libertad" del Dadá ha



Frank Lloyd Wright



Frei Otto



Hans Drews



Josep Luis Sert



Justo Solsona



Le Corbusier



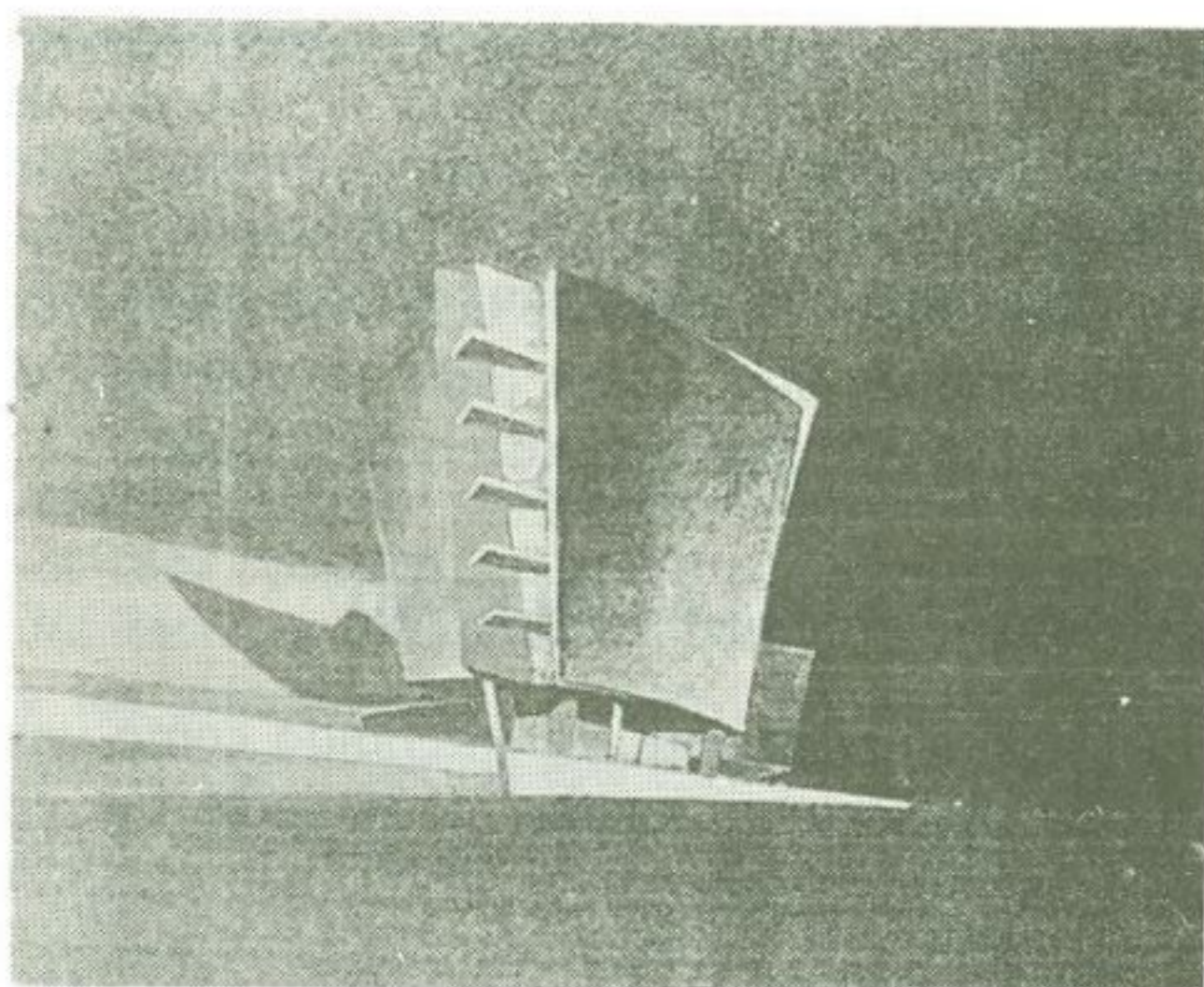
Louis Isidore Kahn



Mies Van Der Rohe



Oscar Niemeyer



Propuesta para el bloque z, en el IBA de Berlín, Berlín Oeste, 1985. Autores: Zaha Hadid y colaboradores.

sido absorbido directamente en la corriente sanguínea del arte del siglo XX.

Pero en la arquitectura —que, desde el Modernismo se ha distanciado de las demás artes— no ha habido un intento comparable de construir lo nuevo. (Los inflables, los geodésicos y la carnicería de madera de los años sesenta avanzaron algo en el cuestionamiento del orden establecido pero han permanecido, a pesar de sí mismos, como eventos marginales). Hasta ahora.

Ahora está sucediendo algo nuevo en la arquitectura. Algo que, no restringido ya más por la moral reduccionista del Estilo Internacional ni por la necesidad de ultrajarlo, es capaz de revisar, reevaluar y *re-usar* el legado del Modernismo en sus diversas manifestaciones. Entre estos nuevos diseñadores hay un espíritu resurgente de averiguación, un interés renovado por el espacio y el movimiento, por el uso de materiales reales —acero, concreto, madera, piedra, hasta plástico, mostrados como son— por un desvestirse hacia la esencia de la arquitectura y, lo más importante de todo, por el dinamismo de la asimetría, la propia génesis de la libertad.

EL ANCESTRO DADAISTA

Pero de ninguna manera es el Nuevo Espíritu un renacer del Modernismo, puesto que estas preocupaciones están combinadas con un uso de la geometría más libre de lo que el Estilo Internacional fue nunca capaz, y por la absorción de un rango de influencias mucho más amplio de lo que el Modernismo pudo admitir. Hay por ejemplo, no sólo trazas de constructivismo, futurismo, cubismo y dadaísmo, y de los posteriores Archigram, carnicería de madera, tecnismo y neo-primitivismo, sino también (paralelamente a las industrias de la música, la moda y los gráficos), del rock and roll, el punk y la Nueva Ola post-punk. Los únicos que no han contribuido a toda esta nueva vitalidad son los mercaderes de la muerte del Clasicismo Post-modernista, excepto quizás en provocar la determinación opuesta de que la arquitectura debe VIVIR de nuevo.

La contribución del Dadá, por otra parte, no puede ser sobreestimada. El Nuevo espíritu, como el Dadá, es despedido en parte por la necesidad de deshacer y atravesar los esquemas existentes de fraude y presumido interés egocéntrico. No es solamente anti-equilibrio, anti-ocultamiento, sino también profundamente *anti* las crecientes suavidad, volubilidad y fácil predecibilidad de los cánones establecidos (y en

general sin examinar) del orden arquitectónico predominante.

Y, como el Dadá, sus armas escogidas para esta batalla para ver “qué hay por debajo” son las fuerzas de la casualidad, el accidente y el azar, dando lugar a la aparente anarquía y fragmentación del trabajo que se muestra en esta revista. Sin embargo, la casualidad es por su misma naturaleza *no* —diseñada, uno no puede *diseñar* el accidente para que suceda, así que usar tales ideas como principios de diseño es claramente problemático (aunque eso no parece preocupar a los dadaístas). Más aún, la idea misma de casualidad o azar en el diseño parece implicar una clase de aceptación fatalista que es refutada patentemente por el dinamismo puro de los edificios que resultan.

Pero la paradoja no es más que superficial. Porque la aparente anarquía no es, en efecto, tanto una *falta* de orden como una destrucción deliberada de lo viejo para abrirle campo a una disciplina diferente, más sutil y en algunas formas, aún más estricta.

En el trabajo de Moser y Goodwin, de Nueva York, por ejemplo, vemos un renovado interés por la colisión de formas, aparentemente accidental —reminiscencia de la poesía de recortes

NOTAS

1. Esto a pesar de la comprensión mucho más sofisticada de Aldo Van Eick, entre otros, quien estaba luchando por un lugar para el lugar *dentro* del Movimiento Moderno.
2. Se debe establecer aquí una distinción entre el propio Clasicismo y el Neo-clasicismo. Por Clasicismo quiero decir un principio guía o modo de pensar; una creencia en valores eternos, absolutos, trascendentes, perceptible en mucho del trabajo de Mies así como en el de Iktinos o Calícrates. El Neo-clasicismo por otra parte, si se toma para incluir todo lo hecho en nombre (o forma) del Clasicismo, es algo bien distinto. Los edificios clásicos celebran el puro goce humano de ser al fin capaces de aligerar la carga de la gravedad, de elevar y sostener en alto esos grandes pesos de piedra sin esfuerzo. Esto es el propio Clasicismo. Con el Neo-Clasicismo, por contraste (Speer, Boullée y aún Schinkel) se trata del peso. Clásico en la forma pero no el espíritu, es terrenal con determinación y fija al suelo las ideas trascendentales del Clacisismo por sus propias intenciones mundanas: poder, prestigio, opresión. Mientras que el Clacisismo pugnando hacia el cielo genera espacio, el Neo-Clacisismo está completamente obsesionado con el objeto y se dirige pesadamente a la tierra y al populacho.
3. Prosterito a Hans Richter, “Dadá; Arte y Anti-Arte”, Thames and Hudson, 1965, p. 215.



Frank Lloyd Wright



Frei Otto



Hans Drews



Josep Lluís Sert



Justo Solsona



Le Corbusier



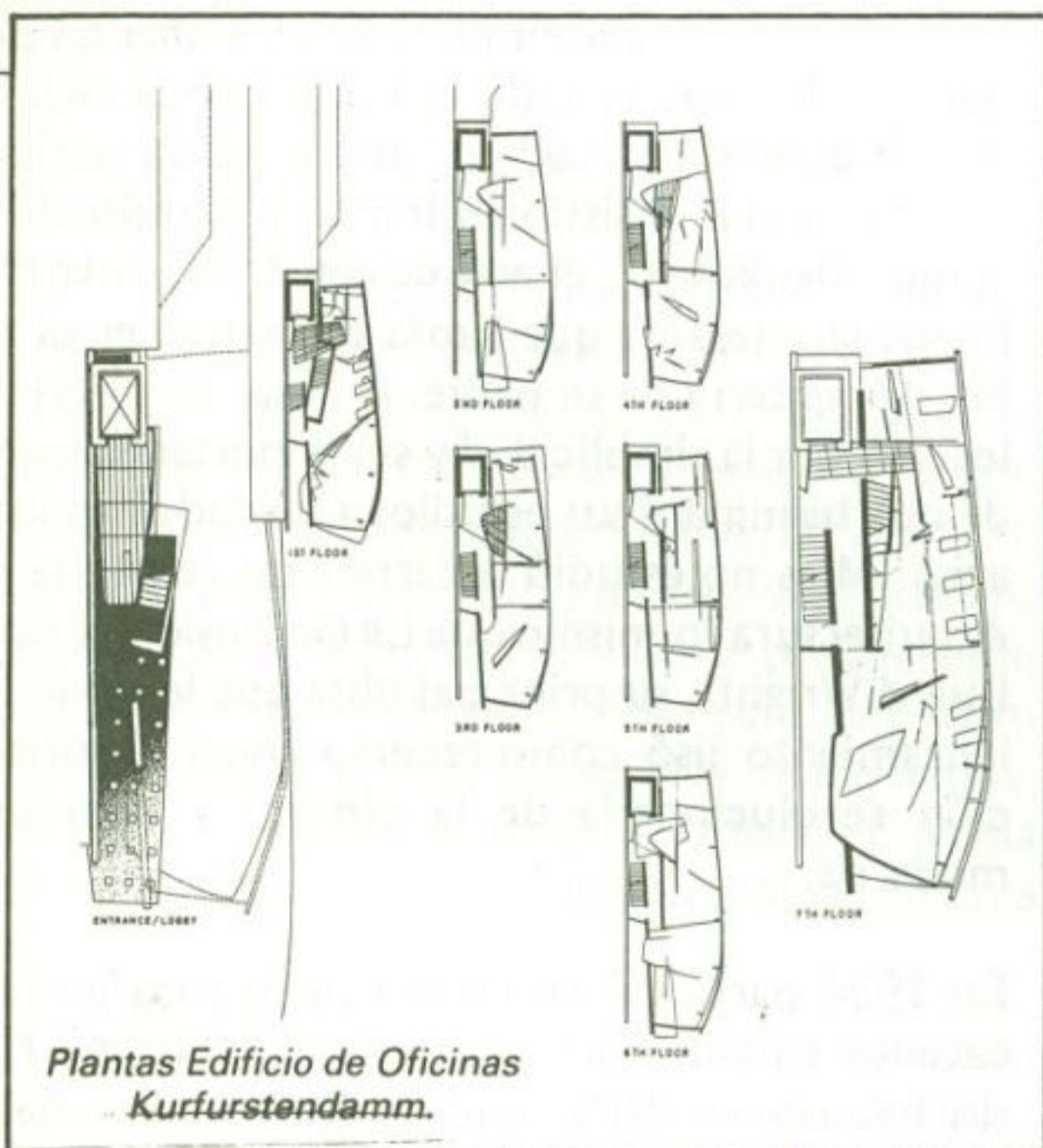
Louis Isidore Kahn



Mies Van Der Rohe



Oscar Niemeyer



de Tzara— y por el uso de materiales reales, “en bruto”; Honold y Pöschl Bogen, bajo los arcos de Imnsbruck, con su “Ala de Dragón” abrazan las realidades de la existencia urbana contemporánea, tiznadas y dejadas de la mano de Dios, y celebran la fuerza del medio ambiente “encontrado”.

Las formas caprichosas, volátiles de la Co-op Himmelblau, de Schwitter, y su mismo método de trabajo, dejando que los dibujos “emerjan” del inconsciente, recuerdan una de las técnicas automatistas exploradas por Arp, Janco y Richter en los experimentos dadaístas a principios de este siglo.

Los ahora muy influyentes gráficos de avanzada de Neville Brody juegan con ideas de lo que él llama “el factor azar” y la “imagen encontrada”, inspiradas por el trabajo de Rodchenko, El Lissitzky y otros tipógrafos experimentales de los años veinte. Y la “separación”

de Hasegawa, su participación deliberada en el caos anárquico de la ciudad japonesa, el abrazo de Zalotay al accidente, o lo que él llama “disonancias” y la noción generativa de “collage espacial” de Kevin Rhowbotham, todas llevan la marca de proceder, así sea indirecta o inconscientemente, de un ancestro dadaísta.

IMPICACIONES POLITICAS

Es, por supuesto, una cosa política. Ningún movimiento con esta clase de genealogía pudiera ser posiblemente de otra forma. Ni la clase de dinamismo y pura energía cinética que caracteriza el Nuevo Espíritu es siquiera accesible a quienes están preocupados meramente por hallar una nueva sensibilidad estética para jugar con ella. Su inquieta agitación del espacio e impredecibilidad de formas son metáforas construidas de los procesos de pensamiento involucrados. Para algunos las formas son altamente significantes, hasta necesarias; para otros son casi incidentales.

Pero de cualquier manera es el *pensamiento* lo que importa; el individualismo cortante en un mundo de pasiva homogeneidad consumista, el rechazo decidido de los ideales conformistas que el Estado nos haría adoptar y la negación a ser manipulados por las enormes fuerzas anónimas de la autoridad.

Hay una defensa fiera de lo ordinario —el objeto encontrado, el material despreciado, el medio ambiente no amado— y una proclamación desafiante del derecho de lo humano ordinario para echar atrás el poder de los expertos y retomar el control sobre su propia vida.

De esto era todo lo que se trataba el punk en su origen. Es lo que fundamenta el estudio de Leplastrier cerca de Bellingen, N.S.W, el cual exhibe a pesar de su meticulosa artesanía una curiosa

vivacidad de formas y un amor por los materiales ordinarios sin atenuación (plástico, “caneite” y lámina corrugada); el minimalismo caprichoso pero severo de Eduard Samsó; la estoica autoconstrucción de Zalotay y la defensa de la calle de Himmelblau.

No hay, por supuesto, ni credo ni manifiesto —ni pudiera haberlo en un movimiento (si efectivamente se le pudiera aplicar el término) cuyo denominados común es la diversidad y libertad individual—. Algunos de los protagonistas del Nuevo Espíritu son materialistas, otros no lo son. Algunos son conscientemente subversivos, otros no lo son. Algunos ni siquiera se llamarían políticos a sí mismos. Pero las implicaciones políticas están allí para ser leídas.

Lo que resultará de todo esto nadie lo sabe. Es posible que el Nuevo Espíritu pueda correr la misma suerte que corrió el Modernismo: ser entendido e imitado como *forma*, no como filosofía. (Uno de los peligros de la clase de enfoque dialéctico de la historia esbozado arriba es que puede parecer que presta una falsa inevitabilidad a lo inconocible, haciendo parecer cierto el fin y fomentando esta especie de aceptación prematura de la derrota).

Es posible, pero poco probable, pues tal pasividad tímida no es un componente del Nuevo Espíritu. Puede ser diverso, y de ninguna manera unánimemente optimista sobre el futuro, pero al menos, al fin, ha superado ese paralizante temor al presente que marca tan inequívocamente la escena arquitectónica actual. El Nuevo Espíritu puede ser extraño, voluntarioso, a veces hasta subversivo, pero es ciertamente vigoroso, exploratorio y aunque no hace caso de la moda, es con mucho una arquitectura de *ahora*.

(Transcripción del Editorial de “Architectural Review”, septiembre de 1986).

CENTENARIO DE LUDWIG MIES VAN DER ROHE.

Traducción Arq. Carlos Alvarez.

NOTA DE LA DIRECCION:

Del 10 de Febrero al 15 de Abril de 1986, realizó el Museo de Arte Moderno de New York una Exposición Conmemorativa del Centenario del nacimiento del célebre Arquitecto Mies Van Der Rohe. Reproducimos aquí el texto con el cual Arthur Drexler presenta la exposición.

Ludwig Mies Van Der Rohe fue uno de los tres grandes Arquitectos del Movimiento Moderno. Sus únicos compañeros fueron Le Corbusier en Francia y Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos. Mies se hizo famoso en los años veinte por la claridad y elegancia de cinco proyectos no construidos y por unos pocos edificios que iban de la competencia ordinaria a la brillantez imprevista.

Reconocido como el mejor Arquitecto Alemán, fue también diseñador de muebles de belleza extraordinaria.

Como Vicepresidente del Deutscher Werkbund, una organización formada para mejorar el diseño alemán, él dirigió los Arquitectos Líderes en Europa en la construcción de una exposición de vivienda en Stuttgart en 1927. Fue director del Bauhaus de 1930 a 1933, cuando la escuela fue cerrada por los Nazis. Entonces sin trabajo y sin certeza acerca del futuro, aceptó una invitación en 1938 del "Chicago Armour Institute" (hoy "Illinois Institute of Technology") para convertirse en el director de la Escuela de Arquitectura, a la edad de 52 años y sólo empezando a hablar inglés, Mies empezó una carrera en Norte América que duró treinta y un años y lo hizo el Arquitecto más influyente en el mundo occidental. No

hay un sólo país donde la Arquitectura no muestre su marca de alguna forma; en los Estados Unidos no hay ciudad que no tenga alguna evidencia de su presencia; en New York su influencia fue aparente (Lever House) aún antes de que él diseñara el Seagram Building, de sus torres la que se reconoce como la obra maestra.

Al comienzo de los años sesenta era claro que la reacción era favorable a las muchas ideas y métodos de la Arquitectura Moderna y sobre todo a la persuasiva influencia de Mies. El era consciente de esta reacción y se sentía extrañado y desilusionado por ello.

Hoy la Arquitectura Post-Moderna es un nuevo hecho que intenga tratar con problemas que conciernen nuestras actitudes hacia la historia y pueden aún generar trabajos de importancia. Sin embargo, el gusto Postmodernista por los chistes arquitectónicos debe coexistir con la visión miesiana de la Arquitectura como desafío olímpico a la mente racional.

Mies buscó la poesía de la forma bella, despreciado lo trivial y lo pasajero. El quería que su trabajo incorporara el carácter fundamental de su tiempo, pero quería que fuera intemporal.

De todos los Aforismos acuñados por Ludwig Mies Van der Rohe, hay uno que resume perfectamente su actitud hacia sí mismo, su trabajo y su época: "No quiero ser interesante" dijo, "Yo quiero ser bueno".

Hay profundas diferencias entre los edificios europeos y norteamericanos de Mies, pero todo su trabajo se caracteriza por su extraordinaria habilidad de llegar al corazón de la idea arquitectónica, despojándola de todo lo superficial revelando lo que parece verdaderamente esencial. Mies quería que su arquitectura fuera tan dura-

dera como los anónimos edificios medievales que él admiraba cuando estudiaba en la escuela de la Catedral en Aachen, donde había nacido, y toda su vida insistió en tomar la Arquitectura como "Baukunst", el arte de construir, inseparable de la artesanía que había aprendido en el taller de cantería de su padre. A pesar de su predilección por la simplicidad y sin importar el hecho de que terminará sus estudios a la edad de quince años (Mies no estudió la carrera universitaria de Arquitectura lo mismo que Le Corbusier y Frank Lloyd Wright), su principal obra que le sirvió de lanzamiento usó como recurso visual la sofisticación revolucionaria de la pintura y escultura moderna.

En 1921 participó en un concurso para un rascacielos en vidrio en frente de la Estación Friedrichstrasse en Berlín con un diseño que llenaba el lote con una escultura expresionista prismática, un edificio cuyas placas envoladizo sostenían paredes externas de vidrio. El bello dibujo en carboncillo que hizo para este proyecto le da a la transparencia y la reflexión un significado metafísico.

Su proyecto de 1922 para un edificio en concreto para oficinas clasificó el tan conocido tema de la ventana y el antepecho continuos, demostrando que la escala monumental puede ser lograda con sólo esos dos elementos.

Tal vez el más sorprendente es el de una casa en ladrillo en 1924. En este trabajo el espacio no se construye de formas encajonadas. Es el resultado de la composición de paredes libres en un espacio continuo que fluye entre el piso y el techo, algunas paredes se extienden indefinidamente en el paisaje. Este nuevo uso de planos de pared y techo introdujeron una exigente clase de libertad arquitectónica, que hoy, sesenta años después de su invención aún necesita completa



exploración. Inspirado por la pintura de Mondrian y Theo van Doesburg —influenciados ellos por Lloyd Wright— Mies reveló posibilidades que ninguna había sospechado.

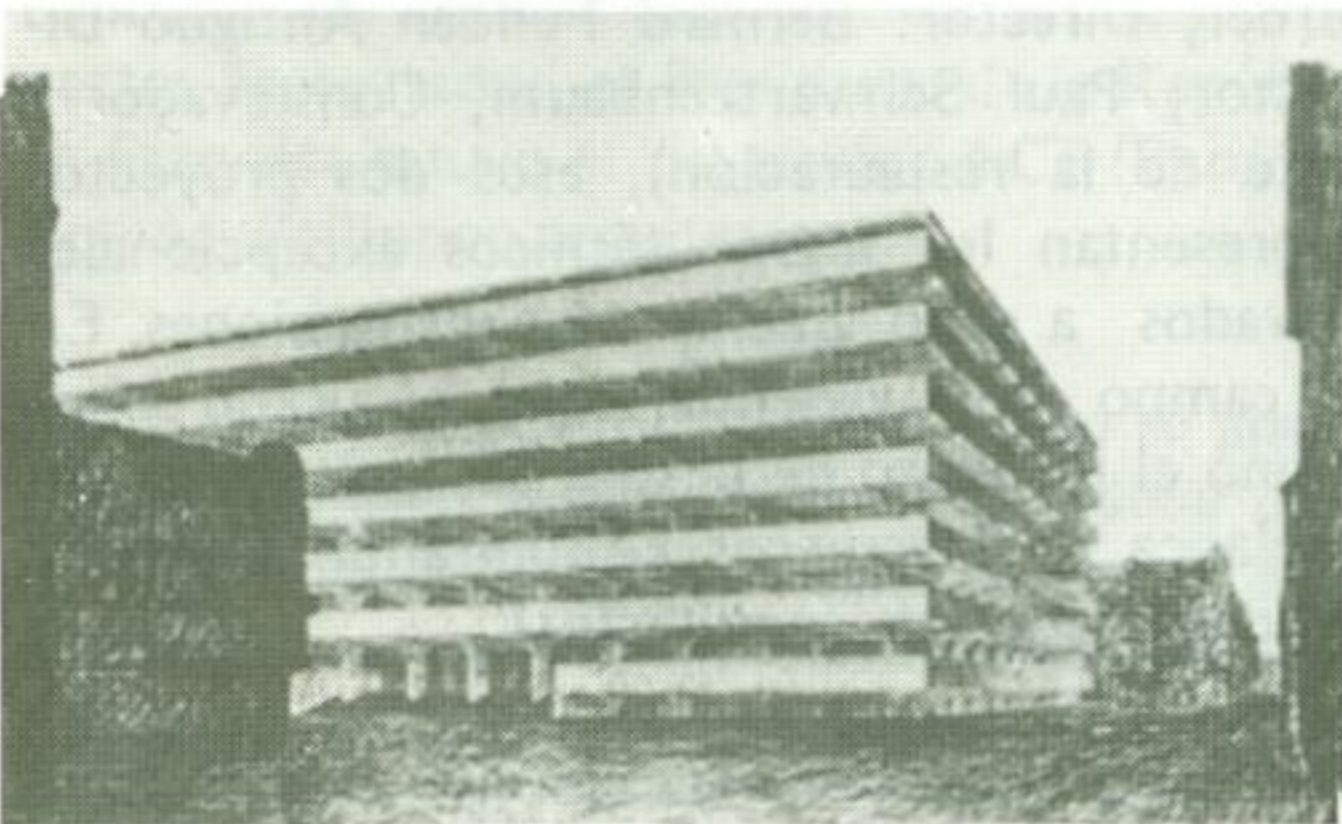
El trabajo culminante de este nuevo idioma fue el pabellón alemán para la Exposición en Barcelona en 1929. Proyectado para no durar más de ocho meses, fue sin embargo construido con travertino y paredes de mármol verde sobre un podio en travertino, con vidrios transparentes, esmerilados y coloreados —todo produciendo una opulencia espartana—. Fue para este edificio que Mies diseñó la famosa Silla de Barcelona, destinada al Rey Alfonso XIII y la Reina Eugenia Victoria, cuando ellos asistieran a la ceremonia de inauguración.

El principio de los años treinta Mies se volvió introspectivo, tal vez debido al carácter desafortunado de la época de 1933 a 1938 se preocupó con proyectos para casas aisladas, que consistían en jardines y pabellones de vidrio resguardados tras paredes de mampostería. Los diversos planos para estas casas están entre sus más delicadas creaciones. Al mismo tiempo, sus proyectos para edificios públicos se tornaron simétricos y formales, aunque estos no enfatizaban todavía la primacía de la estructura que luego se convertiría en su tema norteamericano.

En Chicago su primer diseño fue un nuevo "Campus" para el Illinois Institute of Technology. Mies pronto decidió en el diseño de un esqueleto metálico para la estructura, haciendo visible la forma como el edificio se ensamblaba. Desde entonces todo su trabajo subordinó cada cualidad arquitectónica a su selección de hechos estructurales, y a esos factores él les impartió una inconfundible claridad y fuerza.



Ludwig Mies van der Rohe.



Edificio en concreto para oficinas. Proyecto, 1922

rigurosamente concebidos. Los que más influyeron en el momento fueron las torres gemelas para apartamentos en 860 — 880 Lake Shore Drive en Chicago. Aquí por vez primera todas las paredes exteriores se hicieron en vidrio, sostenidas por paralelos metálicos unidos al armazón estructural.

Estas torres son las progenitoras de no sólo varias docenas de edificios hechos por Mies, sino de varios miles de edificios construidos por sus seguidores en todo el mundo. La idea no ha sido adecuada para una producción tan grande.

yó muy pocas versiones de sus más importantes ideas arquitectónicas. Estaba fascinado con edificios de un solo espacio, ya fueran pequeñas como la Farnsworth House, o grandes, como el Crown Hall en el I.T.T., o enormes como la nueva Galería Nacional en Berlín (1962-1967).

Algunos proyectos que permanecen sin construir, y que sin embargo constituyen presencia heroica en la historia de la Arquitectura del siglo XX, son el Teatro en Mannheim con cerchas abiertas al aire libre que soportaban un techo colgado, un gigantesto salón de convenciones en Chicago.

Los cerchas de este edificio de 9,50 mt de altura hubieran cubierto una distancia de 230 mt, (más de dos cuadas). La escala no es de por sí suficiente para darle a estos proyectos su calidad épica; ello deriva de la concepción de Mies de la Arquitectura, con la construcción acorde con la tecnología de nuestros tiempos. Pero Mies sólo usó los materiales y la ingeniería en la clase que él quiso, refinados y aclarados para darle a los edificios una presencia física en la cual la tecnología, en sus palabras, "Transciende dentro de la Arquitectura".

Su trabajo puede ser considerado como el que le ha dado forma y significado a los hechos que diferencian nuestra época de otros pasados, pero que sin embargo da continuidad a toda la historia del esfuerzo humano. "Nada puede expresar mejor el fin y significado de nuestro trabajo", —decía Mies, "que las profundas palabras de San Agustín: La Belleza es el esplendor de la Verdad".

ARTHUR DREXLER

NOTICIAS



PREMIO AGA KHAN DE ARQUITECTURA 1986

El Premio que fue creado en 1977 por S.A. el Príncipe Aga Khan, busca a identificar los proyectos realizados durante los veinticinco años que preceden a cada ciclo de la entrega de premios y que están en uso desde hace por lo menos dos años. El Premio trata de realzar la toma de conciencia de las culturas islámicas a través de la profesión arquitectónica, de las disciplinas anexas, de los promotores, y de la sociedad en general. Cada tres años se otorga una suma global de \$500.000 dólares US.

El Premio Aga Khan de arquitectura seleccionó seis proyectos excepcionales, en su tercera sesión (1984-1986). Los premios fueron oficialmente entregados en Marrakech (Marruecos) el 24 de noviembre pasado, por S.M. el rey Hassan II de Marruecos y por S.A. el Aga Khan. Por vez primera este año, el jurado internacional (*) decidió otorgar cinco Menciones honoríficas, para valorizar algunas realizaciones particularmente significativas, tomando en consideración que los seis proyectos ganadores no podían ellos solos, ser representativos de la gama de respuestas arquitectónicas y urbanísticas aportadas por los profesionales de esta región del mundo. El Comité directivo preparó un reporte detallado para facilitar las deliberaciones del jurado. Se indicaba en él que se debe prestar especial atención a tres temas generales: la preser-

vación y la continuidad del patrimonio cultural, los conjuntos colectivos y la vivienda social, y finalmente, la excelencia en la expresión arquitectónica contemporánea.

El jurado logró seleccionar seis proyectos, dos de ellos sobre la restauración: el primero es la rehabilitación del casco antiguo de la ciudad de Mostar en Yugoslavia (Organismo restaurador Stari-Grad Mostar: Director Dzihad Pasic, Director auxiliar Amir Pasic) y el segundo la restauración de la Mezquita al-Aqusa en Jerusalem (Isam Awwad arquitecto, ICCROM: Cevat Erder, Director: Bernard Feilden Antiguo Director; Paul Schwartzenbaum, Conservador - Jefe de la restauración), esos dos proyectos representan los logros técnicos excepcionales llevados a cabo gracias a las instituciones. En el campo de la vivienda social, el jurado seleccionó el proyecto de la Cité dar Lamane en Casablanca en Marruecos (Abderrahim Charai y Abdelaziz Lazrak, arquitectos).

En lo que se refiere a la expresión arquitectónica contemporánea, el jurado seleccionó tres proyectos. El primero, un edificio de la Seguridad Social de Istambul en Turquía (Sedad Hakki Eldem, arquitecto), excelente ejemplo contextual de una síntesis entre lo moderno y lo tradicional. Los otros dos premios son la Mezquita de Yaama en Niger (Arquitectoconstructor: Falké Barmou), delicada realización de arquitectura vernácula, que utiliza en forma muy bien adap-

tada los adobes, mientras que la mezquita del pueblo de Bhong en Paquistán (Raís Ghazi Mahammad, arquitecto y promotor), ilustra brillantemente la importancia de la artesanía local y la exuberancia sin inhibiciones del arte popular.

Las cinco menciones honoríficas fueron otorgadas a la ciudad nueva de Shushar en Iran, a la Mezquita de Said Naum en Indonesia, al programa de ordenación de Kampung de Sarubaya en Indonesia, al proyecto de desarrollo urbano en Ismaili en Egipto y al programa de renovación de monumentos históricos de Estambul en Turquía.

El Premio especial del jurado fue otorgado en esta ocasión, al arquitecto irakí Rifat Chadirji, crítico y profesor el cual ha dedicado toda su vida a la búsqueda de una arquitectura regional auténtica que ha realizado obras de excelente nivel y de una pertinencia universal, una síntesis entre elementos claves del modernismo y del patrimonio tradicional.

(*) El jurado fue presidido por M. Soedjatmoko, y estuvo formado por el Profesor Mahdi Elmandjra (Marruecos), Abdeleahed El-Wakil (Egipto), Hans Hollein (Austria), Zahir Ud-Deen Khwaja (Paquistán), Fumihiko Maki (Japón), Mehmet Doruk Pamir (Turquía), Robert Venturi (EUA) y Ronald Lewcock, Secretario del jurado.



Conjunto de habitaciones Dar Lamane (Casablanca)

APERTURA DEL MUSEO DE ORSAY

Un importante museo pluridisciplinario consagrado al período situado entre 1848 y 1914, acaba de abrir sus puertas al público en París, en lo que fue la estación ferroviaria de Orsay,



La nave del Museo de Orsay,

la cual fue restaurada y transformada para este motivo.

La estación de Orsay fue construida a finales del siglo XIX por Victor Lalou y fue inaugurada el 14 de julio de 1900, poco tiempo después de la apertura de la exposición universal. Este edificio monumental, concebido a partir de estructuras metálicas al mismo tiempo decorativas y funcionales, combina como se acostumbraba en esta época, el arte de la ingeniería y de la inspiración arquitectónica. A partir de 1939 a pesar de su concepción moderna y de sus equipamientos, la actividad de la estación se redujo y en 1961, este formidable espacio, privado de actividad, es puesto en venta por la Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses. Varios proyectos prevén su demolición y la construcción de un gran hotel moderno en su lugar. Se lanzó entonces una consulta que asociaba diferentes grupos financieros a varios arquitectos. Fueron propuestos ocho proyectos realizados por arquitectos de renombre internacional, entre los cuales Le Corbusier. La demolición de la obra de Lalou prevista para 1971 fue evitada

gracias a la intervención del Ministro de Asuntos Culturales de la época, Jacques Duhamel, sensibilizado por la desaparición de los monumentos de la arquitectura de hierro de París, especialmente les Halles de Baltard. La estación fue recuperada e inscrita en el inventario suplementario de monumentos históricos en 1973. Desde entonces se esbozó un proyecto de utilización a largo plazo del edificio y la idea de un nuevo Museo. La decisión de crear un museo consagrado al siglo XIX fue tomada por iniciativa de Valery Giscard d'Estaing. Se lanzó un concurso de arquitectura y entre los seis proyectos presentados, el Presidente de la República Francesa retuvo el del equipo ACT (Bardon, Colboc, Philippon arquitectos).

Desde el punto de vista arquitectónico se aprehende el museo según un eje longitudinal que acentúa la fuerza de la gran nave, verdadera avenida que se eleva paulatinamente hacia las dos torres que terminan la perspectiva. Esta elevación ordena el conjunto de los espacios de exposición del museo.

El carácter permanente del museo excluye toda arquitectura efímera, la tarea de los arquitectos de Orsay fue de realizar para varias décadas, uno de los museos más espectaculares del mundo, que presentara todas las formas de la creación artística, de un período que va de la segunda mitad del siglo XIX a principios del siglo XX. Al término de una deliberación entre cuatro equipos de creadores, para llevar a cabo esta idea se confió, a la arquitecta italiana Gae Aulenti en 1981, la misión de estudiar la disposición interior, la decoración y el equipamiento mobiliario del museo. Su visión del medio ambiente museográfico, al mismo tiempo sintético e imponente, responde a la arquitectura de la estación con coherencia, misterio y austeridad.

Primero observar las obras y en seguida ver la arquitectura, para Gae Aulenti, así como para los arquitectos del ACT, las salas de exposición deben llevarnos a un olvido de la actividad anterior y reservar a los visitantes un refugio propicio a la contemplación. Más allá de su originalidad, de su museografía y de su arquitectura, el Museo de Orsay está a la vanguardia de todo lo que se realiza actualmente en el mundo, por su voluntad de exaltar (hacer vibrar) a los visitantes en relación con la profusión de hechos e ideas artísticas que acompañaron el nacimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Desde la primera sala importante atravesada por el visitante "la apertura sobre la historia", hasta la sala de consulta abierta a todos (investigadores o simples curiosos), el Museo de Orsay integra la dialéctica de la información y de la delectación.

SAL III ENCUENTRO DE REVISTAS LATINOAMERICANAS

Presentación.

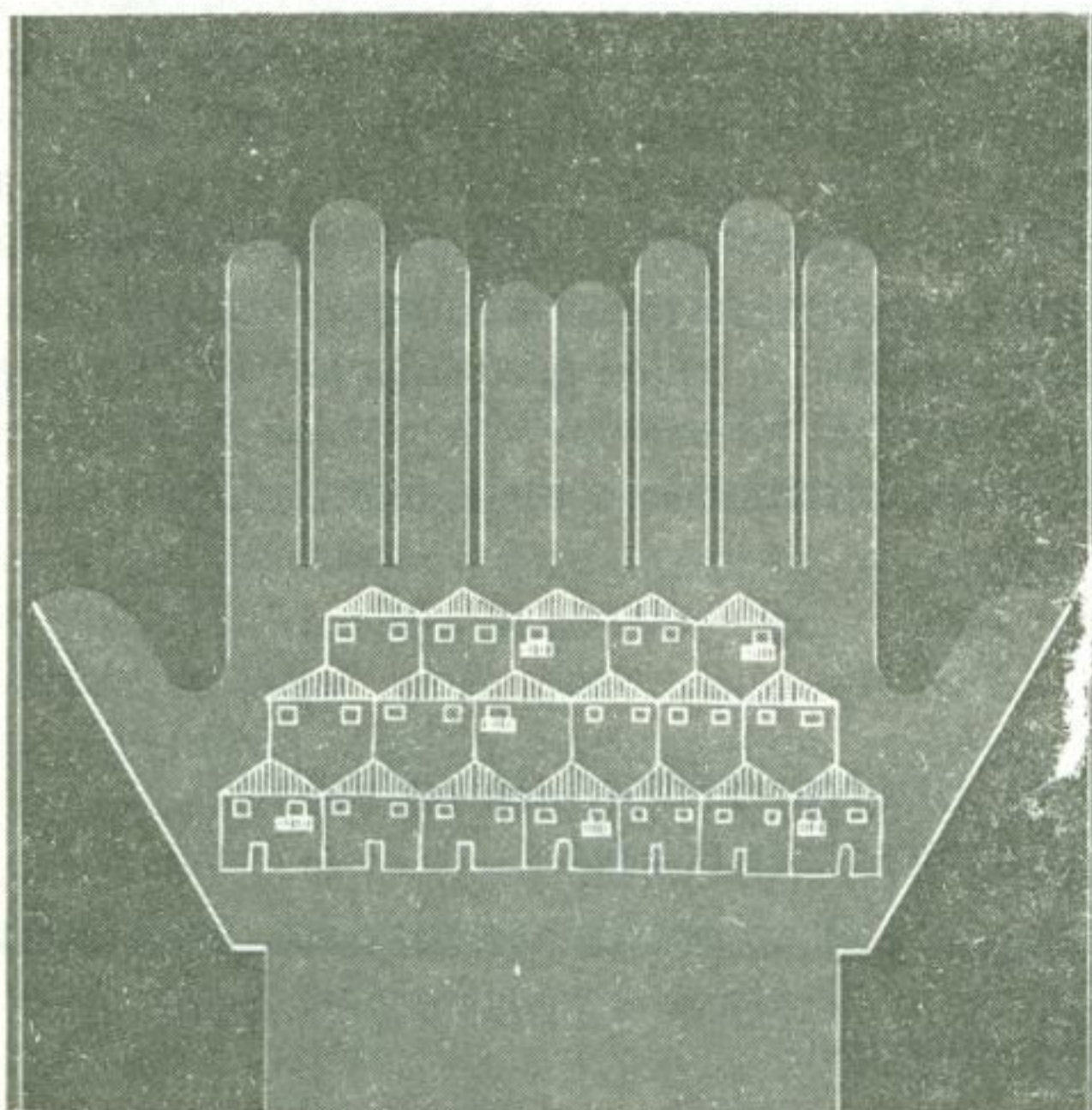
El Tercer Encuentro de Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, SAL III, tuvo lugar en Manizales, Colombia, del 9 al 11 del pasado mes de abril, organizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, seccional Manizales. Contó con la entusiasta participación de destacados profesionales del continente iberoamericano.

Dentro de la programación del evento se incluyó un encuentro de revistas latinoamericanas que reunió a representantes de algunos medios de difusión participantes y ponentes en el evento.

Varios.

Se designó a la Revista PROA como relatora de la reunión y como vocera de las inquietudes planteadas. Asistieron a la reunión y aprobaron los planteamientos las siguientes publicaciones y sus representantes:

Argentina	SUMMA	Lala Mendez
Argentina	SUMMARIOS	Marina Waisman
Brasil	PROJETO	Ruth Verde
Colombia	APUNTES	Martha Salcedo
Colombia	PROA	Lorenzo Fonseca
Colombia	HITO	Sergio Trujillo
Chile	ARS	Alberto Eliash
Chile	CA	Eduardo Sanmartín
Ecuador	TRAMA	Guido Díaz
Perú	DAU	Pedro Belaunde



ACTA DE PREMIACION

TALLER PREMIO CORONA A LA ARQUITECTURA, CAPITULO ESTUDIANTES. TECNOLOGIAS APROPIADAS PARA LA AUTOCONSTRUCCION DE VIVIENDAS DE BAJO COSTO

El jurado nombrado para evaluar los trabajos presentados al Premio "CORONA" a la Arqui-

tectura, Capítulo Estudiantes, se reunió el día siete (7) de abril de 1987, en la finca "Villa Beatriz", cercana a Manizales para seleccionar el proyecto que a su juicio, mejor se ajustara a una respuesta frente a la ciudad, al programa arquitectónico propuesto y a un empleo correcto de la tecnología de la guadua en vivienda de bajo costo.

El jurado, quien contó con la colaboración de los miembros del Comité Asesor del Premio "CORONA", desea expresar su reconocimiento por el alto interés demostrado por los 18 estudiantes representantes de todas las facultades del país, quienes con sus asesores, presentaron después de cuatro días de arduo trabajo, seis propuestas para ser juzgadas a fin de seleccionar al grupo que se hiciera acreedor al premio "CORONA" de 1987.

Al tiempo que quiere exaltar el interés manifestado por plantear respuestas arquitectónicas que respondan a contextos culturales propios, rescatando expresiones regionales en el lenguaje y utilizando a pequeña escala tecnologías locales, el jurado manifiesta su preocupación por el carácter excesivamente convencional de los planteamientos y por la reducida incidencia del sistema tecnológico asumido, en relación a la imagen y a la especialidad de los conjuntos y las viviendas diseñadas.

Luego de una extensa deliberación, el Jurado decidió otorgar el Premio "CORONA" al Proyecto identificado con el No. 1, y otorgar una mención al trabajo presentado por el grupo No. 4. Respecto al Proyecto ganador, se quieren hacer los siguientes comentarios:

1. El Proyecto asume como estructura rectora de la composición a las vías existentes y ordena así el espacio público urbano y las áreas interiores, en especial la vía Panamericana cuya configuración ha sido bastante descuidada en Manizales.
2. Existe un buen sentido del recorrido dentro del conjunto con sanas aunque insuficientes iniciativas en los remates urbanos y en otros elementos animadores del espacio colectivo.

3. El Proyecto propone una adecuada articulación con las viviendas inmediatas existentes, posee un concepto organizativo claro y un buen sentido de la escala en la vivienda. La doble fachada propuesta es un aspecto interesante para la solución de conjuntos en fila sencilla, casi obligante por la configuración y reglamentación del lote.

4. Hay una bien intencionada apropiación de los lenguajes tipológicos regionales, aunque puede preocupar la excesiva literalidad con que éstos se han acogido.

5. Es recomendable reordenar la disposición de las zonas de servicio al interior de la vivienda, en especial de la circulación vertical de las mismas, así como elaborar más creativamente los espacios colectivos y la imagen del conjunto sin abandonar su raíz tipológica.

En cuanto al Proyecto No. 4, acreedor a la mención, se desea subrayar la adaptabilidad lograda en la propuesta en relación a la topografía, y la mayor flexibilidad alcanzada en el diseño interior.

Los miembros del Jurado, quieren manifestar por último su especial reconocimiento a la tarea infatigable que la firma "CORONA" viene desarrollando, en el sentido de apoyar trabajos que aborden los más urgentes problemas de la Arquitectura y la ciudad colombiana.

DIANA POMBO
Arq. Representante S.C.A.

OSCAR HIDALGO
Arq. Representante CORONA

GERARDO ARIAS VILLEGAS
Arq. Representante A.C.F.A.

SERGIO TRUJILLO JARAMILLO
Arq. Testigo del Juzgamiento

Manizales, abril 7 de 1987.

ENCUENTRO NACIONAL DE LA
ENSEÑANZA DE LA CONSTRUCCION
EN LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA
Bogotá, septiembre 17, 18 y 19

La Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura, en su continua preocupación por la formación académica que hoy se imparte en el país ha programado en el presente año un Encuentro que indague sobre los aspectos de la Enseñanza de la Construcción, Aspectos Técnicos y Estructurales en la formación de Arquitectos.

El Encuentro buscó reunir los diferentes estamentos académicos y gremiales que trabajan en el área como apoyo fundamental a la formación de los Arquitectos y con ello iniciar la discusión y crítica formal de los planes de estudio, relacionando los sectores privados e institucionales a las Universidades y al medio social con que ellas sirven.

Se planeó además, establecer vínculos y contactos que en un futuro mejore los mecanismos de enseñanza e investigación en las Universidades y clasifique el lugar que ellas ocupan en el desarrollo del sector en el país.

CONVOCATORIA

PARA ESTUDIANTES DE LA CARRERA DE ARQUITECTURA DE LA SEDE DE BOGOTÁ, MANIZALES Y MEDELLÍN AL PRIMER SALÓN OCTUBRE DE ARQUITECTURA.

El Consejo Directivo de la Facultad de Artes, en sesión del 4 de agosto, Acta No. 21/87, aprobó la convocatoria para el I SALÓN OCTUBRE DE ARQUITECTURA a realizarse en la Universidad Nacional, el próximo 19 de Octubre de 1987 en Bogotá.

1. REQUISITOS.

Ser estudiante regular matriculado en cualquiera de las Carreras de Arquitectura de las Facultades de Bogotá, Manizales y Medellín de la Universidad Nacional.

IMAGENES DE LA ARQUITECTURA DE YUGOSLAVIA

MUSEO DE ARQUITECTURA FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD NACIONAL

El recientemente inaugurado museo de Arquitectura, presentó de mayo 18 al 12 de Junio pasados esta exposición dedicada al patrimonio histórico y a la producción arquitectónica de este país Balcánico.

Los pueblos de Yugoslavia tienen una larga tradición cultural. Ya en sus Estados medievales independientes lograron un alto nivel de desarrollo material y espiritual. Esta zona de Europa es la encrucijada de la que se sale al Oriente, el Mediterráneo, Asia y Africa.

En el curso de la historia se entrecruzaron aquí fuertes influencias culturales e intereses políticos. Al asimilar la cultura de la Grecia y Roma antiguas de Bizancio, Europa y Oriente, los pueblos yugoslavos formaron síntesis culturales, sin



dejar por ello de desarrollar una cultura nacional. Así surgieron obras artísticas que llevaban su clara impronta. La creatividad propia de los pueblos yugoslavos, ennoblecida por las influencias de las culturas europeas y orientales más antiguas produjo obras que muestran la excepcional riqueza y diversidad de una expresión cultural y artística que surgió en un espacio relativamente reducido.

2. NIVELES DE PARTICIPACION

- Trabajos de I y II Semestre.
- Trabajos de III, IV, V, VI, y VII Semestre.
- Trabajos de VIII, IX y X Semestre.
- Trabajos de profesores y/o estudiantes (investigación, extensión) fuera de concurso.

Se establecen los siguientes temas:

- Tema: Diseño Arquitectónico y/o Urbano.
- Tema: Diseño Constructivo y/o Tecnológico.
- Tema: Teórico - Histórico.
- Tema: Expresión Gráfica.

3. PRESENTACION

- Se puede participar hasta con un máximo de cuatro trabajos por persona, uno por cada modalidad.
- Los trabajos deberán haber sido realizados durante los dos períodos académicos anteriores.
- El tema, la técnica y las dimensiones son libres.

- Las obras deben traer una ficha de identificación que indique: Nombre/s, Código/s, Semestre, asignatura, año y semestre de ejecución.

- La inscripción de trabajos se efectuará en cada una de las sedes hasta el día 25 de septiembre inclusive.

Las sedes de Medellín y Manizales remitirán entre el 5 y 9 de Octubre los trabajos seleccionados en la sede de Bogotá, (Oficina 216, edificio Facultad de Artes, Universidad Nacional).

- La Sede Organizadora reconocerá un premio al mejor trabajo académico en cada uno de los niveles para un total de tres premios, los cuales podrán ser concedidos en cualquiera de los temas presentados.

Se darán constancias de participación a cada uno de los trabajos académicos seleccionados para el Salón y menciones de honor.



asociación
colombiana
de facultades
de arquitectura