

13



CIEN AÑOS
FACULTAD DE
ARQUITECTURA



Universidad de la República

Dr. Roberto Markarian

Rector

Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Gustavo Schepps

Decano

Consejo de la Facultad de Arquitectura

Orden docente:

Arq. Juan Carlos Apolo

Dra. Arq. María Mercedes Medina

Arq. Francesco Commerci

Orden estudiantil:

María José Milans

Andrés Croza

Sofía Ibarguren

Orden de egresados:

Néstor Pereira

Diana Spatakis

Comité editorial

Paola Carretto

MDesS. Arq. Martín Cobas

Arq. Marcelo Danza

Arq. Marcelo Gualano

Florencia Lista

Ana Lützen

Arq. Luis Oreggioni

Nicolás Pérez

Coordinación general

Asistentes académicos:

Carina Strata

Paola Carretto

Coordinación editorial

Florencia Lista

Coordinación gráfica

Arq. Marcelo Gualano

Diseño y producción

Arq. Juan Martín Minassian

Arq. Ximena Villemur

Sofía Ganduglia

Valentina Levrero

Editor de contenidos temáticos**N°13_Centenario**

Responsable

Arq. Emilio Nisivoccia

Equipo

Arq. Lucio de Souza

Arq. Santiago Medero

Arq. Mary Méndez

Dr. Arq. Jorge Nudelman

Editor de fotografía N° 13

Fotografía y tratamiento digital

Andrea Sellanes

(Servicio de Medios Audiovisuales, FARQ)

Foto de tapa, cortes y aperturas

Andre Sellanes

Corrección de textos en español

T. P. María Alicia Correa

T. P. Bellmar Badano

Con excepción del texto "Antel Arena,
primer premio".

Traducción inglés e italiano

4D Content English

Programación web

Nicolás Torres

Con el apoyo de

ANTEL

Agradecimientos

Andrés Cribari

Carolina Cosse

Soledad Suanes

Andrés Tolosa

Serrana Robledo

CdF (Centro de Fotografía de Montevideo)

Web

www.revista.edu.uy

Contacto

editorial@revista.edu.uy

Suscripciones

suscripciones@revista.edu.uy

Distribución

publicaciones@farq.edu.uy

ISSN 0797-9703

Comisión del Papel.

Edición amparada por el Decreto 218/96

Esta publicación se terminó de imprimir en
setiembre de 2015 en los talleres gráficos
de la Empresa Gráfica Mosca.

Montevideo, Uruguay.

D.L: 365.142

Revista de la Facultad de Arquitectura

Nº13 - Octubre de 2015 - Montevideo - Uruguay

Todos los contenidos que se publican son originales y realizados por designación o convocatoria abierta, exclusivos para integrarse a este número de la Revista.

El equipo editor de contenidos temáticos fue designado por el Consejo de la Facultad de Arquitectura como resultado de la convocatoria abierta realizada por el Comité Editorial a propuestas de contenidos para el Campo Temático de la R 13_*Centenario*.

Revista de la Facultad de Arquitectura autoriza la reproducción parcial o total de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia. Los criterios expuestos en los contenidos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista o la institución.

La *Revista* se realiza con el apoyo de todos los servicios e institutos de la Facultad de Arquitectura.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

08 COMITÉ EDITORIAL

CENTENARIO

**14 SIGFRIED GIEDION
O EL ELOGIO DE LA MEDIANÍA**
ALEJANDRO G. CRISPIANI

**24 LA FACULTAD
DE ARQUITECTURA EN
MONTEVIDEO-URUGUAY**
ARQ. CONRADO PETIT, GONZALO
BUSTILLO, MARY MÉNDEZ Y JORGE
NUDELMAN

**40 LA MÁQUINA
DEL TERRITORIO**
LUCIO DE SOUZA

**50 ITINERARIOS PARA
UNA CULTURA DE DISEÑO
EN URUGUAY**
LAURA CESIO, MÓNICA FARKAS,
MAGDALENA SPRECHMANN,
MAURICIO STERLA

66 CONCIENCIA DE FORMA
JORGE GAMBINI

78 EL PESO DE LA MATERIA
IVÁN ARCOS, CONRADO PINTOS
Y ARTURO VILLAAMIL

92 FRENTE DE BATALLA
EMILIO NISIVOCIA
Y SANTIAGO MEDERO

SAMOTRACIA

104 CARTA DEL DECANO
DR. ARQ. GUSTAVO SCHEPS

**106 100 INTERVENCIONES
X 100 ESPACIOS**

108 AMPLIACIÓN FARQ
DIRECCIÓN GENERAL
DE ARQUITECTURA
DE LA UDELAR

**116 CONCURSO
VIVIENDA 2012**
ARQUITECTURA RIFA G'07

**122 CONCURSO
VIVIENDA 2013**
ARQUITECTURA RIFA G'08

130 FRONTERAS PERMEABLES
ACTIVIDAD TRANSVERSAL
DE LAS ÁREAS SOCIOCULTURAL
Y PROYECTUAL DE LA LDCV

136 PREMIO VILAMAJÓ

**138 ANTEL ARENA EN
SU CONTEXTO URBANO**
JUAN PEDRO URRUZOLA

144 ANTEL ARENA
PABLO BACCHETTA, JOSÉ FLORES,
RODRIGO CARÁMBULA

**154 FARQ Y ARCHIPRIX
INTERNATIONAL**
HENK VAN DER VEEN

**160 LO ESENCIALMENTE
COMPLEJO EN COOP**
EDUARDO ARROYO

164 ARCHIPRIX 2015
JAVIER TELLECHEA

**166 ENTRE FUTURO
Y PROGRESO**
PATRICIO DEL REAL

**172 ALGO DE MAGIA
EN EL MoMA**
MARTÍN COBAS

**176 UN POMERIGGIO
EN LA BIENAL DE VENECIA**
MARISA GARCÍA VERGARA

EN LA CASA

**182 ENTREVISTA A ANNA MERONI
DISEÑO Y CAMBIO SOCIAL.
EL CASO DE LA RED DESIS**
ROSITA DE LISI

TRANSLATED TO ENGLISH

**196 EDITORIAL BOARD
PRESENTATION**

**200 SIGFRIED GIEDION
OR PRAISE OF THE ORDINARY**
ALEJANDRO G. CRISPIANI

**203 THE TERRITORY
AS THE DRIVING FORCE**
LUCIO DE SOUZA



PRESENTACIÓN

COMITÉ EDITORIAL

[English Version - page 196]

Como viene siendo habitual en los últimos años, el número trece de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* también se divide en una sección monográfica o campo temático y otras dos secciones tituladas “Samotracia” y “En la casa”. En esta oportunidad el contenido temático está dedicado al centenario de la creación de nuestra Facultad y, a diferencia de las ocasiones anteriores, el cuidado de la sección es el resultado de un llamado a presentación de propuestas editoriales, abierto a los docentes de todas las carreras que integran la Facultad.

Centenario

El 27 de noviembre de 1915 el Poder Ejecutivo ratificó la división de la Facultad de Matemáticas en dos nuevas unidades: Ingeniería y Arquitectura. A cien años de la creación de “nuestra casa de estudios” el tramo central de la *Revista* propone abordar un siglo de ejercicio académico a la luz del pensamiento teórico, las estrategias pedagógicas, la producción del territorio, la tecnología, las formas del trabajo y el uso del suelo, es decir, de una serie de coordenadas muy variadas entre las cuales se cuentan algunas propias de la disciplina y la vida académica, y otras completamente externas, estructurales, y por lo tanto capaces de imponer límites y plantear conflictos difíciles de superar.

En este sentido cabe aclarar que la estrategia editorial nace del reconocimiento de dos condiciones fundamentales que enmarcan el problema de la enseñanza y la práctica universitaria. La primera indica que la Facultad de Arquitectura no solo es una institución dedicada a formar profesionales sino que también ha sido —y continúa siendo— la principal responsable de la construcción y el cuidado de la cultura arquitectónica. Es decir que a la Facultad le cabe un papel central en la defensa de un tipo de conocimiento y una forma de entender la técnica que tiene por objeto la construcción del mundo real asumiendo su naturaleza vasta y compleja. La segunda condición sostiene que repasar la historia de la Facultad y la disciplina a la luz del presente y de cara al futuro, significa comprender que la historia no es un refugio para la nostalgia sino un instrumento perfectamente apto para pensar el mundo en el que vivimos y proyectar nuestros desafíos.

La propuesta editorial se articula mediante una serie de ensayos que abordan problemáticas de amplio alcance y, a la vez, guardan distancia de cualquier pretensión enciclopédica. Junto a los artículos firmados por distintos autores corre en paralelo un pequeño “diccionario de voces equívocas” destinado a salvar algunas lagunas y enmendar carencias. Entre otras cosas, el diccionario pretende dar cabida a un número mayor de redactores y además, contener, mediante pequeñas definiciones, una multiplicidad de miradas que son la base fundamental de esta construcción colectiva llamada Facultad de Arquitectura. En este sentido cabe aclarar que las voces seleccionadas no pretenden establecer un conjunto jerárquico de unidades significativas; en todo caso son simplemente voces aleatorias aunque estrictamente vinculadas a las discusiones del grupo editorial. Por lo tanto, el listado es contingente, incompleto y, como siempre, discutible.

La sección temática del número del centenario se abre con un artículo de Alejandro Crispiani, profesor asociado de la Universidad Católica de Chile. En “Sigfried Giedion o el elogio de la medianía” nuestro invitado explora las condiciones de producción colectiva de significado en el horizonte teórico de la metrópolis. Si metrópolis significa la subsunción de lo real bajo las formas del dinero, Crispiani encuentra en el legado de Giedion las fisuras necesarias para volver a pensar alternativas a la vieja jaula de acero metropolitana.

En el segundo episodio, Gonzalo Bustillo, Mary Méndez y Jorge Nudelman recuperan un trabajo inédito de Conrado Petit. Al interés que por sí mismo despierta la publicación de esta historia de la Facultad de Arquitectura escrita por Petit, los autores agregan un conjunto de notas a pie de página que acompañan y enriquecen el trabajo original o, en todo caso, permiten un diálogo intertextual y a varias bandas con uno de los profesores más queridos y respetados que tuvo esta Facultad.

A partir del tercer artículo la sección monográfica se dispara en varias direcciones intentando atrapar una diversidad de temas y enfoques imprescindibles a la hora de pensar los desafíos heredados por cien años de arquitectura. Para comenzar, el trabajo de Lucio de

Souza repasa la historia de nuestra cultura urbana y territorial a la luz de las condiciones estructurales del sistema productivo y sus estrategias políticas. “La máquina del territorio” supone la puesta en marcha de un conjunto de saberes y dispositivos capaces de organizar un mapa de conexiones y también un proyecto de sociedad que, en este caso, pone de relieve la necesidad de volver a tejer los hilos de la razón sobre las mallas del cuerpo político.

Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla abordan el cuerpo disperso de la cultura del diseño en Uruguay a partir del análisis de las repercusiones de la visita de Tomás Maldonado, la publicación de los boletines del ITU, la *Revista de la Facultad de Arquitectura* y la de estudiantes, *Trazo*. Buscando superar la simple descripción de atributos visuales, los autores intentan construir un cuerpo de conocimientos específicos que nos permitan comprender el diseño como la puesta en escena de unos proyectos culturales, sociales y políticos. El trabajo recoge algunas investigaciones realizadas por el grupo de docentes pertenecientes a la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual y en este sentido, inauguran un filón de crítica plenamente auspicioso.

Bajo el título “Conciencia de Forma”, Jorge Gambini explora algunas estrategias iniciales en la enseñanza del proyecto de arquitectura que van desde los *prearquitectónicos* de Mario Payssé Reyes, la metodología indirecta —y fuertemente ética— de Nelson Bayardo hasta las experiencias de Ángela Perdomo y Raúl Velázquez durante los años noventa. Sin embargo, detrás de esta cobertura en apariencia aséptica y por momentos muy fina y erudita, Gambini también pone de relieve uno de los problemas centrales en la enseñanza del proyecto que consiste en establecer los límites de la dialéctica entre libertad y regla. Al fin y al cabo, cabe pensar, libertad es una palabra y como tal pertenece al lenguaje, que no es otra cosa que un sistema de reglas. Esta es su paradoja y la nuestra.

“El peso de la materia” es el resultado de una serie de entrevistas realizadas por Mary Méndez a Iván Arcos, Conrado Pintos y Arturo Villaamil. Arcos, Pintos y Villaamil casi pertenecen a la misma generación de estudiantes; además, los tres pasaron por el taller Bayardo, tienen un

inmenso currículum como profesionales y comparten una forma de ver la arquitectura en la que el diseño jamás estuvo desligado de la tecnología. De hecho, Arcos, Pintos y Villaamil son parte visible de una cultura de la técnica donde “lo bello siempre se funda sobre lo verdadero”. La entrevista recoge las reflexiones de tres arquitectos de primer nivel en su diálogo con la tecnología entendida como materia viva de la práctica de la arquitectura.

Santiago Medero y Emilio Nisivoccia cierran el contenido monográfico con un análisis de la arquitectura leída como trabajo. Si en los discursos disciplinarios la arquitectura suele ser considerada como un parque de objetos singulares o un repertorio de intenciones proyectuales, conviene tener presente que siempre se trata de un trabajo y como tal nunca escapa a las condiciones generales de la división social. De hecho, el enfoque del artículo permite una lectura a contrapelo de las aventuras disciplinares a lo largo y ancho del siglo transcurrido.

Desde la Victoria de Samotracia a la casa de Vilamajó

Fiel a la corta tradición de sus nuevos tres ejemplares, cuatro con el presente, la publicación se interroga bajo las alas de Samotracia sobre otras derivas de la Facultad y de la disciplina. Experiencias que no escapan a la celebración de sus cien años sino que escudriñan en las variadas escalas del tiempo presente: deambulan del edificio a la casa, de la tipografía al artefacto urbano, de las acciones locales a las muestras internacionales.

Reflejo de ello es el proyecto para la ampliación de la sede central de la Facultad, trabajado por técnicos de la Dirección General de Arquitectura de la UDELAR: un nuevo edificio que enfrenta el desafío y el coraje de acurrucarse junto a una de las obras de arquitectura más notables que ha dado la cultura en el país. Surge motivado por un aumento de la matrícula de inscriptos, que extrema las posibilidades de un edificio pensado para pocos cientos de estudiantes en la década de los cuarenta del siglo pasado, por la necesidad de concretar una plataforma física simétrica a la actual diversidad de ofertas de grado y por la posibilidad que brinda una importante área vacante en el predio contiguo.

Este número de la *Revista* se detiene en un nuevo eslabón en la secuencia de casas de Arquitectura Rifa. Este proceso, que ha ido recorriendo más de la mitad de estos primeros cien años de la Facultad y cuya ingeniería expone una máquina perfecta de aprendizaje, proyecto y construcción, ha sido reiteradamente contado y sistemáticamente admirado. Las dos últimas viviendas construidas despliegan sus cartografías, sus técnicas y sus logros espaciales, sometiéndose silenciosas a la mirada comentada de tres académicos. Ambas responden a las dos implantaciones disímiles y clásicas que se han experimentado a lo largo de los años: la vivienda de temporada, trabajada por la generación 2007 en Pinares, Punta del Este, y la vivienda urbana, trabajada por la generación 2008 en el barrio Villa Dolores de Montevideo.

La *Revista* incluye además la aproximación al mundo del diseño tipográfico, a partir del trabajo “Fronteras permeables. Modos de habitar en el diseño de comunicación visual”, desarrollado como actividad transversal de las Áreas Sociocultural y Proyectual de la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. La experiencia se detiene en el proyecto tipográfico, a partir de la revisión del espacio interior —delicado, escondido, pequeño— de las hojas de varias de las publicaciones que ha editado la Facultad de Arquitectura.

Uno de sus proyectos más controvertidos de los últimos años también está documentado en este número de la *Revista*.

ANTEL Arena es bastante más que un proyecto simple y habitual de arquitectura. Para comenzar, el centro de espectáculos de la compañía telefónica fue concebido junto a la Intendencia de Montevideo como un equipamiento de nueva generación y un vector capaz de corregir algunas aberraciones en el desarrollo urbano de la ciudad. A ello se le suma un concurso programado a dos fases que tuvo una enorme convocatoria entre profesionales y contó con la presencia de un jurado integrado por Rafael Viñoly y Giancarlo Mazzanti como figuras salientes y de relevancia internacional. Además del fallo, las polémicas habituales y los justos ganadores, el contrato acordado con los vencedores propuso un férreo control sobre las instancias de elaboración del proyecto ejecutivo. Sin ánimo de polémica ni nada

parecido, la *Revista* entendió necesario registrar algunos tramos del concurso como forma de contribuir, en sus modestas posibilidades, a documentar un episodio que se impone por peso propio y plantea una agenda de discusiones sobre la práctica de los concursos, la gestión de los equipamientos y las posibilidades reales de inducir desarrollos urbanos por la vía de “proyectos estrella”.

Las derivas de la arquitectura en geografías lejanas son recogidas por este número desde tres experiencias de destacado valor que posicionan con gran fuerza a la Facultad en el mapa mundial.

La muestra Archiprix International, que desde el año 2003 viene guiñando sistemáticamente a Uruguay a través de nominaciones, premios y como lugar de asiento de la exposición, ha vuelto a hacerlo en este año 2015. La propuesta Coop de Santiago Benenati y Javier Tellechea, documentada en la pasada *Revista* 12, obtuvo el primer premio de la competición realizada este año en Madrid, España. Esta vez, junto a la crónica del evento, son el director de la muestra, Henk van der Veen, y uno de los jurados de esta edición, el arquitecto Eduardo Arroyo, quienes desentrañan las relaciones de los envíos de Uruguay con Archiprix y en especial los diferenciales de este último galardón obtenido.

Un momento excepcional para la Facultad y para la cultura arquitectónica del país ha sido la muestra organizada este año por el Museum of Modern Art de Nueva York: “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980”, curada por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas y Jorge Francisco Liernur con la asistencia de Patricio del Real. La muestra, que homenajeó los sesenta años de la anterior exposición “Latin American Architecture since 1945”, compiló con gran audacia una importante cantidad de material original, nunca antes reunido y divulgado. El abundante aporte de nuestro país fue trabajado desde Uruguay por los profesores Jorge Nudelman y Mary Méndez e incorporó piezas inéditas y de destacada calidad. El cocurador de la muestra y el profesor Martín Cobas, en visita a la misma, relatan la experiencia en la que se exponen los imaginarios que delinearon la arquitectura del país en la segunda mitad del pasado siglo, frente a un

conjunto de otras arquitecturas demarcadas por la geografía cercana que se recorta entre dos océanos.

Un tercer episodio que encuentra a la Facultad afuera, supone la catorceava edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia, realizada en el año 2014 y curada por Rem Koolhaas con la premisa “*Absorbing Modernity 1914-2014*”. Marisa García Vergara relata la crónica del evento y acerca sus impresiones de la muestra y del camino elegido por las diferentes representaciones para atender a la propuesta curatorial y al envío de Uruguay: “La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay”. La denominación de nuestro pabellón en el *Arsenale* de Venecia en esta edición se refiere al proyecto de Mauricio Cravotto, a su caja de instrumentos y a los fantasmas que alimentaron sus propuestas de arquitectura y de ciudad: un cristal que se quiebra en dieciséis registros que transparentan los nomadeos de la arquitectura del Uruguay moderno y lo reflejan al presente.

La Casa Vilamajó sirve de escenario en esta edición para el intercambio con la arquitecta y diseñadora italiana Anna Meroni. Rosita de Lisi recorre junto a la profesora e investigadora del Politécnico de Milán las tácticas de la participación en el proceso de diseño asociado al mundo de la innovación social.



Edificio de la ex Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas. Montevideo, 2013.



**CEN
TE
NA
RIO**

SIGFRIED GIEDION O EL ELOGIO DE LA MEDIANÍA

ALEJANDRO G. CRISPIANI

ALEJANDRO G. CRISPIANI (La Plata, 1958). Arquitecto desde 1984 (FAU, UNLP). Doctor en Ciencias Humanas y Sociales (UNQ). Profesor asociado (FADEU UC). Autor de numerosos textos académicos y del libro *Objetos para transformar el mundo*, UNQ/Prometeo y Ediciones ARQ, 2011.

LAS DOS CARAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

En su introducción a *Arquitectura contemporánea*, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co resumen la historia de la arquitectura moderna y describen la que suponían era su situación casi terminal hacia finales de los años setenta:

“La historia de la arquitectura contemporánea tiene dos caras. Una de ellas es la historia de una pérdida progresiva y objetiva de la identidad de una disciplina que había conseguido, en edad humanística, su propio estatuto y que entró en crisis entre los siglos XVIII y XIX. La otra es la historia de una serie de esfuerzos subjetivos encaminados a recuperar –sobre nuevas bases– la identidad perdida, modificando la propia estructura organizativa del trabajo intelectual ante la construcción del ambiente humano”.¹

1. M. Tafuri y F. Dal Co: *Arquitectura contemporánea*, p. 9. Aguilar, Madrid, 1978 (1976).

Estas dos historias que corren paralelas dan cuenta de dos dimensiones diferentes. Una, es la de la *disciplina*. Se trata de una dimensión colectiva de la arquitectura, relacionada evidentemente con instituciones, prácticas y saberes que exceden la dimensión personal tanto en sus tiempos como en sus cometidos, que trabaja de manera suprapersonal y que no puede menos que obedecer a las fuerzas de la historia. Esta primera cara de la arquitectura contemporánea describe una parábola que se remontaría mucho más atrás del siglo XX, llegando al Renacimiento. Mostraría el tránsito –a medida que el capitalismo y la burguesía avanzan y su sistema de valores se hace hegemónico– de una arquitectura pensada como un conocimiento alto, como un trabajo intelectual capaz de incidir en la historia y el destino de los hombres, a un tipo de trabajo instrumental, puesto al servicio de los intereses, económicos o de otro tipo, de la clase dominante: lo que llaman la “proletarización del arquitecto”. En esta primera cara de la arquitectura contemporánea, en esta parábola, se inscribiría el trabajo de la enorme mayoría de los arquitectos. Como colectivo, los arquitectos no podrían sustraerse a ella o simplemente no se plantearían tal posibilidad. Lo que podríamos llamar la *producción media* de arquitectura, hecha por el *arquitecto medio*, tendría así su destino trazado.

EI “DICCIONARIO DE VOCES EQUIVOCAS” recoge definiciones ambiguas de palabras elegidas arbitrariamente. Su presencia en este número dedicado al centenario de la Facultad de Arquitectura tiene por objeto cubrir vacíos y saldar algunas deudas, que son el resultado lógico de un intento destinado a atrapar cien años de rica his-

toria dentro de un puñado de caracteres tipográficos.

Si el “sueño de la representación” consiste en creer que el lenguaje tiene la capacidad de atrapar la realidad bajo formas inmutables, por fortuna la historia siempre se encarga de desbordar todos los diques y poner en ridículo las pretensiones ilustradas. Esta tragedia de la razón

también se hace presente en la elección de las voces y la redacción de las definiciones. Más que sentencias académicas intachables preferimos recurrir a definiciones de autor, incompletas y ambiguas.



Fig. 1. Los nuevos rascacielos frente al Rockefeller Center. Ilustración de *Arquitectura Contemporánea*, de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co.

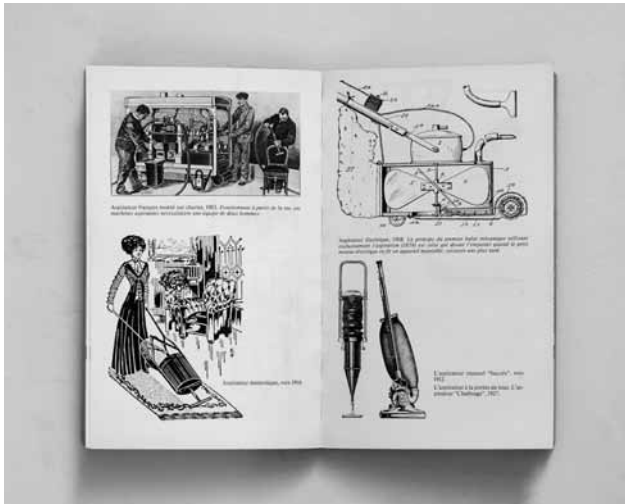


Fig. 2 y 3. La mecanización toma el mando, de Sigfried Giedion. Fotografía: Andrea Sellanes.

- AA -

Las voces que integran este diccionario fueron escritas por Adriana Barreiro Díaz (ABD), Alfredo Pereda (AP), Andrés Mazzini (AM), Antonio González-Armao (AGA), Carlos Baldoira (CB), Diego Pérez (DP), Emilio Nisivoccia (EN), Fernando García Amén (FGA),

Franco Commerci (FC), Germán Gil (GG), Gustavo Olveyra (GO), Horacio Flora (HF), Jorge Nudelman (JN), Jorge Sierra (JS), Laura Alemán (LA), Leandro Villalba (LV), Leonardo Gómez (LGS), Liliana Carmona (LC), Lorena Loggiuranto (LL), Luis Oreggioni (LO), Luis Zino (LZ), Magdalena Fernández (MFG), Marcelo Danza (MD), Mariana Alberti (MA), Martín Fernán-

dez (MFE), Mary Méndez (MM), Pablo Frontini (PF), Paula Durán (PD), Paula Gatti (PG), Pedro Barrán (PB), Pedro Livni (PL), Pola Glickberg (PG), Ruben Otero (RO), Sabina Arigón (SA), Santiago Medero (SM), Yolanda Boronat (JYB). De Francisco Villegas Berro (FVB) se publica *In Memoriam*, una carta a los estudiantes de arquitectura facilitada por Rafael Lorente.

- A -

ÁBALOS & HERREROS. En 1996, apenas unas semanas después de haber participado en la exposición internacional "Light Construction del MoMA" neoyorquino, Iñaki Ábalos y Juan Herreros llegaban a Montevideo con el objetivo de dictar un taller

Este destino sería en definitiva contribuir a la construcción de la metrópolis, el ambiente por excelencia del capitalismo plenamente desarrollado. La metrópolis como tal gobierna a la arquitectura como conocimiento y se impone por lo tanto al trabajo de la inmensa mayoría de los arquitectos. Las obras particulares de ellos evidentemente no revisten interés en sí mismas, son mero conocimiento instrumental de algo más alto, el espacio metropolitano, que sí interesa a los autores pero como fenómeno masivo y anónimo.

Frente a este movimiento regular, continuo y direccionado, aparece la otra cara, que en gran medida es su opuesto. Esta segunda cara es episódica; cada uno de los episodios se vincula a una persona o a un conjunto de personas, son esos dispersos esfuerzos subjetivos llevados adelante por individuos a quienes, aparentemente, el talento para la arquitectura les permitiría resistirse a la parábola declinante de la disciplina. Gran parte de *Arquitectura contemporánea* está destinada a este tipo de obras, en las que todavía la arquitectura mantendría su carácter de conocimiento propositivo y transformador, en las que no habría muerto el sentido originario de trabajo intelectual que supo tener en su momento de origen la arquitectura moderna, que para Dal Co y Tafuri se inicia con lo que llaman las *vanguardias* del *Quattrocento*. Pero nada garantiza que estos esfuerzos individuales terminen por “recuperar la identidad perdida” de la disciplina. Por el contrario, como aclaran los autores más adelante, todo parecería indicar que la arquitectura terminaría por incorporarse sin más a la esfera de la producción capitalista (o del capitalismo de Estado, representado por la Unión Soviética, aún existente por esos años). Frente al gran movimiento de la historia, frente a la “onda de flujo monetario que todo lo complica, dando a las cosas el aspecto de la propia abstracción”,² solo hay resistencia aislada, solo en lo personal y disgregado se puede mantener vivo algún valor que se oponga al estado de las cosas, al “malvado presente”. Estas dos caras de la modernidad, una dada por un movimiento colectivo, homogéneo, casi sin voluntad propia e ineludible, y otra por un conjunto aparentemente sin forma de voluntades individuales, preanuncian el tema de uno de los más importantes libros de Tafuri de los años ochenta, *La esfera y el laberinto*, en el que esta dicotomía se plasma en una imagen más perfeccionada.

De todas formas, la consideración de la historia de la arquitectura, o aun del mismo *hacer arquitectura* tomando en paralelo la dimensión colectiva junto con la dimensión individual, no es evidentemente privativa de Tafuri y Dal Co. De hecho, su análisis se inserta dentro de una problemática mucho más amplia que puede retrotraerse a los inicios mismos de la historia del arte con Giorgio Vasari, pero que alcanzó con la arquitectura contemporánea un grado de problematización particular, que de hecho recorre la teoría de la arquitectura e inclusive la teoría del proyecto del siglo XX, aunque esto muchas veces no es evidente ni se le haya dado siempre la relevancia que posee.

2. M. Tafuri y F. Dal Co: *op. cit.*, p. 15.

en la Facultad de Arquitectura. Durante más de quince días, varios jóvenes profesores repensamos bajo su dirección la avenida 18 de Julio de Montevideo. Este *workshop*, que se llamó Grandes Contenedores Híbridos, sería el primero de una serie de fructíferas visitas e intercambios sin los cuales no podríamos explicar nuestro trabajo posterior.

En uno de los tantos correos que intercambiamos a lo largo del tiempo los arquitectos españoles nos comentaban: “Llegando a Montevideo en barco, uno piensa como arquitecto que lo más difícil debió ser construir esa bahía; sacar toda la tierra hasta la dura roca para tallar un recorrido resguardado de aquel río-mar y ocupar con una ciudad la península que

señalaba su entrada. Sin duda tanto material extraído originó junto a la bahía aquel monte, que los primeros habitantes, ya modestos solo se atrevieron a llamar Cerro”.

Más adelante nos decían: “¡Qué gran proyecto! Fabricar un acontecimiento costero digno del océano abierto para hacer justicia al Plata, aquel mediterráneo fluvial por el que llegaba y se iba

—y así será para siempre— todo lo bueno y todo lo malo. El viajero, asombrado, se pregunta si habrá hoy nuevos lectores con la ambición de aquellos fabricantes de costas, capaces de ser otra vez extranjeros en su propia tierra, de hablar diferente para sorprenderse a ellos mismos diciendo cosas diferentes, no solo desvelando lo que permanece oculto, sino in-

Por citar solo un ejemplo, es un tema central en el pensamiento de Adolf Loos. Para este autor/arquitecto la arquitectura sería justamente aquella disciplina que tendría a su cargo la correcta ejecución de esta “producción media” a la que Tafuri y Dal Co no conceden valor en sí misma. En cierta manera, las razones de Loos para valorar esta producción media y hacerla el objeto mismo de la arquitectura, son en gran medida las mismas que las de Tafuri y Dal Co para desconsiderarla. Para Loos, la arquitectura debe seguir a las fuerzas históricas, debe plegarse a ellas y responderles sin interferencias artísticas ni personalismos. La “unidad” de la obra de arquitectura –su capacidad de responder a un medio determinado, ya sea natural o urbano, su capacidad de presentarse como un entorno coherente y con un sentido unitario, su relación fluida con el habitante y sus costumbres– no estaría en las manos del arquitecto sino que estaría dada por la propia época. Habría una dosis de trabajo intelectual en el hacer del arquitecto, pero sería mínima; según su famosa definición: “El arquitecto es un maestro constructor que sabe latín”. El arquitecto no es un artista, no es alguien que pueda plantarse frente a la historia y moldearla, como hacen los productores de obras de arte, no es una figura excepcional que quede afuera de las fuerzas de su tiempo. Solo cuando debe realizar un monumento su quehacer se eleva a la categoría de arte, o Arquitectura con “a” mayúscula. Pero esto no define su quehacer.

3. G. Grassi: “La arquitectura como oficio” (1979). En G. Grassi: *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona y Santiago de Chile, 1980.

De aquí a considerar la “arquitectura como oficio”, como hicieron Giorgio Grassi³ y en alguna medida también Aldo Rossi por los mismo años en que Tafuri y Dal Co escribían su historia, hay un solo paso. La novedad es que ahora el “oficio” es visto, particularmente por Grassi, como un espacio de resistencia, como un ámbito para que la arquitectura permanezca como conocimiento autónomo, lo que si bien no es lo mismo que decir “trabajo intelectual”, mantiene un parentesco con ello. La “arquitectura como oficio” tiene una cierta relación con esos “esfuerzos subjetivos” destinados a mantener la identidad de la disciplina, pero a partir del rechazo del personalismo y de lo que está detrás de él, la reivindicación de las “grandes figuras” y su papel central en el hacer de la historia.

La línea que va de Adolf Loos a la Tendenza es solo una de las muchas que podrían trazarse para poner de manifiesto la valoración de la arquitectura del siglo XX por la dimensión colectiva que esta puede acoger. Las maneras de entender y vincular esta dimensión con el proyecto propiamente dicho han sido muchas: se ha hablado de la arquitectura como oficio, de arquitectura sin arquitectos, de arquitectura de padrones, de participación del usuario o del papel de “lo ordinario” en arquitectura. Todas han sido instancias tendientes a superar la idea del arquitecto como persona, como fuente principal de creación de lo edificado.

ventando libremente lo que aún no existe, allí ni en ningún otro sitio”.

Ya no seríamos los mismos después de leer esas líneas. MD

ADUANA. El edificio de la Aduana, complemento del puerto de ultramar inaugurado en 1909, formó parte de un modelo de país sustentado en el comercio y la imagen de la capital. El concurso

para su construcción fue ganado en 1923 por el Arq. Jorge Herrán, quien con 26 años proyectó el edificio que más tarde sería declarado Monumento Histórico Nacional. Las obras iniciadas en 1925 por el Ing. Chiancone y seguidas por el Ing. Juan Shaw, comenzaron a funcionar en 1931.

El historiador Leopoldo Artucio, en *Montevideo y la arquitectura*

moderna, adjudicó a este edificio “el envión inicial hacia un cambio en la arquitectura”. Herrán había adoptado las pautas neoclásicas de simetría y proporciones, pero al depurar las formas de toda decoración superflua el edificio resultó “más sencillo que ningún otro de su tiempo aquí en Montevideo”. El robusto prisma de siete niveles en torno a dos patios se

aligeró con frontones quebrados señalando los ejes y una esbelta torre con semáforo en la fachada oeste. Realizado con hormigón armado y dotado de montacargas, fue considerado un exponente del progreso edilicio.

Como un gigante silencioso con cuatro caras, posado en la explanada portuaria, ha estado observándonos todo el tiempo.

La interpretación de Tafuri y Dal Co, al menos en la obra mencionada, se enfrenta a esta corriente. La dimensión colectiva, “la disciplina”, se carga de negatividad en el mundo contemporáneo, en el estado más avanzado de la modernidad: la metrópolis, a cuyos requerimientos va camino a plegarse completamente, renunciando a cualquier instancia crítica, instancia que paradójicamente es también constitutiva de la modernidad. Como historiadores y marxistas que abrevan en la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, como personas que pueden tomar distancia del proceso histórico en el que están inmersas, lo que intentan Tafuri y Dal Co es aplicar a la modernidad alguna de sus propias creaciones, o al menos esa creación que se ha ido gestando a lo largo de la evolución de la modernidad, que es precisamente la Crítica, con “c” mayúscula. En ese sentido son modernos y antimodernos. Se oponen a la expresión colectiva más alta que ha dado la modernidad, la metrópolis, con las armas que les da la modernidad. “Otras no hay”, diría Tafuri unos años después de publicado *Arquitectura contemporánea*.⁴

4. AAVV: “Entrevista a Manfredo Tafuri”. En *Revista Materiales*. Sociedad Central de Arquitectos de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, marzo de 1983.

CONTRA EL YO

La visión crítica de la realidad generada a partir del momento en que el capitalismo se desarrolla plenamente, estuvo también en los orígenes del movimiento moderno, o al menos en la consideración de una de las principales figuras que le dio forma, Sigfried Giedion.

Desde otro ángulo, como se sabe, bien distinto al planteamiento básicamente marxista de Tafuri y Dal Co, también Giedion empieza por recusar el presente y el estado de la modernidad en el momento en que le toca escribir. Si bien su crítica no se centra en la “onda de flujo monetario” que tiende a convertir todo en cosas, sí ubica el origen de los problemas de su época en lo que lo causa, es decir, el desarrollo de la industrialización y la consecuente mecanización de la vida humana. En sí mismos, ambos fenómenos, para el pensamiento de Giedion (como también para el marxismo), han abierto inéditas posibilidades para el desarrollo del hombre, pero por el momento esas posibilidades no se han hecho realidad, solo se ha instalado una situación inestable y en gran medida caótica. La visión sobre este punto conoció diversos matices a lo largo de la producción teórica de Giedion, pero la pregunta se mantuvo: “La industrialización ha sacudido y revuelto la economía y aun más nuestra base humana. Desde el comienzo hasta hoy ¿cómo fue posible?”⁵. La industrialización y la mecanización no han sido dominadas, son fuerzas que la historia ha desatado y hasta el momento escapan del control del hombre e incluso de su comprensión profunda, integral: “Este no terminar de comprender la realidad que nosotros mismos hemos creado, esta falta de capacidad

5. S. Giedion: “Vivir y construir” (1934). En S. Giedion: *Escritos escogidos*, p. 134. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia. Murcia, 1997.

Vio la llegada del hidroavión Plus Ultra, el dirigible Graf Zeppelin sobrevolando azoteas, el hundimiento del Graf Spee y el rutinario Vapor de la Carrera. Luego los contenedores le fueron cerrando las visuales. Comprendió que Montevideo es una ciudad de inmigrantes y emigrantes. Vio a Le Corbusier croquizando imaginarios, a un político retornan-

do del exilio y a los arquitectos yendo y viniendo con el Gran Premio y a los grupos de viaje de arquitectura. La Aduana se coló en los croquis como telón de fondo de la peatonal del Mercado. Ahí permanece cómplice del Cerro, interlocutores distantes guiñando sus focos, guardianes de la bahía. LC

AGORIO, LEOPOLDO CARLOS. En 1917, pocos meses después de obtener su título de arquitecto, Agorio viaja a Europa gracias a una beca universitaria otorgada a los estudiantes con mayor mérito de las distintas facultades. Desde Madrid envía el artículo “Enseñanza y crítica de arte”, publicado al año siguiente en la revista *Arquitectura*. En él

afirma: “Todo individuo normal es capaz de sentir una emoción estética con mayor o menor intensidad. Dejemos que sientan la suya y no tratemos de imponerle la nuestra”. Quizás estas palabras, acaso ingenuas aún, fueran herencia de *monsieur Carré* y su reconocida capacidad de respetar y acompañar el tránsito por las nuevas corrientes.

para manipular con el corazón aquello que ha creado el cerebro, es la peor desgracia que se manifiesta desde hace más de cien años —es decir desde la época de la industrialización— una veces más débilmente y otras veces estrangulando casi la vida”.⁶

6. S. Giedion: *op. cit.* p. 134.

Para Giedion, la modernidad seguiría siendo un proyecto sin concluir, todavía abierto y caracterizado justamente por la falta de unidad y de una cohesión profunda entre el hombre y sus productos, pero también entre los hombres. En 1948, cuando escribió *Mechanization Takes Command*, aún mantenía el convencimiento de que una nueva etapa de la modernidad estaba por venir:

“El próximo período ha de reinstaurar valores humanos básicos. Debe ser un tiempo de reorganización en el sentido más amplio, un tiempo que debe buscar su camino hacia el universalismo. El período próximo debe traer orden para nuestros pensamientos, nuestra producción, nuestros sentimientos y nuestro desarrollo económico y social. Ha de tender un puente sobre el foso que, desde inicios de la mecanización, ha separado nuestro modo de pensar de nuestro modo de sentir.”⁷

7. S. Giedion: *La mecanización toma el mando*, p. 13. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1948).

Más que la “disciplina” o “la metrópolis”, como vimos en el caso de Tafuri y Dal Co, la entidad colectiva que se hace presente constantemente en los textos de Giedion es el “nosotros”, que vive en un presente disperso y fraccionado, sin orden aparente, un presente al que podríamos llamar laberíntico. La modernidad es presentada por Giedion *desde dentro*, y se mostraría al hombre que vive en ella con solo una cara. Sería un enorme conjunto de voluntades e intereses aislados, quizás atravesado subterráneamente por una fuerza unitaria oculta, como se sostiene en *Espacio, tiempo y arquitectura*, pero que sería invisible para el hombre común y que no habría emergido todavía con la suficiente fuerza como para moldear el presente. Eso daría como resultado un presente débil y discontinuo: “Nuestra falta de fuerza configuradora de historia se muestra en el hecho de que hace más de un siglo que se intenta inútilmente crear una forma de vida que consiga ese equilibrio interior.”⁸

8. S. Giedion: *op. cit.* p. 135.

Para Giedion, entonces, la modernidad no tiene dos caras, simplemente no ha logrado aún mostrar su verdadero rostro. Allí donde Tafuri y Dal Co solo ven la avasalladora fuerza de abstracción del dinero y del capitalismo, que todo lo reifica y somete a su lógica, Giedion solo ve un presente desarticulado, amorfo y escindido entre realidades diversas y sin relación entre sí. Para Tafuri y Dal Co, solo en las voluntades particulares, por desarticuladas o ineficaces que puedan ser, se puede reconocer un valor con que evitar plegarse a las fuerzas del presente. Para Giedion, todavía está por aparecer esa unidad que efectivamente permita pensar el presente desde un *nosotros* y que recupere su fuerza para hacer historia.

Durante más de diez años Agorio sostiene una variada producción escrita. Si bien sus artículos no están empapados de un fervor modernista —en sus palabras predomina la sutileza—, estos se condicen con su militancia socialista y suelen ser alentadores del cambio, en todo sentido.

En el artículo “Un cuento de Edgar Poe” de mayo de 1926,

Agorio realiza un paralelo entre una aldea con sus casas y sus jardines iguales rodeando en círculo el reloj de la municipalidad, y el estilo clásico heredado y recurrente. En la aldea todos están pendientes del reloj y dicen al unísono: “¡Mediodía!” al sonar la doceava campanada. Nunca han pensado moverse de ahí, por considerar que no hay nada más allá de su valle

que valga la pena ver. Para Agorio, “Quizá todos tengamos un poco de aldeano del cuento de Poe y llevemos, sin sospecharlo, un pequeño reloj, cuya ley inmutable sufrimos sin que baste para liberarnos de esa servidumbre la voz de la razón [...] Tememos cambiar y nos aterra echar un vistazo más allá de las colinas que rodean el tranquilo valle”. MFG

AMARGÓS, RODOLFO. En una entrevista realizada por Mariano Arana y Lorenzo Garabelli en abril de 1981, Mario Payssé Reyes afirmaba que Amargós estaba destinado a ser un “coloso” “porque tenía la organización de un Cravotto con el genio de un Vilamajó”. Con palabras mucho más austeras, Carlos Gómez Gavazzo también había resaltado la

Es interesante notar que este tema está presente, con una intensidad que luego se va ir moderando en sus escritos posteriores, en el que se supone es el primer artículo publicado por Giedion, titulado “Contra el yo”. Se esboza allí de manera radical un conjunto de preocupaciones que no lo abandonará, así como la elección de ciertas palabras que se van a ir cargando de significado en sus muchas obras posteriores. De hecho, existe una relación muy clara entre este primer artículo y uno de los libros clave de su carrera, como fue *Arquitectura y comunidad*⁹, recopilación de ensayos en los que se amplían en muchos casos los argumentos de su primer artículo, merced en gran medida a la influencia de las ideas de Martin Buber. Ya desde el primer párrafo de “Contra el yo” se plantea con particular énfasis cuál sería el nudo gordiano de la modernidad:

9. S. Giedion: *Arquitectura y comunidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957 (1956).

“Esta ha sido la enfermedad de todo un siglo: ¡el Yo!

Nos encontramos allí donde se descompone.

Nos encontramos allí donde existe el deseo de no seguir viendo la forma despezada en pliegues, sino unida en la gran curva. Allí donde la forma no queda aislada en el espacio, disgregada y desvinculada de todo lo demás, sino que arrastra la curva superior y la acompaña al gran encadenamiento.

¡Queremos otra vez la ola única!

Sin embargo, nosotros orientados al yo, estamos desgarrados en él, desgarrados en la totalidad.”¹⁰

10. S. Giedion: “Contra el yo” (1918). En S. Giedion: *Escritos escogidos*, p. 47. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia. Murcia, 1997.

El diagnóstico es claro y Giedion lo va a sostener durante toda su vida: la falta de unidad de la época empieza por el aislamiento de las propias personas, que parecen obedecer al mandato de desarrollar su particularidad a cualquier precio, lo que deriva en una época que no entiende la necesidad de lo mediano, que no es necesariamente lo indiferenciado ni lo mediocre sino lo que busca el contacto de lo que está junto a él. Esto se manifestaría en todos los niveles, también en el ambiente físico en que vive el hombre:

“Lo mediano, abandonando toda moderación, sintió la llamada a diferenciarse de aquello que se encontraba a su lado. [...] E igual que al individuo, también a la ciudad, al estado y la nación se les dijo: mostrad el yo, desarrollad vuestra particularidad: aquello que os distingue de los demás es lo más valioso y no aquello que os une”.¹¹

11. S. Giedion: *op. cit.* p. 48.

El verdadero enemigo del *nosotros*, que es lo que garantiza la unidad de la cultura y la cohesión de todos los niveles y las dimensiones del hacer humano, es el yo. El yo está en las antípodas del *nosotros*. El yo es finito, el *nosotros*, infinito. El yo frena la relación con el mundo, el *nosotros* la multiplica. Los movimientos del yo solo pueden ser limitados y un conjunto de yoes es incapaz de generar verdadero movimiento.

dimensión intelectual de Amargós al punto de presentarlo como uno de sus dos grandes profesores y a “una distancia descomunal de los demás.” Estudiante destacado, Amargós ganó el Gran Premio de 1922 y en usufructo de su beca viajó por Europa; tomó cursos con Piacentini en Roma, con Peter Behrens en Viena y conoció a Le Corbusier. De regreso a Montevi-

deo su acción docente transformó la enseñanza del proyecto al introducir el trabajo con modelos tridimensionales, según una técnica aprendida junto a Behrens, que consistía en utilizar maquetas de arcilla, de rápida ejecución, colocadas sobre un soporte giratorio y, además, mucho papel de calcar. De esta manera el trabajo ya no se concentraba en la atención

exclusiva a las plantas sino en el control de la masa edificada y la relación fluida entre volumetría y geométricas.

Junto a Juan Antonio Rius, Amargós obtuvo el primer premio del concurso para la Facultad de Odontología con un proyecto que recuerda la obra de Dudok y dista mucho del edificio construido años más tarde, en otro terreno, y bajo

la dirección de Rius. Al parecer el proyecto fue “modernizado” después de la visita de Le Corbusier al estudio de los arquitectos. Incluso si esto no fue así, la desaparición de todo vestigio romántico y expresionista puede vincularse con las líneas que el suizo dedicó a la lapidación de Behrens en la conversación que mantuvo con los hermanos Guillot Muñoz.

El movimiento del *nosotros* da como resultado la *ola única*, generando finalmente el ascenso en conjunto. Pero para esto es necesario querer ser como los demás, como los que están al lado, pero también como los que estuvieron antes. Fundar entonces una cultura desde el término medio, de lo que es común y compartido, es para Giedion primordial, aunque reivindicar lo mediano en su verdadero valor y sentido no implica decir que todo es medianía:

“En esta gran disolución del Yo, lo mediano adquiere la seguridad de la línea, pero lo sobresaliente, alimentado de tradición y del silencioso hacer de muchos, asciende, a una altura tanto más resplandeciente”.¹²

12. S. Giedion: *op. cit.* p. 49.

Con esta fórmula general, aplicable a todos los campos de las actividades humanas, de la política a la ciencia, Giedion intenta resolver la antigua antinomia entre la figura excepcional y el “hacer de muchos”. Llevado al campo de la creación, esto le permite conciliar la obra del genio o del gran artista con la producción media. La figura sobresaliente lo sería en gran medida por el impulso que le viene de abajo, por una fuerza construida por el *nosotros*, del cual también forma parte. De ahí que para Giedion, al contrario de lo que pensaba Adolf Loos, el gran artista no se enfrenta nunca a su tiempo, no es un yo aislado, aunque pueda ser incomprendido, como ocurriría con los artistas modernos. El aislamiento de estos sería en realidad solo aparente, ya que estarían unidos a su momento histórico, y por lo tanto a sus contemporáneos, por vínculos estrechos, pero que determinadas condiciones históricas, entre otras esta incapacidad de ampliar la esfera del yo de la mayoría de los hombres en la actual etapa de la modernidad, harían invisibles.

Un ejemplo claro de esta manera de entender la relación entre la figura excepcional y el “silencioso hacer de muchos” puede encontrarse en el libro *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* de 1928.¹³ Después de recorrer la construcción francesa en hierro y hormigón armado desde la revolución de 1789, el libro culmina con la obra de Le Corbusier, a quien se presenta como el heredero directo de la “tradición francesa del ferroconcreto”.¹⁴ La *ola* cuyo movimiento permite ascender a Le Corbusier, no es la producción media de sus contemporáneos arquitectos, que sería un terreno disgregado e inerte, un conjunto desarticulado de prácticas incapaz de poseer ninguna fuerza ni movimiento, sino el trabajo articulado, aunque ellos no lo supieran, de otro colectivo: el de aquellos que vieron la posibilidad de construir de una nueva manera y lo llevaron a la práctica, trátase de arquitectos o ingenieros, trátase de profesionales más o menos destacados. Si no se fundara en esta fuerza histórica, es decir, en esta tradición, la obra de Le Corbusier no sería sobresaliente, no tendría donde apoyarse para sobresalir.

13. S. Giedion: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*. The Getty Center for the History of Art and the Humanities. Canadá, 1995 (1928).

14. S. Giedion: *op. cit.*, p. 167.

Producto de una honda desilusión causada por la eliminación en el primer grado del concurso para el Hospital de Clínicas, o bien de los coletazos de la crisis de Wall Street sobre la economía uruguaya, Amargós viajó con Artucio a buscar trabajo en Brasil, de donde nunca regresó. Tanto Payssé como Gómez Gavazzo le visitaron en el puerto de Santos

donde —señala Payssé— Amargós contrajo una delicada enfermedad y acabó probando fortuna en el “negocio de las bananas”. EN/MM

ARANA, MARIANO. 1. Pertenece a la primera generación del plan de estudios de 1952. Se integró rápidamente a la cátedra de Historia de la Arquitectura que dirigía Leopoldo Artucio. Desde

1973 sus clases en la Facultad se abarrotaron de estudiantes ávidos de conocimiento auténtico. A comienzos de la década de los ochenta, aún en dictadura, Arana realizó una fuerte campaña de protección patrimonial con el Grupo de Estudios Urbanos, que tuvo una importante llegada a la población. A partir de la recuperación democrática volvió

a la Facultad, y su entusiasmo impetuoso contagió a las nuevas generaciones. Fue director del Instituto de Historia de la Arquitectura y sus conceptos se vertieron en textos, ensayos y conferencias e incidieron directamente en la producción del Instituto. Dentro del Frente Amplio formó la Vertiente Artiguista, fue electo senador en 1989, inten-

Ahora bien, una tradición sería justamente para Giedion ese tipo de medianía “que adquiere la seguridad de la línea”, vale decir, un conjunto de prácticas y experiencias que dialogan entre sí sobre la base de un problema en común, que comparten una misma dirección. Pero es una dirección trascendente desde el punto de vista histórico. Es por supuesto mucho más que un “oficio”, a pesar de que en algunos casos la tradición parta de respuestas tan modestas como las que se dan en el interior de esos oficios. De alguna manera, la tradición es un *nosotros* que construye historia y que, como se dice en “Contra el yo”, “tiene la mirada puesta en el infinito”. La medianía no tiene entonces el carácter de “calidad media” sino que es más bien una instancia aglutinante, la posibilidad de un trabajo en común, incluso entre personas que se desconocen. Se establece así una suerte de vínculo trascendente a partir de acciones concretas que pueden tener fines modestos. El misterio de este fundido de las acciones humanas que terminan por orientarse en una dirección determinada, es uno de los grandes temas de Giedion, al que dedica muchas de sus obras posteriores. También es una de las claves para entender esa modernidad deseada por el autor, descrita como una “ola única” en la que el yo desaparece para emerger dentro de un colectivo que lo vincula con los demás, con la historia, con el presente y con las cosas, conjurando la primacía del individuo aislado y alienado, en definitiva, de la división de todas las cosas, incluyendo esa particular relación entre los hombres que llamamos trabajo, lo que era también uno de los grandes males de la modernidad para Tafuri y Dal Co, pero con respecto al cual, para ellos, no habría salida colectiva posible.

dente de Montevideo en 1994, reelecto en el 2000 y designado como ministro de Vivienda del primer gobierno de izquierda en 2005. Tuvo una participación determinante en la política edilicia, patrimonial y territorial del Uruguay. Actualmente continúa siendo el mayor promotor local de estos temas, con fuertes vínculos regionales. JN/MM

2. Hacia fines de los años ochenta publicó, con Lorenzo Garabelli y Luis Livni, “Documentos para una historia de la arquitectura nacional” en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos. Estos se basaron en entrevistas realizadas a algunos arquitectos uruguayos activos a partir de 1930 y generaron documentos primarios de consulta permanen-

te para quienes quieren conocer la arquitectura local.

Entre 1986 y 1992 aparecieron en la revista partes de las conversaciones que los autores mantuvieron con Carlos Surraco, Juan Antonio Scasso, Octavio De los Campos, Juan María Aubriot, Juan Antonio Rius, Beltrán Arbeleche, Alberto Muñoz del Campo, Leopoldo Artucio y Ernesto

Leborgne. A pedido de Arana, recientemente se encontraron en el archivo privado de Garabelli las cintas con las voces de Mario Payssé, Antonio Cravotto, Julio Etchebarne, Guillermo Jones Odriozola, Atilio Lombardo, Aurelio Lucchini, Juan Muracciole, Francisco Vázquez Echeveste, José Domato, Carlos Gómez Gavazzo, Artucio y Eladio Dieste.

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA EN MONTEVIDEO-URUGUAY

Sobre la base de apuntes de clases dictadas por el profesor de Introducción a la Teoría de la Arquitectura

ARQ. CONRADO PETIT*

Con notas de

GONZALO BUSTILLO, MARY MÉNDEZ Y JORGE NUDELMAN**

*Estos apuntes se tomaron en 1985 y fueron corregidos y actualizados hasta 1993 por Conrado Petit Rucker. Este renunció el 19 de noviembre de 1996 a causa de una autoinvocada falta de “motivación”. Dice en su carta de renuncia: “Percibo en la Facultad tendencias dominantes que tienden a vaciar la enseñanza de la arquitectura, y a la propia arquitectura, de un ‘contenido social trascendente’, tal como preconiza el plan de estudios (...) Coincide, y no por casualidad seguramente, la irrupción y predominio de una filosofía y categoría de valores –el post-modernismo– con su carga de descreimiento, de egocentrismo, apatía e indiferencia. La filosofía que las clases dirigentes, que el imperialismo, nos proponen. Se acabó la Historia, no más utopías; la solidaridad y las preocupaciones desde el ángulo social y también político ‘ya fueron’; viva el individualismo”. Un año después de su renuncia y a instancias del CEDA, se le otorgó el título de doctor honoris causa. Petit fue

director de taller, catedrático de Teoría de la Arquitectura, consejero y claustrista de la Facultad y del Consejo Directivo Central. Falleció en febrero de 2004. JN

**Se han evitado las citas bibliográficas para facilitar la lectura. Los corchetes en el texto indican pequeñas correcciones que no comprometen al texto original, así como las notas agregadas a lápiz por el propio autor.

MARY MÉNDEZ (Montevideo, 1969). Arquitecta desde 1997 (FARQ-UDELAR).

Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT), 2013. Profesora adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UDELAR), miembro del grupo de investigación CSIC n° 1082: “Arquitectura y producción. Estudios sobre arquitectura moderna en Uruguay”. Profesora adjunta en los cursos de Arquitectura y Teoría e Historia de la Arquitectura Nacional (FARQ-UDELAR).

GONZALO BUSTILLO (Montevideo, 1977). Arquitecto desde 2011 (FARQ-UDELAR).

Maestrando en Enseñanza Universitaria (UDELAR). Profesor adjunto subrogante de la cátedra de Arquitectura y Teoría. Profesor ayudante del taller Articardi (FARQ-UDELAR). Investigador responsable en proyectos CSIC modalidades I+D y VUSP.

JORGE NUDELMAN (Montevideo, 1955). Arquitecto desde 1986 (ETSAB) y desde 1987 (FARQ-UDELAR). Doctor desde 2013 (ETSAM, UPM). Profesor titular del Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UDELAR), miembro del grupo de investigación CSIC n° 1082: “Arquitectura y producción. Estudios sobre arquitectura moderna en Uruguay”. Profesor titular del curso de Arquitectura y Teoría (FARQ-UDELAR).

LOS ORÍGENES

La carrera de arquitecto en el Uruguay se crea en 1887 al aprobarse el plan de estudios de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas, fundada dos años antes a impulsos del rector de la Universidad de ese entonces, Alfredo Vázquez Acevedo.¹

De esta facultad dependían las carreras de agrimensor, ingeniero geógrafo, ingeniero de caminos, puentes y calzadas y de arquitecto, y era su decano Ignacio Pedralbes. Recién en 1890 inicia su carrera el primer alumno de Arquitectura, siendo el primer profesor, para los estudios específicos de nuestra disciplina, Julián Masquelez, egresado de Beaux-Arts de París y recién reintegrado al Uruguay.

Los cursos de Arquitectura paulatinamente se fueron disociando de los de Ingeniería y fueron surgiendo reformas al plan de estudios original, incorporándose hacia 1894 materias tales como: Teoría de la Arquitectura, Estudios de los Edificios, Composición de Ornato, Composición Decorativa, Historia e Higiene de la Arquitectura, Dibujo.

Superadas las dificultades originales para obtener docentes, muchos de los cuales se ofrecían para dictar clases en forma honoraria, se logró contar con una plantilla capaz de contribuir a la formación del nuevo profesional.

Paralelamente, en 1895 la Facultad se trasladó al edificio del ex Hotel Nacional, donde disponía de amplios salones.

1. El corte histórico considerado por el profesor Petit, iniciado en 1887, contextualiza un periodo que podríamos llamar pre-formativo de la enseñanza de la arquitectura en Uruguay, anterior a la creación de la Facultad de Arquitectura en el año 1915. El primer plan de estudios de Arquitectura del año 1887 –que llamativamente no se encuentra disponible en los anaqueles de nuestra biblioteca– muestra cuestiones de interés. Por ejemplo, el término “proyecto”, que ha vertebrado la enseñanza de la arquitectura en Uruguay desde 1916 –cuando se organizaron cinco cursos anuales de Proyectos de Arquitectura o el plan de 1918, en el que los estudios se dividieron en diez semestres, correspondiendo a cada uno un Proyecto de Arquitectura– encuentra su origen terminológico en una materia de cuarto año del plan de 1887 titulada Proyecto. La centralidad de ese eje formativo se ha ido consolidando luego en los siguientes planes de estudio, hasta la actualidad. GB

La información contenida en las cintas permite una aproximación desprejuiciada al pensamiento de tan destacado grupo de protagonistas. MM

ARQUITECTURA, FACULTAD DE. 1. En el año 1946 se inauguraba la actual sede de la Facultad de Arquitectura, ocho años después del concurso fallado en favor

de los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli. El edificio se iba a ubicar en el Parque Rodó, en un predio lindero a la Facultad de Ingeniería, pero un informe posterior desestimó esta ubicación por razones urbanas y paisajísticas. Aun así el encargo cayó en manos de los mismos autores.

El edificio resume muchos de los recursos proyectuales ensaya-

dos en las viviendas unifamiliares de Fresnedo. Se trata de diseños de cierta filiación wrightiana, orientados por la búsqueda de una fluidez espacial y por un estudiado equilibrio de unidades compositivas que ablandan la lectura general de la masa construida.

En el edificio de la Facultad prima una fuerte horizontalidad reforzada por dos elementos: el podio

verde sobre el que se asienta y la cornisa que subraya y limita su perfil. La fachada es de carácter sobrio, y apela al contraste entre volúmenes pétreos o revocados y superficies acristaladas. El acceso esta insinuado por un gran paño vidriado flanqueado por dos elementos opacos: la caja de escaleras y el plano ciego que delimita el hall doble altura y el auditorio.

En estos años iniciales hubo un trasfondo dominante de origen francés, inspirado tanto en las corrientes clásicas como en las románticas: eclecticismo al fin.

A principios del siglo XX se vive una época de transición; empiezan a penetrar nuevas ideas como las del *art nouveau* y las de Otto Wagner.

Dentro de un plan de reformas universitarias impulsado por el rector Eduardo Acevedo se eleva al Parlamento la solicitud de recursos para contratar un profesor extranjero para Arquitectura.

Aunque con oposiciones, se aprueban los recursos y en 1907 se contrata al Prof. Joseph Paul Carré, elegido entre los cinco aspirantes al cargo. Carré se había formado en Beaux-Arts de París bajo la dirección de Pascal.²

Los cursos de Proyectos de Arquitectura toman una nueva orientación de carácter más utilitario, ya de acuerdo con las exigencias que en materia programática la realidad del país venía planteando: estación de ferrocarril, edificios para la Administración Pública, casas municipales, edificios de vivienda colectiva, cuarteles, establecimientos para baños, etc.

Monsieur Carré fundó el primer taller de Arquitectura como instalación para la enseñanza de Proyectos de Arquitectura, basada sobre todo en la ejercitación de la materia Composición, multiplicación de ejercicios con el propósito de visualizar “en el espacio” el proyecto en elaboración traduciéndolo en forma tridimensional a través de la perspectiva y del modelado.³

El Prof. Carré es el eje en torno al cual vive la Facultad de ahí en adelante.

2. El mismo proceso de traspolación de los *ateliers Beaux-Arts* al Uruguay vía Joseph Paul Carré operó por ejemplo en la Universidad de Buenos Aires, con la contratación del arquitecto René Karman. Respecto al caso argentino comenta Ana Cravino: “Hacia 1912 hubo una gran polémica acerca de si se contrataban profesores de l'École des Beaux-Arts de París, o si se sumaban las corrientes politécnicas más renovadoras, como las de Berlín, Viena, Milán o Zurich. [...] triunfó la primera tendencia”. En el caso uruguayo y respecto a la llegada de Carré, es de interés subrayar la articulación político-universitario-profesional que indujo dicho proceso: según nota del entonces rector de la Universidad, Eduardo Acevedo, él mismo fue quien solicitó y obtuvo la autorización del presidente de la República José Batlle y Ordóñez para contratar a Carré, luego de sorprenderse desagradablemente por el estado de la cátedra de Teoría de la Arquitectura y la carencia de “aptitudes artísticas” de su responsable, Antonio Llambías de Olivar, así como por la “embriaguez” del docente de Proyecto de Edificios de Primer Orden y Elementos de Composición Decorativa, Julián Masquelez. GB

3. Los talleres de Proyecto, cuya fundación se asigna al profesor Carré, fueron una transposición de los *ateliers officiels* de la Escuela de Bellas Artes de París creados por la reforma napoleónica de 1863. A diferencia de los *ateliers* libres anteriores, los “oficiales” funcionaban dentro de la institucionalidad de la propia Escuela, formando parte de su estructura curricular. En la primera mitad del siglo XIX, los *ateliers* parisinos funcionaban como pequeñas escuelas privadas o estudios profesionales

Por su parte, las aulas se manifiestan hacia el exterior mediante el ritmo simple logrado por la alternancia de pilares y aberturas. El área de enseñanza se organiza en torno a un gran patio central verde definido en su perímetro por galerías. Estas ofician de estructura circulatoria y a su vez, por sus dimensiones, son la expansión natural de las aulas. El reverso

de esta decisión es el vuelco de los salones de clase hacia los bulevares que delimitan el predio.

Recientemente, la Dirección General de Arquitectura de la Universidad estudió un proyecto de ampliación hacia la calle Cassinoni que plantea duplicar de forma simétrica el patio original y cuya fachada ofrece una imagen radical definida por la silueta de la nueva edificación

montada sobre las viviendas objeto de las últimas extensiones. LV

2. El 4 de abril de 1938 el jurado del concurso para la sede de la Facultad de Arquitectura (Armando Acosta y Lara, Joseph Carré, Ernesto Laroche, Emilio Conforte, Eugenio Baroffio, Alberto Muñoz del Campo, Leopoldo Agorio y Raúl Federici) se reunía para

dictar su fallo. Se lamentaba por el escaso número de proyectos presentados y concluía que ninguna de las propuestas acusaba “todas las condiciones que se reputan indispensables para su realización”. El dictamen aclaraba incluso que “el señor Ernesto Laroche deja constancia que estima que los proyectos presentados no reúnen el carácter arquitectónico

CREACIÓN DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

En 1915, más precisamente el 27 de noviembre, día que se ha tomado como fecha para conmemorar el Día del Arquitecto, la Facultad de Matemáticas se divide en dos: Facultad de Arquitectura y Facultad de Ingeniería y Ramas Anexas, según ley aprobada en el Parlamento.

Su primer decano sería el Arq. Horacio Acosta y Lara, quien ya en 1914 había sido el primer presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y que posteriormente ocupara cargos desde los cuales contribuiría a jerarquizar la profesión:

1920. Presidente de la Comisión Ejecutiva que organizara el 1^{er} Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Montevideo, todas cuyas sesiones presidió.

19[38] 1^{er} arquitecto que asume la responsabilidad de ser Intendente Municipal de Montevideo.

Iniciados los cursos el 1^o de marzo de 1916, Acosta y Lara de inmediato propone la revisión del plan de estudios. Se procura equilibrar la enseñanza en lo técnico y en lo artístico.

El eclecticismo historicista dominaba la Facultad, y en el taller Carré ello pesaba en forma fundamental, sin mengua de los avances que en el plano pedagógico impulsaba Carré: lo importante es “entender y concebir”, decía, la expresión “vendrá sola” si el estudiante logra entender, ver el objeto en el espacio. Obtendremos así un arquitecto “creador” dotado de imaginación, equilibrado por la “razón y el buen sentido”.

La orientación netamente profesionalista dominaba a la Facultad, al igual que al resto de la Universidad.

En 1923 se incorpora el curso de Urbanismo a cargo del Prof. Mauricio Cravotto. Años después, en 1935, se crea el Instituto de Urbanismo⁴.

donde se enseñaba a proyectar arquitectura. Ese *atelier* libre como “estudio profesional” tomaba su nombre del *atelier* del moderno arquitecto-artista renacentista que resignificaba a su vez los *ateliers* o talleres como espacios de trabajo y enseñanza premodernos de clave gremial y religiosa, espacio de trabajo de los artesanos que el Renacimiento intentó desplazar. Por su parte, la ilustrada Academia de Arquitectura francesa, durante el siglo XVIII intentó cerrar la brecha abierta por el Renacimiento entre teoría y práctica, formando integralmente al arquitecto dentro de una institución del Estado. Pero su sucesora, la Escuela de Bellas Artes de París, desde la Revolución Francesa y hasta la creación de los *ateliers* oficiales, volvió a colocar a la enseñanza del proyecto por fuera de la propia institución. La noción de “taller” se consolida como un término que en los últimos diez siglos ha funcionado en universos conceptuales tan distantes unos de otros como las diferentes edades geológicas. GB

4. El curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista de 1918 se implementa en 1922. El Instituto de Urbanismo se crea en 1936. JN

necesario para la dignidad que exige un edificio público que será asiento de un instituto fundamental de arte, que no debe encastillarse en tendencias que todavía no están sedimentadas, sin querer decir con esto, que se desdeñe todo espíritu nuevo”.

Pese a esto, el jurado prefirió otorgar los respectivos premios, y el primero recayó en la dupla

Fresnedo-Muccinelli. El edificio ganador articulaba tres cuerpos, de los cuales se destacaba un bloque de once niveles, todo ello en un lenguaje “moderno” que omitía referencias explícitas al pasado. Sin embargo, ya en su nuevo emplazamiento, los arquitectos decidieron referir su edificio a la tradición, tanto en su resolución tipológica organizada

en torno a un patio (solución que había adoptado Mauricio Cravotto en el concurso, y con la que logró el tercer premio) como en ciertos recursos formales clasicistas. En lugar de “tendencias no sedimentadas” se prefirió el camino “intermedio” que por entonces experimentaba la arquitectura ligada al nacionalismo italiano. SM

ARTUCIO, LEOPOLDO CARLOS. Junto a la idea de un “espíritu del tiempo” de índole internacional convive en Artucio la preocupación por lo local. Ambos aspectos están presentes en su *Montevideo y la arquitectura moderna* de 1971. Pero la inquietud por la posibilidad de una arquitectura propia ya estaba presente muchos años antes. En “Nuestra Arquitectura”, un artículo

LAS REIVINDICACIONES ESTUDIANTILES

El movimiento de reforma universitaria iniciado en Córdoba en 1918 se extiende por toda América Latina, vigorizando el movimiento estudiantil, que pesa cada vez más como una fuerte corriente de opinión no solo desde el punto de vista institucional (autonomía, cogobierno, etc.) sino en cuanto a los problemas básicos referidos a la orientación y a los fines de la Universidad.

Es así como en la década de los veinte se presentan ante el Parlamento una serie de reivindicaciones cuya incorporación a la Ley Orgánica Universitaria de 1908 se reclama: elección de rector y decano por asamblea representativa con participación estudiantil, delegación estudiantil directa en los Consejos y otros órganos de gobierno.

Estos movimientos culminan en 1929 con la fundación de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU).

El Centro de Estudiantes de Arquitectura publica en 1932 el primer número de su revista que expresaba las preocupaciones estudiantiles. “Nuestra casa de estudios está adormecida. Sus problemas, son problemas enormes, por todos conocidos y por todos reconocidos...”. Se critica el plan de estudios “...disparatado por su endeblez, por su heterogeneidad y por su carencia absoluta de practicidad...”. Se reclama “...transformar el taller en un organismo vivo...” “Un arquitecto no es hoy más que un profesional: no basta eso para ser arquitecto, no es el título, es el saber pensar, el saber sentir, lo que hace la arquitectura. Y eso se adquiere adquiriendo conciencia y la conciencia se forma en el taller, no con un profesor arquitecto, sino con un profesor Consciente que deje de lado su profesionalismo”.

escrito a partir de un encargo de la Unión Panamericana en 1941, Arturo intenta desatar este nudo sobre lo vernáculo, al tiempo que deposita una esperanza, (¿paradójica?) en el hormigón armado.

Dice Arturo: “Nuestra arquitectura vendrá, sin duda, cuando nuestro pueblo logre su propia expresión cultural, en todo sentido; cuando hayamos conseguido organizar

nuestra propia fuerza espiritual, en la ciudad y en el campo, en un modo coherente de enfrentar la existencia, y cuando encontremos una manera natural, espontánea y conveniente de dar nuestra solución a nuestros problemas. Y entonces: ¿cómo podrá ser nuestra arquitectura?

“Nacimos a la vida arquitectónica propia con los primeros técnicos nacionales, es decir, al despuntar el

siglo XX; [...] hora de internacionalismo artístico. No se pudo dar circunstancia más desfavorable para iniciarse. Tan violenta fue la acción niveladora del siglo, en todas partes, que solo pudieron sobreponerse a ella los regionalismos más arraigados, porque la fuerza de la tradición es poderosa.

“Vivimos actualmente la hora del cemento armado, material sin

patria, porque en todas las patrias tiene carta de ciudadanía: de todos los materiales, el menos regional. Hay, indudablemente, una estética propia del cemento armado; pero, al mismo tiempo, por su capacidad de adaptarse a múltiples formas, admite sin violencia todas las soluciones plásticas. De tal modo que nunca como ahora tuvo el arquitecto

NUEVAS IDEAS HACIA 1930

Al comienzo de esta década ya pesan las nuevas ideas que el movimiento renovador desarrolla en Europa.⁵

El carácter social de la problemática arquitectónica, la asimilación por la arquitectura de las nuevas tecnologías y materiales que ya desde años atrás impone la industria, una formulación de la arquitectura capaz de incorporar la industrialización de la construcción y por ende la investigación estética sobre la base de la depuración formal de orden geométrico, son motivo de preocupación de los estudiantes y los sectores docentes sensibles al proceso renovador en lo ideológico y estético, con consecuentes actitudes contra el “academicismo” dominante.

En 19[28], el Arq. Leopoldo Agorio asume su primer decanato, que finalizará cuatro años después, rico en iniciativas y abierto a las nuevas corrientes arquitectónicas.

La opinión universitaria se agita como consecuencia del golpe de Estado de 1933, y se desata la lucha contra la dictadura. Agorio asume la presidencia de la Asamblea del Claustro de toda la Universidad, convocada para elaborar una nueva Ley Orgánica como respuesta a los intentos de atropellar la autonomía.

Hacia 1936 se monta un salón de Arquitectura que inaugura *monsieur* Carré: unidad y simplicidad son la base de la composición, es la idea central que se desarrolla.

El CEDA a su vez organiza un ciclo de conferencias aprovechando la presencia de David A. Siqueiros en Montevideo.

A fines de 1937, se aprueba la reforma del plan de estudios, a través de la que se reorganizan los cursos de Proyectos de Arquitectura y de Composición Decorativa.

Paralelamente se comienza a editar *Anales de la Facultad de Arquitectura*, que publica un artículo del decano

5. La década de los treinta estuvo dominada además por una notable reafirmación corporativa de los arquitectos uruguayos. Es el momento de la consolidación de los concursos de arquitectura para resolver la mayoría de la obra pública, muy en sintonía con las iniciativas estatistas de la dictadura de Gabriel Terra. El yerno de Terra, el general y arquitecto Alfredo Baldomir, elegido presidente de la República en 1938, tuvo un rol crucial en la articulación de la política con la profesión. El propio Petit aporta el dato de que Horacio Acosta y Lara es elegido intendente de Montevideo en 1938, mientras que otros arquitectos y docentes de la facultad ocuparon puestos clave de gobierno, como los ministros Gral. Alfredo Campos (Defensa), Jacobo Vázquez Varela (Instrucción Pública) y Juan José de Arteaga (Obras Públicas). Armando Acosta y Lara, perteneciente al mismo grupo, era elegido en esa misma época como decano de la Facultad. Todo esto fue registrado en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, dominada en ese momento, efectivamente, por un entusiasmo político remarcable. Juan Antonio Scasso ya tenía fijado precisamente su rumbo municipal, y en 1932 había convocado explícitamente a los arquitectos a participar en política: “El Arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno y debe influir desde ellos en las actividades generales, con la confianza de que puede ser sin reserva alguna, un agente activo, un factor eficaz de regulación, de armonización y de previsión. Y entre todos los Arquitectos, los más jóvenes, los que por fuerza de sus estudios de urbanismo que adquieren en Facultad tienen mayor especialización en las cuestiones de gran alcance social, deben ir a las luchas políticas

tan grande libertad imaginativa, ni pudo usar con mayor impunidad ajenas formas”. MFG

- B -

BHU. Cuando en 1956 se llevó a cabo el concurso para la sede del Banco Hipotecario del Uruguay

varios arquitectos uruguayos se contraban, sin plena conciencia del hecho, a la vanguardia de la mejor producción arquitectónica de la época, al menos en América Latina. Montevideo crecía de la mano de quienes se habían formado sobre el fin del clasicismo y el comienzo de la modernidad, luego del impacto de las vanguardias constructivas. La arquitectura

moderna estaba en pleno desarrollo a nivel global, y los mejores arquitectos locales la llevaban a la práctica con gran eficacia, dotando de suma calidad y estabilidad formal a nuestros espacios urbanos.

Además de los ganadores, Carlos Careri, Ernesto Acosta, Héctor Brum y Ángel Stratta, cabe mencionar el gran nivel general logrado por los otros premiados: Carlos Gómez

Gavazzo (segundo premio); César Barañano, José Blumstein, Julio Ferster y Gonzalo Rodríguez Orozco (tercer premio); Ildefonso Aroztegui, José Padula, Daniel Bontí y Óscar Koch (cuarto premio); Raúl Sichero (primera mención).

A mediados de los años cincuenta la arquitectura moderna daba criterios sólidos para ordenar, por lo que los aspectos

Arq. Daniel Rocco, en el que se conceptúa la definición “social” del arquitecto como la clave de una concepción que superaba un alcance meramente técnico o artístico. Paralelamente el CEDA tiene un importante peso en el proceso de luchas y polémicas que agitan a la FEUU, cada vez más volcada a la identificación del movimiento estudiantil con la perspectiva del cambio social. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, el panorama arquitectónico dentro de la producción surgida de los estudios profesionales era una verdadera muestra de la heterogeneidad de orientaciones con un fuerte predominio de una arquitectura ecléctica, frente a un reducido volumen de realizaciones que dignamente representaban la influencia del movimiento moderno.

Tal panorama se repetía en la Facultad, donde a la fecha ejercían notoria influencia los profesores Mauricio Cravotto, Julio Vilamajó, Carlos Gómez Gavazzo y Octavio De los Campos, como directores de taller, y Leopoldo C. Artucio desde sus cátedras de Historia y de Teoría de la Arquitectura. Todos ellos eran exponentes, en su variedad de enfoques, de las nuevas ideas ya instaladas en el país desde la década de los veinte.

Pero en el Claustro la polémica no se expresa solo, ni básicamente, en la lucha de orientaciones específicamente arquitectónicas, sino también en la definición de los reales contenidos de la enseñanza frente a una realidad en crisis y en proceso de cambios.

buscando los puestos, para ‘urbanizar’ la acción, para conseguir el bien”. Petit no distingue entre las acciones del grupo más profesionalista, identificado con Terra y Baldomir, entre las que se encuentra el plan de 1937, y las de Agorio, Artucio y Gómez Gavazzo, que se identifican con el socialismo, obviamente en la oposición, como defensores de la autonomía universitaria en el sentido “cordobés”. Establece además oposiciones ciertamente débiles entre academicismo y modernidad, identificándolos con posiciones políticas conservadoras y progresistas, respectivamente, cuando en realidad el panorama era muy parecido al de la Italia fascista, con la cual muchos de ellos se sentían identificados. Mauricio Cravotto y Alberto Sartoris tuvieron una buena relación, quizás iniciada en el viaje del uruguayo a Alemania e Italia en 1938. JN

definitorios del concurso pivotaron en torno a la posición, jerarquía y relación de los cuerpos principales entre sí y con las calles y avenidas circundantes. Al final se priorizó acertadamente la opción de colocar el volumen alto perpendicular a la avenida 18 de Julio. No solo descomprime su densidad en un buen tramo sino que evita –dado el carácter ter-

ciario del edificio– mantener un cuerpo elevado y oscuro sobre la misma durante la noche.

Con resultados tan homogéneos y de alta calidad, resultan curiosas las razones que llevaron a los arquitectos, poco tiempo después, a abandonar los criterios modernos de proyecto. PF

- C -

CAJA DE JUBILACIONES CIVILES. La sede del Instituto de Pensiones y Jubilaciones Civiles fue la materialización de uno de los tantos concursos públicos que se hicieron en el Uruguay ante la necesidad de dotar al aparato estatal de edificaciones dignas y

funcionales. Ubicado en un predio irregular del centro de Montevideo, este edificio austero pero monumental, ha logrado atravesar con dignidad los más de setenta años que lleva cumpliendo sus funciones, a pesar de las modificaciones que ha ido sufriendo.

Los arquitectos ganadores del concurso de 1937, Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale,

1952: UN NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

El Claustro de la Facultad reunido en 1945, elabora las bases de un nuevo plan de estudios, en las que se afirma la búsqueda de una orientación de la enseñanza de hon-do contenido social.

Sin embargo, el proyecto de plan nunca llegó a ser discu-tido en el Consejo.

A partir de 1947 un nuevo edificio albergará las activi-dades docentes y estudiantiles. En efecto, en esa fecha se inaugura la obra concebida por el Arq. Román Fresnedo Siri, en la cual funcionaría nuestra casa de estudios hasta el día de hoy.

Un conflicto accidental del CEDA con el Consejo a pro-pósito de una modificación en el sistema de previaturas, en 1948 trae a primer plano, nuevamente, la necesidad de reformar el plan.

Hacia 1950, el Prof. Carlos Gómez Gavazzo, que había realizado una pasantía en el estudio de Le Corbusier [“du-rante los años 1933 y 1934”. Nota manuscrita de Conrado Petit], propone al CEDA un esquema para la reforma del plan de estudios. Eran notorias las influencias de los conocimientos adquiridos durante su estadía en Europa, que reelaboraba aplicándolos a nuestro medio⁶.

En el orden estudiantil da comienzo una vigorosa discusión.

En 1951 se realiza un Congreso de Estudiantes de Arqui-tectura en Porto Alegre al cual asiste una amplia delega-ción del CEDA compuesta por 14 miembros y presidida por el Bach. Conrado Petit.

La delegación estudiantil vuelve más madura gracias a los muy importantes aportes de los estudiantes brasileños influenciados por las concepciones teóricas de los archi-tectos Demetrio Ribeiro y...⁷

6. Las iniciativas de Gómez Gavazzo son anteriores; enuncia por primera vez este esquema en 1943, en su tesis para el “Concurso de oposición para proveer el cargo de Profesor Adjunto de Proyec-tos de Arquitectura 1° al 3er años”, y lo publicaría en 1947 en la revista del CEDA: “Proyecto para la Reorganización de la Enseñanza de ‘Proyectos de Arquitectura’ y ‘Composición Decorativa’”, lo que permite atribuirle el núcleo didáctico de la reforma de 1952. Es llamativa, empero, la defensa que hace de los métodos de enseñanza tradicionales, y de su maestro, “*monsieur Carré*”. Posiblemente gracias a Gómez Gavazzo el académico profesor Carré, fallecido antes de los conflictos de los años 50, quedaría en la tradición oral de la facultad como un docente de calidad exquisita, no contaminada por su propio pecado original. JN

7. Demetrio Ribeiro había estudiado en Montevideo y había tenido una especial relación con Carlos Gó-mez Gavazzo justamente en 1943, según su propio relato publicado en la página web brasileña *vitruvius*. Las influencias terminan por ser hipercíclicas, y el CEDA tiene en Ribeiro –sin que se sepa si cons-cientemente– una confirmación de la doctrina de Gómez Gavazzo, quien de hecho la había enunciado ocho años antes. JN

concibieron su proyecto como un ágora. Estructuraron sus oficinas en torno a un *hall* de gran altura iluminado cenitalmente, al que se accede desde el espacio público luego de atravesar una fachada horadada rítmicamente. Una vez dentro el usuario puede dirigirse a las distintas dependencias, pero además puede vivir un espacio calificado que invita el encuentro

casual y la charla amigable entre los jubilados y pensionistas que acuden mes a mes.

Los tiempos han cambiado y los haberes se pueden recibir en cualquier banco. Pero, a lo largo del tiempo, la ida a la “Caja” fue generando un hábito y una tradi-ción. El día que tocaba cobrar era la oportunidad esperada por jubilados y pensionistas para encontrarse

con los compañeros de la vida. Las puertas se siguen abriendo pero la vieja tradición se va apagando. SA

CARRÉ, JOSEPH PAUL. En un documento entregado por el ex rector de la Universidad, Dr. Eduar-do Acevedo, a Leopoldo Carlos Agorio se dan a conocer algunos antecedentes relacionados con la contratación del profesor Carré.

Dice Acevedo: “Solicité y obtuve autorización del presidente de la República señor Batlle y Ordóñez para iniciar gestiones tendientes a la contratación de un gran archi-tecto francés. Pedí al señor Martín Lasala que escribiera a su amigo el señor Américo Carassalle, do-miciliado en París, donde dirigía la casa de compras de la prestigiosa joyería Carassalle Hermanos de la

A su regreso, los estudiantes se encuentran con una huelga a través de la cual el CEDA reclama la sustitución de los programas que la Facultad había elaborado para los cursos de Anteproyecto y que reflejaban una visión totalmente desarraigada de la realidad para la práctica de la docencia en el taller.⁸

El delegado estudiantil [“Arq. R. Correa”. Nota manuscrita de Conrado Petit] en el Consejo elabora y logra la aprobación (a regañadientes) de treinta y dos mociones que en esencia eran una síntesis del nuevo plan de estudios que luego se consagraría.⁹

Esta capacidad de respuesta de la delegación estudiantil en un tema tan sensible para el estudiante como lo es el de su propia formación, tenía detrás una intensa discusión, procesada con el aporte de un reducido número de docentes que apoyaban esta iniciativa.

Aprobadas en el Consejo las ideas fundamentales del plan, será una comisión integrada por los profesores Carlos Gómez Gavazzo, Leopoldo C. Artucio y por el Arq. Rubén Correa, (quien ejercía la representación indirecta de los estudiantes en el Consejo), la responsable de presentar a la Asamblea del Claustro una propuesta definitiva.¹⁰

En setiembre de 1951 se aprueba el plan de estudios que comienza a aplicarse en 1952 y que con algunas modificaciones permanece vigente a la fecha.

Los fundamentos del plan, surgido en el contexto de la posguerra, con notoria influencia de las posturas teóricas del movimiento moderno y de las bases conceptuales que los integrantes del CIAM sintetizarían en la *Carta de Atenas*, están claramente establecidos en la exposición de motivos que se adjunta. [“Reforma constitucional), Tratado Militar, luchas sindicales”]. Nota manuscrita de Conrado Petit].¹¹

8. La huelga se decidió con el objetivo de presionar al Consejo que demoraba los cambios en el currículo y la aprobación del plan de estudios. El desarraigo de los programas había sido señalado por Petit en la carta que envió al decano en 1951. En representación del CEDA, Petit reclamaba modificar los temas, señalando que los ballets, fiestas, halls y panteones de grandes hombres no tenían vínculos con la realidad local; eran ridículos, risibles y constituían una pérdida de tiempo para los estudiantes. MM

9. Rubén Correa era un profesional que actuaba como delegado estudiantil en el Consejo de la Facultad ya que antes de la sanción de la Ley Orgánica de la Universidad en 1958 los estudiantes no tenían representación directa en los órganos de cogobierno. Fue el primer trotskista de la Facultad y en torno a su figura se organizó el CEDA, lo que hizo posible la sanción del plan de estudios de 1952. Hacia el año 1955 los grupos estudiantiles trotskistas y también del Partido Comunista ejercían un poder notable en la Facultad. Ambos grupos tenían una escasa representación en la política nacional, lo que generaba una situación especial, atípica respecto a lo que sucedía en el resto de la Universidad. MM

10. La posición del CEDA era apoyada por varios profesores. Además de Artucio y Gómez Gavazzo hay que señalar la participación del titular de Proyectos Alfredo Altamirano, que tuvo una destacada incidencia en la redacción del plan de estudios de 1952. Sus afirmaciones se publicaron en la revista CEDA y expusieron la violencia del debate en esos años. Altamirano exigía, para la permanencia de los docentes en sus cargos, la comprensión del

calle 25 de Mayo, para pedirle que recogiera datos acerca de un gran arquitecto, entre los premios de Roma, dispuesto a venir a Montevideo, con el sueldo de \$300 mensuales. El señor Carassalle que era un artista y que estaba en contacto con el mundo artístico de París, fue en el acto a la Escuela de Bellas Artes, donde le dieron tres nombres, seleccionados entre los mejores

de los últimos egresos. Llevé esos tres nombres al Presidente Batlle, para que eligiera alguno, y el señor Batlle me transfirió a mí la elección. Yo elegí al del medio, que era el profesor Carré y así lo comuniqué al señor Carassalle y a nuestro Ministro en Francia, el doctor Juan Pedro Castro, facultando a este último para que previa ratificación oficial de las condiciones del can-

didato, programara su contestación. El Sr. Carassalle, ampliando su informe anterior, escribió al Sr. Martín Lasala que aunque los tres candidatos eran técnicamente de primer orden, el que yo había elegido reunía condiciones de carácter y de bondad que lo hacían superior a los otros dos. La contratación se llevó a cabo de inmediato y enseguida vino a

Montevideo el profesor Carré y dio principio a la organización de los talleres, dentro de un horario de trabajo que se extendía a la totalidad del día. De esos talleres han surgido decenas de arquitectos de alta preparación, de la que se enorgullece a justo título nuestra Facultad de Arquitectura, la primera de América del Sur. Entre ellos, el actual Decano, Arquitecto Agorio

LA LEY ORGÁNICA DE 1958

Hacia fines de la década aparecen los primeros síntomas del deterioro de una economía que, finalizada la guerra, había tenido un momento de auge y desarrollo, generando industrias, ocupación y bienestar para toda la población.

Los estudiantes reclaman autonomía y cogobierno para la Universidad. La FEUU une sus luchas a las reivindicaciones de los sindicatos obreros y bien pronto los estudiantes ganan las calles de Montevideo en multitudinarias manifestaciones.

Finalmente el Parlamento aprueba una nueva Ley Orgánica para la Universidad que consagra definitivamente la autonomía y el cogobierno sobre la base de la representación de sus tres órdenes: docentes, estudiantes y egresados.

La Ley vigente a la fecha establece el funcionamiento de Consejos Directivos y Claustros (en el marco de los cuales se eligen los decanos) en todas las facultades. A su vez, un Consejo Directivo Central presidido por el rector y una Asamblea General del Claustro serían los encargados de orientar y conducir la vida de nuestra máxima casa de estudios.

nuevo plan y promovía la renuncia para quienes “no estuviesen en condiciones de penetrar el sentido, la orientación y los fines” dado que “ya habían cumplido su misión docente, quizá brillante, en la hora que les correspondió hacerlo”. MM

11. Se refiere a la reforma constitucional que impuso el colegiado, que se consideró una amenaza a la autonomía universitaria y provocó una huelga generalizada. Con respecto al Tratado Militar, se refiere al Convenio de Asistencia Militar entre Uruguay y Estados Unidos, aprobado por el Consejo Nacional el 27 de junio de 1952 y convertido en la Ley nº 11.945 el 10 de junio de 1953. El CEDA exigió que los docentes de la Facultad se pronunciaran al respecto, aunque no está claro el alcance que tuvo esta medida gremial. El 28 de agosto de 1952, la Sala de Estudiantes del Claustro declaraba, entre otras cosas: “Los estudiantes queremos saber cómo se ubica cada uno de los profesores con respecto a los problemas que afectan a la población. En el caso concreto del Tratado Militar, la posición que tomen se vincula directamente con la orientación de la enseñanza que imparten. Cómo se coloca cada profesor frente al atentado de la clase capitalista contra el pueblo, refleja evidentemente su actitud docente frente a las necesidades populares que la arquitectura debe resolver”. JN

y el actual Director de Arquitectura [sic], profesor Vilamajó.”

El documento pertenece al archivo administrativo de la Facultad de Arquitectura y se conserva en el IHA. MM

CEDA. 1. Centro de Estudiantes de Arquitectura. Unión voluntaria de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura. Desde su crea-

ción en 1918 el CEDA se ha dado la organización y las formas democráticas de decisión para su participación en el cogobierno universitario, y para llevar adelante colectivamente los trabajos, y disfrutar de los placeres y los días en dicha casa de estudios. GG/ GO

2. Integrante de la Federación de Estudiantes Universitarios del

Uruguay (FEUU), organización que condujo la lucha estudiantil por la Ley Orgánica de la Universidad (1958), abrazando la defensa de la autonomía para resguardar a la excelencia académica de los vaivenes del poder político. Fue un actor clave en la elaboración e implantación de los planes de estudios de la Facultad. Demostró en reiteradas

oportunidades su compromiso desinteresado con el país y la democracia, y su solidaridad con los trabajadores y con el pueblo uruguayo. La dictadura (1973-1985) prohibió sus actividades y persiguió y encarceló a algunos de sus integrantes. GG/ GO

3. A través de la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de

HACIA LA DÉCADA DE LOS SESENTA

Durante los primeros diez años de aplicación del nuevo plan y durante los dos decanatos del Prof. Aurelio Lucchini, la Facultad hace un enorme esfuerzo para la instrumentación y puesta en práctica del plan.¹²

Esto se hizo en el marco de intensas discusiones en el seno del movimiento estudiantil que culminaron en la reunión del Claustro de 1964, el cual no llega a definirse por haberse polarizado las opiniones entre dos mociones que concitaban el apoyo de estudiantes y docentes en una virtual paridad de fuerzas.¹³

Al cese de las reuniones del Claustro del 64, la Universidad se encuentra sacudida por el clima de conmoción social y política que vive el país.

La crisis económica se agudiza, y con ella una creciente ola de descontento popular se manifiesta en permanentes movilizaciones universitaria[s] que reivindican mayores recursos para la enseñanza y solidaridad para con los sindicatos que hacen su experiencia de unificación en una sola Central. Aparecen los primeros indicios de golpe de Estado, seguramente alentados por los hechos registrados en Brasil, donde fuera depuesto el presidente constitucional.

12. La implementación del plan fue conflictiva y violenta. En el memorando del comité de emergencia del CEDA del año 1953 se indicaba que aquellos docentes que no pudieran identificarse plenamente con sus cometidos deberían dar un paso al costado. La presión estudiantil provocó la renuncia de los sucesivos decanos efectivos e interinos Rodolfo Vigouroux, Héctor Vera Salvo y Rubén Dufau, y del Consejo en pleno a principios de 1953, lo que implicó la intervención de la Facultad por el rector Agorio.

Para oponerse a la reelección de Mauricio Cravotto se realizó un anuncio de prehuelga y la carta que el CEDA hizo llegar a Cravotto el 28 de enero de 1953, determinó su renuncia el 2 de marzo. Octavio De los Campos presentó la suya el 13, manifestándose en contra de la eliminación del Curso Superior de Composición, estableciendo profundas críticas al plan y declarándose contrario a la actitud del estudiantado que había "creado un ambiente de franca subversión por medio de huelgas, pre-huelgas, notas descomedidas y desconocimiento de personas y de cosas".

El alejamiento de Mario Payssé Reyes, Ildelfonso Aroztegui y Alfredo Altamirano fue consecuencia del mismo ambiente, fuertemente politizado. Payssé nunca llegó a alinearse con las principales ideas rectoras establecidas en el plan y renunció en 1958. Aroztegui lo hizo en el mismo año debido a la decisión del Consejo de no reelegir a uno de sus ayudantes, desestimando su informe favorable y atendiendo en cambio la opinión del delegado estudiantil. El apoyo que el Consejo dio a la opinión

la Enseñanza Pública - ASCEEP Arquitectura, los estudiantes de arquitectura se sumaron al movimiento estudiantil a partir de 1982, en un contexto de férrea intervención militar de la Universidad. En 1983, año del primer gran acto del 1º de Mayo en dictadura, proclamaron el "Manifiesto por una enseñanza democrática" en la Marcha del Estudiante del 25

de setiembre, antesala del Río de Libertad que en noviembre convocó a miles en torno a toda la oposición política. En 1984, con el avance de la reconquista de las libertades, en una asamblea multitudinaria en el estanque, retomó los nombres históricos que conserva hasta hoy: CEDA ASCEEP-FEUU. GG/ GO

CLÍNICAS, HOSPITAL DE. El viaje de Carlos Surraco a Estados Unidos, antes de la segunda etapa del concurso del Hospital, explica en parte, según opinión del propio arquitecto, la ventaja sustantiva que lleva al triunfo de su propuesta. A esto debe agregarse que el viaje de Surraco no es el único vinculado al concurso del Centro Médico que se realiza durante esos años.

Mientras se desarrolla la primera etapa del concurso a dos grados, el doctor Manuel Quintela, como presidente de la comisión honoraria, recorre los principales centros hospitalarios de Norteamérica y Europa acompañado por el arquitecto Mario Moreau. Al final del viaje redactan en París un informe sobre la situación de la arquitectura

Durante años tienen lugar luchas estudiantiles y obreras, con respuestas represivas de los sectores gobernantes que llegan a límites desconocidos en la vida política e institucional del país.

En 1968, en el transcurso de una manifestación violentamente reprimida, cae el primer mártir estudiantil, Líber Arce, que había realizado sus primeros estudios universitarios precisamente en nuestra Facultad.

La vida de la Universidad estaba pendiente de esa realidad, que no era ajena a la realidad de toda América Latina, y también de algunos países europeos, donde en diversos sectores de la vida política y cultural aparecían movimientos de rebeldía y renovación.

del CEDA desconocía la del director de taller, y esto fue considerado por Aroztegui una violación de la libertad de cátedra afirmada en el plan. Altamirano presentó su renuncia el 1 de febrero de 1960 debido a las críticas por la posición que asumió en el conflicto entre los funcionarios municipales y el Consejo Departamental de Montevideo. Altamirano integraba el plantel jerárquico del municipio y durante la huelga entendió que debía presentarse “en salvaguardia de valores y equipos multimillonarios sometidos a su custodia y responsabilidad total, los cuales son independientes de la huelga y de lo que ella involucra”. Su actitud fue duramente criticada por otros docentes. Para Altamirano, las críticas pusieron “en tela de juicio su honor” y la “confianza hacia su persona”. Expresó que “si esa confianza no existe, no tienen valor ni los actos del pasado ni la obra realizada y solo se entra a juzgar y considerar, en forma elemental y primitiva, los actos del presente enfocados desde un único punto de vista. Es por ello que al faltar ese elemento de fe esencial en toda relación humana, prefiero retirarme rechazando enérgicamente cualquier suposición o interpretación que roce mi persona”. MM

13. Entre 1960 y 1964 se discutió de modo permanente acerca de la pertinencia del plan de estudios de 1952 y se fueron consolidando dos posiciones. Una de ellas confirmaba todos los postulados del plan. Con la seguridad de estar dirigiéndose hacia una sociedad nueva de base socialista sostenía que se debían formar arquitectos de comunidades y funcionarios públicos transformadores de la realidad social. Era la tendencia dominante en el ITU y en los talleres de Gómez Gavazzo, Serralta

hospitalaria del momento, en el que analizan principalmente la disyuntiva entre el modelo pabellonario heredado del siglo XIX y el bloque en altura. Sus conclusiones señalan la preferencia del hospital en altura, compuesto por un único bloque que concentra todas las actividades, atendiendo a razones económicas, técnicas y administrativas.

Este informe es insumo fundamental en la redacción de las bases para la segunda fase del concurso, en la que la organización de las clínicas prevista originalmente en dieciséis pabellones se concentra casi en su totalidad en un único edificio. La concepción de la arquitectura hospitalaria que observan Quintela y Moreau es la misma que estudia e inte-

gra Surraco, meses después, en su proyecto ganador para el concurso del Centro Médico de Montevideo. JS

COOPERATIVA. 1. La Ley nº 13728, también conocida como Plan Nacional de Vivienda o Ley de Vivienda, fue sancionada el 18 de diciembre de 1968 durante la presidencia de Jorge Pacheco Areco. Dicha ley

de promoción de la vivienda social, aunque pensada en sentido amplio para impulsar el desarrollo inmobiliario, en su artículo 130 declara la reglamentación de las cooperativas de vivienda: “aquellas sociedades que, regidas por los principios del cooperativismo, tienen por objeto principal proveer de alojamiento adecuado y estable a sus asociados, mediante la construcción

LA INTERVENCIÓN DE LA UNIVERSIDAD

Este proceso de crisis que vivía el país culmina el 27 de junio de 1973 con un golpe de Estado que derriba el régimen institucional democrático, dando origen a una dictadura que se prolongará hasta las elecciones nacionales de 1984.

El 27 de octubre de 1973 se interviene la Universidad, se destituyen sus autoridades y son encarcelados los decanos, otras autoridades y numerosos militantes universitarios. Se conculcan las libertades fundamentales en el marco de una feroz persecución ideológica.

La intervención de la Universidad por parte del Ministro de Cultura de la época y la designación de un decano interventor, prácticamente sin antecedentes universitarios, llevan a que la Facultad pierda aproximadamente el setenta por ciento de sus docentes por sustitución o renuncia; su decano, Arq. Carlos Reverdito, es condenado al exilio.

En 1978, la intervención aprueba una reforma del plan de estudios que lleva la carrera a seis años e introduce el llamado año “cero”, que se constituye en un régimen de limitación del ingreso.

El período de la intervención corta el proceso de sucesión generacional, con sus consecuencias en la ruptura del proceso de renovación que normalmente caracteriza a la institución docente.

La reinstitucionalización democrática del país a partir de febrero de 1985 va acompañada por la recuperación de la vida democrática de la Universidad, de su autonomía y del cogobierno, así como por la reinserción de los profesores que habían sido expulsados y por la vuelta del Arq. Reverdito al decanato.

y Hareau, compartida por los estudiantes que habían hecho posible el cambio en 1951 y que, en 1964, ocupaban cargos docentes en la Facultad. Era apoyada también por un sector del CEDA. La otra línea tenía una visión crítica respecto del plan y valoraba la disciplina desde la especificidad del arquitecto como transformador de la realidad física. Esta segunda tendencia estaba interesada en los modos de adquirir habilidades de proyecto y en la correcta manipulación de los elementos plásticos para lograr objetos arquitectónicos de alta calidad formal. Era liderada por el titular de la cátedra de Teoría de la Arquitectura, Ricardo Saxlund, y apoyada por la mayoría de los estudiantes. Debido a esta crisis, en noviembre de 1963 la Asamblea del Claustro propuso abordar la revisión del plan y para ello elaboró un cuestionario con el objetivo de recoger la opinión de docentes de talleres, cátedras e institutos, egresados y estudiantes. En las sesiones del mes de junio de 1964 se expusieron ideas contrapuestas acerca del concepto de arquitectura, las escalas de actuación pertinentes desde los objetos hasta el territorio y también, el perfil del egresado. En el CEDA las posiciones estuvieron divididas, pero la moción de reforma obtuvo la mayoría por escasos votos. El 17 de julio de 1964 en el Claustro se votó una propuesta de reforma del plan de estudios de 1952, pero el decano Luis Isern evitó su pase al Consejo, por lo que la discusión quedó siempre en agenda y se conoció en adelante como el “Cisma del 64”. MM

de viviendas por esfuerzo propio, ayuda mutua, administración directa o contratos con terceros, y proporcionar servicios complementarios a la vivienda”.

Pese a haber sido concebida como una modalidad marginal dentro de la Ley, esta modalidad tuvo un efecto amplificador impenso, ya que para fines de 1973, (registros anteriores a la dictadura

militar y del llamado período de expansión del movimiento cooperativista) comprometía el 20,5% de los recursos del Fondo Nacional de Vivienda, construyendo aproximadamente 2.766 unidades (entre ayuda mutua y ahorro y préstamo), contra las 3.584 realizadas por los promotores privados y las más de 6.800 desarrolladas por el sistema público hasta ese momento. DP

2. Desde el CLAEH Juan Pablo Terra realizó las primeras investigaciones importantes relativas a la situación económica y social del Uruguay rural. Entre 1963 y 1966 dirigió el sector Vivienda y el departamento de Planeamiento Físico de la CIDE y en 1967 fue electo diputado. En 1968 fue uno de los redactores de la Ley de Vivienda, que incluía el

capítulo sobre cooperativismo en cuya redacción colaboraron Miguel Cecilio y Mario Spallanzani. A partir de ese año estos últimos comenzaron a trabajar en el instituto técnico Centro Cooperativista Uruguayo, y colaboraron en la formación de cooperativas de ayuda mutua para obreros de distintos sindicatos. Desde allí desarrollaron los conjuntos de

A partir de ese momento se vive un período de discusiones respecto a los cambios necesarios, proceso que se ha dilatado más de lo previsible.

No obstante, la Asamblea del Claustro, el Consejo y los decanos actuantes a partir de 1993, como el Arq. Carlos Acuña, han venido elaborando distintas innovaciones, sin llegarse aún a concretar una propuesta de plan de estudios, que a la fecha se considera urgente.¹⁴ Sobre todo la transformación de la estructura docente, en aras de asociar la enseñanza a la investigación, con vínculos más estrechos que los actuales.^{15 16}

14. La reforma del plan de estudios se aprobó en 2002. Hoy se está procesando un nuevo plan, aprobado en 2014, a implementar en el año 2016. JN

15. La Facultad está discutiendo actualmente la reforma de la estructura docente que planteaba Petit en 1993. En esos años del decanato de Carlos Acuña –1992-1997– se creó una estructura que, con los Departamentos de Enseñanza, cerró toda posibilidad de vínculo con la investigación, que siguió restringida a los Institutos. Esta medida retrasó en veinte años la integración de la enseñanza y la investigación reivindicada por Petit. JN

16. Desde 2006 la Facultad de Arquitectura ha generado e integrado otras carreras: la licenciatura de Diseño en Comunicación Visual, las carreras de la Escuela Universitaria Centro de Diseño, la licenciatura en Diseño Integral en la Regional Norte, la licenciatura de Diseño de Paisaje en el CURE. Además, ha desarrollado un Sistema Integral de Posgrado y Educación Permanente después de transitar por experiencias como la maestría de Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano, y maestrías y doctorados en colaboración con otras instituciones de la Universidad, o extranjeras. JN

ladrillo, tipologías dúplex y asociaciones urbanas pintorescas, el correlato urbano-arquitectónico de la vida doméstica, la familia y la pequeña comunidad. A partir de esta operación, la tecnología del ladrillo se asoció al compromiso social y a la resistencia política en tiempos de dictadura, sumándose a las convalidaciones de tipo regionalista. MM

CRAVOTTO, MAURICIO. 1. Mauricio Cravotto recibe su título de arquitecto en 1917. Seis meses después gana el primer Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, lo que le permite viajar durante casi tres años. Visita la costa pacífica de América del Sur y Estados Unidos y finalmente llega a Europa, lugar con el que había soñado y continuaría soñando

hasta los últimos días de su vida. En París, siendo estudiante de l'École des Beaux-Arts, ingresa al taller libre de Léon Jausse; allí descubre el urbanismo, disciplina en la que volcará sus más profundas búsquedas intelectuales y afectivas. El Plan Regulador para Montevideo (1930), el primer premio en el concurso del Plan para Mendoza (1941), entre otros, se

transforman en expresión de una forma particular de entender la ciudad, que entrelaza el pensamiento moderno con la sencillez, espontaneidad y espiritualidad de la vida campesina de las pequeñas aldeas.

Como arquitecto, su mayor triunfo fue el primer premio en el concurso del Palacio Municipal en 1929, pero esto también



Edificio Ciudadela, Arq. Raúl Sichert, 1958. Montevideo, 2015.



LA MÁQUINA DEL TERRITORIO

LUCIO DE SOUZA

LUCIO DE SOUZA (Montevideo, 1971).
Arquitecto desde 1999 (FARQ-UDELAR).

Tesista de la maestría en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FARQ-UDELAR). Director del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo, profesor agregado de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo II y profesor adjunto del taller de Anteproyecto y Proyecto Perdomo (FARQ-UDELAR).

Desde los inicios de la modernización nacional, alrededor del tercer cuarto del siglo XIX, los imprescindibles esfuerzos de transformación y reforma social van acompañados de inquietudes sobre el territorio y la ciudad. Es posible rastrear estas coincidencias desde las miradas ilustradas del cambio de siglo hasta la declinación de la utopía política a finales de la década de los sesenta del siglo XX. Estas visiones decaen a partir del cambio en las lógicas organizativas del capitalismo tardío, cuando se dejan de lado los urgentes discursos transformadores que se convierten en avenencias entre el sistema productivo y la técnica disciplinar.

Ya en 1865 José Pedro Varela, a unos jovencísimos 20 años, es clara figura de una apasionada campaña racionalista que desde una visión social revolucionaria promueve la modernización.

“No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos es poblaciones ilustradas. El día en que nuestros gauchos supieran leer y escribir, supieran pensar, nuestras convulsiones políticas desaparecerían quizá. Es por medio de la educación del pueblo que hemos de llegar a la paz, al progreso y a la extinción de los gauchos. Entonces el habitante de la campaña a quien hoy embrutece la ociosidad, dignificado por el trabajo, convertiría su caballo, hoy elemento de salvajismo, en elemento de progreso y trazaría con él el surco que ha de hacer productiva la tierra, que permanece hasta hoy estéril, y las inmensas riquezas nacionales, movidas por el brazo del pueblo trabajador e ilustrado, formarían la inmensa pirámide del progreso material. La ilustración del pueblo es la verdadera locomotora del progreso.”¹

1. J. P. Varela: “Los gauchos”. En *La Revista Literaria* n° 13, julio de 1865.

La conclusión sorprende por temprana y prodigiosa: poner a producir el territorio e impulsar redes de extracción de mercancías, va necesariamente de la mano de la creación de nuevos sujetos. Y allí el gaucho es quien tiene las de perder: obstáculo indiscutible del progreso, a la manera de Sarmiento, debe desaparecer dejando su lugar a un pueblo ilustrado y trabajador. Una visión que se compromete, aun quizá sin saberlo, con la futura conformación de un proletariado naciente. En definitiva, hay que fijar y ordenar a los sujetos para hacer posible la organización productiva nacional.

En un país que no se había proyectado todavía en sus aspiraciones de futuro, en gran parte por las guerras internas, este es el rol que le cabe a la incipiente organización del territorio pues aún no se puede hablar de planificación.

le significó la carga de trabajar durante treinta años en la misma obra, mientras sus ideas e intereses evolucionaban y cambiaban. Protagonista de múltiples redes internacionales, tanto académicas como culturales y profesionales, buscó no solamente el flujo de nuevas ideas hacia nuestro país, sino también un fuerte posicionamiento de la

arquitectura uruguaya. Cravotto también fue un extraordinario docente. Según Artucio, “Formó generaciones de hombres respetuosos de la cultura y dejó en ellos recuerdos firmes. Sostuvo con energía singular sus ideas, luchó por ellas, se sacrificó, cuando fue necesario. [...] Para muchas generaciones de arquitectos fue un incentivo, para los

profesores, constituyó un modelo de honradez docente”. MFE

2. Luego de más de treinta años de docencia presentó su renuncia en marzo de 1953 “con la nostalgia de abandonar algo muy querido, pero al mismo tiempo con la exaltada altivez de universitario integrante del noble instituto del profesorado, que

tiene la dignidad que deriva de la generosidad de la función de sus componentes, de la firmeza de su carácter, de la paciencia y modestia ante la duda, de la custodia de los principios morales”.

Unos meses antes, los líderes del movimiento estudiantil le habían hecho llegar una copia de la carta que habían presentado al Consejo de la Facultad. El CEDA

2. David Harvey utiliza la expresión

“el espacio solo puede ser conquistado mediante la producción de espacio” para especificar la inicial puesta en funcionamiento del territorio a los efectos de la producción en el sistema capitalista.

Véase D. Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1998.

En un arco que abarca de 1880 a 1915 el Estado despliega un enorme esfuerzo de desarrollo de infraestructuras que lentamente guían la *producción de espacio*² y la apertura de *territorio* para una explotación más meticulosa. El nuevo puerto de Montevideo [1909] como conexión con el mundo, y las redes de vialidad, telefonía y particularmente ferrocarril, atraviesan el espacio haciéndolo funcional al modelo modernizador, sostenido en el comercio internacional. Desde 1869, año en que se realizan los primeros tramos de vías férreas, hasta 1914, en que ya había tendidos 2.500 km de vías, la evolución es lenta pero constante. Con el Estado fuertemente involucrado en la financiación de la red, se avanza siguiendo el modelo liberal de las concesiones hasta que entre 1915 y 1920 se nacionaliza una parte de dicha red.

La lógica de ocupación del territorio mediante fundación de ciudades, que había sustentado la mezquina explotación del latifundio ganadero durante la época de la colonia y los primeros años de la independencia, se tecnifica y especializa mediante el artificio *maquínico*. El objetivo es claro: avanzar en una utilización más eficiente del suelo rural dados los requerimientos de intercambio de mercancías que el Estado moderno exige. El rol que le corresponde al Uruguay en el mundo también es preciso: exportar materias primas e importar productos manufacturados.

No en vano esto coincide con el impulso de los saberes asociados, mediante la fundación de las Facultades de Agronomía y Veterinaria, las cuales son dirigidas por profesores extranjeros –Backhaus y Salmon– traídos especialmente para ello. Y también con la transformación del campo en *fábrica*, mediante el alumbramiento impulsado desde la promulgación del Código Rural [1875-79] y por los intereses de la Asociación Rural del Uruguay [1871].

Una vez más, el mensaje es claro: el territorio útil requiere de la suma de transformaciones físicas y de las subjetividades asociadas. El latifundio sin tecnificación, de baja productividad, constituía el más extendido modelo de explotación, privilegiaba a unos pocos y expulsaba población rural, condenándola a condiciones de vida miserable. Había que transformar conjuntamente las infraestructuras, los marcos legales, los modos de hacer y los saberes, construir una tecnología apropiada para poner en marcha un proyecto político. Varela vuelve a ser claro en este sentido:

“Ahora bien, en su acepción elevada y legítima, la política es la ciencia madre: a ella se subordinan todas las otras ciencias [...] Y no se diga, por ejemplo, que cuando la física aplica las fuerzas del vapor a la locomoción, nada tiene que ver con la política; porque si es cierto que la locomotora obedece a unos mismos principios en todos los ferrocarriles, no es menos cierto, también, que el ferrocarril americano tiene una función política igualitaria, mientras que el ferrocarril francés tiene la

exponía allí los motivos para declararse en estado de prehuella: la oposición a la reelección de Cravotto como profesor titular de Proyectos de 4º y 5º, entendida como una violación a los postulados del plan de estudios de 1952 y a la expresa voluntad de “saneamiento del profesorado”. MM

CUBA. El clima cultural y social del Uruguay de los años sesenta hacía del compromiso político una condición *sine qua non* para un estudiante universitario. La militancia formaba parte de nuestra actividad y ocupaba un espacio y una energía comparables a la propia formación profesional. La Facultad era entonces un ámbito propicio debido a su organización

en talleres. Allí se trabajaba, se corregían los proyectos, se tomaba mate y se discutía.

En este contexto surge el Congreso de Arquitectos, que la UIA había programado justo antes del triunfo de la Revolución cubana. El flamante gobierno cubano vio en este evento la posibilidad de reforzar su presencia internacional. Convocó asimismo a un encuentro

de estudiantes, al que acudimos estudiantes del mundo entero ansiosos de experimentar una revolución socialista que ocurría, además, a escasos kilómetros del Tío Sam.

El viaje a Cuba en setiembre de 1963 cumplía el sueño de conocer la “isla socialista”, pero llegar a ella no fue fácil. Nuestra delegación tuvo una salida surrealista desde la estación de ferrocarril de Montevideo.

3. J. P. Varela: *Obras Pedagógicas*.
La Educación del Pueblo.
 Tomo 2. Biblioteca Artigas Mi-
 nisterio de Educación y Cultura.
 Montevideo, 1964.

misma función política, pero aristocrática [...] desde que abandonan el terreno de lo abstracto, y se aplican a la industria, a las artes, al comercio, las ciencias experimentales toman en cuenta las doctrinas políticas y sociales, y a ellas se subordinan”.³

Paralelamente a la cuestión del territorio, se hace evidente la necesidad de organizar la trama interna de la ciudad capital, que venía prosperando como consecuencia de la inmigración y del crecimiento vegetativo, pasando de aproximadamente 268.000 habitantes en 1900 a 369.000 en 1915. La ciudad se había extendido por la sumatoria de alguna expansión organizada como la Ciudad Nueva de 1831 y la Novísima de 1878, que absorbía localidades dispersas de las diferentes épocas y los fragmentarios parches de loteamientos comerciales de los incipientes promotores inmobiliarios.

El Estado Nacional es consciente de la necesidad de importar del exterior el conocimiento para realizar tamaña operación y por esto convoca al Concurso Internacional para el Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos en 1911; se logra la presencia de variados exponentes de las tendencias mundiales de la época. La propuesta premiada es la de Guidini, que logra conjuntar desmesuradamente la lógica organizativa y la monumentalidad simbólica.

Es conocido que este concurso desata un serio interés por el rol que la arquitectura podía jugar en la modernización de las ciudades. Y lo más interesante para este relato es el papel que el concurso tiene en el origen de nuestra casa de estudios. Tal como vimos, el territorio y sus máquinas especializadas, las ciudades, requieren la conformación de nuevos saberes y técnicas que la Facultad de Arquitectura, aun a pesar suyo, debe asumir desde su origen. De hecho, en 1915, cuando debe aprobarse el plan de estudios en el Parlamento –en épocas sin autonomía universitaria este era el trámite que correspondía– no se incluye ningún estudio específico sobre la cuestión de la ciudad y el territorio. La omisión de los arquitectos que elaboraron dicho plan de estudios es corregida por la intervención del diputado José F. Arias, médico de formación, que solicita incluir una materia específica sobre la temática. Es así que se incorpora el curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística –dictado por Mauricio Cravotto– que da inicio a los estudios en la materia y se transforma en el curso de Urbanismo en 1925.

La relevancia de la cuestión del urbanismo y su vínculo innegable con la arquitectura ya había quedado evidenciada por el Concurso de las Avenidas y es refrendada por el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo en 1920:

“El 1er. Congreso Pan Americano de Arquitectos llama la atención de los gobiernos nacionales y locales, sobre la imprevisión y falta de estudio de las condiciones de higiene, estética y de economía del tráfico que se observa en la generalidad de

deo y luego de varios días de travesía abordó en Santos el barco soviético Nadezhda Krúpskaya, con decenas de estudiantes argentinos, chilenos, brasileños, acompañados de docentes como Vladimiro Acosta de Argentina, Justino Serralta y Carlos Reverdito de Uruguay.

La Habana nos recibió con música y euforia y dio paso al encuentro, centrado en el debate

sobre el rol del estudiante y el técnico en la sociedad socialista. La técnica como “un arma al servicio del mayor número de seres humanos para construir la sociedad del futuro”, fueron las palabras de un ovacionado Ernesto Che Guevara, que clausuraron el encuentro.

Los héroes de la revolución se volvían presencias tangibles, la utopía estaba en marcha. PG

- G -

GEU. Surgió en 1980, en un marco signado por la dictadura, el neoliberalismo económico y el grave deterioro de las condiciones ambientales de Montevideo. La invitación al Congreso de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico Ame-

ricano en Buenos Aires motivó la realización del audiovisual *Una ciudad sin memoria*, enfocado en la problemática de la Ciudad Vieja, y precipitó la conformación del grupo que, liderado por Mariano Arana, convocó a un conjunto amplio de estudiantes y jóvenes arquitectos. Entre 1980 y 1984 el GEU desarrolló una intensa actividad de estudio e investigación

4. Citado en M. Cravotto: “La creación del Instituto de Urbanismo”. En *Revista del Instituto de Urbanismo* n° 1, marzo de 1937.

las ciudades americanas [...] Hacen votos: 1. Porque las autoridades nacionales y locales [...] legislen en forma práctica y de perentoria obligación inicial, el estudio y la adopción de planos reguladores de todo centro urbano [...] 2. Porque las Facultades y Escuelas de arquitectura incluyan [...] clases libres y gratuitas para la divulgación de sus principios; 3. Porque se constituyan en cada ciudad de América ‘Ligas’ con el fin de despertar, dirigir y estimular la iniciativa oficial en los problemas más importantes del plan orgánico de los centros urbanos”.⁴

La consecuencia lógica de todas estas inquietudes la constituye el “Anteproyecto de plan regulador: estudio de urbanización central y regional para Montevideo”, realizado por Cravotto, de los Campos, Tournier, Ricaldoni, Puente y Michelini en 1930. El plan incorpora algunas de las cuestiones clave en el urbanismo de la época, como la realización de un *expediente urbano* como método científico de estudio de la realidad, la visión progresista e higienista, así como la mirada estática, de una ciudad final, construida a la manera racional más adecuada a los requerimientos de la época. Con veintitrés láminas que fueron presentadas al Consejo Departamental en mayo de 1930, algunos pasajes de la memoria son elocuentes en cuanto al espíritu que lo guiaba, pleno de ansias modernizadoras:

“Estamos en presencia, al cumplirse este año de 1930, de un progreso asombroso de la ciudad de Montevideo. Nuestra ciudad, organismo cosmopolita en pleno crecimiento, se ha transformado en los años que van de este siglo, de un pequeño núcleo urbano en una verdadera urbe. [...] se podrán palpar en el país los resultados económico-industriales del embalse del Río Negro, la presencia de una colonización laboriosa diseminada por todo el país, el triunfo agrario, la renovación del vigor de la tierra por los superfosfatos y los elementos vitales abaratados: poseeremos una copiosa red de carreteras, de ferrocarriles que habrán contribuido a transformar la economía pública y a aumentar considerablemente su riqueza. El automovilismo habrá tomado un enorme incremento. La aviación, la radio y la televisión llevarán velozmente la cultura a todos lados”.⁵

5. M. Cravotto *et al*: “Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo. Estudio de Urbanización Central y Regional”. Separata de revista *Arquitectura*, Año XVII, n° 160. Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

La visión subyacente se hace inteligible por el proceso de elaboración del Plan, dado que el mismo fue donado al Consejo de Administración Departamental por una comisión independiente que contrató al equipo técnico. La comisión estaba integrada por ciudadanos de la clase alta acomodada del Uruguay: José Serrato, Baltasar Brum [ambos ex presidentes de la República], Alejandro Gallinal [médico, político y estanciero], Numa Pesquera y Horacio Mailhos [ambos industriales]. Es decir que el plan es el impulso reformador de un grupo de personajes influyentes que visualizan la necesidad de modernizar la capital, una ciudad atrasada y desorganizada a la que había que

sobre la problemática urbana de Montevideo, elaborando propuestas, lineamientos de actuación, ensayos, artículos, ponencias en congresos y seminarios, junto a una constante campaña de divulgación a través de afiches, postales, guías, folletos, exposiciones y dos audiovisuales: *Una ciudad sin memoria* (1980) y *¿A quién le importa la ciudad?* (1983). Estos

tuvieron gran difusión en clubes de barrio, parroquias, escuelas, liceos, asociaciones culturales y hasta la propia vía pública, tanto en Montevideo como en el interior del país. En las presentaciones el público se sentía alentado a expresarse y la alusión a la memoria reivindicaba la condición de *ciudadanos* vulnerada en tiempos de dictadura.

El GEU denunció las transformaciones regresivas que sufría Montevideo y propuso a la vez una nueva manera de mirar la ciudad, instalando la idea de que la construcción no debe ser ajena a lo existente. Asimismo, hoy es posible afirmar que promovió un profundo cambio cultural en los más diversos estratos socioeconómicos, modificando la forma

en que se percibía la ciudad, sus significados y las formas de actuar sobre ellos. AM

GÓMEZ GAVAZZO, CARLOS. El urbanismo de Gómez es herramienta política. Durante cuarenta años construye una sólida estructura de pensamiento-acción que combina múltiples facetas: la elaboración de teorías propias

superponer un orden racional para hacerla más eficiente en su funcionamiento y más funcional al sistema. Nuevamente está presente la idea de que la transformación física viene asociada a un desorden que debe ser resuelto para que el colectivo social funcione más adecuadamente.

Para la segunda mitad de la década de los treinta, pasadas las visitas de Jaussely [1926], Le Corbusier [1929] y Hegemann [1931], el saber y el poder se alinean articuladamente: tanto la academia como la autoridad municipal forman sus propias oficinas dedicadas al Plan. En 1936 se crea el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura dirigido por el Arq. Mauricio Cravotto y en 1939, la Dirección del Plan Regulador de la Intendencia de Montevideo, dirigida por el Arq. Américo Ricaldoni, ambos integrantes del equipo que elaboró el Plan Regulador mencionado.

La intensa red de vínculos que tempranamente se establece entre las instituciones públicas y la casa de estudios, donde algunos convencidos propagandistas toman la tarea, hace germinar rápidamente un imaginario sobre la modernización, asociado a la imprescindible materialización de transformaciones. El tiempo guiará, lado a lado, el imaginario muchas veces desmesurado y la evolución de una disciplina, el urbanismo, que se construye lentamente en sus saberes específicos. El propósito siempre será el mismo: la confianza puesta en las posibilidades que la transformación material del territorio y las ciudades tiene de operar sobre los sujetos, persiguiendo el siempre elusivo *bien común*, aun cuando queda claro que ese bien común no alcanza a representar a todos.

Estos episodios iniciáticos pueden ser vistos como la punta de lanza que impregna a la sociedad de una cultura metropolitana y moderna, construyendo una subjetividad que se hace carne en los discursos y acciones de la época. Las instituciones y autoridades, actuando en consecuencia, despliegan una serie de obras, ordenanzas y proyectos que se alinean con este sentir, intentando materializar el *sueño de la razón* para todos. Un sueño nunca alcanzado y plagado de contradicciones, que no resiste un análisis de consistencia, aun cuando resultó notablemente operativo.

“Naturalmente, hay un montón de críticos contemporáneos que, armados de sus técnicas de deconstrucción y análisis foucaultianos, podrían echar la vista atrás hacia ese periodo con ojos envidiosos, como caso clásico de reformismo progresista que disimula los planes capitalistas de acumulación de capital y desarrollo territorial especulativo: una máscara que esconde culpabilidad burguesa, paternalismo, control social, vigilancia, manipulación política, pérdida de derechos de las masas marginadas pero inquietas, y la exclusión de cualquiera que fuera ‘diferente’. Pero es innegable que el efecto acumulado fue hacer que las ciudades funcionaran mejor,

que permiten explicar y predecir el comportamiento de la realidad, la estandarización de procesos de medición y diagnóstico sumada a su exacta representación, la difusión de las ideas en el contexto mundial con énfasis en el latinoamericano, la constante relación con instituciones vinculadas a temas territoriales de muy diversa índole y la conformación de

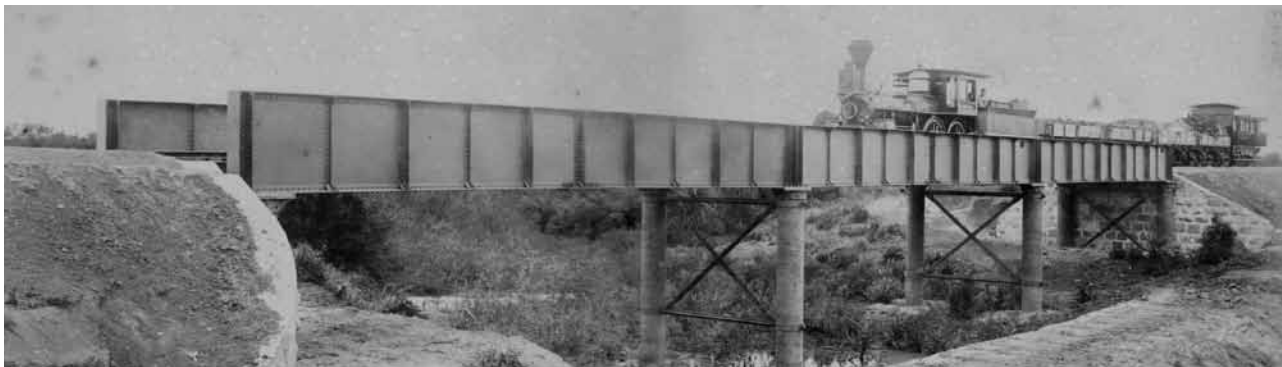
un cuerpo doctrinario de fuerte contenido ideológico que orienta y fundamenta los otros aspectos.

El *calculador*, expresión física de la *ecuación del desarrollo*, presentada en la conferencia Hacia una Tecnología de Síntesis en 1969, ejemplifica y sistematiza el pensamiento planificador de Gómez. Permite analizar los problemas territoriales en tiempo pre-

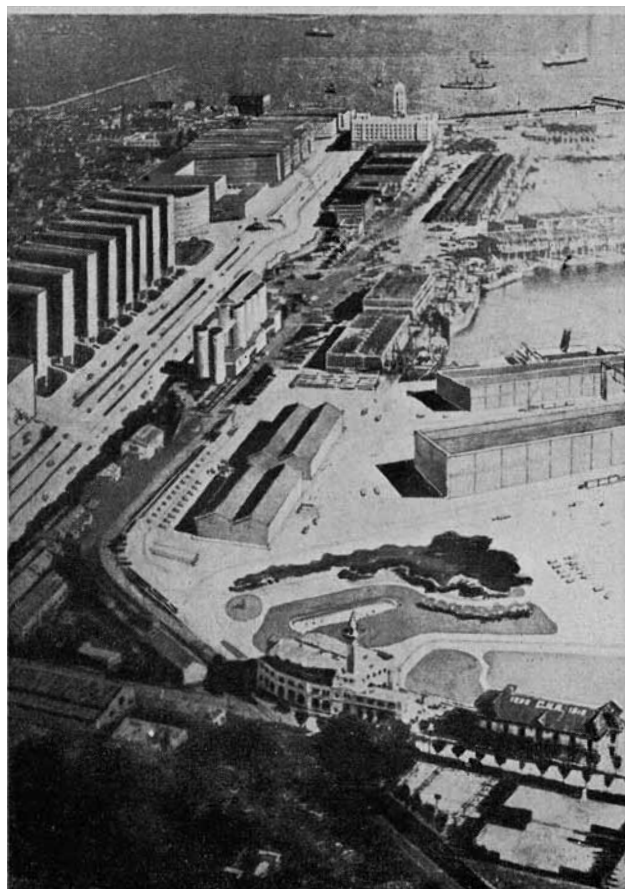
sente y calibrar especulaciones prospectivas. A su vez se plantea como un “lenguaje” que permite la planificación integral superando las diferencias de las distintas disciplinas involucradas.

La *ecuación* integra un sistema de ocho variables operables e interdependientes, [P_o - uso del suelo, P_h - habitar, P_t - trabajo, P_{ou} - forma legal, Q - rendimiento de

inversión, P_{os} - sectorización del trabajo, P_{fr} - expansión de frontera y N_v - nivel de vida] cuantificadoras de los fenómenos territoriales y su potencial desarrollo. Permite establecer planes de acción concretos especulando sobre las 4.320 situaciones deducibles y construir una estructura metodológica para depurar y controlar tanto la acción política como la técnica. LL



La incipiente organización del territorio. Alambramento, ferrocarriles y mejoramiento de razas.



Proyectos de futuro según el curso de Cravotto. Atrasada en infraestructuras la ciudad debe modernizarse.

GRAN PREMIO. Un palacio para congresos internacionales, otro para albergar la sede de la Liga de las Naciones o un instituto mundial de geografía humana, fueron algunos de los programas propuestos a instancias de *monsieur Carré*. Primo menor del parisino Grand Prix, el singular concurso se creó en la Facultad de Arquitectura en abril de 1917

y permitió otorgar becas a los primeros egresados para estudiar en los principales centros de la cultura mundial.

Constaba de una primera prueba de doce horas con carácter eliminatorio, concluida la cual un máximo de cinco concursantes pasaba a la etapa definitiva dividida a su vez en dos partes. El *esquisse* de encierro se extendía

durante cuatro días de doce horas y en ese tiempo se preparaban los croquis de ideación, base para el proyecto definitivo que constituía la segunda sección objeto del concurso. Todas las etapas debían realizarse en los locales de la Facultad, y se prohibía expresamente la incorporación de otras piezas realizadas fuera del espacio y tiempo asignados.

Obtuvieron este premio sucesivamente Mauricio Cravotto, Julio Vilamajó, Rodolfo Amargós, Rosendo Quinteiro, Teófilo Herrán, Carlos Gómez Gavazzo, Carlos González Varrell, Aurelio Lucchini, Guillermo Jones Odriozola, Ildelfonso Aroztegui, Alfredo Altamirano, quien lo compartió con Luis Isem, Juan José Casal Rocco y Jorge Galup. Ya muy desautoriza-

6. D. Harvey: "Mundos urbanos posibles". En A. Ramos (editor): *Lo Urbano en 20 Autores Contemporáneos*. Ediciones UPC. Barcelona, 2004.

mejorar la totalidad no sólo de las élites urbanas sino también de las masas urbanas, mejorar radicalmente las infraestructuras básicas [como el suministro de agua y energía, el alcantarillado y la calidad del aire], así como liberar espacios urbanos para nuevas rondas de acumulación organizada de capital en modos que perduraron a lo largo de gran parte del siglo XX."⁶

Las etapas sucesivas que se pueden rastrear en este deambular conjunto de la Facultad con las instituciones que operan las transformaciones del territorio, van acompañadas de las realizaciones y proyectos más variados. La planificación, *regional* primero y *del territorio* luego, encuentra a partir de los años 50 al Instituto de Teoría y Urbanismo de la Facultad (ITU) como un centro difusor y operador que establece vínculos con cuanta institución se lo posibilite, tanto a escala nacional como en la región. De la mano de estos vínculos se desarrollan una serie de teorías que buscan explicar la manera en que se produce el territorio para operar mejor sobre él. Armado de una pródiga creatividad, el Arq. Carlos Gómez Gavazzo dirige las exploraciones conceptuales más vastas en un desmesurado esfuerzo por ponerle racionalidad a los desbordes irracionales de la modernización: Teoría de la Planificación Rural, Teoría de la Movilidad, Metodología del Planeamiento Territorial, Teorías de la Expansión y Concentración de las Comunidades, Movilidad Locacional de la Población, Teoría de la Sensibilidad Humana, y un largo etcétera, constituyen el abrevadero para la también titánica elaboración de los planes y proyectos más variados sobre todo el país y sobre sus diferentes sectores.

La planificación vive su edad de oro y las transformaciones sociales parecen estar a la vuelta de la esquina. El territorio, la ciudad y la arquitectura se alinean en un collar de escalas plácidamente amalgamado y guiado por nociones de desarrollo que persisten en visualizar la evolución material asociada al bienestar.

Sin embargo, más adelante en el tiempo, tal subjetividad se desmorona por la vía de dos hechos fundamentales: por un lado, la asunción, entrada la década de los setenta, de la incapacidad de la planificación para lograr el bienestar colectivo; y por otro, desde inicios del actual siglo, la conversión de aquella disciplina problemática en una técnica instrumentalizada, lo que deja fuera los debates políticos.

La crisis del petróleo de 1973 y las nuevas formas organizativas del capitalismo a partir del Consenso de Washington, trajeron a la realidad la imposibilidad de la concreción de una sociedad homogéneamente satisfecha. La separación entre los intereses de las empresas y la conformación de la ciudad y los territorios, se hace patente en los discursos más recientes que hablan de la *muerte de la ciudad* y desprecian su necesidad para el funcionamiento de la economía productiva. Por la vía de la

da su explícita filiación *Beaux-Arts*, un único aspirante, Oscar Aguirre, se presentó al concurso de 1951 y el Gran Premio nunca más se volvió a editar. MM

GRUPO DE VIAJE. 1. Locura posible, delirio genial. El grupo de viaje es una creación genuina de la Facultad de Arquitectura cuyos orígenes aún algo inciertos con-

trastan con la certeza colectiva sobre su valor académico y su contribución inmensurable a la formación profesional.

Surgido como el sucesor de los grandes premios de tradición francesa, que obtuvieran algunos renombrados arquitectos de la talla de Cravotto, Vilamajó o Jones Odriozola, el grupo de viaje se forjó como una alternativa democratiza-

dora, fundada sobre el esquema lúdico de la lotería autogestionada por los estudiantes. Creciendo a la par de esta iniciativa, los grupos de viaje se fueron consolidando, no solo dentro de la institución que los vio nacer sino dentro del arraigado acervo popular. Hoy, sesenta y ocho años después del primer viaje, el modelo de gestión sigue siendo válido a pesar de los vai-

venes económicos del tiempo, y la estructura académica es más fuerte y sólida que nunca.

Los viajes de arquitectura, cuya existencia ha adquirido el estatus de leyenda en varias universidades del mundo, han permitido la posibilidad de visitar las obras más emblemáticas de la arquitectura mundial a casi diez mil estudiantes a lo largo de su historia.



En un libro de los años setenta, el arquitecto e historiador argentino Juan Pablo Bonta nos advertía sin embargo que “una visita al sitio es seguramente necesaria para fotografiar un edificio, pero no se desprende que sea igualmente imprescindible para evaluarlo”. Podemos de hecho experimentar un edificio y no “ver” más allá de nuestros prejuicios

deslocalización y la desindustrialización, el territorio se convierte en meras ventajas comparativas y su conformación pasa a ser dirigida por la especulación inmobiliaria y el capital financiero.

La indomable modernidad que había creído en la construcción de un territorio de iguales se ve enfrentada al espectro de sus utopías, para descubrir trágicamente que no ha hecho otra cosa que engrasar la maquinaria del sistema. Tafuri lo presenta de manera elocuente en *Para una crítica de la ideología arquitectónica*: la problemática del territorio y su herramienta, la planificación, habían sido un mero mecanismo de reproducción de las condiciones de producción. La crítica radical parece demoler de esta manera toda posibilidad de acción y la consecuencia para los arquitectos fue la huida, el refugio en la interna de la disciplina y la aceptación de un rol mucho menos heroico.

Hoy quizá la dificultad más importante sea que el siempre esquivo *bien común*, que pudiera guiar con certeza las propuestas y las acciones, depende necesariamente de una previa definición de objetivos políticos, es decir, de un proyecto colectivo en el cual se puedan reflejar las ambiciones y los deseos de una sociedad compleja y cada vez más fragmentaria, algo que la técnica burocrática sola nunca será capaz de aportar. De hecho, es en las esferas de la especulación y los negocios donde la microtecnología de los expedientes se despliega mejor: la Ley de Protección del Medio Ambiente y su evaluación de impacto ambiental, viabilidad ambiental de localización, etc. y la Ley de Ordenamiento Territorial y sus directrices, categorizaciones de suelo, planes y programas de actuación integrada, etc. se convierten inmediatamente en procedimientos de fácil réplica en manos de técnicos y profesionales contratados a los efectos de impulsar los emprendimientos.

El lento drenar de las visiones políticas que el urbanismo, devenido en tecnologías específicas ha venido teniendo, aleja toda posibilidad de que surja este tipo de pensamiento integral. Esto nos deja sin ninguna alternativa frente al imaginario político y social del statu quo y de las lógicas del mercado, que se imponen rotundamente.

En este rápido repaso de cien años de *creación de territorio*, no interesan tanto los episodios en sí sino ver la historia como narración de largo alcance que permita desvelar la trama de la realidad en la que vivimos y pensar hacia delante cómo enfrentarnos a los problemas aún no resueltos. La oportunidad no reside en una mirada nostálgica que busque reconstruir una arcadia armónica nunca alcanzada, ni tampoco una admiración ilusoria de lo contingente y lo fugitivo, sino en re-encontrar a la manera *vareliana* una relación actual y novedosa entre el proyecto político y el territorio material.

(la mayoría aprendidos en la Facultad). Más recientemente, en un artículo sobre la significativa experiencia de viaje de Le Corbusier, el crítico uruguayo Jorge Abbondanza vertía en la sección cultural de *El País* las siguientes mordaces palabras: "Por lo visto, [a Le Corbusier] el viaje le resultó más útil que a los modernos estudiantes de arquitectura del

Uruguay, que también cumplen su periplo internacional antes de recibirse, aunque luego no quedan huellas de esa experiencia sensibilizadora, a juzgar por la adocenada mediocridad de los edificios recientes que se levantan en Montevideo". SM

- H -

HARA, HIROSHI. Supo ser un *habitué* de nuestra ciudad por más de seis años. En 1998 fue invitado a participar en el primer Seminario Montevideo, invitación que se repitió hasta el año 2003.

En ese lapso de tiempo fue aficionándose a nuestra ciudad

y cimentando amistades. Estos viajes le permitieron una forma de trabajar desde otro lugar, desde una extranjería –paradójicamente– de sí mismo. Durante ese período, Hiroshi Hara, quien contaba con más de cuarenta años de experiencia como arquitecto, una extensísima obra, una maestría, un doctorado en arquitectura y era profesor emérita

ITINERARIOS PARA UNA CULTURA DE DISEÑO EN URUGUAY

LAURA CESIO, MÓNICA FARKAS,
MAGDALENA SPRECHMANN, MAURICIO STERLA

LAURA CESIO (Salto, 1966). Arquitecta desde 1995 (FARQ-UDELAR). Profesora adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UDELAR). Corresponsable junto a Mónica Farkas y Andres Mazzini del grupo CSIC n° ID 869725: “Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay”. Profesora adjunta en los cursos de Teoría e Historia del Diseño de Comunicación Visual en la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FARQ-UDELAR).

MÓNICA FARKAS (Buenos Aires, 1961). Licenciada en Artes (FFyL-UBA). Profesora encargada, coordinadora del Área Sociocultural de la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FARQ-UDELAR). Corresponsable junto a Laura Cesio y Andres Mazzini del grupo CSIC n° ID 869725: “Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay”. Profesora e investigadora (FADU y FFyL, UBA).

MAGDALENA SPRECHMANN (Montevideo, 1982). Licenciada en Comunicación Social 2007 (UCUDAL) y estudiante avanzada de Arquitectura (FARQ-UDELAR). Miembro del grupo CSIC n° ID 869725: “Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay”. Ayudante en los cursos de Teoría e Historia del Diseño de Comunicación Visual en la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FARQ-UDELAR).

MAURICIO STERLA (Salto, 1966). Arquitecto desde 1996 (FARQ-UDELAR). Profesor asistente de Teoría e Historia del Diseño de Comunicación Visual en la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual y del Área de Representación en la EUCD (FARQ-UDELAR). Profesor de Historia en las licenciaturas en Diseño Industrial y en Diseño Gráfico (FDC, UDE).

La configuración de un campo y una cultura del diseño en Uruguay, se expresa en un conjunto disperso de artefactos, documentos y proyectos públicos y privados y una producción historiográfica escasa. Esto nos enfrenta a los desafíos derivados de la organización de cartografías históricamente variables cuya visualización puede aportar información sobre las condiciones de su emergencia. Abordaremos tres episodios para detectar la especificidad local en un conjunto de agentes y acontecimientos que, con diversos grados de cohesión, articularon repertorios materiales y visuales con estrategias en las que, programáticamente o no, la práctica del diseño ocupó, desde una mirada contemporánea, un rol central. Esta selección, realizada en el amplio conjunto presente en la investigación en la que se inscribe este artículo, señala momentos de encuentro y desencuentro entre disciplinas proyectuales cuyas trayectorias afectadas mutuamente se expresaron en espacios, publicaciones, puntos de vista, intercambios e instituciones aun cuando las carreras de diseño no estaban en la oferta de la Facultad de Arquitectura (FARQ).¹

1. Grupo de investigación “Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico- críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay”. CSIC. 2011-2015.

HUELLAS PROFUNDAS: LA VISITA DE TOMÁS MALDONADO

“[...] *diseñar para proyectar* es un tipo de modelación que [...] impone una serie de preguntas que nada tienen de simples. [...] ¿cómo se logra descubrir, inventar o explicar algo mediante la representación?”²

2. T. Maldonado: “Modelo y realidad del proyecto”. En T. Maldonado: *Lo real y lo virtual*, p. 146. Gedlisa. Barcelona, 1998.

3. C. Ortiz de Taranco: “Uruguay”. En S. Fernández, G. Bonsiepe: *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, p. 206. Büchler. San Pablo, 2008.

Como parte de las actividades del Instituto de Diseño (IDD-FARQ) entre 1960 y 1973, la sección Equipamiento desarrolló una metodología para el diseño de mobiliario con materias primas y tecnología nacional industrial y artesanal.³

Entre 1963 y 1965, en vista de la creación de una Escuela de Diseño Industrial y Aplicado, el Curso Experimental de Diseño de Equipamiento Arquitectónico culminó con una exposición en el *hall* de la Facultad. Aunque la enseñanza formal quedó trunca, se realizaron exposiciones y seminarios con la participación de diseñadores, artesanos, pequeños industriales y comerciantes locales y argentinos, como el ingeniero Basilio Uribe del INTI.

to de la Universidad de Tokio, fue encontrando en Montevideo un lugar donde podía escapar de las férreas estructuras académicas y sociales japonesas.

Disfrutaba del anonimato, de la cercanía e irreverencia de quienes lo rodeaban, desde sus equipos en los talleres con los estudiantes y docentes hasta la gente en la calle, actitud con la

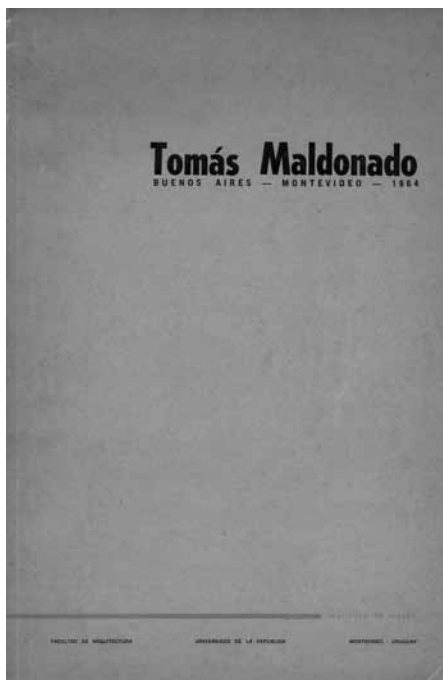
que, sumada a una gran hospitalidad, recibe a quienes lo visitan en su estudio en Japón.

En 2003, con un equipo de voluntarios uruguayos, argentinos y japoneses, construyó la primera Casa Experimental en la explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo como una de sus investigaciones sobre la *Discrete City*. Pensada como un prototipo

para ser realizado en régimen de autoconstrucción, se integraba con módulos espaciales que formaban una red que posibilitaba diversas formas de relación entre los elementos. Se buscaba así generar distintas maneras de “conectividad y separabilidad”, tanto entre sus habitantes como con sus vecinos, en una agrupación “discreta”. Esta casa formó

parte de la exhibición homónima realizada en la GALLERY – MA de Tokio en 2004. AP

HEGEMANN, WERNER. Diciembre de 1931: el sociólogo y urbanista alemán da dos conferencias en Montevideo, provocando un debate inesperado. En una serie de artículos publicados en *El Día* bajo el título “Viviendas para



Portada. T. Maldonado: *Buenos Aires - Montevideo*. IDD. Montevideo, 1964.



Fotografía de archivo de SMA, FARQ.

obreros" (10 y 12 de diciembre de 1931), se reivindican los bloques del "modelo vienés", a cuya densidad Hegemann se opone frontalmente en su primera conferencia, publicada por el mismo diario el domingo 13.

La alusión provocará una respuesta específica en sentido contrario del redactor anónimo el martes 15. En febrero, Octavio

de los Campos se manifiesta en *Arquitectura* contra la apología que hace Hegemann de la ciudad suburbial y de "la casa de los constructores italianos". Se percibe su desconcierto, ya que Hegemann admira el Plan Regulador y exhibe la arquitectura moderna montevideana en sus conferencias y en la prestigiosa revista *Wasmuths Monatshefte*

für Baukunst & Städtebau, pero al mismo tiempo reivindica la vivienda "sin autor".

En la misma revista se publica un comentario anónimo de título revelador: "Las críticas del Dr. Hegemann. No somos responsables de los errores que ha señalado". Tal es el límite entre las dos sensibilidades: la postura empírica y antropológica del alemán, contra

el ascenso del arquitecto-demiurgo que están construyendo los uruguayos. No era tolerable que en el trance de la afirmación identitaria de los arquitectos a través de sus atribuciones —arquitectura, construcción, paisaje y ciudad— en plena lucha contra la "firma técnica" de los constructores, alguien se atreviera a defender la arquitectura "sin arquitectos". JN

En ese marco, Tomás Maldonado, vicerrector de la HfG de Ulm, dio en 1964 una conferencia en Montevideo en la que defendió el diseño industrial como disciplina autónoma con formación específica. Asimismo, los docentes del IDD participaron de cursos y talleres en Buenos Aires.⁴

4. *Ibidem*, p. 206.

El texto publicado de la conferencia evidencia el conocimiento que tenía Maldonado de la situación de la FARQ:

“[...] en nuestro grupo de estudios pedagógicos en Ulm, habíamos prestado una gran atención a la llamada Reforma del 52 [...] nos interesa muchísimo [...] escuchar [...] sus experiencias con el programa.”⁵

5. *Op. cit.* Maldonado, p. 8.

Con un auditorio pequeño de cerca de cincuenta personas, en un salón chiquito de la planta baja del ala de bulevar España, Maldonado llegó a la facultad del “Cisma del 64” invitado por el IDD dirigido por Galup en la línea “reformista” para la cual “debía haber dos formaciones [...] diferenciadas, la del arquitecto y la del urbanista-planificador”, y enfrentado a la línea de Gómez Gavazzo, que apoyaba la continuidad del plan de estudios de 1952 y consideraba que “el arquitecto debía ser un planificador dominando todas las escalas del diseño”⁶⁷. Urbanismo, arquitectura y diseño industrial, la tríada de Maldonado, debían coexistir en “...una siempre mayor especialización [...] integración. [...] en el dominio de las actividades que contribuyen a dar estructura y sentido al entorno humano”.⁸ Pero el diseño industrial no era un problema prioritario en la Facultad y el discurso de Maldonado venía como anillo al dedo a la línea “reformista”.

6. E. Mazzini, M. Méndez: *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, p. 146. Biblioteca Plural. CSIC. UDELAR. Montevideo, 2010.

7. *Ibidem*, p. 152.

8. *Op. cit.* Maldonado, p. 5.

A partir de la contrastación del texto con los debates en juego, se reconocen marcas de los guiños a problemas planteados en la Facultad. Las preguntas de la mesa redonda posterior fueron en esa misma dirección, aun cuando la exposición abordó minuciosamente temas que iban desde la polémica que Maldonado mantuvo con Walter Gropius y el curso básico de la Bauhaus hasta la caracterización del método que conduciría al diseño científico y a la definición de diseño industrial a los cuales se aspiraba. Para los fines de este artículo interesan estas dos temáticas, ya que muestran, en el primer caso, el objetivo de Maldonado de diferenciar la Bauhaus real de la legendaria para saber en qué medida Ulm continuaría o no esa tradición y, desde su punto de vista, la forma que estaban tomando en la región los métodos “referidos al llamado Curso Básico, es decir, lo que aquí en el Río de la Plata, se está difundiendo bajo la designación muy vaga de Visión”⁹ ¹⁰. En esta línea reafirmó la necesidad de “[...] liberarse de la mitología morfológica, [...] la metodología Bauhaus”.¹¹ La *Revista de Facultad de Arquitectura*, como caja de resonancia, reprodujo el texto de Maldonado “¿Es actual la Bauhaus?”, producto del intercambio epistolar con Gropius.¹² ¹³ En el segundo caso porque, como han señalado diversos autores, la definición de diseño industrial de Maldonado adoptada

9. *Ibidem*, p. 8.

10. *Ibidem*, pp. 8-9.

11. *Ibidem*, p. 16.

12. *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 7, p. 149. 1966.

13. Publicado en la revista *Ulm* 8/9, 1963.

- | -

INVE. Ante la crisis de 1929 el Estado despliega políticas económicas: nacionaliza empresas e impulsa la protección a la industria nacional. La crisis también apareja divergencias políticas que desembocan en el Golpe de Estado de 1933. Entre las para-

dojas de un proceso dictatorial represivo se procesan cambios: reforma constitucional y leyes con las que atender la situación de la población empobrecida; el proteccionismo económico se aúna con propósitos sociales. La Constitución de 1934 expresa por primera vez: “La Ley propenderá al alojamiento higiénico y económico del obrero,

favoreciendo la construcción de viviendas y barrios que reúnan esas condiciones.” Para dar cumplimiento a este objetivo en 1937 se crea el Instituto Nacional del Viviendas Económicas.

Las realizaciones más significativas del primer período del INVE son conjuntos de viviendas individuales: higiénicas, económicas y con terreno propio para

jardín y huerta; esto favorece la caracterización de áreas fabriles, reconocidas como “barrios obreros”, tanto de Montevideo como de ciudades del interior. El INVE propicia también el desarrollo de la investigación en tipos habitacionales y sistemas constructivos, inclusive de prefabricación. Entre los años cincuenta y sesenta, reelaborando ideas de

14. I. Campi: *La historia y las teorías historiográficas del diseño*, p. 36. Designio. México, 2013.

15. G. Di Pietrantonio: “Entrevista”. En T. Maldonado: *Lo real y lo virtual*, p. 217. Gedisa. Barcelona, 1998. Esta entrevista a cargo de Di Pietrantonio se publicó originalmente en *Flash Art* 151, pp.78-81 (verano de 1989).

16. En 1936 se crea el Instituto de Urbanismo en la FARQ-UDELAR, destinado a la enseñanza urbanística pero con un cometido amplio: especialización para egresados, asesoramiento oficial, divulgación de docencia. En 1952 pasa a denominarse Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo.

17. Arquitecto y urbanista uruguayo perteneciente a las primeras generaciones de egresados de la FARQ. De filiación moderna, trabajó con Le Corbusier en París y a su regreso obtuvo premios en diversos concursos; desarrolló proyectos urbanísticos como la planificación de la extensión del balneario La Paloma. La actividad docente tuvo un rol determinante en su trayectoria. Fue titular de un taller de Proyectos y director del ITU.

por el ICSID en 1961 como la proyectación de objetos producidos industrialmente, o sea, fabricados con máquinas y en serie, excluyó de los relatos históricos a experiencias de países con culturas de diseño muy sofisticadas pero que no respondían a esa forma de producción o donde estaba jerarquizada la relación artesanía-diseño.¹⁴

Las críticas de la posmodernidad al cientificismo del relato moderno a partir del planteo de la alteridad y multiplicidad metodológica pusieron en cuestión los abordajes de Ulm. La prolífica obra de Maldonado y su autocrítica matizaron sus ideas: “Confieso que durante algunos años toqué la flauta mágica del neopositivismo y también la del marxismo. Pero mi preocupación constante, y hasta central, ha sido la de verificar la posibilidad de hacer comunicantes los diversos vasos del saber.”¹⁵

Según el testimonio de actores del momento, Maldonado pasó bastante desapercibido. La publicación que reúne la conferencia en Montevideo y el registro de Glauco Casanova de los cursos en Buenos Aires, los agentes involucrados y los roles que cumplieron en el debate del 64 así como el posterior desarrollo del IDD, dan cuenta de un episodio que dejó huellas en la conformación de un campo del diseño en Uruguay. Considerándolas en perspectiva, constatamos que estas huellas permanecieron subyacentes para aflorar hacia fines de los años 80, con otras miradas y en otros contextos.

DISPOSITIVOS GRÁFICOS PARA LA PLANIFICACIÓN URBANÍSTICA: DISEÑO DE INFORMACIÓN EN LOS BOLETINES DEL ITU

Los boletines informativos del ITU de la FARQ editados entre 1951 y 1972 bajo la dirección del arquitecto Gómez Gavazzo, constituyen un conjunto de gran interés como dispositivos gráficos de diseño de información por el uso de “organogramas”, diagramas y simbologías específicas.^{16 17}

La creación de una “simbología urbanística” y un “idioma gráfico” con pretensiones de aplicación generalizada, tributarios del positivismo, podría interpretarse como un recurso propio del urbanismo moderno. Con vocación interdisciplinaria, los desplegables contienen información producida con metodologías de las ciencias sociales.

Este *corpus* constituido en objeto de estudio del diseño de información y como antecedente de una historia de aquel en Uruguay, lo ubica en las preocupaciones de diseñadores, ya que trascendió la planificación territorial para convertirse en instrumento que, mediante la visualización, se propuso hacer emerger información relevante sobre

los CIAM, construye conjuntos habitacionales constituidos por bloques de hasta cuatro niveles.

La Ley de Vivienda (13.728) asigna al INVE cometidos específicos, pero durante la última dictadura este se suprime y parte de sus funciones son derivadas al BHU. Sus actuaciones como gestor, administrador y articulador entre instituciones públicas y

privadas constituyen experiencias que se fueron capitalizando en el desarrollo de ideas y políticas acerca de la vivienda, el hábitat y el derecho a la ciudad, en un camino que se debe seguir transitando. JYB

ITU. La temprana incorporación de contenidos urbanos específicos en la enseñanza de la Fa-

cultad de Arquitectura encuentra su origen en varios sucesos: la repercusión social de los concursos urbanos del primer batllismo, la estrecha vinculación de los profesionales nacionales con la problemática urbanística en la comprensión de la arquitectura y un cuerpo político, gubernamental y legislativo reformista y modernizador.

Como resultado, en el plan de estudios de la recién creada Facultad de Arquitectura, establecido por ley en 1918 y –curiosamente– a iniciativa de la Comisión de Instrucción Pública de la Cámara de Representantes presidida por el médico José Arias, se establecen específicamente contenidos urbanísticos en la formación del arquitecto.

18. R. Jubert: *Typography Design; From Antiquity to the Present*, p. 211. Flammarion. París, 2006.

19. N. Vossoughian: "Mapping the Modern City; Otto Neurath, the International Congress of Modern Architecture (CIAM), and the Politics of Information Design". En *Design Issues* n° 22(3), pp. 48-65. 2006.

20. J. Nudelman: "Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier". Tesis doctoral defendida en 2013, inédita. Escuela Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

21. J. Bertin: *La gráfica y el tratamiento gráfico de la información*, p. 48. Taurus. Madrid, 1988.

22. P. Mijksenaar: *Una introducción al Diseño de la Información*, p. 25. Gustavo Gili. México, 2001.

23. *Op. cit.* J. Nudelman.

organizaciones administrativas y educativas e interacciones entre la comunidad y el ámbito académico. Ya encontramos este imperativo en el *Vienna Method of Pictorial Statistics* delineado en 1925 por el economista y lógico del Círculo de Viena Otto Neurath y al que en 1935 se denominó *Isotype*.¹⁸ Neurath pretendía convertirlo en un lenguaje universal para todos los campos de la educación por el atributo diferencial de asociación de las imágenes frente a la segmentación de las palabras.

Entre 1931 y 1935 Neurath y el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) realizaron el primer intento sistemático de estandarización del lenguaje del planeamiento humano transnacional, en el entendido de que el mayor obstáculo para articular su visión de la ciudad moderna era comunicacional.¹⁹

Si bien Neurath valoró la colaboración del CIAM, fue muy crítico de su propuesta porque esta iba en detrimento de la accesibilidad y transparencia visual. Gómez Gavazo conocía estos debates, ya que está documentado que tradujo las conclusiones del IV CIAM, suministradas por Le Corbusier; las envió a Montevideo, pero no fueron publicadas.²⁰ Al recorrer el conjunto de boletines, la propuesta visual aparenta estar más aliñada con la línea críptica de visualización que defendía Van Eesteren. Pero si se observa que este trató de aplicarla con objetivos más amplios, como organizar el plan de estudios y todas las escalas de trabajo de los arquitectos y de toda la población, parece haber un intento de poner en juego las posibilidades de los dispositivos para expresar concepciones epistémicas del mundo más amplias, en clave de diseño de comunicación visual.

Una mirada a los boletines informativos del Instituto de Arquitectura y Planeamiento Físico (IAP) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán en Argentina, editados en 1965 y 1966, evidencia cómo las influencias gráficas cruzaron fronteras. Los arquitectos Basil y Diano, pertenecientes al ITU, estaban en Tucumán por un convenio de intercambio docente, lo que explicaría la contundente similitud en la diagramación, el uso tipográfico, de color y de la simbología gráfica proveniente del hermano instituto de Montevideo. La implementación del concepto de practicidad, el imperativo de simplicidad, los procesos de síntesis gráfica para promover la satisfacción del lector tanto cognitiva como estética, y el diseño como vehiculizador de este proceso, así como su universalidad, hacían al sistema apto para ser decodificado con facilidad por el urbanista y el arquitecto modernos.^{21 22}

Probablemente los mismos argumentos extendieron su uso en el Uruguay. "El esquema fue utilizado para aspectos alejados de sus objetivos originales (...) como organizar el plan de estudios, o aplicar el sistema para todas las escalas de trabajo de los arquitectos, incluyendo el estrictamente doméstico. La *grille* terminará por convertirse, literalmente, en un fetiche."²³

Se instrumenta así una cátedra especializada en temas urbanos: Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, que comienza a impartirse en 1922.

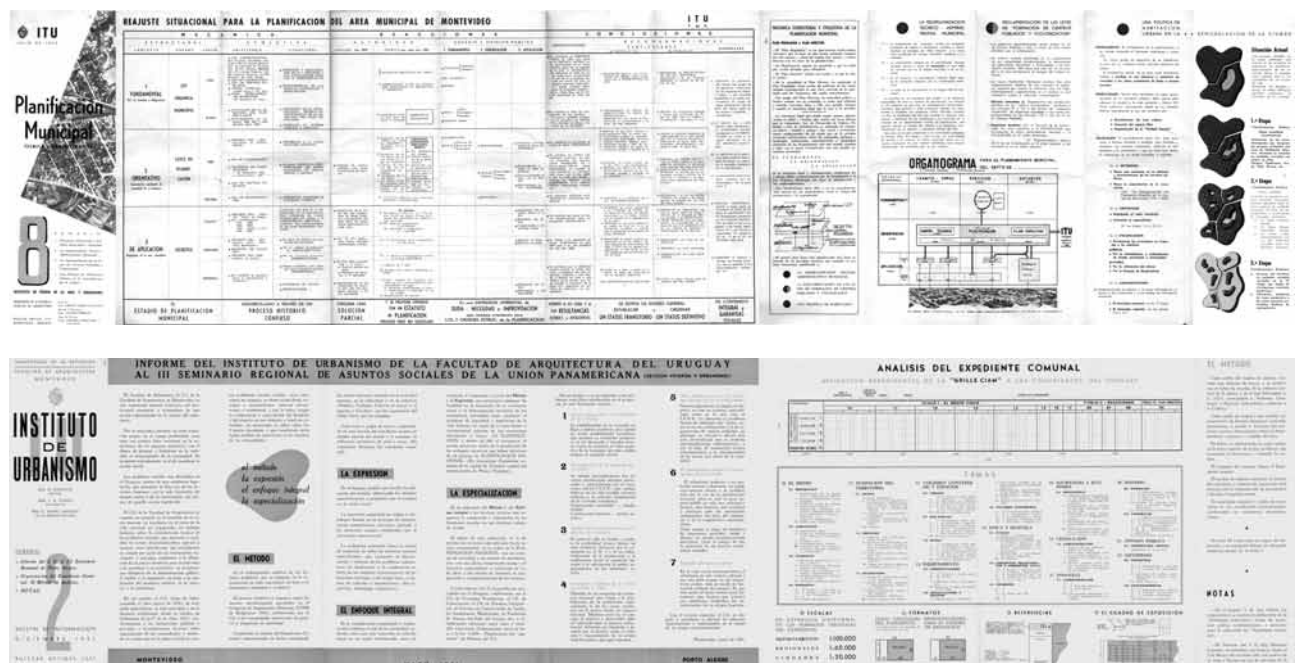
Los estudios urbanos progresivamente adquieren mayor desarrollo dando lugar en 1936 a la creación del Instituto de Urbanismo del que deviene (ajustando su organización al plan

de estudios de 1952) el actual Instituto de Teoría y Urbanismo, ITU. Este instituto es la primera dependencia de la Facultad en incorporar actividades que exceden la enseñanza, ya que entre sus cometidos están el asesoramiento, la investigación y la divulgación. Asimismo, plantea desde el inicio una conformación multidisciplinaria, incorporando

aportes específicos de la sociología, la economía y el derecho. Aunque más complejos, estos aspectos se mantienen en la actualidad, ya que el ITU se constituye y define como centro especializado en estudios urbanos y territoriales. LL

- J -

JAUSSELY, LÉON. En setiembre de 1926, como parte de un extenso *tour* sudamericano, Léon JausseLY visita la Facultad de Arquitectura. La estadía montevideana se extiende durante un mes en el que se desarrolla en días sucesivos un ciclo de nueve clases magistrales;



Boletines ITU n° 2, 7 y 8. Instituto de Teoría y Urbanismo, FARQ-UDELAR.

en ellas Jaussely expone, en un discurso coherente, una enorme variedad de temas y enfoques sobre lo urbano.

Articulados y en continuidad se presentan la tradición académica monumentalista e higienista, el urbanismo regionalista anglosajón, las nociones procesualistas de la ciudad como construcción en el tiempo, el

zoning y la jerarquía circulatoria, la ciudad jardín, la dimensión económica del suelo y la edificabilidad urbana, la importancia del verde urbano, parques, plazas y *parkways*; el ciclo se cierra con la recomendación urgente de que Montevideo emprenda un plan regulador de "reforma y embelllecimiento" que aborde un futuro de "gran ciudad".

Finalizadas las presentaciones, autoridades de gobierno y el decanato de la Facultad remiten a Jaussely notas de agradecimiento en las que expresan que “[...] ha colmado con exceso la justificada expectativa creada alrededor de su cimentada personalidad científica, gracias a la cual hemos logrado compenetrarnos en forma precisa, de la verdadera

orientación que conviene dar a la enseñanza del Urbanismo”.

No es una mera formalidad condescendiente. Las conferencias impartidas constan como contenido fundamental en el programa del curso de Trazados de Ciudades y Arquitectura Paisajista de la Facultad en los siguientes veinticinco años. LL

Sí podemos afirmar que el *corpus* de boletines analizado estaba más bien destinado a la difusión del trabajo de un instituto universitario y no a generar dispositivos para la mejor comprensión de políticas urbanas destinada a un público masivo. No obstante, la *grille* CIAM, reinterpretada a lo largo de los boletines, fue capitalizada no solo como un instrumento único e incuestionable en tanto lógica operativa científica de conocimiento de la realidad urbana hasta 1986, sino también como un poderoso instrumento simbólico y político con el que potenciar el imaginario de que se estaba cruzando un gran volumen de información.

ENTRE LA DEFENSA Y LA AFIRMACIÓN CULTURAL. UNA MIRADA A DOS PUBLICACIONES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

24. Otras publicaciones periódicas de la FARQ no mencionadas aquí: *Vivienda Popular*, *Revista CEDA*, *Seminario Montevideo*, *Extensión en Tensión*, *Entrevistas*, *Exposición del año*, *Conferencia inaugural*, *Vitruvia*, entre otras.

25. Entre los antecedentes de su estudio en Uruguay: los proyectos Archivo de Prensa y Publicaciones Periódicas dirigidos por la Dra. Lisa Block de Behar; el trabajo de indagación y sistematización de publicaciones periódicas del Uruguay desde la perspectiva de la historia del diseño de comunicación visual que se viene realizando en el área sociocultural (LDCV I FARQ-UDELAR).

La *Revista de la Facultad de Arquitectura* como voz institucional y *Trazo*, producida por el Centro de Estudiantes, dos publicaciones periódicas de la FARQ-UDELAR, pusieron en escena en la segunda mitad del siglo XX estrategias editoriales que construyeron enunciadores con impacto en el campo del diseño.²⁴ Debatieron la formación de profesionales del diseño ampliando las funciones universitarias con un fuerte compromiso social y local, las vías para revitalizar la menguada presencia cultural del diseño y afrontar las transformaciones en el paso de dictaduras a gobiernos democráticos, y generaron dispositivos editoriales que dieron voz a diversos agentes comprometidos con la cultura del diseño en formación en el Uruguay del siglo XXI.

Constituidas las revistas en objeto de estudio por derecho propio, marcan puntos de inflexión, por un lado, en la institucionalización del diseño, de los proyectos, actores y debates que atravesaron ese proceso, en la circulación de saberes y la producción de conocimiento, en la formación de redes de intelectuales nacionales, regionales e internacionales y en la profesionalización del diseño, al problematizar sus contenidos; por otro lado, en las características materiales como artefacto editorial con modalidades específicas de producción de sentido, así como también en el diseño como mediador de operaciones culturales en las que se inserta.²⁵

- L -

LABORATORIO DE ANÁLISIS Y ENSAYOS. En la década de los setenta varios estudios adoptaron como forma de trabajo la reforma de edificios existentes para adaptarlos a nuevos usos. Influyeron en esta modalidad no solo aspectos económicos sino

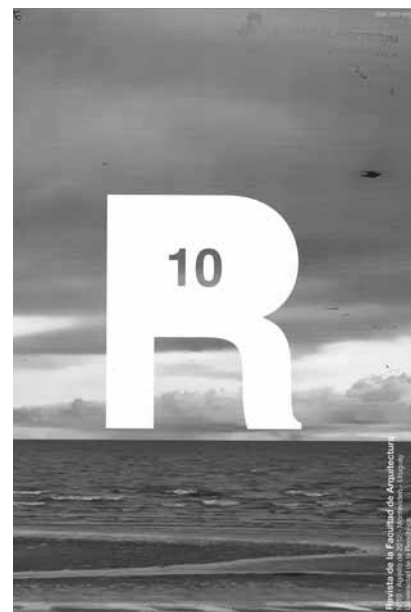
también culturales y urbanísticos. En este contexto se aprobó en 1971 la primera ley de protección del patrimonio.

En ese mismo año Thomas Sprechmann y Rafael Lorente Mourelle asumieron el desafío de adecuar parte del edificio de las tiendas Introzzi a un programa de alta complejidad: los laboratorios de análisis y ensayos del LATU.

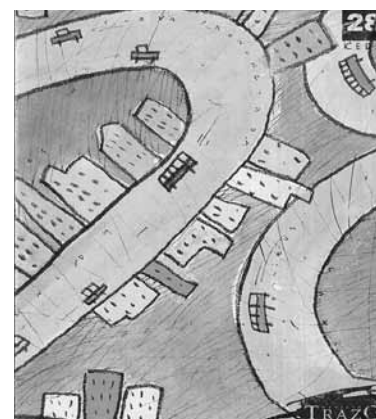
Los jóvenes arquitectos supieron ver en la construcción existente un potencial a mantener. Utilizando recursos de la arquitectura sistémica, buscaron la máxima flexibilidad de las plantas y mediante la introducción en la azotea de una caja vidriada resolvieron la ampliación que el programa requería. La habilidad de los proyectistas para generar una articulación entre lo

proyectado y lo existente, conformando una nueva pieza, permite considerar esta intervención como uno de los primeros ejemplos de "reciclaje" en el país. HF

LE CORBUSIER. En el Archivo Administrativo de la Facultad de Arquitectura que se conserva en el IHA se guarda un telegrama enviado por la presidenta de la Sociedad Amigos



Portadas de Revista de la Facultad de Arquitectura n° 1, 1958, n° 9, 1986 y n° 10, 2012.



Portadas de revista Trazo n° 1, marzo de 1981, Trazo n° 17, noviembre de 1986, Trazo n° 28, febrero de 1997.

del Arte de Buenos Aires a Leopoldo Agorio, fechada el día 17 de octubre de 1929 y la consecuente respuesta del entonces decano.

Arquitecto Adolfo Azorio [sic] decano Facultad de Arquitectura Mvideo. Deseamos saber si tienen interés por conferencias Le Corbusier.

El cachet es 800 pesos argentinos papel

Saludalo atentamente
Sansinena. Elizalde Presidenta
Amigos del Arte

Respuesta de Agorio a Elena Sansinena del 24 de octubre de 1929.

Señora Da. Elena Sansinena de Elizalde

Presidenta de la Sociedad "Amigos del Arte".

Buenos Aires.-

Distinguida señora:

Tengo el agrado de acusar recibo de su atento telegrama proponiendo a esta Facultad la realización de conferencias a cargo del arquitecto Le Corbusier.

En contestación, lamentando tener que comunicarle que siendo la opinión del Consejo Directivo de la Facultad, al cual puse en conocimiento de su telegrama, que

solo habría interés por un ciclo no menor de tres conferencias, y careciendo de recursos para cubrir la suma que resultaría de acuerdo con la cantidad fijada por conferencia, el Consejo Directivo resolvió abstenerse de invitar al Arquitecto Le Corbusier como ya lo tenía proyectado.

Agradeciendo a usted la gentileza que ha tenido con esta Facultad, me es grato pre-

Dar voz a los diversos agentes del campo del proyecto: la institución y el centro de estudiantes

Nacidas en contextos muy diferentes, la *Revista de la Facultad de Arquitectura y Trazo* dan lugar a la construcción de enunciadores diversos con su correlato en rasgos identitarios.

La *Revista de la Facultad de Arquitectura* aparece en 1958 con el objetivo de “[...] registrar [...] lo referente al propio hacer de la Facultad para que [...] se desarrollen actitudes críticas, comprometidas y creativas [...] profundizando la idea de Universidad Democrática”²⁶ en el marco de la nueva Ley Orgánica de la UDELAR promovida por el rector Mario Cassinoni. Entre 1958 y hasta la intervención de la UDELAR por la dictadura en 1973, se editaron ocho números con una destacada calidad gráfica; se invitó a diseñar las portadas a reconocidos artistas uruguayos como Miguel Ángel Pareja y Vicente Martín. Con una vocación inclusiva y de equidad, las secciones son casi una taxonomía de la conformación de la Facultad en institutos y talleres de arquitectura.

La difusión esperada requería bajo precio, claridad, comprensibilidad. “Se recomendará muy particularmente a sus autores la mayor sencillez en la expresión, para asegurar el acceso a ellos al mayor número de los lectores que pretendemos conquistar.”²⁷

Trazo verá la luz en 1981, en plena dictadura militar, como voz de los estudiantes, y continuará hasta 1999. Con un nombre diferente del de la revista previa del CEDA, órgano de los estudiantes entre 1932 y 1973, evitó poner al nuevo proyecto editorial “bajo sospecha” por activismo gremial. Su vinculación con el grupo de viaje marcará fuertemente su devenir y su fuente de financiación. Como revista estudiantil con un espíritu contestatario pero también propositivo, las relaciones entre texto e imagen expresan la irreverencia y la libertad en cambios en el diseño.

Los contextos de producción y edición, los modos de enunciación, el tono y las secciones que organizaron estas revistas, dieron voz a agentes cuyos discursos buscaron materializarse en objetos editoriales representativos y con impacto en la coyuntura política y disciplinar en la que emergieron; a lo largo de su existencia estas publicaciones desarrollaron una interacción mutua y con otras publicaciones internacionales. Conscientes de su carácter dialógico, ambas dedicaron secciones especiales a la difusión y recensión de otras publicaciones.

La *Revista de la Facultad de Arquitectura*, que comienza recogiendo el pensamiento dominante en la Facultad de la modernidad, visible en los sumarios y encarnado por los arquitectos Lucchini y Gómez Gavazzo, en su número 5 refleja el “Cisma del 64” con un cambio en su comisión y una mayor participación de la línea “reformista” y del Núcleo Sol. “[...]”

26. L. Artucio: *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 1, p. 1. 1958.

27. L. Artucio: *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 1, p. 2. 1958.

sentar a Ud. las expresiones de mi mayor respeto. -

Leopoldo Carlos Agorio. Decano de la Facultad de Arquitectura

LEY ORGÁNICA. En el marco de los movimientos por la reforma universitaria que se sucedieron a partir de la tercera década del siglo XX, en octubre de 1958 se votaba la ley que consagraba la

autonomía política de la Universidad de la República. Los estudiantes lograban por su parte la participación plena en el futuro cogobierno en lugar del papel testimonial que habían tenido hasta entonces. En nuestra Facultad, el centro de estudiantes ya había sido un actor clave en la creación del nuevo plan de estudios de 1952.

Otras figuras significativas en la definición de la reforma en la Facultad de Arquitectura tuvieron también un papel relevante en el proceso de creación de la Ley Orgánica de la Universidad, como el caso de Leopoldo Agorio, dos veces decano de nuestra casa de estudios. Agorio había llegado al rectorado de la Universidad en 1948; permaneció

en el cargo durante dos periodos (hasta 1956) y llevó adelante un proceso de discusión y afianzamiento de los ideales transformadores.

En el fondo de todas estas reformas existía la convicción generalizada de que la Universidad y los universitarios cumplían un rol social fundamental que podía en última instancia ser piedra de

28. *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 6, p. 2. 1965.

29. “Hoy nuestra realidad”. En revista *Arquitectura* n° 237, p.36. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, 1963.

30. *Trazo* n°1, p. 3. 1981.

31. G. Caetano, J. Rila: *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Siglo XXI*, p. 271-322. CLAEH. Editorial Fin de Siglo. Montevideo, Uruguay, 2008. p. 36. 1963.

32. L. *Trazo* n° 8, p. 18. 1982.

la producción de este número, [...] ha sentido [...] el difícil momento que ha vivido y vive la Universidad en conjunto, y la Facultad de Arquitectura en particular [...].”²⁸ Con un mayor protagonismo de las imágenes en el diseño, el sumario refuerza el viraje hacia otra sensibilidad con obras de Vilamajó, Scasso, Petit de la Villeon, el arte de Augusto Torres y Cravotto.

“[...] surge [...] la necesidad de un lenguaje más amplio capaz de recibir un mayor contenido emocional innegablemente diferente del cosmopolitismo dogmático [...] con sus búsquedas de un objetivismo que da resultados desoladores y estériles. [...] hallar las esencias de lo universal en las entrañas de lo local [...]”²⁹

Los jóvenes estudiantes del Núcleo Sol afirman: “Creemos imperioso encontrar raíces y exigimos el duelo generacional”. Como símbolo de este duelo, el primer artículo del número 6 se titula “Ha muerto Le Corbusier”.

Impresa en blanco y negro, la primera *Trazo*, que en muy poco tiempo cuadruplicará la cantidad de páginas e incorporará el color, un papel y una propuesta de diseño de mayor calidad, afirma en su editorial: “La Universidad debe ser algo más que una fábrica de técnicos [...]”, frente a una historia del diseño construida como profesionalización de su práctica y problematizada por Julier al delinear su noción de cultura del diseño.³⁰ En los números iniciales predominaba un contenido y una lectura política de la arquitectura y del proyecto; primero en forma solapada y luego más explícita, la revista se constituyó en medio de protesta y defensa de la democracia. Esta declaración de principios se da en el marco de la crisis social y política uruguaya, la sociedad amortiguadora, hiperintegrada, partidocrática, frágilmente próspera, que había ingresado en una fase de radicalización y violencia sin precedentes en el siglo XX.

Trazo mantendrá a lo largo de su historia un carácter dialógico y polifónico: encuestas a todos los directores de talleres, el problema del plan de estudios y de la historia conectado a la Ciudad Vieja, el problema de la vivienda, el GEU, el concurso para Arquitectura Rifa, estarán en sus debates.

Entre el número 8 (mayo de 1982) y el número 15 (junio de 1985), podemos ver en *Trazo* una posible historia sincrónica de la transición de la dictadura a la democracia en la que, como universitarios y desde la arquitectura, la revista fue uno de los actores civiles del trámite final de la dictadura: “Fue la civilidad, [...] la que cobró protagonismo y la que llevó a los militares a plantearse la estrategia de hallar la “mejor salida.”³¹

En este periodo, *Trazo*, como operadora cultural, generó el “encon-TRAZO”, que fue más allá de la arquitectura. “Es tiempo de encom-TRAZO, un mazazo a la apatía [...]. Un espacio para intercambiar sobre arquitectura y universidad, para exponer plástica, para hacer música”.³²

toque para transformaciones más profundas. La autonomía fijaba una distancia deseable respecto a un poder político ideológicamente distante; el libre acceso y la gratuidad de la enseñanza cumplían teóricamente un rol igualador y democratizador y la extensión universitaria era una herramienta fundamental para la fusión entre Universidad y

pueblo. Paradójicamente, en los hechos estas herramientas también sirvieron para la creación de un contrapoder político, difícil de construir por vía democrática, y para el afianzamiento de los privilegios de la clase media. Ser universitario se transformó en un fin en sí mismo en lugar de una herramienta para cambiar la sociedad. SM

LICEOS. A mediados del siglo XX la educación primaria estaba muy consolidada en nuestro país y la secundaria se percibía cada vez más como un medio de ascenso social. La presión de la matrícula de esta última impulsó entonces un salto cuantitativo y cualitativo a nivel arquitectónico. Si bien algunos de los nuevos edificios fueron producto de concursos

públicos, fue la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas la encargada de la mayoría de los proyectos y siempre la responsable de la ejecución y del mantenimiento de las obras (de las cuales los liceos eran solo una parte). En ese entonces, la oficina contaba ya con una plantilla fija de más de cincuenta profesionales.

33. L. Acta de veredicto que otorga la Mención de Honor. En *Trazo* n° 17, p. 20. 1986. 1982.

La *Trazo* número 16 (junio de 1986) premiada en la Bienal de Arquitectura de Quito, marcó un punto de inflexión: un “[...] reconocimiento al esfuerzo de la comunidad de estudiantes por tener una presencia crítica en la problemática de la arquitectura y el diseño urbano [...] tanto académicas como profesionales.”³³

Sin el enemigo de la dictadura y en la universidad cogobernada, *Trazo* mutó hacia contenidos más disciplinares. En el número 17 cambió el formato y las portadas, con más imágenes en un diseño de página más despojado.

Intersecciones y redes de revistas

Es inevitable vincular el rediseño de *Trazo* con la reaparición, en octubre de 1986, de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* con su número 9, que da la bienvenida a la democracia. Parecía haber una clara conciencia de la capacidad del diseño gráfico para diferenciar una plataforma estudiantil, fresca y experimental, de la resurgida publicación institucional.

La participación de *Trazo* en las bienales de arquitectura y en sus encuentros de revistas, pone en el centro la red latinoamericana de publicaciones, en la que *Trazo* fue por mucho tiempo la única revista estudiantil. “Revistero”, una sección que reseñaba los índices y las publicaciones que luego se incorporaban a la biblioteca, permitió la circulación de publicaciones de arquitectura y diseño fundamentalmente latinoamericanas.

La cultura de diseño abarca: “las redes e interacciones que configuran los procesos de producción y consumo, tanto materiales como inmateriales” y, como práctica informada por el contexto, permite sugerir que esta red de revistas de arquitectura latinoamericana fue una plataforma, un foro, “a través del cual creadores de diferentes lugares se conectan, se comunican y legitiman sus actividades”.³⁴

34. L. G. Julier: *La cultura del diseño*, p. 21. Gustavo Gili. Barcelona, 2010. 1982.

Con la explosión de publicaciones sobre arquitectura en los años 90 y en otro contexto político, *Trazo* debía mantener su especificidad como revista creada y gestionada por estudiantes: “La pequeña pero rica historia de esta revista es quizás el espejo de la realidad, por lo tanto también de esta facultad [...]. Este pequeño gesto de saber conjugar la imagen y la palabra va escondiendo también un manojo de ausencias y develando un racimo de presencias.”³⁵

35. *Trazo* n° 26, p. 11. 1991.

“[...] qué talante debía caracterizar esta nueva época de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, para establecer los esenciales y los conductores sobre los que tejer una

En Montevideo aparecieron en un breve plazo de tiempo los liceos de escala metropolitana (D. A. Larrañaga, F. Bauzá, J. Zorrilla de San Martín, H. Miranda, etcétera) contemplando una demanda hasta entonces solo cubierta por el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo. Pero la tarea proyectual del equipo técnico del MOP se concentró también en el interior

del país, y produjo una importante cantidad de obras hasta ahora poco estudiadas. En particular, destacan por su apuesta formal y material los liceos realizados entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta en ciudades como Pando, Nueva Helvecia, Rosario, Colonia del Sacramento, Carmelo, Florida, Paso de los Toros, Rivera, Salto.

Realizados por destacados arquitectos (por citar algunos nombres: José Scheps, Daniel Bonti, Arturo Bergamino, Héctor Brum, Felipe Zamora, Omar Degiorgis), todos ellos parten de soluciones tipológicas y búsquedas espaciales similares, variando la gama de materiales y los detalles al influjo de las distintas tendencias del momento. SM

LUCCHINI, AURELIO. La actuación desarrollada por Lucchini como docente e investigador así como su trayectoria a nivel del gobierno universitario, lo colocan como una figura central de los cambios operados en la Facultad a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como profesor adjunto/subdirector del IHA, estableció las bases y orientaciones que

36. G. Scheps en *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 10, p. 8, 2012.

construcción contemporánea.”³⁶ En su segundo ciclo iniciado en 2012, la *Revista de la Facultad de Arquitectura* adopta la denominación *R*, identificador tipográfico y protagonista en el diseño de las tapas. La *R10* encuentra una facultad que desde 2009 incorporó el Diseño de Comunicación Visual, el Diseño de Paisaje y el Diseño Industrial, de Indumentaria y Textil como carreras de grado. Los tres números editados marcan un cambio importante en la estructura editorial y en el diseño gráfico.

Si en su primera etapa la *Revista de la Facultad de Arquitectura* contenía secciones para la participación equitativa de los institutos y talleres de arquitectura, ahora cada revista tiene un *dossier* con abordajes desde las diversas disciplinas proyectuales, con un editor temático que hace visible el proceso de diversificación de carreras que la Facultad transitó en la última década. Tiene dos secciones permanentes que remiten de modo más alegórico a los contenidos, generando referencias espaciales en las cuales se desarrollan ciertas actividades: “Samotracia” y “En la casa”, que presenta actividades realizadas en el Museo Casa Vilamajó.

Es un sistema abierto y plural: “Para asumir su carácter institucional, la REVISTA elude la versión descriptiva. [...] parte de alentar la reflexión crítica y de convocar ampliamente la diversidad”. *Público?*, *Cambio*, *Casa*, aluden, remiten, simbolizan y posibilitan múltiples lecturas, en la larga duración y en la contemporaneidad, en “las continuidades profundas” y en “las profundas transformaciones vividas”³⁷.

37. Ibídem G. Scheps, p. 8.

La *R* integra un proyecto editorial de la Facultad de Arquitectura constituido por colecciones y publicaciones periódicas que dan cuenta de una idea de “transformación del hábitat en sus diversas escalas [...] dándole apoyo y forma al futuro”, como protagonista de la configuración de una cultura del diseño en Uruguay en el siglo XXI.³⁸

38. Catálogo de publicaciones 2015. Cien años Facultad de Arquitectura. 2015.

CONCLUSIONES

Los boletines del ITU, la publicación de Tomás Maldonado, la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, *R* y *Trazo* son publicaciones disciplinares y académicas y también proyectos culturales, sociales y políticos. De acuerdo con Julier y su idea de la cultura del diseño como forma de acción, estas publicaciones son objeto de estudio en tanto “manera de hacer las cosas”, “una práctica de diseño más ‘enculturizada’, en el sentido de que aspira a alcanzar una mayor altura moral.”³⁹ La cultura del diseño exige al observador ir más allá de los atributos visuales y materiales para considerar redes multidimensionales. Como dispositivos editoriales y a través de elementos paratextuales estas publicaciones fueron vehículo de una facultad comprometida con el medio pero

39. *Op.cit.* G. Julier, pp. 21-22.

por medio siglo guiaron la labor de investigación y documentación. Creó la cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional, en cuyos cursos esas investigaciones fueron recogidas y divulgadas de forma integrada. Esta minuciosa y sistemática construcción de conocimiento se vio plasmada en sus trabajos y escritos, particularmente en las publicaciones *Ideas y for-*

mas en la arquitectura nacional, Julio Vilamajó. *Su arquitectura y El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*.

Fiel al contexto cultural y disciplinar, la mirada de Lucchini estuvo signada por un pensamiento que puso foco en los aspectos formales de la arquitectura y en

los sistemas de ideas que las sustentan. A partir de la legitimidad universal que otorgaba a ciertas obras canónicas de la historia de la arquitectura –y particularmente de la producción moderna–, elaboró un sistema de “modelos, paradigmas y referentes”, que constituyó un patrón de medida para la evaluación de las arquitecturas producidas en nuestro medio.

Como decano de la Facultad (1953/1961) tuvo un papel fundamental en la instrumentación del plan de estudios de 1952, y un importante rol en la Universidad como integrante del Consejo Directivo y vicerrector en dos ocasiones. LGS

40. *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 12, p. 8. 2014.

con una mirada global. Conformaron un sistema de relaciones múltiples y complementarias que llenó vacíos, generó alianzas no explícitas y dio voz a diversos actores: “Si todo proyecto presenta zonas de contacto con otros proyectos, si todo proyecto es un subproyecto de otro que lo contiene y este a su vez contiene en su interior subproyectos, entonces es posible encontrar (diseñar) sistemas de relaciones que ejercen cierta influencia sobre las partes”. Y estos sistemas llegan al siglo XXI como parte de la cultura del diseño en formación en el Uruguay.⁴⁰

La caracterización como episodios de los acontecimientos y problemas que asumimos para organizar nuestra investigación permite señalar la naturaleza de los procesos que condujeron a la configuración de una cultura y un campo del diseño en el Uruguay, con sus confluencias y bordes no exentos de conflictividad, identificando líneas de larga duración en las que el diseño como catalizador realizó, acercó, alejó y desterritorializó las inercias y continuidades de algunos aspectos de los mitos señalados por Rial, tendientes a la realización de un Uruguay feliz: el de la medianía necesaria, el de la diferenciación-identidad, el del consenso y el de la cultura de la masa de ciudadanos uruguayos, y condujo a la institucionalización de la enseñanza del diseño.

Aspiramos a que la progresiva desnaturalización del diseño como objeto de estudio posibilite la relativización de las miradas esencialistas, normativas y teleológicas de producciones que admiten teorizaciones e historizaciones interdisciplinarias, diversas y coexistentes, contrapuestas y complementarias, especialmente en el marco de los complejos fenómenos de transnacionalización y globalización en los que se inscribe todo intento historiográfico actual relativo al diseño realizado desde América Latina.

- M -

MALDONADO, TOMÁS. Mayormente conocido por haber integrado la dirección de la Hochschule für Gestaltung de Ulm en Alemania, fue uno de los actores medulares de la escena del “arte concreto” en Bs. As. y los debates que se dieron en relación al taller Torres García (TTG).

Inicialmente participó del colectivo de artistas Movimiento de Arte Concreto Invención y luego de la Asociación de Arte Concreto Invención. En esta última etapa se evidencia un marcado acercamiento a las ideas de los concretos centroeuropeos encabezados por Max Bill, que lo lleva a distanciarse del pensamiento constructivo de Torres.

Este giro se evidencia en la defensa que Maldonado hace de lo concreto por sobre lo abstracto y en su rechazo a la incorporación de signos y pictogramas en la pintura. Maldonado plasma estas ideas en el texto “Torres García contra el arte moderno” (1946), publicado en el boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención. Este es respondido en

la revista *Removedor*, órgano de difusión del TTG, a través de la aguda pluma del escritor y periodista Sarandy Cabrera.

El artículo, titulado “En defensa de la Pintura, de un Artista y del Arte Moderno: con motivo de un artículo aparecido en la revista Arte Concreto Invención”, recorre, punto por punto, las argumentaciones de Maldonado,



Hospital de Clínicas, Arq. Carlos Surraco, 1928. Montevideo, 2015.



CONCIENCIA DE FORMA

JORGE GAMBINI

JORGE GAMBINI (Montevideo, 1971).
Arquitecto desde 1999 (FARQ-UDELAR)
y 2013 (ETSAB). Candidato a doctor
(ETSAB-UPC). Profesor adjunto del taller
de Anteproyecto y Proyecto Perdomo.

“Nos esforzamos por aislar las cualidades estéticas, unas de otras, y mostrarlas de una forma intensificada. Después las combinamos en una totalidad ‘diferente’ en la que son trascendidas, en un espacio que se genera fuera de ellas”.

Walter Peterhans¹

1. W. Peterhans: “Walter Peterhans: Visual Training”, en W. Blaser: *Mies van der Rohe Continuing the Chicago School of Architecture* p. 36. Birkhauser. Basilea, Boston, Stuttgart, 1981. Traducción del autor. En 1948 Payssé visitó el IIT de Mies en el que se dictaba el curso de Entrenamiento Visual a cargo de Peterhans. Ver: Monografías Elarqa n° 3, Mario Payssé Reyes 1913-1988 p. 100. Dos Puntos. Montevideo, 1999.

2. Ver: F. Neumeyer: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio* p. 505. El Croquis. Madrid, 1995.

3. Letra del primer ejercicio del *Visual Training course*: “Cuatro espacios blancos, obtenidos mediante la subdivisión del espacio completo. Las bandas negras no deben flotar sin rumbo en la superficie, deben cortar profunda y decisivamente el espacio blanco; al mismo tiempo deben reintegrar los espacios blancos que definen, expandiendo la configuración en una unión más nítida y más clara, más articulada que el espacio original in-

Walter Peterhans iniciaría en 1939 una experiencia didáctica a instancias de Mies van der Rohe, quien había observado que sus estudiantes parecían comprender las explicaciones en torno a la idea de proporción pero en sus trabajos no mostraban el más mínimo sentido de ella.² El *Visual Training course*, aún dictado en el IIT, se componía originalmente de diez ejercicios abstractos de temática estrictamente formal. El estudiante, a través de la experimentación y la observación, debía ser capaz de desarrollar su capacidad crítica, haciendo de la intelección visual un mecanismo de conocimiento. A pesar de la rigidez prescriptiva e intelectual de sus enunciados y la radicalidad de su gramática no referencial,³ estos ejercicios buscaban traducir el impulso emancipador de la modernidad.

En nuestra Facultad de Arquitectura, Mario Payssé y Nelson Bayardo desarrollaron didácticas educativas centradas en esta tensión entre libertad individual y universalidad que caracterizó tan fuertemente la producción arquitectónica moderna. Aunque enfáticas y altisonantes, sus formulaciones conservan intacta su capacidad de inspirar una suerte de conciencia de la forma que proporcione un sentido colectivo a nuestra libertad.

PREARQUITECTÓNICOS⁴

Ramón González Almeida escribía en un artículo del semanario *Marcha* de enero 1956 acerca de la confrontación de dos modelos de enseñanza de la arquitectura en los Estados Unidos de aquellos años. El modelo “orgánico”, nacionalista y liberal, se basaba en la idea del genio y la exaltación de la creatividad individual, y estaba encarnado en personajes como John Dewey y Frank Lloyd Wright. El otro modelo, denominado “racional” por los primeros en forma despectiva, estaba representado por las secuelas americanas de la Bauhaus, principalmente por el Harvard de Gropius y el IIT de Mies. Desde allí se

indicando los supuestos errores conceptuales en los que este cae, tales como considerar el “tono local” como un regionalismo o el no diferenciar entre el arte figurativo y el ejercicio imitativo. El tono enardecido del debate se trasluce al repasar las palabras con las que Sarandy Cabrera inicia su respuesta: “He visto a Tomás Maldonado, puesto por un

par de artículos casi con el rabo al aire, imbuido de largos prejuicios modernistas...” PL

MANDELLO, JEANNE. Escapando de la persecución nazi llegó a Montevideo en 1941 junto con su esposo y también fotógrafo, Arno Grünebaum. Aquí ambos realizaron investigaciones sobre las técnicas de solarización, pro-

duciendo imágenes tan fantasmales como las de Man Ray sobre la geometría absoluta de vegetales y sobre la fotografía dinámica.

En *Entregas de la Licorne*, de 1953, Helmut Freund los llamó “impresores de luz”, expertos en una consciente gráfica solar por la cual lograban traducir los colores y luminosidades a una rica gama de matices en blanco y negro.

Buscadores de proporción y relaciones formales, exploraron los contrastes que ofrecían las playas y los hoteles de Punta del Este y los volúmenes puros de una arquitectura recién terminada.

Jeanne Mandello realizó para Rafael Lorente Escudero una serie sobre los cines Central y Plaza, fotografió las casas realizadas por Julio Vilamajó en Montevi-

diviso. Ninguno de los espacios debe desbordar o sobresalir, ninguno de ellos debe ser absorbido o expulsado; cada uno debe ser igualmente denso, igualmente profundo en sí mismo.

De ser esta naturaleza del todo, la calidad espacial finalmente obtenida, debería anular la cualidad material pura de la superficie en blanco.” W. Peterhans citado por C. Wetzel en la presentación “The Evolution of Visual Training: At the Bauhaus, at IIT under Peterhans, and at IIT now” como parte de las conferencias “Living Modern Chicago series”. School of the Art Institute and the Mies van der Rohe Society / IIT. 2009. Traducción del autor.

4. Esta sección del artículo fue escrita gracias a la especial colaboración de Rafael Lorente Mourelle, quien fuera alumno de Payssé Reyes en el Liceo Francés y en la Facultad de Arquitectura y quien años después sería docente del taller Bayardo. A Rafael Lorente también pertenecen los prearquitectónicos que acompañan estas páginas.

5. R. González Almeida: “‘Orgánico’ y ‘Racional’ en la Enseñanza Arquitectónica en EEUU”. En semanario *Marcha* n° 797. Montevideo, 13 de enero de 1956.

6. *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 28. 1950. Citada en M. Payssé: *Mario Payssé 1937-1967*, p. 63.

proponía una visión unitaria del arte y la técnica como modelo universal de construcción de la realidad.⁵ En ese entonces, la balanza se inclinó a favor de los segundos y en parte a ello debemos la imagen de coherencia y calidad de la arquitectura moderna realizada hasta fines de los años setenta.

En 1950 Walter Gropius afirmaba: “En una época de especialización el método es más importante que el registro de datos. La formación del arquitecto debe concentrarse en la claridad de los fines y en saber llevarlos a cabo.”⁶ Las palabras del arquitecto alemán fueron tomadas años después por Mario Payssé para expresar la condición metodológica del aprendizaje de la disciplina a partir de la segunda posguerra.⁷ En el IIT, el Black Mountain College, el Kunstgewerbeschule de Zurich, el HFG de Ulm, el Politécnico de México o en nuestra Facultad de Arquitectura bajo el impulso del plan de estudios de 1952, podemos ver cómo la experimentación, la abstracción y una idea autónoma de forma definirán la formación del arquitecto.

Estas escuelas de arquitectura se caracterizan por el abandono de la mimesis como vía cultural de acceso al conocimiento disciplinar y su sustitución por una idea abstracta de forma como medio de operación en una realidad tecnificada. En el plano de las dinámicas educativas esto se reflejaba en el diseño de procesos que buscaban aproximar a la conciencia los mecanismos del proyecto. El carácter abstracto de estas dinámicas y el abandono de la figuración vendrán acompañados por un sistemático intento de comprender y educar la sensibilidad.

El plan de estudios de 1952, en su aspiración de “crear nuevos conceptos esenciales” en lugar de únicamente “reformular procedimientos”, define, como primer semestre de los cursos de Proyectos de Arquitectura, los ejercicios prearquitectónicos, que serán el medio didáctico diseñado para promover en los estudiantes las capacidades del juicio estético y el dominio objetivo de las condiciones sensibles de la forma. El mismo plan explicita que “el sentido de la composición se dirigirá a la comprensión del espacio interior, y a su relación con el espacio exterior. Estos trabajos serán realizados a tres dimensiones, con el estudio del color, la textura, la luz, propendiendo a la clara y firme expresión formal.”⁸

En su libro de 1968, Payssé se refiere a este cambio de rumbo al confrontar los ejercicios académicos de Carré con sus prearquitectónicos:

“Hace 25 años el Dibujo Prearquitectónico era así: Reproducción a escala de ejemplos llamados ‘Clásicos’, realizados hace tiempo, en lejanas tierras y por otra gente; en este caso el Petit Trianon, en Versalles... pero pronto me di cuenta, en la Cátedra a mi cargo, que era preferible especular, estudiar y dibujar estas

deco, las obras de Villa Serrana y la Facultad de Ingeniería. Registró, valorizados por el contrapicado, a un grupo de obreros durante la construcción de la Facultad de Arquitectura y es suya la captura del movimiento de un punto de luz que ilustra la tapa del número 223 de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos de 1951. MM

MENDES DA ROCHA, PAULO. Llegó a Montevideo en 1998 a inaugurar el Seminario Montevideo dedicado a la bahía de nuestra ciudad. Tenía 69 años y una sólida trayectoria de obras y proyectos. Poco más tarde le llegarían reconocimientos internacionales: en 2001 el Premio Mies van der Rohe Latinoamericano por la Pinacoteca de San Pablo y en 2006, el Pritzker.

Dejó para la ciudad un proyecto, un *artificio* que redefine la bahía sobre la base de una geometría básica cuadrada que la inviste de una nueva identidad al volverla *habitable* emplazando un teatro y un sistema urbano de transporte por agua. El puerto se mantiene confinado a un sector, un lado del cuadrado. La ciudad extensamente vinculada a la cos-

ta en una relación de borde y en fuga hacia el este, recibe una propuesta centrípeta: intensidad en vez de extensión. Combina desde una fina lectura espacial, formas potentes y despojadas, innovación técnica y memoria veneciana.

El proyecto, oportuno y de pregnante elegancia, no es atendido por la inercia montevideana.

Publicación realizada con el auspicio de la Facultad de Arquitectura y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Impresora Uruguaya Colombino S.A. Montevideo, 1968

7. *Ibíd.* p. 63.

8. *Plan de Estudios y Programa de Materias* p. 28. Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1953.

9. M. Payssé: *op. cit.* p. 71.

10. "Cursos de la Facultad de arquitectura". En revista *Arquitectura* n° 224, p. 35. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, 1952.

11. *Ibíd.*, p. 32.

12. *Ibíd.*, p. 33.

otras cosas. Había que ir a la prearquitectura actual y dibujar con el sentido y la forma que lo debe hacer un estudiante de arquitectura contemporánea".⁹

En la revista *Arquitectura* de julio de 1952, Payssé explica los fundamentos de estos ejercicios y los pone en relación con los cursos de Dibujo y Estudio de las Formas que él mismo realizara en los años 1950 y 1951 en el Liceo Francés.¹⁰ Las fotos de Mandelbrot¹¹ (FIG1) que ilustran el artículo de la revista son un registro de esa expresión abstracta de color, forma y espacio, con la que los estudiantes de bachillerato pretendían crear la nueva realidad del objeto.

Los prearquitónicos que Payssé desarrolló en la Facultad a partir de 1952 siguieron los lineamientos marcados por el plan, exacerbando la gravitación de nociones esencialmente arquitectónicas como construcción, estructura, escala y espacio perceptivo, reconociendo el carácter intelectual de la forma arquitectónica y su sentido constructivo. Para Payssé, (FIG2. FIG3a y 3b).

"Este Curso de COMPOSICIÓN PURA se realiza como labor prearquitectónica y como previo análisis, investigación, estudio, ensayo y dominio de y con elementos constructivos libres: líneas, planos, colores texturas y materiales creando formas, estructuras y espacios".¹²

La cualidad tectónica de los objetos pretendía escapar de los efectos decorativos. Su capacidad plástica se extraía de la tensión formal impuesta al material, de la relaciones entre los elementos que participaban de la composición, dimensiones, esfuerzos y vínculos:

"[...] los trabajos que se realicen como labor prearquitectónica, medio que conduce a la ARQUITECTURA, deben ser:

- abstractos, es decir ejercicios de composición pura, no narrativos ni figurativos;
- haciendo uso de materiales concretos, con formas texturas y color definidos;
- tridimensionales;
- estructurales, definiendo volúmenes que involucran huecos de acuerdo a técnicas constructivas".

"El proyectista pues, (deberá)

- percibir soluciones
- probar variantes

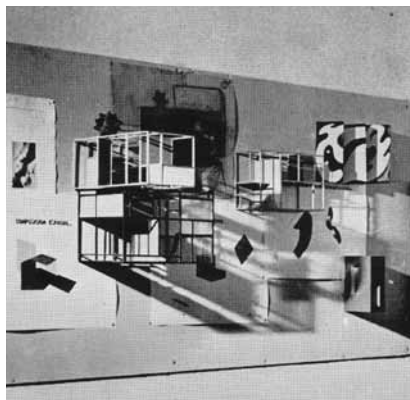
Sin pausa la *logística* portuaria sigue redibujando, sin proyecto, la bahía. El diseño desde su virtualidad alimenta en Montevideo proyectos e ideas de futuro. Por algún motivo, es también un signo de identidad para su autor, que lo presenta habitualmente entre sus escogidos, y lo llevó a la *Biennale di Venezia* en dos oportunidades, 2000 y 2010.

Regresó a Montevideo en 1999 al segundo Seminario Montevideo, y en 2012 a inaugurar un semestre académico de la Facultad con una conferencia de masiva concurrencia. Conoció el Museo Casa Vilamajó y aportó, en una entrevista realizada allí, sofisticados comentarios sobre la casa: su riqueza espacial y formal y su condición de discurso estético y

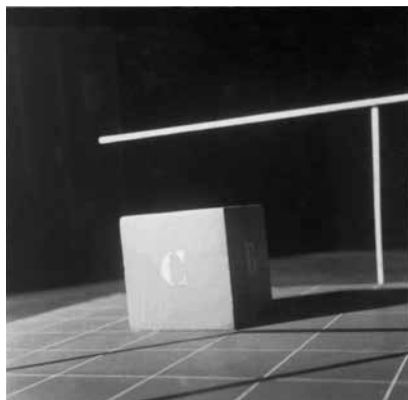
social. En esta última visita, recibió de la Intendencia de Montevideo el título de Visitante Ilustre. LO

MIRANDA, LICEO. Este edificio, o mejor dicho este conjunto, quizá sea una de las muestras más emblemáticas del optimismo que profesaban un grupo de jóvenes arquitectos a mediados de los años cincuenta del siglo pasado

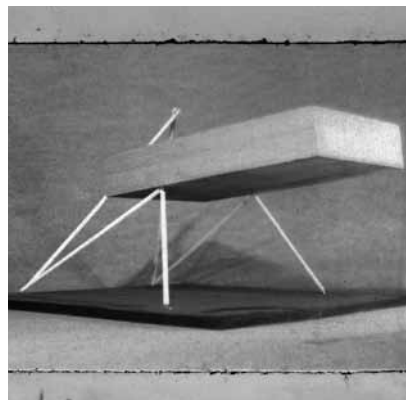
en Uruguay. Si la educación es pensada como uno de los fundamentos de una sociedad que pretende evolucionar y desarrollarse en libertad, el complejo se manifiesta como una plataforma para que los estudiantes encuentren un ámbito estimulante y apto para reconocerse y reconocer su pertenencia a la ciudad y a un país que creen puede ser mejor.



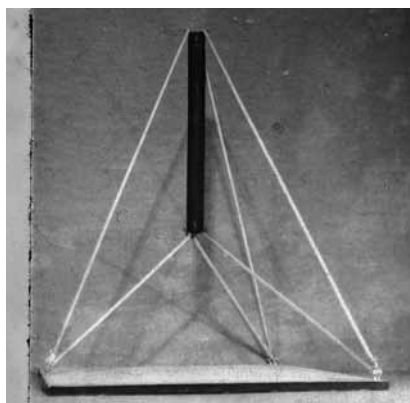
F01



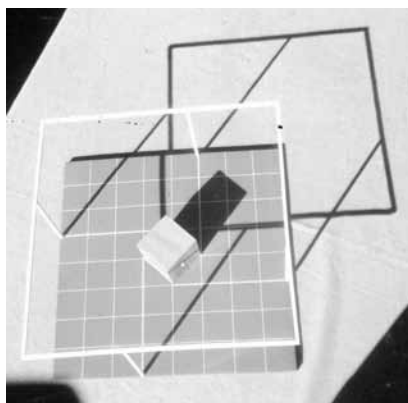
F02



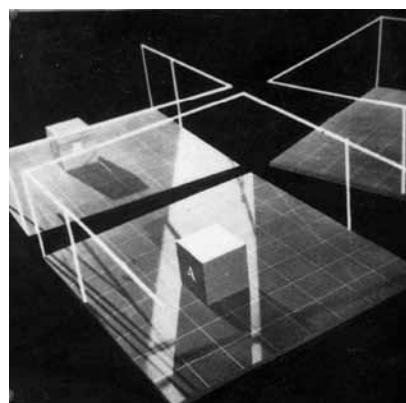
F03a



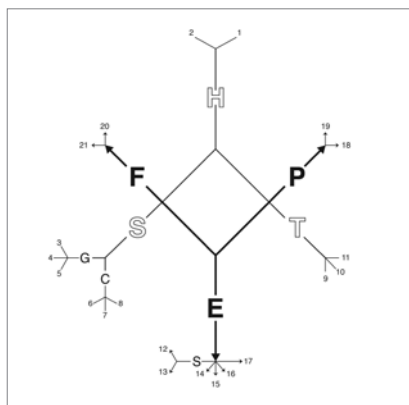
F03b



F04

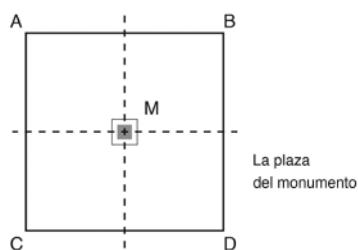


F05



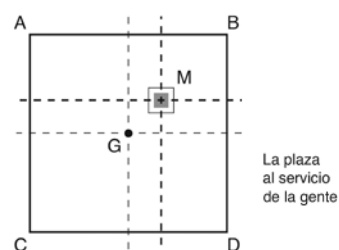
F06

GEOMETRÍA E INTENCIÓN M = monumento



F07a

La GEOMETRÍA advierte sobre la intención preponderante del creador. M (arriba) y G (abajo) ocupan el lugar de mayor PESO de la figura.



F07b

F01-05. Prearquitectónico, Rafael Lorente Mourelle, 1959.

F06. Gráfico de las seis coordenadas.
F07a-b. Geometría e intuición.

Esta isla en el tejido urbano es una nave que se manifiesta en un articulado lenguaje que considera cada inflexión, cada pliegue de los diferentes volúmenes, como una oportunidad para comunicar su convicción en su función y su propósito. En sus diferentes cuerpos y en la narrativa de sus fachadas es posible encontrar esta persistente confianza en la arquitectura como constructora

de fragmentos de un mundo francamente mejor, que se encuentra en el cosmos de la vocación transformadora que supuestamente los arquitectos manifiestan implícita o explícitamente, como en este caso.

El edificio es, en última instancia, una invitación que sigue convocando a embarcarse en un viaje cuyo destino, si bien incierto, no deja de tener fe en re-definirse y propor-

cionar el vehículo que quizá nos pueda transportar al futuro; tal vez un futuro cargado de una paradójica nostalgia, pero futuro al fin. FC

- N -

NEUTRA, RICHARD. Al servicio del Departamento de Estado del

Gobierno norteamericano recorrió las ciudades latinoamericanas en dos ocasiones. La primera vez que visitó Montevideo fue en 1945. Luego volvió en 1959, apenas por cinco horas. Se sabe que entonces conversó con Mauricio Cravotto, con Román Fresnedo y con el decano Aurelio Lucchini. En el estanque de la Facultad de Arquitectura habló con los estu-

- experimentar con formas y proporciones
- analizar las soluciones
- sintetizarlas para estimular su capacidad creativa”.¹³

13. *Ibíd.*, p. 35.

Los ejercicios que ilustran este artículo fueron realizados por Rafael Lorente Mourelle durante el séptimo y último año de actividad del taller Payssé. Sobre la superficie de un tablero cuadrado, se traza una retícula isótropa de 64 módulos, 8 por lado, en la que, como en un tablero de ajedrez, el resultado final dependerá de la configuración de las piezas sobre el soporte geométrico.

En la propuesta inicial (FIG4), un cubo de madera a 45° ocupa el centro del tablero; sus vértices coinciden con las diagonales de los 4 módulos centrales, estableciendo una proporción $\sqrt{2}$ entre la modulación de la superficie y el sólido que ocupa el centro. Se refuerzan sutilmente las líneas que unen los vértices del cubo con los lados del tablero, generando así 4 rectángulos aproximadamente áureos de 5/3, que se alternan reforzando el sentido general de rotación. En la intersección de estas líneas con el borde del tablero se colocan 4 pilares de 3 módulos de altura y sobre ellos un marco en coincidencia con la base que construye un límite virtual que estabiliza visualmente todo el conjunto.

Los alzados recuerdan a la casa Payssé, configurada sobre la base de un rectángulo áureo y un cuadrado, al igual que el intrincado sistema de proporciones que pone en relación todas las piezas vincula la pieza con el arte constructivo de Torres García.¹⁴ La configuración de este trabajo establece conexiones más distantes. La precisa estructura que traza el orden geométrico del proyecto, el pilar central que libera de obstrucciones las esquinas, el espacio interior continuo y definido por la gravitación de los objetos sobre una grilla isótropa, son aspectos que acercan este ejercicio a la Fifty by Fifty house de Mies van der Rohe de 1952.¹⁵ La red de conexiones continua y el entramado estructural de la casa coinciden con el orden modular del prearquitectónico. De la misma manera, la sombra del marco superior dibuja un segundo cuadrado de menor dimensión cuyo vértice inferior izquierdo coincide con el vértice superior del cubo, introduciendo una tensión diagonal en la composición que equilibra la imagen fotográfica de manera similar a la solución de la terraza en el proyecto de Mies. La realidad inédita del objeto se construye a partir de un proceso de deconstrucción formal y una síntesis transcultural.

Mientras la propuesta inicial ofrecía la estabilidad de una forma cerrada, reglada por un riguroso sistema de proporciones, y hacía de la transparencia del orden interno su cualidad expresiva, la segunda apuesta recorre caminos muy diferentes (FIG5).

14. Son múltiples los vínculos de Payssé con el taller Torres García, desde la participación de artistas del taller en sus obras hasta la recurrente presencia intelectual del maestro en sus escritos. En *Mario Payssé 1937-1967*, Payssé hará suya la cita de Joaquín Torres García con la cual abrirá su monográfico: “En el Arte, más que en la Filosofía, podemos encontrar descanso de los combates de la vida, pues nos transporta a un mundo ideal en que todo es armonía y orden, equilibrio y perfección; vale decir, un mundo del cual está ausente el dolor y en el que encontramos realizados nuestros anhelos más caros.”

15. Al preguntarle a Rafael Lorente sobre este posible vínculo del ejercicio con la obra de Mies comentó la marcada influencia del arquitecto alemán en Walter Chappe.

diantes acerca de la importancia de considerar las necesidades de los individuos frente a la masificación de la vivienda que por esos años se estaba produciendo.

La preocupación de Neutra se evidenciaba en una dura crítica a la construcción de bloques de habitación colectiva, inserta en el marco de las discusiones ideológicas que caracterizaron a

la Guerra Fría. Su posición, que expuso en el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte de Río de Janeiro, se vio reforzada por la visita que recientemente había realizado a Brasilia, en construcción.

Esta segunda visita de Neutra incidió en el sector de los profesionales uruguayos que se insertaron en el sistema de mercado y

que por esos años comenzaban a actuar en Montevideo y Punta del Este. Colaboró asimismo con la toma de distancia cada vez más agresiva que asumieron frente a ellos los arquitectos que controlaban la enseñanza. MM

NUBES, CHALET LAS. El chalet es la imagen vanguardista de una idea: trascender su historia,

perdurar en el tiempo. Lugar de ambigüedades, fue la creación de una mente ligada al arte y al espíritu de su época. Tan contradictorios son sus componentes que podemos encontrar elementos de características diversas que conviven como si de una heterotopía borgiana se tratase. Las Nubes fue pensada como un espacio separado de la realidad, donde se

No se sostiene ya en la seguridad de un proyecto sino en el sugerente marco de una idea, quizás de la imagen que surge de una idea. Un espacio similar al propuesto por Moholy-Nagy en 1938:

“Una definición del espacio que al menos puede tomarse como punto de partida se encuentra en el espacio de la física —es la relación entre la posición de los cuerpos. Por lo tanto: la creación del espacio es la creación de relaciones de posición entre los cuerpos. Sobre la base del análisis volumétrico podemos entender los cuerpos en sus extensiones más pequeñas como placas delgadas, palos, varillas, cables, incluso como relaciones entre: límites, terminaciones y aberturas. Esta definición, por supuesto, debe ser probada a través de una experiencia sensorial con el fin de ser entendida correctamente”.¹⁶

16. L. Moholy-Nagy: *The New Vision “Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture”*. Dover Publications. Nueva York, 2005. Versión Kindle (Space is the position relation of bodies). Traducción del autor. La creación del Institute of Design de Chicago “The New Bauhaus” en 1937, fundado por Moholy-Nagy, ocupaba para Payssé un lugar destacado en la historia de la enseñanza.

Sobre la grilla homogénea del tablero se posiciona el cubo con uno de sus ángulos en coincidencia con la intersección de las medianas de la base. La delgada estructura renuncia a su definición como límite y su continuidad se ve quebrada. Dos de las fachadas son herederas del primer ejercicio y se han agregado pilares extremos en los módulos de menor dimensión para estabilizar el marco superior. La viga, antes directamente apoyada sobre el pilar, ahora se vincula a este por una de sus caras, lo que refuerza la impresión de inestabilidad. En el marco, el travesaño de la fachada próxima al espectador es retirado, con lo que el espacio escapa y el objeto adquiere un carácter incompleto. Se colocan dos espejos oblicuos en relación al tablero, que devuelven imágenes alternativas del objeto. La posición de los espejos aumenta la tensión de las diagonales y la impresión general de movimiento. El cubo signa cada imagen reflejada con una letra pintada en tres de sus caras; con un sencillo ABC, la distancia entre el reflejo y el objeto se disuelve en la sustancia integradora de la imagen. Por último, la luz, que en el primer prearquitectónico trazaba las sombras nítidas y previsibles de un falso sol, en el segundo se sustituye por una multiplicidad de fuentes que multiplican y superponen las luces y sombras, fomentando el espíritu impreciso y dinámico del artefacto visual. La imagen resultante, al igual que en los fotogramas constructivistas de Moholy-Nagy, parece haber captado un instante fugaz de un complejo mecanismo en movimiento por medio de la luz.

El método propuesto se completa al contraponer dialécticamente las dos propuestas en su forma y en lo que ellas comunican a través de esta, no para encontrar una síntesis totalizadora que supere sus contradicciones sino para hacer evidentes a través de la praxis proyectual la distancia y proximidad de dos visiones antagónicas de la modernidad. Mies y Moholy-Nagy mantuvieron una enemistad que trascendió el terreno de lo personal y abarcó el campo de la estética, la técnica y la política.

encontraron las artes y las figuras notables de un momento.

En esta residencia, vanguardista y antigua a la vez, podemos encontrarnos con variadas sorpresas. Siendo una vivienda moderna y racionalista se sustenta en la más ancestral de las tipologías que da forma al espacio: el patio. Es además portadora de un lenguaje despojado

y purista, de paredes blancas y pilares fungiformes que aluden claramente a los preceptos más destacados del lenguaje moderno, y sin embargo, combina elementos de clara alusión naval, esculturas clásicas, mascarones de proa, singularidades como detalles artísticos en azulejería, y hasta un banco llamado “del poeta”, desde el que no se pre-

tende contemplar la casa sino la naturaleza que la rodea.

Poblada de detalles, Las Nubes contrasta y se completa con la existencia de un pequeño teatro de apariencia *cottage*. Fantasía y realidad que se conjugan en esta vivienda que tiene como resultante un verdadero sincrismo moderno. PD

NUESTRA TIERRA. Fue un emprendimiento editorial de finales de los años sesenta, destinado a profundizar en el conocimiento de nuestro país en múltiples aspectos, desde la geografía, fauna, flora hasta su organización social, su economía, su cultura. Junto a la *Enciclopedia Uruguaya*, los fascículos de *Capítulo Oriental* del Centro Editor de América Latina

17. Esta sección fue escrita gracias a la colaboración de Arturo Villaamil, quien fuera alumno y docente del taller Bayardo.

18. I. Berlin: *Cuatro ensayos sobre la libertad*, p. 187. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

19. A. Perdomo, R. Velázquez: *Método didáctico y evaluación de resultados en una enseñanza masificada*. FARQ-UDELAR. Montevideo, 1993.

20. N. Bayardo: *Hacia una autodidáctica dirigida: ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura*. FARQ-UDELAR. Montevideo, 1990. *Las seis coordenadas de la arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza*. Centro de Estudiantes de Arquitectura. Asunción, 1979. *Reflexiones*. Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad del Zulia. Maracaibo, 1966.

SIMPLICIDAD¹⁷

“[...] cuando se está de acuerdo en los fines, los únicos problemas que quedan son los de los medios, y estos no son políticos, sino técnicos”.

Isaiah Berlin¹⁸

En el año 1992, en el curso de Anteproyecto 2 del taller Sprechmann, se dio comienzo a una experiencia didáctica que emigraría, junto con los docentes, al taller Otero a partir de 1994, donde se seguiría realizando algunos años más. La experiencia, liderada por Ángela Perdomo y Raúl Velázquez, había surgido de un llamado a proyectos de Investigación Aplicada a la Enseñanza de la Facultad de Arquitectura y dio lugar a un trabajo escrito editado por la propia Facultad.¹⁹ El método didáctico aplicado en esos cursos tenía un antecedente reconocido en las experiencias realizadas antes de la intervención en el taller Bayardo y explicadas por su autor en los libros *Hacia una Autodidáctica Dirigida*, *Las seis coordenadas de la arquitectura* y *Reflexiones*, entre otras publicaciones.²⁰

El propio Velázquez, al hablarnos de la “crítica indirecta” y la “corrección en cascada”, sintetiza esta actualización operativa de las herramientas metodológicas empleadas por Bayardo como medio para actuar sobre la masificación de la enseñanza:

“Bayardo prefería el término educar, ‘como arte de desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del educando’ oponiéndolo a enseñar, que concibe como adoctrinamiento. En la fundamentación de su método define sus aspectos educativos como aquellos tendientes a la formación del juicio crítico, la capacidad de aprender con independencia de opiniones ajenas y la formación del carácter y el comportamiento. La herramienta didáctica principal era la ‘crítica indirecta’ y el acuerdo disciplinar que la permite lo constituían las ‘seis coordenadas’.

“Más allá de compartir algunos de los objetivos de los trabajos de Bayardo, el método propuesto en 1992 tenía objetivos propios más urgentes. Se proponía como alternativa a los métodos basados en la ‘corrección tradicional’, instrumento este que se entendía no puede desarrollarse de manera mínimamente adecuada en condiciones de masividad. El método incluía tres etapas y básicamente dos recursos didácticos, abarcando con ellos la totalidad del semestre.

“Las etapas eran las siguientes:

1. Indagación proyectual previa;
2. Proceso de enseñanza aprendizaje (el ejercicio largo del semestre) dividido en una primera parte de intenciones y toma de partido y una segunda parte de ajustes; y
3. Un ejercicio de verificación del aprendizaje.

y las múltiples publicaciones de jóvenes editoriales como Arca o Banda Oriental formaban parte de un contexto cultural que privilegió la mirada sobre lo nacional, buscando las claves para explicar nuestro presente y nuestro destino.

Afortunadamente, la arquitectura y la historia de la ciudad no estuvieron ajenas a los contenidos de *Nuestra Tierra*. En 1969 Aurelio

Lucchini publicaba, en el número 6 de la colección (el primero dedicado a temas culturales), *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, consagrado a la producción de los siglos XVIII y XIX, mientras en el número 38, Juan Pablo Terra escribía *La vivienda* (1969), un diagnóstico sobre la situación habitacional del país que apareció poco después de votada la

célebre Ley de Vivienda. Dos años después, en una colección dedicada a Montevideo (a su historia, sus barrios, su población), aparecía *Montevideo y la arquitectura moderna*, de Leopoldo Artucio. Tanto Lucchini como Terra y Artucio eran entonces destacados docentes de nuestra facultad. Sus libros se convirtieron, por otra parte, en referencias ineludibles para

la historiografía y la enseñanza hasta el día de hoy. SM

- P -

PLAN DE ESTUDIOS. En 1952 se diseña un plan de estudios “moderno” tanto en los sentidos productivo y moral del término

“Los recursos didácticos eran dos: la crítica indirecta, que abarcaba la etapa 1, la primera parte de la 2 y la 3; y la corrección en cascada que incluía la parte de ‘ajuste’ de la etapa 2.

“La crítica indirecta está tomada directamente de Bayardo con pocos cambios y es en su carácter de indirecta en el que radica la mayor de sus virtudes. En tanto la crítica nunca recae sobre un proyecto concreto, la corrección no se personaliza y compete a cada estudiante descubrir si los comentarios dados corresponden o no a su trabajo. Esto estimula los procesos de autocrítica, ya que el estudiante que no recibe juicios referidos concretamente a su proyecto está en mejores condiciones de acordar o discrepar con ellos y ver en qué medida lo involucran.

“Por otro lado y como contrapartida de lo anterior, así como los estudiantes son más dueños de su propio proyecto, los docentes deben ser más dueños de los contenidos conceptuales del curso. Previo a cada uno de los esquicios el equipo docente da una charla en la que se fijan los contenidos relevantes del mismo, que serán los usados para realizar la crítica indirecta. Tales charlas juegan el papel que en el esquema de Bayardo jugaban las seis coordenadas, aunque sin la pretensión de universalidad de estas. Por tanto la crítica indirecta no es objetiva como pretendía Bayardo. En todo caso construye su objetividad sobre el piso teórico explicitado por el cuerpo docente en las charlas previas a cada esquiso.

“La corrección en cascada se realiza en pequeños grupos (seis u ocho estudiantes) donde un alumno corrige a otro de acuerdo a un punteo de temas o categorías analíticas establecidas a priori por el equipo docente. El profesor actúa en cierto sentido como moderador de la discusión, proponiendo los temas que no aparecen espontáneamente y centrando la discusión en aquellos puntos que juzgue convenientes. El punto es la operatividad de las categorías analíticas definidas. Si estas son coherentes con los niveles de definición que van adquiriendo los proyectos y si los estudiantes logran internalizarlas y aplicarlas de manera adecuada, las correcciones serán exitosas. Al estar obligados a criticar un proyecto ajeno los estudiantes se ven exigidos a racionalizar los problemas para poder exponerlos. Deben comprender el proyecto del compañero, analizarlo de acuerdo a las categorías analíticas previamente definidas, tomar posición fundamentada y exponerla al grupo. Este esfuerzo de racionalizar es ya formativo y no solo en un sentido genérico sino también en un sentido práctico, porque es inevitable y positivo que el alumno que analiza a otro —aunque no lo exponga así— esté permanentemente comparando el proyecto que critica con el propio”.²¹

21. R. Velázquez: “Crítica indirecta / Corrección en cascada”. Montevideo, 2015. Texto escrito especialmente para este artículo.

La experiencia llevada a cabo por Perdomo y Velázquez en los años noventa aportó una alternativa metodológica capaz de colectivizar conocimientos y estimular el

como en su orientación estilística, en la línea de la modernidad internacional surgida de la segunda posguerra sumada a la idea de orden de la *grille* CIAM. Uno de los principales cambios curriculares es la unificación de las materias proyectuales en el taller vertical, que Gómez Gavazzo ya había propuesto en su tesis de marzo de 1943 para un concurso de

profesor de Proyecto, dándole estatus de eje de la carrera. Si bien el taller es la principal actividad desde 1916, se instaura entonces su centralidad funcional, generando una corriente transversal entre teorías, historias y anteproyectos.

Con la aprobación del nuevo plan de estudios se produce en la Facultad una revolución poco analizada. Se han aceptado sus

enunciados ideológicos, dando por sentado que la enseñanza de la arquitectura mejoraría como consecuencia de redireccionar sus intereses sociales y que los cambios sociales se pueden inducir desde el cambio académico. Una intuición de enseñanza significativa que lo sitúa como uno de los primeros enunciados extensionistas de la Universidad:

desde la “plataforma 1952” ha sostenido que enfocarse en los problemas de la realidad genera en el estudiante un aprendizaje que asegura su continuidad ética. El taller vertical debía ser el vehículo para la transmisión de la ideología, pero en todo caso funcionó, incluso en las épocas oscuras de la dictadura, como un lugar de comunicación fluida, pri-

desarrollo en pos de una actitud crítica en un entorno educativo masificado. Las causas de su apresurado final quizás se puedan encontrar en la dificultad de desarrollar una estrategia metodológica en un contexto disciplinar marcado por la complejidad, la inestabilidad y el ascenso de una cultura consagrada a la imagen.

A pesar de la cercanía entre la propuesta de Perdomo y Velázquez y el pensamiento de Bayardo, los primeros cuestionaron la noción de la existencia de un fundamento de carácter universal y objetivo capaz de orientar la labor del arquitecto definiendo una forma específica de actuar. Cuando Bayardo se dirigiría a sus alumnos paraguayos en 1970, afirmaba:

“Yo soy simplemente como un artillero, que apunto siempre en una dirección determinada, siempre la misma. [...] mi objetivo, el verdadero objetivo, está lejano: es un objetivo lejano, sí, pero no tan lejano que no se pueda divisar. Ese objetivo es el mundo del mañana, la sociedad del mañana”.

Esta cita, tomada del texto de Perdomo y Velázquez, estaba acompañada del siguiente cuestionamiento:

“No importa si las transformaciones que el Prof. Bayardo avizoraba no se hayan producido, si tal vez lo hagan en un futuro tal vez más lejano a lo que él podía suponer, o no se producirán jamás, lo que sí importa es que su certeza incommovible no admitía, en ese campo al menos, ninguna duda. Y esta forma de ver el futuro aparece, a la luz de los acontecimientos posteriores y las profundas dudas del presente, como llena de seguidores que el tiempo se ha encargado de poner en tela de juicio. Hoy podemos decir al menos, que no hay filosofía ni fundamentos capaces de resistir —casi intactos— a lo largo de distintas épocas”.²²

22. A. Perdomo, R. Velázquez:
*Método didáctico y evaluación de
resultados en una enseñanza masifi-
cada*, p. 9.

En los años de la deconstrucción y del pensamiento débil, renunciar a la pretensión de universalidad y objetividad del programa de Bayardo permitió actualizar la propuesta al signo de los tiempos. En lugar de una idea permanente y monista de sentido, el nuevo programa promovería un “pluralismo de valores” que no pueden ser reducidos a un principio único y constante aplicable a todos los individuos y a todos los casos prácticos. Erradicando cualquier idea capaz de interpelar el sentido de la libertad individual, el proyecto se libera del peso doctrinal de la finalidad y se le ofrecen al estudiante plenas posibilidades de expresión personal. Abrazar la pluralidad y abandonar la creencia de que la ciencia y la razón poseen todas las respuestas y que por ende no hay una respuesta universal y verdadera a las cuestiones centrales de valor nos hizo más libres como individuos. Esto dejaba el camino abierto a la innovación que caracteriza la arquitectura de nuestro tiempo.

La recalcitrante retórica futurista del artillero identifica el momento técnico de la acción con el mecanismo capaz de construir la realidad. La metodología se centra en

vada, asamblearia, lúdica, y como un espacio para la construcción de la identidad corporativa. JN

PLAN REGULADOR. Constituye el primer ejemplo de aplicación en nuestro país de las teorías del urbanismo científico a partir de una síntesis propia, casi personal, que incorpora conceptos provenientes de la ciudad jardín, las propuestas

de ensanches europeas, las ideas del arquitecto francés Léon Jaussely —a quien Cravotto reconoce como su maestro en la materia—, los *parkways* norteamericanos, y una serie de ideas que entonces se desarrollaban en Francia y Alemania, algunas de las cuales serían recogidas en los CIAM.

El Plan aúna la respuesta a problemas concretos de su pre-

sente con la pretensión de un estilo de vida más armónico, una mayor eficiencia de la ciudad y la regulación de su crecimiento. Propone la creación de áreas especializadas, como el gran Centro Cívico ubicado en el centro geométrico de la ciudad —algo al norte de Tres Cruces—, el Centro de Negocios en la Ciudad Vieja, los barrios obreros —próximos a

las zonas industriales y en el Cerro de la Victoria— y los centros Cultural, de Exposiciones y de Turismo en el Parque de los Aliados, el predio del Hospital Fermín Ferreira y la costa, articulados con un sistema jerarquizado de vías de circulación.

Grandes parques lineales o *parkways* —uno sobre la avenida L. A. de Herrera y otro en el borde

el proyecto como instancia decisiva de la creación arquitectónica y minimiza el ámbito meditativo del análisis. Bayardo criticaba el tiempo destinado al análisis como un tiempo que resignaba la posibilidad de formar a los técnicos, capaces de “resolver los problemas que solo los arquitectos pueden resolver.” Trascender a través de la creatividad los límites de nuestro oficio es la invitación disciplinar de una ética productiva que rechaza la excentricidad del genio y la legalidad estacional de la moda.

“La existencia social determina la contradicción humana básica entre el Yo y la Sociedad, entre nuestros intereses y el bienestar colectivo, la arquitectura es una actividad humana, y el acto creativo es un modo de conducta, a través del cual el arquitecto proyecta sus pujanzas líricas; también sus racionamientos y sus fantasías inconscientes. Como todo acto humano entraña un contenido de alto sentido ético”.²³

23. N. Bayardo: *Hacia una autodidáctica dirigida*, p. 49.

La universalidad del método de las “seis coordenadas” (FIG 6) permitió aglutinar la diversidad de propuestas individuales bajo un propósito y una forma concreta de comprender y proyectar arquitectura. El sentido moral atribuido por Bayardo a la idea de economía adquiere una dimensión estética bajo la figura de la simplicidad, que afectará a todo el sistema, haciendo de la forma arquitectónica el centro de reflexión y trabajo de esta metodología. Para Bayardo la simplicidad es un atributo didáctico del proyecto que posibilita el sentido universal del juicio estético. El carácter pregnante de las formas empleadas y la claridad de su configuración, permitían a los futuros arquitectos comprender los mecanismos de la génesis proyectual y así desarrollar una práctica intencional, responsable y al mismo tiempo autónoma. El desafío estético de esta arquitectura consiste en producir la forma arquitectónica sin la mediación de ningún “significado simbólico representativo” y al mismo tiempo lograr que esta sea capaz de expresar un fuerte contenido emocional (FIG 7).

Tanto para Bayardo como para Payssé el carácter doctrinal de sus propuestas no implicaba una limitación de la libertad. Cuando el estudiante ha asimilado esta noción de “forma arquitectónica” y ha hecho suyos los propósitos que plantea, el proyecto no implica un acto de obediencia a leyes externas ni una limitación de su libertad. El futuro arquitecto se ha apropiado de los criterios de la forma autónoma; al comprenderlos estos han dejado de ser un impedimento para su actividad libre pues los ha transformado en un elemento de esta actividad misma. Un medio desde el que expresa su autonomía y subjetividad.

Con la Guerra Fría como telón de fondo, Isaiah Berlin propuso la contraposición de dos conceptos de libertad.²⁴ El concepto “negativo” de libertad, heredero del liberalismo inglés, se define por la ausencia de coacción: el individuo es libre en la medida en que nada se interponga en el desarrollo de sus actividades. Cuanto más extenso sea el espacio libre de interferencia, mayor será la libertad de los individuos. Su contraparte,

24. La conferencia en la que explicó estos dos conceptos fue dada como *Inaugural lecture* en la Universidad de Oxford el 31 de octubre de 1958.

de la ciudad— actúan como área de reserva para la densificación en altura donde la construcción de hasta cincuenta rascacielos en el verde, albergarían hasta 250.000 habitantes. En el área extraurbana preveía la construcción de ciudades jardín próximas a la ciudad, en zonas aún inmersas en el área rural, como Pajas Blancas, Colón, Manga, Carrasco (balnearia),

Toledo Chico, Melilla y Santiago Vázquez, para absorber el crecimiento demográfico y promover la resolución del bienestar económico y social de la colectividad, principales objetivos del Plan. CB

PLATA, BANCO DEL. En 1938, cuando Antonio Bonet se trasladó desde Barcelona al Río de la Plata, ya había trabajado con

los arquitectos Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, ingresado al GATCPAC, asistido a los CIAM y colaborado con Le Corbusier. Esta vasta experiencia le permite tener arraigados algunos conceptos fundamentales a partir de los cuales desarrolla buena parte de su célebre producción.

Al ser extranjero cabía presuponerle ciertas dificultades de

adaptación a un medio tan alejado de su tierra. No obstante, su comprensión de la arquitectura como sistema de ordenamiento del mundo físico que parte desde lo propio con el objetivo de alcanzar lo universal, hace que sus obras logren las cotas más altas de calidad. Sus recursos son nuevos y antiguos a la vez, contemporáneos a todas las épocas.

25. I. Berlin: *Cuatro ensayos sobre la libertad*, p. 202.

la libertad “positiva”, consiste no en ser libre de algo, sino para algo, para “concebir fines y medios propios para realizarlos”. Ser libre es ser dueño de uno mismo, es poder seguir conscientemente un propósito. La libertad positiva se identifica con la fuerza liberadora de la razón, de lo verdadero e ideal: “con el yo que calcula y se dirige a lo que satisfará a largo plazo, con mi yo ‘verdadero’, ‘ideal’ o ‘autónomo’, o con mi yo ‘mejor’, que se contrapone por tanto al impulso irracional, a los deseos no controlados, a mi naturaleza ‘inferior’”,²⁵ con ese yo “universal” capaz de invocar una nueva sociedad de la virtud.

Desde la última década del pasado siglo hasta nuestros días hemos ido abrazando progresivamente la certeza de que la única experiencia de libertad posible y segura ocurre dentro de los límites de la libertad negativa. Hoy somos libres de explorar el legítimo campo de nuestros intereses o de perseguir nuestras aspiraciones personales. Pero sin esa componente universal de la libertad positiva, nos hemos aislado dentro de los límites de una libertad simplificada, en una vida sin sentido y necesariamente sin ideales. Bayardo y Payssé con sus sistemas educativos, basados en una precisa idea de “forma arquitectónica”, inspiraron a otros a perseguir un sueño de universalidad que aún nos fascina y desafía a pesar de sus peligros. Un sueño en el cual todavía es posible elevar nuestra disciplina más allá de los límites instrumentales de nuestro oficio.

Parece revolucionario sin serlo, subvirtiendo lo que la realidad le aporta para restablecer el equilibrio entre orden y proporción.

En el Banco del Plata, construido en 1964, se pueden apreciar estas virtudes. Bonet interviene desde la modernidad más radical, pero asume, sin imitar, las cualidades de las arquitecturas que enmarcan su interven-

ción. La estructura portante del proyecto se dispone clara y elemental, priorizando la verticalidad en el alzado para acompañar la lógica formal dominante en sus vecinos. Simultáneamente, da soporte al cerramiento transparente y protecciones solares verticales. Los elementos horizontales de la estructura se retrasan pero toman algunas alineaciones de

cornisas y ventanas de su entorno inmediato, intensificando su relación. La formalización parece subversiva en el lugar, pero sus líneas fundamentales, ritmos y proporciones surgen de su enclave, cuyo reflejo en los planos de cristal culmina su integración. PF

- Q -

QUINTANA, ANTONIO. Uno de sus pecados fue haber retratado manos proletarias. El fotógrafo llega al Uruguay en 1948, expulsado de Chile y de Argentina por militante comunista, y permanece seis años.

De este período se saben pocas cosas ciertas: que colaboró en un

EL PESO DE LA MATERIA TECNOLOGÍA Y PROYECTO EN ARQUITECTURA

IVÁN ARCOS, ARTURO VILLAAMIL, CONRADO PINTOS

Entrevista

IVÁN ARCOS Nació en 1946, ingresó a la Facultad en 1965 y egresó en 1976 del taller Bayardo. Entre 1985 y 1987 fue docente en el taller Vanini y a partir de 1977 desarrolló su actividad profesional en la oficina de Barañano, Blumstein, Ferster, Rodríguez Orozco y Rodríguez Juanotena, integrando el equipo de proyectos que realizó los edificios El Torreón, Amalfi, Fontana di Trevi, Roosevelt Center, Miraflores y Martinique. En 1980 pasó a formar parte de la sociedad de Estudio Cinco, oficina que dirige actualmente y desde donde ha controlado el proyecto y la ejecución de gran cantidad de edificios en altura para residencias y oficinas en Montevideo y Punta del Este, y obtenido premios en diversos concursos nacionales.

ARTURO VILLAAMIL Nació en 1947, ingresó a la Facultad en 1966 en el taller Cravotto y egresó del taller Bayardo en 1972. Entre 1970 y 1973 fue profesor de Proyecto en el taller Bayardo. Entre 1972 y 1987 ejerció como profesional liberal en Uruguay en asociación con Héctor Benech y Thomas Sprechmann, fue arquitecto del equipo

técnico del CCU entre 1970 y 1974, jefe de proyecto para la Comisión Técnico Mixta de Salto Grande entre 1977 y 1979 y formó parte del TIUR. Entre 1984 y 1985 integró el equipo de Carlos Ott en el proyecto de la Ópera de la Bastilla en París. En 1987 se radicó en Francia, donde vive y trabaja en asociación con Catherine Berger, dedicándose a arquitectura escolar y residencias de gran porte.

CONRADO PINTOS Nació en 1947, ingresó a la Facultad en 1967 y egresó en 1978 del taller Bayardo. A partir de 1985 se dedicó a la enseñanza de Proyecto y fue director del taller Pintos hasta 2013. Desde su egreso ejerció como profesional liberal, integrando diversas sociedades. Entre sus obras se destaca la Sala Zitarrosa, el Teatro Politeama, el Edificio Plaza Matriz y el Conjunto Loop. Obtuvo primeros premios en los concursos del Banco de Seguros, la Terminal de Autobuses de Punta del Este, el Centro Cultural Solar de Artigas, la Embajada de Venezuela y la Feria de Artesanos y Galpones de Pesca de Punta del Diablo.

Las relaciones entre innovación tecnológica y proyecto en arquitectura suponen el encuentro entre dos unidades divergentes o, al menos, dos sectores de la producción cuya dinámica intrínseca obedece a ciclos bien diferentes. Entender, dominar, manipular y dotar de sentido a los productos resultantes del ciclo industrial, o bien intentar intervenir en las lógicas más profundas de la cadena de producción para incorporar significado al nivel de la genética, parecen resumir las dos experiencias extremas con las cuales la disciplina arquitectónica ha abordado sus relaciones con este compañero de ruta tan ágil y cambiante, como alguna vez lo llamó Reyner Banham.

Las preguntas que siguen a continuación recogen la opinión de los arquitectos Iván Arcos, Conrado Pintos y Arturo Villaamil. Los tres nacieron en la década de los cuarenta, estudiaron en la Facultad de Arquitectura y pasaron por el taller Bayardo. Arcos desarrolló una extensa carrera vinculado a Estudio 5, una de las oficinas más emblemáticas de la arquitectura en Uruguay durante el último medio siglo. Pintos alternó su práctica profesional con la docencia universitaria, ámbito en el que se destacó como catedrático de Proyecto, e, inquieto pensador, continúa fustigando nuestra añeja modorra intelectual. Villaamil es uno de esos hijos pródigos de la arquitectura uruguaya que, lamentablemente para nosotros, se encuentra radicado en el exterior hace muchos años.

De una forma u otra los entrevistados representan experiencias diferentes en el ejercicio profesional de la disciplina. Son tres experiencias lúcidas y vigentes que suman la mejor parte del conocimiento acumulado por la cultura arquitectónica en esta civilización de las máquinas que nos ha tocado vivir.

Si entendemos que la innovación tecnológica es un sector de la industria y el mercado mantiene relativa autonomía de la arquitectura, entonces: ¿qué función se le ha asignado a las innovaciones tecnológicas en la arquitectura realizada en Uruguay? ¿Cuál cree que se le asigna actualmente?

Conrado Pintos (CP): La construcción en el Uruguay ha ido absorbiendo, como en todo el mundo, diferentes desarrollos tecnológicos sectoriales, a nivel de las instalaciones, los cerramientos, las estructuras, etc. En este caso podríamos hablar de un rol instrumental en lo que hace a su participación en el proceso de proyecto.

Por otra parte, la producción de soluciones innovadoras en el país se ha caracterizado por desarrollos paralelos, inconexos, de calidad e interés variable y un destino que se agota en la propia experiencia. Van de la excelencia de Dieste al imponente PNV de Pérez Noble y Viera, pasando por el interés del M47 de Muracciole o la prefabricación abierta a pie de obra del CCU.

Arturo Villaamil (AV): La innovación tecnológica ha ocupado, a mi juicio, un lugar secundario en el grueso de la producción arquitectónica nacional, generalmente más interesada en la propuesta formal que técnica. Actualmente me da la impresión de que esta situación no ha cambiado sustancialmente; sigue predominando la imagen sobre la construcción.

Hubo sin embargo honrosas excepciones. Cabe destacar en primer lugar el caso de Dieste y el desarrollo de la tecnología de la cerámica armada. En el terreno del hormigón, empresas como Hopresa y Muraccio-

documental poético de Enrico Gras con libreto de Rafael Alberti: *Pupila al Viento* (heredero de *Poemas de Punta del Este*), que la cubierta de la revista *CEDA* de 1952 es una de sus famosas manos y que su notable serie de fotos, que se exhiben en los anaqueles de nuestra biblioteca, han sido vistas innumerables veces por los estudiantes de arquitectura. Hará luego un libro

conjunto con Pablo Neruda, *Las Piedras de Chile*. Poesía y fotografía unidas en una obra estructurada que rompe con la tradicional poesía ilustrada o viceversa.

Muchas cosas hacen sospechar que las míticas fotos de la obra de Antonio Bonet en Punta Ballena son de su autoría. El formato, el encuadre, la organización moderna de la foto, la potencia de las imágenes,

la poética de las fugas, el uso de las sombras, la puesta en valor del paisaje natural y los antecedentes de sus fotos de arquitectura, llevan a decir que fueron hechas por un gran fotógrafo. Así, Antonio Quintana labra una imagen-huella plena de lecciones: cómo se hace una foto de arquitectura.

Según Walter Benjamin, las fotos no pueden tener *aura*; pero

estas revelan el aquí y ahora de esas magníficas obras de Bonet. De su ineludible comparación con lo actual surge un triste testimonio del libre proceso de destrucción que van sufriendo.

Nuestro territorio recibe y es lugar de concreción de cosas excelentes; es una pena que todavía hoy, no nos hayamos enterado. AGA



Estudio Cinco. Gamma Tower, Montevideo, 2000. Fotografía: Andrea Sellanes.

le innovaron en la prefabricación de piezas a partir de los años sesenta. También el CCU en los años setenta desarrolló plantas de prefabricado para la construcción de sus programas de vivienda por ayuda mutua.

Finalmente quisiera mencionar a Leonel Viera, un verdadero inventor en el terreno de las estructuras de tracción.

Pasando al caso del muro cortina, es decir, a uno de los mayores emblemas de la arquitectura moderna y reciente: ¿cuáles fueron las implicancias del desarrollo del vidrio y el aluminio y de la evolución del *curtain wall* en las obras realizadas en Uruguay?

Iván Arcos (IA): El vidrio es uno de los materiales que más evolucionó. Pasó de ser una piel de comportamiento energético inerte, de alta ineficacia como regulador ambiental, a tener un papel activo con comportamientos especializados de respuesta energética selectiva. Hace cuarenta años no existían los vidrios especiales dobles, con cámara de aire, cristales reflectivos, ni de baja emisividad. En cuanto a las aberturas, su perfeccionamiento constructivo, que llevó a eliminar puentes térmicos y a reducir las infiltraciones con desarrollo ingenieril de las siliconas y la burlería, permitió aumentar la superficie vidriada sin perjudicar el confort.

La elección de una piel de vidrio es una consecuencia de sus condiciones de transparencia, ligereza, fluidez, reflexión, utilizadas para dar respuesta a determinadas intenciones proyectuales. En cuanto a su expresión material exterior, la conformación de un plano de vidrio evita la lectura por niveles, dada por el corte de cada losa, y enfatiza la continuidad del plano vertical. En cuanto a sus repercusiones en la espacialidad interior, permite la disolución de vínculos entre interior y exterior.

Los primeros *curtain walls* fueron una experimentación que adecuaba el diseño desarrollado en otros países a la forma de producción local. Los primeros se hicieron

con perfilería en chapa doblada de acero inoxidable. El edificio del Notariado es un magnífico ejemplo, pionero en su utilización.

CP: El ser considerado “uno de los mayores emblemas de la arquitectura moderna” provocó en un primer momento un uso retórico del sistema, simulando su apariencia y salteándose su propiedad técnica. En la base del equívoco está seguramente la asociación de modernidad y progreso en la que el carácter vectorial del concepto de progreso induce a bendecir como un avance toda innovación (y aun la invocación fetichista de su imagen) así como a relativizar el valor de un pasado (el inmediato sobre todo) al que el presente habría fatalmente superado.

En nuestro medio esta situación se materializa en numerosos ejemplos, algunos de los cuales fueron protagonizados por figuras de primera línea de la profesión. Así, Raúl Sichero viste con un falso muro cortina al edificio Ciudadela, una solución que no ha cesado de mostrar su inadecuación técnica. El mismo Sichero aporta un ejemplo paradigmático de infravaloración del pasado cuando, en una fulminante operación especulativa, destruye el magnífico edificio La Madrileña de Julio Vilamajó, reformulándolo en una insípida versión Estilo Internacional.

En el caso de Luis García Pardo, que ya había alcanzado la exquisitez en el edificio Gilpe, un entusiasmo confiado lo lleva a desafiar programa y clima apostando en el Positano a una tecnología tan innecesaria como insuficiente.

La evolución tecnológica aludida en la pregunta habilitó la aparición de ejemplos de notoria solvencia profesional así como de bienintencionadas agresiones a obras de calidad como el Hospital de Clínicas y el MIDES.

AV: Desde sus orígenes en la Lever House y en el Seagram Building, el *curtain wall* estuvo asociado al aire acondicionado. Uno no funcionaba sin el otro.

- R -

RODRÍGUEZ JUANOTENA, HUGO. En la Facultad fue docente del taller Reverdito, investigó en el Instituto de la Construcción y fue asistente académico del “Tano” Latchinián. Trabajó con su amigo el “Negro” Rodríguez Orozco en el Ministerio de Obras

Públicas y desde allí juntos proyectaron el prototipo escolar utilizado entre 1952 y 1965 y el sistema proyectual y constructivo que racionalizó los liceos posteriores (entre otros, el Liceo n° 31 de Malvín). Recogiendo la experiencia escolar de Richard Neutra, las escuelas consisten en volúmenes lineales de aulas y administración, en un solo nivel y con techo a un

agua. Se organizan en peine: son volúmenes paralelos –para lograr una orientación higienista óptima: una fachada completamente vidriada al norte y los servicios al sur–, vinculados por una circulación perpendicular.

Cada aula tiene servicios y equipamiento, para economizar evitando espacios especializados. El tabique que divide las aulas y

contiene el pizarrón se puede deslizar al exterior para dar la clase afuera o trabajar dos clases juntas. El cuidado sistema constructivo en principio era liviano (por ejemplo, la Escuela n° 47/108 de Capurro) con cerramientos de chapa, aislación y madera, y vigas en madera con tensores de varillas. Otras obras posteriores se hicieron de forma más tradicional,

En los primeros ejemplos de muro cortina desarrollados en Uruguay, la piel de vidrio no contó con su contrapartida de climatización y el confort térmico resultó seriamente afectado. Hoy en día la calidad formal de los edificios de Sichero y de García Pardo se ve seriamente comprometida por la proliferación de equipos de aire agregados a posteriori.

Más recientemente, el muro cortina, asociado ahora a un clima artificial interior y con una tecnología de punta, fue la envolvente preferida de la torre de oficinas montevideana (ANTEL, WTC Buceo, etc.). Pasamos del muro cortina “casero” de los años cincuenta al muro cortina globalizado actual, igual al de Shanghai, Atlanta o Buenos Aires.

¿Qué rol ha jugado en los proyectos realizados en su estudio?

IA: Para poner un ejemplo, en Gamma Tower la piel de vidrio fue utilizada para obtener una gran ventana urbana de 10 m x 30 m de altura que reflejara el cielo. El edificio fue pensado como una totalidad escalar, como un gran espejo de cromatismo cambiante. Se definió un gesto unitario en respuesta a su imagen corporativa. La piel está diseñada mediante tres módulos de 90 cm en altura, dos hacia el espacio interior y un *spandrel* (espacio de vidrio que cubre la estructura de hormigón), alternando paños fijos y ventanas proyectantes, todas en el mismo plano, para permitir además la ventilación natural del espacio. El plano de vidrio se resolvió mediante un cristal laminado 6+5, de cristal crudo y un cristal reflectivo en cada uno, considerando la orientación este de la fachada. La utilización del vidrio crudo tiene la enorme ventaja de que no altera la reflexión como los cristales termoendurecidos. Esta piel se sobrepone al plano de las medianeras, dejando un espacio de 3 cm en las jambas verticales, que permite una ventilación natural de los *spandrel* hacia el exterior, y no hacia el espacio interior como comúnmente se realiza.

En el caso de Ónix Montevideo utilizamos aberturas de alta prestación coplanares con rotura de puente térmico y cristal DVH. Estas aberturas tienen mejores burletes y cierres, lo que garantiza un excelente desempeño térmico y estanqueidad húmeda. Es importante aclarar que el doble aluminio de estas aberturas es un complemento de la utilización del doble vidrio, ya que el puente térmico se da a través de la masa del aluminio y no alcanza solamente con utilizar vidrio doble. Se garantizan así condiciones de confort óptimas y un considerable ahorro de energía en la climatización interior. Este cuidado en el diseño de la envolvente ha sido una de las principales preocupaciones. La fachada está conformada mediante bandejas que salen y barandas de cristal serigrafado en primer plano; el cerramiento interior se desplaza a un segundo plano, lo que mejora el desempeño de la envolvente ya que la terraza opera como un elemento de amortiguación frente al agua y al viento.

CP: Ninguno.

AV: Nunca he utilizado el *curtain wall*, personalmente prefiero envolventes con más materialidad.

Uno de los puntos centrales que figura por derecho propio en la “agenda global”, sostiene que el parámetro de la sustentabilidad es central a la hora de evaluar el diseño y la tecnología. ¿Cuál es su opinión respecto al concepto y la práctica de la arquitectura sustentable?

IA: Un gran amigo arquitecto, de Bilbao, especializado en arquitectura bioclimática, Aitor Fernández, explicaba de modo muy gráfico: “Las decisiones del arquitecto, en cuanto al acondicionamiento natural de los edificios cuestan en términos absolutos un 20 % y rinden un 80 %, mientras que las decisiones de los asesores en acondicionamiento artificial cuestan un 80 % y rinden un 20 %.”

con vigas de hormigón y muros de mampostería (por ejemplo, la Escuela n° 81/189 de Punta Gorda).

El Plan del Consejo Nacional de Educación Primaria y Normal preveía ciento ochenta escuelas pero el progresivo deterioro económico del país llevó a que se construyeran solo seis. La simplicidad y economía del prototipo lo convirtieron en un modelo para

muchas escuelas posteriores, que en la mayoría de los casos bastardearon el original. Algunas de sus características se volvieron casi canónicas —reducir el programa a aulas y administración; la escuela en una planta, con cubierta a un agua, simple crujía y una orientación higienista; la modulación del proyecto—, pero se evitaron sus aspectos más

radicales —tabiques corredizos, aulas equipadas y la prefabricación constructiva liviana. PB

- S -

SCASSO, JUAN ANTONIO. Perteneció a la generación que impulsó la renovación de la arqui-

tectura en Uruguay y fue una de sus piezas clave, destacándose su actividad como arquitecto, urbanista, docente y periodista de temas relacionados con la disciplina. Comenzó sus estudios en la Facultad de Matemáticas y los culminó en la flamante Facultad de Arquitectura, en cuya creación colaboró como integrante de la fuerte movilización estudiantil que

En otras palabras, las respuestas del edificio frente a un sitio y su clima son las decisiones de proyecto de mayor impacto, ya que son las que menos costos económicos implican y las que más beneficios dan. Aquellas decisiones que involucran a la tecnología al servicio de la arquitectura y redundan en una mayor eficiencia en el consumo energético del mismo, son las que implican mayores costos y beneficios menores.

Con la pretensión de adjetivarla, lo que se ha hecho es separar la arquitectura sustentable de la buena arquitectura, del sentido común de las decisiones trascendentes al proyectar. El acondicionamiento natural es una parte fundamental en todo proyecto: un cuidadoso diseño de la envolvente, considerando las orientaciones y sus diferentes implicancias, el aprovechamiento de la ventilación natural, impedir el acceso a la radiación directa en los meses calurosos, captar la radiación solar en los meses fríos y a la vez minimizar las pérdidas térmicas, siempre intentando minimizar el control mecánico del ambiente interior.

CP: “Arquitectura sustentable” es una redundancia: una construcción no sustentable destinada a durar es una torpeza o una inmoralidad. La responsabilidad frente al desempeño energético, el énfasis en los recursos materiales renovables y la minimización del mantenimiento son, o debieran ser, desde siempre, condición de existencia de la buena arquitectura.

Importa recordar que la vida de un edificio no se limita a la supervivencia material sino que exige el mantenimiento de su calidad comunicativa. Cabe preguntarse qué será de tanto artefacto grandilocuente y autorreferencial, hoy producido para gloria de fabricantes de carteras o gobernantes incultos.

AV: Adhiero al concepto y a la práctica de la arquitectura sustentable que considero ineludible en la perspectiva del desarrollo durable. La sustentabilidad abre

un nuevo desafío para la profesión, necesariamente comprometida con el medio ambiente.

La conciencia ecológica en la construcción nace a principios de la década de los setenta con la crisis petrolera y la intención de reducir la dependencia de nuestras sociedades de las energías fósiles. Luego de un paréntesis de alrededor de treinta años, vuelve a ser tema de actualidad, dada la urgencia en encontrar soluciones a los problemas que enfrenta el planeta.

En Francia, donde trabajo, los conceptos de “alta calidad ambiental” y de “edificio de bajo consumo energético”, así como la práctica de una estricta reglamentación térmica en el terreno de la edificación, ya están incluidos en la legislación y son moneda corriente.

¿Cómo ha incidido en sus obras?

IA: El cuidado de la envolvente y el uso de energías alternativas han sido elementos centrales en nuestras obras y proyectos. El edificio donde se alojan nuestras oficinas se concibió como un gran espacio, taller de proyecto y trabajo compartido, con una cubierta blanca liviana, autoportante de medianera a medianera y aislante de seis metros de altura, que contiene y aporta al taller de trabajo iluminación natural cenital durante toda la jornada laboral. Por la noche la iluminación artificial copia el efecto diurno ya que se resuelve con luminarias con tubos de bajo consumo dimerizables y ubicados en la rajas por donde entra la luz natural, lo que a su vez enfatiza la idea generadora. Las fachadas hacia los patios sur y norte son vidriadas y permiten la disolución de los límites visuales desde la calle hacia la medianera norte tapizada con vegetación. El sistema de acondicionamiento térmico consiste en la ventilación natural guiada con canalizaciones que corren bajo contrapiso de norte a sur, en contacto con la tierra y que dispone de una estrategia de ventilación para el verano y otra para el invierno, aprovechando las condiciones estacionales inversas de los patios. Hacia el frente, una cascada al borde de un jardín acuático

se desarrolló con ese fin. Fue distinguido con la Medalla de Oro de la primera promoción de egresados en 1915.

Durante la ceremonia de entrega del título, el joven arquitecto expresaba las siguientes palabras, recogidas luego por la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos (nº 11, 1915): “[...] para propiciar el advenimiento de

ese arte nuestro, no necesitamos torturar nuestra imaginación en la afanosa búsqueda de formas exóticas, ni necesitamos arrancar al pasado las formas caducas de los estilos muertos, para hacerlos vivir –de nuevo– una vida artificial y sin espíritu; solo nos basta con ser –en nuestra labor– sinceros en la expresión de nuestros sentimientos estéticos, sinceros

en la interpretación de las ideas de nuestra época, sinceros en la elección de los materiales, y sinceros en la utilización de la plástica que más íntimamente armonice con su naturaleza. Proscribamos de nuestra obra artística, la simulación, abomineemos la hipocresía, desechemos la imitación, y seamos lógicos, nada más que lógicos pero siempre

lógicos y prepararemos así –a la luz de la maravillosa lámpara de la verdad– el nacimiento de una arquitectura nueva, propia, original y sublime.” MA/PG

SERRALTA, JUSTINO. Estaba convencido de que la Facultad debía provocar la toma de conciencia de los estudiantes sobre la realidad productiva del país y en

suspendido y un jardín vertical sobre el muro medianero oeste, favorecen la generación de un microclima fresco. Sobre la cubierta se instalaron paneles solares que calientan el agua que utiliza la losa radiante durante las horas efectivas de trabajo, pudiéndose complementar el calentamiento mediante calderetas de gas en aquellos días en que la incidencia solar no resulta suficiente.

CP: Como una preocupación permanente.

AV: Hemos incorporado esta lógica en nuestra práctica profesional. La resolución del proyecto pasa previamente por nuevos (u olvidados) parámetros: resolución bioclimática, orientación, compacidad, aporte térmico y lumínico natural, aislación térmica y acústica, perfecta estanqueidad al aire y rendimiento óptimo de los equipamientos técnicos incorporados.

Las obras que hemos construido en los últimos diez años se han proyectado según criterios de sustentabilidad y bajo consumo energético. Entre otras puedo citar el Liceo de Hotelería y la Casa de los Sindicatos, ambos en la ciudad de Blois, Francia.

Buena parte de la discusión sobre las tecnologías durante el siglo XX estuvo condicionada por el llamado a las “condiciones locales”: ¿Qué opinión le merecen los “regionalismos” asociados a la promoción de un uso “apropiado” de ciertos materiales o tecnologías? ¿Cómo ve actualmente los problemas de relación entre “centro” y “periferia” en el contexto tecnológico actual?

CP: El espectro de determinantes de toda arquitectura incluye algunas condiciones no programáticas que hacen a ciertas particularidades locales: el clima y el contexto físico o cultural, por ejemplo. Las comillas de la pregunta parecen aludir a cierta producción disciplinar que busca a conciencia una expresión lingüística que delate la pertenencia a un ámbito geográfico y cultural; una es-

pecie de “denominación de origen” que frecuentemente desemboca en el folclore, en arquitecturas que también merecen algunas comillas.

El contexto tecnológico no determina fatalmente las relaciones centro-periferia. No se es más o menos dependiente por usar cierta tecnología: se es dependiente por querer parecerse al centro.

AV: En el mundo globalizado de hoy resulta difícil hablar de regionalismos. Yo utilizaría el término “arquitectura responsable” en el sentido del uso “apropiado” de materiales y tecnologías. Temas como la durabilidad o la obsolescencia programada de los edificios, su capacidad de transformación y cambio, me parecen parámetros a tener en cuenta en todo proyecto, independientemente del lugar donde se produzca.

En el contexto global ya mencionado también se desdibujan las relaciones entre centro y periferia. La Europa maltratada por la crisis económica ¿sigue siendo centro? Economías emergentes como las de Brasil y el sudeste asiático ¿siguen siendo periféricas? Hoy día un edificio entero se puede comprar en China y montar en Montevideo. Todos estamos al tanto de los sistemas y productos existentes en el mercado mundial.

Volviendo al tema de la arquitectura “responsable” y frente a esta inmensa oferta tecnológica, somos nosotros, los arquitectos, los que debemos decidir la manera más “apropiada” de gastar la plata.

¿Cómo inciden las “condiciones locales” en los proyectos de su estudio?

CP: ¿Cómo podrían no incidir?

AV: En el contexto europeo las condiciones locales en materia tecnológica tienen muy poca incidencia. Repito que el acceso a la tecnología es global. Todo se juega en saber elegir la más apropiada y utilizarla según las características propias de cada proyecto.

consecuencia el taller que dirigió desde 1962 tenía como cometido preparar profesionales con conciencia social, aptos para resolver los problemas que les exigía el pueblo. Si bien consideraba que los egresados debían ser capaces de llevar adelante un correcto ejercicio liberal de la profesión en el marco del sistema de producción capitalista, su principal objetivo

era formar cuadros técnicos que actuaran desde la esfera pública para provocar los cambios estructurales que dieran paso a una nueva comunidad.

Con la sentencia “menos arte y más técnica” resumía su pensamiento en 1966, una categórica afirmación que contrasta con el valor místico que le asignaba a los números, con su pitagórica

apelación a la Divina Proporción y con la sostenida exploración de la validez universal del *Tetraktys*. Contrasta además con las horas que dedicó desde muy joven al dibujo y con su destacado desarrollo como pintor. MM

SHULMAN, JULIUS. En 1964 los arquitectos Julio Villar Marcos y Susana Pascale obtuvieron el pri-

mer premio en el concurso “Mount Olympus Architectural Competition” con una residencia unifamiliar que evidenciaba la afinidad con la moderna producción doméstica de California. Richard Neutra integraba el jurado y fue a partir de este episodio que los uruguayos estrecharon los vínculos iniciados en Montevideo.

En Los Ángeles conocieron a Shulman, fotógrafo de las Case

Centrado en el ejercicio del proyecto, es decir en el control material, técnico, espacial y estético de un edificio, ¿qué materiales cree han cambiado los procesos de construcción? ¿Cómo han transformado, si lo cree así, las lógicas proyectuales?

IA: Los materiales en la construcción cambian vertiginosamente; es una preocupación en el estudio explorar el uso de nuevos materiales. Recuerdo cuando recibimos a un grupo de estudiantes de arquitectura en el edificio Gamma Tower, y por un momento me encontré hablando de postensado, piso técnico elevado, *curtain wall*, tabiquería liviana, revestimientos de melamínico. No recuerdo haber visto en la Facultad ninguno de estos sistemas ni materiales, y hoy en día todos ellos ya han evolucionado.

En nuestras obras, un cambio importante fue el paso de la albañilería húmeda a la albañilería seca, dado por la introducción de la tabiquería liviana. Fue a partir de nuestra experiencia en hotelería que comenzamos a utilizarla en el sector residencial. En la década de los noventa se fue generalizando el uso de la tabiquería liviana para muros interiores y las placas cementicias en el exterior, junto con la solución estructural de losas sin vigas y, últimamente, el uso de bloques de hormigón celular curado en autoclave. La incorporación de todos estos materiales tiene como premisa básica una economía en los tiempos de obra y un mejor resultado en la calidad de la misma.

CP: Son pocos los casos de asociación íntima de material y lógica proyectual. Los nuevos materiales o las nuevas formulaciones de viejos conocidos impactan más en el terreno expresivo que en la lógica del proyecto.

AV: Desde las *Case Study Houses* californianas de los años cuarenta, creo que la construcción liviana ha transformado los procesos de construcción y las lógicas proyectuales. Buckminster Fuller solía decir “*build more*

with less”. Esta tendencia implica la construcción seca, de ensamblaje y montaje de componentes fabricados en usina, la utilización de elementos de catálogo como puertas, ventanas, etc.

Nuestras realizaciones recientes se resuelven con estructuras de madera laminada encolada o de acero, cubiertas livianas de chapa metálica, fachadas realizadas en paneles prefabricados de madera o metal revestidos de Eternit, carpinterías *standard* de aluminio y tabiquería seca de placas de yeso. A partir de las fundaciones y la losa de planta baja realizadas en hormigón, la tecnología de la superestructura es de obra seca. Sus ventajas consisten en la precisión, la rapidez de ejecución y la limpieza de la obra.

¿Cuál es la relación en sus obras entre la “estructura” del proyecto y la estructura portante? ¿Podría mencionar obras de su estudio donde se vean diferentes posturas en la expresión de la estructura?

IA: Creo que la estructura no debe pensarse separadamente de la forma. El diseño lo abordamos como un conjunto en el que el problema de la resistencia es parte fundamental. La estructura la entiendo como soporte espacial del proyecto. Cuando proyecto pienso simultáneamente en la estructura portante y en la estructuración del proyecto. Intento encontrar ese difícil equilibrio, evitando que una forma se imponga frente a una estructura lógica o, contrariamente, que la estructura contradiga una forma buscada. En nuestras obras buscamos que el edificio quede en su aspecto plástico final lo más parecido al planteo estructural. Por citar un ejemplo, el Torreón tiene una lectura volumétrica unitaria en la que se exterioriza la estructura. Su planta de forma facetada se inscribe en un círculo y define los balcones en forma de L. Los pilares pantalla se expresan como grandes buñas que respaldan los balcones y acentúan la verticalidad, cosiendo todo el edificio en su

Study Houses, y pensaron en solicitarle el registro de sus edificios para asociarlos, aunque solo fuera virtualmente, con la producción norteamericana de posguerra. Detrás de esto estaba el deseo, no del todo confesado, de establecer un *American way of life* charrúa. Junto a Mario Payssé, Guillermo Gómez Platero, Rodolfo López Rey, Walter Pintos Risso y

Miguel Amato financiaron el viaje y la estadía del fotógrafo en Uruguay y a cambio de cien dólares por día obtuvieron fotografías de las obras que le solicitaron en Montevideo. Rumbo a Punta del Este el fotógrafo pidió detenerse en Atlántida, frente a la Parroquia de Cristo Obrero y la Virgen de Lourdes, la única obra que conocía. Las cuidadas tomas del Semi-

nario Arquidiocesano de Toledo, de las casas Payssé Reyes, Poyo Roc, la Caldera, Son Pura, Barbero, Facal y de la Confitería Carrera fueron registradas en 1967 y se conservan en el archivo del Getty Research Institute. MM

STEINHOF, EUGEN G. Arquitecto, ingeniero y artista plástico de origen vienés, formado bajo

la égida de Otto Wagner, Josef Hoffmann y Henri Matisse, sus maestros. En julio de 1929 llega a Montevideo invitado por la Facultad de Arquitectura y se pronuncia en público sobre varios temas, con foco en las artes plásticas, la vivienda obrera de la Viena Roja y los dilemas que la enseñanza plantea en esos días. Entonces se vincula al decano Leopoldo Car-



Estudio Cinco. Terrazas de la Laguna, Punta del Este, 2005. Fotografía: Germán Arcos.



Arturo Villaamil. Casa de los Sindicatos, Blois, 2011. Fotografía: A. Villaamil.

altura y evitando explícitamente la lectura en estratos horizontales por piso. Contrariamente, en Lunas de Malvín la sucesión de losas le da la forma al edificio. Para enfatizar la expresión de los cortes de cada losa, el plano de cerramiento se retranquea del plano de fachada y los pilares se incorporan a la envolvente tratándolos cromáticamente igual que la perfilera de las aberturas. Logramos así expresar las bandejas blancas junto con las barandas como una primera fachada y luego un plano continuo para el cerramiento del espacio interior, como una segunda fachada.

CP: La estructura es un componente más en el contexto del proyecto. No recuerdo ningún caso en que haya tenido un rol normativo del proyecto o un protagonismo expresivo en la obra.

AV: La estructura del proyecto y la estructura portante en general van de la mano en toda buena obra de arquitectura.

Por el tipo de obra que nos ha tocado construir, las estructuras portantes son simples y del tipo pilar/viga/losa o cubierta. En general la estructura queda a la vista y responde a una modulación acorde a la tipología de locales que alberga, así como al sistema constructivo adoptado para los cerramientos horizontales y verticales.

En el caso de edificios, en general la estructura se sitúa detrás de la piel que la envuelve y la protege. Es por lo tanto poco visible desde el exterior y no ha sido utilizada como elemento expresivo.

En la ampliación del Liceo A. Thierry de Blois, la estructura de hormigón armado forma parte del cerramiento envolvente, mientras que en el *foyer* de estudiantes del mismo liceo, la estructura de madera es independiente del mismo. En otras obras atípicas, la estructura es la arquitectura, en acero, como en la pasarela de Vendôme, o en hormigón, como en el tanque de retención de aguas pluviales en Blois.

¿Qué rol juegan los detalles en la lógica proyectual de sus obras? ¿Y qué rol en la definición expresiva y en la materialidad de estas?

IA: Nuestra principal búsqueda ha sido siempre la calidad en los detalles de una obra. El detalle permite clarificar la idea generadora, pero a veces es el disparador de aquella idea. Desde el anteproyecto aparece el detalle, lo voy pensando junto con el proyecto y su materialidad, con la volumetría y la forma, buscando que el detalle apoye la idea. Todo a través del dibujo, fundamental en el proceso creativo, el dibujo como expresión, como lenguaje que permite la invención y a la vez viabiliza su materialización. También es importante decir que desarrollamos los detalles para cada proyecto.

Como forma de trabajo no separamos proyecto de dirección. Consideramos fundamental acompañar todo el proceso, desde el diseño hasta la construcción. Por eso los detalles deben pensarse, definirse, simples en su solución, claros en su expresión pero al mismo tiempo abiertos y perfectibles, para adaptarse a las contingencias durante su materialización. Por otro lado, busco la expresividad de cada material, no como ornamentación sino mediante su uso simple, con sus colores, sus texturas.

CP: El detalle es la búsqueda de la precisión. Es el precio de la nitidez.

AV: Trato de resolver los detalles de la forma más simple posible, evitando complejidades que no agregan nada al proyecto. Recientemente Shigeru Ban escribió: “trato de evitar detalles muy sofisticados, de hecho intento que los detalles desaparezcan.”

¿Cómo juega la dimensión técnica en la lógica proyectual en su obra? ¿Su postura es una toma de decisión

los Agorio —con quien entabla un lazo duradero— y frecuenta a Rodolfo Amargós, Mauricio Cravotto, Juan Antonio Scasso, José Pedro Sierra Morató, Juan Antonio Rius, Severino Pose y Carlos Pérez Montero, integrantes de “la tertulia” que con afecto evoca en sus misivas.

Steinhof es un nórdico atraído por “el aire latino” y los fulgores del

sur. En esos días visita también Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro y en 1947 se instala en Porto Alegre tras años de trabajo en Estados Unidos. Difunde así su ideario estético de base intuitivista y su nuevo método de enseñanza, que apela al “instinto primordial” del alumno y afirma la prioridad del espacio en la génesis del proyecto edilicio. Un esquema

que confía el acto creativo al libre flujo intuitivo, en rechazo al imperio del logos y a la tiranía de los sentidos. Una matriz conceptual que cifra en “el alma” el origen del arte genuino.

Estas inquietudes dan pulso a su recorrido: un periplo que se debate entre la curiosidad por lo nuevo y la nostalgia de su estadia. En sus cartas, Steinhof reitera el

deseo de volver a Montevideo para apreciar su empuje moderno y reunirse con los amigos. Una aspiración que no se cumple a pesar de los esfuerzos de Agorio en ese sentido. LA

TIUR. Inmediatamente después de reconquistada la democracia en Uruguay, en 1985, el Programa de Naciones Unidas para



Conrado Pintos. Teatro Politeama, Canelones, 2014. Fotografía: Pablo Pintos.



Conrado Pintos. Sala Zitarrosa, Montevideo, 1999. Fotografía: Pablo Pintos.

personal o tiene que ver con influencias de otros arquitectos (docentes, colegas, referentes internacionales)?

IA: No creo en la separación entre la teoría y la práctica, o entre el diseño y su construcción. Siempre existió en menor o mayor grado una disociación entre proyecto y construcción. Estaban aquellos que sabían diseñar, dibujar y aquellos que sabían de obra, construir. Sin embargo tuve la fortuna de haber pertenecido al taller Bayardo. Bayardo profundizó en la manera de enseñar arquitectura y consiguió integrar la tecnología en el proceso de diseño. Recuerdo las correcciones con un equipo docente extraordinario; los docentes de Proyecto estaban acompañados de un asesor de construcción. Esto me marcó profundamente en mi trabajo para toda la vida.

Inmediatamente después de recibirme, cuando comencé a trabajar en el estudio, lo viví como una continuidad del trabajo en el taller. En aquel momento, bajo el mismo techo realizábamos diseño, proyecto ejecutivo y dirección de obra. Compartíamos el mismo espacio arquitectos, asesores, colaboradores. Me uní a un destacado grupo de arquitectos que ya venían trabajando juntos hacía veinte años. Hugo Rodríguez Juanotena dirigía tanto el equipo de proyecto ejecutivo como el de cálculo de estructuras, además de ser quien tenía la mayor experiencia en dirección de obra. Esta etapa significó para mí un profundo aprendizaje.

Aunque el orden de que se proyecta primero y se ejecuta después pueda parecer lógico, entendemos que para todas las construcciones el diseño de las formas supone el conocimiento previo de los medios de ejecución. Para el arquitecto la técnica no debe ser un simple medio instrumental para la realización de un fin sino que debe considerarse como fuente de formas.

El trabajo del arquitecto es un trabajo en equipo: arquitectos, colaboradores, ingenieros, asesores, pensando conjuntamente en diseño y construcción, que siempre deben ir de la mano. Es durante todo este proceso colectivo que se va sintetizando una propuesta y haciendo posible la

materialización de una obra. Es justamente ahí donde una buena idea puede o no transformarse en un buen edificio.

Creo que una obra tiene un mejor resultado cuando, tanto durante el proyecto, como durante su construcción, existe una permanente búsqueda de soluciones compositivas y técnicas, específicas, que constituyen para esa obra un proceso singular y único.

CP: La dimensión técnica es inseparable de los otros componentes del proyecto (programáticos, expresivos, contextuales, económicos, culturales, ideológicos, etc.).

En cuanto a la “postura” personal es fruto de la decantación de la experiencia que he podido transitar. En ella el balance no me favorece: debo a otros infinitamente más de lo que puedo aportar. La lista sería interminable, pero por razones afectivas debo recordar a Nelson Bayardo, quien instaló en la base de mi formación la exigencia ética de aproximar ideología y práctica disciplinar.

AV: Considero la dimensión técnica primordial en la lógica proyectual: no proyecto lo que no sé construir con la tecnología de que dispongo. Sigo creyendo en la importancia de la construcción, en el seno de una profesión hoy totalmente dominada por la imagen, y no creo mucho en la división actual del trabajo entre arquitectos “diseñadores” o “de concepción” y arquitectos “realizadores” o “detalladores”.

Todos los arquitectos tenemos la obligación de saber construir; ya lo dijo Aristóteles “a fuerza de construir bien se llega a buen arquitecto”. En cuanto a mi postura, pienso que todos sufrimos influencias, miramos, analizamos lo que hacen o han hecho otros. En mi caso Eames, Prouvé, Bonet, Piano, me ayudaron a definir mis prioridades. Finalmente debo mencionar nuestra deuda con Nelson Bayardo y su enseñanza, las coordenadas “técnica” y “económica” fueron capitales en nuestra formación.

el Desarrollo –como organismo internacional– y el Centro de Innovación y Desarrollo –como institución nacional– organizaron el Primer Foro de Innovación y Creatividad con el objetivo de crear canales de expresión y estímulo de cara al futuro del país, que contribuyeran a crear bases y mecanismos para orientar procesos de innovación. Uno de los

mecanismos centrales del Foro lo constituyó un concurso de proyectos innovadores y creativos, el “Gran Premio a la Creatividad”.

El premio fue adjudicado al trabajo Propuestas a la Ciudad Democrática, elaborado por un equipo coordinado por los arquitectos Thomas Sprechmann, Mario Lombardi, Juan Bastarrica, Enrique Benech, Federico Ber-

vejllo, Antonio Gervaz, Martha Kohen, Ruben Otero y Arturo Villaamil, con el asesoramiento del arquitecto Néstor Usera, del doctor Federico Berro, del licenciado Darío Saráchaga, de los ingenieros Ignacio Porzecanski y Martín Viaene, y la participación de diez equipos de arquitectura, lo que representa la contribución de cuarenta y cinco personas.

Se trataba de un conjunto de ideas articuladas para la ciudad de Montevideo, basado en un ajustado estudio morfológico y una concepción urbana de transformación a través de intervenciones estratégicas.

El trabajo en cuestión recogía los trabajos individuales de investigación de Thomas Sprechmann y Mario Lombardi y los trabajos



Edificio El Indio, Arq. Jorge Capraro, 1942. Montevideo, 2015.



FRENTES DE BATALLA

ARQUITECTOS ARTISTAS, ORGANIZADORES, EMPRESARIOS Y PROLETARIOS

EMILIO NISIVOCCIA Y SANTIAGO MEDERO

EMILIO NISIVOCCIA (Montevideo, 1962).
Arquitecto desde 1994 (FARQ-UDELAR).

Candidato a doctor en la ETSAB-UPC. Director del Instituto de Historia de la Arquitectura, miembro del grupo de investigación CSIC n°1082: Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay.

Profesor agregado del taller Danza y profesor agregado del curso de Arquitectura y Teoría.

SANTIAGO MEDERO (Montevideo, 1979).
Arquitecto desde 2009 (FARQ-UDELAR).

Tesista de la maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT. Profesor adjunto en el Instituto de Historia de la Arquitectura, miembro del grupo de investigación CSIC N°1082: Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay. Profesor asistente en las cátedras de Arquitectura y Teoría y Teoría de la Arquitectura I.

1. Vitruvio: *Los diez libros de arquitectura*, p. 14. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz. Imprenta Real, Madrid, 1787.

En el inicio de uno de los capítulos de su tratado, Vitruvio afirma que las “partes de la arquitectura son tres: *la Construcción, la Gnomónica y la Maquinaria*. La *Construcción* se divide en otras dos; una es la edificación de las murallas y obras públicas; y la otra la de las particulares.”¹ A los ojos de un arquitecto del siglo I a.C., aquello que realizan sus colegas a comienzos del siglo XXI —las obras públicas y los edificios privados— convivía junto a relojes solares, artefactos para elevar agua y máquinas de guerra. De aquí se deducen un par de problemas que no deberían pasar inadvertidos. El primero es que el campo de aplicaciones de la arquitectura ha sufrido una enorme reducción a lo largo de los siglos; el segundo, que un cuerpo de conocimientos en el que conviven sin obstáculos templos y catapultas parece casi imposible de imaginar.

2. L. B. Alberti: *De re aedificatoria*, p. 50. Akal. Madrid, 1992.

En 1452, Leon Battista Alberti continuaba reconociendo al arquitecto como ese gran artífice de la civilización capaz de reunir en un solo haz “paseos, piscinas, termas”, “los transportes, los molinos, los relojes”, construir “monumentos, santuarios, templos, recintos sagrados”, o alterar la superficie terrestre en nuestro propio beneficio abriendo “pasos entre las rocas, atravesando montañas, terraplenando valles, conteniendo lagos y mares, desecando pantanos, pertrechando naves, encauzando ríos y construyendo puertos”. Tampoco faltaban en este largo elogio de la arquitectura las viejas máquinas de guerra y “el arte tormentaria.”²

De hecho, fueron estos ingenios bélicos y las construcciones ligadas al ejercicio de la guerra, pero sobre todo a la movilidad —es decir, al punto en el que el comercio coincide objetivamente con el desplazamiento de tropas bien entrenadas— los que acabaron por determinar la escisión de una buena porción de aquellas “tres partes” enumeradas por Vitruvio en favor de los nuevos ingenieros. Este proceso comenzó en Francia en 1747, con la creación de la *École royale des ponts et chaussées* y adquirió un perfil más estable en 1794 cuando se fundó en París la *École polytechnique*.

Pero el punto que aquí interesa señalar no es la explosión del antiguo universo de temas abarcado por la arquitectura sino el tipo de conocimiento que comienza a crecer en paralelo y dentro del nuevo archipiélago de instituciones. Antoine Picon

académicos del taller Sommer de la Facultad de Arquitectura.

El producto del premio fue utilizado para publicar, en 1986, el libro *Propuestas a la Ciudad*, que profundizaba las reflexiones que guiaron la propuesta original. Dio origen al TIUR, Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales, que actuó durante algunos años alimentando los trabajos acadé-

micos y profesionales de sus integrantes. RO

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN.

1. Llegó a Montevideo a fines de abril de 1934, en plena dictadura de Gabriel Terra. En agosto envió a la Facultad de Arquitectura una oferta de curso: La Morfología Comparada de las Artes Plásticas. Este fue el principio de

una relación con la arquitectura que se ha proyectado retroactivamente sobre generaciones de arquitectos luego de la muerte del maestro. Durante los últimos años de su vida fue asistido por media docena de ellos, entre los cuales estaba Ernesto Leborgne, y también por el ingeniero Eladio Dieste. Sin embargo, su doctrina del “útil no artístico” y el arte aplicado so-

bre las máquinas de habitar no prosperó en unas generaciones que aún reivindican el carácter artístico de la arquitectura y una bauhausiana integración de las artes. El discurso torresgarciano se fue diluyendo en interpretaciones apócrifas de su doctrina mientras el pintor languidecía en un universo de nostalgias. Al mismo tiempo, las urgencias políticas

3. A. Picon: *Tra utopia e ruggerie. Paesaggi dell'ingegneria dal Settecento a oggi*. Allemandi. Turín, 2006. La traducción es nuestra.

afirma que entre los ingenieros del siglo XVIII es posible “hablar de la emergencia de un nuevo tipo de racionalidad que puede definirse como analítica”.³ Al igual que en los cuadros de la *Enciclopedia*, ahora los objetos ya no son cosas en sí mismas sino el resultado de un proceso de montaje que se desarrolla en el tiempo, cuyo valor está ligado a procesos dinámicos de transformación y ya no a sus cualidades intrínsecas y geométricas.

Este desplazamiento de una racionalidad geométrica e históricamente “arquitectónica” hacia una analítica permite a las nuevas formas del saber dar un paso decisivo para conectar el conocimiento a la producción por la vía rápida de la tecnología. De este modo, la nueva racionalidad aumentó exponencialmente sus capacidades performativas, consiguió eliminar de raíz el lento aprendizaje empírico que suponía la vieja matriz técnica venerada por Vitruvio, y logró alejar definitivamente el trabajo intelectual del trabajo manual.

Convertir el trabajo manual en trabajo abstracto, es decir, en trabajo directamente productivo, masificado, homogéneo, uniforme y carente de toda cualidad, fue una de las transformaciones fundamentales que puso en marcha el capitalismo durante el siglo XIX. Junto al nuevo ejército de trabajadores anónimos, los intelectuales también fueron interpelados y capturados por la axiología del capital. Desde entonces el trabajo intelectual ha oscilado entre las más encendidas declaraciones de independencia y la asunción de una reconversión en pos de “la reconquista de una razón social y una presencia efectiva dentro del desarrollo” del capital.⁴ Si la primera de las opciones supuso históricamente el ingreso al terreno de la ideología, la segunda implica la “pérdida progresiva de aquella calidad del trabajo que continúa distinguiendo por definición al trabajo intelectual [...], esto es la individualidad, la autonomía, la determinación, la concreción.”⁵ Es decir, implica la conversión del trabajo intelectual a las reglas del trabajo abstracto o, si se prefiere, la sostenida “proletarización” del viejo cetro intelectual. Algo que por otra parte no ha dejado de suceder, e incluso se ha acelerado, desde la segunda posguerra al presente.⁶

Tres cosas podemos concluir en esta introducción: la primera habla de las continuas variaciones del campo laboral de la disciplina, la segunda afirma que los saberes nunca son independientes de su razón histórica, y la tercera, que la división social del trabajo comprende a la arquitectura en todas sus dimensiones. Intentar leer algunos episodios en cien años de arquitectura en el Uruguay a través de estas tres hipótesis supone tratar de comprender algunas fronteras de la disciplina y los márgenes dentro de los que se desarrollan sus conflictos más secretos.

4. A. Rosa: “Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia”. En: AA.VV: *Socialismo, città, architettura*. URSS 1917-1937, p. 227 y ss. Officina. Roma, 1971. La traducción es nuestra.

5. *Ibidem*.

6. Cfr. Manfredo Tafuri: “Per una critica dell'ideologia architettonica”. En *Contropiano* 1/69. La Nuova Italia. Florencia, 1969.

vaciaban la pretensión de un universo simbólico, aunque el tiempo fue consolidando la idea de un Torres García de significados ocultos detrás de su geometría arquitectónica. JN

2. “El taller no podría tener la unidad que tiene sin creer en las cosas que cree, ni creer en ellas si no creyera de una manera unitaria.

Quiero señalar con esto que la índole de una creencia, su sentido moral, estético o metafísico, nunca es independiente de su fuerza religiosa, de su capacidad para reunir a los hombres más diversos, religándolos a un fin trascendente. Y los pintores del taller son muy diversos, habiendo entre ellos muchos temperamentos antagónicos; pero el amor y la fe son

más poderosos que los mayores antagonismos. Y es el amor, es la fe lo que falta a ese hombre de nuestro tiempo, cada vez más vacío y horriblemente solitario”.

Lo dijo Guido Castillo, el conocido aforista salteño, en 1953, y sabía bien lo que decía: Joaquín Torres García es considerado hoy un profeta sin fisuras para el arte en Uruguay y Re-

movedor, su todavía indiscutido evangelio. MM

TRAZO. 1. Surgida como iniciativa de un grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, fue la primera revista universitaria editada durante la dictadura. La línea editorial de la publicación estuvo pautada por los temas de la época, como la autonomía universitaria, las

ARQUITECTO ARTISTA, ARQUITECTO ORGANIZADOR - 1915-1935

A principios del siglo XX la construcción presentaba en Uruguay un perfil mayoritariamente artesanal. Predominaba el trabajo a pie de obra en detrimento de la producción en talleres, no había una racionalización demasiado rigurosa de la fábrica, y el ciclo entero de la construcción estaba formado por un archipiélago de unidades de diversos tamaños. En 1929, en contraste, se construyó en Montevideo un estadio de fútbol con capacidad para 65.000 espectadores en solo nueve meses. El éxito de la tarea a contrarreloj implicó un esfuerzo de racionalización del proyecto, la introducción de maquinaria moderna y una coordinación en el espacio y el tiempo de todas las operaciones, que puso a prueba la capacidad industrial instalada en el país.

En noviembre de 1929 la Comisión Administrativa del Field Oficial adjudicó la construcción de las tribunas a dos empresas diferentes, Dyckerhoff y Widmann y Adolfo Shaw, desestimando la oferta más barata presentada por el ingeniero Mauri “en interés exclusivo de la obra, que debía realizarse impostergablemente dentro del plazo señalado”. De hecho, si se repasan los números al 31 de diciembre de 1933, el 59,8 % del total de costos del estadio correspondía a la obra en hormigón armado.⁷ Es que el Centenario es una gigantesca estructura de hormigón y varillas de acero en la que se minimizaron los oficios vinculados a la decoración (carpintería y herrería decorativa, decoración en yeso, vitrales, etcétera) y adquirieron importancia primordial las nuevas formas del trabajo abstracto. Se trataba de oficios “sin historia” que de alguna manera contribuyeron a erosionar el entramado artesanal que portaban consigo buena parte de los constructores y obreros radicados en el país. La vieja “aristocracia del trabajo” cedía terreno ante una combinación moderna de máquinas y nuevas tecnologías, puestos de dirección científica y una mano de obra heterogénea y poco calificada.

Si para los cronistas de la época la obra del estadio fue una suerte de nueva Babel donde resonaban las lenguas más diversas e ininteligibles apenas unificadas por el esperanto de las nuevas formas de gestión y división del trabajo, la presencia de máquinas modernas también acaparó buena parte de la atención pública y profesional. El uso de la hormigonera fue central para el ahorro de mano de obra, la exactitud en el amasado y la exigencia de una rotación precisa de actividades en torno a su ritmo de producción, como también lo fueron la instalación de pequeños ferrocarriles para transportar materiales, máquinas excavadoras y guinchos.⁸ El nuevo parque tecnológico y las nuevas formas de organización del trabajo ya estaban presentes en las primeras décadas del siglo XX en las obras de ingeniería

7. M. A. Cattaneo: “El Estadio Centenario. Desde su origen hasta hoy. Su financiación”. En *Economía, revista mensual de economía inmobiliaria* n° 2. Montevideo, enero de 1934.

8. Sobre los nuevos oficios y la introducción de maquinaria, véase C. Simonnet: *Hormigón: historia de un material*. Nerea. San Sebastián, 2009.

libertades y la enseñanza. *Trazo* se estableció también como un ámbito de intercambio y debate sobre las ideas y el pensamiento arquitectónico, dentro de un contexto social pautado por censuras y presiones que hacían de cada número un logro. En el seno de su redacción eran habituales las tertulias donde se reunían estudiantes, arquitectos y ex docentes universitarios, que

conjuntamente con profesionales de la región intercambiaban opiniones y experiencias.

Los concursos y los proyectos estudiantiles fueron espacios habituales en las páginas de la revista. Fue difusora y amplificadora de las actividades que en el marco de la oposición al gobierno se estaban comenzando a realizar en todo el ámbito universitario.

Estimuló y promovió debates, conferencias y exposiciones en los que se exponía la problemática actual de la arquitectura y su vinculación con la enseñanza y la investigación.

La revista llegó a tener un tiraje de mil doscientos ejemplares con hasta seis publicaciones anuales. Una vez instaurada la democracia, pasó a formar parte del CEDA. LZ

2. *Trazo* siempre será recordada como un instrumento que contribuyó, en su modesta cuota parte, a erosionar la dictadura, y esto es verdad. Pero cuando se repasa la enorme lista de viejos jóvenes estudiantes de arquitectura que pasaron por la redacción o animaron sus polémicas, algunas sólidas y otras ingenuas, se tiene la impresión de que la revista fue bastan-

9. C. Pérez Montero: "Estadística de la edificación, Ciudad y Departamento de Montevideo". En revista *Arquitectura* n° 116. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, julio 1927.

10. Sobre la racionalización del ciclo edilicio en el entorno de las políticas keynesianas, ver: P. Cacciari, Stefania Potenza: *Il ciclo edilizio*. Officina. Roma, 1973.

11. C. Pérez Montero: "La Federación de la Construcción y la Liga de la Construcción. Apreciaciones equivocadas". En revista *Economía* n° 6. Montevideo, junio-octubre de 1931.

12. En la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos, por ejemplo, son muy pocos los artículos que hacen referencia al problema de la eficiencia y la organización científica de la obra. Incluso cuando se le dedicó espacio a temas como el fordismo o el taylorismo, no se conectaron estas teorías con las posibilidades que hipotéticamente podrían ofrecer a los procesos productivos en arquitectura.

13. Basta con pensar en el sistema Vibro Econo de Vilamajó y Debernardis para comprender las inercias de la cultura arquitectónica a mitad de los años treinta. En su primera versión, la patente comprendía más de veinte piezas diferentes destinadas a la construcción de viviendas indivi-

civil, y fue entonces que el hormigón armado dejó de ser una simple novedad y comenzó a utilizarse de modo más sistemático y eficiente, desplazando a las estructuras de acero.

Por otra parte, la racionalización de la obra se experimentaba mientras la construcción crecía exponencialmente. Según los cálculos de Carlos Pérez Montero, la cantidad de metros edificados en 1927 superaba en más de tres veces y media los de 1900 y la población urbana duplicaba las cifras registradas a comienzos de siglo.⁹ Si bien los gráficos parecían demostrar una tendencia al crecimiento sostenida en el largo plazo, el efecto de las crisis exteriores impactaba de forma negativa e intercalaba períodos de recesión. Para estabilizar el crecimiento hacía falta dar un paso al frente y racionalizar todo el ciclo edilicio.¹⁰

La revista *Economía*, publicada por Pérez Montero y Juan Horacio Labadie entre 1933 y 1934, ensayaba entonces una lúcida respuesta a la crisis colocando el problema de la arquitectura dentro del ciclo entero de la construcción como rama de la economía. Para la revista el problema central consistía en racionalizar las distintas fases del ciclo económico articulando en un conjunto orgánico nuevos marcos legales de acceso a la vivienda, políticas de financiación pública, métodos científicos de gestión, planificación urbana, parque industrial e infraestructuras, dando cabida incluso a los sindicatos de obreros en un frente común de negociaciones que debía ser una expresión legítima de los intereses colectivos.¹¹ Este salto de escala keynesiano que vislumbra una primera "condición metropolitana" de la arquitectura contrasta con las posiciones más anodinas esgrimidas en la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.¹²

Sin embargo, ni Pérez Montero ni el resto de los arquitectos parecían vislumbrar que el ingreso a las leyes del ciclo edilicio significaba una pérdida de autonomía e iba a transformar por completo las lógicas con las que se pensaba el proyecto de arquitectura, un tema que ya había madurado suficientemente en las *Siedlungen* de Ernst May en Frankfurt, en el barrio Törten de Walter Gropius en Dessau y en la ideología de la "nueva objetividad" que floreció en la Europa Central y del Este a finales de la década de los veinte, esto es, que el arquitecto ya no proyectaba objetos singulares sino que coordinaba el montaje de unos sistemas que le eran ajenos o, al menos, cuya realidad se dirimía en el territorio de la producción, de la relación entre las prestaciones y el dinero.¹³

Pero para los arquitectos de comienzos de siglo la inserción de la arquitectura en el mundo de la producción de mercancías parecía aún un tema lejano; su preocupación en todo caso era la "construcción" de su propia profesión dentro del organismo social, hecho que implicaba el reconocimiento de sus saberes específicos, tanto artísticos como técnicos. Si por un lado se trataba de tomar distancia de los ingenieros, asumiendo la

te más que un vehículo de paso. Trazo fue parte de una experiencia generacional repleta de insolencia y un poco de desparpajo, de una aventura intelectual que trató de juntar todos los frentes de batalla al precio de vivir en carne propia sus contradicciones. Aunque solo sea por esto último, el combustible que alimentó a la revista debería continuar intacto. EN

- V -

VILAMAJÓ, JULIO. En el segundo número de la revista *Elarqa*, Juan Pedro Uruzola llamaba la atención sobre una mitomanía criolla tan persistente como para poner en jaque nuestra vocación ilustrada o, al menos, para detener las preguntas sobre la paradoja que supone

que en "un medio tan crítico como el nuestro, llama poderosamente la atención encontrarse con una figura que parece estar por encima de toda sospecha". Esa figura es Julio Vilamajó.

Repasando sentencias de Carré y Lucchini, Uruzola podía encontrar sin dificultades los rastros de un culto al genio parido en el seno de la vieja aristocracia romántica, ex-

portado al Nuevo Mundo por la vía de *Beaux-Arts*. Como es sabido, el genio designa una aptitud innata que puede ser educada pero jamás transmitida, una cualidad que permite a unos pocos elegidos ir más allá del código establecido e incluso fundar uno nuevo. El genio habita en el terreno de lo inefable y por eso mismo se sustrae a la historia y la crítica para pasar olímpico al

duales. Un gigantesco y complicado *puzzle* incapaz de comprender el salto de escala urbano y la combinatoria universal que supone la producción fordista. IHA, Carpeta n° 521.

14. Sobre las polémicas entre arquitectos e ingenieros en las primeras décadas del siglo XX ver: E. Mazzini y M. Méndez: *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. UDELAR. Montevideo, 2012.

15. “Nómina de los técnicos con responsabilidad definida y firma autorizada en el Municipio”. En revista *Arquitectura* n° 116. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, julio de 1927.

16. Si bien esto es así en términos globales, no debe olvidarse la figura del “firma planos”, es decir, aquel arquitecto que, utilizando las nuevas reglamentaciones que solo autorizaban obras proyectadas por arquitectos o ingenieros, prestaba su firma técnica para viabilizar obras diseñadas por otros, generalmente constructores. La SAU también realizó una amplia y agresiva campaña contra estas figuras durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, aunque con escaso éxito.

17. “El arte industrial”. En revista *Arquitectura* n° 23. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, diciembre de 1917.

condición de artistas luego de un nacimiento marcado por la matriz politécnica, por el otro la batalla se presentaba frente a los constructores, quienes entonces prácticamente monopolizaban la pequeña obra privada.¹⁴

La batalla de los arquitectos en este último frente provocó una inversión, en poco más de treinta años, de la proporción numérica entre constructores y arquitectos. En 1892, la cantidad de técnicos con firma autorizada ante el municipio de Montevideo fue de once ingenieros, doce arquitectos y ciento treinta y seis maestros de obra. En el año 1926 el número de ingenieros fue de quince, el de arquitectos creció a ciento cincuenta y el de maestros de obra se redujo drásticamente a siete.¹⁵ El panorama de los años treinta, por lo tanto, aparecía dominado por la figura del arquitecto y, cada vez más, por oficios de baja calificación que comenzaron a encontrar su espacio en las nuevas organizaciones de la clase obrera.¹⁶

La relación de la arquitectura con los oficios presentó otra dimensión en cuanto a equipamiento y decoración. El peso que representaban estos oficios en la construcción era determinante en las primeras décadas del siglo XX: herrerías y carpinterías artísticas, yeserías, empapelados, grabados en cristal, vitrales, adquirieron gran desarrollo entre una clientela ávida de marcar su posición social. Se trataba en su mayoría de pequeños establecimientos, muchos de ellos de carácter familiar.

El problema de la enseñanza de las artes y oficios o “industrial” aparece reiteradas veces en *Arquitectura*, ya desde su nacimiento en 1914. La postura ante dicha enseñanza fue ambivalente pero señala en cada caso la importancia del problema y la necesidad de superar el objeto de imitación industrializado por una hechura artesanal “auténtica”. La ambivalencia se presentaba tanto en el plano del lenguaje (la discusión por el estilo correcto o auténtico) como en el de la organización de la obra.

En 1917 *Arquitectura* publicó un informe de la Facultad de Arquitectura, presentado al Consejo Superior de Enseñanza Industrial, que se mostraba crítico con la dirección de esta enseñanza, entonces bajo el mando de Pedro Figari.¹⁷ Se señalaba que el estilo que se estaba creando, si bien autóctono, era primitivo, y no por ello dejaba de ser una copia. Pero lo que es aún más importante, había en el documento un rechazo explícito a la autonomía del artesano, quien debía trabajar siempre bajo la dirección del arquitecto. Puertas, ventanas, frisos, escaleras, herrería, marmolería, yesería, cerámica, marquetería, debían ser ejecutados por el artesano, pero bajo la concepción artística de una *Gesamtkunstwerk* parida por la mente del arquitecto.

No obstante, pocos meses antes de la publicación de las críticas a la escuela dirigida por Figari, la propia *Arquitectura* había publicado un artículo en el que J. M. (probablemente José Mazzara) elogiaba su dirección pedagógica y estilística y postulaba el

otro lado de la raya y formar fila en el bando de los mitos.

Deshacer las mitologías, es decir explorar los fundamentos históricos del mito, es lo único que nos cabe a los hijos de la Ilustración. Pero a decir verdad, Vilamajó no se presta fácilmente y, además, el problema es solo nuestro.

A Vilamajó le hemos encargado ser nuestro cicerone en el

laberinto de estos tiempos oscuros, o bien, el depósito bancario que avala los despilfarros más superfluos. Le pedimos que sea nuestro primer racionalista, el primer posmoderno, el primer regionalista, el primer paisajista, el primer sustentable y lo que sea, pero siempre el primero. Solo que tal vez Vilamajó nunca fue el primero en anticipar el futuro, sino

por el contrario, el último de los antiguos. EN

VILLEGAS BERRO, FRANCISCO. Carta para un estudiante de Arquitectura.

Soy un exarquitecto y ex profesor de Proyectos. Trabajé durante años en problemas de arquitectura y urbanismo, esa difícil tarea que hoy llaman ordenamiento territorial.

Sobre la base de mis experiencias, algunos éxitos y numerosos disgustos, quiero dejarte algunas reflexiones que te puedan ser útiles en tu carrera.

En primer término, has de saber que cuando recibas tu título de arquitecto aún no lo serás. Solo podrás llegar a serlo cuando luches y tropieces con el mundo real, cuando hayas vivido experien-

18. J. M.: “La Enseñanza Industrial en el Uruguay”. En revista *Arquitectura* n° 17. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, diciembre de 1916, enero de 1917.

19. M. Cravotto: “La Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París”. En revista *Arquitectura* n° 97. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, diciembre de 1925.

carácter artístico, no copista, del artesano decorador. Aceptaba, por lo tanto, la relativa autonomía de este respecto al arquitecto.¹⁸ En una posición intermedia, Mauricio Cravotto abogaba por la unidad decorativa y arquitectónica, pero entendiendo no poder llegar muchas veces a esas instancias, apelaba a la buena formación en la Escuela Industrial a los efectos de mantener la coherencia estilística. En 1925, en un artículo sobre la exposición de artes decorativas en París, el mismo Cravotto defendía la decoración moderna funcional en contraposición al historicismo y también a las “desnudeces tal vez demasiado esqueléticas” de cierta arquitectura moderna. Esta decoración, “diseminada en los ambientes en forma de innumerables objetos” sería el producto de la potencia de la “industria democratizadora” y “de la obra de las escuelas industriales y artísticas”.¹⁹

En resumen, durante las primeras décadas del siglo los dos grandes colectivos, la Sociedad de Arquitectos y la Facultad de Arquitectura, buscaron definir un estatuto profesional y, como es lógico, esta tarea también supuso construir diferencias. Frente a la ingeniería civil reivindicaron las cualidades artísticas, y frente a los constructores, su condición técnica. La aparición de un conjunto de obras de gran escala, de empresas constructoras de mayor envergadura, de herramientas y conocimientos aplicados a la “ciencia de la construcción”, no pareció generar demasiados sobresaltos. Una cierta confianza en los roles asignados y un tránsito fluido con el aparato del Estado parecían garantizar la estabilidad de los organigramas. En este contexto, la labor de Pérez Montero resulta por lo menos extraña y acaso un buen indicador de que algunas cosas estaban cambiando.

ARQUITECTO EMPRESARIO, ARQUITECTO PROLETARIO 1946-1980

En una entrevista realizada por Mariano Arana en 1981, Mario Payssé relataba el pasaje del arquitecto liberal a aquel que se incluye dentro del formato de grandes grupos empresariales. Un salto cualitativo que suponía la aparición de formas de trabajo abstracto en un imaginario colectivo que continuaba aferrado a la figura idílica del arquitecto “libre”.

“En aquel momento [decía Payssé], aunque parezca mentira, llegaban al escritorio posibles clientes que uno no conocía, aunque siempre había una referencia. Esa forma cambió cuando algunos arquitectos se dieron cuenta de que era mejor estar en una empresa constructora, de ingenieros o de constructores, porque aparentaban que no se cobraba

cias y sepas que un capataz, un albañil experimentado, un herrero o un carpintero conocen muchas cosas que tú ignoras.

Tal vez a lo largo de tus estudios vayas adquiriendo una serie de conocimientos que un obrero no puede alcanzar, pero seguramente, a lo largo del camino, te darás de bruces contra problemas prácticos que un buen operario podrá resolver.

Sentado este concepto como principio, me tocó pensar sobre varias realidades, sobre cosas técnicamente impecables, fruto de la naturaleza o del ingenio humano. Las he llamado, estructuras informales.

¿Qué entiendo por estructuras informales?

Quiero hacer uso de cuatro ejemplos muy simples, fruto de mis

observaciones y reflexiones. Dos corresponden a formas naturales y las otras a formas construidas, unas elaboradas por la naturaleza y otras mediante procesos de experiencias tradicionales, en las cuales han intervenido los seres humanos que las generaron sin apoyo de ingenieros ni arquitectos.

CÁSCARA DE NARANJA: si la cortamos por el eje observamos

que la cáscara protege la pulpa pero a la vez cuenta con su sostén; tiene la particularidad de ser más gruesa en el apoyo y más delgada en el lado opuesto. A mayor esfuerzo, mayor espesor.

EL TALÓN: la distancia entre el hueso principal y la piel está ocupada por celdillas de aire que amortiguan el choque contra el suelo.

EL PARAGUAS: está constituido

honorarios, aunque en realidad los honorarios siempre estaban metidos. Arquitectos como De los Campos, Puente & Tournier, pusieron una empresa y trabajaban más que cuando estaban solos. Después se pasó por la etapa de trabajar en las inmobiliarias. Actualmente, se acostumbra a tener el respaldo de poderosos financistas; ellos son quienes hacen las torres en Punta del Este y las grandes obras en Montevideo”.

Todo indica que hubo dos resortes fundamentales que acompañaron e incluso impulsaron estas transformaciones. El primero fue la Ley de Propiedad Horizontal y el segundo la planificación de la vivienda social que desembocó en la Ley de Vivienda.

Destinada a “los que no son ni demasiado pobres ni demasiado poderosos”, la Ley de Propiedad Horizontal buscaba revertir la concentración de la propiedad inmobiliaria que tendía a la eliminación progresiva de los pequeños y medianos propietarios y los obligaba a entrar en el circuito de alquileres de los inmuebles de los grandes capitalistas o bien al retiro a los suburbios de la ciudad, donde los precios del suelo seguían siendo accesibles.²⁰ Con el tiempo, el nuevo régimen cumplió en buena medida su cometido original, permitiendo el acceso a la propiedad de la clase media, que tendió a invertir en “ladrillos” como modo de asegurar el capital en una coyuntura previa a la crisis. Sin embargo, este régimen no daba solución alguna a los sectores más humildes ni a un nuevo sector medio empobrecido a partir de la depresión económica que comenzó en el segundo lustro de la década de los cincuenta.

Pero las consecuencias de la propiedad horizontal fueron más allá de su incidencia en el mercado inmobiliario y los consumidores, jugando también un papel importante en las relaciones de producción. En 1959 y con las consecuencias del nuevo régimen ya a la vista, Aurelio Lucchini —entonces decano de la Facultad— y Leopoldo Artucio opinaron sobre el tema en un número especial aniversario de *Marcha*. El primero escribió un artículo sobre la “evolución de la arquitectura nacional” desde 1939 y al segundo le realizaron una breve entrevista, pero curiosamente, ambos hacían comentarios muy similares respecto a los resultados de la Ley de Propiedad Horizontal. Para Lucchini, la década de los cincuenta significó “el momento en que comienza el auge de los negocios de la propiedad por pisos, que concentra en pocos estudios profesionales la mayoría de este tipo de obras [...]”, mientras Artucio afirmaba por su parte: “La ley de propiedad horizontal ha concentrado en pocos profesionales un trabajo que antes se distribuía entre muchos, y si a la situación presente se suman los profesionales en formación, las consecuencias pueden ser una superpoblación aparente.”²¹

La superpoblación se podría resolver, según Artucio, si la sociedad actuara “con un sentido de utilidad colectiva” y pusiera a los arquitectos a trabajar en todo aquello que necesita. De este modo, las premisas del plan de estudios de 1952 podrían hacerse realidad. Sin embargo, lo que se observa con el correr de los años no solamente es la concentración del trabajo

20. Respuesta del Dr. Adolfo Aguirre González. “Posibilidades y Limitaciones de la Ley de Propiedad Horizontal”. En *Revista de la Facultad de Arquitectura* n° 3, p. 54. Montevideo, setiembre de 1961.

21. A. Lucchini: “Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959” y Leopoldo Artucio: “Nuevas orientaciones en la Facultad de Arquitectura” (entrevista). En semanario *Marcha* n° 966. Montevideo, 3 de julio de 1959.

por un eje sobre el que se deslizan dos anillos, uno fijo y otro móvil, conectados a varillas flexibles y rígidas que sostienen la tela que al ser tensada forma la capa impermeable.

LA RUEDA DE BICICLETA: se compone de un aro circular unido a un centro por medio de varillas oblicuas, cruzadas de manera de resistir los empujes de frenado o aceleración. Estas se separan al

llegar al cubo y forman en conjunto un haz de gran rigidez.

¿Qué ingenieros o arquitectos proyectaban estas notables estructuras? Ninguno. Son solo fruto de la paciencia, del ingenio y de la experiencia de generaciones de artesanos. Conclusión: seamos audaces en la creación de formas y espacios sin dejar de ser modestos. Admiramos formas del

pasado e ideamos formas nuevas para los desafíos a los que la cultura y la civilización nos conducen. FVB (In Memoriam)

- W -

WILLIMAN RAMÍREZ, JOSÉ CLAUDIO. 1. Fue profesor de

Historia en Secundaria y Preparatoria a partir de 1948, secretario del Centro de Estudiantes de Derecho a partir de 1950 y secretario general de la FEJU desde 1951, obtuvo el título de doctor en Derecho y Ciencias Sociales en 1954, y, de 1955 a 1976, fue profesor de Historia y de Economía en el Instituto de Profesores Artigas, del cual además fue fundador. Acce-

que Lucchini y Artucio denunciaban (quizá amortiguada en esos años por la ampliación del mercado de viviendas) sino una creciente división social del trabajo dentro de la propia disciplina y una producción cada vez más cercana a estándares fijados por el mercado. Lo que se fortaleció, en definitiva, fue un tipo de empresario (generalmente arquitecto), en ese entonces mayormente ligado a empresas constructoras, como señalaba Payssé. El crecimiento exponencial de algunos pocos estudios de arquitectos durante los años cincuenta y sesenta era precisamente una evidencia de esta concentración. Esta conoció momentos de importante fortalecimiento, como el *boom* edilicio que se produjo a finales de los años setenta, cuando se asociaron los grandes estudios con empresas constructoras y promotores inmobiliarios. Concomitantemente, muchos arquitectos pasaron a cumplir un rol “proletario”, insertos en cadenas de producción en la cual apenas incidían sobre los objetos y realizaban un trabajo asalariado, en el mejor de los casos.

Pero la construcción de viviendas para sectores medios y altos e incluso para fines puramente especulativos, no resolvía el “problema de la vivienda” de los sectores bajos. En momentos de aguda crisis económica como la que se vivió en la década de los sesenta, este problema se combinó con la necesidad de las empresas vinculadas a la construcción de generar una demanda más amplia e inclusiva, siempre y cuando se mantuvieran los márgenes de ganancia, lo que en los hechos implicaba la intervención estatal. La Ley de Vivienda o Plan Nacional de Viviendas de finales de 1968 era precisamente un intento de organizar la producción, tal vez no muy alejado de las ideas que Pérez Montero había formulado décadas atrás. Sí estaba alejado, en cambio, de las ideas de planificación integral que en su momento habían plantado bandera en el ITU y que estaban ampliamente difundidas en la cultura arquitectónica. De hecho, la oposición o las reticencias que se generaron en torno a la ley tenían como uno de sus fundamentos la idea de que la planificación por sectores o ramas de la economía sin una base de planificación territorial integral, no solo era incapaz de solucionar los problemas del país sino que incluso podía agravarlos en la medida en que sacara provecho de los desequilibrios internos.²²

22. La identificación del socialismo como racionalización de las estructuras físicas, productivas y sociales tuvo una enorme fortuna crítica en el seno de la izquierda uruguaya y en particular en el ITU dirigido por Carlos Gómez Gavazzo. No obstante, algunos sectores de la izquierda “moderada” fueron protagonistas de primera línea en la redacción de la Ley de Vivienda,

Favorecida por la ley, la industria de la construcción dio un salto cualitativo que se verifica en los importantes complejos de viviendas que se realizaron, principalmente en la periferia de Montevideo, pero cuyas consecuencias fueron más allá de las obras en particular. Conjuntos como el Parque Posadas, Millán o Malvín Norte fueron ejemplos de una racionalización constructiva motivada por la magnitud de las operaciones y la adecuación a las necesidades de un sector de la industria subvencionada por el Estado. En nuestra disciplina, el Plan Nacional de Viviendas acabó por profundizar su incorporación a las condiciones del trabajo abstracto de la industria moderna y, de paso, también por favorecer la tendencia al monopolio que ya se verificaba con la implementación de la Ley de Propiedad Horizontal.

dió por primera vez a la titularidad de una cátedra en la Facultad de Arquitectura en 1962. También fue catedrático de Economía en la Facultad de Agronomía y, a partir de 1991, en la Facultad de Derecho. En este último año, y dada la creación de la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad de la República, Willman fue designado como su primer decano.

Nieto de un presidente colorado, hijo de un destacado actor de dichas filas, emparentado además con Máximo Santos –sobre quien escribió una biografía que se destaca, al igual que la *Historia Económica del Uruguay*, entre sus múltiples publicaciones–, en su vida política, créese que pudo más su vertiente matema, de cuño nacionalista, y se aproximó a Nardone, a Erro y luego

a Wilson, a quien acompañó, como su defensor, cuando este regresó del exilio en el Vapor de la Carrera el 16 de junio de 1984.

En 1995, un año después de que finalizara su período al frente del decanato de la Facultad de Ciencias Sociales, se integró, como vicepresidente del CODICEN, al equipo que, en la segunda presidencia de Julio María Sanguinetti,

lleva adelante la “Reforma Rama”. En 1999 fue designado rector del Instituto Universitario de la Asociación Cristiana de Jóvenes, cuya biblioteca lleva su nombre, y en el año 2000, por designación directa del Poder Ejecutivo, durante la presidencia de Jorge Batlle, pasó a integrar la Comisión para la Paz. Muchos le recordaremos por su participación en La Tertulia, de la

en sintonía con una parte del centro político alineado con el desarrollismo.

En este punto también coincidieron activistas y grupos “radicales” que parecen haber leído la coyuntura en términos estrictamente políticos.

El recorrido por estos episodios —aunque parcial e incompleto— permite trazar un boceto sobre las formas históricas asumidas por el trabajo intelectual entre los arquitectos de Uruguay. Si bien parece apresurado sacar conclusiones definitivas, al menos está claro que las viejas formas idealizadas, las de un arquitecto artista, autónomo e incontaminado, hace tiempo cedieron paso a formas de organización del trabajo propias de la producción moderna. Cuánto de estas transformaciones penetraron la superficie de las cosas hasta impactar en las capas más profundas del pensamiento y transformar su propia materia, es algo difícil de responder pero no tanto de sospechar. De hecho, parece evidente que la cultura arquitectónica criolla hace tiempo abandonó sus reductos más queridos para asumir posiciones marginales en la construcción física del hábitat humano. Pero tal vez no los abandonó por voluntad propia sino que simplemente fue desplazada. Quizá no hubo concesiones ni traiciones sino un puro y simple corrimiento en el organigrama del capital; y si hoy en día se insiste en decretar la autonomía de la disciplina y distraer la libido en experimentos abstractos que recrean el rol del arquitecto liberal y artista, tal vez sea porque ya no vivimos la tragedia de la historia sino solo su comedia.

cual fue fundador; otros por su vozarrón; los menos, por su fascinación por la ópera. ABD

2. En 1962 presentó el programa de la asignatura Economía Política de la Facultad de Arquitectura, un curso enmarcado en la orientación del plan de estudios de 1952, que buscaba brindar a los estudiantes herramientas para la

ordenación del espacio urbano y la planificación territorial.

El programa se articulaba en dos capítulos. El primero, Teoría Económica, era una introducción a los conceptos básicos, las estructuras, los sistemas de base capitalista y colectivista y la contabilidad nacional. El segundo, Planificación Económica y Social, se dividía en tres secciones. Comenzaba con el

análisis de los temas fundamentales de la teoría del desarrollo social y económico, la situación de los países subdesarrollados y el proceso de desarrollo equilibrado. Luego abordaba el estudio de la realidad de Uruguay y finalmente, el de la planificación. Esta última parte se dedicaba a explicar el concepto, los diferentes tipos y niveles, los alcances de la función planificadora

y su incidencia en la administración del Estado. El programa de Williamson estaba en franca sintonía con la posición que sostenía Gómez Gavazzo desde el ITU y acompañó la formación de varias generaciones de arquitectos. MM

— . —





SA MO TRA CIA



Patio Facultad de Arquitectura. Montevideo, 2015.

"El 27 de noviembre de 2015 nuestra Facultad de Arquitectura conmemora el centenario de su fundación. Fue ese día, pero en 1915, cuando se creó por ley a partir de la antigua Facultad de Matemáticas, donde treinta años antes comenzaran los estudios de arquitectura en nuestro país.

"Estos cien años —vale la pena recordarlo, pues aunque obvio a veces pasa inadvertido— son cien años de convivencia e intercambios con la sociedad toda que, en un mismo acto, hace posible nuestra existencia y deposita en nosotros su confianza.

"La Facultad de Arquitectura de la UDELAR es hoy la plataforma nacional más potente orientada al estudio del proyecto y la transformación del hábitat en sus diversas escalas. El centenario es un magnífico pretexto para renovar y fortalecer nuestro compromiso con la educación de excelencia y la creación de conocimiento original. Es un gran estímulo para profundizar en el esfuerzo de consolidar una comunidad académica de calidad, que incluya a todos quienes compartimos preocupaciones e intereses disciplinares.

"Queremos que el aniversario haga aún más visible nuestro diario hacer. Con este espíritu, para mirar el pasado y ver el futuro, invitamos a todos a participar junto a nosotros en la celebración del centenario. Para mostrar con fuerza, creatividad y alegría la contemporánea vigencia de esta historia de cien años de consecuente empeño en pos de una enseñanza valiosa en lo ético y en lo técnico, abierta, plural e inclusiva, comprometida con la realidad desde la especificidad de sus disciplinas."¹

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano de la Facultad de Arquitectura

1. Esta carta fue publicada por primera vez el 27 de noviembre de 2014 en el boletín digital *PATIO* de la Facultad de Arquitectura, con el interés de difundir en la comunidad académica el espíritu de la celebración del centenario.

Desde las comisiones 100 años y Cultura, asesoras del Consejo de Facultad de Arquitectura, se desarrollan los distintos proyectos del año del centenario, entre los que se encuentra 100 Intervenciones x 100 Espacios.



100 INTERVENCIONES X 100 ESPACIOS

El ámbito físico donde transcurre la vida individual y social es una construcción colectiva e histórica en incesante transformación. Lo que cada época hace (y deshace) conforma su espacio existencial. Lo que se construye y destruye expresa el espíritu de cada época; materializa sus concepciones, sus sistemas de valores, sus cosmovisiones; pero además condiciona las posibilidades que tendrán las futuras generaciones en el agenciamiento de su lugar propio. Evidentemente, por sus incumbencias integradas a todas las escalas que conforman el hábitat —interiores, edificios, espacios públicos, lo urbano, el territorio— la arquitectura es protagonista en este incesante proceso de proyecto, construcción y transformación.

La importancia del marco físico resulta tan relevante como en general invisible a los ojos de la cotidianidad. El acostumbramiento, sumado a la falta de formación en temas de arquitectura y diseño, hacen que la mayor parte del tiempo el entorno urbano-edilicio pase inadvertido.

Puede admitirse que la arquitectura propone organizaciones altamente especializadas del espacio: modifica sus coordenadas, altera sus significados. En general, su acción es motivada por fines utilitarios a los que debe responder con la mayor eficiencia, y que salvo en casos excepcionales, priman en el imaginario colectivo casi por sobre cualquier otro aspecto. A los productos de la arquitectura se les presta atención, sobre todo, cuando acaecen catástrofes o —sin tanto dramatismo— surgen desperfectos o disfunciones más o menos molestos o notorios: cuando aparecen humedades o algo deja de funcionar, por ejemplo. De lo contrario, la normalidad los diluye en el día a día; la rica complejidad de la arquitectura se desvanece detrás de la rutina, de lo previsto y previsible.

Sin embargo se adivina que debe haber mucho más que esta percepción inmediata, escasa y casi burocrática. Hay, en realidad, valores agregados por los que la arquitectura deviene más que un mecanismo funcional o un producto de mercado, y que la hacen perdurable, trascendente y significativa, incluso cuando el móvil utilitario o el sentido original puedan haber desaparecido.

A través del proyecto 100 INTERVENCIONES X 100 ESPACIOS buscamos, por un muy breve lapso, exonerar los espacios de la arquitectura de su día a día, despojarlos de su condición cotidiana, suspender los usos previstos y previsibles ofreciéndolos en cambio como soporte para la imaginación de artistas, bailarines, actores, músicos, pensadores y poetas, pidiéndoles que adopten la arquitectura como soporte de su hacer, para que en el espejo de sus propuestas adivinemos ese algo más y se nos develen algunos de aquellos aspectos que el día a día arriesga escamotear.

Buscamos crear condiciones para que la peculiar mirada del arte reinvente o redescubra facetas olvidadas en el uso cotidiano de las arquitecturas y nos las presente con nuevos colores, con nuevos sonidos, desde nuevos y originales abordajes, de modo tal que volver a ellas ya no sea lo mismo, y al formalizar un nuevo vínculo con aquellos productos de la arquitectura, renazca una mirada más atenta, más curiosa, más sensible e interesada; que alimente una conciencia aguda hacia lo que nos rodea. 100 INTERVENCIONES X 100 ESPACIOS parece un camino interesante para estimular una actitud de crítica informada, capaz de promover una acción a la vez cauta y creativa hacia el legado que preparamos para quienes han de venir.

AMPLIACIÓN FARQ

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA DE LA UDELAR

EQUIPO DE PROYECTO DE ARQUITECTURA

Proyecto Dirección General de
Arquitectura de la UDELAR /

Director Arq. Pablo Briozzo /

Proyectista responsable

Arq. Fernanda Ríos /

Equipo plan de obras

Arq. Ignacio Percovich / Christian Flores /

Pablo Duarte (2014/2015) / Arq. Fiorella

Bellora / Arq. Marco Podestá / Denisse

Baldassari (2014)

EQUIPO ASESOR

Arq. Álvaro Cayón / **Acondicionamiento**

eléctrico Ing. Octavio Rocha /

Acondicionamiento sanitario TS.

Pablo Richero / **Acondicionamiento**

térmico Ing. Luis Lagomarsino /

Proyecto de estructura Ing. Gonzalo

Serantes / **Proyecto seguridad**

Arq. Nicolás Moreira

LO POSIBLE / LO OPORTUNO

La Universidad de la República tiene una planta física de 360.000 m² ¹, distribuidos en más de cien edificios universitarios, la mayoría de los cuales están insertos en la trama urbana dialogando directamente con la ciudad. Es así que la vida universitaria se funde con las dinámicas de la ciudad y se estructura a partir de sus lógicas. Existe entonces una red invisible que conforma entre todos los edificios universitarios un “campus” atomizado en la trama urbana. Reafirmando este proceso, la Universidad está desarrollando múltiples proyectos y edificios en el interior del país, lo que demuestra una política de descentralización que se despliega en este caso también a nivel territorial y potencia la integración de la UDELAR con la sociedad.

El edificio de la Facultad de Arquitectura es emblema de una porción de ciudad, de una época, de un modelo educativo, de una forma de pensar la arquitectura. La sede histórica de nuestra Facultad no solo contribuye a dar identidad a la población universitaria que la usa y disfruta cotidianamente sino que constituye una referencia urbana que propone y genera ciudad.

La planta física incluye, además del edificio histórico proyectado por los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli en el año 1947, cuatro edificios que suman un área total de 17.471 m²: la Casa Museo Vilamajó, paradigma de la arquitectura moderna nacional, proyectada por el Arq. Julio Vilamajó para su vivienda particular y hoy convertida en Casa Museo, el local Jackson, adquirido recientemente por la Universidad para el funcionamiento de la EUCD, el ex Comedor N° 1, donde se trabaja en los talleres de materiales de la EUCD. El cuarto edificio se encuentra en etapa de licitación: la Casa Centenario, ubicada en el padrón lindero de la casa Vilamajó y proyectada como un centro de posgrado. Además se debe considerar el edificio polifuncional José Luis Massera, de uso

compartido por tres facultades. Esta variada planta física responde también a mutaciones académicas que han sufrido los procesos educativos en la Facultad. La incorporación de nuevas carreras, como la licenciatura en Comunicación Visual, y de la EUCD, así como los múltiples posgrados, han provocado un crecimiento de la población estudiantil, pero fundamentalmente un gran crecimiento en una formación integral que se logra a través de la convivencia de las distintas disciplinas.

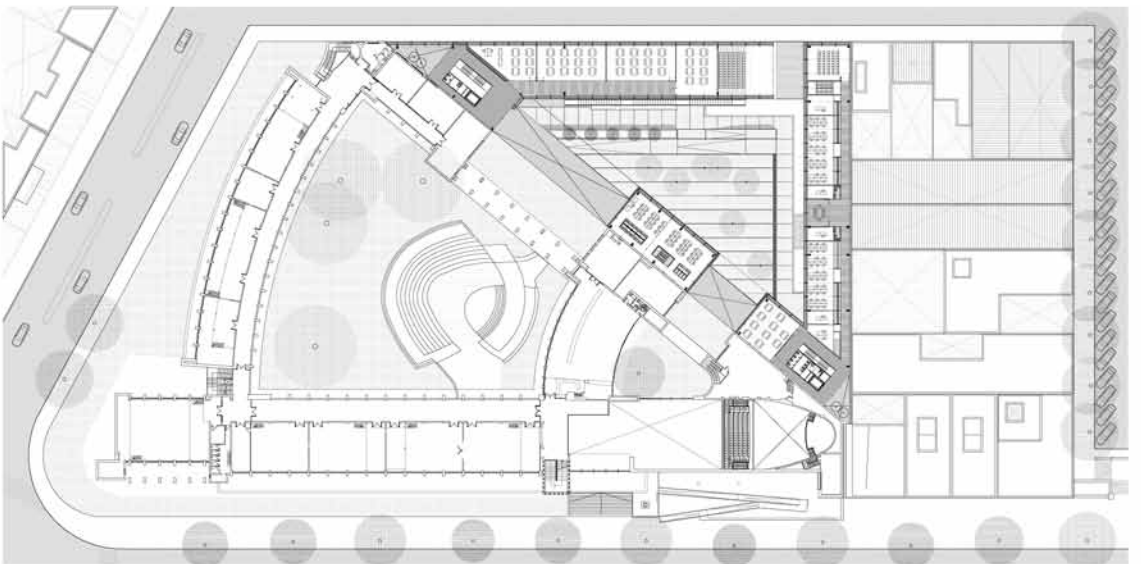
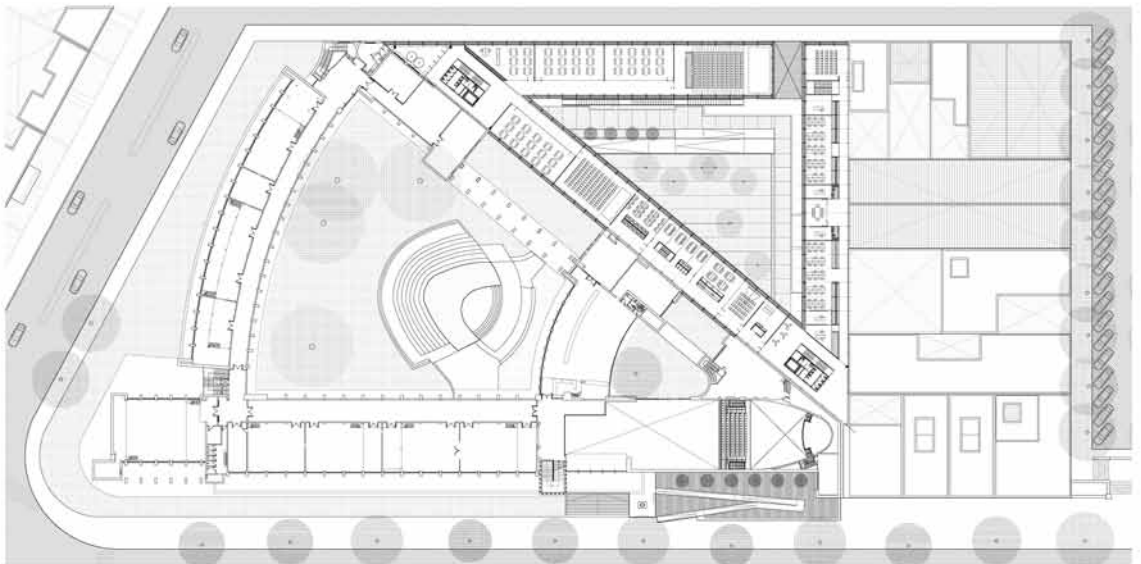
Si se plantea en términos numéricos y se calcula la relación entre el espacio físico construido de toda la Universidad con el total de la matrícula estudiantil universitaria, el número asciende a 2,85 m²/estudiante ². Actualmente la población estudiantil de la Facultad de Arquitectura es de 7.450 estudiantes, incluidos los de posgrado, lo que resulta en una relación de 2,30 m²/estudiante.

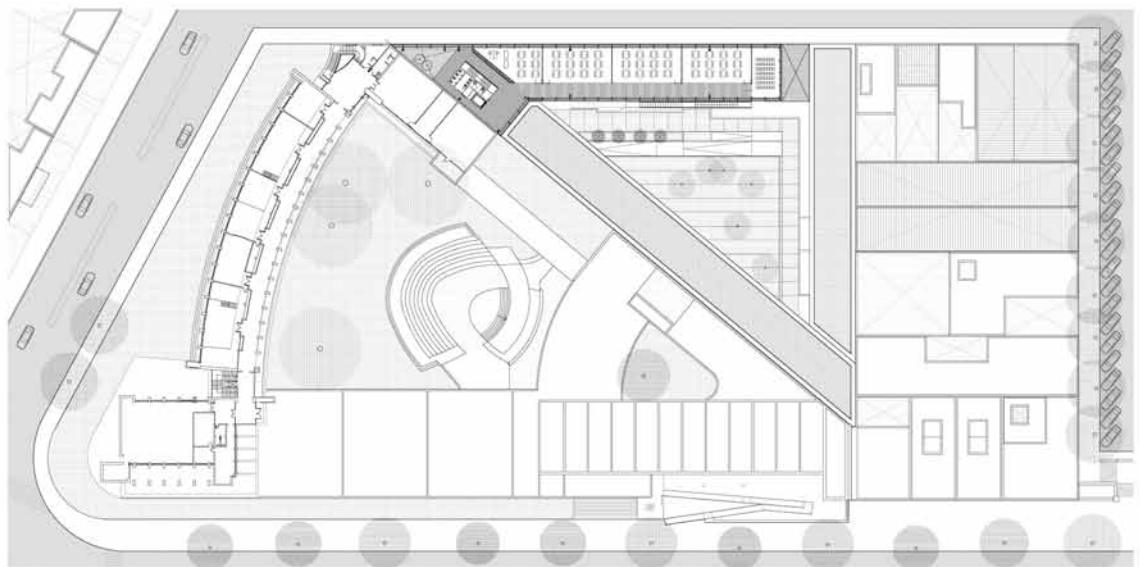
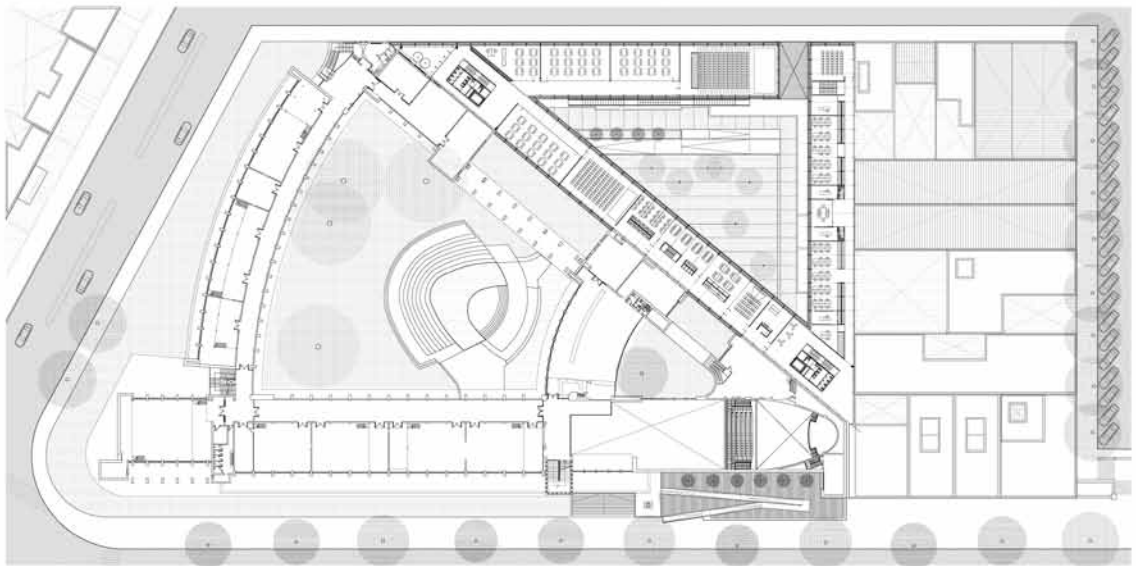
Con una proyección del estudiantado activo para el año 2020 de más de 8.000 estudiantes y una ampliación de aproximadamente 5.000 m², la cifra asciende a 2,80 m²/estudiante, valor cercano a los promedios manejados por la UDELAR a nivel central.

Es en este contexto que una ampliación del edificio de la Facultad en los predios de la sede central se plantea como una oportunidad, una posibilidad de encuentro académico, de fortalecimiento de la integración en todos los ámbitos de la vida universitaria, de convivencia y enriquecimiento, no solo en términos cuantitativos, sino sobre todo en términos cualitativos.

LO ESTRATÉGICO / UN VACÍO ESCONDIDO

Pensar una ampliación para un centro universitario en funcionamiento es también un problema de gestión, es entender el problema arquitectónico en un sentido amplio. La primera estrategia de proyecto consiste en la utilización del espacio aéreo sobre las construcciones existentes, que propone una interpretación particular del espacio disponi-







ble, del espacio vacante y permite la ampliación de 5.000 m² sin alterar las dinámicas de uso actuales del edificio. Descubrir (este) un vacío escondido, fue la oportunidad de expandir el margen de maniobra y aumentar los m³ efectivos.

Se optó entonces por mantener las construcciones existentes que se encuentran en buen estado de conservación y de las que además se hace un uso intensivo, y demoler las que se encuentran deterioradas o subutilizadas. Esta nueva topografía edilicia, junto con el edificio histórico, se constituyó como el deslinde del nuevo predio entendido en términos planialtimétricos. Este volumen flotante, esta nube, se moldeó a partir de las preexistencias. Es así que la fachada trasera del edificio histórico funciona como apoyo a un volumen que se alinea a la calle Mario Cassinoni y se cierra con un ala profunda hacia el centro del terreno. Esta acción simple configura un nuevo volumen que permite reinterpretar la noción de claustro sin replicar la estructura espacial de las galerías, pero sí posibilitando las visiones cruzadas y la generación de un (segundo) patio central que dialoga con el histórico patio.

LO PROGRAMÁTICO / UN PROCESO DE AUTODEFINICIÓN

Se propone un edificio que responde a un diagrama programático flexible y en permanente construcción. El programa arquitectónico se asume como un elemento no estático con la capacidad de acompañar los cambios de estructuras académicas también variables. La falta de definición de un programa específico no pretende congelar el edificio en la situación académica actual sino posibilitar estructuraciones presentes y futuras.

Esta manera de pensar una estructura espacial que permita una adecuación programática flexible en la que puedan ensayarse distintas distribuciones según necesidades también cambiantes, tuvo un consenso general en las visiones de los distintos sectores de la

población universitaria: estudiantes, docentes, investigadores y funcionarios.

LO MATÉRICO

Las soluciones constructivas y estructurales acompañan las ideas estratégicas del proyecto.

El sistema estructural metálico posibilita la colonización del espacio aéreo y a la vez simplifica procesos constructivos que de manera tradicional pueden resultar muy complejos. Viabiliza también la idea del proceso programático abierto que funciona con la activación de un soporte neutro y estrictamente modulado que se altera, únicamente en casos particulares, por las construcciones preexistentes.

La fachada técnica condensa los subsistemas que acondicionan el edificio en términos de confort y uso. Permite además lo que llamamos “etapabilidad en mejoras”, es decir, que las mejoras se ejecutan a medida que se obtienen los recursos o cuando varían los requerimientos programáticos. Esta solución integral de la interfaz interior/exterior, espesa y compleja, permite concretar también la flexibilidad propuesta en el proyecto.

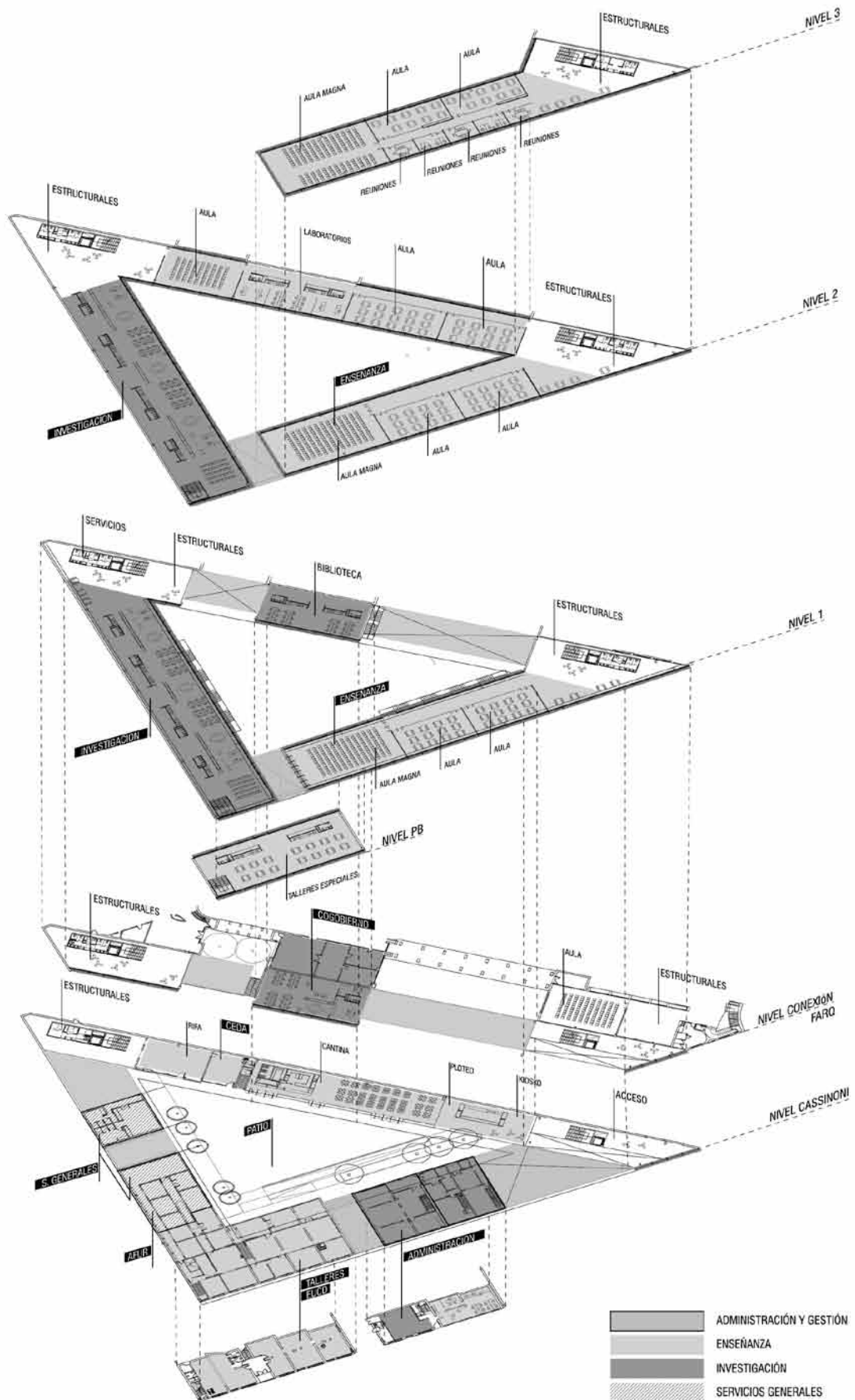
LO INACABADO / UN PROCESO ABIERTO

Explorar la posibilidad de crecimiento del edificio de la Facultad implica un gran compromiso de todos los actores involucrados y, ante todo, una construcción colectiva que hoy se encuentra en proceso. Su configuración definitiva podría no establecerse nunca. Esta variación constante podría significar el surgimiento de nuevas oportunidades.

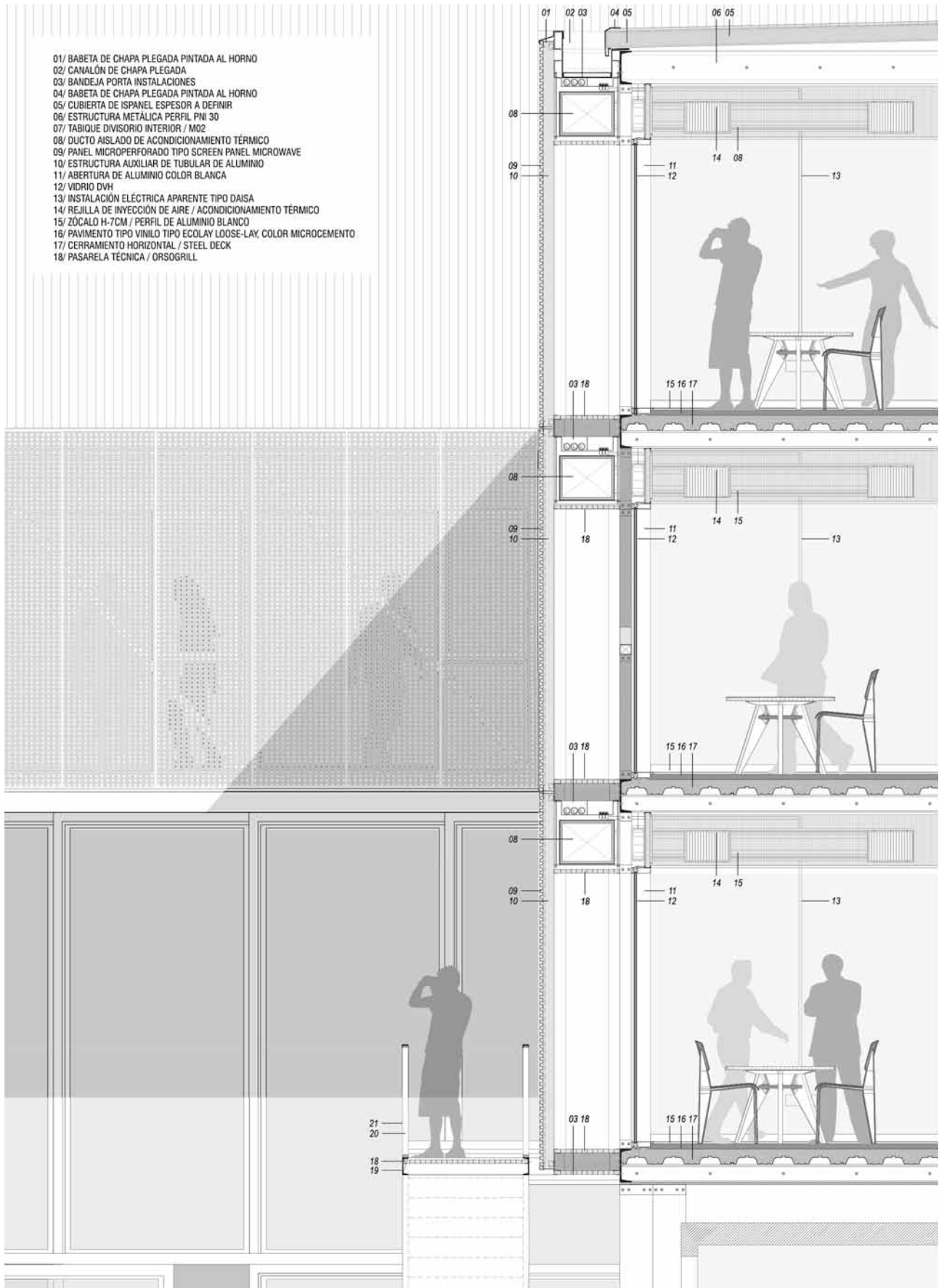
El proyecto presentado hoy es una foto del estado actual de un proceso que se está desarrollando, que desde su inicio plantea una reformulación constante que se entiende perfectamente posible e incluso deseable.

1. Unidad del Plan Director - DGA - UDELAR.

2. Censo UDELAR http://issuu.com/portalludelar/docs/gur-27_2014-07-14-webo-todo__1_



- 01/ BABETA DE CHAPA PLEGADA PINTADA AL HORNO
- 02/ CANALÓN DE CHAPA PLEGADA
- 03/ BANDEJA PORTA INSTALACIONES
- 04/ BABETA DE CHAPA PLEGADA PINTADA AL HORNO
- 05/ CUBIERTA DE ISOPANEL ESPESOR A DEFINIR
- 06/ ESTRUCTURA METÁLICA PERFIL PNI 30
- 07/ TABIQUE DIVISORIO INTERIOR / M02
- 08/ DUCTO AISLADO DE ACONDICIONAMIENTO TÉRMICO
- 09/ PANEL MICROPERFORADO TIPO SCREEN PANEL MICROWAVE
- 10/ ESTRUCTURA AUXILIAR DE TUBULAR DE ALUMINIO
- 11/ ABERTURA DE ALUMINIO COLOR BLANCA
- 12/ VIDRIO DVH
- 13/ INSTALACIÓN ELÉCTRICA APARENTE TIPO DAISA
- 14/ REJILLA DE INYECCIÓN DE AIRE / ACONDICIONAMIENTO TÉRMICO
- 15/ ZÓCALO H-7CM / PERIL DE ALUMINIO BLANCO
- 16/ PAVIMENTO TIPO VINILO TIPO ECOLAY LOOSE-LAY, COLOR MICROCEMENTO
- 17/ CERRAMIENTO HORIZONTAL / STEEL DECK
- 18/ PASARELA TÉCNICA / ORSOGRILL



VIVIENDA

ARQUITECTURA RIFA G'07

LEANDRO VILLALBA, NICOLÁS RUDOLPH, OMAR VILA, JOAQUÍN LÓPEZ,
PABLO CANÉN, PATRICK APOLANT, SEBASTIÁN MARTÍNEZ

Obra Vivienda Arquitectura Rifa Gen. 07 /

Autores Leandro Villalba - Nicolás Rudolph

- Omar Vila - Joaquín López - Pablo Canén -

Patrick Apolant - Sebastián Martínez / **Dirección**

Berenice, manzana 1264, padrón 11285 /

Ubicación Pinares, Punta del Este, Maldonado,

Uruguay / **Área de terreno** 745 m² / **Interiores**

96 m² / **Exteriores acondicionados** 72,4 m² /

Año de concurso 2012 / **Año de construcción**

2013 / **Equipo arquitecto asesor** pons +

varela, Arq. Santiago Pons - Arq. Alma Varela

/ **Asesor de estructura** Ing. Alberto Catañy

/ **Asesor sanitario** Daniel Costa / **Asesor**

lumínico Carlos Galante / **Construcción**

MR Construcciones / **Jurado del concurso**

Mario Báez - Carolina Lecuna - Alma Varela /

Fotografías Pablo Canén - Joaquín López -

Nicolás Rudolph / **Renders** Nicolás Rudolph y

Leandro Villalba / **Mobiliario** Menini-Nicola



CASA BALNEARIA

La casa es, antes que nada, un edificio para el habitar¹. La casa es, ante todo, una casa. Su etimología, del hebreo *kisá*: tejer & cubrir, se refiere a la condición de refugio o “cabaña primordial”².

No obstante, la arquitectura desborda este acto autónomo que da lugar a un campo de relaciones entre el objeto construido y su contexto³. Este último afecta de manera definitiva el carácter de la casa, ya sea por similitud u oposición. En este sentido, el diferencial de la vivienda balnearia con respecto a la vivienda urbana plantea un posible ensayo sobre las posibilidades del habitar contemporáneo.

Sin embargo, ¿cuáles son los límites del protocolo de la vivienda tradicional? ¿Puede plantearse con éxito una casa que no registre las unidades reconocibles por la célula familiar?

A este respecto, “el proyecto es un mecanismo de mediación especializado entre pensamiento y obra; una mediación singularizada que toma cuerpo en un determinado tipo de praxis”⁴. ¿Puede este mecanismo romper con un “obsoleto estereotipo de vivienda”⁵ sin destruir la práctica de lo posible?

En un camino verosímil, sin renunciar a exploraciones necesarias, se afronta una búsqueda de adaptabilidad no como emulación de flexibilidad sino como plataforma neutra de habitar. Se proponen apropiaciones múltiples más que un menú de opciones. Asumir una matriz de predicciones para un usuario todavía no definido parece un camino infértil.

La disposición de espacios habitables permite establecer usos concretos y la integración o fusión con los espacios exteriores construidos, transitables y con las áreas verdes. Estos vectores sugieren posibilidades de ampliación según los intereses específicos de habitantes diversos.

Un concepto de tales características plantea

un vínculo singular con su entorno, no como huésped inalterable sino como acto de construcción. Mientras el sitio nos recibe, el entorno se produce en función de nuevas topologías.

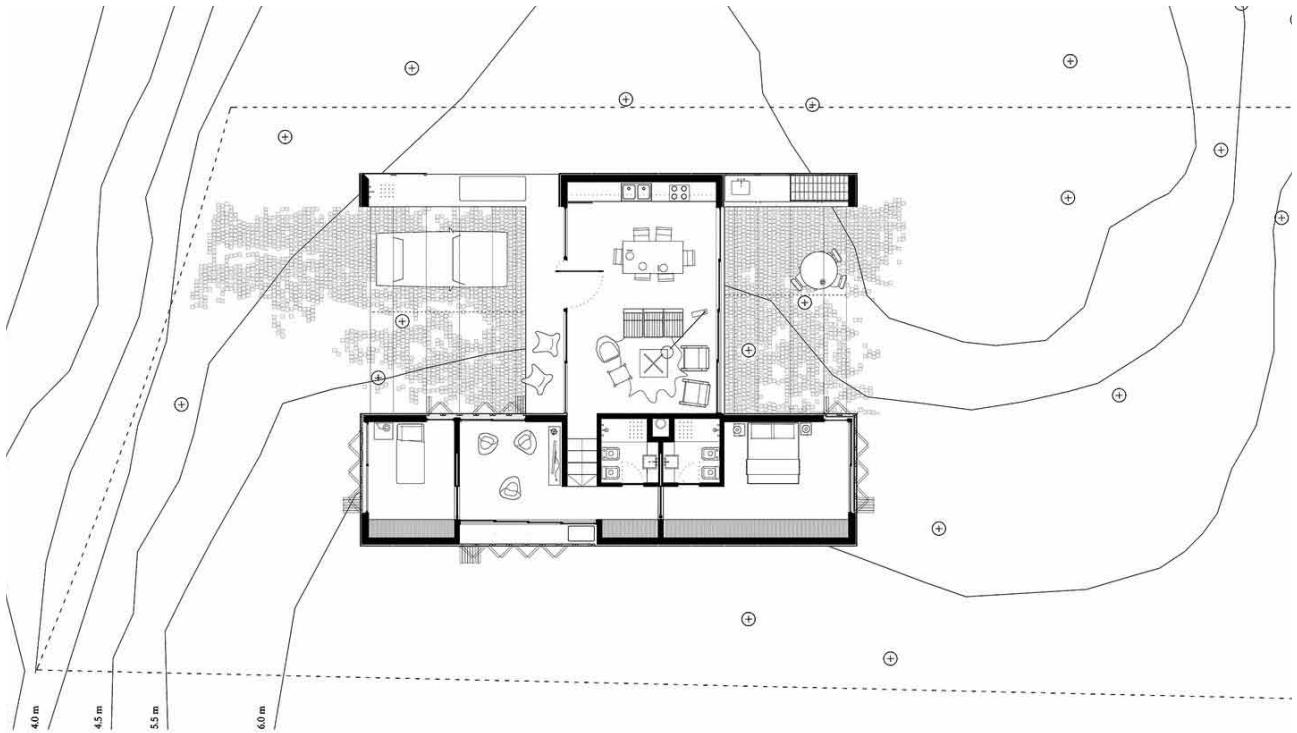
La configuración general gira en torno a un emplazamiento del cual el espacio recibe sentido y esencia.⁶ Dos macizos pesantes de placas cementicias abrazan el microbosque de pinos marítimos dando lugar a un espacio transparente, principal ámbito de relación de la vivienda.

La sección de la casa aprovecha las condiciones topográficas lejos de toda mimesis. Sobre el macizo exterior este, la cota marca una altura de 3,00 m; conforme el terreno asciende, se brinda un espacio de recogimiento para las áreas privadas a una altura de 2,40 m. Esta sutil diferencia conserva una imperturbable cota superior capaz de ofrecer continuidad a los espacios interiores en cuanto a forma y texturas.

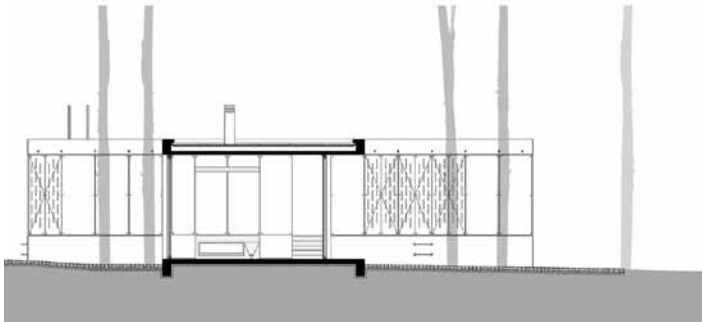
La tipología de “H” asimétrica delinea dos patios exteriores a los que miran las habitaciones y sobre los que se extiende un amplio espacio de relación. Por su parte, el terreno invade la superficie de los patios, desdibujando el límite entre un exterior proyectado y un afuera natural. Un “dispositivo habitable en despliegue”⁷ traslada hacia la naturaleza la vida íntima e incorpora al interior el dominio del ambiente.

De este partido y de su implantación proviene la viabilidad de la casa como pieza en diálogo con la componente climática. La sostenibilidad se verifica no como alarde tecnológico sino como razonabilidad proyectual. La orientación barre de modo equilibrado las habitaciones y las áreas colectivas. Para ello, el diálogo opacidad–transparencia encuentra en el sistema de patios un modo de aumentar las caras iluminadas por el recorrido solar.

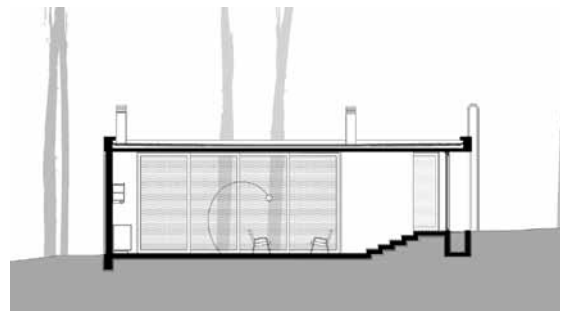
El partido no compacto genera mayor área



Planta



Corte longitudinal



Corte transversal



de superficies verticales por volumen construido. En consecuencia, la propia configuración material de la piel cementicia produce un sistema de acondicionamiento pasivo sensible a la orientación. Asimismo, su versatilidad y horadación permiten fabricar un sólido conceptual.

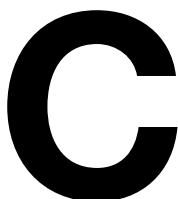
En su dimensión matérica esta pieza permite absorber el paso del tiempo. Su condición tectónica no se desgasta por el devenir sino que por el contrario, se embellece. Durabilidad y mínimo mantenimiento son las consecuencias prácticas de esta característica.

En cuanto a la fenomenología del espacio, la sensible perforación constituye una cualidad háptica respecto del aire y de la luz. Desde el interior, una serie de orificios en forma de velo suscitan un pasaje matizado de la dinámica del paisaje. Desde el exterior, producen un manto que oculta y enseña una serena actividad doméstica, descontracturada, alivianada.

La luz como materia, la idea como forma, la gravedad como referencia. Sencillez y precisión. “Una belleza desnuda, inteligente, ESENCIAL”⁸.

-
1. (D.R.A.E.) (Del lat. casa, choza).
 2. G. Semper: *Los cuatro elementos de la arquitectura y otros escritos*. University Press. Cambridge, 1989.
 3. S. Fujimoto: “Futuro primitivo”. En *El Croquis* n° 151, pp. 198-213. 2010
 4. B. Ynzenga Acha: *De Vivienda a Ciudad. El proyecto residencial de la ciudad*. MVDlab. Montevideo, 2012.
 5. *Bases del Concurso de Vivienda. Proyecto como Proceso*. Generación 2007. Setiembre de 2012. .
 6. M. Heidegger: “Construir, Habitar, Pensar”. Conferencia celebrada en Darmstadt, en 1951.
 7. *Bases del Concurso de Vivienda. Desafíos. Generación 2007*. Setiembre de 2012.
 - 8 A. Campo Baeza: *La idea construida*. Nobuko. Buenos Aires, 2005.





COMENTARIOS

VIVIENDA

Héctor Berio
DEAPA / Taller Berio

La casa es el resultado de un proyecto contundente, bien resuelto en todas sus partes constitutivas. La toma del partido “H” permite controlar virtualmente los límites habitables y optimizar los patios resultantes con efectivos gradientes de intimidad y acondicionamiento natural.

Se ubica en el predio de forma tal que aprovecha los pequeños desniveles naturales y abraza la vegetación existente (*Pinus pinaster*), logrando una generosa inserción transparente del estar comedor en el parque sutilmente pavimentado.

El proyecto despliega una búsqueda de sencillez esencial desde el momento de partida, reafirmando el concepto que propone abordar: *la casa balnearia*, una condición habitable descontracturada, serena y amable. Pero la materialización de la propuesta, una piel de placas cementicias que envuelve todo el volumen edilicio, se vuelve artificial y ajena, incapaz de generar un diálogo contundente con el contexto.

La casa se convierte en un objeto de diseño técnico (muy bien resuelto con “sencillez y precisión”) pero perdiendo el encanto platónico de la belleza “desnuda, inteligente, ESENCIAL”, que los autores enuncian en la memoria de proyecto.

Más allá de este aspecto particular, las estrategias implícitas en el desarrollo del proyecto y la construcción de la casa buscan una producción original, signada por la singularidad y acorde con los aspectos disciplinares que propone el concurso de vivienda.

Laura Bozzo
Instituto de la Construcción

La vivienda responde al deseo de los proyectistas de volcarse hacia el exterior a partir de generosos cerramientos vidriados, manteniendo un núcleo opaco prevalentemente cerrado que cobija la privacidad de los dormitorios.

La claridad deliberada entre los espacios cerrados y los espacios abiertos permite vivir la casa de un extremo a otro, sin perder la calidad de la luz, la privacidad y la comodidad. El resultado es un complejo fluido que comunica los espacios interiores con el exterior, incorporando el verde del entorno inmediato y facilitando el pasaje de la luz.

Merecen especial atención las condiciones de soleamiento del interior, favorecidas por un lado por la orientación y por otro por la distribución en planta y la composición de los volúmenes.

Mauricio García Dalmás
Docente IHA

Pensar una casa de balneario alienta la búsqueda de formas alternativas de habitar basadas en una relación más franca con la naturaleza. Ese es, precisamente, el camino que transita este proyecto.

Si bien nada aquí es estrictamente natural, se propone la ficción de un refugio inserto en un paisaje primitivo. La narración se construye mediante la relación entre un edificio simple, austero y de gran franqueza expresiva, y un entorno que en apariencia permanece sin domesticar.

Un volumen en forma de H se posa sobre una topografía irregular y define dos patios, ámbitos de transición, sobre los que se proyectan los espacios interiores. Los toldos, al ser desplegados, refuerzan el carácter apropiable de estos patios. Los laterales son macizos y el conector permeable; se produce así un gradiente visual entre los espacios habitables y el mundo exterior donde predomina la vegetación. Todo refuerza la búsqueda de una ruptura con la urbanidad cotidiana para proponernos una experiencia extraordinaria.

VIVIENDA

ARQUITECTURA RIFA G'08

MARTÍN MITRÓPULOS, FACUNDO ÁLVAREZ

Obra Vivienda Arquitectura Rifa Gen.

08 / **Concurso** setiembre de 2013 /

Elaboración de proyecto ejecutivo

octubre de 2013 - febrero de 2014 /

Construcción marzo de 2014 - marzo de

2015 / **Ubicación** Julio César 1563 esq.

Líber Arce / **Autores del proyecto** Martín

Mitrópulos – Facundo Álvarez / **Equipo de**

arquitectos asesores FGM Arquitectos:

Diego Ferrando - Fernanda Goyos -

Daniel Martirena / **Asesores** Cousillas &

Asociados - Richero & Asociados - Ing.

Leandro Berro / **Grupo ejecutivo** Gen.

08: Gabriel Gutiérrez - Mariana Benzo

- Gabriela Rosso - Ana Lucía Álvarez -

Facundo Urban / **Jurado del concurso**

Arq. Federico Gastambide - Arq. Laura

Domingo - Arq. Fernanda Goyos /

Empresa constructora MR Obras /

Fotografía: Andrea Sellanes / **Superficie**

construida 110 m²



El proyecto se sitúa en Villa Dolores, Montevideo, una zona residencial de casas bajas, que aún conserva una dinámica barrial. En un terreno entre medianeras, de 10 metros de frente por 20 metros de profundidad, se debía desarrollar una vivienda unifamiliar de 100 m².

INTENCIONES

Como casa urbana a desarrollarse en un terreno pequeño, se plantea el desafío de crear un sistema abierto, ordenado y articulado. El objetivo es lograr un espacio agradable, un lugar que ofrezca la posibilidad de distensión, de descanso y de ocio. El patio, el jardín y las terrazas se convierten en herramientas esenciales para dar lugar a estas vivencias y establecer una fuerte relación con el exterior, el aire y la luz.

APERTURA / FLUIDEZ / TRANSPARENCIA

La primera decisión es colocar en el centro del terreno un bloque definido y delimitado, que aprovecha el retiro frontal como espacio de transición entre la calle y la vivienda y libera al fondo un jardín. Este bloque es resuelto en tres medios niveles que organizan múltiples ambientes y diferencian sectores públicos y privados. Los dormitorios se “entierran” buscando intimidad y liberan los niveles superiores para generar un espacio fluido y dinámico. Dentro de este volumen comienzan a aparecer patios y terrazas que juegan e interaccionan entre sí, y ofrecen relaciones directas e indirectas con los distintos ambientes de estar. Cada uno de los ambientes de la casa se proyecta a un espacio exterior: los dormitorios al jardín posterior, la cocina-comedor al sector de parrillero y el living tiene salida directa a una terraza verde. El trabajo con filtros y transparencias logra crear una relación de los espacios mediante visuales entre los distintos niveles y patios. A través de vínculos laterales se relacionan espacial, visual y sensorialmente los

diferentes espacios, logrando una percepción integral de la suma de ellos.

Una envolvente de tres planos define formalmente el volumen. La fachada frontal se presenta como un tamiz material y visual, una delicada trama de planchuelas verticales de hierro pintadas de blanco que proporcionan seguridad y ligereza. Al fondo, un conjunto de toldos modulados conforma un plano que permite controlar la entrada de luz de la fachada oeste. Finalmente, unos toldos horizontales que cubren patios y terrazas forman junto a unas losas el plano horizontal que consolida la forma del bloque. Se difuminan los límites, el interior y exterior se funden en un espacio ambiguo, indistinto, único.

MATERIALIDAD

Las decisiones materiales pasan a ser un recurso importante para acentuar estas ideas de fluidez, transparencia y liviandad. Los juegos de luces y sombras resaltan en los muros blancos. El pavimento de hormigón lustrado en el living, cocina-comedor y parrillero genera una sensación de continuidad. En el nivel inferior el piso pasa a ser de tablas de madera de bambú para dotar a los dormitorios de mayor calidez. Las aberturas de dos y tres paños, que van de piso a techo, se abren para integrar lo máximo posible el interior con el exterior.

VERDE

El factor natural termina de “vestir” al proyecto y da cuerpo a los espacios exteriores, ya sean estos secos o húmedos. Tanto en el retiro frontal como en el jardín posterior, crecen enredaderas trepadoras que permiten atenuar los reflejos y equilibrar la luz. Por otro lado, los árboles que se decidió plantar en el frente y en el fondo de la casa, ayudan también a tamizar la entrada de luz y las visuales. Este verde acompaña y complementa la liviandad y el dinamismo que busca el proyecto

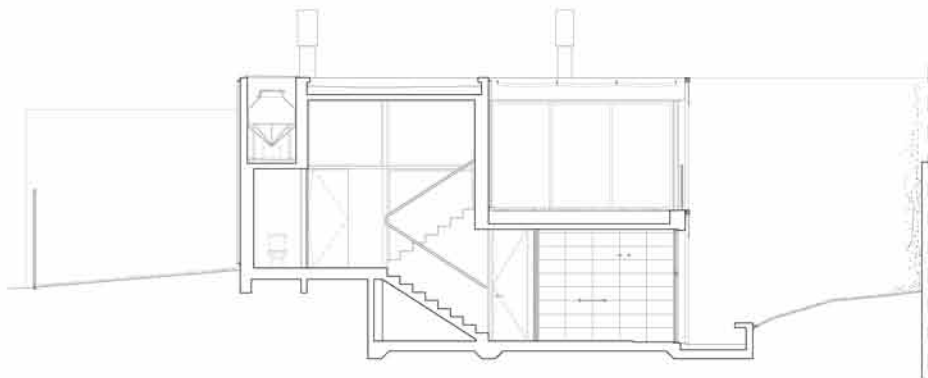
Planta nivel -1



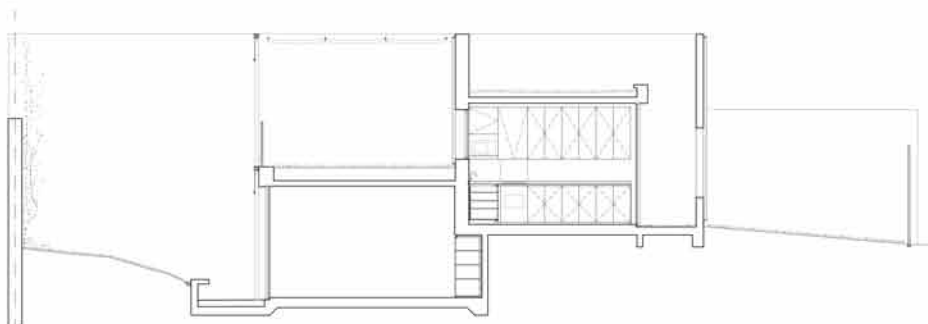
Planta nivel 0 y 1



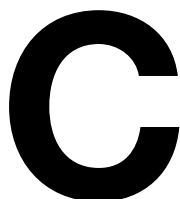
corte longitudinal



corte longitudinal







COMENTARIOS

VIVIENDA

Héctor Berio

DEAPA / Taller Berio

Una casa liviana, abierta, fluida y transparente.

La casa es el resultado de una exploración de alta complejidad de las relaciones espaciales y funcionales a través de un proyecto que resuelve con excepcional solvencia las temáticas que problematiza.

El proyecto distribuye intercaladamente espacios servidos (habitaciones) y servidores (patios) de distinta especie, jerarquía y especificidad. Se subvierten órdenes funcionales preestablecidos, los dormitorios están abajo mientras que el estar está arriba. La vivienda es un juego complejo y fragmentado de espacios relacionados a través de medios niveles, y en su recorrido físico, lo visual multiplica la amplitud espacial de la casa (a pesar de ser muy compacta).

La materia se vuelve una única envolvente blanca activada por la luz proveniente de los patios, donde cada espacio se califica por la textura de su suelo (bambú/hormigón/césped).

Esta exploración proyectual de la casa urbana permite una relectura eficaz de la potencialidad de organización espacial de los predios entre medianeras.

La casa responde a través de patios (filtros) a la ciudad que la contiene; un dispositivo de fachada-reja define un límite preciso, contundente y exacto entre lo público y privado, pero lo suficientemente amable como para permear con sutileza la interioridad de la vivienda.

La claridad en la resolución de detalles constructivos y el diseño preciso y pertinente de cada parte, le confieren a esta casa una excepcional consistencia en la arquitectura propuesta.

Laura Bozzo

Instituto de la Construcción

La vivienda está diseñada con constantes referencias a la relación exterior-interior-exterior, ya sea por las transparencias que se generan hacia la calle como por la posibilidad de participar desde la misma de los espacios abiertos y de los cerrados.

Todos los ambientes se amplían hacia las terrazas y los patios a través de la comunicación directa con ellos. La propuesta de cortinas enrollables como protección para las aberturas refuerza esta sensación de comunicación, no solo porque tamiza la luz exterior, sino porque sugiere al peatón lo que está sucediendo en el interior.

Es así que la propia calle es parte de la propuesta: primero, integrando el espacio recreativo que se suscita en el patio seco a través de una franca apertura; luego, permitiendo la apreciación del frente, del fondo y de los patios interiores, favorecida por las siluetas sugeridas.

La entrada conduce al área de relacionamiento, propuesta en dos niveles, que propicia la fluidez en el recorrido estar-comedor-cocina, mientras que el área de los dormitorios se esconde en busca de privacidad.

Mauricio García Dalmás

Docente IHA

Este proyecto explora un sistema arquitectónico que está en sintonía con unos modos de vida urbanos, cosmopolitas y de un austero refinamiento. Se estructura a partir de una pieza mínima, frágil, un volumen simple que divide el espacio pero que, sin embargo, no separa el interior del exterior sino que delimita el marco de los acontecimientos. Adentro se alternan patios y habitaciones a distintos niveles, las actividades podrían transcurrir pasando libremente de unos a otros, los elementos naturales reducidos a su mínima expresión se integran a la vida cotidiana.

La neutralidad de este proyecto, es decir, su extrema reducción en términos de lenguaje arquitectónico, sugiere un ámbito de libertad al imponer un mínimo de restricciones. A su vez, diversos filtros proponen un juego de velos y desvelamientos, permitiendo o negando la comunicación visual, pero también reconfigurando la espacialidad y reforzando la idea de una posible apropiación abierta de la casa.





FRONTERAS PERMEABLES

MODOS DE HABITAR EN EL DISEÑO DE COMUNICACIÓN VISUAL

ACTIVIDAD TRANSVERSAL DE LAS ÁREAS
SOCIOCULTURAL Y PROYECTUAL DE LA LDCV

**Responsable del Área Sociocultural
de la LDCV** Mónica Farkas / **Equipo
docente de Teoría e Historia del
Diseño II, 2014** Laura Cesio, Mauricio
Sterla, Magdalena Sprechmann, Ángela
Viglietti / **Responsable del Área
Proyectual de la LDCV** Lucas Giono /
Equipo docente de Tipografía IV, 2014
José de los Santos, Sebastián Calabria,
Lucía Stagnaro.

¿Cómo circulan los saberes que conectan a las disciplinas que conviven en la Facultad? En este trabajo, más que organizar filiaciones deudoras de alguna matriz institucional se conjugaron fracciones de la experiencia proyectual no verbalizable que están latentes y que estos trabajos de estudiantes actualizaron desde una de las áreas por excelencia del diseño de comunicación visual: el análisis y diseño de artefactos editoriales y especímenes tipográficos.

Una de las múltiples estrategias posibles para trascender la opacidad de objetos de estudio aparentemente tan vinculados entre sí, pero con diferentes formas de hacer y de implicación con el entorno/hábitat, fue tomar como punto de partida las publicaciones de la Facultad de Arquitectura, un tipo de operación sincrética, de hibridación, en la que la conmemoración de su centenario invita a profundizar. Para retroalimentar críticamente las discontinuidades entre las prácticas proyectuales del diseño y de la arquitectura, en el curso de Tipografía IV se puso especial énfasis en el diseño de una familia tipográfica y su programa de uso. Se tomó como punto de partida muy flexible una publicación (periódica o colección) de la Facultad analizada en el curso de Teoría e Historia del Diseño II desde la perspectiva de sus contextos de producción, de edición y su impacto y correlato en términos del diseño de los artefactos editoriales.

Esta experiencia permitió a los estudiantes el desarrollo de competencias que les permitieron afianzarse en el diseño de tipografías y la comprensión de los modos en los que un texto a través de la tipografía -en sus diferentes acepciones- habita el espacio gráfico y dialoga con el contexto en el que opera para ofrecer una experiencia de lectura confortable. Allí, las excusas para diseñar son múltiples, más, si entendemos a la tipografía como las vestiduras

del lenguaje en el que finalmente aceptamos -por convención- hay una estructura que lo soporta y cuyos hombros portan la evolución de la comunicación visual desde el primer proto-grafema hasta la definición del alfabeto latino.

Al comprender que la tipografía está atravesada por al menos tres dimensiones: un medio de reproducción, la herramienta de composición y el vehículo portador de mensajes, los estudiantes analizaron las publicaciones atendiendo procesos instrumentales y tecnológicos ligados al producto editorial con la finalidad de posicionarse de cara al desarrollo de una tipografía.

Las imbricaciones posibles entre postura crítica y propuesta estética cobran sentido entonces en el marco de la función y del uso. El diseño de tipografía para textos prolongados o lectura inmersiva no admite, en relación con el hecho histórico que la antecede, variaciones morfológicas significantes en los signos tipográficos que la conforman y dejan librado al diseñador la resolución formal en términos de rendimiento, legibilidad y confortabilidad del usuario lector.

Estos parámetros -derivados de la investigación, del análisis y de la reflexión- guiaron a los estudiantes Guillermo Elutchanz y Santiago Uribe en la resolución de problemáticas que trascienden la formación de grado y que a partir de los resultados nos invitan a profundizar, en el ámbito académico, en un campo disciplinar emergente en la región y particularmente en el Uruguay.

“EXPERIENCIA VILAMAJÓ”

GUILLERMO ELUTCHANZ, ESTUDIANTE DE LA LDCV,

2014. “Se nos asignó a los estudiantes una serie de publicaciones de la FARQ que debíamos investigar. En mi caso fue la colección *Entrevistas*. (...) Se dice que las tipografías para textos tienen que ser lo menos complejas posible, por eso es

— Vilamajó —
Serif

€1

g

Creada para
cuerpos
de textos
de gran
volumen.

caligráfica + SIGNOS
ortográficos

hamburgo

generosa altura x

ligaduras

st

0
1 2 3
4 5 6
7 8 9

Œ Æ
¡+--+êé\$!€!#!@~!
fi ff ff ft
ß ct st æ

ABCDEFGHIJKLMNL
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnñ
opqrstuvwxyz

VILLEM JAN NEUTELINGS / MARTIN DELGADO

/ 02

MD Desde hace algunos años la Facultad de Arquitectura dispone de una oportunidad única el acceso directo y personal a creadores, teóricos y diseñadores de primer nivel cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño. Esta segunda entrega de Entrevistas —al plasma en exclusivas entrevistas la presencia de estas de eventos tan trascendentales como los Seminarios Inaugurales, los foros, los laboratorios de Arquitectura, plasmados en exclusivas entrevistas la presencia de estas Cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño.

VILLEM JAN NEUTELINGS / MARTIN DELGADO

/ 03

MD Desde hace algunos años la Facultad de Arquitectura dispone de una oportunidad única el acceso directo y personal a creadores, teóricos y diseñadores de primer nivel cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño. Esta segunda entrega de Entrevistas —al plasma en exclusivas entrevistas la presencia de estas de eventos tan trascendentales como los Seminarios Inaugurales, los foros, los laboratorios de Arquitectura, plasmados en exclusivas entrevistas la presencia de estas Cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño.

VILLEM JAN NEUTELINGS / MARTIN DELGADO

/ 04

MD Desde hace algunos años la Facultad de Arquitectura dispone de una oportunidad única el acceso directo y personal a creadores, teóricos y diseñadores de primer nivel cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño. Esta segunda entrega de Entrevistas —al plasma en exclusivas entrevistas la presencia de estas de eventos tan trascendentales como los Seminarios Inaugurales, los foros, los laboratorios de Arquitectura, plasmados en exclusivas entrevistas la presencia de estas Cuyos aportes inciden directamente sobre los estamentos ra y el diseño.

un poco difícil crear un aspecto diferencial en mi tipografía sin afectar la lectura. Lo más lindo de las tipografías de texto es buscar los pequeños detalles que la hacen única y cómo los pequeños cambios hacen la diferencia en la mancha de texto o en el rendimiento. Cuando entré a la CASA MUSEO VILAMAJÓ esta me pareció bellísima y no me daba cuenta del porqué; esto demuestra el gran trabajo del arquitecto, quien mediante el diseño logró un gran proyecto; luego, viendo los planos y cómo decidió que fluyeran los espacios en la casa, me di cuenta de por qué era todo tan bello, pero era una belleza oculta, tan cercana a la tipografía.”

“EXPERIENCIA VIVIENDA SANS”

SANTIAGO URIBE, ESTUDIANTE DE LA LDCV, 2014.

“El proyecto tipográfico nace a partir del trabajo final de Taller de Tipografía IV de la LDCV. Teníamos como objetivo diseñar una tipografía para una publicación de la Facultad, que en mi caso fue la revista Vivienda Popular.

Tras un análisis minucioso de la revista, surgieron varias problemáticas desde el punto de vista formal. Era evidente el mal uso de la tipografía en relación con la página. La relación entre la letra, la palabra, las líneas de texto, el bloque de texto y los márgenes, debe ser equilibrada; de esta manera logramos que la lectura del texto se convierta en una experiencia placentera para el lector.

El cuerpo de letra era demasiado grande, la tipografía era la Helvética Condensada, tipografía no apta para ser utilizada en textos medianos y extensos, y la relación de márgenes estaba descuidada.

Por estas razones decidí que mi proyecto sería una tipografía de texto que mejorara estas situaciones de uso.

Los objetivos del proyecto fueron los siguientes:

- Mejorar el rendimiento y la legibilidad que tiene la tipografía Helvética Condensada en cuerpos de texto 11 o 12 puntos (como era usada en la revista), con una tipografía que no fuera condensada y se usara en cuerpo 10 puntos.
- Brindarle al lector una lectura placentera de textos extensos.
- Poder utilizarla en cuerpos 7-24, y poder así generar múltiples jerarquías dentro de la página.

Vivienda Sans es una tipografía que presenta rasgos caligráficos derivados de la escritura con pluma de punta chata. Podemos notarlo en los quiebres de las curvas, que están ubicados en el lugar donde comienza a escribir la pluma. Es una tipografía Sans (sin serifa) de bajo contraste entre trazos finos y gruesos. Este tipo de letra es levemente condensado, logrando un mejor rendimiento de caracteres por página.

El Taller de Tipografía en general, pero en especial este proyecto, me ayudó mucho a pensar la tipografía a partir de una problemática: solucionar un problema de comunicación gráfica a través de un sistema tipográfico eficiente que respondiera a determinadas necesidades.

En este momento me encuentro desarrollando las variables itálica y oscura de la tipografía, que completan la familia junto con las variables regular y alternativa desarrolladas en el taller.

Por último, felicito y agradezco al equipo docente. Fue una experiencia realmente enriquecedora desde todo punto de vista”.



abcdefghi
jklmnñopq
rstuvwxyz

ABCDEFGHI
JKLMNOPQ
RSTUVWXYZ

0123456789

PREMIO VILAMAJÓ

La edición inaugural en el año 2013 del Premio Julio Vilamajó instaló un espacio de reconocimiento y difusión de los aportes al conocimiento de la arquitectura y del diseño. Las reflexiones de este artículo configuran la vocación del Premio Julio Vilamajó en su tercera edición prevista para fines de este año.

**Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano de la Facultad de Arquitectura**

Reflexiones en torno a la (posible) especificidad de la investigación desde la arquitectura y el diseño.

1

El conocimiento del mundo es una construcción colectiva e histórica. Aunque ciertos aspectos de la realidad puedan resultar por siempre inaccesibles a las capacidades humanas, la inexorable pulsión de comprender nos hace avanzar en descripciones cada vez más exactas y operativas de “aquello que hay afuera”.

Los protocolos que regulan y validan la investigación definen garantías y a la vez constricciones para el desarrollo del conocimiento. La investigación básica se les adapta con comodidad; otras formas de crear conocimiento (v. g. tecnología aplicada, clínica) no tanto. Que gran parte de los aportes del diseño y de la arquitectura encajan con dificultad en el *método científico*, es fácil de comprobar.

Las ciencias fácticas describen lo que *existe*; las ciencias del diseño proponen lo que *puede existir*. Las diferencias son profundas, y aunque debe requerirse rigor equivalente, los criterios de legitimación tienen que ser distintos. El tema, de naturaleza epistémica, es central en el debate acerca de la especificidad de la arquitectura y del diseño.

2

La diversificación y ampliación del conocimiento han consolidado las disciplinas especializadas. Ganar en concentración permitió aumentar la eficiencia, pero la representación de lo real se ha fragmentado para devenir múltiple y cada vez más disociada. Al profundizar en algunos saberes se renuncia a otros, con el riesgo cierto de empobrecer las conexiones. El paradigma de la complejidad ha venido a cuestionar la rigidez de las taxonomías clásicas.

La arquitectura es una especialización desespecializada. Abocada al proyecto y a la transformación del hábitat en sus diversas escalas, opera en la red del espacio del conocimiento, desde la especificidad de su heurística, en y entre los nodos de los saberes especializados. La metáfora parece pertinente: el espacio físico (al que se traduce la mayor parte del hacer de la arquitectura y el diseño) es, por excelencia, el ámbito de las relaciones. Ver (o crear) forma es advertir relaciones donde otros ven cosas.¹

3

La arquitectura y el diseño modifican las coordenadas de tiempo, espacio y significados del espacio existencial.² No obstante esta capacidad real de generar conocimiento original, prima en su valoración, de modo casi excluyente, lo utilitario, lo económico o lo estético de sus productos.

El Premio Vilamajó se orienta a reconocer y difundir la especificidad del pensamiento de la arquitectura y del diseño, la originalidad de su aporte y su capacidad de proponer cambios de sentido en la visión y el entendimiento del mundo. Es una oportunidad complementaria de instancias ya asentadas para el reconocimiento de la investigación, abierta y apropiable, permeable, sensible a la interacción con quienes lo hagan suyo.

En 2013 el Premio contó con una amplia participación; en 2014 la participación fue escasa. En su tercera edición, reconociendo aciertos y errores, aspiramos a mejorar su inserción, confiando en que acabe de instalarse como un episodio regular, disciplinarmente útil y significativo.

1. Tomado de la conferencia de Helio Piñón en la Facultad de Arquitectura, marzo de 2012.

2. En el sentido que define Christian Norberg Schultz en *Existence, Space and Architecture*. Praeger Publishers. Londres, 1971.

ANTEL ARENA EN SU CONTEXTO URBANO

JUAN PEDRO URRUZOLA

JUAN PEDRO URRUZOLA PERALTA

(1958, MONTEVIDEO, URUGUAY)

Arquitecto y magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano. Profesor universitario de diversas materias (Proyecto, Teoría, Historia) durante treinta años. Variada actividad en la esfera pública y privada como arquitecto y urbanista. Seis premios en concursos públicos de proyecto y tres premios por obra realizada. Varios libros y numerosos artículos en distintas publicaciones periódicas. Cuatro premios, entre ellos el Premio Anual de Literatura.

La construcción del complejo ANTEL Arena es una iniciativa pública-pública de enorme trascendencia para la ciudad, tanto por sus potencialidades estratégicas para desencadenar procesos de transformación largamente esperados como por su aporte relevante en términos de equipamiento colectivo.

El complejo promueve un programa sociocultural innovador en un ámbito central de la ciudad que cuenta con muy buena accesibilidad desde el área metropolitana. En este sentido, también significa un aporte relevante al desarrollo del espacio público como lugar de convivencia y diversidad sociocultural.

El sitio donde se construye el complejo ANTEL Arena forma parte de las áreas de la ciudad que el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) define como *intermedias*. Dichas áreas se caracterizan por sus pobres dinámicas urbanas pese a contar con infraestructuras y servicios de muy buena calidad ya instalados.

El sector considerado se ubica en el centro geográfico de la ciudad actual y cuenta con una muy buena *accesibilidad*. El bulevar Batlle y Ordóñez, en particular, vincula el área este de la ciudad, que tiene sus necesidades básicas muy satisfechas, a un área oeste con estas necesidades considerablemente insatisfechas. Otros estructuradores urbanos, como las avenidas Dámaso Antonio Larrañaga, José Pedro Varela, General Flores y el bulevar Artigas, le aseguran al complejo una adecuada integración urbana y metropolitana.

Un tercer aspecto, no menor para la ecuación territorial generada, tiene que ver con la existencia de una cantidad importante de tierra de propiedad pública que, considerando las áreas que pronto abandonará el vecino Mercado Modelo, suma un total no menor a las *16 hectáreas de suelo urbano consolidado* ya totalmente servido.

El POT enfatiza la importancia de dinamizar las áreas intermedias de la ciudad y para ello define la figura del *área de promoción*. Con dicha figura, el POT propone desarrollar sectores que “constituyen unidades geográficas, objeto de intervención urbana prioritaria, cuyo desarrollo tendrá proyecciones en todo el territorio y se impulsará mediante distintos programas y planes, ya sean sectoriales y/o espaciales. [...] La capacidad de concertación con los agentes públicos y privados se constituye en el principal gestor de esta modalidad, consiguiendo mediante esta fórmula de urbanismo concertado lograr una síntesis de intereses, sin renunciar a las debidas competencias públicas”

El par vial Br. Batlle y Ordóñez / Av. Luis A. De Herrera y su área de impacto, donde se ubica el complejo multifuncional, es una de las dos áreas de promoción definidas por el POT en 1998. Esta definición, basada en la “capacidad de estructurar y vincular áreas urbanas heterogéneas” que tienen dichos ejes, así como en “las potencialidades de cambio de los tejidos adyacentes”, “permiten plasmar el objetivo fundamental de combatir segregaciones urbanas y sociales crecientes y fortalecer el desarrollo de áreas intermedias de escasa dinámica urbana”.

En este sentido, el proyecto propone un programa que afirma la realidad territorial multiescalar de Montevideo, asociando las escalas local, urbana, metropolitana, nacional y regional. “El Plan tiene una visión asociada de ciudad y territorio, de com-



Cilindro Municipal durante la Exposición Nacional de la Producción. Barrio Mercado Modelo. Año 1956. (Foto: 9414FMHGE.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./CdF).



Fotografía, Archivo SMA, FARQ, Andrea Sellanes. Montevideo, 2012.



Implosión, Andrea Sellanes. Montevideo, 2014.



Usos del espacio público en el predio del ANTEL Arena, Andrea Sellanes. Montevideo, 2014.

plementariedad entre los espacios rural y urbano. Una nueva relación de la ciudad y su territorio revaloriza el ámbito departamental y posiciona Montevideo en el ámbito metropolitano, nacional y regional”.

En función de las actividades promovidas, asociadas al deporte y a la cultura, el complejo combinará la alta concurrencia de personas con un amplio espectro de públicos. Es de interés tener presente que el convenio interinstitucional propone combinar las sinergias específicas de las instituciones promotoras, aunando “sus esfuerzos para contribuir a la inclusión social y a la democratización por la vía de las tecnologías de la información y las comunicaciones, mediante la concreción de proyectos específicos que se concertarán con organizaciones de la sociedad civil y organismos del Estado, utilizando el espacio físico y la alta tecnología con que contará el Complejo Multifuncional, como ecosistema integrador de la sociedad” (numeral 2.3 del convenio respectivo).

No está de más recordar que el encuentro deportivo por excelencia, los juegos olímpicos, fue inventado por los mismos que dieron a luz la democracia, la filosofía y el teatro. Y que la reunión que los representantes de las distintas polis griegas realizaban cada cuatro años en Olimpia, también daba lugar a la llamada tregua olímpica, consistente en la suspensión de los conflictos entre las ciudades estado participantes hasta la finalización de las competiciones y el regreso de los deportistas a sus respectivas ciudades. En dicho lapso de tiempo la ciudad de Olimpia adquiría el estatuto de zona neutral y por ello muchas negociaciones de paz encontraban allí su ámbito natural.

El deporte, en este sentido, también implica encuentros, y estos, entre otras cosas, pueden ser un aporte relevante al espacio público como lugar de convivencia. Pensemos en la ciudad como lugar de encuentros. Y utilizo el plural porque los encuentros que se producen en el espacio urbano son múltiples: se encuentran las gentes y las cosas y por ello mismo se encuentran las culturas, los conocimientos, las representaciones artísticas, las historias sociales y sus prácticas más diversas. Para hacerlo posible, el encuentro supone tolerancia y la capacidad de enriquecernos con la diferencia. Supone por tanto convivencia, que viene a ser algo así como la capacidad de *vivir con...* Y ello, básicamente, sucede en el espacio público.

El impacto territorial del complejo propuesto, por tanto, se engarza adecuadamente con las orientaciones estratégicas del Plan Montevideo. Se trata de un proyecto estratégico con capacidad para inducir las transformaciones socioterritoriales promovidas por el Plan para las áreas intermedias de la ciudad, referidas en particular a su densificación poblacional y a la dotación de más y mejores espacios y equipamientos públicos.

ANTEL ARENA

PRIMER PREMIO

PABLO BACCHETTA, JOSÉ FLORES, RODRIGO CARÁMBULA

CONCURSO

Autores Pablo Bacchetta, José Flores, Rodrigo Carámbula / **Equipo de proyecto** Martín Lafourcade, Victoria Ponce de León, Nicolás Días, Emiliano Dutra, Paola Accinelli, Diana Aguiar, Agustín André, Gonzalo Parma, Nicolás Newton, Pablo Abenia, Martín Larroza / **Asesor de estructura** Magnone Pollio ingenieros / **Asesor de térmico y seguridad e incendio** Luis Lagomarsino / **Asesor de lumínico y eléctrico** Ricardo Hofstadter / **Asesor de acústico** Alejandro Badanian / **Asesor de sanitaria** Brenes consultores / **Asesor de construcción** Gustavo Traverso / **Asesor en sustentabilidad** Eduardo Brenes

PROYECTO EJECUTIVO

Director de proyecto Arturo Villaamil
Autores Pablo Bacchetta, José Flores, Rodrigo Carámbula / **Proyecto arquitectónico** Bacchetta-Flores-Carámbula-André-Parma-Larroza-Lafourcade / **Proyecto ejecutivo** Marq I Rocca-Giménez-Anton

ASESORES PROGRAMÁTICOS

NBA Carlos Arcos

ASESORES INGENIERÍAS

Asesor de estructura Magnone Pollio ingenieros / **Asesor de térmico** Luis Lagomarsino / **Detección y extinción de incendios** Luis Lagomarsino / **Asesor de lumínico y eléctrico** Ricardo Hofstadter-Felipe Burgueño / **Asesor de acústico** Gonzalo Fernández / **Asesor de sanitaria** Brenes consultores / **Datos y telefonía móvil ANTEL** / **Ingeniería vial** Ariel Nieto / **Metrajista** Fernando Rischewski

PROYECTO ANTEL ARENA

La propuesta para el futuro "Antel Arena" pretende ser un sistema que integre en forma armónica, y con fuerte carácter simbólico los nuevos usos esperados, un espacio de alta calidad urbana y paisajística, con las variadas actividades propuestas y los usos y actividades existentes.

OBJETIVOS PRIMORDIALES

Devolver a la ciudad un espacio asociado a la memoria de los montevideanos, y proponer un edificio que sea nexo entre el "malogrado" Cilindro Municipal y los nuevos desafíos de una arena contemporánea. Se pretende dar continuidad en el tiempo y revalorizar un espacio muy arraigado en el imaginario social.

Que el Arena se presente como un nuevo actor y se constituya como hito de referencia de la ciudad, adquiriendo un rol protagónico en el sistema de relaciones entre las diversas instalaciones deportivas y culturales de la ciudad y el territorio.

También resolver las interfaces con los espacios públicos adyacentes, de modo compatible con su uso y con total independencia. Todas las funciones del conjunto podrán desarrollar su actividad simultáneamente, sin impactos, ni interferencias.

Además, generar un equipamiento urbano, abierto, de carácter flexible, que permita el desarrollo de diversos contenidos y promueva la integración social.

EL EDIFICIO ARENA

La forma/El portal

El edificio se materializa como un contenedor, que se posiciona estratégicamente en el predio, de formalización contundente dado su carácter de equipamiento urbano/metro-politano de gran escala. Su acceso principal

se formaliza en un arco/portal que deviene en ocasiones en escenario al aire libre.

La caja negra/La piel traslúcida

El edificio se constituye mediante dos *texturas*:

-“La caja negra”, el interior del espacio de eventos, que contiene cancha, tribunas; y logística asociada a escenarios, espectáculos y servicios. Se materializa mediante un volumen de carácter macizo.

-“La envolvente”, delimita un espacio de transición entre el interior y el exterior, donde se dan los espacios de interacción, de circulación, *halls*-de distribución y *hall* principal de múltiple altura, "una piel" conformada por una estructura metálica liviana y un cerramiento traslúcido/polycarbonato, generando aperturas y cerramientos controlados.

“Noche: Una caja de luz en el parque. Día: una claridad difusa interior”

El concepto

Se trata de un concepto de arena de nueva generación, flexible, abierto. Con operativas virtuales vinculadas a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, concebido como un auténtico condensador socioterritorial. Capaz de desarrollar una multiplicidad de eventos o actividades en un espacio interior controlado, y-asegurando a los espectadores estándares medios de seguridad y confort.

Es concebido de forma tal que permite incorporar diversos equipamientos multimedia, como ser grandes pantallas y sistemas de audio de alta calidad, tanto interiores como exteriores. Esto es así en el acceso donde una gran pantalla urbana proyecta los eventos desarrollados al interior del edificio, así como también es soporte de los eventos realizados al exterior.



La función

El edificio se concibe como una “plataforma infraestructural”, de gran complejidad programática e infraestructura de producción general de eventos, capaz de desarrollar y dar respuesta a una multiplicidad de eventos y actividades específicas (deportivos, musicales, empresariales).

Esto exige gran flexibilidad espacial para adaptarse a distintas cantidades de público, y es posible por la movilidad de la platea baja, que permite distintas configuraciones de las tribunas.

Complementariamente, se agregan instalaciones de *backstage* de escenario y el acceso directo al área de eventos, para ganar versatilidad ante *shows* de creciente complejidad.

LA PLAZA

Definida como una gran explanada, adyacente a las avenidas Varela y Larrañaga, continua y alabeada, organiza de forma fluida los distintos niveles de acceso al Arena. El gran espacio escenario/acceso de entrada, que define el carácter del edificio y su vocación de hito urbano, es concebido para el desarrollo de grandes eventos que usen la “boca” como escenario urbano.

La plaza multipropósito se propone canalizar los grandes flujos de movimiento de personas y generar un frente mayor, conformado por el edificio y el parque. Un espacio de escala urbana, claro, que dota de perspectiva distancia y tiempo hacia al nuevo edificio.

EL PARQUE

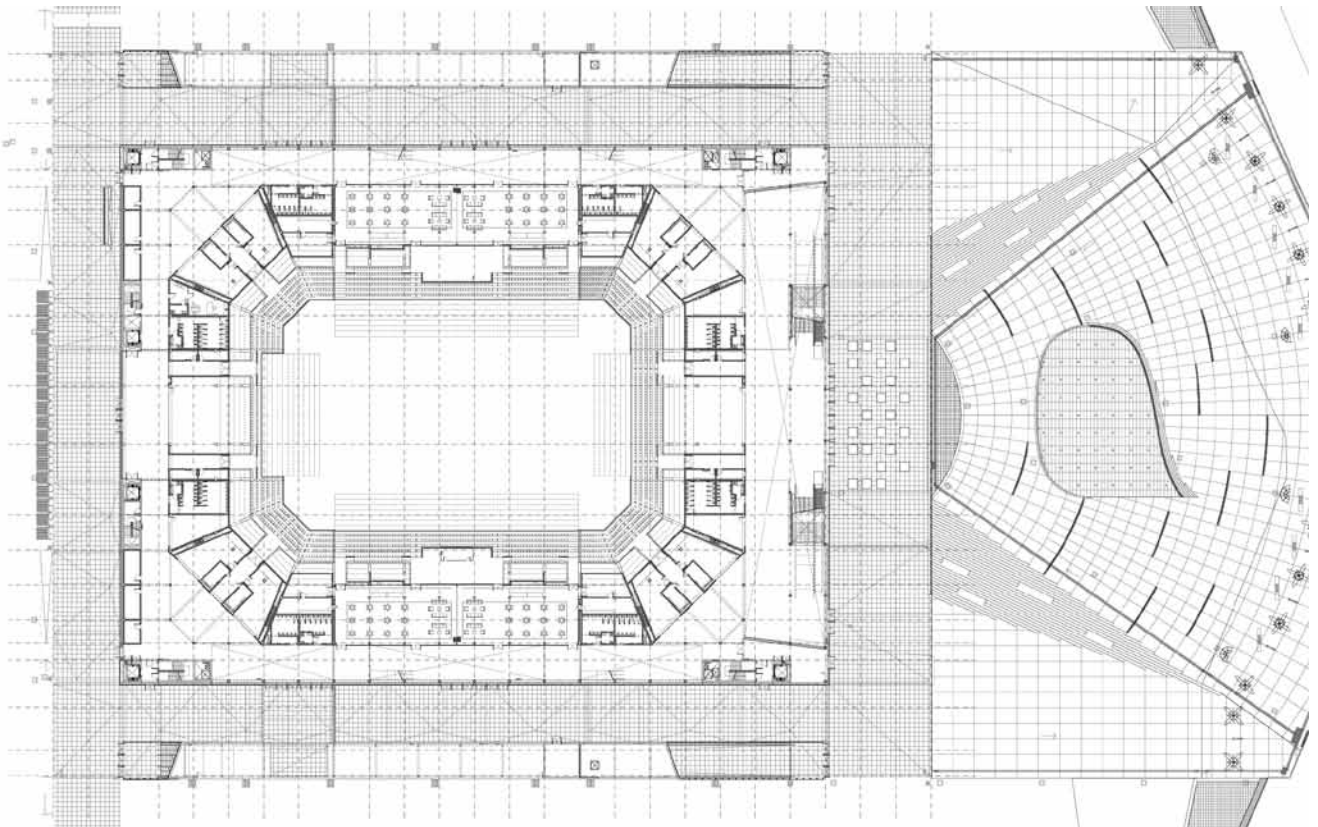
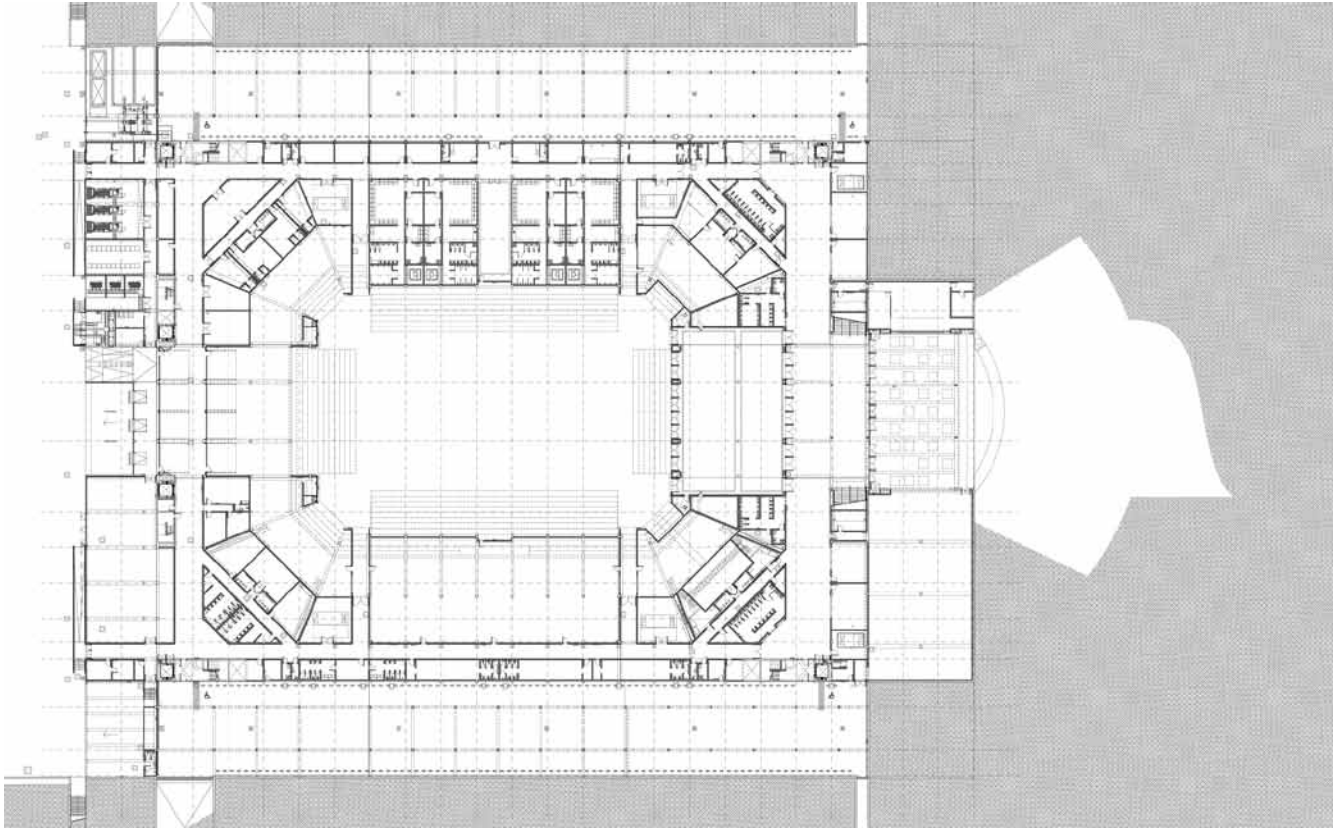
Parque Antel Arena / La dimensión urbana

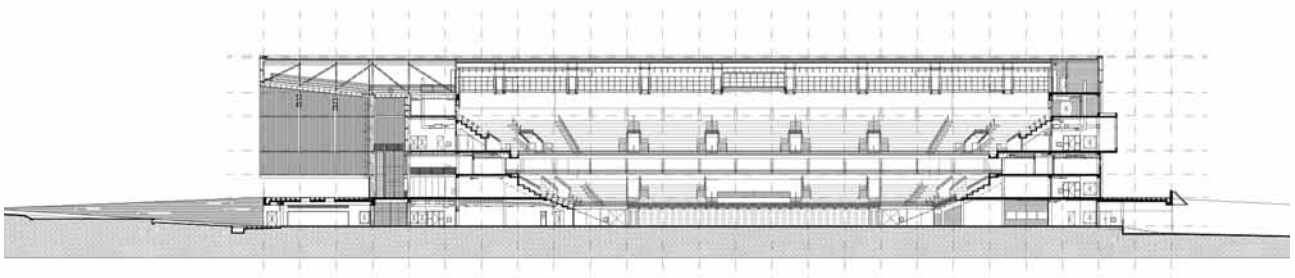
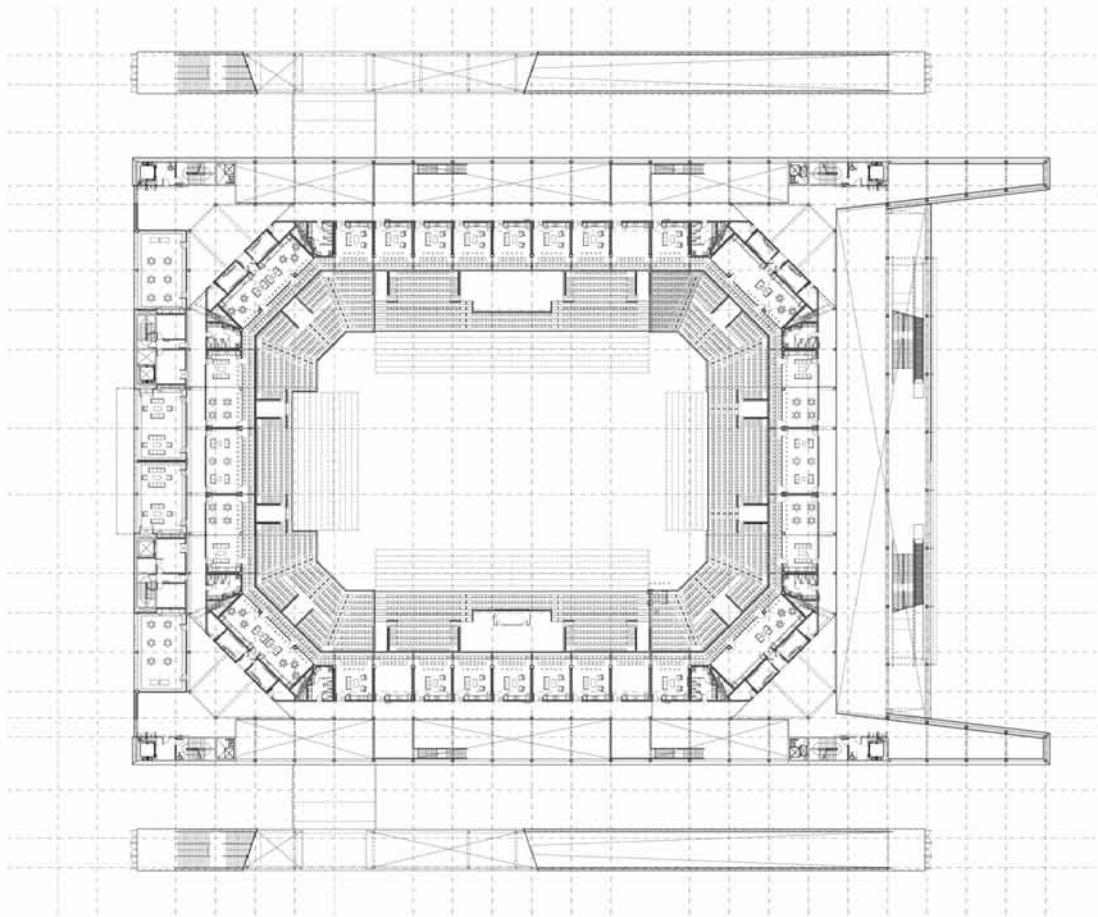
Proponemos un parque urbano que se sume al catálogo de parques existentes en Montevideo, que sea -además de equipamiento- un espacio de esparcimiento del barrio. Sumar una

locación más en la programación cultural de la ciudad, que potencie aún más la integración de la ciudadanía. Un espacio que se pretende dinámico en sus posibilidades, concebido desde una visión abierta en el diseño, que pretende la inclusión ciudadana tanto en su proyección como en su construcción, flexible en su programación, con doble escala de dotación de equipamiento barrial y de carácter urbano.

Definida “la plaza” pública, se genera un parque que sintetiza las necesidades programáticas del conjunto arquitectónico con las distintas situaciones urbanas. Se propone como un nuevo espacio verde, indispensable para el barrio. El parque hace las veces de “zona de esparcimiento” y es amalgama del programa pedido. El Arena se entiende como un contenedor en posición baricéntrica y los vértices del predio se “consolidan” con los programas exteriores: Centro de educación inicial / Club Oriental de baby fútbol, auditorio Canario Luna / antena, hito tecnológico.

De los grandes paquetes programáticos el estacionamiento para 1000 vehículos se presenta como una “exigencia” urbana a resolver. Enfrenta dos aspectos fundamentales y contradictorios: las grandes áreas necesarias y un uso eventual que deja vacíos importantes subutilizados que atentan contra el éxito del uso del parque y con superficies de difícil apropiación sin una propuesta alternativa. Se definen entonces estas aéreas como superficies versátiles a escala barrial, para la realización de ferias vecinales o actividades eventuales, con equipamiento deportivo liviano o simplemente sobreimpresos en el pavimento. Canchas de fútbol, básquetbol y sendas de bicicletas para niños, definen el carácter peatonal diario sobre el del automóvil y proponen un espacio amable y protegido para actividades infantiles y juveniles.











Memorial de los detenidos desaparecidos, Arqs. Martha Kohen y Ruben Otero, Foto: Andrea Sellanes, Montevideo, 2015.



**FARQ
Y ARCHIPRIX
INTERNATIONAL**
UNA RELACIÓN INSPIRADORA
HENK VAN DER VEEN

HENK VAN DER VEEN

Director de Archiprix International

Los mejores proyectos de una facultad de gran nivel

En primer lugar, me gustaría mencionar la calidad de los trabajos que recibimos de la Facultad de Arquitectura de Uruguay. Desde 2003 hemos recibido espléndidos proyectos de la FARQ, siete en total, para todas las ediciones. Entre ellos dos ganadores y cuatro nominados. La FARQ está entre las facultades que han demostrado un mejor desempeño en nuestro concurso. Los participantes más destacados en el Archiprix International figuran en la lista expuesta a continuación. Incluimos en la lista las facultades que fueron seleccionadas por el jurado para el premio como mínimo dos veces.

Participantes más destacados en Archiprix International: Universidad Técnica de Delft, 8 proyectos: 4 ganadores, 2 nominados; FARQ Montevideo, 7 proyectos: 2 ganadores, 4 nominados; Universidad de Artes Aplicadas de Viena, 6 proyectos: 2 ganadores, 1 nominado; Universidad Tokai Kanagawa, 8 proyectos: 2 ganadores, 1 nominado; Universidad Técnica de Eindhoven, 8 proyectos: 2 ganadores 1 nominado; ETSAMadrid, 3 proyectos: 2 ganadores; Universidad de Princeton, 2 proyectos: 2 ganadores.

Proyectos presentados por la FARQ

2015: **COOP**, ganador y 16 votos como participante favorito

2013: **Rudimentario**, nominado

2011: **Spa Ferrando**, nominado y 12 votos como participante favorito

2009: **UP-Villa**, nominado y 15 votos como participante favorito

2007: **Marketing, Polarizing Public Space**

2005: **M SPA**, ganador

2003: **Anytime / Anywhere**, nominado

Los proyectos presentados por la facultad reflejan un amplio espectro, que abarca desde estrategias urbanas a los balnearios más interesantes que he visto. Lo que estos proyectos tienen en común es su coherencia, la pertinencia teórica en el contexto internacional de la profesión y que son completos. La mayoría de los proyectos presentados comprenden una sólida parte teórica combinada con un diseño de espacios elaborado que incluye detalles técnicos. Para presentar estos proyectos en profundidad se necesita un poco de espacio. Con frecuencia, originalmente estos proyectos se presentan en gruesos libros, como sucede con M Spa, Anytime/Anywhere y Rudimentario. Es notable que los diseñadores sean capaces de comunicar las cualidades de sus proyectos, cuya presentación original es extensa, en solo seis paneles A2 a un jurado que dispone apenas de unos minutos para estudiarlos. Se requiere destreza y capacidad para presentarlos, y son precisamente estas habilidades las que la FARQ desarrolla de manera competente. Esto es de gran ayuda para diseñadores talentosos a la hora de presentar un diseño en la práctica, para convencer al cliente o al jurado de un concurso. Archiprix International es un buen campo de experimentación.

También es notable, en mi opinión, que la mayoría de los proyectos presentados, si no todos, se ubican en Uruguay. Los trabajos abordan cuestiones locales pertinentes y contribuyen al debate sobre la práctica del diseño. Con frecuencia las cuestiones locales no pueden ser valoradas fácilmente en un contexto global. Los mejores proyectos de graduación de la FARQ que presentamos vinculaban trabajos locales con el discurso global de una manera relevante.

Una facultad de GRAN NIVEL

Un proyecto de graduación es el resultado de la cooperación entre los estudiantes y la facultad. Los tutores juegan un papel esencial para estimular al estudiante y mantener el proyecto "encaminado". La calidad y la consistencia de los proyectos de graduación indican tanto el talento del estudiante como la calidad de la Facultad de Arquitectura de Uruguay. Cuando organizamos el Archiprix International 2009 en cooperación con dicha facultad, experimentamos la calidad única de la institución y el enfoque preciso y sumamente estimulante del cuerpo docente. Sin embargo, fuera de América Latina esta cualidad parece ser un secreto bien guardado. En cualquier caso, es de extrañar que la FARQ no figure en las listas de clasificación, ya que el sistema educativo es inspirador, el cuerpo docente es bueno y los estudiantes están altamente motivados, además de que el edificio de la casa de estudio aporta un excelente entorno. Para un país pequeño como Uruguay, el número de estudiantes es enorme. La FARQ ocupa una posición privilegiada en la sociedad uruguaya. Esta posición se refleja en la sorprendente iniciativa que combina una rifa con un concurso de diseño y un viaje increíble. Es una combinación inteligente en la que el premio de la rifa es la casa ganadora de un concurso de diseño para estudiantes de arquitectura y los fondos para el viaje se recaudan con la rifa misma. Me parece a mí que esta fórmula, junto con una larga historia, es de gran importancia para la facultad y para la concienciación del valor de la buena arquitectura por parte de la población. Cada año un gran número de estudiantes realiza un viaje alrededor del mundo que dura muchos meses. Para cada estudiante este viaje es una experiencia internacional que no olvidará, de gran aprendizaje y la universidad mantiene una red mundial de vínculos con la comunidad internacional. En ningún otro lugar he visto que una facultad se integre tan fuertemente en la sociedad nacional, la profesión y la red internacional y al mismo tiempo los estudiantes estén tan involucrados con ella.

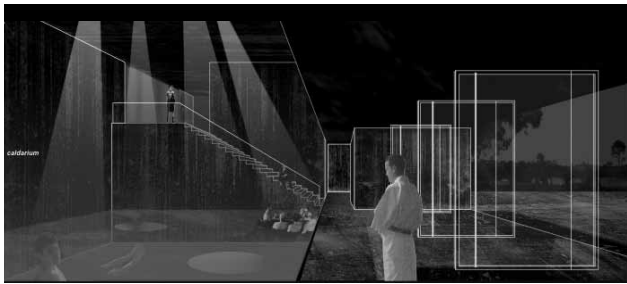
Archiprix International 2009 Montevideo

Gracias al empeño y a la dedicación de la FARQ, la quinta edición del Archiprix International fue sumamente exitosa. La Facultad de Arquitectura de Uruguay y Archiprix International colaboraron en la organización de esta edición en el período 2007 – 2009. Además de que fue un gran placer trabajar juntos, de ambos lados la atención se centró en el contenido y ambas partes tenían por objeto hacer que cada componente fuera valioso para el conjunto de graduados y profesionales que participaban. La edición fue exitosa en diversos aspectos.

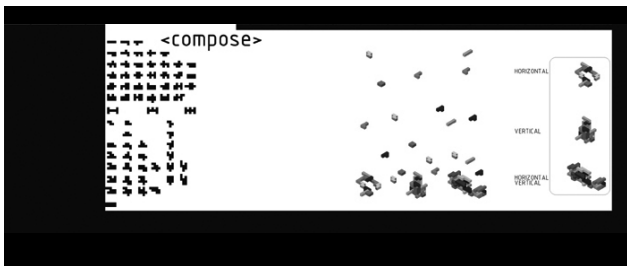
Por ejemplo, la participación de las facultades de América Latina se duplicó en 2009 mediante la activación de la red de la FARQ en América del Sur. Los proyectos fueron evaluados por un excelente jurado internacional compuesto por Sou Fujimoto (Japón), Juan Herreros (España), Salvador Schelotto (Uruguay), Anne Lacaton (Francia) y Mario Schjetnan (México) en una intensa sesión que duró dos días de julio de 2008. Los miembros extranjeros del jurado dieron conferencias sobre su trabajo en el auditorio principal de la facultad para los estudiantes. Los talleres "PUERTO-CIUDAD-AGUA-MUNDO" exploraron nuevos escenarios en un esfuerzo por redefinir Montevideo como una metrópolis costera embrionaria. En cada edición del Archiprix se genera un ambiente diferente durante los talleres, dependiendo del carácter de la facultad. En un extremo del espectro experimentamos el competitivo enfoque estadounidense en el MIT, con debates nocturnos llamados "clubes de pelea" (*fight-*

clubs). En el otro extremo está el ambiente muy relajado, donde el *modus operandi* es como trabajar con colegas, aprendiendo mucho el uno del otro. Participantes de todo el mundo viajaron a Montevideo para unirse a uno de los grupos del taller. Los talleres comenzaron con una excursión por la costa en tres buques de la Marina que navegaron en formación. Para todos los participantes esta fue una experiencia muy particular, ya que nadie podía imaginar una experiencia similar en sus respectivos países de origen. Los resultados de los talleres se presentaron en la facultad y todavía se pueden apreciar en nuestras páginas web. Durante la ceremonia de premiación Bjarke Ingels y Andreas Pedersen de BIG presentaron una compilación de los resultados del taller, que llamaron *Frankenstein*. Todos los proyectos se expusieron en enormes paneles en el *hall* de la facultad.

Fue un gran placer para nosotros haber cooperado con la Facultad de Arquitectura de Uruguay, sobre todo por su talento para crear sinergia en todos los niveles. Los participantes se vieron beneficiados, como también todas las demás partes involucradas, incluidos los estudiantes. La experiencia fue ejemplar para que esta estrategia generara valor añadido: las conferencias en la FARQ por parte de los miembros del jurado y los líderes de los talleres, las presentaciones de los talleres y la deslumbrante actuación de BIG en el auditorio de la facultad colmado de gente. ¡La situación de la FARQ me parece un buen punto de partida para otro siglo en el que sería un gran honor para nosotros permanecer conectados y para presentar el lúcido trabajo de graduación de la facultad en nuestro concurso!



M SPA (2005)



Anytime / Anywhere (2003)



Anytime / Anywhere (2003)



UP-Villa (2003)



Spa Ferrando (2011)



Rudimentario (2013)



Archiprix Montevideo 2009



Archiprix Montevideo 2009

LO ESENCIALMENTE COMPLEJO EN COOP

EDUARDO ARROYO

EDUARDO ARROYO nació en Bilbao en 1964. Se graduó de arquitecto y urbanista en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1988 y desde entonces ha sido profesor y conferenciante alrededor del mundo. Es doctor en Arquitectura. Obtuvo el doctorado con la tesis "Complejidad Esencial". Su oficina o estudio, NO.MAD, se fundó en Ámsterdam en 1989 y desde 1996 tiene su base en Madrid. El trabajo de NO.MAD ha sido premiado en múltiples ocasio-

nes, publicado y expuesto en diversos idiomas. Algunas de las obras esenciales de NO.MAD son el estadio de Lasesarre, la Casa Levene, la guardería de Sondika, la Plaza Desierto, el Banco Aquia, la Casa Zafra-Uceda y la Universidad de Económicas EXAC de Viena. El trabajo de la oficina, que combina precisión, azar y necesidad, siempre colaborando en busca de lo desconocido, está recogido en el Libro *¡CRÉATE!*

La riqueza del léxico castellano permite manejar palabras cuyo uso cotidiano es similar pero que con una mirada menos superficial definen caracteres y propiedades muy distintos. Así, complejo y complicado o simple y sencillo adquieren su sentido profundo cuando adjetivan a las personas. La mayoría entiende que simple y complicado son atributos negativos de la personalidad mientras que sencillo y complejo, aun siendo antagónicos, son atributos positivos para personas interesantes. Estas propiedades son extrapolables y comprensibles en términos creativos y existen, por tanto, objetos y acciones simples de carácter vulgar que se camuflan de sencillos, y otros complicados que quieren aparentar complejidad. La labor primordial de todos en la actualidad es saber diferenciarlos.

Y esa labor detectivesca consiste en identificar la introducción de la complicación frente al descubrimiento de la complejidad e idénticamente el adelgazamiento de la sencillez frente a la inocuidad de lo simple. Lo complejo se muestra como una suma de propiedades que conforman un todo y lo transforman en algo más elevado. También se nos aparece como la solución a un problema por medio de la averiguación. Lo complicado, sin embargo, se conforma mediante la suma de diversas propiedades no complementarias que generan dispersión y confusión en el todo. También se presenta por la aparición de nuevos problemas mientras intentamos resolver los ya presentes. Lo sencillo es aquello que se ha desprendido de lo no necesario preservando sus propiedades intrínsecas y es un trayecto al que se llega por sustracción. Por el contrario, lo simple es un sistema estático en el que nada nuevo ocurre y nada existente se resuelve.

En 1986 el gurú informático Fred Brooks hizo una distinción clave entre la complejidad esencial y la complejidad accidental, afirmando que la mayoría de los ingenieros de software ya no se dedicaban a lo esencial por lo que todas las actividades de reducción de grandes problemas no producían ninguna mejora. En sus reflexiones definía lo accidental como la complicación que generamos nosotros mismos al intentar resolver un problema, y la complejidad esencial como aquella causada por el problema en sí al ser resuelto, entendida como algo imprescindible para su resolución que no puede ser obviado.

La complejidad esencial absorbe el carácter primordial de la vida, lo complejo, pero intenta reducir los factores de la misma al mínimo imprescindible para su resolución. Supone un intento por adelgazar lo complejo hasta el límite a partir del cual ya no podemos dar soluciones a un determinado problema. No es un atributo más de nuestra actualidad urbana, es su realidad. Puesto que los lugares en los que actuamos siguen teniendo problemas sin resolver suponemos que la solución ha de atacar el corazón de su complicación. Es cierto que podemos disimular el resultado con elementos de carácter tranquilizador, calmantes instantáneos de apariencia simple, pero el tiempo negará su propiedad analgésica para volver a mostrar la enfermedad en toda su virulencia. Al igual que la mayoría de las personas prefieren tomar una aspirina antes que ir al médico y pretender que no ocurre nada, en nuestras ciudades vemos cada vez más esa actitud de ocultación de las complicaciones urbanas con golosinas políticas sin ninguna propiedad activa, excepto la de un hechizo popular momentáneo.

Y es en este contexto donde creo que se encuadra el proyecto COOP de Santiago Benenati y Javier Tellechea de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Uruguay, ganadores del premio Archiprix 2015. Los arquitectos transitan por un paisaje lleno

de vocablos referentes de la contemporaneidad rabiosa como delicado y complejo, lógica sistemática, mecanismo adaptativo, densidad de agrupamiento, atenuación de límites, configuraciones diversas, incertidumbre revelada y territorio ambiguo o emocionante. Pero, ¿cuál es la pregunta que en el fondo se hacen y nos hacen? ¿Qué es lo que persiguen nuestros héroes urbanos? Pues nada más ni nada menos que una utopía: esa agradable música históricamente intermitente que suena, en sus propias palabras, a dimensión ética, labor manual, socios cooperativos, intercambio, expresión trascendente, vida cotidiana o ayuda mutua.

Pienso que en este tiempo financieramente esclavizado y débil hasta lo absurdo, creer que los cambios urbanos son posibles es monopolio de los temerarios, pero el manifestarlos viables y ejecutarlos es patrimonio exclusivo de los valientes. Es por ello que pensar a partir del sonido que estos jóvenes arquitectos nos plantean a través de sus exquisitas representaciones y presentarlo como algo cercano y creíble es un ejercicio que merece sin duda toda nuestra atención. Ese equilibrio entre lo abstracto y lo atmosférico excita nuestras neuronas por saber cómo terminarían siendo las actuaciones cooperativas planteadas en otra realidad no tan pragmática como la actual. Tengo la impresión de que ni sus creadores lo saben, es más, sospecho que ni siquiera les importa. Y así debe ser en ese universo de los soportes para acciones colectivas, en el que la sorpresa campa a sus anchas entre actores cuyo grado de entrenamiento arquitectónico es a veces nulo.

Y, como siempre que se avanza hacia la utopía, aparecen los diversos niveles de precisión que gradúan la organización de la sociedad y su ciudad, desde aquel en el que el ciudadano tiene escasa presencia, como el trazado especulativo, hasta las decisiones autotranquilizantes de carácter individual, como la compra de una silla y un edredón en Ikea. La labor de nuestros jóvenes creadores define claramente ese gradiente de precisión: por un lado, la ciudad pensada como un sistema de intervenciones puntuales detectadas con nitidez conceptual y de una abstracción consistente. Por otro, y en una escala menor, las cirugías urbanas pensadas como un sistema adaptativo, aún más preciso si cabe, que responde a cada lugar de manera variable como soporte estructural. Y por último, las difíciles acciones del “finiquito espacial” utopista que persiguen infructuosamente envolver la piel del usuario desprotegido siempre cercano a esa vida colectiva de carácter volátil, indeterminado e impreciso. La vida sin concesiones se muestra siempre inasible para aquel arquitecto que intente atraparla con el diseño, pero también intuimos que su definición espacial no puede ser dejada al libre albedrío de la población. Y así les ocurre a nuestros aguerridos diseñadores uruguayos definiendo la atmósfera de la “vida” en sus últimos *collages* de manera tan reconocible que indudablemente debilitan la potencia creativa y seminal de todo su sistema cooperativo. La grandeza de toda utopía reside en que nunca sabremos si funcionará y debe por tanto basarse en un mensaje un tanto difuso e incluso irreconocible en su representación.

¿Qué ocurriría si esta historia COOP tuviera un final impreciso, sorprendente o incluso indetectable? ¿No sería entonces esa gran aventura vital en la que todos deseamos sumergirnos?

Esta pregunta debería provocar en todos nosotros una resonancia vital más profunda que la de cualquier expeditivo ideario urbano de corte político-pragmático. Hagamos el intento de responderla y seremos impulsados desde nuestro reconocible confort a una inmersión en el mundo desconocido e incómodo de lo esencialmente complejo. Un lugar especial en el tiempo para apostar por aquello que huyendo de lo banal puede resolver incógnitas urbanas y sociales. Para los que verdaderamente creemos en un mundo más amable, todavía por llegar, la música COOP suena emotivamente acordada. Aun así, no olvidemos que para la mayoría que puebla nuestro planeta neoliberal, incluidos aquellos que portan disfraces ideológicos de desprotección, la partitura colectiva pertenece al infierno de sus peores pesadillas.



Fotografía: Luis Díaz Díaz



Coop (2015)

ARCHIPRIX 2015

Workshop y ceremonia de premiación del Hunter Douglas Award

1. Workshop Archiprix 2015.
Cifras: 7680 horas de trabajo, 120 participantes, 10 líderes de equipo.
2. Concurso Archiprix International 2015. Cifras: 351 proyectos presentados, 87 países representados, 32 idiomas diferentes, 5 continentes.
3. Cofundadores y directores del estudio Ecosistema urbano. Sitios web <http://www.ecosistemaurbano.com> y <http://ecosistemaurbano.org>

A partir del 28 de abril de 2015 tuvo lugar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid el comienzo del *workshop* internacional¹ de la edición del concurso Archiprix International 2015², en el que participaron ciento veinte jóvenes arquitectos que formaron parte colectiva o individualmente de alguno de los trescientos cincuenta y un proyectos concursantes.

En esta oportunidad, el *workshop* propuso trabajar en torno a la definición del concepto “*middle out urbanism*”, invitando a encontrar claves, definir estrategias o desarrollar tácticas a aplicar en la intersección entre la planificación tradicional (*top-down*) y el urbanismo emergente o participativo (*bottom-up planning*).

Los equipos de trabajo estaban formados por un líder y doce concursantes. El enfoque del tema fue libre y variaba a iniciativa de cada líder, pero en todos los casos el trabajo debía estar vinculado a la ciudad de Madrid. Los resultados dejaron de manifiesto las diferentes aproximaciones: prototipos escala 1:1, juegos de rol analógicos, propuestas audiovisuales, cartografías con alto grado de originalidad y otras de gran contenido argumental con representaciones algo más convencionales.

Luego de una intensa semana de trabajo, se realizó la presentación de los resultados de cada equipo; se dio lugar a la intervención de los arquitectos Belinda Tato y José Luis Vallejo³ y a docentes provenientes del extranjero; las presentaciones culminaron en discusiones conceptuales a partir de las reflexiones derivadas del amplio espectro de trabajos presentados.

La ceremonia de premiación, independiente del *workshop*, se desarrolló al término del mismo el 8 de mayo en el tradicional cine Callao, en pleno centro de la ciudad. El maestro de ceremonias fue el presidente del jurado, Arq. Luis Fernández-Galiano, quien comentó brevemente los veintiún proyectos nominados, que, a los efectos de la premiación, fueron organizados en ternas arbitrarias con un ganador en cada una.

EL JURADO

Opinión como participante

En esta última edición del Archiprix International hubo un cambio notorio en el interés y los elementos de valoración que el jurado tuvo en cuenta para evaluar los proyectos concursantes.

Entre los finalistas subyace un denominador común. Se puede advertir que a pesar de la disparidad de temáticas abordadas, existe un marcado compromiso de los proyectos con algunas preocupaciones sociales y políticas del mundo actual y se arriesgan nuevos métodos de abordaje que permiten entrever posibles caminos a explorar en el futuro.

Estos elementos resultan un foco de interés y posiblemente celebran nuevos encuentros entre el instrumental propio de nuestra disciplina desarrollado en proyectos de fin de carrera y las necesidades que forman parte de una agenda social cada vez más urgente, y logran enmarcar a “ [...] la arquitectura en un trasfondo social más amplio”.⁴

4. Arquitecto Luis Fernández-Galiano. Entrevista “The jury of Archiprix 2015”. Agosto de 2015. Disponible en: <http://www.archiprix.org/2015/index.php?id=154>

EL CONCURSO

COOP: del libro a los paneles

La prioridad fue sintetizar cada uno de los capítulos que formaron parte de la construcción argumental del proyecto en cada uno de los paneles. A su vez, se buscó que la gráfica y la comunicación de los elementos centrales del discurso se manifestaran de una forma simple y ordenada, intentando conseguir una expresión coherente y a la vez poco restrictiva de la idea. Se exacerbaban ciertas condiciones del proyecto que lo diferencian de algunos de los elementos más predecibles: la experiencia local como respaldo, la reivindicación de la relevancia y pertinencia de reencauzar esta temática⁵ de cara al futuro, el no presentar un producto acabado sino más bien los procesos y valores diferenciales que conferían identidad a la propuesta y acentuar que el resultado objetual no era más que la consecuencia de algunas de las condicionantes del proyecto desde las cuales se construyó la idea y a las cuales este debía responder.

5. Temática explicitada en el artículo "Coop. Habitar colectivo. Redes cooperativas". En *R12* (Revista de la Facultad de Arquitectura), pp. 80-89. Montevideo, octubre de 2014. ISSN 0797-9703

EL PREMIO

Reconocimiento a la Facultad

Fue una gran responsabilidad, un verdadero honor y una inmensa alegría representar a nuestra casa de estudios en el concurso internacional Archiprix 2015. Gracias al estímulo de los docentes del taller Scheps, al esfuerzo, a la motivación y a la convicción personal del equipo de proyecto y a la confianza que depositó el jurado en la fase local, se ha logrado inscribir nuevamente al Uruguay entre los ganadores del concurso, y que nuestro país fuera el único representante latinoamericano en acceder a él. Por mi parte, más no se puede pedir.

La crónica del evento fue realizada por el Arq. Javier Tellechea Cassarino, coautor del proyecto de fin de carrera ganador del Hunter Douglas

Award en Archiprix International edición 2015, en representación de la Facultad de Arquitectura (Universidad de la República).

ENTRE FUTURO Y PROGRESO

PATRICIO DEL REAL

PATRICIO DEL REAL es licenciado en Artes y Ciencias por la Universidad de Washington en St. Louis, magíster en Arquitectura por la Universidad de Harvard, y obtuvo el doctorado en Filosofía por la Universidad de Columbia, Nueva York, con la tesis "Building a Continent: The idea of Latin American Architecture in the early postwar".

Investiga sobre la arquitectura moderna de América Latina y sus conexiones con instituciones culturales de

Estados Unidos, y escribe sobre temas relacionados con la política de la posguerra y la arquitectura, la historiografía de la modernidad y la poética del espacio. Es asistente curatorial del MoMA en Nueva York, fue cocurador de la muestra "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980", y actualmente trabaja en un libro sobre las exposiciones relativas a la arquitectura en América Latina que se desarrollaron en el museo.

No debe sorprender que la exposición “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980” se inicie con la *ecuación del desarrollo* de Carlos Gómez Gavazzo, pues esta extraordinaria obra, entre máquina calculadora y artefacto jeroglífico, presenta cabalmente la vitalidad, el optimismo y el ímpetu creativo de los arquitectos latinoamericanos durante el período del desarrollismo, lo que es uno de los propósitos fundamentales de la exposición. Este enigmático artefacto de Gómez, enmarcado junto a la propuesta de Paulo Mendes da Rocha para el puerto industrial de Tieté en Brasil, revela la fe en el progreso como una de las características de los arquitectos del período y presenta el futuro como escenario fundamental del arte de proyectar. En el caso de Gómez, este se manifiesta como un futuro complejo, casi enigmático, pero a la vez cuantificable y por ende posible.

La importante vanguardia arquitectónica uruguaya hace acto de presencia en la primera galería de la exposición, “A Region in Motion” (“Una región en movimiento”), propuesta a modo de preámbulo que deja en evidencia cómo la arquitectura moderna tiene una rica y larga historia en América Latina. La arquitectura de esta vanguardia, presentada de forma sintética con el Hospital de Clínicas de Carlos Surrao, el plan de Punta del Este de Gómez Gavazzo y con una copiosa compilación de filmes del período sobre el desarrollo de Montevideo, nos recuerdan el juego de escalas entre intervenciones arquitectónicas y urbanas, el cosmopolitismo de los arquitectos racionalistas uruguayos, y cómo la arquitectura moderna que se desarrolló a principio del siglo XX, principalmente en Montevideo, fue parte de una modernización promovida por el Estado. Este temprano repertorio arquitectónico, junto con las propuestas de Juan O’Gorman en México, sirve en la exposición para darle profundidad histórica a la relación de la arquitectura moderna con el Estado desarrollista en América Latina.

El sorprendente impacto de la arquitectura brasileña, la cual sentó nuevos rumbos para la arquitectura mundial a mediados de siglo, sirvió para fomentar nuevas propuestas espaciales y estructurales que vemos ensayadas en el Uruguay. El elegante Edificio Panamericano de Raúl Sichero, por ejemplo, con sus vigorosos *pilotis* en forma de “V”, pone de manifiesto la internacionalización de la arquitectura brasileña. Apoyado en un cabal profesionalismo, Sichero desarrolla, en un edificio-barras destinado a vivienda, experimentaciones estructurales y formales en hormigón que sustentaban a su vez las nuevas abstracciones del muro cortina del *International Style* de la segunda posguerra. Es en esta compleja relación y participación en una conversación internacional en las que tecnologías como el muro cortina no se utilizan como simples *ready-mades*, sino como detonantes de un modo de imaginación y de una labor proyectual que sintetizan múltiples corrientes y las afirman localmente. En este sentido, la exposición presenta las refinadas construcciones de Luis García Pardo, como lo son los edificios Positano y El Pilar. Este intenso diálogo también da sus frutos en las propuestas para el concurso del Edificio Peugeot en Buenos Aires. Apoyados en una sólida disciplina que gestiona con vigor formal una nueva dimensión para la ciudad—véase la propuesta original del Panamericano—y a caballo de los complejos sistemas de propaganda e internacionalización de una posguerra liderada por la

hegemonía del mercado estadounidense, en este concurso los arquitectos uruguayos demuestran una audacia formal y experimental sin paralelo, con formas novedosas que se distancian decisivamente del escenario brasileño y abren nuevos caminos. Las propuestas de García Pardo y Alfredo Nebel con su rascacielos contorsionado, Enrique Monestier con su dinámica torre de volúmenes desplazados y Estudio Cinco con sus tres torres que generan un impactante vacío central, constituyeron originales aportes no ensayados hasta hoy. La pujante voracidad por crear un futuro posible a través de formas nos recuerda la capacidad de la arquitectura para gestionar nuevas tecnologías constructivas.

Así lo vimos en la singular obra de Nelson Bayardo, el urnario para el Cementerio del Norte, que presenta nuevamente la cercanía de lo mejor de la arquitectura brasileña y la extraordinaria Escuela de Arquitectura y Urbanismo de San Pablo, Brasil, fundada por João Vilanova-Artigas. Esta evocativa relación se pone en escena en la exposición al relacionar sendas maquetas de dichas obras, dejando en evidencia cuestionamientos formales y estructurales comunes y que también se manifiestan en obras como la CEPAL del chileno Emilio Duhart, con sus pilares piramidales sobre los cuales flota el anillo de oficinas. La propuesta del urnario va mas allá de la evidente afinidad formal o estructural con la obra de Artigas, pues la caja de hormigón que flota sobre una suave colina en el Cementerio deviene una de las operaciones paisajísticas más complejas y refinadas de las obras presentadas en la exposición, dejando en evidencia la elegancia formal y contextual del brutalismo latinoamericano. Vemos de este modo una afirmación local de tendencias generales.

Eladio Dieste marcó un importantísimo contrarritmo en la manifiesta tendencia hacia la industrialización y la creciente escala de las obras y propuestas del período. Las iglesias de Atlántida y Durazno hicieron patente el virtuosismo de una tecnología discreta. Su casa, presentada en la galería “At Home with the Architect” (“En casa con el arquitecto”), que mostraba casas de arquitectos diseñadas para ellos mismos, revela la dimensión crítica de Dieste pues es allí donde mejor articula una contrapropuesta al tema fundamental de la arquitectura moderna: el espacio abierto y fluido. En su habitar, Dieste crea un complejo paisaje de intimidades ambientales que resisten las vertiginosas circulaciones propias de la modernización y recupera, como él mismo dijo, “la ancestral sensación de abrigo” demolida por la creciente modernización. Con similares preocupaciones propone Payssé Reyes sus cuantiosos estudios para la fachada del Seminario Arquidiocesano, que dieron vigencia a la preocupación por crear formas y espacios que se comuniquen con la interioridad del ser humano, marcando así una postura crítica ante la idea del progreso sin abandonar la afirmación sobre el futuro.

Las posibilidades de síntesis formal y constructiva dentro de la responsabilidad social del arquitecto presentes en el Complejo Bulevar Artigas diseñado por Bascans, Sprechmann, Viglieca y Villaamil fue una verdadera revelación; allí vemos cómo, de manera indirecta, las dinámicas mallas abstractas de la máquina de Gómez Gavazzo se despliegan en el espacio urbano para acoger y dar forma al vivir diario a través del complejísimo tema de la vivienda. La extraordinaria propuesta social del modelo de las cooperativas de vivienda sirvió como un importante contrapunto para el más conocido y celebrado Proyecto Experimental de Vivienda (PREVI) en Lima, Perú. El desarrollo de una arquitectura social y activista de autoconstrucción por Miguel Cecilio, Saúl Irureta y Mario Spallanzani, conjuntamente con el movimiento cooperativista, marcaron una transición fundamental en el problema de la vivienda, que pasó de ser un tema elaborado por la burocracia del Estado

desarrollista a uno de participación social. Este desarrollo y cambio de registro fue presentado en el “Housing Wall” (“Muro de la vivienda”) de la sala principal de la exposición, acompañado de una cronología que rescataba los hitos políticos más relevantes del período.

Con el Unitor de Justino Serralta inaugurando la última sala de la exposición, llamada “Utopía”, reaparece la densa trama de ideas y formas manifestas en la *ecuación del desarrollo*, pero esta vez como una poética de la geometría. Serralta nos ofrece un tratado estético-matemático para entender la infinita complejidad del espacio, sus variaciones e interconexiones, que revela la pasión por el conocimiento científico unida a una infinita sensibilidad estética y creatividad artística. Este posible manual de Serralta, lleno de intuición e imaginación, nos recuerda que el acto de proyectar es siempre *poiesis*, es decir, creación, y que en el difícil período del desarrollismo esta no se presenta precisamente como un mero telón de fondo o coro de la modernización industrial, pues, como evidencian los ejemplos de la arquitectura moderna en Uruguay, la arquitectura en este período se encuentra en la dialéctica entre el progreso y el futuro, entre la modernización y la creatividad.





ALGO DE MAGIA EN EL MoMA

NOTAS SOBRE "LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION: ARCHITECTURE 1955-1980"

MARTÍN COBAS

MARTÍN COBAS. Profesor adjunto de Historia de la Arquitectura y de Anteproyecto (taller Danza), Facultad de Arquitectura, UDELAR. En 2007 cofundó la oficina Fábrica de Paisaje, cuyo trabajo ha sido premiado en diversos concursos y expuesto en Buenos Aires, San Pablo, Ciudad de México, Madrid y Venecia. Cobas enseña en San Pablo y Estados Unidos regularmente y su trabajo ha sido publicado en libros y revistas especiali-

zadas. Obtuvo su título de arquitecto en la Facultad de Arquitectura, UDELAR, en 2004. En 2009 obtuvo su *Master in Design Studies* en Historia y Teoría en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard y actualmente es candidato doctoral en la Universidad de Princeton.

Las fotografías de "Latin America in Construction" fueron realizadas por Martín Cobas.

"Su viaje comenzará en la ciudad de Potosí, una ciudad minera en Bolivia, de la cual se dice que en el siglo XVI era más grande y magnífica que Londres y París, y que en los días festivos sus aceras se cubrían con plata".

Principio Potosí

1. A. Creischer, M. J. Hinderer y A. Siekmann, eds.: *The Potosí Principle, How to Sing the Song of the Lord in an Alien Land?* Verlag der Buchhandlung Walther König. Colonia, 2010.

2. *Ibíd.*, 2.

3. No son estas, naturalmente, las únicas dos instancias de este autodiálogo impulsado por el affair MoMA-América Latina. Patricio del Real analiza esta relación en su tesis doctoral. Véase, por ejemplo, P. del Real: "MoMA Builds. La mirada del Museo de Arte Moderno de Nueva York hacia América Latina". En revista *Vitruvia* n°1, pp. 105-122. Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura. FARQ, UDELAR.. Montevideo, octubre de 2014.

Hitchcock representa la "unidad" del *International Style* en el paisaje urbano ficticio que cierra el catálogo que acompaña la exposición. H. R. Hitchcock: *Ω. The Museum of Modern Art*. Nueva York, 1955.

5. En este contexto, véase la exposición "Lina Bo Bardi: Together", curada por Noemí Blager y diseñada por el grupo Assemble en Londres, exhibida en la Graham Foundation de Chicago entre abril y julio de 2015. La muestra incluye nuevas obras de Madelon Vriesendorp, Tapio Snellman y Ioana Marinescu.

"Latin America in Construction" no comienza en Potosí. Potosí es el punto de partida de "Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?", una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2010¹. "Principio Potosí" comienza con una provocación: ¿qué ocurriría si el *ego cogito* cartesiano fuera sustituido por el *ego conquiro* de Hernán Cortés, revirtiendo así la historia que ubica los orígenes de la modernidad en la Revolución Industrial inglesa o en la Francia de Napoleón III y colocándola en el virreinato de América del Sur?²

No es este el tipo de inversión copernicana que sugiere "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980", la exposición curada por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real en The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 2015. Mientras "Principio Potosí" propone —con exagerada ironía— una nueva ontología de la modernidad en América Latina, "Latin America in Construction" articula una epistemología de la arquitectura moderna en América Latina en las dos décadas y media que van desde 1955 hasta 1980. Establece, en primer lugar, un autodiálogo con el MoMA: aunque sin su impulso filológico, con la exposición "Brazil Builds, Architecture New and Old, 1652-1942", curada por Philip Goodwin en 1943³; también, significativamente, con "Latin American Architecture since 1945", curada por Henry Russell Hitchcock en 1955 y presentada en la forma de una "campana fotográfica", casi como el "Bauhaus en la playa" del *International Style*⁴. Aquí, en cambio, América Latina es el "laboratorio moderno", que redime de este modo la América Latina "internacional" de Hitchcock. Esto se evidencia en la multiplicidad de fragmentos materiales que habitan la exhibición: dibujos arquitectónicos, maquetas, fotografías de época, films, y maquetas y fotografías especialmente comisionadas. La plácida fotogenia de Hitchcock abre paso a una polifonía exaltada de objetos "en construcción" y, en todo caso, en conexión. Y estos se construyen en el particular contexto del *desarrollismo* —término "paraguas" que evita otros posibles: poscolonialismo, lo global, el Global South, lo mestizo, lo regionalista— y el acelerado proceso de urbanización o "boom" de las ciudades latinoamericanas y la emergencia de la ciudad informal. Pasado el descubrimiento del Asia global —y en el nuevo escenario de otra gran transformación continental, esta vez infraestructural— América Latina vuelve a ser centro de interés⁵. "Latin America in Construction" es el MoMA como máquina cultural, y los más de quinientos objetos expuestos son un verdadero *tour de force* curatorial. Pero la máquina cultural del MoMA no solo se registra en la exposición y en el catálogo que la acompaña; tal vez sea aun más evidente en el conjunto de eventos y conferencias que giran en torno a la misma formando una suerte de campo curatorial.⁶

O, del mismo modo, la muestra monográfica sobre Joaquín Torres García, "Joaquín Torres García: The Arcadian Modern", proyectada por el MoMA para octubre de 2015 y curada por Luis Pérez-Oramas.

Entre los eventos organizados a propósito de la exposición "Latin America in Construction" se destacan: "Instagram/Instameets", preinauguración virtual, un ciclo de conferencias y de filmografía de la región, y un ciclo de mesas redondas y debates. Asimismo, este rol de "máquina cultural" se evidencia en múltiples asociaciones y colaboraciones interinstitucionales. Entre ellas se destaca la conferencia/seminario "Learning from Latin America", organizada en conjunto por el MoMA, el Princeton-Mellon Initiative in Architecture, Urbanism & the Humanities, y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton. Este seminario en particular extendió cronológicamente la muestra del MoMA hacia algunos temas centrales del debate disciplinar contemporáneo. Contó con conferencias de los arquitectos Tatiana Bilbao, Angelo Bucci y Felipe Messa, y con un simposio con presentaciones académicas sobre América Latina organizado en tres secciones: "El campus como laboratorio para la ciudad ideal", "Imaginaris urbanos", y "La forma de lo informal".

7. Liernur discute este fenómeno en el catálogo que acompaña la exposición. J. F. Liernur: "Architectures of Progress: Latin America, 1955-1980". En *Latin America in Construction, Architecture 1955-1985*, pp. 69-89, 83. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2015.

8. B. Bergdoll, J. F. Liernur, E. Comas y P. del Real, eds.: *Latin America in Construction, Architecture 1955-1985*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2015.

Estructurada en cinco secciones temáticas que cruzan geográfica y cronológicamente el continente —a diferencia de la organización por naciones presentada en el catálogo— la exposición incluye obras de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Luego de un sugerente "Preludio" —con una muestra audiovisual que retrata la ciudad del *boom* latinoamericano: Buenos Aires, Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro, Caracas, La Habana, México—, una sección de "campus" (los paradigmáticos de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Central de Venezuela presentados como "laboratorios urbanos") antecede a un espacio monográfico sobre Brasilia. Con dibujos originales de Lúcio Costa y las fantasmagóricas fotografías de la ciudad en construcción, este corazón de la exposición, aunque previsible, sintetiza mágicamente la exaltación utópica y la densa atmósfera política que, aunque veladamente, circula en toda la exposición. Frente a estas secciones tematizadas, el espacio central, compuesto por la "Exhibición central" y la "Línea de tiempo", se presenta como un despliegue de artefactos que, "construyendo" la muestra, acentúa múltiples solapamientos y conexiones de diversa índole en subsecciones temáticas, notablemente, por ejemplo, en la dedicada a la arquitectura religiosa (que incluye obras de los uruguayos Eladio Dieste, Mario Payssé Reyes y Nelson Bayardo, entre otros)⁷, o en la "Línea de tiempo", con las políticas de vivienda, en un rango que va desde el peruano PREVI Lima (Proyecto Experimental de Vivienda de Lima) hasta el uruguayo Complejo Bulevar de Thomas Sprechmann *et. al.* La exposición concluye con dos secciones a modo de epílogo: una dedicada especialmente a la arquitectura latinoamericana "de exportación" (en pabellones, ferias internacionales y otros eventos "globales") y otra de "Utopía", que incluye piezas como el Unitor de Justino Serralta, proyectos de Amancio Williams, Mario Gandelsonas y Martha Minujín (un verdadero Andy Warhol "en la playa"), y la neomística y neorromántica Talca. En "Utopía" se confirma, metonímicamente, la sospecha que progresivamente se construye en la exposición: la mejor y más interesante modernidad arquitectónica de América Latina poco tuvo de racional o mecánica y estuvo, desde el inicio, impregnada de una suerte de "causalidad afectiva" que es la que constituye su verdadero *topos*. Entre el "Preludio" y el "Epílogo" (del *Export* y la "Utopía") no hay disyunción alguna: solo una suave declinación entre el pragmatismo urbano (¿de un zepelín sobrevolando Montevideo?) y las imágenes de un mundo futuro y, eventualmente, posible (¿El Unitor de Serralta, la máquina transformadora de hombres de Gandelsonas-Minujín o el desierto talqueño?).

Frente a esta estructura consistentemente sugerente, el catálogo parece, aunque didáctico, excesivamente convencional.⁸ El mismo incluye un *dossier* fotográfico del brasilero Leonardo Finotti, ensayos de Bergdoll, Comas y Liernur —que tal vez por una desgracia alfabética no parecen estar en el orden más convincente, que debiera ser Bergdoll, Liernur y Comas—, breves introducciones a cada país/región y una bibliografía (también organizada por países y regiones) introducida por Patricio del Real. Inteligentemente complementarios, los tres ensayos explicitan el sentido de la muestra. En tanto Bergdoll se ocupa principalmente de situarla en el contexto de la relación entre el MoMA y América Latina (así como de las miradas hacia la arquitectura latinoamericana desde el *mainstream*)⁹, Liernur presta especial atención a los avatares del discurso desarrollista (y su genealogía) y a la urbanización y segregación habitacional tristemente características del continente¹⁰, y Comas explora descriptivamente la modernidad brasilera en las intersecciones entre las escuelas carioca y paulista, con particular atención a los periplos de Brasilia y, poéticamente, a la obra de Lina Bo Bardi, sugiriendo los no tan obvios entrecruzamientos entre ambas escuelas.¹¹

9. B. Bergdoll: "Learning from Latin America: Public Space, Housing, and Landscape". En *Latin America in Construction, Architecture 1955-1985*, pp. 17-39.

10. J. F. Liernur: "Architectures of Progress".

11. C. E. Comas: "The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools". En *Latin America in Construction, Architecture 1955-1985*, pp. 41-67.

12. La organización espacial de la muestra y la inclusión de divisorias ligeras con la estructura vista en la parte superior, "en construcción", replica el carácter de laboratorio o experimentación "en proceso" del material exhibido. La superabundancia de objetos, igualmente, disipa el valor objetual de los mismos y los transforma en campo de experimentación.

13. En su "Reporte de Brasil (Report on Brazil)", Max Bill, entonces director de la Escuela de Diseño de Ulm, describe la arquitectura moderna brasilera como "hundida en las profundidades, un escándalo de basura antisocial", como "obras que nacen de un espíritu desprovisto de toda decencia." M. Bill: "Report on Brazil" En *Architectural Review* n° 116, pp. 238-239. Octubre de 1954. Traducción del autor.

14. Véase B. Bergdoll: "Learning from Latin America: Public Space, Housing, and Landscape".

15. Piénsese, por ejemplo, en el Orquideorama del Jardín Botánico de Medellín, de Plan B Arquitectos (Felipe Mesa et. al.), la Casa de Fin de Semana en San Pablo, de SPBR Arquitectos (Angelo Buccì), o la Casa del Carbonero, de Smiljan Radic.

En las antípodas de una muestra "de autor", "Latin America in Construction" deconstruye progresiva y sistemáticamente la consistencia visual de Hitchcock y la transforma en laboratorio de experimentación.¹² En el suave subtexto sociopolítico del desarrollismo —que deliberadamente se distancia de referencias más explícitas a las dictaduras que marcaron el período, desde Panamá a Chile, a los avatares de la Alianza para el Progreso y la implementación de modelos neoliberales, o a las relaciones entre arquitectura y poder— "Latin America in Construction" plantea, no obstante, una serie de cuestiones. ¿Cuál es el territorio de experimentación que descansa entre el desarrollismo matemático-mecanicista que abre la exposición con la *ecuación del desarrollo* de Carlos Gómez Gavazzo y el desarrollismo social-poético —carnavalesco, teatral, zoológico— de Bo Bardi?

Si "Principio Potosí" radicalizaba una mirada contravectorial de la modernidad —solo para contrarrestar el excesivo discurso eurocéntrico— "Latin America in Construction", en su vocación epistemológica, permite preguntarse entonces por un territorio de mediación, pero se rehúsa a explicitar la naturaleza (o mejor *las* naturalezas) de esa experimentación. El *boom* de la ciudad latinoamericana coincide con el *boom* de la literatura latinoamericana, codificado en el realismo mágico de Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*, y todo ello encuentra (más cerca del barroco de Potosí) el importante antecedente de lo real maravilloso latinoamericano en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. Y es precisamente en la exhuberancia visual de la *jouissance* zoológica de Bo Bardi —irracional, antimoderna, mágica— y la poética metafísica de Brasilia en donde descansa y se crea la ficción que es América Latina, la matriz y el *centrum* de su arquitectura moderna, y la "imagen" (¿ficción también?) que exasperaba a Max Bill,¹³ Nikolaus Pevsner y Manfredo Tafuri, y que Bergdoll revisita con destreza forense en su ensayo.¹⁴

Contraviniendo la moderación racional del *International Style*, América Latina se hizo mágica; transformó el *dictum* moderno en una serie de taxonomías irreducibles a un discurso de consistencia moderna. La *troupe* de criaturas zoológicas de García Márquez, Bo Bardi o del propio Jorge Luis Borges, obligan a preguntarse por la ontología de esa magia. No se trata de Potosí o del reino de Carpentier, pero sí de develar las inquietudes que desvelaron a Bill-Pevsner-Tafuri. Seguramente algo del delirio de Potosí hay en ello. Y seguramente algo de ese delirio es el que alimenta la arquitectura latinoamericana de hoy, ya sea en la poética infraestructural colombiana, en los elegantes excesos estructurales neopaulistas, o en la metafísica radical de la costa chilena.¹⁵ Hay algo de magia (en construcción).

UN *POMERIGGIO* EN LA BIENAL DE VENEZIA

MARISA GARCÍA VERGARA

MARISA GARCÍA VERGARA es arquitecta por la UDELAR y doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Es profesora agregada de Composición Arquitectónica en la Universitat de Girona desde 2008. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el arte

moderno y la cultura arquitectónica del siglo XX. Es autora de *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale* (2013), *Torres García* (2009), *MNCARS. Guía de la colección a través de 80 obras* (2007), *El Park Güell* (2002), *Arte y Arquitectura Futuristas* (con A. Pizza, 2002), entre otros.

Un calor inesperado inauguró el primer fin de semana de junio la catorceava edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia. La polvareda del *Arsenale* envolvía el desfile de visitantes enfundados en atuendos vanguardistas y animados por el *prosecco* que ofrecían los expositores. Los arquitectos ya no visten de negro. En la sombra de los *Giardini* se distendía el calor pero se mantenía la expectación por reconocer alguna de las figuras del *archstar system*, sin perder de vista los canapés que aparecían a horas señaladas en los pabellones nacionales.

Tal como se publicitó, este año todos los países participantes debían abordar, por primera vez en la historia de la Bienal, un único y mismo tema, de sesgo histórico: una suerte de retrospección crítica que permitiera reconstruir el último siglo de arquitectura que nos condujo hasta la situación actual, con el objetivo de explorar perspectivas de futuro. “*Absorbing Modernity 1914-2014*” fue el lema que Rem Koolhaas, como curador de la muestra, propuso a los sesenta y cinco países invitados para que examinaran los momentos clave de su historia y pudieran de ese modo explicar cómo, en contextos políticos y culturas materiales distintos, la modernidad genérica adoptó formas específicas a contracorriente de la narrativa homogénea de la globalización actual. Se trataba, según Koolhaas, de mostrar cómo el proceso de la modernidad impuso su ritmo sincronizado sobre algunos países, sometiéndoles a una reconversión acelerada cuyos efectos traumáticos aún están latentes en las tensiones políticas actuales, como pudo verse en los pabellones de Corea, Rusia o Portugal. Pocos, sin embargo, supieron mostrar la vulnerable fragilidad ante los cambios como Canadá, con su despliegue de iglúes de las comunidades inuit, en plena adaptación a la era digital.

La pregonada estrategia de Koolhaas para devolver a la Bienal al ámbito específico disciplinar consistió en promover la reflexión histórica sobre el pasado reciente, por una parte –objetivo asumido por los pabellones nacionales–, y por otra, acometer una investigación sobre los fundamentos propios de la arquitectura, tarea que desplegó en “*Elements of Architecture*”, la exposición que reservó para sí en el pabellón central de los *Giardini*, junto con “*Monditalia*”, en las *Corderie*; tomó el pulso político y cultural del país anfitrión y lo convirtió en paradigma de la imposibilidad contemporánea de materializar el potencial de cada nación.

La muestra central en la que Koolhaas explicitó su tesis consistió en una serie de salas, comisariadas por él y sus colaboradores, cada una dedicada a un elemento arquitectónico diferente. Sobre la problemática cuestión de esta suerte de ontología de la arquitectura, concebida como la mera mezcla de paredes, techos, escaleras, ventanas o retretes, o la no menos espinosa cuestión de la selección de los mismos, se ha escrito ya suficiente.¹ Lo cierto es que, por deslumbrante que fuera la variedad de objetos y artefactos expuestos –desde la colección histórica de ventanas de Brooking a las maquetas de edificios vernáculos chinos procedentes de museos holandeses o los cerramientos y dispositivos tecnológicos actuales–, no dejaba de presentarse como un extenso catálogo de materiales de construcción que exhibía su propia devaluación. La arquitectura ya no es lo que era, parecía ser la nostálgica conclusión de esta evocación, incapaz sin embargo de proponer ninguna alternativa. Como señaló Joseph Rykwert acerca del techo tecnológico suspendido de la cúpula sobre la entrada del pabellón: “Te dice cómo es, pero no te dice qué hacer con él”².

En el *Arsenale*, como suele suceder en las exposiciones de arquitectura, dominó el “panelismo”, una dictadura pseudoimpuesta por la estructura de las plantas no libres sino liberadas

1. R. Martin: “Fundamental #13”. En *Places Journal*, mayo de 2014. Consulta del 23 de mayo de 2015. Disponible en: <https://placesjournal.org/article/fundamental-13/>.

C. Jenks: “The Flying Dutchman: Charles Jencks Interviews Rem Koolhaas on his Biennale”. En *The Architectural Review* n° 1406. EMAP Publishing Ltd. Londres, junio de 2014.

2. J. Rykwert, citado por K. Long en “On Koolhaas Biennale”. En *De Zeen Magazine*, 12 de junio de 2014.

de las naves, que muy pocos supieron sortear: paneles con fotografías más o menos impactantes, en función del tamaño más que de otra cualidad, de aquellos ejemplos consabidos, considerados como los exponentes más destacados de las arquitecturas producidas en cada país. Sucedió lo mismo con las obras argentinas, montadas sobre *pallets* de los que se usan en los embalajes de exportación, a pesar del tono militante de las consignas populistas estampadas en ellas, con el más tecnológico diorama presentado por Méjico o con el interesante pabellón peruano, en el que las imágenes se trasladaron a la superficie horizontal para mostrar el contraste entre la ocupación informal y la planificación urbanística oficial, inspirada en los modelos extranjeros. Solo el premiado pabellón chileno logró superar esta disposición con su escenográfica puesta en escena del pecio prefabricado utilizado por el gobierno de Allende para construir viviendas sociales: una evocación sentimental muy efectiva en su dialéctica entre el despojado montaje, casi hermético en su minimalismo y la instalación que reproducía una sala de estar que servía de acceso a la exposición.

En los pabellones nacionales de los *Giardini*, las representaciones bascularon entre dos aspiraciones: representar lo específico de la identidad nacional con arquitecturas emblemáticas o con las respuestas autóctonas a problemáticas intrínsecas o, por el contrario, demostrar un merecido protagonismo en el mundo cosmopolita de la arquitectura internacional.

En la calle central, España ofrecía en impactantes fotografías tridimensionales de interiores el buen hacer de sus profesionales en activo, mientras que las referencias históricas se relegaban a una serie de fotografías tan marginales en posición, tamaño y protagonismo que la operación parecía tener más de *marketing* contemporáneo que de reflexión sobre el pasado. Estando los arquitectos españoles paralizados por una crisis que los ha obligado a buscar fuera del país alternativas para la supervivencia, la opción quizá no dejaba de ser consecuente.

Del otro lado de los jardines, los rusos vendían empaquetada una excursión que recorrería desde la vanguardia constructivista soviética hasta el más desolador presente. Los japoneses, bendecidos por el interés por los metabolistas que el holandés ha resucitado, desempolvaban proyectos, maquetas y cualquier resto del diluvio setentero, mientras los suizos exhibieron los planos y proyectos de Cedric Price.

Mientras Bélgica coqueteó con el vacío en su pabellón fantasmal, los holandeses apostaron al valor seguro de su tradición estructuralista con una presentación monográfica sobre la obra de Bakema –quizá la única personalidad rescatada en una muestra que, siguiendo la consigna de Koolhaas, proclamaba “arquitectura, no arquitectos”. Paradójica reivindicación rudofskiana que reclama una nueva ética –en la mejor tradición renacentista– basada en los elementos de la arquitectura, pero que, al mismo tiempo, la subsume en un pesimista determinismo tecnológico. Así, los ecos de la exposición y el libro de Rudofsky de 1964 se desvanecen en el devenir “inmaterial” de los dispositivos tecnológicos de la era digital.

Como Ruskin, Koolhaas fue a Venecia a clamar por la recuperación de unos elementos que han dejado de pertenecer ya al saber del arquitecto, que han escapado a su control. Unos fundamentos que, al evadirse de la masa, le han dejado huérfano, sin nada que decir sobre ellos. ¿Una pérdida o una nueva oportunidad? Difícil responder a esta pregunta a partir del manifiesto cinismo de la exposición de Koolhaas. Pese a su empeño por rescatar fundamentos para la arquitectura, es difícil comprender no tanto su crítica sino lo que propone. La ética ruskiniana, que veía en la arquitectura un reflejo de la civilización, parece esfumarse hoy, cuando el mercado se ha convertido en único mediador del desarrollo de la arquitectura y la economía es la que dicta la innovación tecnológica. Resulta innegable que el cambio y la ideología política que han desmantelado los estados, provocando la desaparición del estado de bienestar, y que han entronizado la economía de mercado como único árbitro, han afectado profundamente el estatus de la arquitectura y del arquitecto. Según Koolhaas,

3. C. Jencks: *op. cit.*

Ibid.

el problema es que el arquitecto ha sido incapaz de asumir esta doble negación: “No ha asumido las complejas implicaciones de este cambio tecnológico en su manera de pensar la arquitectura, y tampoco ha asumido su cambio de estatus”³. Sin embargo, Fundamentals no propone ninguna respuesta y su “ad hocismo” tampoco basta para contestar las interrogantes de aquellos arquitectos que piensan la ciudad, que se enfrentan a construir o a diseñar esos dispositivos sofisticados, que simplemente se plantean, como Jencks, que “cómo vive hoy la gente es más importante que las *smart walls*”.⁴ Si el arquitecto hoy produce solo una ínfima parte de lo que se construye en el mundo, y si es incapaz de controlar la materia que emplea, ¿cuál sería la razón para continuar creyendo en la importancia de la arquitectura?

Apartado del mundanal ruido, en un rincón alejado ya casi al borde del canal, el minúsculo pabellón de Uruguay daba la espalda al edificio central donde Koolhaas desplegó su exposición antológica, como si de una involuntaria declaración de intenciones se tratara. En el escueto interior, una serie de estanterías metálicas dispuestas en la sala acogían un sinfín de objetos: fotografías, postales, folletos publicitarios, revistas y libros de arquitectura, pero también de filosofía, historia o literatura, viejas películas junto a maquetas y planos de edificios que se exhibían al lado de *souvenirs* turísticos y bibelots. Junto a los juguetes y publicaciones del taller Torres García, las máquinas de Carlos Gómez Gavazzo, como *El calculador*, una construcción física de la ecuación para el desarrollo que permitía combinar variables para cuantificar fenómenos territoriales y determinar planes de acción concretos, y también los libros que divulgaron estas teorías urbanísticas, que tan influyentes fueron en el continente sudamericano, testimonios del moderno afán por dar explicación racional a los fenómenos del mundo material. Todos estos objetos físicos, documentos de la actividad teórica, constructiva, pedagógica y también de la acción política de los arquitectos y gestores implicados, almacenados en los anaqueles metálicos, se complementaban con audiovisuales y filmaciones de archivo que proyectaban imágenes de edificios en construcción, entrevistas o acontecimientos históricos destacados de la historia del país. Al fondo de la sala, una mesa de trabajo con varios ordenadores permitía al visitante leer algunos textos y ver otras imágenes que acabarían por dar las claves para vincular los objetos expuestos, o al menos algunas de las posibles maneras de interpretarlos. Se trataba, en síntesis, de un auténtico archivo de la modernidad del Uruguay. Un archivo vivo, que el visitante podía no solo mirar, como sucedía con el resto de las exposiciones de la *Mostra*, sino sobre todo usar, manipular, abrir los libros y sentarse a leerlos; un archivo construido con un aluvión de materiales diversos –objetos, proyectos, memorias, obras– y, como todo archivo, susceptible de plantear lecturas e interpretaciones heterogéneas, cruzando materiales, superponiendo documentos y experiencias, para descifrar los diversos modos, tiempos y sueños que dieron vida al proceso de modernización del país. Un archivo de la utopía moderna, tal como fue imaginada y parcialmente construida en un país que desde la periferia soñó con un futuro capaz de convertirse en realidad. En ese potencial utópico radica la fuerza de los proyectos e ideas expuestos y recogidos en el archivo, en su capacidad para articular propuestas que, más allá de los aciertos o fracasos, debían contribuir a la construcción de una nación de hombres libres e iguales, que hiciera realidad los valores de la Ilustración. De ahí que el título, aparentemente naif de la exposición, *La Aldea Feliz*, recogiera esas dos palabras⁵ que marcaron las directrices fundamentales que guiaron el sueño colectivo bajo el que se forjaron las mejores tradiciones de la arquitectura en Uruguay.

Una apuesta atrevida, finalmente, y de radical contemporaneidad en su imbricación con las prácticas culturales, artísticas y políticas más recientes. La más modesta también, pues reúne y expone sus materiales con la actitud del naturalista que colecciona sus ejemplares para componer con ellos un acervo documental que no será más que una herramienta de trabajo, un catálogo a partir del cual poder interpelar, cuestionar y construir conocimiento, un instrumento de aprendizaje orientado hacia el futuro.

5. Título que se refiere a un proyecto del Arq. Mauricio Cravotto. E. Nisiovocia (ed.): *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. Montevideo: FARQ, MEC, MRREE, 2014, 342 págs. Una reseña del mismo puede consultarse en *Zarch. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n° 3, p. 203. Zaragoza, mayo de 2015.





EN LA CASA

**“NOSOTROS
LLAMAMOS
INNOVACIÓN
SOCIAL A LA
QUE INTRODUCE
CAMBIOS EN LA
FORMA EN QUE
FUNCIONA LA
SOCIEDAD PARA
PRODUCIR UN
RESULTADO, UNA
SOLUCIÓN.”**



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

ENTREVISTA A **ANNA MERONI** DISEÑO Y CAMBIO SOCIAL. EL CASO DE LA RED DESIS*

POR ROSITA DE LISI

*Design for Social Innovation
towards Sustainability.

ANNA MERONI. Arquitecta y diseñadora, PhD en Diseño Industrial. Es investigadora en la unidad de investigación DIS (Diseño e Innovación para la Sostenibilidad) del Departamento INDACO (Diseño Industrial, Artes, Comunicación y Moda) del Politécnico de Milán, donde es profesora de Diseño Estratégico y de Servicios.

Ha sido profesora visitante en diversas escuelas y universidades de Italia, China, Estados Unidos, Brasil, Chile y Colombia. Desde 2004 integra el Comité Científico de la Escuela de Diseño y es codirectora del máster internacional en Diseño Estratégico organizado por el Consorcio Polidesign del Politécnico de Milán.

Su principal área de interés e investigación es la innovación social en diferentes áreas de actividad, el diseño de servicios y el sistema de innovación estratégica hacia la sostenibilidad; en particular, ha acumulado una experiencia considerable en el sistema alimentario y en servicios de mediación entre el productor y el usuario, así como en servicios de apoyo a formas innovadoras de vivienda.

ROSITA DE LISI. Arquitecta, diplomada en Identidad Corporativa, máster internacional en Diseño de Productos y PhD en Diseño, Artes y Nuevas Tecnologías. Profesora agregada del Área Proyectual de la EUCD/FARQ. Ha sido docente de Diseño en Arquitectura y en Diseño Industrial en Uruguay, Italia y Venezuela. Integrante de la Comisión de Investigación de la Facultad y de diversas comisiones académicas de la EUCD y de redes nacionales e internacionales vinculadas al diseño. Docente invitada del máster Eco-design & Eco-innovazione (Italia) y del diploma en Diseño de Mobiliario (Uruguay). Integra el Comité de Doctorado de la Facultad de Arquitectura, UDELAR. Ha recibido premios de diseño y ha sido asesora en proyectos de organismos estatales para la mejora de productos y servicios para artesanos y pequeños productores.

Hoy el diseño atraviesa vientos de cambio. Iniciativas a nivel local en diversas partes del mundo exploran nuevas modalidades y métodos de hacer diseño, orientándose a procesos de innovación social y al abordaje de problemas locales. Esta definición del diseño como práctica *localizada y participativa* se nutre de las condicionantes de su entorno social, su territorio y su medio productivo, y genera procesos innovadores de participación. La inclusión de actores sociales en los procesos de diseño determina un nuevo posicionamiento de la disciplina en relación con procesos de cambio social; los actores involucrados, incluyendo al diseñador, se convierten así en protagonistas de los procesos de generación de conocimiento y de intervención sobre la realidad.

Sobre la base de este enfoque se desarrollaron una serie de investigaciones y de proyectos internacionales, que dieron lugar a la creación de Desis (Design for Social Innovation towards Sustainability) en el Politécnico de Milán en el año 2009. Más tarde se fueron sumando iniciativas que han ido formando una red que tiene como objetivo utilizar el pensamiento de diseño y los conocimientos de diseño para cocrear, con socios locales, regionales y globales, escenarios socialmente relevantes, soluciones y programas de comunicación. Actualmente existen redes regionales Desis en África, Brasil, China, Europa, EE.UU. Otras están en construcción en Australia, Colombia, India, Japón y Oriente Medio.

El objetivo de la red es promover un programa de diseño amplio y flexible que produzca conocimiento, con la contribución de los diferentes socios, y que pueda ser utilizado por todas las partes interesadas (procesos y resultados abiertos). Así lo expresaba Anna Meroni, profesora del Politécnico de Milán, en la entrevista realizada el 30 de abril en el Museo Casa Vilamajó, cuya versión completa será publicada en el tomo 4 de la colección Entrevistas. A continuación algunos pasajes de esta entrevista.

Anna, en primer lugar quisiéramos saber cómo nacieron los primeros Desis, y cómo ha sido el proceso de evolución que está experimentando el diseño industrial; es decir, qué pasos se fueron dando

con el propósito de llegar a la sustentabilidad, primero ambiental y luego a esta búsqueda, propia de los Desis, más orientada a lo social.

Tuve la suerte de comenzar a trabajar en la universidad con un grande, en cierta forma un maestro de la sustentabilidad, que es Ezio Manzini. Comenzamos a trabajar a principios de los años 2000, es decir, al inicio del nuevo milenio, trasladando la atención al *eco-design*, o sea, el proyecto de sustentabilidad, de los productos a los servicios, por ende tratando de observar el mundo del sistema producto-servicio en su conjunto como objeto de proyecto, no solo el artefacto material sino todo lo que nos lleva a usarlo, a elegirlo, a convertirlo en un bien útil de nuestra vida.

Este desplazamiento de la atención llevó, entonces, a observar también los proyectos con una visión totalmente diferente y a comenzar a trabajar además en una serie de competencias, de instrumentos, que no son, no eran los instrumentos tradicionales de un diseñador de productos, porque proyectar los servicios es algo muy diferente; así, en aquellos años, 2001-2002, gracias a esta investigación comenzamos asimismo a colaborar a nivel internacional con colegas de otras universidades, es decir, a ir más allá del producto y a tratar de trabajar sobre los servicios.

Mientras tanto, en los doctorados de investigación o en otras sedes, se comenzaban a desarrollar las primeras tesis, los primeros proyectos de investigación teórica sobre el mundo de los servicios y del diseño de los servicios; con este enfoque comenzamos a activar una serie de proyectos internacionales.

Entre 2002 y 2004 contamos con una financiación de la Comisión Europea (...) que nos permitió efectuar un cambio en cierto modo conceptual, pues este proyecto nos llevó a buscar y analizar en Europa una serie de comunidades creativas (...) grupos de personas que habían empezado a organizar de manera diferente su vida cotidiana para desarrollar actividades que normalmente se realizaban usando productos, bienes, servicios que estaban en el mercado pero que no satisfacían su deseo de tener algo más sustentable, más gratificante, de una mejor calidad (...) entonces comenzamos a encontrar, andando por Europa, grupos de compra, de personas que, por ejemplo, para comprar directamente los productos agrícolas a los

**“TAL VEZ NO TODOS
SINTAMOS YA NECESIDAD
DE UN LAVARROPAS,
AL MENOS EN EUROPA;
SEGURAMENTE YA NO
SINTAMOS NECESIDAD
DE UN AUTOMÓVIL”**



Anna Meroni y Rosita De Lisi en el Museo Casa Vilamajó, 2015. Foto: Andrea Sellanes.

campesinos, se organizaban en grupos para tener la capacidad, la fuerza de compra, para llegar directamente a los productores y saltar toda la cadena de los supermercados, de los negocios que recargan los costos y hacen que los precios de los productos se vuelvan insostenibles.

Empezamos a encontrar personas que compartían, por ejemplo, el automóvil, la bicicleta, sus medios privados, en una dimensión de barrio o en una dimensión de grupo; empezamos a encontrar personas que repensaban su casa para que esta fuera más abierta a la colaboración, para tener espacios comunes, y así surgieron muchísimas iniciativas.

A estas iniciativas las llamamos “comunidades creativas”: estábamos en 2004. En 2005, 2006, 2007, esta investigación creció mucho, se comenzó a hablar de innovación social y estas comunidades creativas se convirtieron, tomaron otro nombre reconocido internacionalmente que es el de “innovadores sociales” y así entramos en este mundo que después, hoy, es muy popular, al menos en Europa: el de la *social innovation*, es decir, “el mundo de la innovación social”. (...)

Desis nació así, de ese núcleo inicial que se creó en 2007; luego comenzamos a activar otros proyectos internacionales, ese núcleo se amplió y llegamos hace dos años a la certeza de que era preciso transformar esta red informal en algo un poquito más estructurado, en una asociación un poquito más estructurada, y nació Desis Network, una asociación internacional sin fines de lucro. Sigue siendo una asociación de amigos; pero se califica para ser una red de expertos, por lo tanto de investigadores, docentes, profesores; actualmente hay más de cincuenta universidades en el mundo que practican este acercamiento a la innovación (...)

¿Y cómo se inserta, por ejemplo, específicamente en el caso del Politécnico, el Desis Lab en una estructura tradicional y formal como esta? ¿Cómo se inserta?, ¿cómo es visto?, ¿cómo es la relación con la enseñanza, la investigación, llamémosla “tradicional”? (...)

Los temas que has planteado son muy amplios. Comienzo con el Politécnico que es el más fácil. El Politécnico es una universidad extraordinaria a nivel del deseo de experimentar y esto lo tenemos que reconocer. Todos nos quejamos un poco del lugar en el que trabajamos, pero es preciso reconocer que desde este punto de vista, el Politécnico es una universidad muy abierta a la experimentación. (...)

El Desis Lab del Politécnico es en realidad muy grande, porque numerosos colegas, aunque algunos trabajan en el área más específica de la comunicación,

del producto, del diseño de interiores, en realidad tienen muchas actividades que se pueden vincular a este tipo de trabajo con los servicios y los innovadores sociales.

Por ello el Desis Lab se hizo muy transversal y acoge proyectos que abarcan desde intervenciones sobre la ciudad hasta aquellos de *makers* y la producción distribuida de bienes y servicios, la comunicación, la moda, es decir que tenemos varios campos en los que se trabaja con la innovación social. (...)

Es claro que para resolver problemas estructurales y sistémicos no son suficientes las intervenciones puntuales; sin embargo, lo que está ocurriendo, no solo en Italia, es que está aumentando la colaboración con las instituciones públicas, es decir que el trabajo, el diseño para la innovación social se está convirtiendo en uno de los agentes de transformación de las políticas: políticas territoriales, políticas del mercado, políticas sociales, de todos los ámbitos y, obviamente, de innovación.

Por ende nos encontramos cada vez con más frecuencia interactuando con administraciones públicas para definir estrategias o acciones que no son solo puntuales sino que son experimentos cuya finalidad es transformarse luego en prácticas replicables; por lo tanto es muy interesante ver de qué manera el diseño se está convirtiendo en un agente, en un instrumento para comprender de qué forma replicar las prácticas prometedoras en el plano social, en el plano económico y en el plano ambiental. También esta es una variante nueva del trabajo del diseñador.

Sobre este tema de las políticas precisamente te quería preguntar, aunque de algún modo ya fue respondido, así que conecto con otra pregunta que sé que será algo polémica: tiene que ver con lo que nos dice Ezio Manzini; él hace énfasis en la diferencia entre diseño social y diseño para la innovación social; pero pienso que los límites entre uno y otro no son tan precisos, y que por otro lado, con la reiteración de procesos en los que se pueden replicar las experiencias, ya sea a través de la red o a través de la intervención de las políticas públicas, estas iniciativas pueden tener más difusión y desencadenar una serie de cambios. Creo que una cosa puede llevar a otra. (...) Tal vez haya una esperanza de llegar a un verdadero cambio a través de estos procesos de innovación social.

Hagamos una distinción entre el objeto de la actividad de diseño y, en algún modo, el enfoque.

Cuando se habla de diseño social en el modo clásico, se habla de productos y servicios que se orientan a segmentos sociales que están atravesando grandes dificultades en alguna actividad.



Anna Meroni en Museo Casa Vilamajó, 2015. Foto: Andrea Sellanes.





Feria agroecológica a las puertas de la Cascina Cuccagna, casona ubicada en una zona céntrica de Milán, que data del año 1695 y fue recuperada para el uso público de los vecinos con la finalidad de crear un lugar de encuentro, un laboratorio de cultura, un punto de referencia en la búsqueda de bienestar social y calidad de vida. Foto: Rosita De Lisi.

Pueden ser personas con problemas de discapacidad o en una situación social de privaciones, o bien pueden ser grandes temas vinculados, por ejemplo, al uso de los recursos y por ende a la optimización y esto es un objeto de estudio del diseño social. Es claro que el objeto de estudio, fuertemente social en sentido clásico y se refiere a los servicios sociales, al *welfare state* en sentido clásico, que hoy se está modificando, pero se está modificando porque, precisamente, somos sociedades en franca transformación, por lo tanto es cada vez más difícil entender cuáles son los sujetos en la sociedad que sufren privaciones, que están en graves dificultades. Todos podríamos encontrarnos de un día para otro en una situación de gran dificultad, porque las transformaciones del mundo del trabajo nos están colocando a todos en una posición más precaria. (...)

Si nos detenemos en el enfoque, lo que nosotros intentamos decir es que innovación social y diseño para la innovación social, implican cambios en la forma en que la sociedad funciona dentro de las estructuras sociales para distribuir un servicio, para desarrollar una actividad.

Por lo tanto, nosotros llamamos innovación social a la que introduce cambios en la forma en que funciona la sociedad para producir un resultado, una solución. (...)

Con mucha frecuencia estas dos temáticas se cruzan, por lo cual nos ocupamos de grandes temas ambientales pero abordándolos, pensando en un modo completamente diferente de funcionamiento del Estado, por ejemplo, o de los servicios públicos; la complejidad de un trabajo con innovación social radica en este aspecto y también en considerar la grandísima diversidad de contextos culturales. La innovación social no se puede simplemente exportar porque tiene que ver con las reglas sociales y las reglas culturales, que son diferentes, pero igualmente hemos comprendido que ni siquiera la democracia se puede exportar, y por lo tanto una gran parte del trabajo con el diseño para la innovación social consiste en comprender cuáles son los mecanismos culturales, motivacionales, que impulsan a las personas, o podrían motivar a las personas a comportarse de una manera y no de otra, a elegir una acción u otra. (...)

Para concluir, ...esta es una reflexión personal: también en este tiempo de grandes transformaciones se interroga o se cuestiona todo el sistema, todas las cosas que no han funcionado a lo largo de la historia de la humanidad, ¿es posible definir a estos procesos

de innovación social como una revolución silenciosa o una revolución desde abajo? No sé si han pensando sobre este aspecto.

¡Claro que pensamos! Absolutamente, y sí, se puede llamar revolución desde abajo, pero ya no somos tan ingenuos como hace diez años por dos motivos: primero, porque si no hay sistemas habilitantes más de tipo institucional, en un cierto punto esta revolución ya no encuentra las energías para continuar; por lo tanto los sistemas que se están haciendo más fértiles son aquellos en los que existen alianzas de carácter top-down and bottom-up, es decir institucionales y sociales que crean ecosistemas fértiles para la innovación, que crean ambientes de experimentación en todos los aspectos, incluso normativos, para evitar que después se llegue a conflictos sociales con soluciones del tipo, precisamente, compartir los autos, que luego tienen impactos sobre otras áreas del mercado del trabajo (...)

Tal vez no todos sentimos ya necesidad de un lavapropas, al menos en Europa; seguramente ya no sentimos necesidad de un automóvil, (...); algo completamente diferente sucede en otros países que recién están teniendo acceso a estos consumos; pero comenzamos, al menos en Europa, a dudar de la necesidad de contar con todos estos servicios, por lo que tal vez debamos reflexionar un poco sobre la simplificación de nuestras vidas.

Sí, ese es un cambio cultural importante a nivel global, que tendrá que darse necesariamente porque el mundo ya no nos "soporta" más.

No nos soporta más, por lo tanto es preciso aceptar esta necesidad de cambio como una oportunidad de poner en marcha comportamientos nuevos y diría que de todos modos hemos adquirido un poco de experiencia para comprender de manera ya no ingenua cuáles son las potencialidades que se están consolidando ahora en todo el planeta, no solo en Europa.

Bueno, espero que también nosotros podamos insertarnos en esta red.

Con gusto. (...)



Coltivando. Proyecto de investigación y enseñanza desarrollado por el Desis Lab del Politécnico de Milán, diseñado junto con la comunidad local. Se desarrolla en los espacios verdes del campus Durando del mencionado centro de estudios y busca promover un estilo de vida saludable. Fotografía: proyecto Coltivando.



Todos participan en las diversas actividades y se establecen coordinaciones rotativas. Lo cultivado se distribuye periódica y equitativamente, en función de la producción, entre quienes participaron en el cuidado del huerto. Fotografía: proyecto Coltivando.



Coltivando se inspira en métodos de cultivo biológico y funciona respetando la sostenibilidad ambiental. “En Coltivando creemos en la responsabilidad compartida y en la sostenibilidad social. Respetar el trabajo y asegurar que el huerto esté bien mantenido es interés de todos.” Fotografía: proyecto Coltivando.



Coltivando. Es un espacio colectivo donde se tiene la posibilidad de intercambiar, investigar, aprender y cultivar conocimientos y pasiones. Se basa en los principios de equidad social y organización horizontal. El trabajo y los beneficios son compartidos por igual entre los integrantes. Fotografía: proyecto Coltivando.



Casona abandonada. Hacia fines de la década de los noventa se formó una cooperativa y más tarde un consorcio de cooperativas, al cual se le adjudicó una concesión por veinte años que permitió proceder a la recuperación edilicia y transformar la antigua estructura en un centro polifuncional de iniciativa y participación cultural territorial.
Fotografía: proyecto Cascina Cuccagna.



Frumento: trigo. En los jardines de la granja se realizan cultivos rotativos a pequeña escala con la intención de acercar el campo a la ciudad y de socializar conocimientos relacionados con prácticas de cultivo, mantenimiento y siembra.
Fotografía: proyecto Cascina Cuccagna.



Cascina Cuccagna para niños. Excursión a Cuccagna: entre otras actividades, se realizan recorridos didáctico educativos que tienen como objetivo guiar a los niños en un viaje al mundo de la agricultura, para descubrir el alimento y la relación con el medio ambiente.
Fotografía: proyecto Cascina Cuccagna.



Plantas de *Typha* (totora). Parte del proyecto Typha-house ubicado en los jardines de la Cascina Cuccagna —2015— a propósito de la presentación de un nuevo material realizado a partir de la fibra de totora, con óptimas propiedades portantes y de aislamiento.
Fotografía: Rosita De Lisi.



COVIMT 9, Cooperativa de Ayuda Mutua, Arq. Mario Spallanzani, 1980-1983. Montevideo, 2015.



Selection of articles
translated into English

PRESENTATION

EDITORIAL BOARD

As has been customary in recent years issue No. 13 of the Magazine of the School of Architecture has also been divided in a monographic section or thematic field and other two sections titled “Samothrace” and “In the house.” This time the thematic content is about the century of the creation of our school and, unlike previous occasions, the thoughtfulness of the section is the result of a call for editorial proposals, open to teachers from all the courses given at the school.

CENTURY

On 27 November 1915, the Executive Branch approved the division of the School of Mathematics into two new units: Engineering and Architecture. One hundred years after the creation of “our university” the middle section of the magazine aims to address a century of academic exercise in the light of theoretical thinking, teaching strategies, the creation of territory, technology, ways of working and land use. That is, a series of varied coordinates among which we can find some that are part of the discipline and academic life, and others which are completely foreign, structural, and therefore able to impose limits and present conflicts which are difficult to overcome.

In this respect it is worth noting that the editorial strategy stems from the recognition of two fundamental conditions which frame the problem of university teaching and practice. The first suggests that the School of Architecture is not only an institution committed to training professionals but has also been – and continues to be – the primary responsible for the construction and care of architectural culture. This means that the school plays a central role in defending a type of knowledge and a way of understanding the art which aims to build the real world assuming its vast and complex nature. The second condition states that reviewing the history of the school and the discipline in the light of the present and facing the future, means understanding that history is not a refuge for nostalgia but a tool perfectly suitable for thinking about the world in which we live and project our challenges.

The editorial proposal is organized in a series of essays that address issues of broad scope and, at the same time, keep a distance from any encyclopedic claim. Alongside articles by different authors runs in parallel a small “dictionary of ambiguous terms” meant to bridge some gaps and cover deficiencies. Amongst other things the dictionary intends to accommodate a greater number of writers and also contain through short definitions a multiplicity of views that are the backbone of this collective construction called School of Architecture. In this regard, it is worth mentioning that the selected words do not intend to establish a hierarchical set of meaningful units, but are simply a random selection of words although strictly linked to the discussions held by the editorial group. Hence, the listing is contingent, incomplete and, as always, debatable.

The thematic section of the centennial issue begins with an article by Alejandro Crispiani, Associate Professor at the Catholic University of Chile. In “Sigfried Giedion or praise of the ordinary” our guest explores the conditions of the collective production of meaning in the theoretical horizon of the Metropolis. If Metropolis means subsumption of the real under the forms of money, Crispiani finds in the legacy of Giedion the necessary cracks to rethink alternatives to the old metropolitan steel cage.

In the second episode Gonzalo Bustillo, Mary Méndez and Jorge Nudelman recovered an unpublished work by Conrado Petit. To the interest that in itself this publication of the School of Architecture written by Petit awakens, the authors add a set of footnotes that accompany and enrich the original work or, at all events, allow an intertextual dialogue and on several tracks with one of the most beloved and respected teachers this school has had.

From the third article onwards the monographic section shoots in several directions attempting to develop a variety of topics and approaches which are essential when thinking about the challenges inherited from one hundred years of architecture. To begin with, Lucio de Souza's work traces the history of our urban and territorial culture in the light of the structural conditions of the productive system and its political strategies. “The territory as the driving force” involves the implementation of

a body of knowledge and devices capable of organizing a map of connections as well as a social project that, in this case, highlights the need to re-weave the threads of reason over the meshes of the body politic.

Laura Cesio, Monica Farkas, Magdalena Sprechmann and Mauricio Sterla tackle the dispersed body of the culture of design in Uruguay based on the analysis of the impact of Tomás Maldonado's visit, the publishing of the ITU newsletters, the Magazine of the School of Architecture and the student's magazines, Trazo. Seeking to get beyond the simple description of visual attributes, the authors attempt to build a body of specific knowledge that allow us to understand design as the staging of cultural, social and political projects. The work summarizes some research undertaken by the group of teachers from the Bachelor of Design in Visual Communication and in this sense, inaugurates a fully favorable seam of criticism.

Under the title “Shape Awareness”, Jorge Gambini explores some initial strategies in the teaching of architectural design that goes from Mario Payssé Reyes' *prearchitectonics*, Nelson Bayardo's indirect - and strongly ethical - methodology to the experiences of Ángela Perdomo and Raúl Velázquez during the nineties. However, behind this cover which appears to be aseptic and at times very fine and erudite, Gambini also points out one of the core problems in the teaching of the project, which consists in establishing the limits of dialectics between freedom and rule. After all, it is reasonable to think that freedom is a word and as such belongs to the language, which is nothing but a set of rules. This is his paradox as well as ours.

“The weight of the matter” is the result of a series of interviews conducted by Mary Méndez to Ivan Arcos, Conrado Pintos and Arturo Villaamil. Arcos, Pintos and Villaamil almost belong to the same generation of students, and the three of them attended Bayardo's workshop, they have an immense résumé as professionals and share a way of looking at architecture where design has never been detached from technology. In fact, Arcos, Pintos and Villaamil are a visible part of the culture of technique where “beauty is always based on truth.” The interview includes the reflections of three top level architects in their dialogue with technology understood as a living matter of the practice of architecture.

Santiago Medero and Emilio Nisivoccia close the monograph content with an analysis of architecture read as work. If in disciplinary discourse architecture tends to be considered as a depot of singular objects or a repertoire of design intentions, it should be taken into account that it is a job and as such it never escapes the general conditions of social division. In fact the focus of the article allows for a reading against the grain of the disciplinary ventures throughout the elapsed century.

FROM THE VICTORY OF SAMOTHRACE TO THE HOUSE OF VILAMAJÓ

True to the short tradition of its three new copies, four with the current, the publication is questioned under the wings of Samothrace on other drifts of the School and the discipline. Experiences that do not escape the celebration of its century but go through the various levels of the present time: roaming from the building to the house, from the typography to the urban device, from local actions to international exhibits.

Evidence of this is the Project for the expansion of the headquarters of the School, worked on by experts of the Directorate-General of Architecture of the University of the Republic. A new building facing the challenge and the courage to stand next to one of the most remarkable works of architecture generated by the culture in our country. It was driven by an increase in enrollments, maximizing the possibilities of a building thought for a few hundred students in the '40s decade of the last century; by the need to develop a physical platform symmetric to the current diversity of degree courses being offered and the opportunity provided by an important vacant area in the adjoining property.

This issue of the magazine pauses at a new link, at the sequence of the Architecture Raffle Ticket Houses. A process that has been taking place for over half of the first century of the School of Architecture and whose engineering exhibits a perfect machine for learning, design and construction; repeatedly described and systematically admired. The last two houses that were built display their blueprints, their techniques and their space achievements, being silently submitted to the annotated views of three scholars. Both respond to two different and classic deployments that have been experienced over the years: the seasonal house, developed by the 2007 generation in Pinare,

Punta del Este and the urban house, developed by the 2008 generation in the Villa Dolores neighborhood in Montevideo.

The magazine also includes the approach to the world of typographical design, through the Fronteras Permeables project, Ways of living in Visual Communication design [Modos de habitar en el diseño de Comunicación Visual], developed as a transversal activity of the Sociocultural and Project Design areas of the Bachelor in Visual Communication Design. The experience stops in the typographical project, from the review of the interior space -delicate, hidden, small- of the pages of several of the publications that the School of Architecture has edited.

One of the most controversial project of the last few years has also been documented in this issue of the magazine.

Antel Arena is much more than a simple and standard architectural project. To begin with, the entertainment center of the telephone company was envisioned by the Montevideo City Government as a new generation facility and a means of correcting some aberrations in the urban development of the city. Added to this was a scheduled two-stage tender which had a huge response among professionals and had a panel of judges composed of Rafael Viñoly and Giancarlo Mazzanti as prominent figures of international relevance. Apart from the decision, the usual polemics and the worthy winners, the contract which was imposed on the victors proposed a strict control on the drafting of the executive project. Without controversy or any intention thereof, the magazine felt it necessary to record some stages of the tender as a means of contributing in some small way to the documentation of an episode that stands out in its own right and suggests an agenda for discussion on the practice of tenders, the management of equipment and facilities and the real possibilities of inducing urban developments by way of "flagship projects".

Architectural drifts in distant geographies, is captured in this issue from three experiences of outstanding value that position the School very strongly on the world map.

The Archiprix International exhibition that since 2003 has systematically been winking at Uruguay through nominations, awards and as location for the exhibition has done it again this year. The Coop proposal by Santiago Benenati and Javier Tellechea, documented in the past Magazine No. 12, was awarded the first prize in the competition held this year in Madrid, Spain. This time, along with the chronicle of the event, it is the director of the exhibition, Henk van der Veen, and one of the judges of this edition, architect Eduardo Arroyo, who unravel

the relationship of the submissions from Uruguay with Archiprix and especially the spreads of the latest obtained award.

The exhibition organized this year by the Museum of Modern Art of New York has been exceptional moment for the School and the country's architectonic culture: "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980", curated by Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas and Jorge Francisco Liernur with the assistance of Patricio del Real. The exhibition, honoring the seventy years of the previous exhibition, "Latin American Architecture since 1945", boldly compiled a significant amount of original material, never before gathered and published. The generous contribution of our country was worked from Uruguay by teachers Jorge Nudelman and Mery Mendez and incorporated unprecedented and outstanding quality pieces. The exhibition's co-curator and Professor Martin Cobas in the same visit, tell the experience in which the imaginaries that outlined the architecture of the country in the second half of the last century are exposed, in the mirror of a set of other architectures demarcated by the surrounding geography that stands between two oceans.

A third episode located outside the School, is the fourteenth edition of the Venice Biennale of Architecture, held in 2014 and curated by Rem Koolhaas under the premise "Absorbing Modernity 1914-2014". Marisa García Vergara recalls the chronicle of the event and shares her impressions on the exhibition, the path chosen by the different representations to serve the curatorial proposal and Uruguay's submission: The Happy Village, Episodes of modernization in Uruguay. The name of our pavilion at the Arsenale in Venice in this edition refers to Mauricio Cravotto's project, to his box of tools and ghosts that fueled his architecture and city proposals. A glass that breaks into sixteen records that reveal the wandering of modern architecture in Uruguay and reflect it into the present. During this edition the Vilamajó house serves as setting for exchange with Italian architect and designer Anna Meroni. Rosita de Lisi together with the professor and researcher of the Milan Polytechnic run through the tactics of participation in the design process associated with the world of social innovation.

SIGFRIED GIEDION OR PRAISE OF THE ORDINARY

ALEJANDRO G. CRISPIANI

THE TWO SIDES OF MODERN ARCHITECTURE

In his introduction to *Modern architecture*, Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co summarize the history of modern architecture and describe what they assumed was its almost final situation towards the late seventies:

“There are two sides to the history of Modern architecture. One of them is the history of a gradual and objective loss of identity of a discipline that had achieved, in a humanistic era, its own statute and that began a bad patch between the eighteenth and nineteenth centuries. The other is the history of a series of subjective efforts intended to recover (on new grounds) the lost identity, modifying the very organizational structure of intellectual work in light of the construction of the human environment.”¹

These two histories that run parallel give an account of two different dimensions. One, is the dimension of the *discipline*. It is a collective dimension of architecture, obviously related to institutions, practices and knowledge that go beyond the individual dimension both in their times and their tasks, working on a suprapersonal level and that can only obey the forces of history. This first side of Modern architecture describes a parabola that dates back to before the twentieth century, originating in the Renaissance. It would show the transition (as capitalism and the bourgeoisie advance and their value system becomes hegemonic) from an architecture conceived as high knowledge, as intellectual work capable of influencing history and the destiny of men, to a type of instrumental work, at the service of interests, economic or otherwise, of the ruling class: what they call the “proletarianization of the architect”. The work of the vast majority of architects took place on this first side of Modern architecture, this parabola. Collectively, architects could not avoid it or would just not contemplate such a possibility. What we could call the *ordinary production* of architecture, developed by the *ordinary architect*,

would thus have its destiny laid out. This destiny would ultimately be to contribute to the construction of the metropolis, the environment par excellence of the fully developed capitalism. The metropolis as such governs architecture in terms of knowledge and therefore prevails the work of the great majority of architects. Their private works obviously have not in themselves proved interesting, they are mere instrumental knowledge of something higher above, the metropolitan area, which is in the interest of the authors but as a massive and anonymous phenomenon.

In contrast to this steady, ongoing and focused movement, is the other side, which is to a great extent its opposite. This second side is episodic; each episode is linked to a person or a group of people, they are those scattered subjective efforts carried out by individuals who, apparently, their talent for architecture enabled them to withstand the downward parabola of the discipline. A large part of *Modern architecture* is aimed at this type of work, in which architecture would still retain its proactive and transformative nature, in which the original meaning of intellectual work present at the beginning of modern architecture would not have died, that according to Dal Co and Tafuri starts with what they call the *vanguards* of the *Quattrocento*. But there is no guarantee that these individual efforts will lead to the “recovery of the lost identity” of the discipline. Conversely, as the authors make clear further on, everything seems to indicate that architecture would eventually fit into the sphere of capitalist production (or state capitalism, represented by the Soviet Union, still existing in those years). Facing the great movement of history, the “wave of cash flow that complicates everything, endowing things with the element of abstraction,”² there is only isolated resistance, it is only individually and detached that a value opposing the state of things, the “ill present”, can be kept alive. These two sides of modernity, one brought about by a collective movement, homogenous, almost without a will of its own and inevitable, and the other by a set of formless individual preferences, foreshadow the subject matter of one of Tafuri’s most important books of the eighties, *The Sphere and the Labyrinth*, in which this dichotomy is embodied in a more sophisticated image.

However, the consideration of the history of architecture, or even of the very *making of architecture* taking in parallel the collective dimension with the

individual dimension, is not obviously exclusive of Tafuri and Dal Co. In fact, their analysis is inserted within a much broader problematic which can be traced back to the very beginning of the art history with Giorgio Vasari, but that with Modern architecture reached a particular degree of problematization, which in fact runs throughout the theory of architecture and even the theory of the project of the twentieth century, although this is not often apparent nor has it been given the significance it possesses.

To mention just one example, it is the central issue of the thought of Adolf Loos. For this author/architect, architecture would precisely be the discipline that would be responsible for the proper execution of this “ordinary production” which Tafuri and Dal Co do not value per se. In a way, the reasons why Loos appreciates this ordinary production and makes it the very object of architecture, are to a certain extent the same as to why Tafuri and Dal Co disdain it. For Loos, architecture should follow historical forces, it must adhere and respond to them without artistic or personal interference. The “unity” of the work of architecture (its responsiveness to a particular environment, either natural or urban, its ability to stand as a coherent environment and as a unitary whole, its flexible relationship with the resident and his customs) would not be in the hands of the architect but would be given by the period itself. There would be a dose of intellectual work in the role of the architect, but it would be minimal; according to his famous definition: “The architect is a master builder that knows Latin.” The architect is not an artist, he is not someone who can stand before history and mold it, as the creators of work of art do, he is not an outstanding figure who is outside the reach of the forces of his time. Only when he must undertake a monument does his work rise to the category of art, or architecture with a capital “A”. But this does not define his work.

From here to considering “architecture as a craft”, as Giorgio Grassi³ did and to a certain extent Aldo Rossi during those same years in which Tafuri and Dal Co wrote their work, there is only a single step. The innovation is that now the “craft” is seen, particularly by Grassi, as a space of resistance, as an arena for architecture to remain as an autonomous knowledge, which even though is not the equivalent to saying “intellectual work”, it retains a relationship with it. “Architecture as a craft”

holds a certain relationship with those “subjective efforts” intended to maintain the identity of the discipline, but as of the rejection of individual influence and what stands behind it, the reclaiming of the “great figures” and their central role in the making of history.

The line running from Adolf Loos to the *Tendenza* is just one of the many that could be drawn to reveal the valorization of architecture of the twentieth century for the collective dimension that it may admit. The ways of understanding and relating this dimension to the project itself have been many: there has been talk of architecture as a craft, of architecture without architects, of pattern architecture, of the participation of the user or of the role of the “ordinary” in architecture. They have all been attempts aimed at overcoming the idea of the architect as a person, as the main source of creation of what has been built.

The interpretation made by Tafuri and Dal Co, at least in the work mentioned herein, defies this school of thought. The collective dimension, “the discipline”, is charged with negativity in the Modern world, in the most advanced stage of modernity: the metropolis, to whose requirements it appears to be completely adhering, forsaking any critical observation, requirement which is paradoxically constitutive of modernity. As historians and Marxists who imbibe the critical theory of the ornament and Horkheimer, as people who can take a distance from the historical process in which they are embedded, Tafuri and Dal Co intend to apply some of their own creations to modernity, or at least that creation which has been developing throughout the evolution of modernity, which is precisely Critical, with a capital “C”. In that respect they are modern and anti-modern. They oppose the highest collective expression that modernity has provided, the metropolis, with arguments furnished by modernity. “There are no other”, Tafuri would say a few years after the publication of *Modern architecture*.⁴

AGAINST THE EGO

The critical view of reality generated from the time when capitalism fully unfolded, was also in the origins of the modern movement, or at least in the work of one of the leading figures who shaped it, Sigfried Giedion.

From another angle, as is known, very different to Tafuri and Dal Co’s basically

Marxist approach, Giedion also begins to challenge the present and the status of modernity at the time he begins to write. While his criticism does not focus on the “wave of money flow” that tends to turn everything into objects, he locates the origin of the problems of his time on what causes it, that is, the development of industrialization and the consequent mechanization of human life. In themselves, both phenomena, for the thought of Giedion (as for Marxism) have opened new possibilities for the development of man, but for now these possibilities have not become a reality, they have only introduced an unstable situation and to a large extent chaotic. The view on this topic has seen various hues along Giedion’s theoretical production, but the question remained: “Industrialization has shaken and stirred the economy and, what is more, our human basis. From the beginning until today, how has it been possible?”⁵ Industrialization and meccanization have not been mastered, they are forces that history has unleashed and to date are beyond the control of man and even of his deep, comprehensive understanding: “This not completely understanding the reality that we have created, this inability to handle with the heart what has been created by the brain, is the worst misfortune that has occurred in the past one hundred years (i.e. since industrialization) sometimes weaker and sometimes almost strangling life.”⁶

For Giedion, modernity will continue to be an unfinished project, still open and characterized precisely by the lack of unity and of a deep cohesion between men and their products, but also among men. In 1948, when he wrote *Mechanization Takes Command*, he was still convinced that a new era of modernity was yet to come:

“The coming period is to restore basic human values. It should be a time of reorganization in the broadest sense, a time that should seek its way toward universalism. The coming period should bring order to our thoughts, our production, our feelings and our economic and social development. It is to bridge the gap that, since the beginning of mechanization, has separated the way we think from the way we feel.”⁷

Rather than the “discipline” or “the metropolis”, as we saw in the case of Tafuri and Dal Co, the collective entity that is constantly present in Giedion’s writings is the “us” that lives in a dispersed and fragmented present, with no apparent order, a present which we might

call a labyrinth. Modernity is presented by Giedion *from within*, and only one side is shown of the man who lives therein. It would be a huge set of isolated wills and interests, perhaps crossed by a unitary hidden force, as argued in *Space, Time and Architecture*, but that would be invisible to the average man and would have not yet emerged with enough force to mold the present. This would result in a weak and discontinuous present: “Our lack of history shaping force is shown in the fact that for over a century we have been futilely trying to create a way of life to achieve that inner balance.”⁸

According to Giedion, then, modernity does not have two sides, it has simply not yet managed to show its true colors. Where Tafuri and Dal Co only see the overwhelming power of abstraction of money and capitalism, that objectifies everything and tries to explain it through logic, Giedion only sees a present which is inarticulate, amorphous and split between various unrelated realities. Tafuri and Dal Co consider that only in individual wills, as inarticulate and ineffective they may be, one can recognize a value with which to avoid giving in to the forces of the present. For Giedion, that unity that actually allows us to think of the present from an *us* perspective and that will enable it to regain strength in order to make history is yet to come.

It is interesting to note, that this issue is present, with a degree of intensity that will then ease in his later writings, in what is supposed to be Giedion’s first published article, titled “Against the Ego”. In the article he radically outlines a set of concerns that will not abandon him, as well as the choice of certain words that are going to take on a meaning in his many subsequent works. In fact, there is a clear relationship between this first article and one of the key books of his career, as was *Architecture and community*⁹, a collection of essays in which he expands, in many cases, on the arguments of his first article, thanks largely the influence of the ideas of Martin Buber. Right from the first paragraph of “Against the Ego” he questions with particular emphasis what would be the Gordian knot of modernity:

“This has been the illness of an entire century: the Ego!

We are there, where it decomposes.

We are there, where there is a desire to no longer see the form broken up in folds, but united in the great curve. There where the form is not isolated in space, disjointed and disconnected from everything else, but dragging the upper

curve and accompanying it in the great sequence.

We want the single wave once again!

However, we who are oriented to the Ego have been torn by it, entirely torn".¹⁰

The conclusion is clear and Giedion will sustain it throughout his life: the lack of unity of the period starts with the isolation of the people themselves, who seem to obey the mandate to develop their uniqueness at any price, resulting in a time that does not understand the necessity of the median, which is not necessarily the undifferentiated or mediocre but what seeks contact of what is next to it. This would be apparent at all levels, also in the physical environment in which man lives:

"The median, abandoning all restraint, felt the call to differentiate itself from what was at its side. [...] And just as was said to the individual, was said to the city, the state and the nation: show the Ego, develop your uniqueness: what distinguishes you from others is the most valuable and not what unites you".¹¹

The real enemy of the *us*, which is what guarantees the unity of culture and the cohesions at all the levels and dimensions of human work, is the Ego. The Ego is at odds with the *us*. The Ego is finite, the *us*, infinite. The Ego slows the relationship with the world, the *us* multiplies it. The movements made by the Ego can only be limited and a group of Egos is unable to generate real movement. The movement of the *us* results in a *single wave*, ultimately generating the joint rise. But for this you need to be like the others, like those next to you, but also like those who were here before. To establish a culture from a midpoint, what is common and shared, is paramount for Giedion, although to vindicate the median in its true value and meaning does not mean saying that everything is ordinary:

"In this great dissolution of the Ego, the median gains the security of the line, but the outstanding, fed by tradition and the silent work of many, rises to a more dazzling height".¹²

With this general formula, applicable to all fields of human activity, from politics to science, Giedion attempts to solve the old contradiction between the exceptional figure and the "work of many". Brought to the field of creation, this allows him to find a balance between the work performed by the genius or the artist and the median production.

The outstanding figure would be so, largely due to the drive that comes from below, by a force that arises from the *us*, of which it is also part. Hence, for Giedion, contrary to what Adolf Loos thought, the great artist never confronts his times, he is not an isolated Ego, although it may be misunderstood, as would occur with modern artists. Their isolation would actually only be apparent, since they would be bound to their historical moment, and therefore to their contemporaries, through close ties, but that certain historical conditions, among other the inability to broaden the sphere of the Ego of most men at the current phase of modernity, would render invisible.

A clear example of this way of understanding the relationship between the outstanding figure and the "silent work of many" can be found in the book *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* from 1928.¹³ After covering the French construction in iron and reinforced concrete since the 1789 revolution, the book ends with the work of Le Corbusier, who is presented as the direct heir of the "French tradition of Ferro-concrete."¹⁴ The *wave* whose movement allows Le Corbusier to ascend, is not the median production of his contemporary architects, which would be a disaggregated and inert ground, a set of disjointed practices unable to maintain any force or movement, but the coordinated work, although they did not know, of another group: of those who saw the possibility of building in a new way and who put it into practice, whether architects or engineers, whether more or less prestigious professionals. If it had not been based on this historical force, i.e., this tradition, Le Corbusier's work would have not been outstanding, he would have had no material support to outstand.

However, to Giedion a tradition would be the type of ordinary "that gains the security of the line", i.e., a set of practices and experiences that negotiate with each other based on a common problem, sharing a same direction. But from a historical standpoint, it is a transcendent direction. It is of course much more than a "craft", even though in some cases tradition draws from answers as modest as those found in those crafts. Somehow, tradition is an *us* that builds history and that as is expressed in "Against the Ego", "it focuses on the infinite". Therefore, the median does not have the "average

quality" status but is rather a binding stage, the possibility of working together, even among people who do not know each other. A kind of transcendental bond is thus established from concrete actions that can have modest goals. The mystery of this merging of human actions is geared toward a particular direction, it is one of the main subject matters of Giedion, to which he devoted many of his subsequent works. It is also one of the keys to understand the modernity that the author wished, described as a "single wave" in which the Ego disappears in order to emerge within a group where it is connected to others, to history, to the present and to things, renouncing to the primacy of the isolated and alienated individual, ultimately, of the division of all things, including that particular relationship among men that we call work, which to Tafuri and Dal Co was also one of the great ills of modernity, but for which, according to them, there would be no collective way out.

-
1. M. Tafuri and F. Dal Co: *Modern architecture*, [Arquitectura contemporánea] p. 9. Aguilar. Madrid, 1978 (1976).
 2. M. Tafuri and F. Dal Co: *op. cit.* p. 15.
 3. G. Grassi: "Architecture as a craft" (1979). In G. Grassi: *Architecture as a craft and other writings*. Gustavo Gili. Barcelona and Santiago de Chile, 1980.
 4. AAVV: "Interview with Manfredo Tafuri". In *Revista Materiales*. Central Society of Architects of the City of Buenos Aires. Buenos Aires, March 1983.
 5. S. Giedion: "Live and build" (1934). In S. Giedion: *Selected writings*, p. 134. Association of Building Engineers and Architects, Yerba bookshop, Cajamurcia. Murcia, 1997.
 6. S. Giedion: *op. cit.* p. 134.
 7. S. Giedion: *Mechanization Takes Command*, p. 13. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 (1948).
 8. S. Giedion: *op. cit.* p. 135.
 9. S. Giedion: *Architecture and community*. New Vision. Buenos Aires, 1957 (1956).
 10. S. Giedion: "Against the Ego" (1918). In S. Giedion: *Selected writings*, p. 47. Association of Building Engineers and Architects, Yerba bookshop, Cajamurcia. Murcia, 1997.
 11. S. Giedion: *op. cit.* p. 48.
 12. S. Giedion: *op. cit.* p. 49.
 13. S. Giedion: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. The Getty Center for the History of Art and the Humanities. Canadá, 1995 (1928).
 14. S. Giedion: *op. cit.*, p. 167.

THE TERRITORY AS THE DRIVING FORCE

LUCIO DE SOUZA

Since the beginning of national modernization, around the third quarter of the nineteenth century, the essential social transformation and reform efforts have been accompanied by concerns over the territory and the city. It is possible to trace these coincidences from the enlightened views of the turn of the century to the decline of the political utopia in the late sixties of the twentieth century. These views lapsed after the change that took place in the organizational logic of late capitalism, when the pressing transformative speeches that brought to a balance the productive system and the disciplinary technique were set aside.

Already in 1865 José Pedro Varela, at the young age of 20, was a clear figure of a passionate rationalist campaign that from a revolutionary social view promoted modernization.

"We do not need excessive populations, what we need is erudite populations. The day when our *gauchos* learn to read and write, to think, our political upheavals will probably disappear. It is through the education of the people that we shall attain peace, progress and the extinction of the *gauchos*. Then the people living in the countryside whom today are stultified by idleness, dignified by work, would turn their horses, today an element of savagery, into an element of progress and would use them to trace the furrow which shall make the land productive, which to this day remains barren, and the abundant national wealth, moved by the arm of the working and erudite people, would form the huge pyramid of material progress. Knowledge is the true driving force of progress."¹

The conclusion strikes as early and prodigious: to make the land produce and to encourage networks for the extraction of commodities, necessarily goes hand in hand with the creation of new subjects. And thence the *gaucho* is most likely to lose: indisputable obstacle to progress, as Sarmiento, should disappear giving way to erudite and hardworking peoples. A view committed, perhaps even without knowing it, to the future creation of an emerging proletariat. In short, subjects need to be determined and ordered to enable national productive organization.

In a country that had not yet projected itself in its future aspirations, largely because of its internal wars, this is the role played by the nascent organization of the territory for we cannot yet talk about planning.

In a frame of time, spanning from 1880 to 1915, the State deployed an enormous infrastructure development effort which slowly guided the *production of space*² and the opening of the *territory* for a more thorough exploitation. The new port of Montevideo [1909] as a connection to the world, and the road, telephone and particularly rail networks, traverse space making it functional to the modernizing model, supported in international trade. Since 1869, when the first railway segments were built, to 1914, when 2,500 km of tracks had already been laid, evolution is slow but steady. With the State deeply involved in the financing of the network, progress is made following the liberal model of concessions until between 1915 and 1920 when a part of this network is nationalized.

The logic of occupation of the territory by founding cities, which had underpinned the petty exploitation of the large livestock estates during the colonial era and the first years of independence, becomes more specialized and technologically advanced through the use of *machines*. The goal is clear: to advance toward a more efficient use of rural land given the commodity exchange requirements that the modern State requires. The role played by Uruguay in the world is also precise: to export raw materials and import manufactured goods.

This coincided with the boost of related knowledge, by means of the establishment of the Schools of Agriculture and Veterinary Medicine, directed by foreign teachers, Backhaus and Salmon, especially brought therefor. And also with the transformation of the field in *factory*, through freshwater development impelled by the enactment of the Rural Code [1875-79] and by the interests of the Rural Association of Uruguay [1871].

Once again, the message is clear: a useful territory requires the sum of physical transformations and associated subjectivities. Large estates without mechanization, with low productivity, were the most widely used exploitation pattern, privileging a few and driving out rural population, condemning it to miserable life conditions. The infrastructures, the legal frameworks, the ways of doing and knowledge, the development of appropriate technology to implement a political project, all had to

undergo transformation together. Varela is once again clear in this regard:

"In its high and legitimate meaning, politics is the mother of sciences: all other sciences are subordinate to it [...] And let's not say, for example, that when physics applies the force of steam to locomotion, it has nothing to do with politics; because if it is true that the locomotive obeys the same principles in all railways, it is equally true that the American railway has an egalitarian political function, whilst the French railway has the same political function, but aristocratic [...] when they leave the realm of the abstract, and are applied to the industry, arts, trade, the experimental sciences take into account political and social doctrines, and are governed by them."³

Alongside the matter of territory, the need to organize the internal fabric of the capital city, which came to thrive as a result of immigration and of natural growth, increasing from approximately 268,000 inhabitants in 1900 to 369,000 in 1915, becomes apparent. The city had spread due to the sum of an organized expansion as the 1831 *Ciudad Nueva* and the 1878 *Novísima*, which absorbed scattered locations of the different eras and the fragmentary patches of commercial lots of the emerging real estate developers.

The National Government is aware of the need to import knowledge from abroad in order to undertake such an operation and therefore launched and International Competition for the General Layout of Avenues and Location of Public Buildings in 1911; this secured the presence of various exponents of worldwide trends of the time. The winning proposal is that of Guidini, who managed to inordinately combine organizational logic and symbolic monumentality.

It is known that this competition unleashed a serious interest in the role that architecture could play in the modernization of cities. And the most interesting part for this story is the role that the competition plays in the origin of our university. As we have seen, the territory and its specialized machines, the cities, require the development of new knowledge and techniques that the School of Architecture, reluctantly, has to take on from the outset. In fact, in 1915 when the curriculum was approved in Parliament (in times of no university autonomy this was the corresponding process) no specific studies on the matter of the city and the territory was included. The omission of the architects who drafted the curriculum is corrected by the

intervention of the representative José F. Arias, a doctor, who requests to include a specific subject on the topic. Thus, the course of Urban layout and Landscape Architecture is incorporated, taught by Mauricio Cravotto, it initiates studies on the subject and is transformed in the Urban Planning course in 1925.

The importance of urban planning and its undeniable connection with architecture had already been demonstrated by the Competition of the Avenues and is corroborated by the First Pan American Congress of Architects, held in Montevideo in 1920:

“The 1st Pan American Congress of Architects drew the attention of national and local governments, to the lack of foresight and research on the hygienic, aesthetic and economic conditions of the traffic experienced in the majority of American cities [...] They hoped that: 1. National and local authorities [...] legislated in a practical way and set as an early peremptory obligation, the study and adoption of master plans of all urban centers [...] 2. The Schools and Colleges of Architecture included [...] free and open classes for the dissemination of its principles; 3. ‘Leagues’ were established in each American city in order to awaken, direct and encourage government initiative on the most significant problems in the fundamental planning of urban centers.”²⁴

The logical outcome of all these concerns was the “Draft master plan: a study of central and regional urban development for Montevideo,” conducted by Cravotto, de los Campos, Tournier, Ricaldoni, Puente and Michelini in 1930. The plan includes some of the key issues in the urban planning of the era, such as the creation of an *urban record* as a scientific method of study of reality, a progressive and hygienist vision, as well as a static view, of a final city, rationally built to best suit the requirements of the time. With twenty three prints that were submitted to the Department Council in May 1930, some excerpts of the report are eloquent with regard to the spirit which guided it, yearning for modernity:

“We are witnessing, upon completion of this year, 1930, an astonishing progress of the city of Montevideo. Our city, cosmopolitan growing organism, has been transformed since the turn of the century, from a small village into a real metropolis. [...] the country shall feel the economic and industrial results of the Río Negro reservoir, as well as the presence of an industrious colonization spread throughout the country, the agricultural

success, the enhancement of soil vitality due to superphosphate and essential elements whose prices have been reduced: we shall have an abundant network of roads, railways which will help transform public economy and considerably increase its wealth. The automobile industry will experience a dramatic increase in demand. Aviation, radio and television will rapidly take culture everywhere.”²⁵

The underlying vision becomes intelligible through the development process of the Plan, since it was donated to the Administrative Office of the Department Council by an independent committee that hired the technical team. The committee was composed of wealthy upper class citizens of Uruguay: Jose Serrato, Baltasar Brum [both former presidents], Alejandro Gallinal [doctor, politician and estate owner], Numa Pesquera and Horacio Mailhos [both from the industrial sector]. This means that the plan is the reform momentum of a group of influential people who view the need to modernize the capital, a backward and disorganized city onto which a rational order had to be superimposed to make it more efficient in operation and more functional to the system. Once again, the idea that physical transformation is associated with disorder that must be resolved for the social group to function more effectively is present.

For the second half of the thirties, after the visits of Jausse [1926], Le Corbusier [1929] and Hegemann [1931], knowledge and power are articulately aligned: both university and municipal authorities set up their own offices devoted to the Plan. In 1936, the Institute of Urban Planning at the School of Architecture directed by Architect Mauricio Cravotto is created and in 1939, the Master Plan of the City of Montevideo Office is established, directed by Architect Américo Ricaldoni, both members of the team that prepared the Master Plan mentioned above.

The intense network link that is set at the early stages among public institutions and the university, where some convinced propagandists take on the task, quickly engenders a construct about modernization, associated with the essential realization of transformations. Time will guide, side by side, the construct often disproportionate and the evolution of a discipline, urban planning, built slowly on its specific knowledge. The purpose will always be the same: trust placed in the possibilities that the material transformation of the territory and the cities has to operate on the individuals, always chasing the elusive

common good, even when it is clear that this common good fails to represent all.

These initiatory episodes can be seen as the spearhead that permeates society with a metropolitan and modern culture, building a subjectivity that becomes flesh in the speeches and actions of the time. Institutions and authorities, acting accordingly, display a series of works, bylaws and projects, aligned with this feeling, trying to realize the *dream of reason* for all. A dream never reached and full of contradictions, that does not stand up to a consistency analysis, even when it turned out to be noticeably operational.

“Naturally, there are plenty of contemporary critics who, armed with their techniques of deconstruction and Foucault’s analysis, could look back at that period with envious eyes, as a classic case of progressive reformism cloaking capitalist capital accumulation and speculative territorial development plans: a mask that hides bourgeois guilt, paternalism, social control, surveillance, political manipulation, loss of rights of marginalized but restless masses, and the exclusion of whoever is ‘different’. But it is undeniable that the cumulative effect was meant to make cities function better, improving not only the whole of the urban elites but also of the urban masses, radically improving the basic infrastructures [such as energy and water supply, sewerage and air quality] as well as freeing urban spaces for new rounds of organized accumulation of capital in ways that lasted throughout most of the twentieth century.”²⁶

The successive stages which can be traced in this joint effort made by the School and the institutions operating territory transformations, are accompanied by the most varied achievements and projects. Planning, *first* regional and *then* territorial, as of the fifties, sees the Institute of Theory and Urban Planning of the School (ITU) as a promoter and operator which establishes links with as many institutions is possible, both nationally and regionally. Together with these links a set of theories are developed which seek to explain the way in which a territory is to be produced in order to operate better thereupon. Prodigious creative, Architect Carlos Gómez Gavazzo leads the most extensive conceptual explorations in a disproportionate effort to bring rationality to the irrational outbursts of modernization: Rural Planning Theory, Mobility Theory, Territorial Planning Methodology, Theories of expansion and concentration of Communities, Locational Mobility of the Population, Human

Sensitivity Theory, and so on, also represent the drinking-trough for the titanic preparation of the most varied plans and projects across the entire country and its different sectors.

Planning is in its heyday and social transformations seem to be just around the corner. The territory, the city and architecture are aligned in a peacefully amalgamated collar of scales, led by notions of development that persist in viewing material evolution associated with welfare.

However, later in time, such subjectivity crumbles by means of two basic facts: on one hand, the assumption, in the seventies, of the inability of planning to achieve common welfare; and on the other, since the beginning of this century, the conversion of that problematic discipline into an instrumentalized technique, leaving political debates aside.

The 1973 oil crisis and new organizational structures of capitalism after the Washington Consensus, brought to reality the impossibility of the realization of a homogeneously satisfied society. The gap between business interests and the establishment of the city and the territories, is evident in recent speeches that speak of the *death of the city* and disregard its need for the running of a productive economy. By way of relocation and deindustrialization, the territory becomes a mere comparative advantage and its conformation becomes directed by property speculation and financial capital.

The untamable modernity that had believed in building an egalitarian territory is faced with the spectrum of its utopias, to tragically discover that it has done nothing but to grease the system's machinery. Tafuri presents it in a meaningful manner in *Toward a Critique of Architectural Ideology*: the problem of the territory and its tool, planning, had been a mere mechanism of reproduction of the production conditions. Radical criticism seems to demolish in this way any possibility of action and the consequence for architects was to flee, take refuge within the discipline and accept a much less heroic role.

Today perhaps the most significant difficulty is that the ever elusive *common good*, which could lead proposals and actions with determination, necessarily depends on a prior definition of political objectives, namely, on a collective project that can reflect ambitions and desires of a complex and increasingly fragmented society, which cannot be contributed solely by a bureaucratic technique. In fact,

it is in the areas of speculation and business where the microtechnology of records best unfolds: the Law of Environmental Protection and its environmental impact assessment, environmental feasibility of location, etc. and the Law on Land Management and its guidelines, soil categorization, integrated development plans and programs, etc. immediately become easily replicated procedures in the hands of technicians and professionals hired for the purpose of promoting ventures.

The slow draining of political views that urbanism, having evolved into specific technologies has been experiencing, removes all possibility of the arising of such comprehensive thought. This leaves us with no alternative to the political and social imagery of the *status quo* and the logic of the market, which are strongly enforced.

In this quick one-hundred-year overview of the *creation of territory*, it is not the episodes themselves that matter but to view history as a far-reaching narrative that enables to reveal the fabric of reality in which we live and think forward on how to deal with unsolved problems. The opportunity does not lie within a nostalgic look seeking to rebuild a harmonious Arcadia never achieved, nor an illusory admiration of the contingent and the fugitive, but to rediscover in the manner of *Varela* a current and new relationship between the political project and the material territory.

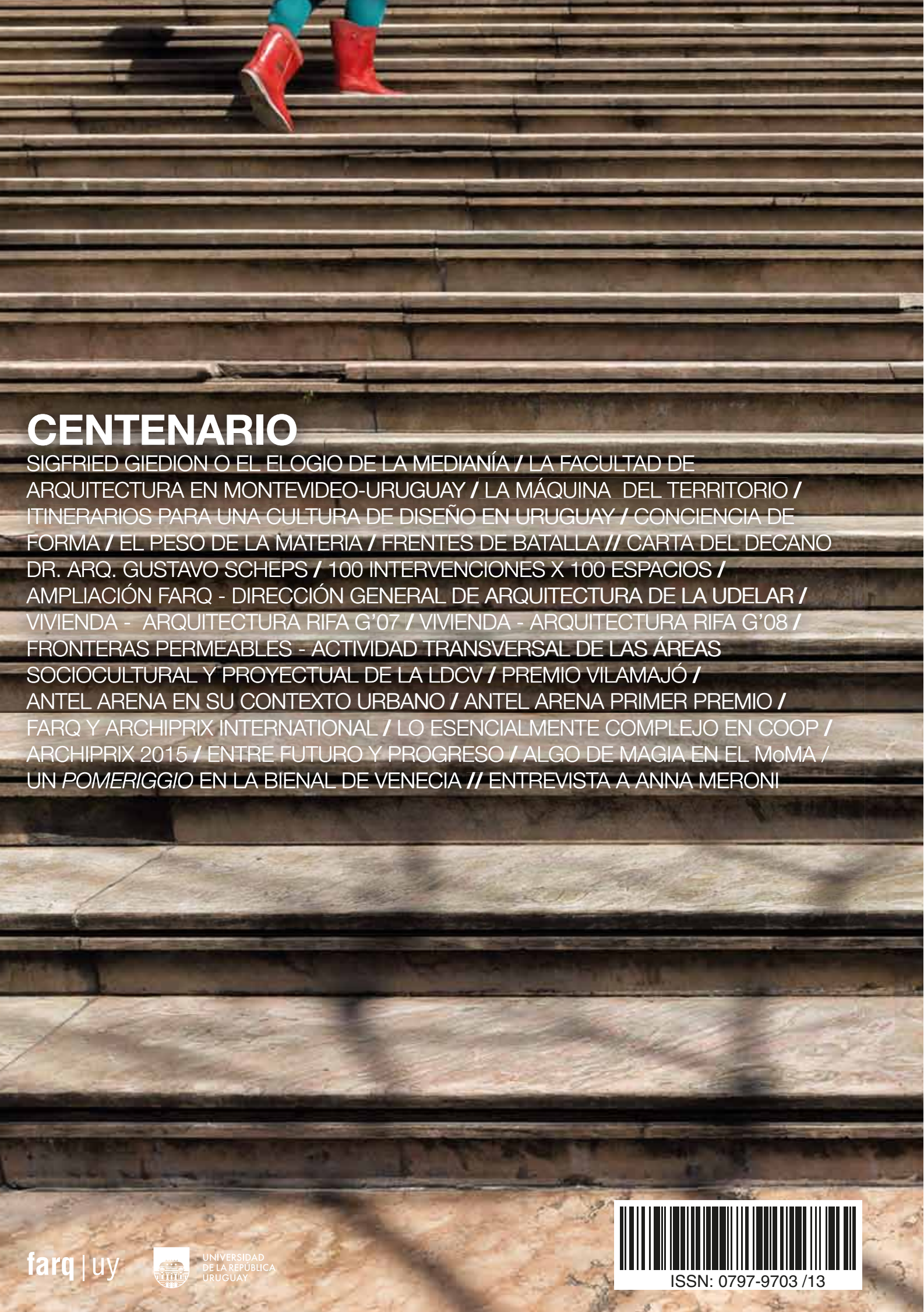
-
1. J. P. Varela: "Los gauchos". In *La Revista Literaria* no. 13, July 1865.
 2. David Harvey uses the expression "space can only be conquered by producing space" to specify the initial commissioning of the territory for the purpose of production in the capitalist system. Refer to D. Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry to the Origins of Cultural Change*. Amorrotu editores. Buenos Aires, 1998.
 3. J. P. Varela: *Obras Pedagógicas (Educational Works)*. *La Educación del Pueblo* (The Education of the People). Volume 2. Artigas Library, Ministry of Education and Culture. Montevideo, 1964.
 4. Cited in M. Cravotto: "The Creation of the Institute of Urbanism." In the *Institute of Urbanism Magazine* no. 1, March 1937.
 5. M. Cravotto *et al*: "Draft Master Plan of Montevideo. Central and Regional Urban Development Studies." Offprint of *Architecture Magazine*, Year XVII, No. 160, Editorial SAU. Montevideo, 1931.
 6. D. Harvey: "Possible Urban Worlds." In A. Ramos (editor): *The Urban in 20 Contemporary Authors*. [*Lo Urbano en 20 Autores Contemporáneos*.] Ediciones UPC. Barcelona, 2004.





www.revista.edu.uy

SUSCRIPCIÓN
SUBSCRIPTION
suscripciones@revista.edu.uy



CENTENARIO

SIGFRIED GIEDION O EL ELOGIO DE LA MEDIANÍA / LA FACULTAD DE
ARQUITECTURA EN MONTEVIDEO-URUGUAY / LA MÁQUINA DEL TERRITORIO /
ITINERARIOS PARA UNA CULTURA DE DISEÑO EN URUGUAY / CONCIENCIA DE
FORMA / EL PESO DE LA MATERIA / FRENTES DE BATALLA // CARTA DEL DECANO
DR. ARQ. GUSTAVO SCHEPS / 100 INTERVENCIONES X 100 ESPACIOS /
AMPLIACIÓN FARQ - DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA DE LA UDELAR /
VIVIENDA - ARQUITECTURA RIFA G'07 / VIVIENDA - ARQUITECTURA RIFA G'08 /
FRONTERAS PERMEABLES - ACTIVIDAD TRANSVERSAL DE LAS ÁREAS
SOCIOCULTURAL Y PROYECTUAL DE LA LDCV / PREMIO VILAMAJÓ /
ANTEL ARENA EN SU CONTEXTO URBANO / ANTEL ARENA PRIMER PREMIO /
FARQ Y ARCHIPRIX INTERNATIONAL / LO ESENCIALMENTE COMPLEJO EN COOP /
ARCHIPRIX 2015 / ENTRE FUTURO Y PROGRESO / ALGO DE MAGIA EN EL MoMA /
UN *POMERIGGIO* EN LA BIENAL DE VENEZIA // ENTREVISTA A ANNA MERONI