

14



Universidad de la República

Dr. Roberto Markarian
Rector

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano

Consejo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Orden estudiantil:
Lucrecia Vespa
Matías Marrero
Sofía Ibarguren

Orden docente:
Arq. Juan Carlos Apolo
Dra. Arq. María Mercedes Medina
Arq. Francesco Comerci
Arq. Salvador Schelotto
Arq. Fernando Rischewski

Orden de egresados:
Arq. Néstor Pereira
Arq. Patricia Petit
Arq. Alfredo Moreira

Coordinación general

Asistentes académicos:
Carina Strata
Paola Carretto

Comité editorial

Paola Carretto
Arq. Marcelo Danza
Arq. Martín Delgado Filippini
Arq. Marcelo Gualano
Arq. Gustavo Hiriart
Mag. Lic. Magalí Pastorino
Andrea Sellanes
Ana Lützen
Nicolás Pérez

Edición de contenidos temáticos

R14_Invisible

Arq. Laura Cesio (responsable)
Equipo:
Arq. Mariana Alberti
Arq. Christian Kutscher
Daniela Fernández
Mag. Arq. Santiago Medero
Arq. Elina Rodríguez Massobrio
Arq. Juan Salmentón

Coordinación editorial

Arq. Gustavo Hiriart

Coordinación gráfica

Arq. Marcelo Gualano

Diseño y producción

Arq. Juan Martín Minassian
Lic. Lucía Stagnaro
Sofía Ganduglia

Edición

Lic. Sandra Moresino

Distribución

Lic. Virginia Matos

Difusión

Mag. Lic. Daniela Olivares

Edición de fotografía

Fotografía y tratamiento digital
Andrea Sellanes
(Servicio de Medios Audiovisuales-FADU)

Foto de tapa y tapines

Andrea Sellanes

Corrección

Rosanna Peveroni

Traducción español-inglés

T.P. María Alicia Correa
T.P. Bellmar Badano

Programación web

Nicolás Torres

Web

www.revista.edu.uy

Contacto

publicaciones@fadu.edu.uy

Distribución

distribucion@fadu.edu.uy

Agradecimientos

Intendencia de Lavalleja. Dirección de Arquitectura
Arq. Marcelo Viola
Arq. Martín Boga
Arq. Rodrigo Viola
Jorge Pablo Aguerrebere
Familia Trelles
Familia Trelles Basil-Fernández
María Luisa Bollini
Familia Jairalah
Prof. Javier Vázquez
Arq. Edmundo Rodríguez Prati
Arq. Rosario Rodríguez Prati
Familia Gómez-Pereira
Familia Benquet-Suárez
Familia Malaquina
Karen Baiz
Esc. Virginia Morales
Familia Motta
Regional Norte: arquitectos Adriana Machado,
Paula Durán, Ana Grasso
Arq. Lucas Ríos
Arq. Marianela Siqueira
Arq. Claudia Laca
Susana Cabrera
Mabel García Mercader
Arq. Gastón Ríos
Eduardo Puentes
Intendencia de Tacuarembó. Dirección de Arquitectura
Arq. Mario Cardozo
Dr. Arq. Aníbal Parodi
Arq. Liliana Errico
Arq. Laura Olmedo
Ricardo Gómez Antonich
Nicolás Garrido
Juan Manuel Ramos
Federico Estol
Lucía Martí
Martín Espósito
Elías Martínez
Fernanda Viola
Fernando Alonso
Marilina Alves
Juan Carlo Silva

Con el apoyo de ANTEL

ISSN 0797-9703

Esta publicación se terminó de imprimir
en octubre de 2016 en los talleres gráficos
de la Empresa Gráfica Mosca.

Comisión del Papel
Edición amparada por el Decreto 218/96

Montevideo, Uruguay.
D.L:

R14

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Nº 14 - Octubre de 2016 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, Diseño y Urbanismo (FADU) como resultado de la convocatoria abierta realizada por el Comité Editorial a propuestas de contenidos para el Campo Temático de la *R 14_Invisible*.

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo 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 FADU.

ÍNDICE

INTRO

8 PRESENTACIÓN
Comité Editorial

10 EDITORIAL
Equipo editor R14

INVISIBLE

14 UNA CIUDAD, UN ARQUITECTO
Presentación

20 Un arquitecto
en el andén
Rafael Alanís, Pablo Kelbauskas

32 Tiempos (de)crecientes
Sergio Barreto

44 Transiciones
Raúl Velázquez, Luis Zino

56 VIÑETAS LOCALES
Inés Bortagaray, Miradas simultáneas

65 DOSSIER
Once obras

116 EJERCICIO INTERIOR
Entrevista a Juan Ferrer

124 EL PESO DE LO INVISIBLE
Patricio Mardones

SAMOTRACIA

134 OPA!
Diego Capandeguy

140 VIVIENDA
Arquitectura Rifa g'09

148 SEVÉ
José de los Santos, Sebastián Calabria
Florencia Lista, Bruno Álvarez

152 CUAC
Rosina Secondi

158 UNA ESCUELA SUSTENTABLE
TAGMA
Miguel Fascioli
Pancho Firpo
Valeria Esteves
Evandro Sarthou

EN LA CASA

170 ENTREVISTA A DAVID HARVEY
La conquista del espacio
Lorena Logiuratto

ENGLISH TRANSLATION

182 EDITORIAL
R14 Editorial Team

184 A CITY, AN ARCHITECT
Presentation

188 DOSSIER. 11 WORKS
Introduction





COMITÉ EDITORIAL

PRESENTACIÓN

El número 14 de la *Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, quinta edición desde su relanzamiento y con un comité editorial parcialmente renovado, mantiene la estructura de contenidos de sus predecesoras: Campo temático, Samotraccia y En la Casa.

CAMPO TEMÁTICO

La R14 se propuso recorrer la producción arquitectónica en nuestro territorio —en particular la edilicia— que, por su ubicación geográfica interior y por nuestras propias lógicas culturales, no tiene el protagonismo de la producción arquitectónica capitalina y costera. La invitación fue entonces a dirigir la mirada hacia arquitecturas periféricas, silenciosas y/o sin registro.

Para ello, reiterando lo hecho en el número anterior de la revista, se realizó un llamado para la presentación de propuestas editoriales para la sección temática. La convocatoria, abierta a los docentes de todas las carreras que integran la facultad, concluyó con la designación de Laura Cesio, al frente de un calificado equipo, como editora.

SAMOTRACCIA

En la sección dedicada a asuntos internos de la facultad, esta edición se propuso ampliar los contenidos que abordarán el comentario crítico de producciones y acontecimientos generados dentro o en las cercanías de la institución. Bajo la convicción de que la revista es un ámbito privilegiado para el intercambio y la confrontación de conocimientos y opiniones de diferentes campos disciplinares, se invitó a docentes de distintas carreras a reflexionar sobre eventos y proyectos.

OPA!

Obras y Proyectos de Arquitectura fue una instancia de presentación de prácticas profesionales realizado durante cuatro fines de jornada en el mes de abril en el Patio Carré de la casa central de la FADU. Organizado por el DEAPA, el evento apostó a colectivizar diversas trayectorias y proyectos con un énfasis en el valor académico de lo producido. Convocado por la revista, Diego Capandeguy reseña y analiza tanto el evento como los contenidos en él presentados.

3X3

Ampliando el formato de exposición y comentario usado anteriormente para la vivienda de Arquitectura Rifa, esta edición de la revista propuso incorporar a dicha narración proyectos vinculados a otras carreras de la facultad. Así, tres académicos —Fernando Escuder, Magalí Pastorino y Alfredo Peláez— aportan una breve rese-

ña crítica de tres proyectos: CUAC —producto del Diploma de Especialización en Proyecto de Mobiliario—, Sevé —publicación elaborada en el curso de Tipografía 3 de la LDCV— y la ya mencionada casa de Arquitectura Rifa.

ESCUELA

Probablemente el proyecto de mayor repercusión mediática del año, Una Escuela Sustentable de Jaureguiberry parece haber despertado más interés y afinidad en el mundo exterior que al seno de la facultad y de la cultura arquitectónica. A partir de un artículo de presentación del proyecto realizado por el grupo Tagma —socio local del equipo Earthship Biotecture, de Michael Reynolds—, cuatro docentes de la facultad —Miguel Fascioli, Pancho Firpo, Valeria Esteves y Evandro Sarthou— aportan desde diferentes narrativas sus puntos de vista.

EN LA CASA

La visita de David Harvey a Uruguay, invitado por la Facultad de Arquitectura en el marco de su centenario, fue sin duda uno de los puntos altos de 2015. En conversación con Lorena Logiuratto y Emilio Nisivoccia en el Museo Casa Vilamajó, el reconocido geógrafo aborda, entre otros, el tema de la conformación de ámbitos de resistencia al capitalismo en el espacio y en el territorio.

EQUIPO EDITOR R14

EDITORIAL

Para formar parte del discurso arquitectónico, un edificio debe ser fotografiado y aparecer repetidamente en publicaciones de diseño de gran difusión o, de lo contrario, caerá en el más absoluto de los olvidos.¹

1. Pierluigi Serraino, *Julius Shulman. La otra cara del Movimiento Moderno*. Taschen, 2000.

Construidas fuera de la capital o de la costa este, muchas obras de arquitectura son prácticamente desconocidas: no han sido publicadas, no existen registros accesibles, no son citadas. En los últimos años, la proliferación de plataformas de arquitectura en internet y de las páginas de los estudios ha hecho accesible cierta información respecto de la arquitectura contemporánea en el interior de Uruguay. Sin embargo, la sola presencia de estas obras en la web no alcanza para que formen parte del discurso arquitectónico y sean convalidadas por la disciplina.

La propuesta editorial pretende la emergencia de algunas obras modernas y contemporáneas en el interior del país que han permanecido ocultas para la cultura arquitectónica y su historiografía. Se busca dar un paso para integrarlas al discurso arquitectónico y un avance en el conocimiento de la producción del interior

que puede permear hacia la sociedad en general. Sin embargo, la propuesta no está aislada; se enmarca junto a otras iniciativas y esfuerzos contemporáneos que van en el mismo sentido.

La intención es develar las condiciones específicas de producción en el interior mediante una selección de obras y algunas hipótesis que conduzcan la reflexión, abordadas desde diversos puntos de vista. Para ello se buscó combinar el factor temporal con otros de naturaleza espacial geográfica, haciendo foco, por un lado, en ámbitos locales en la modernidad por medio del estudio de *una ciudad, un arquitecto* y, por otro, en el territorio en su conjunto a través del *dossier* de obras contemporáneas.

La sección *viñetas locales* propone una serie de imágenes y textos que ponen en evidencia “miradas simultáneas” desde otros saberes, disciplinas y sensibilidades. Por último, se incluye la voz de un entevisto-

tado cuya experiencia profesional y académica se desarrolla en el norte del país. De esta manera, se amplían las referencias de modo de brindar un “mapa” que, aunque parcial, revela la riqueza del problema.

El lector podrá, al unir puntos a lo largo de estos contenidos, detectar algunas líneas de larga duración, temas recurrentes que afloran en momentos determinados así como cambios entre los distintos momentos históricos. Es el caso de algunos programas como la vivienda individual, que ha sido la actividad central del arquitecto del interior hasta el presente. Si bien esta ha cumplido siempre un papel protagónico en el crecimiento de las ciudades, fundamentalmente mediante la vivienda propia encargada a un arquitecto, existen nuevas realidades, como los barrios privados o las casas de fin de semana en el medio rural.

Otro caso de larga duración se verifica en la arquitectura de Estado. Muchas ve-

ces planificada y proyectada por equipos de profesionales radicados en Montevideo, ha tenido, sin embargo, la suficiente sensibilidad como para integrarse exitosamente al lugar físico y la comunidad sin renunciar a una marca institucional, develando la tensión permanente entre lo local y lo nacional.

En síntesis, la propuesta editorial de la R14 pretende avanzar en el conocimiento de nuestro interior, verificar la riqueza y particularidades de su producción, entender los procesos particulares que le dan sentido y considerar unos protagonistas, unas arquitecturas y unos ámbitos que en general han estado ausentes. Es decir, hacer visible lo invisible.





- > **UNA CIUDAD
UN ARQUITECTO**
TACUAREMBÓ >
SALTO > MINAS
- > **VIÑETAS LOCALES**
INÉS BORTAGARAY
MIRADAS SIMULTÁNEAS
- > **DOSSIER**
ONCE OBRAS
- > **EJERCICIO INTERIOR**
ENTREVISTA
A JUAN FERRER
- > **EL PESO DE LO INVISIBLE**
PATRICIO MARDONES

01

INVISIBLE



UNA CIUDAD UN ARQUITECTO

► ENGLISH VERSION pág. 184

Cuando se dice “arquitectura moderna”, se piensa generalmente en una serie de rasgos formales, constructivos, funcionales y espaciales de carácter universal. Sin embargo, también se construyeron relatos regionales en la modernidad; basta pensar en la “escuela carioca” de Brasil o en la arquitectura escandinava. Las ideas arquitectónicas viajan, pero las condiciones de cada contexto, entendido en el sentido más amplio, las modifican.¹ ¿Puede pensarse con estos términos en la realidad de Uruguay? ¿Se trata de una única realidad o de situaciones diversas?

Si difícilmente podemos hablar de una arquitectura moderna característica de Uruguay, menos aún del interior. Pero cuestionar su existencia no significa negar su respuesta específica a las condiciones del contexto. Las ciudades del interior tienen características diferentes a las del área metropolitana y la costa este, tanto por su escala, sus posiciones geográficas o estratégicas y sus funciones —capitales departamentales, pueblos, villas, balnearios— como por sus realidades socioculturales y económicas. La arquitectura que aquí se presenta nació del cruce entre esas condiciones y una ideología internacional y universalista con pretensiones totales sobre el ambiente.

Sin caer en el planteo de una falsa dicotomía interior-capital, se parte de la hipótesis de que las experiencias en contextos locales tienen ciertas particularidades y estas se trasladan a las obras, aun cuando son o han sido realizadas por arquitectos formados en el mismo ámbito académico, como sucede en el caso de Uruguay. Sin embargo, esto no implica hablar de una “arquitectura del interior”, puesto que, por un lado, existen líneas de continuidad y coherencia a nivel nacional e internacional, y, por otro, la propia realidad en cuestión se presenta heterogénea.

En el período comprendido entre 1950 y 1965 hubo un desarrollo importante de arquitectura moderna en algunas capitales del interior, como Salto y Paysandú, y en departamentos de importante producción, como Colonia y Tacuarembó. El marco de esta coyuntura estuvo signado, en un principio, por la reactivación económica que se produjo una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. El incremento del capital para invertir tuvo como una de sus consecuencias un auge de los negocios inmobiliarios, estimulados por los beneficios y también por el logro de la vivienda propia. Los efectos positivos en la industria de la construcción debido a la migración de capitales desde la esfera productiva se mantuvieron a

1. La idea está tomada de Pierre Bourdieu (1989), *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*. Está citada en un texto de Alicia Novick (2009) publicado en el n.º 1 de la *Revista Iberoamericana de Urbanismo*. El artículo, “La ciudad, el urbanismo y los inter-cambios internacionales. Notas para la discusión”, trabaja específicamente con el problema de la circulación internacional de ideas y está disponible en http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12252/01_01_AliciaNovick.pdf (consultado el 2 de setiembre de 2016).

> TACUAREMBÓ

Lucas Ríos Demaldé

> SALTO

Carlos A. Rodríguez Fosalba

> MINAS

Luis Alberto Basil y Carlos Viola

2. Ver: "Respuesta del Arq. Horacio Terra Arocena". En *Revista de la Facultad de Arquitectura* n.º 3, setiembre de 1961, pp. 60-61.

3. Carré fallece en 1941.

pesar de la crisis que empezaba a instalarse a mediados de los cincuenta.²

A diferencia de la "explosión" del edificio en altura que ocurría en Montevideo, las ciudades del interior todavía hoy se caracterizan por su bajo *skyline*. El predominio en las intervenciones de entonces se verifica en la sustitución de construcciones decimonónicas o de principios del siglo XX por viviendas "modernas" en las zonas urbanas centrales, más allá de casos puntuales como el de Arenitas Blancas en Salto. Como complemento, o bien como motor, el panorama se completa con edificios públicos y privados de toda índole entre los que se destacan un conjunto de nuevos liceos y una importante cantidad de clubes sociales.

Estos últimos son testimonio no solo de la mejora económica de algunas ciudades, sino de un reverdecimiento cultural. Una clase media pujante y "progresista" se encontró entonces con una nueva generación de arquitectos modernos, también ellos con marcados intereses culturales. Formados entre las décadas de 1930 y 1940, fueron alumnos de Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos y Carlos Gómez Gavazzo, entre otros. Incluso, algunos llegaron a conocer a Joseph Carré, cuya impronta quedaría igualmente marcada durante toda la década del cuarenta.³

La penetración de arquitectura moderna de calidad en el interior se debió en buena medida a la existencia de redes sociales y culturales que posibilitaron el despliegue de determinados trayectos profesionales. La existencia de una élite técnico-profesional depositaria de una confianza sustentada en el prestigio de la institución universitaria y en las redes mencionadas habilitó cierta "vanguardia". En este sentido, se ha identificado en diversas ciudades del interior la actuación relevante de arquitectos con importantes vínculos en la ciudad, vivieran o no en ella: Ildefonso Aroztegui en Melo, Lucas Ríos Demaldé en Tacuarembó, Carlos A. Rodríguez Fosalba en Salto, Miguel Alberto Otaegui en Rosario, Leonel Oronoz en Colonia Valdense, Heriberto Spósito en Carmelo, Óscar Vignola y Óscar M. Garrasino en Paysandú, Luis Alberto Basil y Carlos Viola en Minas, Miguel Ángel Odriozola en Colonia, Ricardo Fernández Lapeyrade en La Coronilla.

Algunos de estos profesionales actuaron fundamentalmente en su lugar de origen, al que volvieron a radicarse luego de estudiar en Montevideo (Rodríguez Fosalba, Otaegui, Odriozola, Garrasino, Vignola). Otros cuentan con una trayectoria más diversificada en escala y en localizaciones, y tienen un conjunto significativo de obras en una ciudad por relaciones de tipo familiar o profesio-

nal, pero no se radican allí (Aroztegui, Lucas Ríos, Fernández Lapeyrade, Basil y Viola). En ambos casos, tanto por su calidad como por la cantidad, sus obras constituyen un cuerpo destacado que amerita ser analizado en profundidad.

En sintonía con el modelo sociopolítico que se dio en Uruguay, la historiografía arquitectónica, como tantos aspectos de la cultura, se ha centrado históricamente en Montevideo. Uno de los textos más relevantes para la construcción del relato moderno fue, por ejemplo, *Montevideo y la arquitectura moderna*, de Leopoldo C. Artucio, publicado en 1971 por Nuestra Tierra. En 1990, Mariano Arana y Lorenzo Garabelli publicaban otro hito de la historiografía local, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Recientemente, William Rey publicó *Arquitectura moderna en Montevideo 1920-1960*. Dada la concentración de obra moderna de calidad en Montevideo y la necesidad de acotar la problemática, el punto de vista tomado por estos autores parece totalmente justificado.

Más allá de estos antecedentes, existen trabajos que han incluido en su análisis a arquitecturas modernas del interior.⁴ También existen obras ampliamente reconocidas ubicadas fuera de Montevideo y la zona balnearia del este; es el caso de Villa Serrana, numerosos edificios de Eladio Dieste, algunas obras en Salto, entre otras. En los últimos años se verifica una mayor concentración de esfuerzos en estudiar y difundir la obra de arquitectos modernos en el interior. Un ejemplo de ello lo conforman los últimos números de la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, donde se ha repasado la obra de Otaegui, Garrasino, Vignola y Armando I. Barbieri.⁵ Asimismo, en 2015 se publicó un trabajo sobre Otaegui, mientras que un año antes, la facultad realizó un libro y una exposición sobre Aroztegui donde se mostraba buena parte de su destacada obra en Melo.⁶ La voluntad de este número de la Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo es aportar en el mismo sentido que estos y otros ejemplos contemporáneos.

En 2015, este equipo editor realizó una labor de relevamiento y valoración de la arquitectura moderna en Uruguay, en convenio con la Co-

misión del Patrimonio Cultural de la Nación. Aunque no era la primera vez que se hacía un relevamiento de la arquitectura en el interior,⁷ la especificidad del período histórico abarcado, una nueva mirada sobre el problema y el esfuerzo de visitar ciudades de todos los departamentos dieron como fruto un listado de alrededor de 600 obras cuya calidad merecía, a juicio del equipo, algún tipo de protección patrimonial, ya fuera nacional o departamental.⁸

La selección de los casos analizados en los tres artículos que se presentan en este número —Lucas Ríos Demaldé en Tacuarembó, Carlos A. Rodríguez Fosalba en Salto y el estudio Basil-Viola en Minas— responde a esta voluntad de dar a conocer con mayor profundidad la obra moderna del interior, revisando trayectorias poco conocidas.⁹

Se trata de cuatro arquitectos formados en los años cuarenta. Basil y Viola, que ingresaron a la facultad en 1942 y cursaron Proyectos con Gómez Gavazzo y Cravotto.¹⁰ Rodríguez Fosalba, que comenzó sus estudios en 1945, realizó toda la carrera junto a Gómez,¹¹ mientras que Lucas Ríos Demaldé circuló por los talleres de Aroztegui, Payssé y Cravotto. Todos ellos egresaron alrededor del año 1950. Se trataba de un momento de crecimiento económico y estabilidad política que habilitaba cierta confianza en el futuro, factores de gran importancia para el desarrollo de la arquitectura. En el ámbito de la facultad, en cambio, el ambiente era de creciente tensión. Poco después estallaría la huelga estudiantil, se cambiaría el Plan de Estudios y renunciarían profesores de enorme peso, como De los Campos y, sobre todo, Cravotto.

Pero la insatisfacción de los estudiantes, secundada o incentivada por algunos profesores, estaba ya presente en los años cuarenta. La crítica sobre el academicismo en la enseñanza se instaló tan fuertemente como la censura al supuesto historicismo de buena parte de la obra realizada, como lo testimonian los artículos “Nuestros problemas” e “Insistimos”, publicados en *CEDA*.¹² Había que retomar el camino de la “modernidad”. Esta es la tarea que, luego de egresados, se proponen estos cuatro arquitectos.

Ahora bien: ¿qué significaba ser moderno entonces? Para los jóvenes arquitectos, ser moderno

4. Por ejemplo, los de Juan Pedro Margenat, *Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1925-1940* y el segundo tomo que abarca el período 1940-1970, publicados en 2009 y 2013, respectivamente.

5. Se trata de una sección de la revista llamada *Apuntes de cátedra*. En ella han escrito William Rey y Florencia Santiago sobre Otaegui (n.º 269, pp. 53-58), Alberto de Betolaza sobre Garrasino (n.º 270, pp. 41-47), Laura Alemán sobre Vignola (n.º 270, pp. 49-56) y Ana Grasso sobre Barbieri (n.º 271, pp. 31-35).

6. El libro *Arq. Miguel A. Otaegui, la expresión de la audacia creativa*, fue realizado por Lucía Pucci y Gerardo Martínez Peraza. Santiago Medero, Juan Salmentón y Laura Cesio, miembros del equipo editor de este número de la revista, son los autores del libro sobre Aroztegui.

7. Por encargo del Instituto de Historia de la Arquitectura, Arana realizó varios viajes al interior del país con el objetivo de relevar obras de arquitectura significativas: Salto, Paysandú, Fray Bentos, Mercedes y Colonia en 1966; Rivera, Tacuarembó, Durazno y Trinidad en 1967; Melo, Treinta y Tres y Minas en 1970.

8. Modernos y liceos modernos pueden consultarse en: <http://issuu.com/iha-fadu/docs/modernos-set-2015> y http://issuu.com/iha-fadu/docs/liceos_-_modernos-set-2015.

9. Respecto al arquitecto Carlos Viola existe un trabajo inédito previo, *Carlos Viola Dominioni Arquitecto. Aproximación a su obra*, realizado por Rodrigo Viola en 2013 como tesina del curso opcional de Investigación y Proyecto. A él agradecemos su colaboración con el equipo editor en cuanto al suministro de material y fotografías.

10. Entonces no existían talleres que abarcaran la totalidad de los cursos de proyecto. Estos se dividían en talleres de primero a tercer año y talleres dedicados a cuarto y quinto. Entre 1941 y 1947, Cravotto y Vilamajó dividieron entre sí la cantidad de estudiantes de los últimos dos años, mientras de primero a tercero aparecieron nuevos talleres, como los de Gómez Gavazzo, Payssé y Aroztegui, que se sumaron a los preexistentes de Rafael Ruano, Daniel Rocco, De los Campos, entre otros.

11. En 1949 Gómez, tras el fallecimiento de Vilamajó, ganó el cargo de profesor titular del cuarto y quinto año de Proyectos de Arquitectura.

12. "Nuestros problemas", *CEDA* n.º 17, 1946, p. 46; "Insistimos", *CEDA* n.º 18, 1947, pp. 22-23.

13. Leopoldo C. Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna*. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971, pp. 49-59.

14. Por ejemplo, los intentos de prefabricación fueron escasos mientras el problema de la industrialización de la arquitectura no estaba planteado claramente en el debate. En los años cincuenta aparece claramente la problemática, pero ello no implica el abandono de la búsqueda de una adecuación de la arquitectura a su entorno social y natural.

implicaba un rechazo de la monumentalidad, la suntuosidad, las referencias a estilos históricos —por más sutiles que fueran—, la noción de carácter y los programas idealistas. Implicaba también el rechazo de la simetría como condición *a priori* y la asunción de los principios formales experimentados por el llamado "Movimiento Moderno". Bajo estas premisas, los fundamentos compositivos variaron sustantivamente, y no faltaron aquellos que pretendieron derivarlos del estudio de la función pura. Se trataba de refundar el "racionalismo", aunque ello significara simplificar los supuestos excesos y rigideces académicas.

Sin embargo, nuestros cuatro protagonistas también se formaron en ese ambiente académico. E incluso un docente tan "moderno" como Gómez Gavazzo, determinante en la trayectoria de tres de ellos, fue también un "académico" profesor de Composición Decorativa que defendía la enseñanza impartida por Carré. La tensión entre los principios modernos y el rigor de la composición académica, aun reconvertida bajo nuevas leyes, dio frutos excepcionales, entre los cuales se encuentra la obra que aquí se presenta.

Si el estudio detallado de las trayectorias profesionales puede desarmar la idea simplista de una oposición total entre racionalismo y mundo académico, la obra de estos arquitectos pone en crisis otra dualidad posterior: el supuesto antagonismo entre el racionalismo y el regionalismo. Artucio señalaba en 1971 la importancia de la "revolución de 1955" impulsada por el impacto de Ronchamp. Veía entonces una liberación de la forma y un uso de materiales humildes, más cercanos a las "soluciones populares", en la obra de los jóvenes arquitectos uruguayos de los años sesenta.¹³

Las obras de Rodríguez Fosalba, Lucas Ríos Demaldé y Basil y Viola en el interior evidencian en cambio que algunas de las características de las obras descritas por Artucio ya estaban presentes en los años cincuenta. Esta anticipación relativa puede estar relacionada con dos factores. Por un lado, la idea de carácter, tan cara a la enseñanza académica dominante en las décadas de 1930 y 1940, sugería la adecuación al lugar y, por tanto, el uso de materiales disponibles en el medio; por

otro, la ausencia de un proceso de industrialización de la construcción.¹⁴ Quizás el arquitecto "aislado" en el interior del país —como señala Barreto en su artículo— debió adaptarse a las condicionantes y a las posibilidades tecnológicas del medio local, respondiendo, entre otras cosas, con cierta libertad para trabajar los materiales, incluyendo el uso del ladrillo y la piedra.

La atención al asoleamiento y al clima local parece ser otra característica de esta arquitectura moderna en el interior, que busca una adecuación al medio. La consideración de las orientaciones para la distribución funcional, las terrazas profundas al norte en los edificios Barreneche y Artigas en Salto o en la casa Menéndez en Tacuarembó, los muros calados en Minas, son ejemplos de cómo se resuelve esta adecuación con los mecanismos propios de la arquitectura.

La conformación de los espacios de transición y la experiencia espacial —tema privilegiado del artículo de Velázquez y Zino— son características recurrentes en las obras analizadas. Con el oficio adquirido en la academia, los arquitectos operan con ellos como elementos estructuradores del proyecto o como espacios secundarios generados a partir de mobiliario diseñado a medida, evidenciando una marcada sensibilidad espacial, característica que se revela como de larga duración en la arquitectura uruguaya.

Las configuraciones resultantes hablan, finalmente, de una nueva relación con la ciudad. Los espacios de transición, o espacios intermedios, ofician a veces de continuidad entre lo público y lo privado, a veces de distanciamiento de la calle o de prolongación del acceso. En palabras de Velázquez y Zino, "median entre la espacialidad radicalmente moderna de las viviendas y el amanzanado de la ciudad tradicional, al que a su vez transgreden y respetan". Como señalan Alanís y Kelbauskas con respecto a Lucas Ríos Demaldé, se trata de una relación tensa entre arquitectura moderna y ciudad tradicional, en la que se intenta, de alguna manera, construir un contexto propio. Esta particular manera de relacionamiento con la ciudad, en estos casos de escala menor, de cercanía, muestra también una actitud selectiva para elegir lo más apropiado a cada realidad.

> TACUAREMBÓ

Ríos Demaldé

RAFAEL ALANIS (Tacuarembó, 1979). Arquitecto desde 2011 (Udelar). Docente de Proyecto, taller Berio (FADU-Udelar). Coautor de diversos proyectos premiados. Integrante del estudio OMM arquitectura.

PABLO KELBAUSKAS (Montevideo, 1973). Docente de Proyecto, taller Berio (FADU-Udelar). Coautor de diversos proyectos premiados. Asistente académico en el área de enseñanza, con especial dedicación a los procesos de cambio curricular.



Casa Pedro Ríos
Arq. Lucas Ríos Demaldé
Fotografía: RAFAEL ALANIS



Casa Perossio. Arenitas Blancas
Arq. Carlos Rodríguez Fosalba
Fotografía: NACHO CORREA, SMA

> SALTO

Rodríguez Fosalba

SERGIO BARRETO (Salto, 1964).
Profesor adjunto del taller Comerci
(FADU-Udelar). Director de
MV+Arquitectos. Alumno del taller
Rodríguez Fosalba (1983-1986).

> MINAS

Basil y Viola



NELSON RAÚL VELÁZQUEZ
(Rocha, 1957). Arquitecto desde 1992
(Udelar). Profesor agregado del taller
Perdomo (FADU-Udelar).

LUIS ANDRÉS ZINO TORRAZZA
(Montevideo, 1956) Arquitecto desde
1987 (Udelar). Profesor adjunto del
taller Anteproyecto Ángela Perdomo
(FADU-Udelar), Consejero por el
Orden Docente (Udelar, 2006-2009).
Asistente académico (Udelar, 2010-
2011). Socio Estudio ZIP.

Casa Raúl Trelles
Arqs. Basil, López y Viola
Fotografía: SILVIA MONTERO, SMA

RAFAEL ALANIS

PABLO KELBAUSKAS

UN ARQUITECTO EN EL ANDÉN

Lucas Ríos Demaldé

“El que actúa está expuesto a la crítica”.

LRD

La trayectoria profesional de Lucas Ríos Demaldé (1925-2002) se extiende por casi cuarenta años y sus obras más conocidas corresponden a los años sesenta y setenta. Gran parte de ellas fueron realizadas en asociación con Alejandro Morón, y entre ellas se destacan los encargos obtenidos por concurso. En 1959, asociados con los ingenieros Sidney Miller y Leonel Viera Ríos (este último, primo de Ríos Demaldé), ganaron el concurso para la construcción del edificio luego conocido como Cilindro Municipal; en 1963, el de la Junta Departamental de Montevideo y el de Empleados Civiles de la Nación (ECN); en 1967, el de la Caja Bancaria (hoy Banco Central) y en 1974, el del Mausoleo de Artigas.¹

Simultáneamente, Lucas Ríos Demaldé realizó numerosas viviendas unifamiliares, tanto en Montevideo como en Punta del Este. En esta última también se encuentra el Cine Concorde, obra de 1970. Del final de su carrera sobresalen, ya en los ochenta, el edificio Palma de Mallorca, en la rambla de Pocitos, y la planta industrial de Montevideo Refrescos.²

No se requiere una mirada especialmente atenta para percatarse del destino poco agraciado de varios de sus grandes proyectos: el edificio de la Junta no se concretó y el entorno urbano del Banco Central nunca se completó, los edificios ECN y Concorde están actualmente en estado de abandono y el mausoleo resultó indisolublemente asociado a la dictadura (aun cuando su mutilación podría haberlo demostrado como un sutil y potente acto de resistencia). Por si fuera poco, el Cilindro Municipal experimentó su conocido e “implosivo” final.

Pero no es esta la obra de Lucas Ríos Demaldé que interesa aquí, ni la tentadora pregunta de cuánto pudo haber afectado este infortunio a su valoración.

EL LEJANO NORTE

Nos detendremos en obras menos visibles —y con un devenir más apacible— realizadas en los años cincuenta y sesenta en Tacuarembó. Con evidentes rasgos comunes con las anteriores, constituyen, sin embargo, un cuerpo propio que amerita ser observado como tal, no solo por su localización.

Es necesario, empero, un ajuste de coordenadas no solo temporal y espacial, sino de “ambiente”; cambiar la escala, recorrer a pie, penetrar en la intimidad de lo doméstico, encontrarse con usuarios que, orgullosos, muestran sus casas “modernas, de Lucas Ríos”, un tipo afable, técnico solvente, con un gran sentido del humor, con el que nunca se firma un papel, y al que se le paga, puntualmente, “el diez por ciento”.

Es posible imaginar un par de obras en marcha. Un treintañero que aborda el tren en la Estación Central³ para pasar un par de días en una ciudad que no es la suya pero que conoce bien, entre alguna actividad cultural en el Club Tacuarembó —para el que

1. Esta seguidilla de concursos ganados llevaría a César Loustau a referirse a Ríos-Morón como una “dupla imbatible” en este tipo de contiendas. C. Loustau: “Paredes y espacios”. *El País Cultural* n.º 649. Montevideo, 2002.

2. Junto a Miguel y Eduardo Canale, Lucas Ríos Giordano y Luis Rocca. C. Loustau: “Paredes y espacios”. *El País Cultural* n.º 649. Montevideo, 2002.

3. La imagen, lejos de ser una licencia poética, surge del intercambio de los autores con el hijo de Ríos Demaldé, Lucas Ríos Giordano, que menciona como recuerdos de su infancia los periódicos viajes de su padre a Tacuarembó.

4. Según testimonio de Rosa Reggi de Ríos, tía de Ríos Demaldé, algunas aberturas provenían de Alemania y eran de triple vidrio.

hará un frustrado proyecto—, la carpintería de Walder Rodríguez o la de Rivera, y las visitas de rutina a las obras con alguno de sus constructores de confianza, Valentín Gadola o Menoni. Alojado en la casa de los Ríos-Reggi, construida por Leonel Viera, no puede sospechar que la ciudad de su padre, Cándido Ríos, cobijará más de veinte obras de su autoría, concentradas en quince manzanas.

Su tío, el médico Barsabás Ríos —quien le encargara el proyecto del sanatorio regional cuando aún no se había recibido—, asume el rol de promotor de sus servicios entre colegas y amistades. Una década y media después, sus casas son una marca reconocida entre la clase media próspera y culta de la ciudad, y ayudan a cambiar su homogénea arquitectura de zaguanes y postigos.

Pero el futuro no es entonces cosa solo de arquitectos. Tacuarembó es gobernado por el colorado Raúl S. Goyenola, visionario promotor de los centros de barrio y de la ciudad deportiva, con obras como el estadio cerrado, el estadio 18 de Julio (hoy, estadio Raúl Goyenola) y el velódromo. En esas obras tiene especial participación Walter Domingo, quien egresara dos años antes que Lucas Ríos Demaldé. Tacuarembó es entonces la ciudad de los jóvenes Circe Maia y Washington Benavides y del jovencísimo Tomás de Mattos. No es un dato menor que el primer libro de este último, de 1955, fuera recibido con una quema en la plaza 19 de Abril.

En esa ciudad que mira hacia el futuro tanto como se resiste a las visiones incómodas, desembarcan, provenientes de la capital, el protagonista junto a parasoles y cortinas de enrollar de aluminio y aberturas corredizas de dimensiones colosales.⁴

LA BISAGRA ARDIENTE

Pero vayamos más atrás aún. Luego de estudiar en el IAVA, Ríos Demaldé ingresó a la facultad —todavía ubicada en la Ciudad Vieja— cuando terminaba la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Lo hizo junto a otros cincuenta y seis estudiantes, entre quienes estaban Brum, Careri, Stratta y A. Cravotto; había solo siete mujeres. La cantidad de estudiantes que ingresaron duplicó a la cantidad de egresados de ese año. Amato, Pérez Noble, Grandal y Scheps estaban entre estos. Se esbozaba el crecimiento de una facultad todavía reservada para pocos.

Desde 1942 no estaba allí *monsieur* Carré, después de más de treinta años, pero sus discípulos M. Cravotto, Vigouroux, Rius, De los Campos y Vilamajó (que fallecería en 1948), entre otros, dominaban la escena. Agorio, mientras tanto —aquel que negociara por cuatrocientos pesos dos conferencias de Le Corbusier en 1929, menos recordadas que el famoso croquis desde el más allá—, era nuevamente decano.



01. NACHO CORREA, SMA



02. NACHO CORREA, SMA



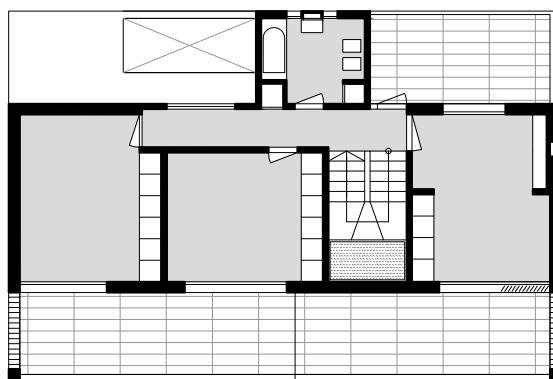
03. RAFAEL ALANIS

01 > 03

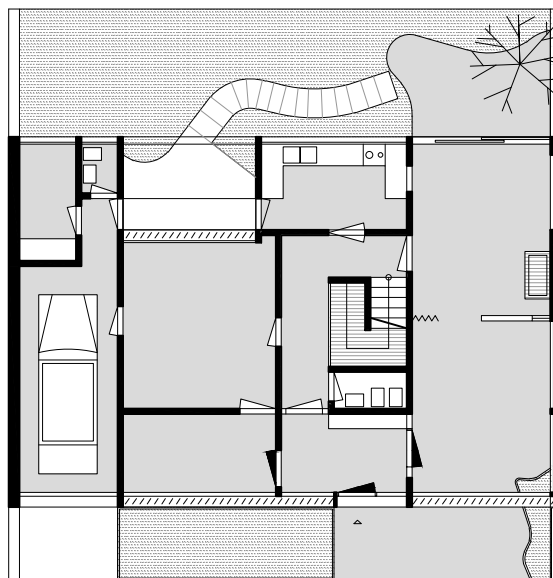
Casa Menéndez-Cabrera. Tacuarembó



0 1 5



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA

5. Revista del CEDA n.º 16, p. 23. Montevideo, 1945.

6. Revista del CEDA n.º 14, p. 17. Montevideo, 1942.

7. Según testimonios de Rosa Reggi de Ríos, Lucas Ríos Demaldé adhería a posturas de izquierda, pero no fue posible para los autores confirmar vínculos orgánicos con ninguna organización en particular.

8. S. Medero (compilador): *Arquitectura en Marcha 1950-1956*, pp. 143-145. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

9. S. Medero (compilador): *Arquitectura en Marcha 1950-1956*, pp. 143-145. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

Estaban también los profesores más jóvenes, como Aroztegui, Altamirano, Gómez Gavazzo y Payssé, y los estudiantes Clemot, Sichero, Bayardo, Villegas Berro y Monestier. En 1945 presenciaron la visita ilustre de Richard Neutra, que ameritó la crónica de Mauricio Cravotto:⁵ mostró sus dibujos [...] planteó el problema candente de la vivienda modesta realizada por él en EEUU”. Resulta tentador imaginar los dibujos, más a ras del suelo, e imposible no notar la recurrencia ígnea.

Lucas Ríos Demaldé egresó en los cinco años previstos por el Plan 1937, poco antes de la gesta de Maracanã, en marzo del 50, luego de cursar los tres primeros años en los talleres Aroztegui y Payssé, los dos últimos con Cravotto, y habiendo reprobado solo dos exámenes.

La facultad que dejaba, sin embargo, era otra: una que no terminaba de morir y una nueva que, a pesar del flamante edificio, no terminaba de nacer; que sintetizaba nuevas tensiones externas e incubaba otras propias. Era tan probable como indemostrable que fuera la más fermental, con las virtudes de ambos mundos, sin hegemonías absolutas.

“Es la hora de la sangre. De la sangre joven, de la sangre ardiente, de la sangre que abrasa al mundo en estupenda hoguera”.⁶

Pero en la huelga antiacadémica de 1951 los estudiantes se resistirán a llevar adelante los ejercicios de proyecto propuestos por el Consejo, al que exigirán “seriedad” y contacto con “la realidad”. Seguirá la discusión del plan de estudios y su implementación en 1953, con el alejamiento de docentes “antiplanistas”, varios olvidables, algunos dolorosamente valiosos. Las llamas trascienden lo retórico.

Mientras, Ríos Demaldé construye sus primeras obras, como vimos, a pie de andén. Sin identificarse, probablemente, con el mesianismo más incendiario,⁷ se ubica a sí mismo, sin embargo, entre “[...] los profesionales que, honestamente, luchan por lograr un Uruguay con una arquitectura digna de nuestro siglo”,⁸ y afirma sin dudar: “Tengo el orgullo de ser en la arquitectura, como en todos los órdenes de la vida, sincero, verdadero”.⁹

El contexto en la trayectoria académica de Lucas Ríos Demaldé, su tránsito a la actividad profesional y su posicionamiento personal resultan relevantes para comprender una práctica en la que se observará, como en tantos otros arquitectos de aquellas generaciones, un ejercicio solvente de un oficio que se construía sobre las certezas de las asentadas herramientas del academicismo más rancio, en un microclima cultural desafiante y optimista, que las tensaba y ponía a prueba hasta la combustión.

CINCO CASAS Y UNA ESQUINA ROTA

Las obras de Lucas Ríos Demaldé en Tacuarembó resultan de encargos privados. Se trata de viviendas unifamiliares o edificios con locales comerciales en la planta baja y viviendas en las superiores, con excepción del iniciático edificio del sanatorio. En algunas de las viviendas realizó también el diseño de diferentes piezas de mobiliario, de las que se conserva un número importante.

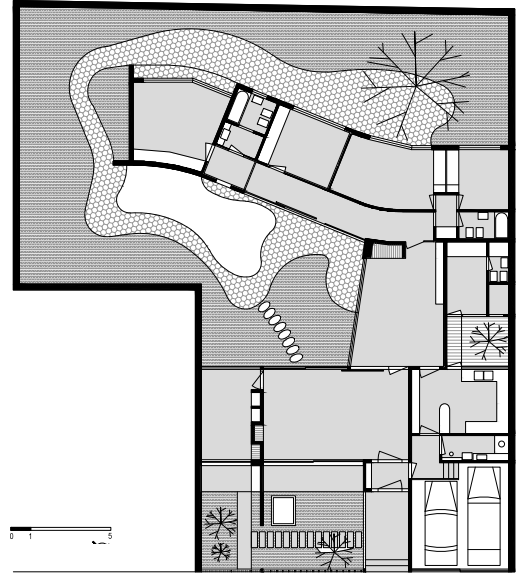
Para ilustrar este universo nos detendremos en cinco casas (tres de ellas son en realidad casas-consultorio) y un edificio, que entendemos lo resumen: las casas de las familias Palombo, Menéndez-Cabrera, Laca, la de Juan José Ríos y la de Pedro Ríos, y el Edificio del Banco del Litoral.



04



05



PLANTA BAJA



06

04 > 09

Casa Laca. Tacuarembó

Fotografía: NACHO CORREA, SMA



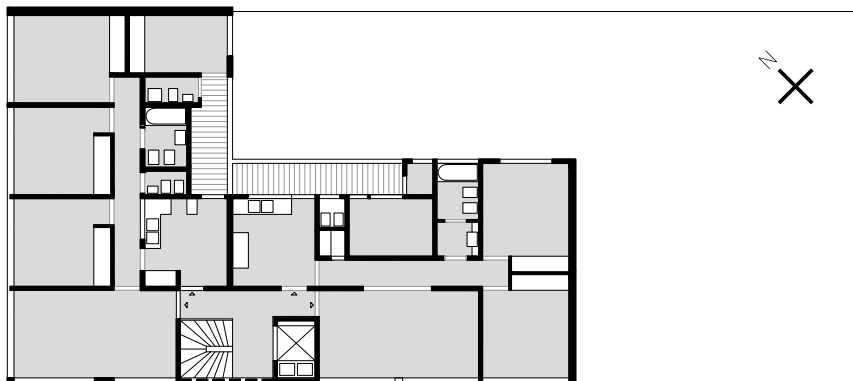
07



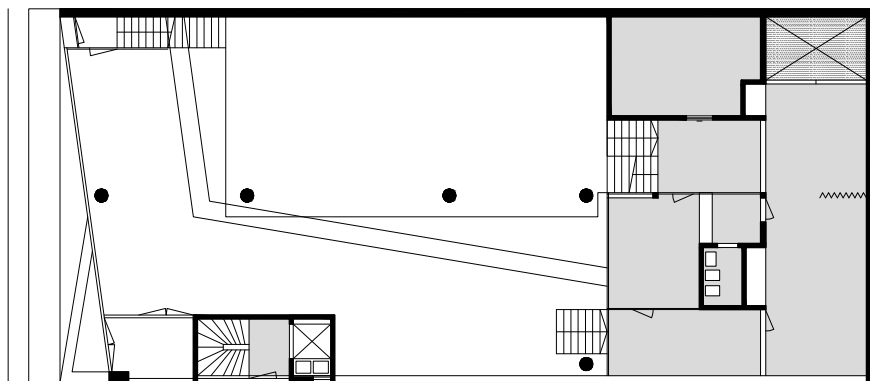
08



09



PLANTA TIPO



PLANTA BAJA

0 1 5



10. RAFAEL ALANIS



11

10. Se trató de un encargo de Alberto Palombo, bancario de profesión. Mantiene al día de hoy, en general, su forma original y varias piezas de equipamiento.

11. Fue un encargo del médico Juan José Ríos, tío de Lucas Ríos Demaldé.

12. Fue un encargo del médico Justino Menéndez y de Susana Cabrera, docente y escritora. Ampliaciones sucesivas eliminaron el patio posterior, alterando la espacialidad general.

13. Fue un encargo del médico Emilio Laca. Se mantiene en su estado original y conserva incluso parte del equipamiento móvil diseñado por Ríos Demaldé.

Veamos qué vemos cuando los miramos.

La **Casa Palombo**¹⁰ (1958) ocupa un predio entre medianeras, básicamente en la planta baja, con solo un dormitorio en la planta superior. Sobre la calle completa todo el ancho, con cochera, estudio y un estar secundario, y el estar principal retirado, generando un jardín de acceso con un sauce (que ya no existe) y un techo que, apoyado sobre dos pares de esbeltos pilares metálicos redondos, invade la vereda. Hacia el interior de la manzana ocupa la banda central del predio, liberando dos patios sobre las medianeras y uno al fondo. El estar, orientado al jardín frontal y a uno de los patios laterales, concentra la tensión espacial. La cocina presenta un cuidado diseño del equipamiento fijo, integrado a muros y aberturas, logrando una iluminación natural general difusa y otra concentrada en las mesadas. La estufa, revestida en piedra, domina desde el exterior, fijando las tensiones horizontales de los techos, cuyos bordes se revisten de piezas prefabricadas de monolítico pulido de color amarillo claro. Las ventanas se tratan aún como perforaciones en los muros, revocados y pintados de un color ocre.

La **Casa de Juan José Ríos**¹¹ (1960) ocupa un predio entre medianeras, originalmente en una sola planta, abarcando todo su ancho con cochera, estar y consultorio. Se retira menos de dos metros de la línea de edificación, sobre la que se mantiene el borde de la cubierta, cuyo revestimiento cerámico se continúa sobre las medianeras. Esto confiere unidad al conjunto, que se lee como un solo hueco, a la vez que, junto a un par de escalones y elementos vegetales, asegura distancia respecto a lo público. El límite interior-exterior se compone como un único plano, casi sin relieve, subdividido en sectores de diferentes cualidades materiales que responden a las heterogéneas demandas del uso, a la vez que aportan una mínima vibración y resuelven la transición escalar con el gesto dominante de la envolvente.

La **Casa Menéndez-Cabrera**¹² (1960) se desarrolla en dos plantas, en un predio en esquina, con consultorio y áreas comunes en la planta baja y dormitorios en la superior. Ocupa todo el borde norte del predio y deja al sur un patio. Se destaca la terraza en la planta superior, de todo el ancho del predio, que, envuelta en un volumen hueco levemente adelantado, terminado en revoque blanco y con filigranas cerámicas en los laterales, le confiere profundidad y liviandad a toda la casa. Parasoles de aluminio de un verde claro protegen las enormes aberturas de la planta baja, y un muro ciego revestido en mármol blanco es flanqueado por el acceso principal y el vehicular. Dominan así lo claro y lo terso, en contraste con las piezas cerámicas de las filigranas y del revestimiento del antepecho de la planta baja, que hace la transición con el suelo.

La **Casa Laca**¹³ (1966) se desarrolla en una sola planta, en un predio que se ensancha hacia el interior de la manzana. Sobre la calle ocupa todo el ancho, con la cochera en el límite edificable y el estar y el estudio retirados, generando un jardín de acceso que, elevado unos escalones y separado de la calle por un vano con reja, adquiere casi todas las características de un interior. Una vez dentro, la planta se curva, ocupando la parte central del accidentado solar con los dormitorios. Se liberan así tres patios, uno protagonista, donde concentra las tensiones la piscina, de trazo sinuoso, uno posterior, al que abren los dormitorios, y un tercero vinculado a la cocina. El estar, abierto al jardín frontal y al patio central, presenta aberturas corredizas de chapa doblada, desde los dinteles al piso.

Tres estufas, dos de ellas integradas en un volumen de hormigón visto y otra revestida de piezas de mármol de color claro, ofician de límite entre el estar y el estudio en el primer caso, y entre el comedor y la circulación del área más privada en el segundo. Rodeadas por el pavimento de baldosas vinílicas de un rojo oscuro que se extiende



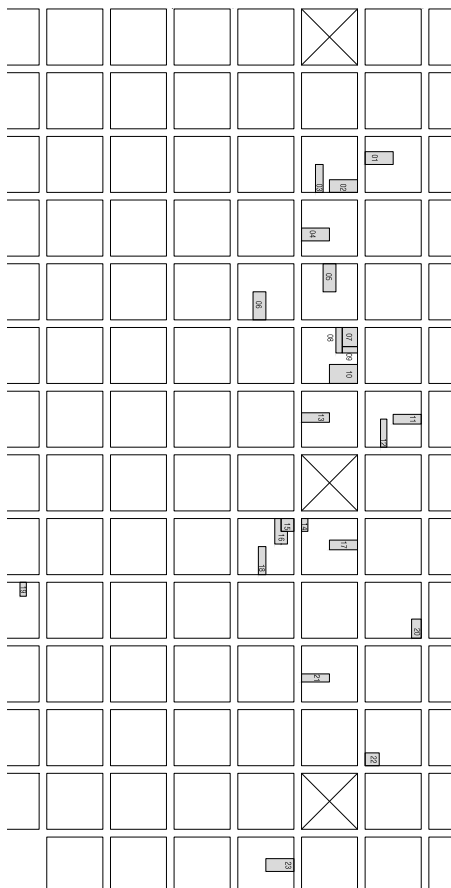
12. Casa Palombo. Tacuarembó | NACHO CORREA, SMA



13. Casa Pedro Ríos. Tacuarembó | NACHO CORREA, SMA



14. Casa Juan José Ríos. Tacuarembó | NACHO CORREA, SMA



- 01 Casa Barrangue
- 02 Edificio Pintos Reggi
- 03 Casa Peña
- 04 Casa Formoso
- 05 Casa Palombo
- 06 Casa Pedro Ríos
- 07 Edificio Gadola
- 08 Casa JJ Ríos
- 09 Casa Machado
- 10 Sanatorio
- 11 Casas Apareadas
- 12 Casa Barsabas Ríos
- 13 Edificio FTE Difusión
- 14 Edificio FCIA Nueva
- 15 Banco Litoral
- 16 Casa Laca
- 17 Banco Mercantil
- 18 Casa Baison
- 19 Casa Silva
- 20 Casa Menendez
- 21 Edificio Casino
- 22 Casa Figarola
- 23 Casa Montaner

PLANO DE UBICACIÓN

14. Fue un encargo de Pedro Ríos, tío de Ríos Demaldé, arrocero de ocupación. La unificación con un predio lindero alteró las dimensiones del espacio libre posterior e integra a la vivienda construcciones que, si bien no son parte del proyecto original, al no ser contiguas, no alteran su percepción.

15. Fue un encargo del Banco del Litoral, como emprendimiento especulativo. El local comercial fue modificado violentamente.

por toda la casa, los dinteles pintados de negro y el equipamiento fijo del comedor en madera oscura que ocupa toda una pared, se vuelven objetos casi autónomos, dominantes de los espacios comunes, que se perciben como un continuo interior-exterior.

La **Casa de Pedro Ríos**¹⁴ (1968) ocupa un predio entre medianeras, liberando un patio posterior y retirándose sobre la calle. Una mitad de la planta contiene, en dos niveles, dormitorios, cochera y espacios de servicio, y la otra el estar, en uno intermedio. Una escalera en dos ramas articula los tres niveles desde el centro de la planta. Un plinto revestido en piedra oscura ocupa parte del retiro frontal para resolver el acceso, cubierto por un voladizo de hormigón pintado de blanco que se destaca sobre el revestimiento cerámico de color ocre.

La diferencia de niveles entre los dos sectores de la vivienda, evidente desde el exterior, es matizada por la continuidad del borde superior, que genera una ventana entre exteriores, lo que confiere unidad al conjunto a la vez que completa la progresiva liviandad a medida que la mirada asciende.

El **Edificio del Banco del Litoral**¹⁵ (1962) ocupa el borde de un predio en esquina, en diagonal con la Plaza Colón, con un volumen de ocho niveles que contiene un local comercial en la planta baja y el primer piso —originalmente para el Banco del Litoral— y dos viviendas en cada una de las seis plantas superiores. El resto del predio se ocupa con dependencias del banco, sin superar en altura a las dos primeras.

El edificio se percibe como un volumen unitario a la vez que como sumatoria de bandejas, y la sucesión de ventanas y antepechos continuos parece enhebrada por el volumen de las circulaciones y los perfiles exteriores que, en la fachada que da a 18 de Julio, le introducen una fuerte continuidad vertical, en contraposición a la horizontalidad de la fachada sobre 25 de Agosto.

La planta baja se muestra casi sin muros, con su borde vidriado al norte retirado, lo que da continuidad al local con la calle y hace aparecer al volumen superior casi levitando.

ÚLTIMO ACTO

Pero, ¿qué comparten estos edificios, ¿qué cambios se observan?, ¿qué nos dejan?

1. Se trata de intervenciones que, si bien reconocen su situación —el área más consolidada de la trama original de la ciudad, de manzanas de borde cerrado, con edificaciones bajas e introvertidas—, proponen con ella una relación tensa. Parecen intentar, en cierto modo, construir un contexto propio.

Las casas Palombo y Laca esbozan continuidades entre lo público y el interior de la manzana. La de Juan José Ríos, una vez traspasados los locales sobre la calle, ocupa el predio en el sentido de la medianera, multiplicando su perímetro. La de Pedro Ríos ocupa el borde de la manzana liberando los fondos de forma más convencional, pero se retrasa todo el volumen construido, y un insólito plinto de piedra inventa una topografía. La casa Menéndez-Cabrera ocupa uno de los bordes de la esquina, casi como si estuviera entre medianeras, pero la percepción desde la esquina es que el otro lateral es igualmente abierto. En todas se registra algún mecanismo de distanciamiento de la calle, y los procesos de acceso se estiran.

En la profundidad de esta tensión entre situación real e imaginada fondean, probablemente, los imaginarios tanto del arquitecto como de los comitentes, dominados

por los autónomos pabellones y bloques modernos,¹⁶ tanto como por las anónimas y extrovertidas casas de balneario.

Por su impacto urbano, en el edificio del Banco del Litoral esto merece especial atención. Si bien ocupa uno de los laterales, generando una medianera, se muestra hacia la plaza como una torre exenta. Sugiere una fachada ligera cuando se resuelve, desde el punto de vista constructivo, convencionalmente. La planta baja, por su parte, allí donde la avenida se encuentra con la plaza, se resiste al corsé ortogonal y se retira, rompiendo definitivamente una esquina significativa.

No es posible entender estos pequeños gestos de desacato sin referir a la facultad de los años cincuenta, en la que los proyectos curriculares de “renovación urbana” suponían, en general, sustituciones radicales del tejido que apenas dejaban rastro de la situación original, a imagen y semejanza de algunas operaciones de posguerra en Europa. Incluso no faltaban quienes lamentaban no poder hacer “urbanismo en serio” a falta de bombardeos.¹⁷ Ninguna de las intervenciones de Ríos Demaldé en la ciudad de Tacuarembó puede considerarse de escala urbana; sin embargo, todas muestran de algún modo una voluntad de una “ciudad otra”. Son actos de un soldado de un ejército con una estrategia definida que opera, a nivel táctico, predio a predio, disciplinadamente.

2. En respuesta a un artículo periodístico, Lucas Ríos Demaldé se defendió con vehemencia de la acusación de formalista. La “elocuencia” de sus casas bien podría tentar a juicio similar. Hablan, como vimos, de futuros urbanos promisorios, de aire y de sol, tanto como de la prosperidad y el refinamiento de sus propietarios, quienes no alteran “las fachadas”, aun cuando sí transforman sus interiores.

Una anécdota ilustra esta cuestión. El doctor Menéndez, preocupado por el presupuesto de la obra, compra una baranda de escalera en un remate en Montevideo, que sustituye al diseño previsto de acero y vidrio. Cuando Ríos Demaldé llega a la obra la baranda ya está colocada. Le piden opinión y contesta lacónico: “Muy española”, resignado al cambio. El propietario no duda, empero, en costear el revestimiento de mármol de la fachada, que se reconoce como coto exclusivo del arquitecto. Existe un pacto tácito entre arquitecto y cliente, y cada uno cumple su parte.

¿No será, entonces, que las obras atienden a un requerimiento fundamental del encargo y comunican con precisión lo que se espera?

Quizás el debate fuera solo un malentendido. La moral moderna, que comparten crítico y criticado, no le permite al primero ver otra cosa que retórica, y al segundo aceptar que sus casas son, también, representaciones.

Nuevamente es difícil no relacionar estas cuestiones con un proceso formativo, aunque no sea más que a nivel especulativo: ¿cuánto incidieron los ejercicios de Composición Decorativa en los que se diseñaba, por ejemplo, escenografías para piezas de ópera?

3. Por último señalemos algunos cambios que se detectan con el paso de esta década y media.

Se observa una evidente maduración del oficio (estamos hablando de un arquitecto que, en el período de estudio, pasa de los 30 a los 45 años). Aumenta la complejidad espacial de las casas, mientras los edificios mixtos registran una progresiva síntesis formal, pasando de volumetrías articuladas al monobloque más *miesiano*. Desde el punto de vista técnico y material, se asumen más riesgos y se amplía el repertorio de soluciones.

La canónica sintaxis moderna (sí, los encuentros entre las partes) se aplica cada vez de forma más consistente mientras, paradójicamente, los espacios se vuelven cada

16. Carlos Careri señala a la Unidad de Habitación de Marsella como el edificio más influyente para su generación en el audiovisual *Retrospectivas 5*, Montevideo: Cátedra de Historia Nacional-SMA, 2013.

17. Testimonio de Juan Carlos Vanini en J. Apolo, L. Alemán y P. Kelbauskas: *Trazos y señas*, p. 122. Montevideo, 2005.

vez más “oscuros”, más rugosos, más intensos en tanto experiencias. Esto ocurre tanto en el sentido sensorial más literal como en el más amplio de la vivencia del espacio.

La tersura casi aséptica de la casa Menéndez, que se concentra en las piezas de mármol blanco pulido junto al acceso, donde al observador se le vuelve una experiencia táctil, aún sin tocar (y podría ser literal pues allí se ubica el timbre), da paso a la rugosidad del basamento de la casa de Pedro Ríos, que raspa al peatón a lo lejos; la claridad optimista de los planos de la casa Palombo, dispuestos en dinamismo neoplástico, a la oscuridad de las paredes de la casa Laca, que se contorsiona dificultosamente para encontrar un lugar propio.

Todas estas operaciones son demostraciones de un manejo igualmente solvente pero responden, progresivamente, a inquietudes nuevas: les han ocurrido cosas a la arquitectura y al mundo a las que, evidentemente, el personaje no ha sido ajeno. En sus exploraciones, sin embargo, es constante el control del color, la textura, la profundidad, los procesos de ejecución.

En todas las obras que Lucas Ríos Demaldé realiza en Tacuarembó es evidente que alguien, de forma más o menos brillante (cuánto no deja de ser relativo y secundario) mueve los hilos correctos, discreta e intencionadamente, detrás de escena —o desde el andén— y articula convicciones y procedimientos. Alguien que consigue escapar de la mera declaración de intenciones pero no se refugia en la admirable habilidad del artesano. Ni más ni menos que un buen arquitecto.



SERGIO BARRETO

TIEMPOS (DE)CRECIENTES

La obra de Rodríguez Fosalba en Salto

Carlos Rodríguez Fosalba (1922-1993), de raíces catalanas, fue hijo de Edmundo, quien —dedicado al menester de librería— le transfirió esa pasión congénita por la literatura que lo acompañaría durante toda su vida. *Cacho*, como se lo conocía en su Salto natal, creció en una familia reconocida por sus marcados intereses culturales, muchos de cuyos integrantes adquirieron la estatura intelectual de profesionales universitarios, diplomáticos o artistas.¹

Desarrolló su carrera de arquitectura en el taller Gómez Gavazzo. Egresó en 1951. En su afán por regresar a Salto, acudió al llamado del arquitecto Armando Barbieri —intendente municipal de la época— para encargarse de la dirección del Departamento de Arquitectura y Obras. No realizó el tradicional viaje de arquitectura por el mundo. Apenas llegado a Salto, con su flamante título de arquitecto bajo el brazo, contrajo matrimonio con Teresa Prati.² Desde 1951 hasta inicios de los noventa desarrolló una profusa práctica profesional y ejerció la docencia en la Regional Norte, donde alcanzó el estatus de profesor titular grado 5 al frente de su taller.

El *zeitgeist* de la posguerra, a inicios de los años cincuenta en Uruguay, estaba íntimamente ligado al optimismo triunfalista de la gesta de Maracanã y al “país de vacas gordas”. Bibliotecas enteras se han escrito acerca de este período que se extendería hasta 1958, fecha en la que esperaban diversos cambios políticos, económicos y sociales que llegarían para quedarse.

Ese Salto que aguardaba impaciente al joven arquitecto moderno estaba inundado del positivismo reinante, gobernado por un arquitecto y político “salteñista”, quien con visión urbanística planificaba “abrir la ciudad al río”. Una fuerte demanda de arquitectos e ingenieros se convertía en un campo fértil para acoger a los heroicos jóvenes profesionales y ponerlos al servicio de una ciudad en floreciente crecimiento. Las filas de la arquitectura eran, por aquellos tiempos, reducidas en número aunque no en calidad. Es posible citar a *Pancho* Lucas, *Lito* Armstrong, *Pilu* Ambrosioni, *Cogollo* Ambrosioni, quienes ejercieron una intensa actividad profesional dejando un magnífico legado arquitectónico. Llegarían más adelante *Ojito* Rodríguez Musmano, primo de Cacho y vinculado fuertemente a las artes plásticas, y Alfredo Peirano.

1. Entrevistas realizadas: arquitecto Edmundo Rodríguez Prati, hijo de Carlos Rodríguez Fosalba, y contadora Cecilia Llama, una de los primeros residentes en el Edificio Artigas.

2. Sobrina del escultor Edmundo Prati.

TIEMPOS (DE)CRECIENTES. EL ARQUITECTO AISLADO

Desde sus orígenes Salto, ciudad litoraleña, se vincula obsesiva y estrechamente con el río Uruguay. El río generoso y multifacético ha sido el deseado paseo por su costa o por el propio curso embarcados en jornadas de pesca o relax, vía de transporte de mercancías, vínculo y límite con la ciudad fronteriza, un reservorio inagotable de energía y de vida. Esa energía natural enseña su peor cara cuando ocurren las crecientes, portadoras de tragedias y tristezas, donde todo se arrasa, todo se disgrega.

En 1959 se produce la más alta creciente registrada, que aísla, separa en dos al país. Este fenómeno que tanto afectó a la actividad humana en aquellos tiempos (flagelo que aún persiste) inspira impunemente el título de este artículo. Ese norte afectado, aislado y separado de un país centralizado culturalmente hacia el sur, era un escenario contingente para la actividad madura del arquitecto apenas conocido. Ese aislamiento literal de 1959 se convertiría para Cacho en aislamiento del accionar y, a la vez, en generador de la vocación de enfrentar los desafíos, de cara al futuro, con valentía y conocimiento profundo de la realidad de la microrregión, del clima, de las limitantes tecnológicas. Armado con las herramientas, los conocimientos y los conceptos modernos adquiridos en la academia, llegaría el tiempo del ingenio y la adaptación a un medio singular y demandante. De un modo cuasi renacentista, el arquitecto “aislado” se verá obligado a abarcar todo el arco proyectual y de la gestión de cada obra, con independencia de programa o escala. Los retos serían cada vez más complejos y excitantes.

De su estudio saldría una vasta producción de ideas y documentos que registran su intensa actividad profesional. Ideas posiblemente concebidas y plasmadas en servilletas del Club Uruguay, al que Cacho cruzaba por los acostumbrados café y cigarro de la mañana. Desde la mesa “pescaba” al pasar a fanáticos estudiantes para compartir, comentar e ingeniar ideas y pensamientos de arquitectura.

En el taller Gómez Gavazzo adquirió el ADN moderno y una gran avidez por el estudio de la obra de Le Corbusier, a quien le rindió puntualmente pequeños homenajes. Independientemente de la influencia de las vanguardias académicas montevideanas inspiradas en la Europa de entreguerras, es posible visualizar en la primera fase de la obra de Cacho una búsqueda transgresora de la arquitectura de europeos en versión norteamericana, léase Richard Neutra o Marcel Breuer.

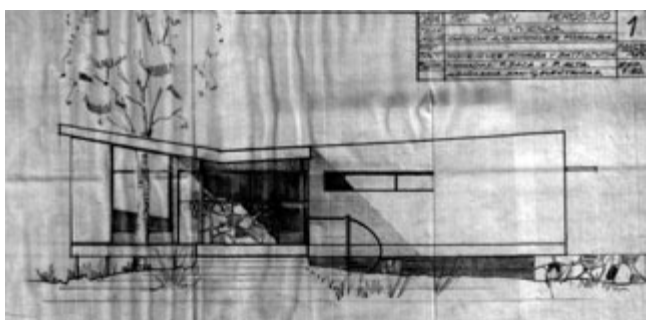
Es inevitable la tentación de atribuirle influencia wrightiana a ciertos proyectos de vivienda. Frank Lloyd Wright es, posiblemente, quien ha contribuido subliminalmente a ciertas organizaciones de planta de las primeras viviendas de Cacho, con rasgos y geometrías neoplasticistas. Los muros de cerramiento se prolongan al exterior y sutilmente soportan la cubierta, incluyendo las estufas incrustadas, con planos plenos de cristal, de cerramiento implícito, no calado en el plano del muro y de suelo a cubierta, con carpinterías negras o azules delicadamente diseñadas. Cacho denominaba “vidrio de palo a palo” a las aberturas plenas de cristal que cubren todo el arco.

SEGMENTOS DE SU OBRA

Se intentará aquí exhibir lo más relevante de la obra construida por Cacho —obra de escasa difusión, no más allá de cierto reconocimiento en el norte del país— evitando clasificaciones taxonómicas o divisiones en períodos temporales o estilísticos.



↑01 > ↓02. Casa Perossio. Arenitas Blancas, Salto



03. Casa Migliaro. Arenitas Blancas, Salto
NACHO CORREA, SMA

04 > 05

Casa Fernández Ambrosioni. Arenitas Blancas, Salto.
NACHO CORREA, SMA



04



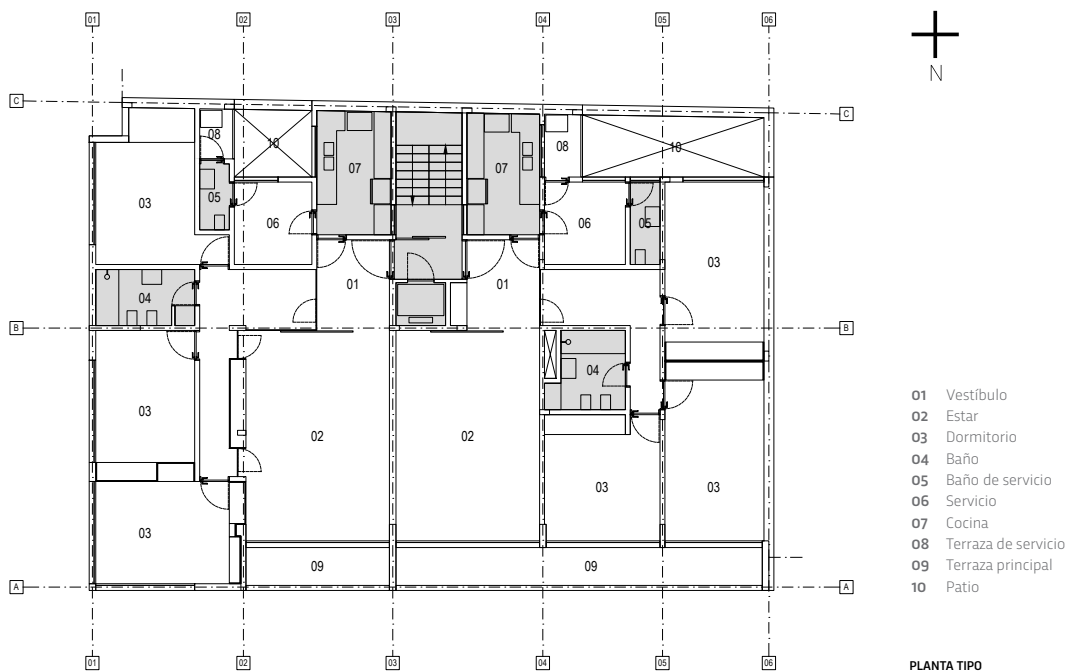
05

Visitando su producción arquitectónica, hurgando en el vasto y exquisito archivo documental, diseccionando un universo de planos y dibujos, se lee una firme vocación por desarrollar en su ciudad nuevas y alternativas modalidades de vivir y de habitar la arquitectura, innovando constantemente, desafiando y transgrediendo tradiciones y arraigos. Sus primeros proyectos de casas suburbanas en Arenitas Blancas confirman una inquietud por aportar una calidad de vida confortable e inédita, que la ciudad ordenada en retícula convencional no propiciaba o literalmente impedía. El desafío de vivir a cinco kilómetros del centro de la ciudad implicaba ventajas y desventajas, en tiempos en que el transporte público y el automóvil eran verdaderas dificultades. Este espíritu “desurbanista” evidencia un incipiente desvelo por incorporar a la vida cotidiana el paisaje, las puestas de sol y el río. Las primeras casas portan rasgos de una formación académica fundada en la ortodoxia moderna, visible en la ordenada y compuesta organización de elementos arquitectónicos y estructurales, así como en ingenios constructivos.

La **Casa Milanich** (1953) en el barrio obrero El Saladero, sobre estructura *Dominó* con variaciones, es un monovolumen prismático que descansa sobre delgados *pilotis* cilíndricos y gruesos muros en mampostería de piedra de trazado sinuoso. Esta acción deliberada de “levitar” sobre el sustrato natural obliga al usuario a elevarse para escudriñar, a distancia y sin temor, el río. Actualmente, muy deformada por sucesivas “peoras” incorporadas por la mixtura fatal de necesidades legítimas de propietarios y una desesperante despreocupación por el patrimonio moderno, se atisba algo de la composición *de stijl* de la fachada este.

La **Casa Migliaro** (1957) o casa de *weekend*, en Arenitas Blancas, en un predio elevado y escarpado con fuerte proyección de visuales hacia el río, afirma la hipótesis de una arquitectura pensada para modos de habitar “otros”. La contingente morfología del terreno deviene en singular oportunidad para un arriesgado experimento poético: acceder desde la cubierta. Esta transgresión propicia la conformación de una vivienda en la que las áreas íntimas y sociales se alojan a nivel del suelo, que es necesario horadar para injertar un eficaz prisma *mínimum*. Allí se acomoda el pequeño estar, proyectado al oeste y las visuales, y en el centro de gravedad surge y asciende una escalera lineal que separa sutilmente un dormitorio en suite, al norte, de una cocina básica y servicios, al sur. La cubierta-azotea, desde la que se desciende a la bodega del “pequeño navío”, enmarcada por una estructura metálica que soporta una cubrición inclinada de chapas de fibrocemento, se convierte en artífice de una nueva vida alternativa, al aire libre, con la necesaria superficie de sol y sombra protectora del clima extremo de la región y potenciadora del disfrute y contemplación de las visuales del río y el bosque. En Wright la estufa es centro de composición en planta; en esta terraza-jardín-belvedere dominante del paisaje, lo es el pequeño volumen de la escalera y el parrillero.

La **Casa Perossio** (1957), contigua a la Casa Migliaro, se erige sobre una estructura reticular de *pilotis* cilíndricos combinados con fuertes muros de contención —construidos en piedra arenisca natural de la región— que protegen y cierran los servicios. Ordenada *a piano nobile* rectangular montado sobre un grueso forjado plano de bovedillas, la casa se posiciona dominante sobre la escarpa. Se despliegan múltiples artificios para conectarse con ese sustrato natural vertiginoso, como puentes de acceso, rampas vehiculares, escaleras helicoidales y escalinatas. La cubierta *butterfly* de hormigón, que descansa en los mismos *pilotis* del suelo y a plano de muros revestidos con placas *Fulget* (monolítico lavado de mármol), y las carpinterías metálicas de gran acristalamiento, revelan rasgos de la obra de Le Corbusier



06. Edificio Barreneche. Salto | NACHO CORREA, SMA

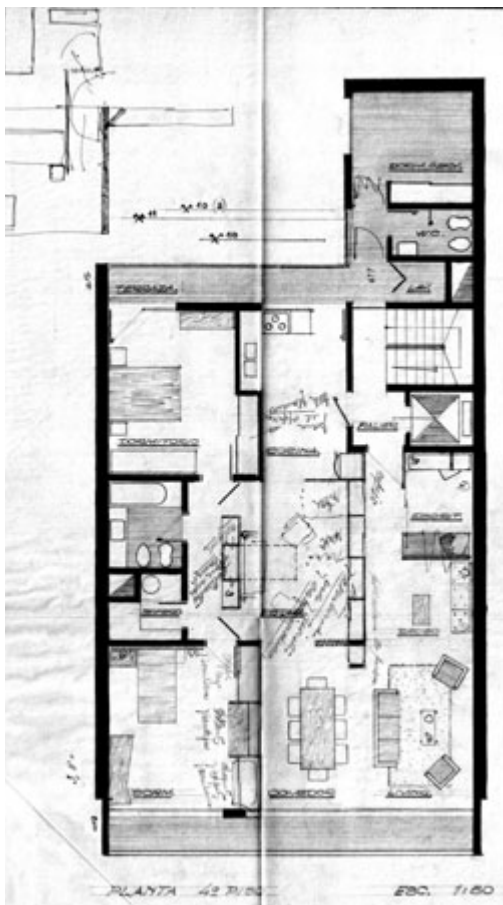
en las regiones de Errázuriz y Mathes, levemente teñida del “Breuer doméstico” de Massachusetts, con ángulos similares a la casa Robinson, y de los Cottages de Cape Cod. También se pueden detectar antiguas-modernas raíces europeas en la proyección al jardín en terraza con escalinata lineal de la villa Stein-Monzie de Le Corbusier o de la casa Harnismacher de Breuer.

También en Arenitas Blancas, Rodríguez Fosalba construye la **Casa Fernández Ambrosioni** (1962). Se enclava sobre la cima de uno de los cerros, desde donde domina las perspectivas en el acceso al barrio. Se posa sobre un grueso y curvo muro de contención de mampostería de color blanco, sobre el que se arroja el balcón (actualmente modificado) que proyectaba el área de estar hacia las puestas de sol sobre el río. En planta se percibe cierta autorreferencia al sintético trazado de la casa Migliaro; escaleras lineales separan ambientes y se accede desde la planta alta conformando una dúplex invertida. Sobre el dormitorio principal situado a nivel térreo, se organiza el *living* comedor de cubierta inclinada con acristalamiento pleno, montado en carpintería metálica, con amplia vinculación lateral hacia las visuales y el paisaje. La estufa, de espaldas al oeste, ornamentada con una composición geométrica de madera laminada con incrustaciones cerámicas, genera tensiones visuales convergentes hacia el río. Aparece nuevamente la cubierta levemente inclinada, en versión aligerada de entramado de madera y soportes metálicos.

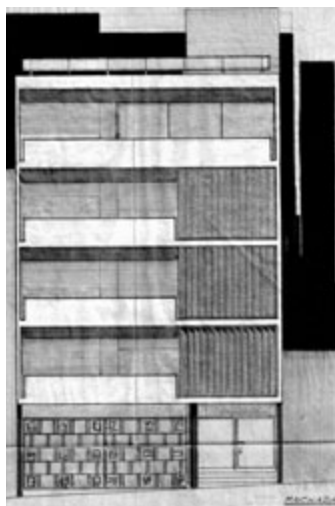
La Ley de Propiedad Horizontal instaló el marco jurídico para que las nuevas generaciones de promotores visualizasen un futuro promisorio para el desarrollo de sus emprendimientos, y los jóvenes arquitectos, la oportunidad de construir sus sueños. Así, Rodríguez Fosalba proyectó un bloque compacto de apartamentos de renta en el **Edificio Barreneche** (1957), enclavado en un terreno céntrico en esquina de apenas 246 metros cuadrados. Sobre un basamento comercial apila tres plantas de semipisos y un ático exclusivo con terraza. La esquina fue una oportunidad para la transgresión moderna: negando la ochava reglamentaria, genera el acceso al local comercial principal por uno de los catetos del triángulo “fatal”, liberándolo al uso público, cubierto por el prisma que vuela un metro sobre las veredas. Una trama estructural de pilares cilíndricos en la planta baja se modula a tres intercolumnios norte-sur de 4,55 metros —estandarizada para los estares— y se reduce a 3,65 y 3,15 metros, respectivamente, para abarcar los dormitorios de los apartamentos no esquineros. Regido por la estricta modulación, organiza un apartamento en esquina, con estar y balcón al norte, y tres dormitorios y baño al este, en voladizo. En el núcleo de servicios circulatorios verticales plantado a eje del predio sobre la medianera sur concurren cocinas y dormitorios secundarios iluminados desde dos patios de luces. El semipiso contiguo se organiza con estar y dos dormitorios sobre un balcón arrojado al norte. El vestíbulo de acceso es clave en la organización funcional y circulatoria de estos “nuevos” apartamentos, que a modo de válvula mitral independiza la sístole-diástole de usos sociales e íntimos a la vez que los vincula con sobriedad, potenciando una multiplicidad de circulaciones y vivencias en espacios reducidos para aquellos tiempos. La envolvente está sostenida en un revestimiento pleno de mosaicos venecianos, que le aportan dureza, precisión, cromatismo. Una piel escamada que prescinde de abuhadados o almohadillados para ocultar fisuras o referenciarse a *manieras* historicistas *déco* por otro. Los muros de planta baja revestidos con baldosas monolíticas *Fulget* —altamente resistentes y económicas— configuran un basamento pétreo alineado al concepto del objeto liso y preagrietado. Estos recursos materiales le permiten construir ese objeto liso, técnica y formalmente puro, cuya calidad, que no requiere mantenimiento, aún conserva. Condicionado por la implantación de la vivienda en un terreno tan pequeño,



07. CHRISTIAN KUTSCHER



08



09

07 > 09

Edificio Robaina. Salto

3. Entre los residentes originales se encontraban las familias Gelpi, Forrissi, Llama, Iriarte, Zunini y Villalba, Ruben Pereira —que firmó como propietario del emprendimiento— y Cacho y su familia, que ocuparon la octava planta, la más alta.

Cacho se vio obligado a ingeniarse y a “exprimir” las normativas al límite, y pudo concebir —con calidad envidiable— una innovadora modalidad de vida en altura, despegada del sustrato ciudad, acondicionada naturalmente al clima extremo por la arquitectura misma y sus fundamentos intrínsecos.

También en los años cincuenta Cacho construiría el **Edificio Robaina**, en un predio céntrico entre medianeras, de 11 por 18,50 metros, estructurado en una planta baja libre con acceso y estacionamientos cubiertos, por sobre los que se acomodan cuatro plantas de confortables pisos únicos orientados este-oeste. Una vez más, por las reducidas dimensiones de la parcela, es necesario el máximo aprovechamiento para obtener cuatro “casas apiladas” de 200 metros cuadrados. Abre hacia el fondo —orientado al noreste— un patio de luces de 26 metros cuadrados, que desciende hasta el nivel de calle y genera un jardín sobre el que posa el mínimo bloque. La organización de los apartamentos en planta se somete a un módulo estructural de 6,80 metros que permite dos dormitorios en los pisos de las tres primeras plantas, cediendo un generoso módulo de 4,20 metros para estares, los que deben recuperar profundidad avanzando y cerrando el voladizo pleno de fachada, a modo de miradores protegidos con parasoles de lamas verticales móviles de madera. La resolución estructural de tan audaces luces se vertebra en la localización de delgados pilares pantalla de hormigón en medianeras y una línea de pilares al tercio áureo del ancho del predio, los que soportarán la carga de gruesos forjados de bovedillas con vigas planas embebidas. La fachada a la calle, con balcones macizos revestidos en mosaicos venecianos como en el Edificio Barreneche, protege vanos enmarcados en carpintería de hierro de doble contacto y gran acristalamiento. Es enfática la búsqueda por generar un doble acceso —principal y de servicio— desde el vestíbulo privado. Inquieto por lograr un confort diferencial para los pisos —similar al de una casa— desde una modesta complejidad programática, propone pequeños escritorios o zonas de trabajo y zonas diferenciadas de estares íntimos y sociales, donde el artifice del balance circulatorio es nuevamente el vestíbulo distribuidor. Un recurso que se puede encontrar en casi toda su obra, y está presente en este pequeño edificio, es la separación de ambientes utilizando mobiliario de carpinterías a medida, exquisitamente estudiadas y diseñadas.

En tiempos (pos)crecientes, Rodríguez Fosalba construirá una de las obras más relevantes de su carrera: el **Edificio Artigas** (1965-1968). Para un grupo de jóvenes y reconocidos profesionales, comerciantes y empresarios salteños —y para sí mismo—, desarrolló un edificio de propiedad horizontal en la modalidad de pisos privados.³ En este singular emplazamiento, orientado privilegiadamente al norte, se condensa todo el arco conceptual del arquitecto en su fase madura. Las transgresiones y sueños juveniles conviven con la experiencia y las cicatrices adquiridas en el dificultoso camino recorrido. De planta perfectamente cuadrada modulada —al modo Rubik— en nueve piezas de 4,30 metros de lado, una torre prismática de ocho niveles flota sobre una planta baja que se rehúsa a conformar la esquina urbana ochavada. Un peristilo de *pilotis* cilíndricos, que dialogan con murales de ladrillo y jardines dibujados por muretes de piedra arenisca, enmarca una planta baja eficiente y austera que sutilmente conforma el acceso desde un pequeñísimo *hall*. Las plantas altas derivan de las tensiones de la orientación, el espacio urbano circundante y la presencia del río. De generatriz cuadrada, estas plantas de dinámica rotatoria y centrífuga devienen en escenario de múltiples vivencias y visuales hacia el río y el paisaje urbano. En una lección de organización funcional racional, el núcleo de circulaciones verticales ocupa el centro de gravedad compositivo, sin estar al centro del cuadrado. Cuidadosamente ordenado, conforma con los tres baños y el



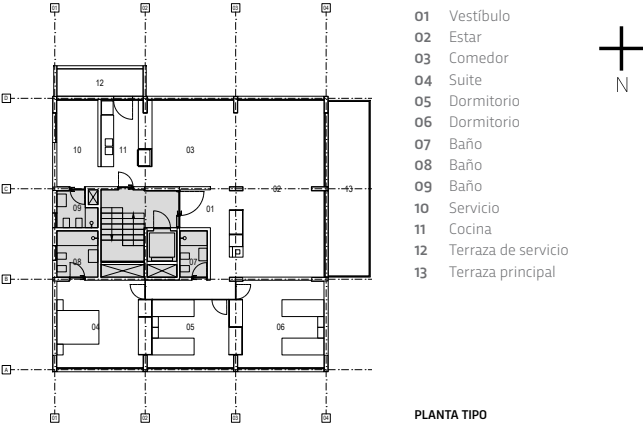
10



11



12



13

10 > 13

Edificio Artigas, Salto

Fotografías: NACHO CORREA, SMA

vestíbulo de acceso un clúster tecnológico por el que discurren tuberías de instalaciones y de ventilación, ascensor y escalera. Tiene un acceso de servicio hacia la cocina americana y el dormitorio de servicio, ambos proyectados a una terraza en voladizo, compartiendo el módulo sur-oeste. La unidad funcional de dormitorios, orientada hacia el sol de la mañana, se enmarca en sendos testeros ciegos al norte y al sur, donde dos dormitorios —uno de niños y otro, en *suite*, para padres— están separados entre sí y de la circulación íntima por mobiliario y paneles de madera laminada. El comedor se sitúa en el módulo central oeste, sobriamente vinculado con la cocina, mientras que el estar domina los dos módulos cuadrados al norte, fugándose al exterior por un “balcón terraza” que, en voladizo de dos metros, oficia de alero de “sol y sombra”. Un microclima cuyo delta T anual es de 45 grados hace imprescindible el acondicionamiento natural y la captación adecuada de las corrientes de aire que se refrescan sobre el río en verano. El prisma, fuertemente expresivo y elaborado con sobriedad, es un mestizo —concebido en una moderna relación prohibida entre paisaje y ciudad— que emite señales inconfundibles de su apolíneo y dionisiaco organismo. De las fachadas de monolítico de mármol, de los balcones blancos con barandillas de hierro negro, del acristalamiento de los estares y la carpintería de hierro negro mimetizada con el revestimiento de vigas y pilares en metal y plaquetas de gres oscuro, devienen vestigios arqueológicos —en clave suprematista— de “negro sobre blanco”.

PROGRAMÁTICA DIVERSA

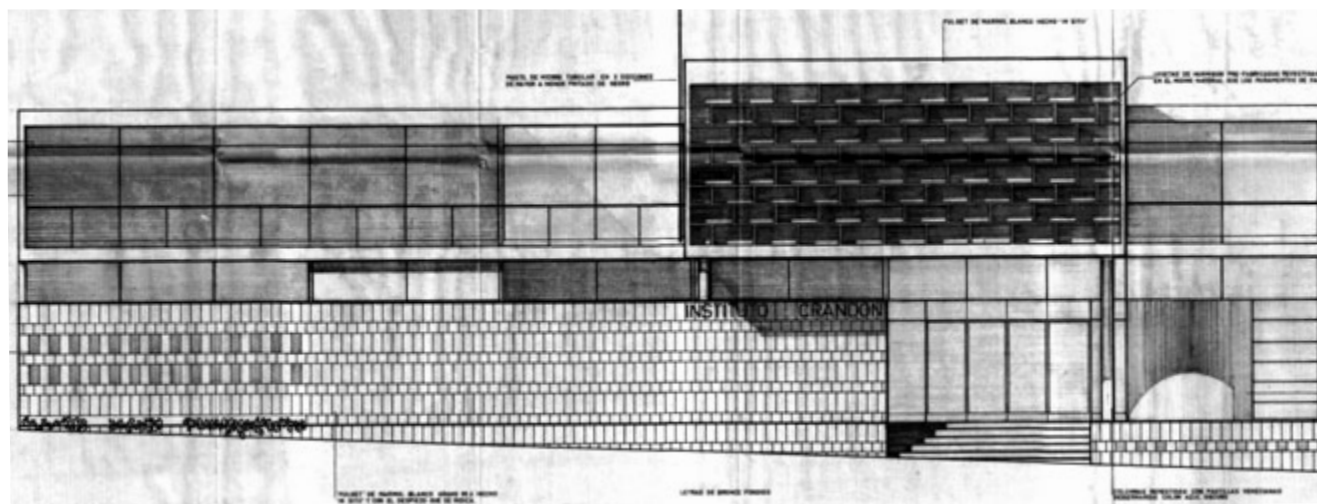
Cabe mencionar —aun sosteniendo que Cacho sobreviviría como Robinson Crusoe— la colaboración con el constructor Américo Batistutta, con sus asistentes dibujantes, Olga Galiuzzio o el Flaco Ríos; su relación con artistas de la estatura de Silva Delgado o su primo Ojito y el aporte de los ingenieros Bermúdez y Simeto, presentes a la hora de inventar y arriesgar.

Aborda en su carrera una vasta diversidad programática, aportando respuestas arquitectónicas finamente elaboradas, concebidas hasta el último detalle.

En el **Club Salto Uruguay** (1958-1970) desarrolló verdaderas proezas estructurales y arquitectónicas para resolver salones sociales de grandes luces sin pilares y estructura pesada de cubierta plana. Sobre el vestíbulo de acceso principal se sitúa la escalera de hormigón autoportante de dos ramas, calculada como una sola losa maciza plegada, sin más apoyos que su cimentación y el entrepiso, que llega a 4,50 metros de altura.

En las **Tribunas del Hipódromo** (1960) realizó otro experimento estructural. Con ocho módulos de paraboloides hiperbólicos de hormigón, de 16 metros de voladizo y reducidísimo espesor sobre una estructura de entramado de pilares de hormigón, cubre una superficie de 460 metros cuadrados.

El **Templo Evangélico Metodista** (1961) fue la oportunidad para incursionar en nuevos territorios, en los que las artes plásticas y la arquitectura se fusionan, y vitrales y marquesinas curvilíneas se expresan en la fachada protegiendo el acceso de los fieles. Una cubierta abovedada de hormigón, equilibrada con tensores y entrepiso de forjado de bovedillas, inusitadamente genera una espacialidad cúbica a la nave del templo, “desperdiciando” el espacio curvo para servicios complementarios. De los acabados diseños originales de componentes arquitectónicos y mobiliario se



14. Colegio Crandon. Salto



15. Club Salto Uruguay. Salto | JULIO PEREIRA, SMA



16. Casa Motta. Salto | NACHO CORREA, SMA

puede inferir su espíritu nuevo y su motivación por integrar arte y arquitectura tras la quimera de una “obra de arte total”.

En el **Zuni Mercado** (1963) reunió un arsenal de experimentos, como una estructura de cubierta ligera plegada de grandes luces que unívocamente se expresa y compone la fachada, conjuntamente con un detallado estudio de comunicación visual y tipografía del —entonces innovador— programa comercial de autoservicio.

En la filial Salto del **Colegio Crandon** (1964-1965) dos plantas de aulas organizadas en “L” y servicios, ordenadas a un patio norte, emiten una fachada sur finamente compuesta por gruesos forjados sobre imperceptibles pilares ovalados, potentes muros blancos de monolítico de mármol y elaboradas filigranas de hormigón que levitan sobre el acceso principal.

De la fase final de la producción de Rodríguez Fosalba merece especial mención la **Casa Borthagaray** (1978), en la Costanera Sur, frente al río Uruguay. Con tejados inclinados sobre mampostería de ladrillo blanco, y expresivas chimeneas de piedra, prominentes terrazas y aleros, inexplicablemente —a pesar de una muy elaborada propuesta— abandona aquellos principios modernos que rigieron su admirable producción, para retomar extrañas raíces ancestrales, donde resurge aquel “Edipo wrightiano” del que pocos se han curado.



RAÚL VELÁZQUEZ
LUIS ZINO

TRANSICIONES

Una arquitectura de espacios intermedios: la obra de Basil y Viola en la ciudad de Minas

La obra que los arquitectos Luis Alberto Basil y Carlos Viola desarrollaron en la ciudad de Minas en la década de 1950 está dominada por las transiciones. Transiciones entre lo público y lo privado, entre el exterior y el interior, entre las zonas de relación y las íntimas, que se realizan a través de espacios intermedios que resultan ser los estructuradores principales de la solución arquitectónica elaborada en cada caso, y también de muchos de sus cuidados detalles.

Esta es la conclusión tras la visita y el análisis de varios ejemplos minuanos de la producción arquitectónica del estudio Basil-Viola:¹ las viviendas Zabalza y Miguel, (ambas de 1956), la casa del Sr. Raúl Trelles (1958), la casa del Sr. Marcelino Trelles (1959), el edificio de viviendas y comercios del Sr. Jairalah y la vivienda Zuasnabar (estos últimos, aproximadamente de la década de 1950). Se trata de viviendas unifamiliares y un conjunto de dos viviendas, con el agregado de locales comerciales en el caso del edificio Jairalah. Las construcciones analizadas se encuentran dentro del casco consolidado de la ciudad de Minas, muy cercanas a la plaza principal.

Estos ejemplos forman parte de una trayectoria bastante extensa, desarrollada básicamente en Minas y en Montevideo, y que incluye no solamente una gran cantidad de obras construidas, sino también diversas premiaciones en concursos públicos² en los que Basil y Viola actuaron muchas veces asociados a algunos de los arquitectos nacionales más relevantes de la época, como Justino Serralta, Carlos Clémot y Carlos Gómez Gavazzo, e incluso con el ingeniero Eladio Dieste.³ Ejercieron, además, la docencia en la Facultad de Arquitectura de Montevideo y, en el caso de Basil, en la Universidad Nacional de Tucumán en Argentina.

Las obras consideradas en este análisis tienen grandes diferencias entre sí, tanto de partido como de resolución, e incluso de lenguaje arquitectónico, pero el tema de las transiciones y la manera de resolverlas aparece como una invariante en todos los casos.

LA FILOSOFÍA DEL UMBRAL

Esta constante en la obra de Basil y Viola da cuenta de una sorprendente sincronía de sus realizaciones con la discusión teórica que se procesaba en ese momento en los centros de difusión, y va significativamente más allá de la indudable actualidad de los recursos formales empleados.

Dos o tres años antes de que se construyera la vivienda Zabalza, Allison y Peter Smithson —en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) IX de Aix-en-Provence, en 1953— introdujeron el concepto de *umbral* (*doorstep*), y dos o tres años después de construida la casa de Marcelino Trelles, el arquitecto holandés Aldo van Eyck retomó la idea y la llevó más lejos, desarrollando su noción de *in-between* (entre) en un artículo escrito en 1961,⁴ relacionado con su proyecto para el Orfanato de Ámsterdam en 1956.

1. La actividad en conjunto de los arquitectos Luis Alberto Basil y Carlos Viola se extendió desde 1949 hasta 1966. También formó parte del estudio, en los últimos años de este, el arquitecto Danilo López, coautor de las casas Raúl Trelles y Marcelino Trelles.

2. Trabajando en forma conjunta o individual, Basil y Viola participaron en diversos concursos públicos. Obtuvieron el primer y segundo premio en el concurso de la Sinagoga de la Comunidad Israelita del Uruguay (1951); el segundo premio en los concursos Sanatorio Casa de Galicia (1956), Sede y Policlínicas de la Asociación de Empleados Civiles de la Nación (1961), Sede de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (1962); y una mención especial en el concurso para el Edificio de Escritorios de la Caja de Jubilaciones Bancarias (1962).

3. M. Arana, L. Garabelli, J.L. Livni: *Entrevistas. Libro 2*. FADU-Udelar. Montevideo, 2016.

4. A. van Eyck: *The medicine of reciprocity tentatively illustrated. The Architect's Year Book 10*. Londres, 1962.

5. L. Gil Guinea: *Opuestos reconciliados*. Circo MRT Coop. Editado por Mansilla, Rojo, Tuñón. Madrid, 2012.

6. M. Lidón: *Aldo van Eyck y el concepto in-between. Aplicación al Orfanato de Ámsterdam* (tesis de grado). Escuela Técnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, 2015.

7. M. Lidón, obra citada.

8. E. Castro: *Entre. Los espacios intermedios en la arquitectura desde el Movimiento Moderno hasta nuestros días*. Tesis del Diploma de Especialización en Investigación Proyectual, FADU-Udelar. Montevideo, en proceso.

9. M. Suárez: *Los espacios intermedios como tema y estrategia de proyecto en la arquitectura moderna* (tesis de maestría). Universidad Central de Venezuela (UCV). Caracas, 2013.

Para los Smithson, la *filosofía del umbral* era una nueva actitud, “una voluntad de comenzar a pensar desde las asociaciones entre seres humanos, a todas las escalas. Articular espacios interiores y exteriores, producir transiciones entre lo público y lo privado, formaba parte de aquella nueva ‘filosofía’ con la que enfrentarse al problema del hábitat”.⁵

Van Eyck parte de este concepto, pero “si para los Smithsons el concepto de umbral representaba la extensión de la casa en el espacio público, es decir, la transición real entre el primer nivel de asociación y el segundo; para Aldo van Eyck, el *in-between* acabó por convertirse en la metáfora para designar cualquier lugar intermedio en el que se reconciliaran fenómenos aparentemente contrarios a cualquier escala. *The in-between realm* llegó a representar para Van Eyck el símbolo de la esencia misma de la arquitectura”.⁶

Según Lidón, para el arquitecto holandés “la arquitectura debía transformar los límites rígidos y bien definidos en transiciones suaves, agradables, que hicieran posibles las relaciones naturales entre personas. La solución se encontraba en el concepto del *in-between*, entendido por Van Eyck como el lugar intermedio donde los fenómenos duales de lo individual y lo colectivo se reconciliarían”.⁷

La reconciliación entre lo individual y lo colectivo se logra “proyectando cualidades de uno dentro del otro, invirtiendo los valores de lo público y lo privado en las proximidades de sus límites”,⁸ es decir, fortaleciendo la ambigüedad de la experiencia espacial.

Las arquitecturas proyectadas y realizadas por Basil y Viola en la ciudad de Minas participan en esta manera de entender la disciplina. Se inscriben dentro de las mismas preocupaciones que planteaban las figuras emergentes del debate teórico de su época, aportando obra construida desde una pequeña ciudad del interior uruguayo.

LOS ESPACIOS INTERMEDIOS COMO ESTRUCTURADORES

Todos los ejemplos analizados son construcciones modernas dentro del casco histórico de la ciudad, que aceptan la morfología de manzana de borde cerrado preexistente pero introducen el concepto de *espacio intermedio*, no como un detalle en el límite de lo exterior-interior, sino como un espacio en sí mismo que termina siendo estructurador del proyecto en la medida en que determina buena parte de la organización de la planta. Estos lugares configuran el acceso a las respectivas construcciones y constituyen un filtro entre el interior y la calle. Además, por su ubicación y geometría, organizan la estructura espacial interior y la separan y protegen del exterior público.

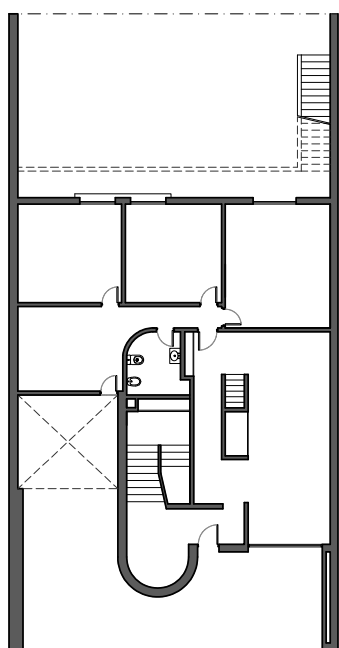
Si la ambigüedad está en la naturaleza de estos lugares intermedios,⁹ en la arquitectura de Basil y Viola, además de los vínculos y mediaciones habituales entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre lo urbano y lo doméstico, estos “elementos filtro”, que concilian las dualidades, se encargan de mediar entre una espacialidad



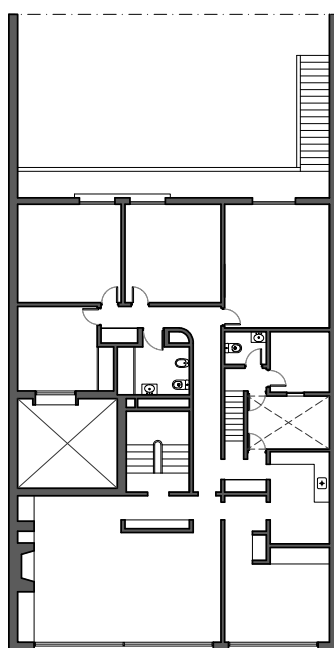
01. JULIO PEREIRA, SMA



02. ANDREA SELLANES, SMA



PLANTA BAJA



PLANTA ALTA



10. Reformas posteriores separaron ambas partes del programa en unidades independientes.

11. E. Castro, obra citada.

radicalmente moderna de las construcciones y el amanzanado de la ciudad tradicional en la que se insertan, al que a su vez transgreden y respetan.

En el caso de la vivienda Zabalza —un programa formado por una vivienda principal y el estudio jurídico del propietario de la casa, con acceso independiente—, el espacio intermedio se genera a partir de retirar la planta baja de la línea de edificación y de retomar la alineación de las construcciones linderas en la planta alta. Los accesos diferenciados para los dos usos del edificio se ubican a los lados de una escalera de planta semicircular, que organiza los recorridos del proyecto tanto interiores como exteriores. La solución de ubicar ciertas partes del programa en la planta baja, pero al fondo del predio, y otras partes al frente, pero en la planta alta, se repetirá en otros casos y da cuenta de la importancia adjudicada por los arquitectos a las secciones en el proceso de diseño.

La vivienda de Raúl Trelles está ubicada en un padrón en esquina, y es en esta misma donde los arquitectos ubican el espacio intermedio que estructura la planta del proyecto. La casa queda configurada como una “L” abierta hacia la ciudad a través de este espacio que tamiza la relación de la vivienda con la calle.

También un patio de acceso vinculado a la calle estructura la planta de la casa Zuasnabar. En este caso, la vivienda tiene un carácter más introvertido que las anteriores y establece un vínculo más fuerte con su patio interior. El espacio intermedio de acceso funciona como protección, aislando la zona de relación de la vivienda de la ciudad y preservando su introversión.

Más compleja es la situación de la vivienda de Marcelino Trelles. Se trata de una solución similar a la adoptada en el caso de la vivienda Zabalza, con una de las partes del programa (la zona de relación) ubicada en la planta baja y al fondo, y la zona íntima al frente en una planta alta,¹⁰ en un predio con frente a la plaza principal de la ciudad. El espacio —parcialmente techado— de acceso a la vivienda la vincula y separa de la plaza a la que enfrenta.

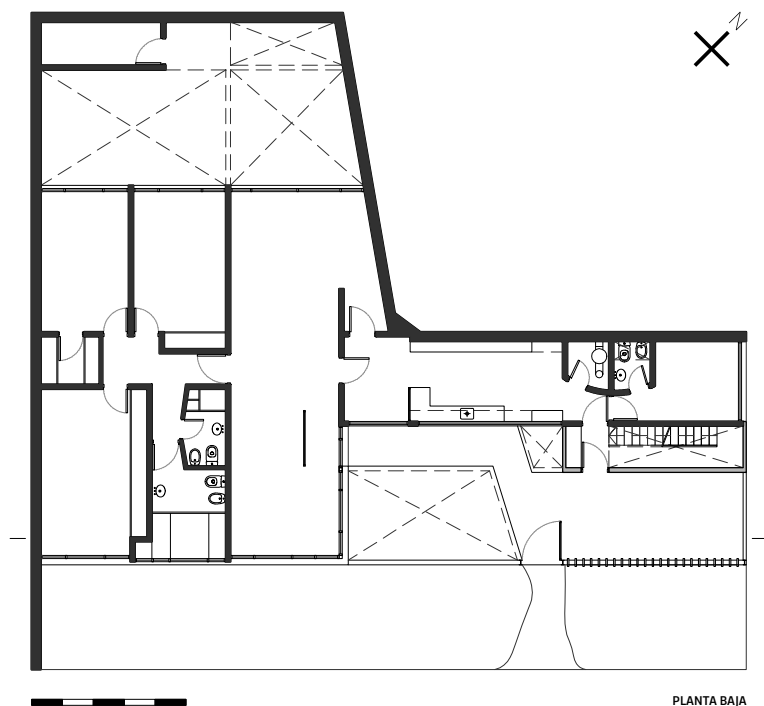
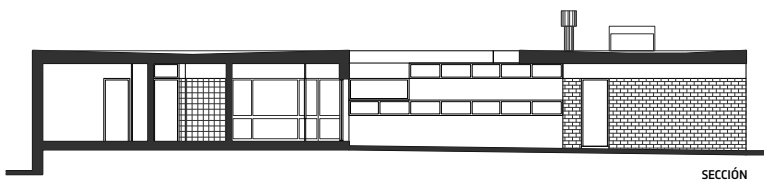
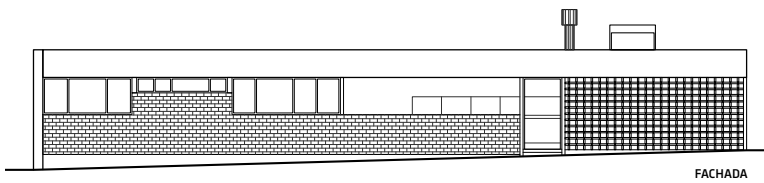
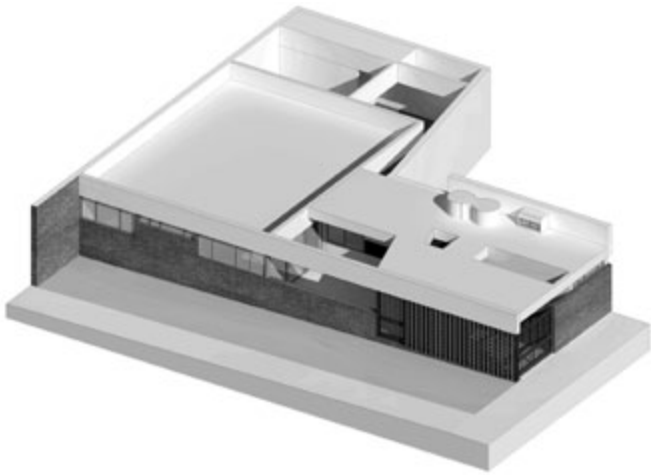
EL ACCESO COMO RECORRIDO

Los espacios intermedios que estructuran las plantas de los proyectos de Basil y Viola forman siempre los accesos a las viviendas —tanto peatonal como vehicular—, que son considerados en todos los casos como un recorrido: no solo como el acto —intempestivo o pausado— de pasaje del exterior al interior, sino como una transición gradual, que conlleva un cierto tiempo e implica una sucesión de experiencias espaciales.

El límite entre el adentro y el afuera, “en el cual pasamos de un estado a otro transformando nuestra percepción y nuestro espacio de apropiación”,¹¹ no es conceptualizado como un filtro único, como un punto de quiebre, sino que se expande y se complejiza hasta convertirse en una serie de pasos a seguir, de estaciones en un trayecto, para pasar de estar completamente afuera a estar completamente adentro.

La idea de recorrido remite inmediatamente al “*promenade architecturale*” corbusierano, entendido aquí como un paseo que le da al acto de acceder una estructura narrativa y una organización secuencial.

Para poder decir que uno está verdaderamente dentro de la vivienda Zabalza, primero debió apartarse de la intensidad urbana de la ciudad, abandonar la vereda e ingresar al *espacio intermedio* formado por el volado de la planta alta. Después de atravesar la puerta, y aunque ya estemos bajo techo en un lugar cerrado, todavía no estamos dentro de la vivienda, ya que



03 > 04

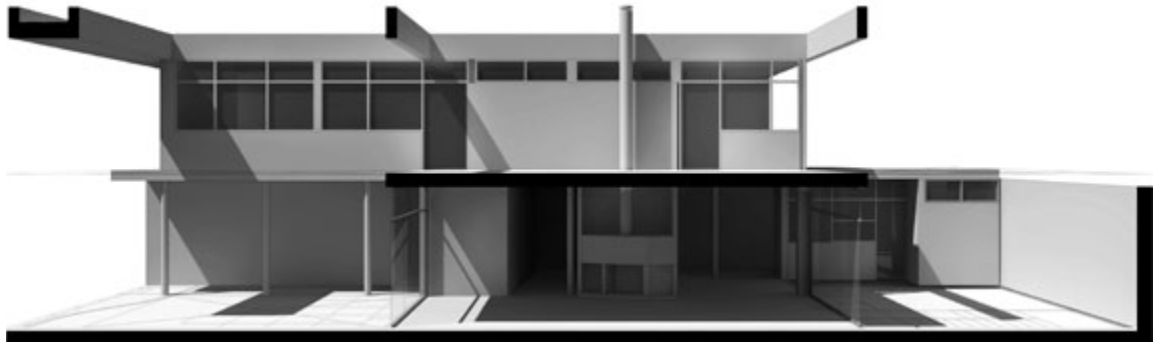
Casa Raúl Trelles. Minas
ANDREA SELLANES, SMA



03



04



05 > 06

Casa Zuasnabar. Minas

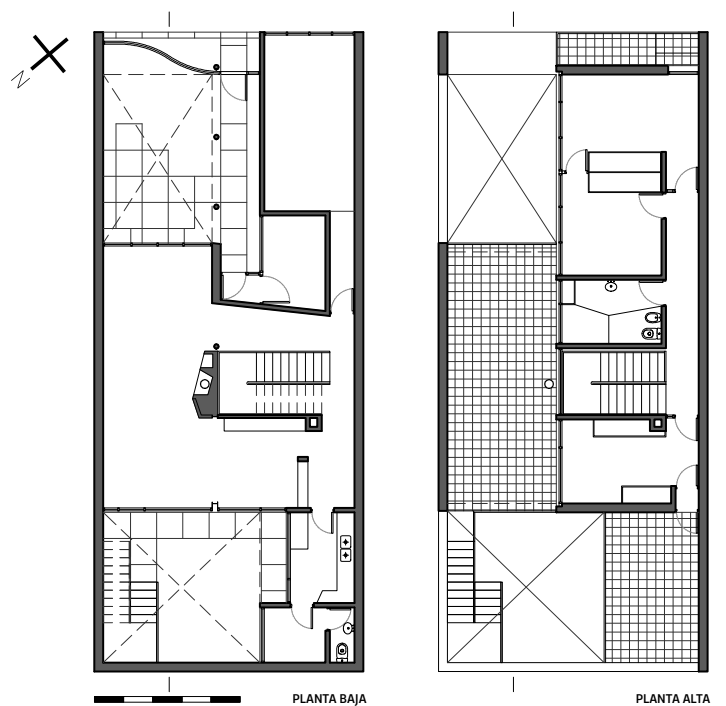
SILVIA MONTERO, SMA

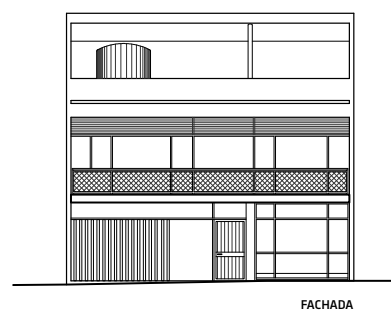
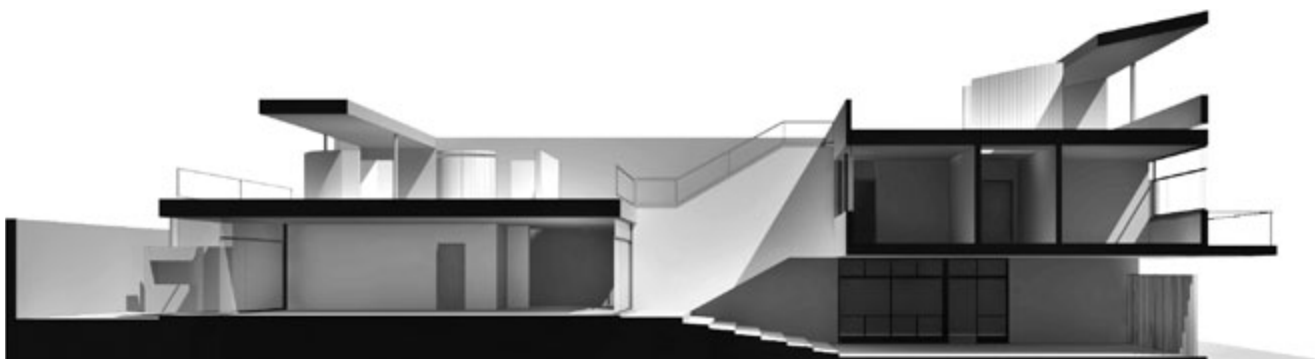


05

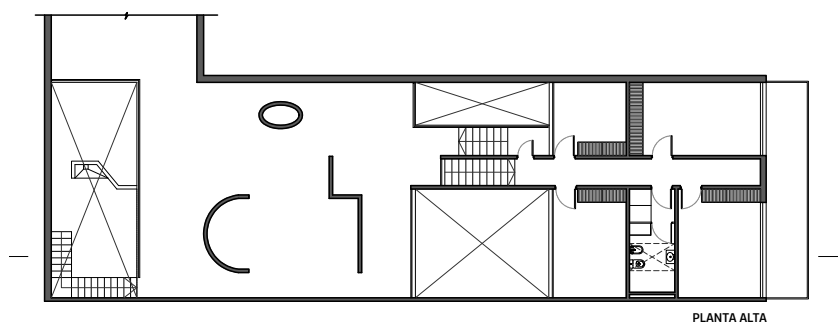


06



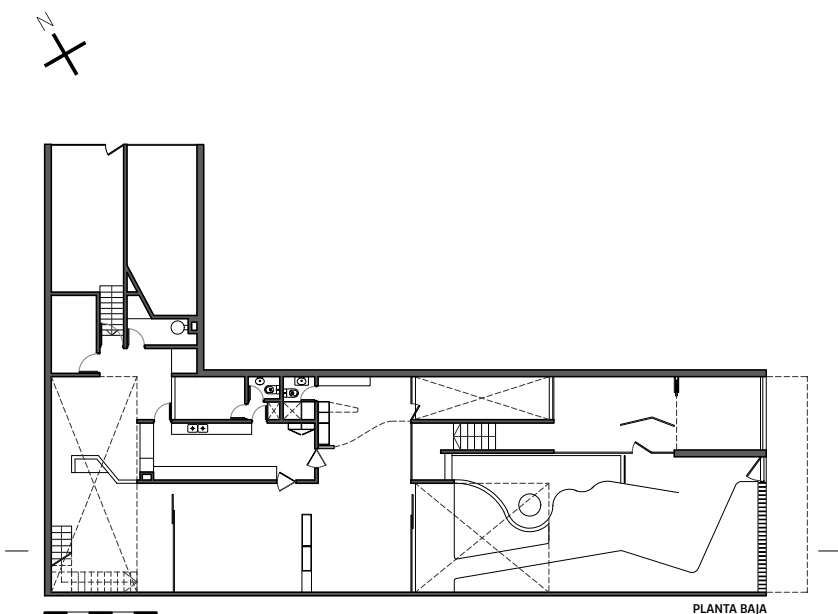


FACHADA



PLANTA ALTA

07. Casa Marcelino Trelles. Minas
SILVIA MONTERO, SMA



PLANTA BAJA

para estarlo debemos subir una espaciosa y luminosa escalera, solo para advertir al llegar arriba que aún no hemos terminado de ingresar: una pieza de equipamiento fijo nos corta el paso y, recién después de rodearla, podemos acceder al estar-comedor de la vivienda.

En el caso de la vivienda de Raúl Trelles, la transición parece más simple. Se trata de un espacio único que hay que atravesar para ir desde el portón de entrada hasta la puerta que da acceso al estar-comedor. Pero este lugar está lleno de detalles que convierten en extremadamente diversa la experiencia de su recorrido: los arquitectos han utilizado una amplia gama de matices en su vinculación con el exterior público, con el interior de la vivienda, y con el cielo.

También parece simple la transición en el caso de la vivienda Zuasnabar: una galería techada vinculada a un patio abierto que conduce desde la calle hasta el ingreso al estar-comedor de la vivienda. Sin embargo, el recorrido propuesto es más complejo de lo que aparenta a primera vista, ya que en realidad consiste en el pasaje desde el exterior semipúblico del patio de acceso hasta el exterior privado del patio interior, verdadero centro de la vivienda. En este recorrido entre ambos patios el estar-comedor funciona como un articulador, como una interfaz que los vincula.

La complejidad de los recorridos de acceso de las obras de Basil y Viola se hace evidente en el caso de la vivienda de Marcelino Trelles. El *espacio intermedio* de acceso está en realidad dividido en tres sectores: una pasarela peatonal separada con un elemento divisorio del lugar destinado al auto, ambos techados por la proyección de las construcciones de la planta alta, y un tercer espacio enjardinado y sobreelevado. El recorrido de acceso no incluye solo estas tres subdivisiones, sino que abarca también —ya en el interior cerrado de la construcción— un elemento articulador que vincula el lugar de trabajo con frente a la plaza y el comienzo de la escalera que conduce al estar-comedor del fondo, primero, y a la zona de dormitorios del frente, después.

DE ADENTRO A AFUERA

Los recorridos graduales desde afuera hacia adentro se complementan con la percepción que se tiene de estos espacios intermedios desde el interior de las viviendas. Las transiciones no se dan solo en relación con el recorrido de acceso, sino también en cómo es percibido el exterior público a través de estas intermediaciones.

Quizá el caso paradigmático de esta peculiar manera de entender la percepción de lo público desde el espacio privado se dé en la vivienda de Marcelino Trelles. En este caso el sector principal de la vivienda (el estar-comedor) no está ubicado de frente a la plaza, sino al fondo del predio. En el recorrido de acceso la vista a la plaza debe atravesar una serie de filtros interpuestos que enmarcan lo que se percibe: la zona de relación de la casa está sobreelevada por encima de la cochera y permite la vista a través de ella, el volumen de la zona íntima en la planta alta pone otros límites a la percepción y el jardín a cielo abierto más próximo al estar-comedor tamiza la perspectiva. El resultado es un vínculo ambiguo entre los espacios principales de la vivienda y la plaza, que está —a la vez— cerca y lejos.

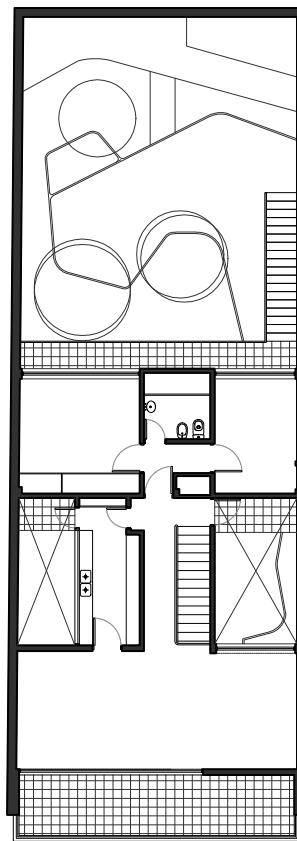
En la vivienda de Raúl Trelles, aunque el estar-comedor esté fuertemente vinculado tanto al espacio intermedio como al exterior público, el vínculo más importante entre el adentro y el afuera lo propone la relación de la cocina con el patio de acceso y, a través de él, con la calle. Si bien en todos los proyectos de Basil y Viola las cocinas no son solamente una zona de servicio, sino que se trata de locales muy fuertemente



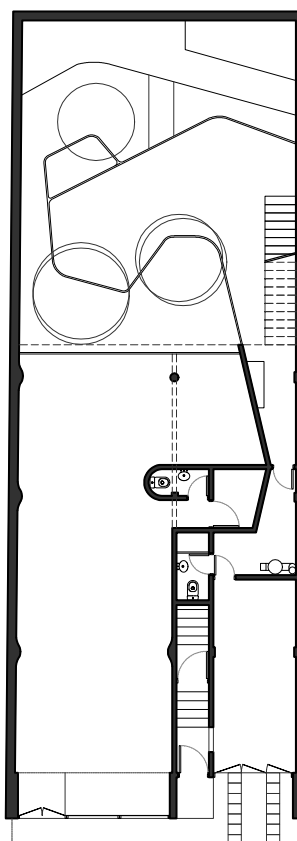
08. Casa Raúl Trelles. Minas | SILVIA MONTERO, SMA



09. Casa Zabalza. Minas | SILVIA MONTERO, SMA



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA

vinculados a los exteriores propios del proyecto, en este caso la cocina tiene una relación preferencial con el espacio intermedio que estructura la vivienda, tanto por su ubicación como por su organización y la disposición de sus aberturas.

Los espacios exteriores, tanto el patio de acceso y su galería techada como el patio interior, son los protagonistas principales de la vivienda Zuasnabar. El estar-comedor los vincula, pero mientras que la relación de este con el exterior interno es franca y se desarrolla a través de grandes ventanales continuos de piso a techo, la conexión con la ciudad a través de la zona de acceso tiene por cometido aislar a la vivienda de las interferencias de la calle sin perder la vista de ella desde adentro. Estas vinculaciones se repiten en la planta alta, donde la terraza que forma el techo del estar-comedor relaciona también los dos patios.

DETALLES

Las transiciones espaciales que caracterizan la arquitectura de Basil y Viola, presentes tanto en la organización general de sus proyectos como en sus recorridos de acceso y sus vínculos entre el exterior y el interior, se hacen también visibles en la resolución de sus detalles.

Esto es particularmente claro en la manera de conformar los accesos en casos en los que la creación de un recorrido de mayor porte no es posible, como ocurre en la vivienda Miguel o en el edificio Jairalah. En estos proyectos la transición del exterior al interior se da a través de “espacios filtro” que le otorgan espesor a la fachada y producen cierta ambigüedad entre el adentro y el afuera, a pesar de sus reducidas dimensiones.

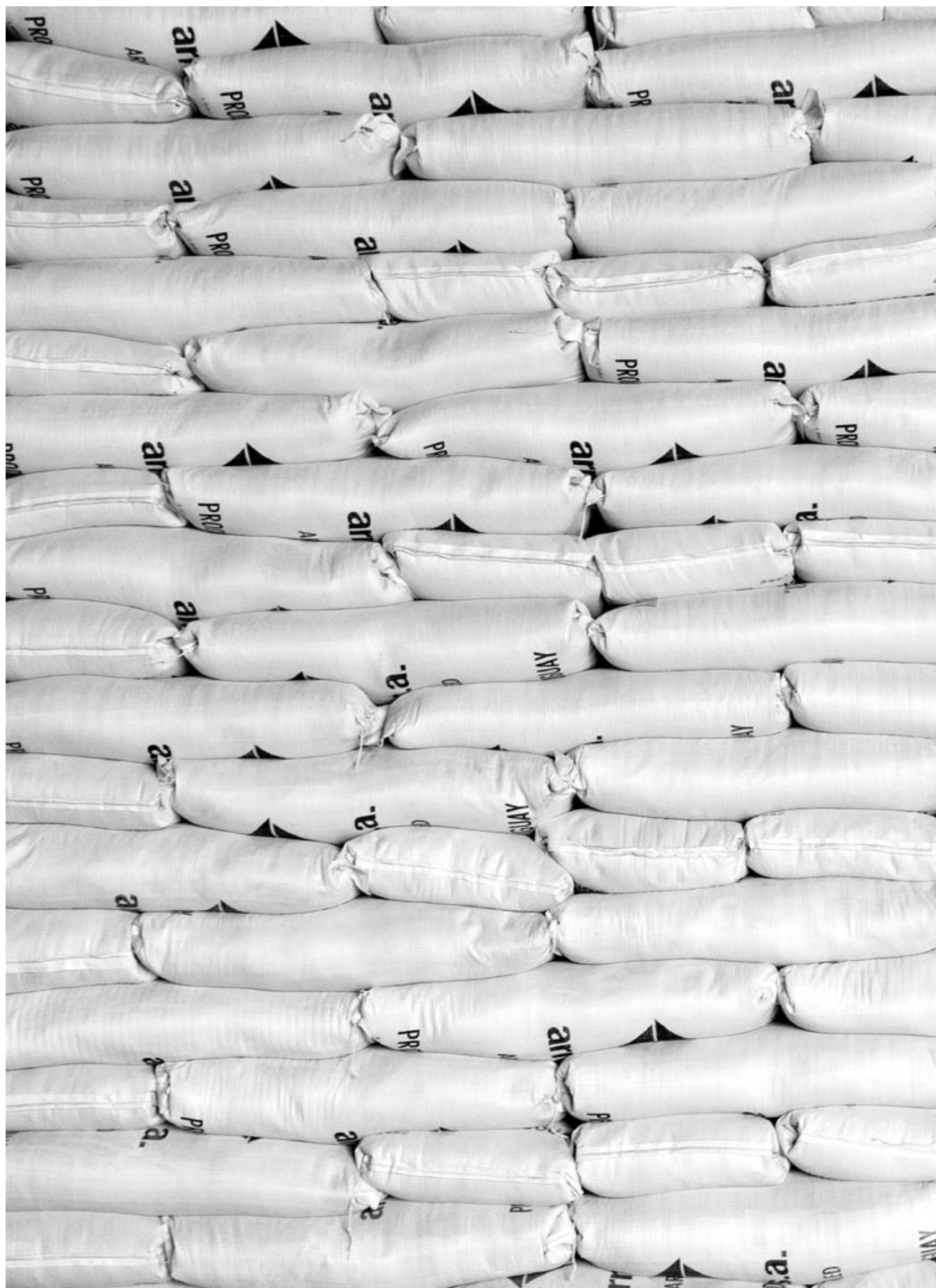
En la vivienda Miguel, alcanza un retranqueo leve del acceso principal sobre la línea de edificación para producir la transición necesaria, recurso que se repite en la entrada al comercio de la planta baja. En el edificio Jairalah se utiliza el mismo procedimiento para marcar el acceso al local comercial secundario, mientras que el local principal —la oficina de Correos— cuenta con un dispositivo de acceso más complejo que resuelve la transición entre el interior y el exterior.

También los detalles de resolución del diseño de estos espacios intermedios están puestos al servicio de conformar transiciones. Tal es el caso del muro exterior de ladrillo calado y de los huecos en el techo, en la vivienda de Raúl Trelles; del elemento separador entre la pasarela peatonal y la cochera en la casa de Marcelino Trelles; y de las vigas y canalones que cruzan por sobre los espacios exteriores, o en la pasarela techada, en la casa Zuasnabar.

Finalmente, algunas piezas de equipamiento fijo dentro de las viviendas están colocadas con el expreso fin de producir filtros que hagan aún más pausado el recorrido de acceso. Es lo que ocurre con el elemento despojador que nos recibe en el ingreso al estar-comedor de la vivienda Zabalza o con la estufa a leña que produce el mismo efecto en los apartamentos del edificio Jairalah.

Estos detalles dan cuenta de la preocupación que las transiciones espaciales adquieren en la obra minuana de Luis Alberto Basil y Carlos Viola. Una preocupación constatable en todas las escalas del proyecto, desde las grandes decisiones que organizan la solución propuesta hasta los detalles de escala mínima que la concretan, y que producen una arquitectura de espacios intermedios de alta calidad, adecuada al medio en el que se inserta y a la vez partícipe del debate disciplinar de su época.







INÉS BORTAGARAY

VIÑETAS LOCALES



Parada en la intersección de la ruta 4 y el acceso a Colonia Lavalleja, Salto | NICOLÁS GARRIDO, Miradas simultáneas



PRESENTACIÓN

El ejercicio de mirar el interior de Uruguay a través de su arquitectura se enriquece si además integra perspectivas provenientes de otros campos. Bajo esta hipótesis se busca que otras miradas, desde disciplinas como la fotografía y la literatura, conduzcan a la reflexión en torno a las transformaciones y el dinamismo en las ciudades del interior, a la lentitud de algunos cambios y las permanencias, al contraste entre tradición y tecnología, a los cambios productivos asociados a la vida laboral, entre otros conceptos.

Tres fotografías sirvieron de disparador para tres textos.

Las imágenes fueron seleccionadas del proyecto Miradas Simultáneas,¹ experiencia convocada y organizada por el Colectivo Oriental (CoLOr), que consistió en que el jueves 16 de abril de 2015 cincuenta y seis fotógrafos uruguayos hicieran tomas en cincuenta y seis localidades de Uruguay. Este verdadero reportaje colectivo del país abarcó desde capitales departamentales hasta parajes apenas habitados, cuidadosamente seleccionados para asegurar una mirada amplia de las realidades existentes. El único lineamiento para los participantes fue hacer fotografías de un día ordinario. Tanto el conjunto como cada una de las imágenes dan cuenta de la diversidad de miradas y permiten visualizar las similitudes y la diversidad sociocultural de nuestro país.

Los textos de Inés Bortagaray (Salto, 1975) dialogan con las imágenes y remiten a otra mirada posible del interior, en un juego de autonomías y complementaciones. Bortagaray es escritora y guionista, licenciada en Ciencias de la Comunicación, y escribió dos libros, *Ahora tendré que matarte* y *Prontos, listos, ya*. Relatos y crónicas suyas aparecieron en numerosas antologías y revistas nacionales y extranjeras, como *Zoetrope: All Story*.

1. <http://www.miradassimultaneas.com.uy/>

01

Es la hora de la siesta de un domingo. Hace calor. Hoy los mosquitos se agrupan y forman, en patota, un martillo que nos atormenta a todos con golpes arrítmicos, como ráfagas inequívocas de presencia sibilante. Ahí vienen. Manoteamos el aire, los espantamos, pero insisten. Nos sentamos en el escaloncito a descansar. Estiramos las piernas, que quedan bañadas por el sol de febrero. Las chicharras cantan y ese canto no es festivo: es la voz plañidera que a veces amenaza y a veces nos pone a todos un poco nostálgicos o desconfiados.

Ahora recordamos una de vaqueros. Al galope avanzan los caballos espoleados por hombres con sombreros blancos y chalecos. La nube de polvo baña a los *cherokees* y nos da sed. Los labios de los hombres se paspan por el viento en las del lejano oeste. Nos gustan esas películas. Nos gustan también las otras: la primavera se celebra en un pueblo italiano con una hoguera. Alrededor de la hoguera todos bailan, mientras afuera acecha el fascismo.

El cine se aleja, carnaval se acerca, la represa está.



Local de la Cooperativa de Obreros de UTE, actualmente abandonado, donde funcionó el cine.
Baygorria, Durazno | JUAN MANUEL RAMOS, Miradas simultáneas

02

Para el mundo (¿y qué será eso?, ¿queremos que sea esa nación global sin fronteras?, ¿de verdad queremos ese esperpento?) somos exóticos, desconocidos, promisorios, cultos, tristonos. Fuimos la Suiza de América, la tacita de plata, los que ganamos tantos derechos tan temprano en la mañana. Habitamos el Sur del Sur, somos las vacas que pastan con indolencia en los confines australes del fin del mundo. Guardamos el aire tembloroso de las cometas enredadas a los árboles que ayer hamacó una sudestada y que mañana agitarán los vientos pamperos. Somos la muchacha que espera a que la saquen a bailar, y que guarda el sueño de dejar a todos boquiabiertos cuando eso ocurra. Sabremos cumplir. Mientras tanto, mientras nos arraiguemos a salvo en la tersura húmeda del musgo, casi convencidos de que estas muecas, saltos y mohínes no son parte de una danza sino de la dulce espera de las escobillas, un claro en la pista y las luces estroboscópicas (*la revelación*), recibiremos la unción balsámica del forastero.

(Extracto de la crónica "La unción del forastero", publicada en la revista literaria mexicana *Número 0*).



Vista panorámica de la ruta 4.
Sequeira, Artigas | FEDERICO ESTOL, Miradas simultáneas

03

Como una ballena, el silo guarda toda clase de tesoros. Como una ballena, descansa, noble, sobre la tierra, con un movimiento casi imperceptible: la respiración. Las costillas forman arcos, y bajo los arcos se mecen los presagios y el oro, el oro y la cosecha. Los hombres, titanes en miniatura, portentos liliputienses que han logrado colocar el monstruo donde es debido, se recuestan cuatro minutos a descansar, antes de seguir con su labor.

El invierno llegará, pero estamos preparados. ¿Sí? ¿Estamos? ¿Qué ha sido de nuestra encrucijada? ¿Qué de las arrugas y los leños? ¿Qué pasó con el aguilucho y el gavián? Ahí van, los veo. Ahí estamos, nos ven desde lo alto. Qué curiosa manía de persistir, la nuestra. Vamos y venimos, construimos y deshacemos, cableamos, acarreamos, surcamos, pronosticamos, en un esfuerzo con ademanes imposibles.

Creemos en lo irreductible, pero nuestros vahídos y nuestra fragilidad dan risa.

Las ballenas, los silos y los pájaros se ríen de nosotros.

Ahí está. Otra vez. Ese jolgorio.



Cooperativa Agraria Nacional (Copagran).
Young, Río Negro | LUCÍA MARTÍ, Miradas simultáneas



—

D

O

S

S

I

E

R

—

ONCE

1. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 350.

[...] hemos de reconocer el impacto positivo del aumento de la comunicación mediática en general, que parece haber provocado el efecto de elevar el nivel general de la producción arquitectónica actual. Y así, aunque la dispersión urbana sigue siendo tan entrópica como siempre, las obras arquitectónicas excepcionales son posiblemente [...] de mayor calidad ahora que hace veinte años. Hoy en día, los arquitectos parecen valorar cada vez más su trabajo ante un nivel global de sofisticación técnica y cultural en constante mejora. A pesar de los caprichos de la moda, estas mejoras están tan extendidas en la periferia como en el centro, y se dan en obras locales de pequeña escala como en el ámbito internacional.¹

OBRAS

La reflexión de Frampton con relación a la arquitectura del período 1975-2007 considera, al incluir la “periferia”, la producción de un país como Uruguay y, por tanto, también el interior de la república. Un primer nivel de análisis refiere al “aumento de la comunicación mediática”. Cuando este equipo editor emprendió en 2015 un inventario de arquitectura moderna en el interior, se encontró con centenas de obras destacadas desconocidas por la cultura arquitectónica local. Al abordar el relevamiento de arquitectura contemporánea se pensó en la probabilidad de una situación similar. La experiencia, sin embargo, nos llevó a pensar que difícilmente exista una arquitectura de calidad, de cierta entidad, que sea totalmente “invisible”.

En efecto, ampliados los métodos de rastreo más allá de las publicaciones digitales e impresas más o menos reconocidas, la mayoría de las obras se encontraban también disponibles en sitios *web*, fundamentalmente en las páginas de los estudios de arquitectura. Si a la dificultad de búsqueda y a la información fragmentada les sumamos la ausencia de un discurso crítico que aúne lo que está disperso, el resultado no es tan diferente del panorama que encontramos un año atrás: el aumento de la comunicación mediática pone a disposición “un mundo” pero no brinda automáticamente una plataforma conceptual y no asegura, a largo plazo, la “visibilidad” de una obra.

En cambio, el hecho de que los estudios de arquitectura seleccionados

estuvieran generalmente radicados en Montevideo habla de una clara diferencia respecto a lo que sucedía a mitad del siglo XX. Entonces, destacados arquitectos se volvieron a sus ciudades de origen, luego de realizar sus estudios en Montevideo. Otros se radicaron en Montevideo pero mantuvieron o establecieron un vínculo fuerte con una ciudad a partir de relaciones familiares. Hoy, en cambio, la mayor parte de los casos relevados evidencian que los lazos que establecen los arquitectos con las ciudades donde puntualmente operan no son estables o continuos. Y en el caso de los arquitectos radicados en el interior, es evidente que aún no han logrado afirmar un cuerpo arquitectónico de porte significativo.

Por otra parte, ¿podemos verificar la “sofisticación técnica y cultural” de la que habla Frampton? ¿O contrariamente a lo esperable por el arquitecto historiador inglés, la globalización ha tenido el efecto contrario? En este sentido, los problemas parecen incluir tanto al interior como a la capital. Lejanos al circuito del *star system*, la mayoría de los arquitectos uruguayos se debate frente a las exigencias instrumentales del mercado, el encarecimiento de la construcción, la pérdida paulatina del oficio y la segmentación del proceso de proyecto. Pero aún más preocupante que todo ello es la posición marginal que en Uruguay ocupan los arquitectos en el imaginario social y frente a sus potenciales comitentes, incluido el Estado.

Frente a este panorama adverso, las obras de algunos organismos públicos,

como el caso de las entidades de la educación, Administración Nacional de Educación Pública (ANEP) y Universidad de la República (Udelar), revelan una preocupación constante por las posibilidades de la disciplina. La magnitud de estas obras, realizadas a partir de significativos aumentos presupuestales, es perfectamente comparable con el impulso verificado entre 1945 y 1965. También lo es el hecho de que buena parte de la obra se haya diseminado en el interior. Esta descentralización habla de una política deliberada, más allá de que los resultados sean el producto de distintos organismos y múltiples equipos.

El caso de las escuelas, en particular en su modalidad de tiempo completo, ya ha sido destacado a nivel internacional. Se ha seleccionado un ejemplo, la Escuela de Tiempo Completo N.º 40 de Artigas, que resume una actitud proyectual que parece buscar la singularidad como un valor en sí mismo, más allá de las diferencias que plantean los problemas a resolver o los emplazamientos. Esta característica, que evidencia un alto grado de libertad a la hora de resolver cada encargo, puede ser vista como una fortaleza o bien como una debilidad.

A diferencia de las escuelas, los liceos construidos recientemente han apostado a una “estandarización” proyectual que repite el tipo y múltiples detalles de obras similares de los años cincuenta y sesenta. Se trata tanto de insistir sobre cierta eficacia probada como de volver a expresiones formales

que constituyen nuestra mejor tradición. El caso que se presenta, el Liceo N.º 10 de Minas, es un ejemplo de ello. No obstante, en este y en otros, se pueden señalar también rasgos que refieren a una sensibilidad formal y espacial contemporánea.

Finalmente, también presentamos un ejemplo de arquitectura universitaria. Concentrada históricamente en Montevideo, la universidad ha realizado una obra cuyo conjunto es la más elocuente demostración de las políticas de descentralización. Sin embargo, ha sido despareja en calidad y no ha estado exenta de ejemplos polémicos. Dentro de este conjunto, el edificio del Centro Universitario Regional del Este (CURE) de Treinta y Tres es de sugerente propuesta volumétrica y cuidadas proporciones, pero también simple y austero en su partido y materialidad. Representa un ejemplo de esfuerzo por adaptar el proyecto a ciertas restricciones sin perder por ello calidad arquitectónica.

Dentro de la política de Estado en materia de arquitectura, también se encuentra aquella que llevan a cabo los gobiernos departamentales. Algunas obras recientes demuestran un mayor cuidado en la confección de espacios públicos y, en particular, una voluntad de jerarquizar los programas sociales por medio de la arquitectura. Se han seleccionado en este sentido las piscinas públicas de los barrios Palomar y Saladero de Salto y la estación fluvial de Villa Soriano. En esta última, ade-

más de la intendencia departamental, participaron el Ministerio de Turismo y el Banco Interamericano de Desarrollo.

En cuanto a la obra privada, a pesar de las ya señaladas fuerzas que tienden a la instrumentalización de la disciplina, existen, y son parte también de la lógica del mercado, comitentes que valoran la obra “singular”. De hecho, nuestra disciplina se ha comparado frecuentemente con la industria de la indumentaria, donde existen los grandes procesos de producción en masa pero también las firmas de alta costura. Más allá de algunas prominentes arquitecturas “de autor”, la mayoría de estas obras singulares son viviendas cuyos arquitectos ejercieron un gran control sobre la obra.

Buena parte de esta arquitectura se ha realizado en nuestra costa este, donde un nuevo minimalismo ha suplantado la vieja retórica posmoderna. También esta lógica se traslada a arquitecturas que explotan las posibilidades del paisaje “natural”, por ejemplo en establecimientos rurales o parajes de la costa oeste. Dentro de esta modalidad hemos seleccionado la Pool House La Lunera en Soriano, obra de arquitectos argentinos.

La casa para Markus y Ditte en Colonia también se sitúa en una inmejorable posición, en un terreno amplio frente al mar, pero la apuesta es bien diferente. Mientras que La Lunera combina el hedonismo con la pretensión de intemporalidad, bajo un esquema geométrico de extrema sencillez, la casa Markus

y Ditte juega con la intuición formal, la dialéctica entre lo contemporáneo y lo tradicional, los procesos abiertos y la participación de los usuarios. Es evidente que las dos obras responden a arquitectos muy distintos, pero también, y esto es determinante, a comitentes muy distintos.

Finalmente, la vivienda de ladrillo en la ciudad de Salto repite la característica de un alto control sobre el proceso cuyo resultado es la explotación estética y constructiva de un material tradicional como el ladrillo. Pero a diferencia de los casos ya mencionados, la obra está emplazada en el entorno urbano consolidado. Sintomáticamente, este hecho es bastante excepcional. Se evidencia así otra diferencia con la arquitectura residencial de calidad de mediados del siglo XX en el interior, cuya vocación era eminentemente urbana.

Por otra parte, la obra en vivienda social se destaca, entre otras cosas, por el empuje del cooperativismo en los últimos años. Desde el punto de vista cuantitativo, la producción en todo el territorio nacional es comparable a la generada en los años posteriores a la creación de la Ley de Vivienda. Algunas cooperativas recientes, como las que realiza el Centro Cooperativista Uruguayo, son un ejemplo de postergadas apuestas experimentales en el campo de la vivienda social. En particular, se destacan los intentos de creación de nuevas tipologías que permitan el crecimiento de las unidades. A pesar de ello, no son pocos

los obstáculos y trabas burocráticas que han debido salvar, y el problema aún no está saldado.

Pero aun teniendo en cuenta los aciertos, vistos globalmente, los resultados edilicios no han logrado el nivel de experimentación proyectual y tecnológica del período 1965-1975. Buena parte de la explicación de este hecho reside en cuestionables normativas, como la limitación a cincuenta unidades como tope para cualquier proyecto. La intención parece ser la de evitar grandes conjuntos “aislados” y procesos de segregación urbana. Pero esta regulación se ve frecuentemente traicionada cuando, como sucede en el caso seleccionado, la cooperativa Covimudy, estos conjuntos se agrupan y definen porciones de ciudad, generalmente en las periferias. Mientras tanto, la norma mantiene una carga negativa en relación a los costos, la capacidad de innovación tecnológica, la gestión e incluso el diseño urbano.

Dos obras de carácter privado cierran la selección. Se han elegido por razones bien distintas, incluso opuestas: el hotel en Rivera, por su escala e impacto en una zona de la ciudad de notoria ausencia de caracterización; la casa Ronald McDonald, en cambio, por ser un pequeño edificio emplazado en el Hospital de Tacuarembó, humilde y con capacidad para generar un ámbito acogedor para las familias que hacen uso de las instalaciones de ese centro de salud.

Cabe aclarar, finalmente, que toda selección de obras como la que aquí pre-

sentamos es arbitraria. Sin embargo, reside en nuestros argumentos y poder de convencimiento el que no sea infundada y, por el contrario, sea un aporte en la construcción de la cultura arquitectónica en nuestro país. El listado de once obras no pretende ser un ranking en base a la calidad. Aunque estamos convencidos de que todas poseen aspectos destacados, no fue este el único criterio. Tampoco es un muestrario de lo que hoy se realiza en el interior, si bien, como es notorio, busca equilibrios, tanto desde el punto de vista de los programas como del emplazamiento, el comitente, los autores y la modalidad de producción. Partiendo de ello, el criterio combina calidad y equilibrio, y suma la potencialidad de cada obra para plantear un problema o disparar una reflexión.





URUGUAY



ESCUELA DE TIEMPO COMPLETO N.º 40

Autor:

arquitecta Mariana Cecilio,
Proyecto de Apoyo a la Escuela
Pública Uruguaya (PAEPU-ANEP)



Con más de veinte años de historia, el programa de las escuelas de tiempo completo (ETC), en su dimensión arquitectónica, ha pasado por diversos momentos, aunque mantiene algunas características constantes. En su origen, Ramiro Bascans, entonces coordinador del área, estableció los principales lineamientos proyectuales. Entre ellos, la importancia del trabajo sobre prototipos concebidos de forma abierta y flexible y la idea de la arquitectura como instrumento pedagógico. Pero si esta última es la ley de las propuestas edilicias actuales, la primera se ha

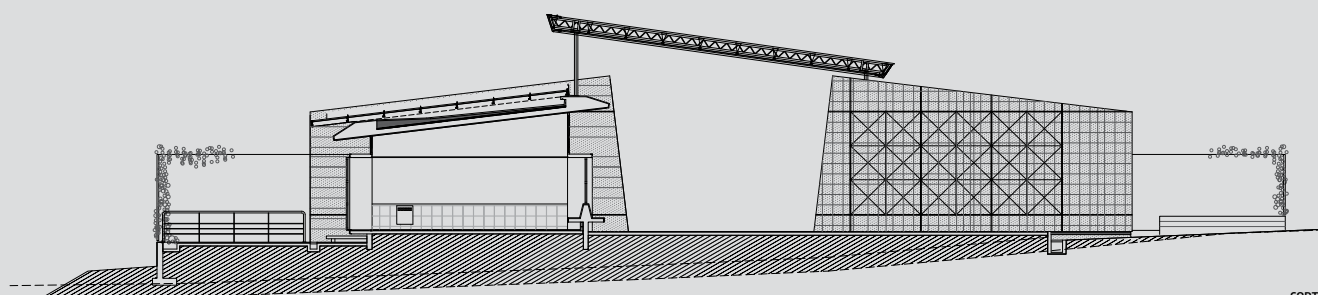
debilitado en buena medida en favor de la resolución singular de cada caso. No obstante, ello no impide el uso de algunos elementos estandarizados, tanto tipológicos como constructivos.

Todo esto se puede constatar en el proyecto que aquí se presenta. Ubicada en un solar de once hectáreas, las instalaciones educativas se concentran en un terreno de aproximadamente 15.000 metros cuadrados que alberga invernaderos, un bosque de naranjos y canchas de deportes. La vieja escuela-granja se utilizó para albergar las áreas comunes: comedor, cocina,

biblioteca y locales administrativos, mientras que la nueva obra, ubicada hacia el noreste y perpendicular al edificio reciclado, se destinó a seis aulas de primaria.

ARTIGAS

01



CORTE

Ubicación:

Av. Telmo García da Rosa 1822,
Artigas, Artigas

Fecha:

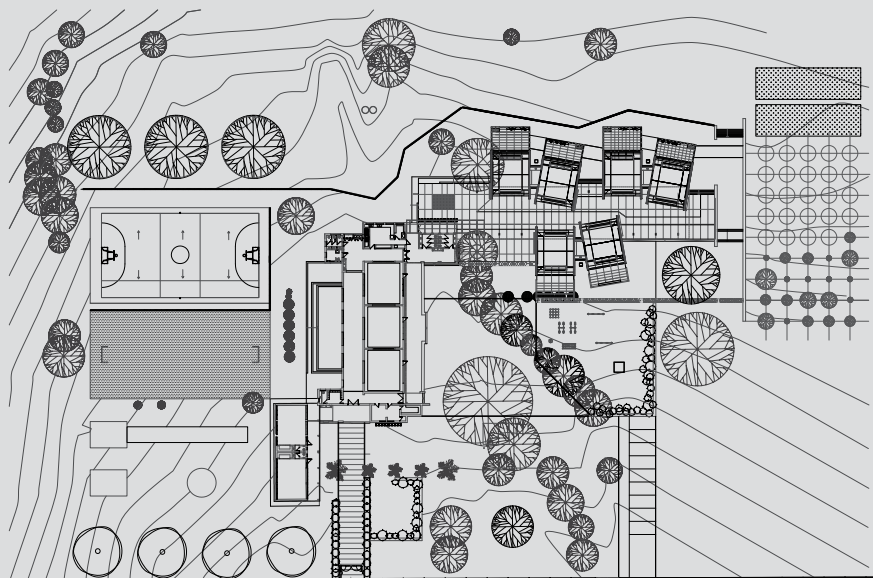
2009 (proyecto)
2011-2013 (construcción)

Fotografías:

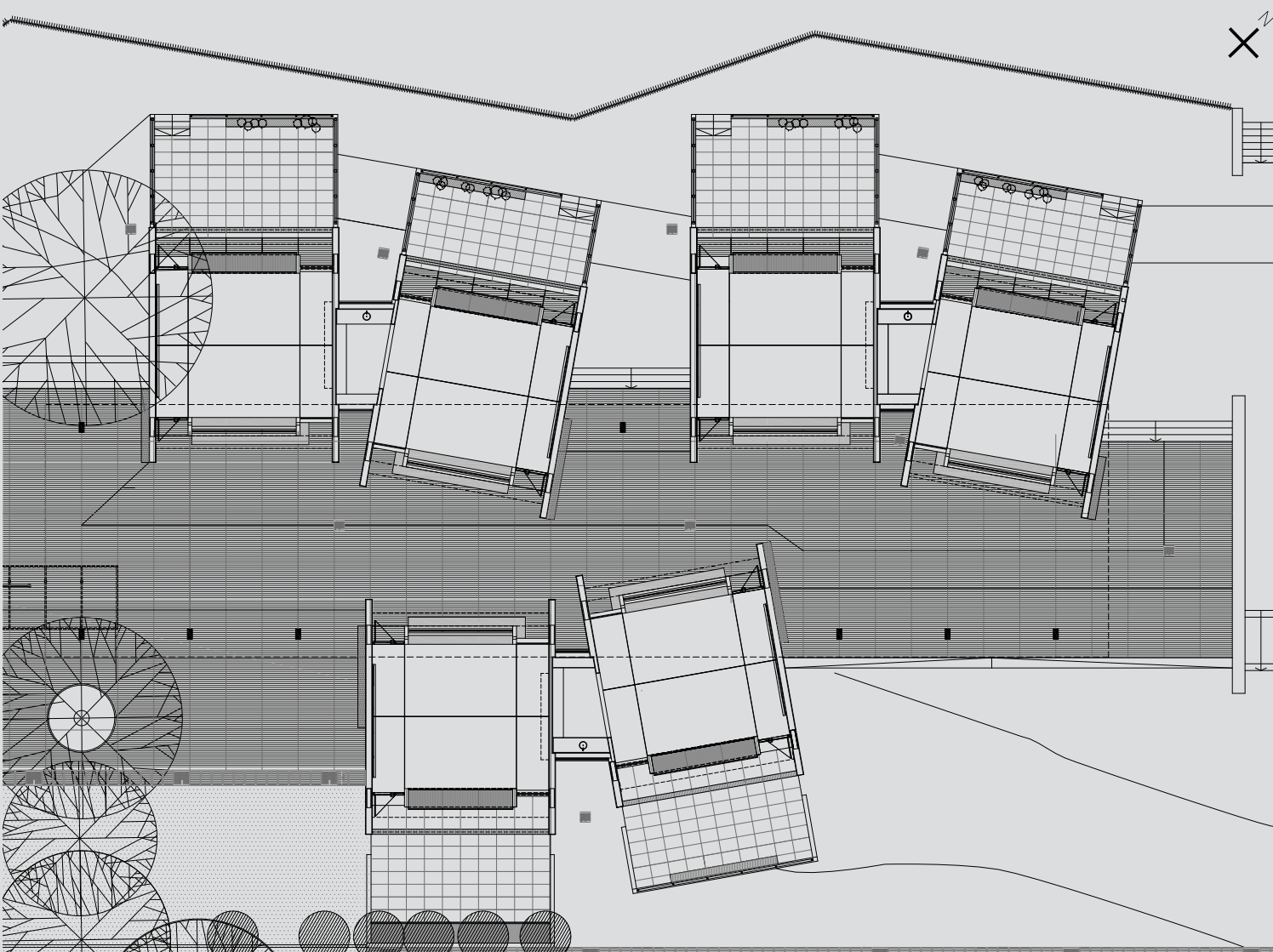
Mariana Cecilio



En el nuevo proyecto, la búsqueda de lo peculiar y distintivo y las pretensiones lúdicas se concretan en la rotación de los salones respecto al eje de circulación y la disposición de gruesos muros inclinados. Pero si en lo formal se busca la distinción y la singularidad, el uso sutil del color y el predominio visual de la piedra arenisca que reviste los muros le otorgan a la obra un carácter homogéneo. En cuanto a su relación con el paisaje circundante, el conjunto se implanta de manera extrovertida. Por un lado, la circulación que conecta los salones, protegida por un techo liviano inclinado, oficia también como patio de recreo, de interesante calidad espacial, desde el cual se visualiza el entorno. Los salones se conectan a su vez con el exterior a través de amplios ventanales y cuentan con una extensión para actividades al aire libre.



PLANTA UBICACIÓN

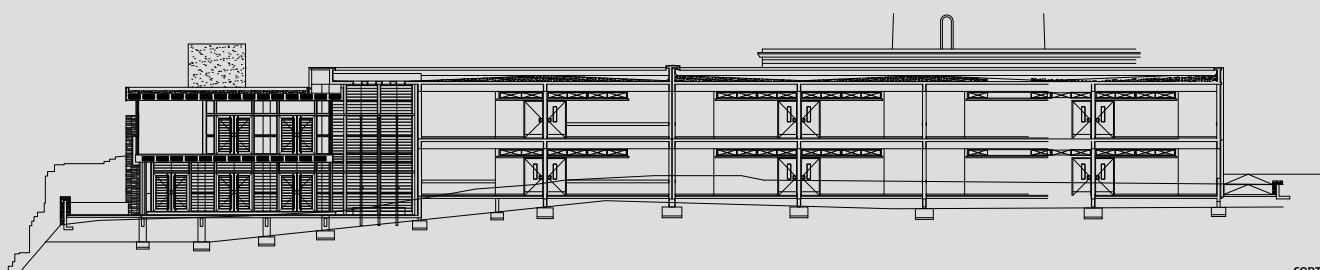


PLANTA

LICEO N.º 3 EL MOLINO

Autores:

arquitectos Beatriz Tanca y
Alberto Pierotti, Programa de
Apoyo a la Educación Media
y Técnica y a la Formación en
Educación (PAEMFE-ANEP)



CORTE

MINAS

02



Ubicación:
Enrique Ladós e Ituzaingó,
Minas, Lavalleja

Fecha:
2009-2010 (construcción)

Fotografías:
Julio Pereira, SMA
Autores

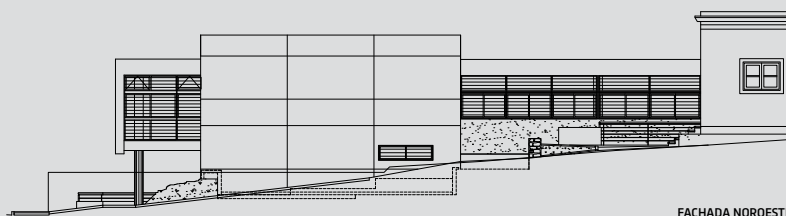


En la memoria descriptiva de este edificio se asegura que la topografía accidentada, con desniveles de hasta ocho metros, y la presencia de un viejo molino fueron los aspectos de mayor relevancia que motivaron la propuesta. El proyecto saca partido de ambas circunstancias: genera una amplia plataforma de acceso desde la cual se puede apreciar el paisaje de la ciudad y las sierras, y un patio interno.

La resolución volumétrica de la obra, definida por dos prismas de base rectangular perpendiculares entre sí, la predominancia de la dimensión horizontal y la organización espacial y funcional evocan la serie de liceos construidos en los años cincuenta y sesenta. También numerosos rasgos formales, como el encuentro entre los dos prismas, apenas desfasados entre sí en altura, cuyo interés plástico refuerza, por otra parte, la

importancia del acceso. Es evidente que existe una sana memoria proyectual e institucional, aunque, al parecer, ya no se cuenta con el marco que permitía una altísima calidad en la materialización de las obras.

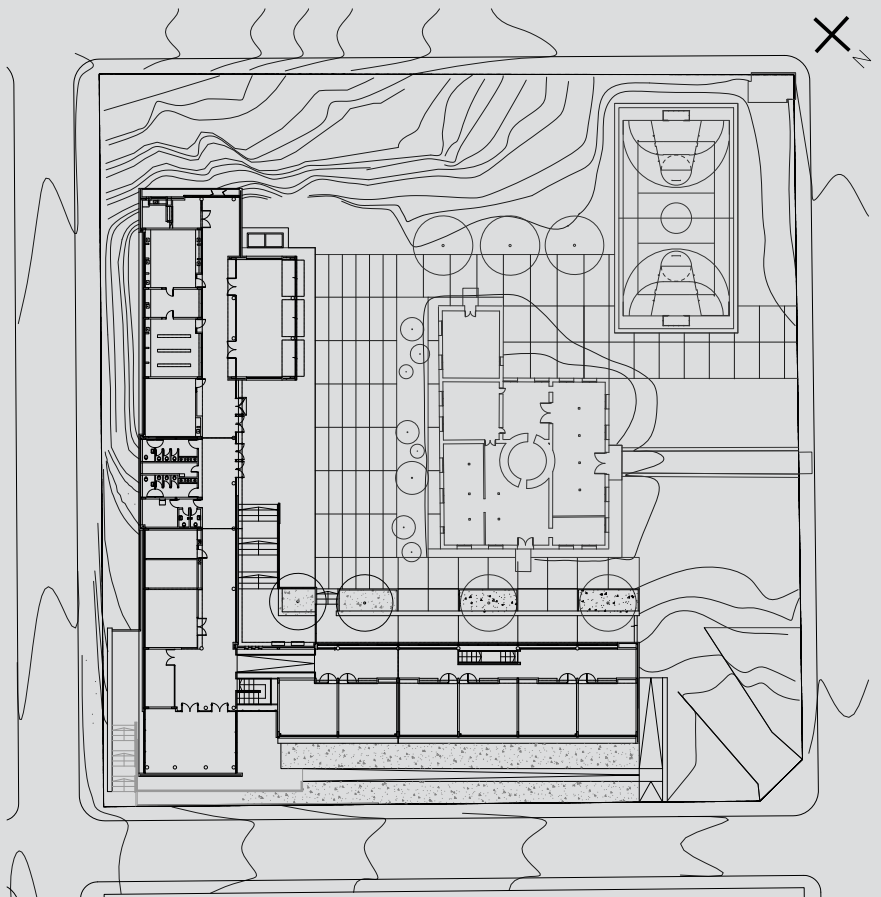
La pretensión de generar un espacio para el barrio y un liceo abierto a la ciudad a través de la cancha polideportiva ubicada al este de la manzana se ha visto frustrada por las condiciones



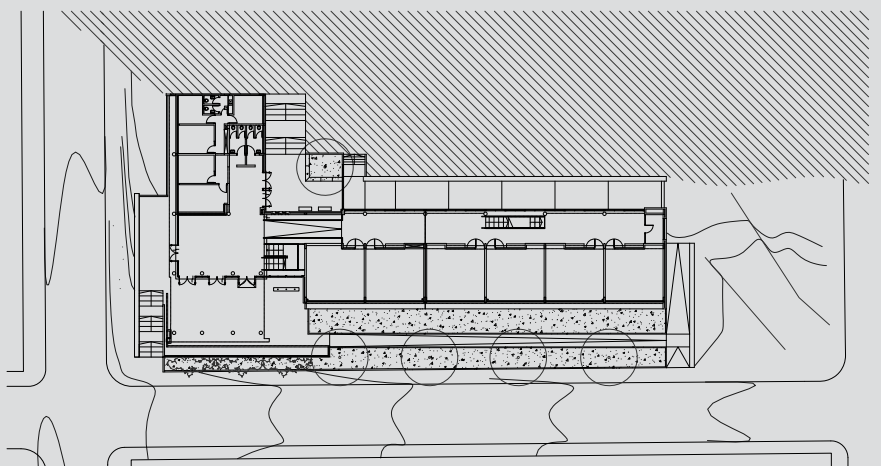
FACHADA NOROESTE



sociales imperantes. Tampoco el uso dentro del recinto educativo responde exactamente al previsto por los proyectistas. La capacidad del liceo se vio colmada debido a cuestiones de organización institucional, y locales previstos para otros usos se utilizan hoy como salones de clase. Sin embargo, todas estas circunstancias extrarquitectónicas no oscurecen la buena resolución general y la cuidada imagen urbana de la obra.



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA

CENTRO UNIVERSITARIO REGIONAL DEL ESTE

Autor:

arquitecto Marcelo Roux,
Dirección General de
Arquitectura, Universidad de la
República (DGA-Udelar).



La obra se ubica en un terreno cedido por el Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria (INIA), a pocos metros de sus instalaciones edilicias. De hecho, el edificio será utilizado tanto por la Udelar como por dicha institución, y, asimismo, sería inviable sin la existencia de otros servicios en el predio. Combina esencialmente locales de enseñanza, área de investigación y oficinas administrativas, que en el proyecto se distribuyeron en una única y extensa planta rectangular de doble crujía.

Formalmente, el edificio se concibe como una barra horizontal de proporciones cuidadas.

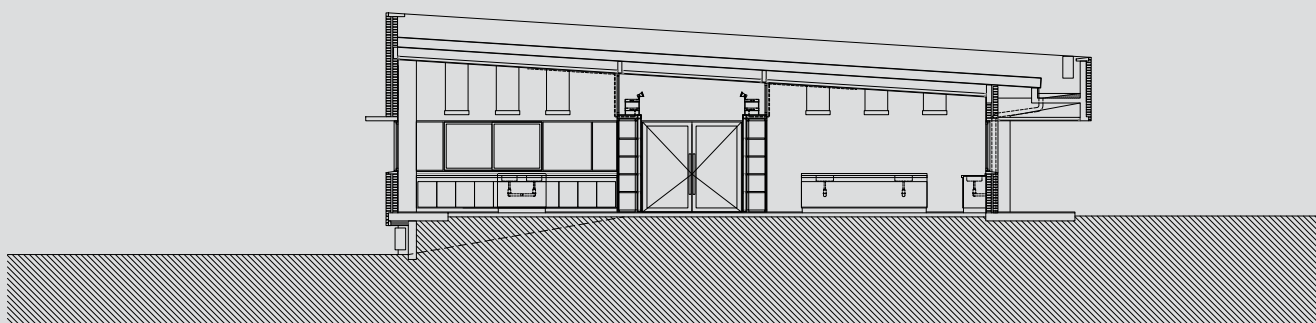
En su origen el proyecto era más ambicioso; contaba, entre otras cosas, con un sector de dos niveles, producto de la adaptación a la topografía, y generosas rampas de acceso. Las restricciones económicas motivaron la revisión de la propuesta, que se reorientó para evitar desniveles y adquirió un aspecto más compacto y humilde, sin afectar sus funciones principales.

Si bien en el interior se buscó cierta permeabilidad mediante el uso del vidrio, desde el exterior el proyecto se percibe como una pieza maciza revestida de ladrillo. El uso de este mate-

rial fue una demanda del INIA, cuyo objeto era establecer un diálogo con el edificio de la institución. El proyectista decidió, sin embargo, establecer una diferencia a partir del aparejo, utilizando la junta continua en lugar de trabada. De este modo, la envolvente adquiere un carácter más abstracto, que se refuerza con ciertos recursos formales —calados, parasoles, ventaneo apaisado— utilizados en la cara hacia el este.

TREINTA
Y TRES

03

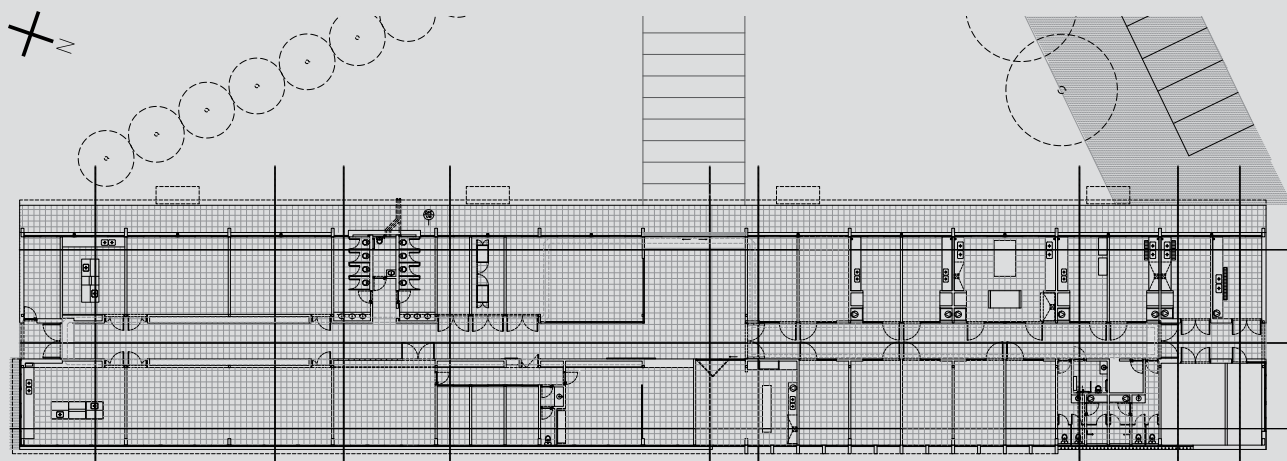


SECCIÓN TRANSVERSAL

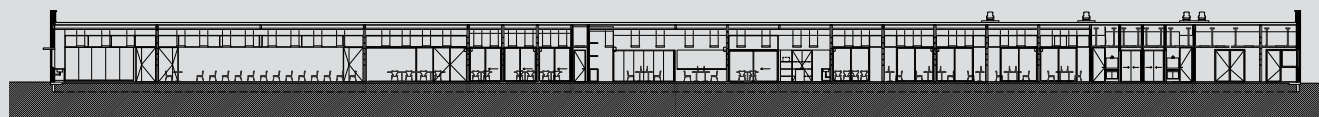
Ubicación:
Ruta 8 km 282, Treinta y Tres

Fecha:
2014 (proyecto)
2015-2016 (construcción)

Fotografías:
Andrea Sellanes



PLANTA



SECCIÓN LONGITUDINAL



FACHADA NOROESTE



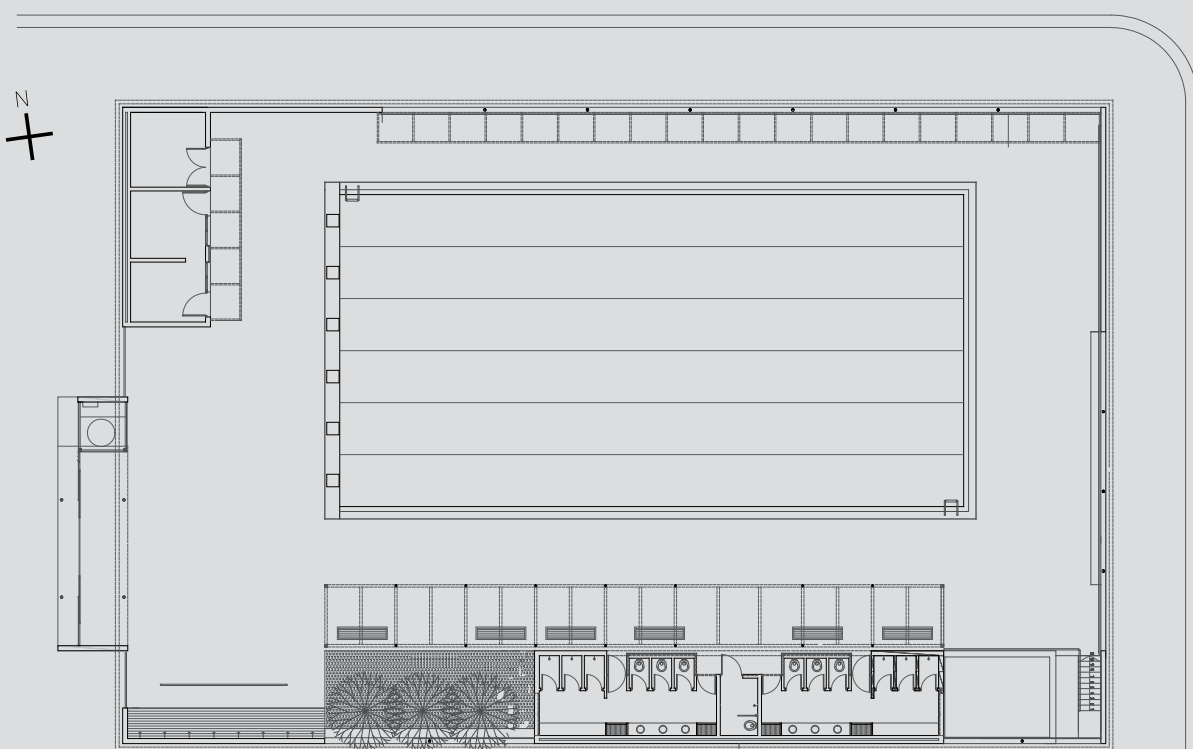
FACHADA SURESTE



PISCINAS PÚBLICAS MUNICIPALES

Autores:
arquitectos Lucía Preve y Juan Ferrer, Intendencia de Salto.

Ubicación:
Punta del Este y Río Uruguay (Saladero), Soca y Diego Lamas (Palomar), Salto, Salto



PLANTA (SALADERO)



Fecha:
2011-2012 (Saladero)
2012-2013 (Palomar)

SALTO

04



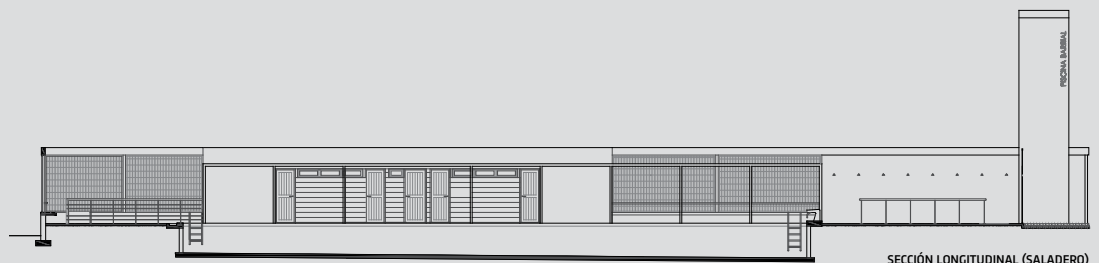
La política de promoción del deporte llevada adelante por el gobierno departamental de Salto tiene en el programa de piscinas barriales —que se remonta a la década de 1990— una de sus experiencias más destacadas. La reciente construcción de las piscinas públicas de los barrios Saladero y Palomar ha dado impulso a esta iniciativa, aportando una nueva respuesta arquitectónica.

Los proyectos de ambas piscinas dan cuenta de la intención de generar una identidad visual asociada al programa. Por esto desarrollan, tal como señala la memoria, “un mecanismo compuesto por una serie de componentes más o menos cons-

tantes y un sistema de ordenación cambiante”. Esta idea explicita un *modus operandi* de larga tradición que se sintetiza en un concepto clave: la estandarización, entendida como un proceso de sistematización que no necesariamente produce uniformidad y monotonía, sino un universo cada vez mayor de posibles combinaciones. En efecto, los dos volúmenes de servicios, la pérgola, el sector de duchas y el cerramiento perimetral constituyen componentes estándar claramente reconocibles en la composición del espacio definido por la piscina.

Es innegable, por tanto, que ambas obras comparten una misma matriz proyectual, pero no son

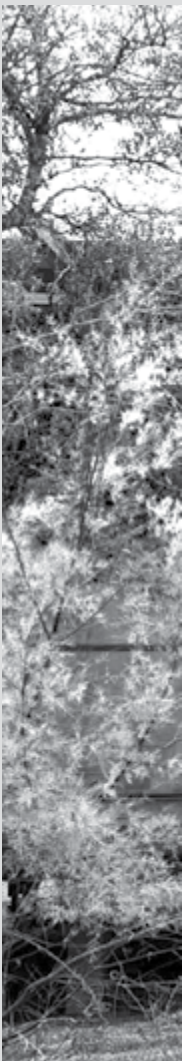
meras repeticiones, sino variaciones singulares de una misma idea. En tal sentido, cobra especial importancia el énfasis puesto en la diferenciación del acceso y el tratamiento del perímetro, variable en función de las características del predio y su entorno. El cuidado diseño de ambos combina planos opacos y transparencias que establecen un generoso diálogo con la calle. El conjunto da cuenta de una clara intención: dignificar un programa de carácter social y jerarquizar el espacio público de la mano de una solución arquitectónica que conjuga la sobriedad en su definición material con una evidente pretensión formal.



SECCIÓN LONGITUDINAL (SALADERO)

ESTACIÓN FLUVIAL VILLA SORIANO

Autores:
FGM arquitectos
(arquitectos Diego Ferrando,
Fernanda Goyos y Daniel
Martirena)



PLANTA DE UBICACIÓN

SORIANO

05



La Estación Fluvial se ubica en una zona privilegiada de Villa Soriano, a orillas del río Negro, cerca de su desembocadura en el río Uruguay. En el predio está situado el antiguo hotel Olivera, monumento histórico nacional, construido a mediados del siglo XIX. El programa del concurso-licitación planteaba la refuncionalización del antiguo hotel con destino a servicios turísticos, un edificio nuevo para oficinas, alojamiento del personal y depósito, y el diseño de un paseo costero. El objetivo principal buscaba fortalecer la dimensión turística del lugar y lograr una imagen global del conjunto.

En el caso del hotel, la rehabilitación incluyó un cuidadoso proyecto de restauración de la envolvente y la puesta en valor del patio central. El paseo costero, por su parte, se resolvió con una explanada de adoquines y equipamiento urbano que alberga actividades recreativas. Finalmente, el nuevo edificio, implantado de modo perpendicular al río y adyacente al nuevo hotel, se planteó como un volumen simple y compacto, elevado un metro sobre el terreno considerando las posibles crecidas del río.

La estructura portante de esta obra combina el hormigón armado de la losa inferior y los cimientos con un sistema de pilares y vigas de madera. De estos últimos parte una serie de tensores de acero que mantienen la pasarela exterior colgada. El interés por este tipo de soluciones y las posibilidades estructurales en general tiene como antecedente el centro de interpretación de Colonia del Sacramento (2009-2010), del que Ferrando es uno de los autores, y se han visto también plasmadas en la propuesta del estudio para el anexo de la Torre Ejecutiva, aún en construcción.

Ubicación:

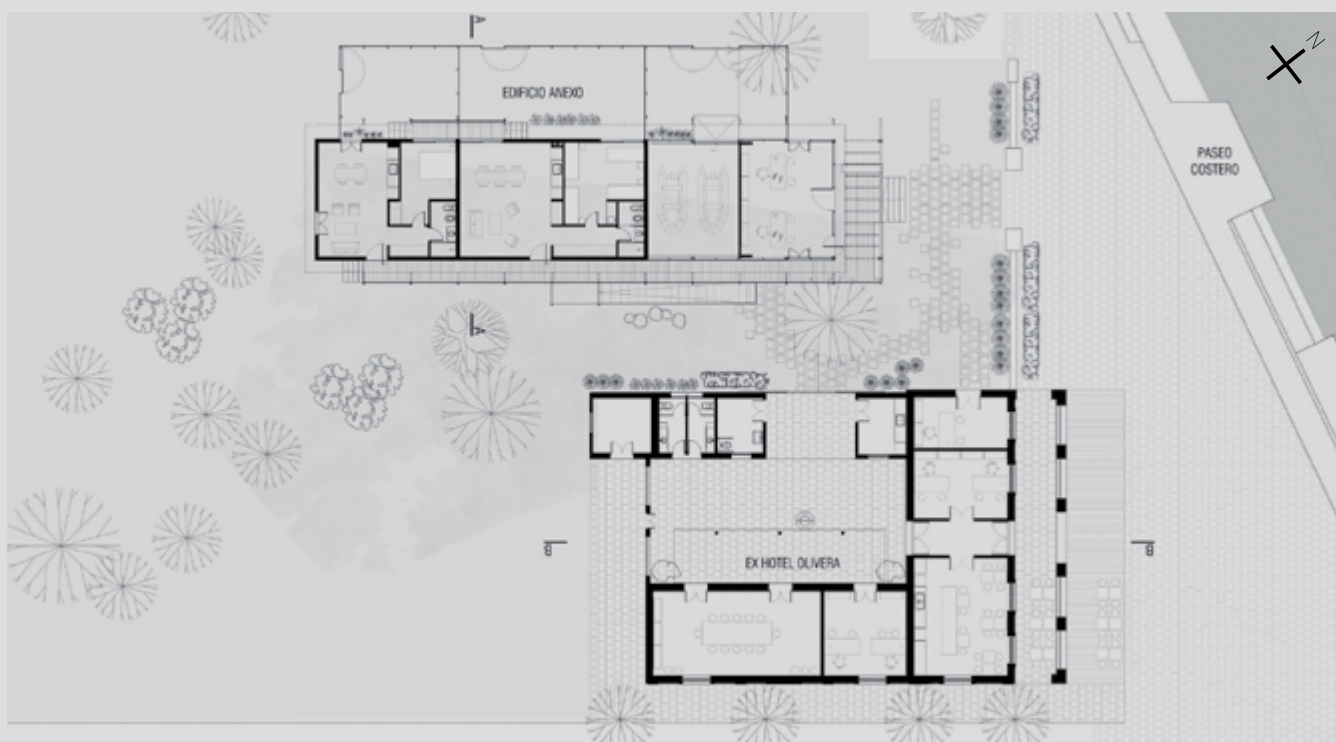
calles Cabildo y Lavalleja,
Villa Soriano, Soriano, Uruguay

Fecha:

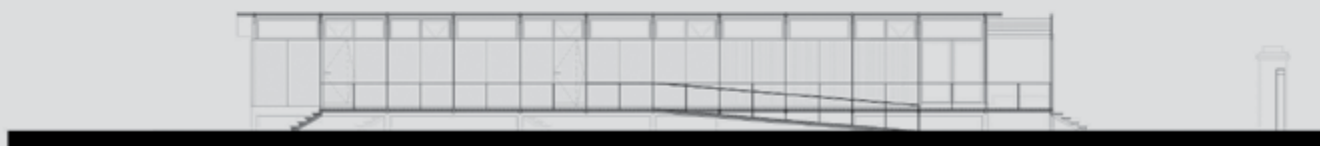
2011 (proyecto)
2012 (construcción)



Asimismo, el cuidado en la elección de los materiales de revestimiento, fundamentalmente madera, dialoga con el entorno y con el muelle existente, a la vez que contrasta con el hotel de modo de distinguir claramente lo preexistente de lo nuevo. En definitiva, por su ubicación, integración y calidad de diseño, el conjunto constituye un hito destacado en el entorno urbano-costero al que aporta y califica.



PLANTA



FACHADA OESTE

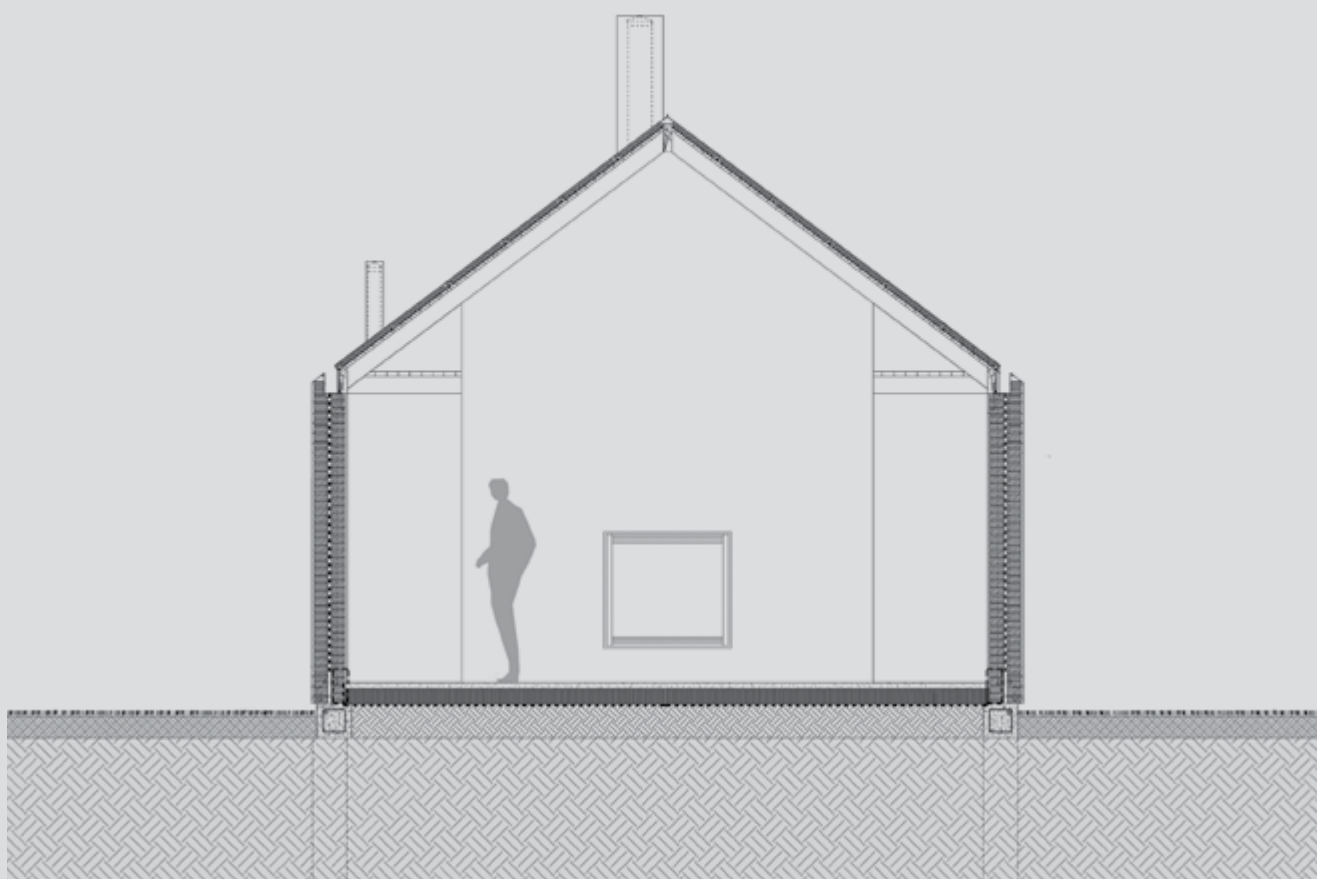


FACHADA NORTE

POOL HOUSE LA LUNERA

Autores:

arquitectos Nicolás Pinto da Mota y Victoria María Falcón;
arquitecta asociada Constanza Siniavsky



SECCIÓN

Se trata de una vivienda de alojamiento temporal en el medio rural del departamento de Soriano. La obra consta de un único volumen de planta libre rectangular y una plataforma exterior con una piscina integrada. Los espacios se estructuran mediante un bloque de servicios que separa el dormitorio del estar-comedor-cocina. La intención de integrar al proyecto el bosque y el lago, ubicados al este y al oeste, respectivamente, se materializa por medio de la colocación de grandes paños vidriados en los espacios comunes.

Pero sin duda, lo que caracteriza este proyecto es su deliberada imagen prototípica: un "rancho" con cubierta a dos aguas que, sin embargo, establece una distancia prudente con el referente tradicional, a la vez que hace un guiño a la cultura arquitectónica reciente. De hecho, para Pinto da Mota, "toda la estrategia gira en torno a la resantización de elementos que se encuentran en las construcciones de época, pero dando un salto hacia adelante con técnicas contemporáneas".

También en esta obra se evoca la imagen primigenia de la casa con sus elementos carac-

terísticos. Sin embargo, aquí esta idea se reduce a un grado cero de representación iconográfica, tal como Herzog y De Meuron realizaron hace ya dos décadas en la casa Rudin. Pero a diferencia de esa obra, La Lunera recurre a materiales que aportan calidez y color. En esta, los diferentes elementos de la composición: la cubierta, el muro, los planos vidriados, el espejo de agua, son potenciados por la manipulación de la luz, la escala discreta y la disposición del edificio en el paisaje.

SORIANO

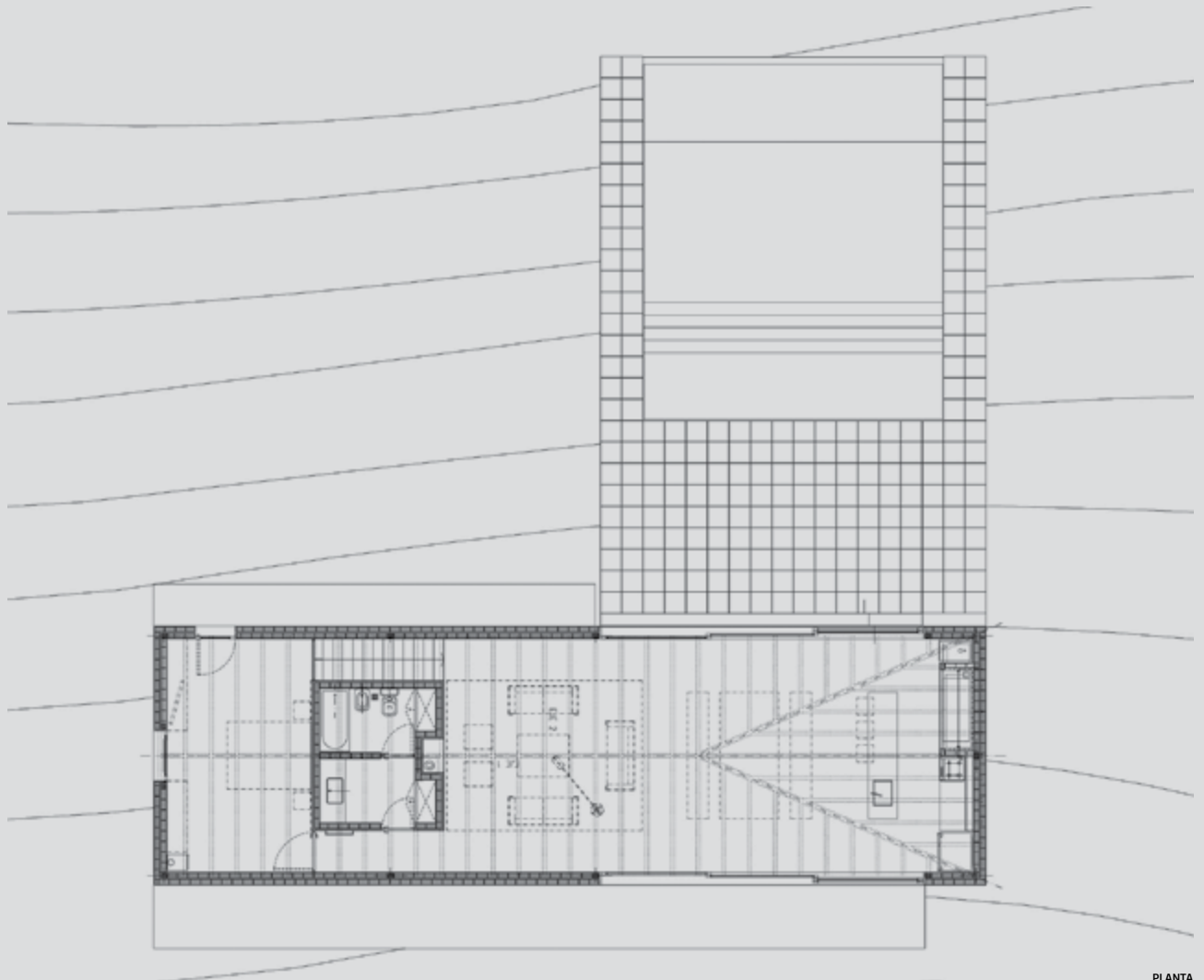
06



Ubicación:
Soriano, Uruguay

Fecha:
2013 (proyecto),
2014-2015 (construcción)





PLANTA



CASA DE MARKUS Y DITTE

Autor:
arquitecto Rafael La Paz
(estudio Atmósfera-de
arquitectura y afines)



Los propietarios, una pareja de alemanes sin hijos, querían una casa “diferente”. Descartaron el camino usual y decidieron convocar a un concurso entre estudiantes de arquitectura. El ganador, Rafael La Paz, buscó una propuesta alejada de las tendencias dominantes, una obra que fuera, en sus palabras, “contemporánea y anacrónica a la vez”. Se inspiró en dos rocas, que integraban una colección de ejemplares recogidos tanto en el viaje de arquitectura como en el lugar donde se ubicaría la vivienda, un predio de cinco hectáreas en la costa de Colonia.



COLONIA

07



En ese entonces, La Paz era un estudiante avanzado que había hecho su carrera fiel al taller Sprechmann. De aquí el recurso imaginativo que apuesta a la introducción de referentes extradisciplinares, como son las rocas, que aluden a recursos del Land Art o el arte conceptual. Pero si bien de estas sugirieron los dos volúmenes, la vivienda y el atelier, el resultado final se aleja deliberadamente de la metáfora mineral para jugar con otras referencias, desde las casas blancas mediterráneas, la idea de villa y la deconstrucción hasta los pasajes medievales.

En el diseño también se incorporaron guiños al modo de vida en el campo, conocidos por el autor gracias a sus extensas estadías en la zona rural de Cardona, donde reside la mayoría de sus familiares.

A los efectos de horadar la roca, en el proyecto original se proponía un patio contemplativo sin pavimento. En diálogo con los propietarios, sin embargo, nació la idea de revestirlo con azulejos, para poder utilizarlo. Su diseño integra la libertad combinatoria de las piezas recicladas con un trazado concéntrico y juega, al

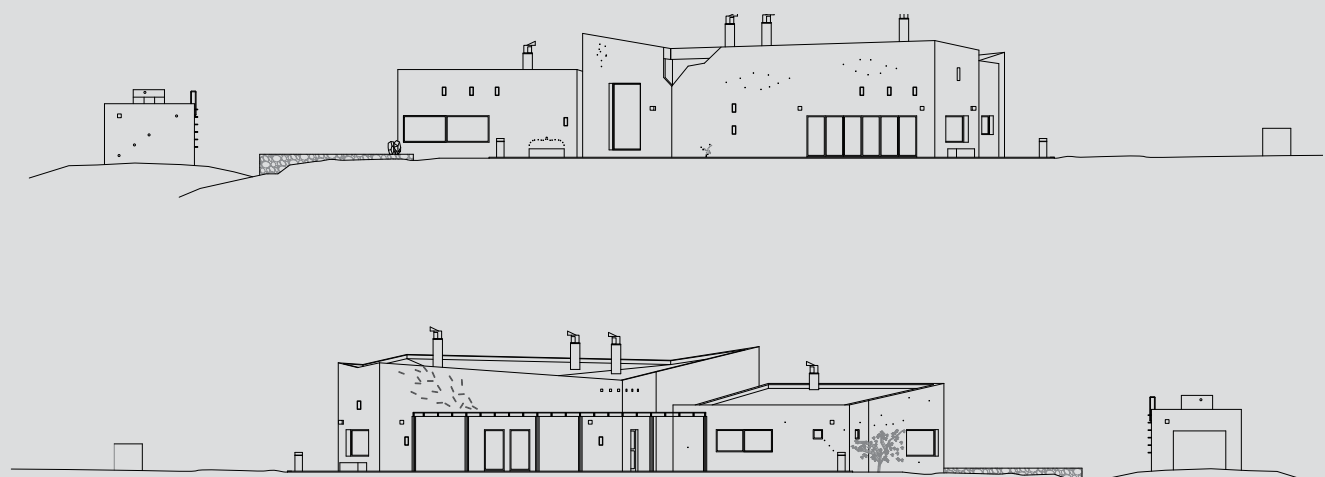
igual que la vivienda, con referencias tradicionales y contemporáneas. En el interior de la casa, la mayor parte de las superficies son lugares de estar cuyas microespacialidades se definen por los muebles *Biedermeier*, propiedad de la pareja alemana. El proyecto se completó con una cochera mirador y una piscina de piedra, construidos poco tiempo después.

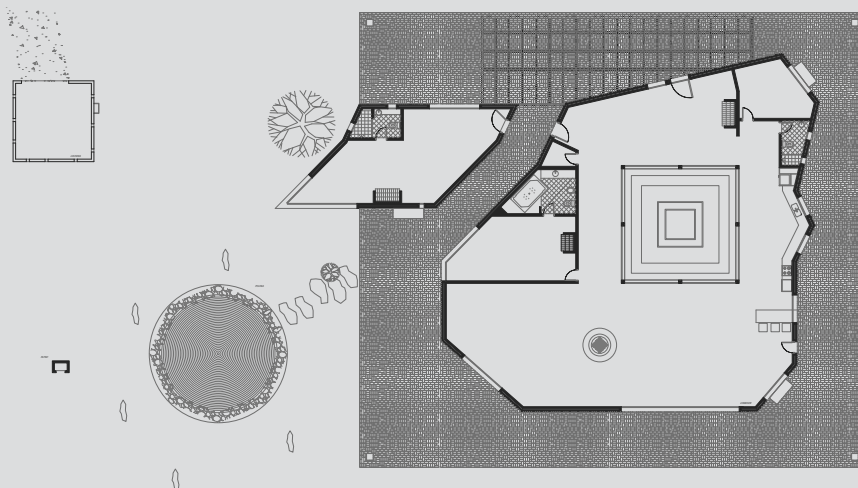
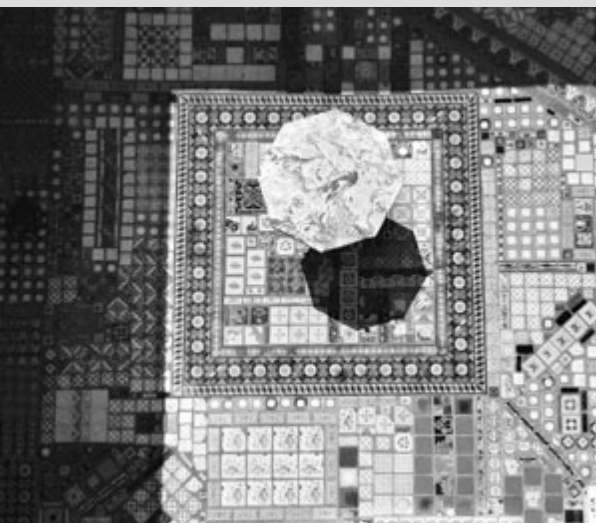
Ubicación:

Los Pinos, departamento
de Colonia

Fecha:

2004 (concurso)
2004-2005 (realización)
2005 (cochera mirador)
2006 (piscina de piedra)





CASA DE LADRILLO

Autor:
arquitectos Paulo Ambrosoni
(proyecto) y Lucía Preve
(dirección de obra)



SALTO

08



Tal como lo sugiere el título, en esta vivienda urbana el ladrillo juega un rol protagonista, tanto por sus cualidades estructurales como formales. La construcción, en efecto, es el resultado de una búsqueda de coherencia entre organización espacial, formal y material. Tomada la primera decisión de realizar un volumen compacto en dos niveles, el siguiente paso fue determinar la estructura, que combina losas de hormigón armado con una serie de muros portantes de mampostería que también definen la envolvente. La decisión estructural, como se puede observar en las plantas, organiza

la distribución espacial y, por otra parte, habilita la propuesta estética.

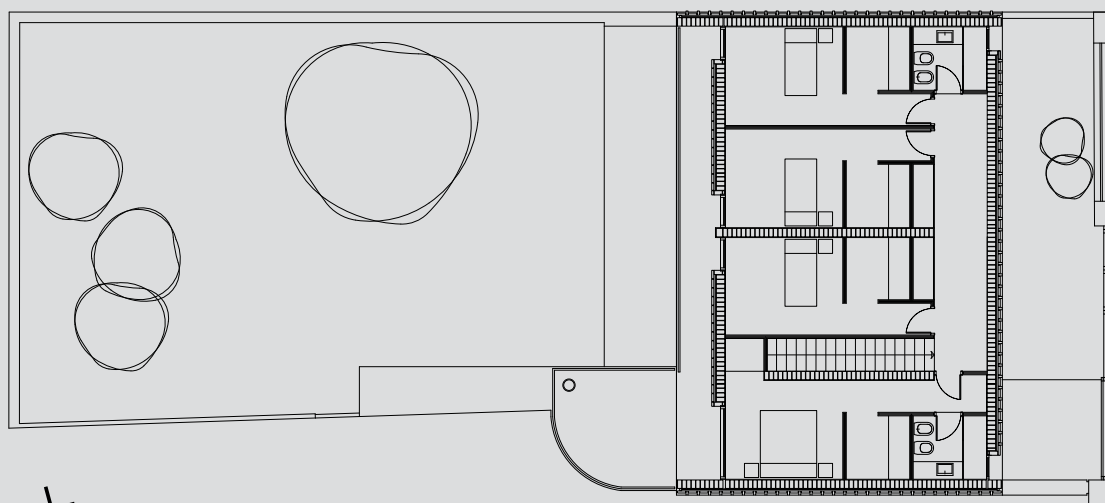
Precisamente, la obra se destaca por la resolución de los muros exteriores estructurales y ornamentados, al mismo tiempo. El uso del aparejo inglés y el recurso de variar la disposición de los ladrillos con elementos salientes en la fachada sur y juntas abiertas en la norte, que mejoran la ventilación del muro doble, enriquecen la percepción volumétrica de la obra y denotan una deliberada voluntad estética. Constituyen una muestra más de las posibilidades que ofrece

un material tradicional que en Salto supo ser usado, de una manera totalmente distinta, por Eladio Dieste. También hoy se sigue utilizando en obras de repercusión internacional como las realizadas por Solano Benítez; pero a diferencia de las propuestas del arquitecto paraguayo, la obra de Ambrosoni apuesta al detalle y la perfección en la resolución constructiva.

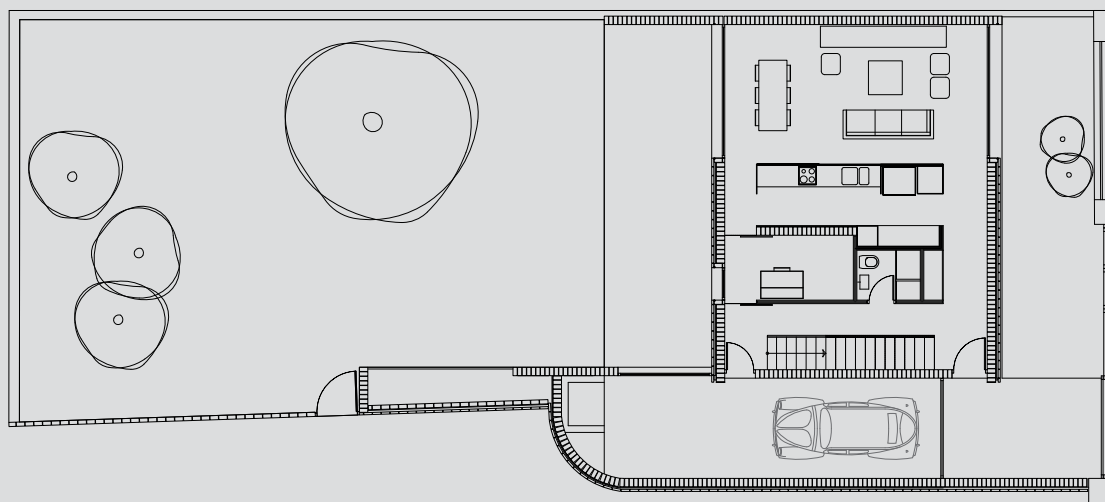
Ubicación:
8 de Octubre 475 entre Zorrilla
de San Martín y Julio Delgado,
Salto, Salto

Fecha:
2013 (proyecto y construcción)

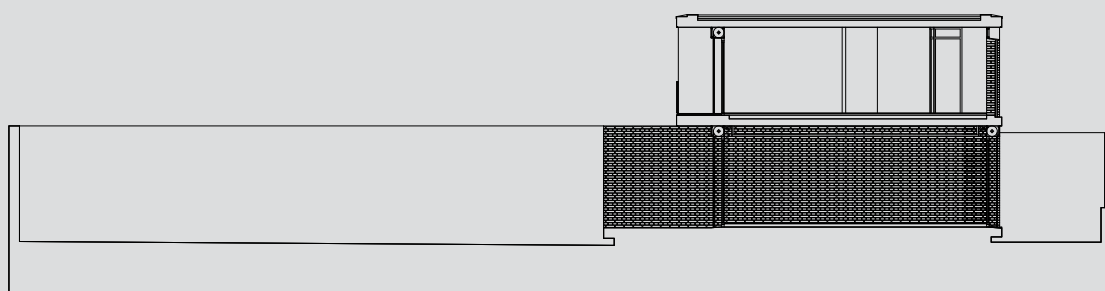
Fotografías:
Paulo Ambrosioni



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA



SECCIÓN LONGITUDINAL

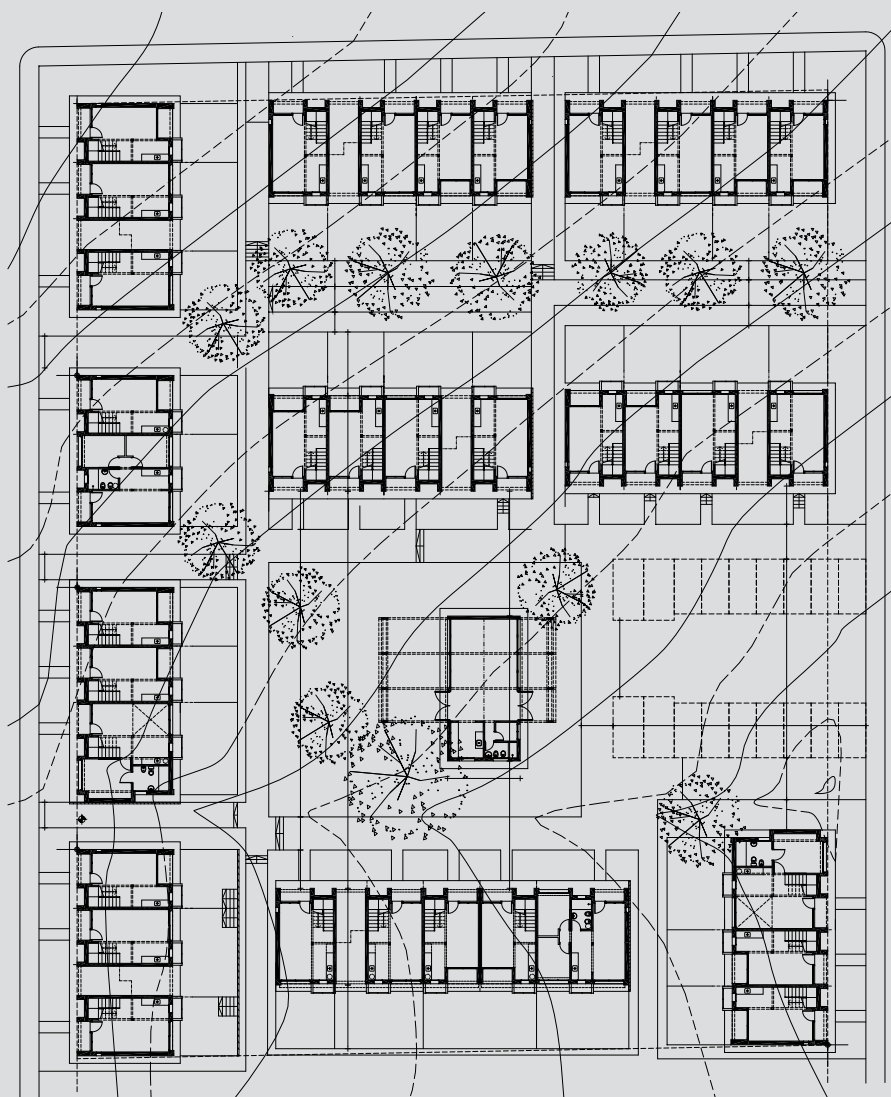
Desde el punto de vista urbano, el proyecto apostó por la compacidad del prisma, que, a primera vista, brinda una apariencia algo hermética. Pero si esto es evidente en el nivel superior, en la planta baja la disposición de las aberturas permite la apertura completa del estar-comedor tanto hacia el jardín interior como hacia la calle. Los dormitorios, en cambio, se orientan hacia la fachada norte, con moderadas aberturas que no quitan protagonismo al ladrillo, al tiempo que favorecen la respuesta térmica de la vivienda.



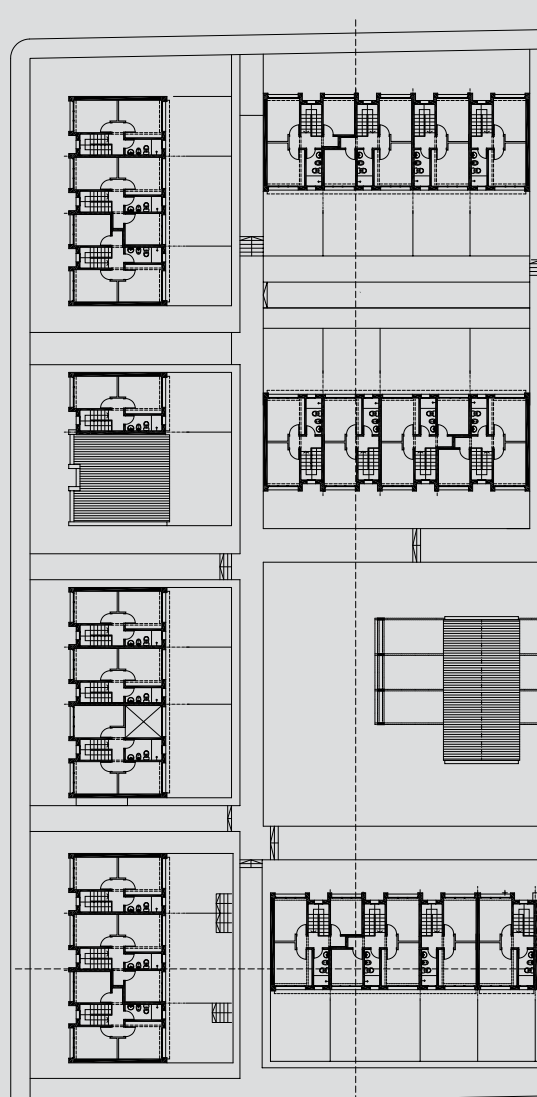
COOPERATIVA DE VIVIENDAS MUNICIPALES DE YOUNG

Autor:
Centro Cooperativista
Uruguayo (CCU)

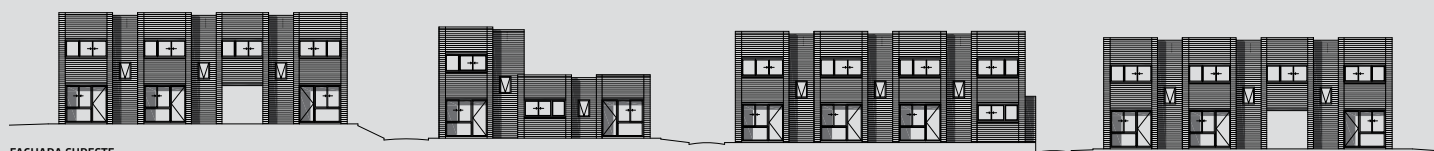
Fotografías:
Andrea Sellanes



PLANTA BAJA



PLANTA ALTA (FRAGMENTO)



FACHADA SURESTE

Ubicación:

calles Las Piedras, Oribe
y Dr. Martiné, Young, Río Negro

Fecha:

2011-2012 (proyecto), 2013-2016
(construcción)

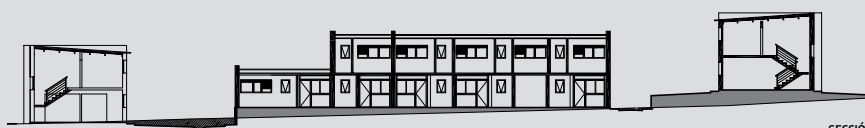
RÍO NEGRO



Situada en la periferia de la ciudad, la Cooperativa de Viviendas Municipales de Young (Covimudy) está rodeada de núcleos de vivienda social construidos recientemente. Estos conforman, vistos globalmente, una porción de ciudad de densidad media, ocupada fundamentalmente por tiras de viviendas de dos niveles. Esta cooperativa de ayuda mutua de 35 unidades ofrece una imagen urbana consistente, a partir de la apropiación del borde de la manzana sobre las calles Oribe y Las Piedras.

La obra se enmarca en una nueva serie de proyectos, como Coviofrit en Tacuarembó y Florida, y Unida en Florida, cuyas tipologías apuestan a la posibilidad de crecimiento de algunos de los núcleos de viviendas. Según estudios realizados por el CCU, existe en este sentido una demanda insatisfecha que el instituto intenta cubrir a pesar de las trabas burocráticas, en particular las dificultades de los organismos estatales competentes para establecer un monto a cobrar por viviendas de estas características. La estrategia ha sido crear las envolventes para que luego los usuarios puedan ampliar la obra, añadiendo un dormitorio más.

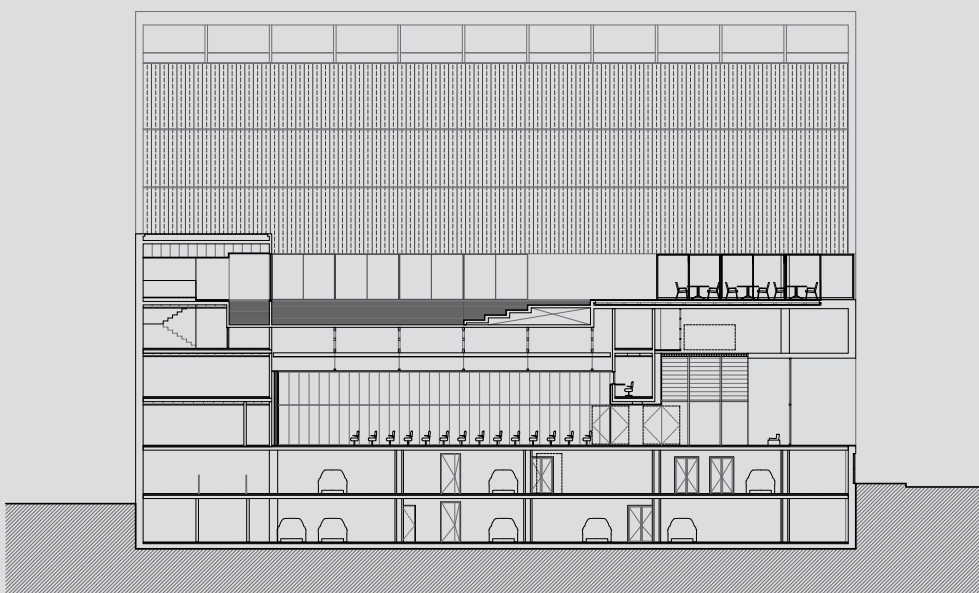
Las viviendas mantienen la imagen tradicional, muy cara para obras por ayuda mutua, de ladrillo visto. Sin embargo, en este y los otros conjuntos mencionados se observa un cambio hacia la "abstracción" en su formalización, una voluntad geométrica que lleva, por ejemplo, a ocultar las cubiertas inclinadas hacia la calle o rematar las tiras con planos rectangulares apenas horadados y sutilmente ornamentados. El uso de proporciones verticales y el ritmo que generan las tiras recuerdan, por otra parte, a realizaciones como las de Quinta Monroy de Elemental, en Chile.



SECCIÓN

RIVERA CASINO & RESORT

Autores:
Gualano + Gualano arquitectos
(arquitectos Marcelo Gualano
y Martín Gualano)



SECCIÓN

RIVERA

10



El proyecto comprende la readecuación del viejo Hotel Casino Municipal y la construcción de un edificio ubicado al otro lado de la calle Uruguay. De esta manera, el complejo ocupa dos esquinas del lado uruguayo sobre la línea divisoria con Brasil.

El edificio preexistente, obra de carácter pintoresquista realizada en los años cuarenta, se desarrollaba dejando retiros frontales que fueron aprovechados por los proyectistas para generar un importante basamento que reestructura sus accesos. Este, por su forma y materialidad, se vincula con el nuevo edificio y al mismo tiempo le otorga al conjunto cierta unidad compositiva. Las instalaciones del casino y las habitaciones VIP se ubican en el edificio primitivo, que se conecta con el resto del hotel mediante un puente vidriado que atraviesa la calle.



Ubicación:

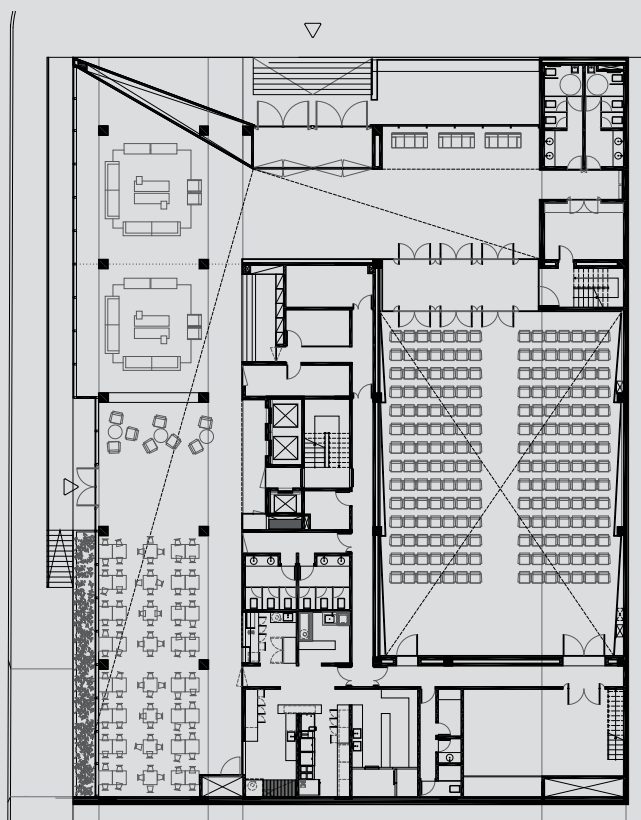
Av. Treinta y Tres Orientales
esq. Uruguay, Rivera

Fecha:

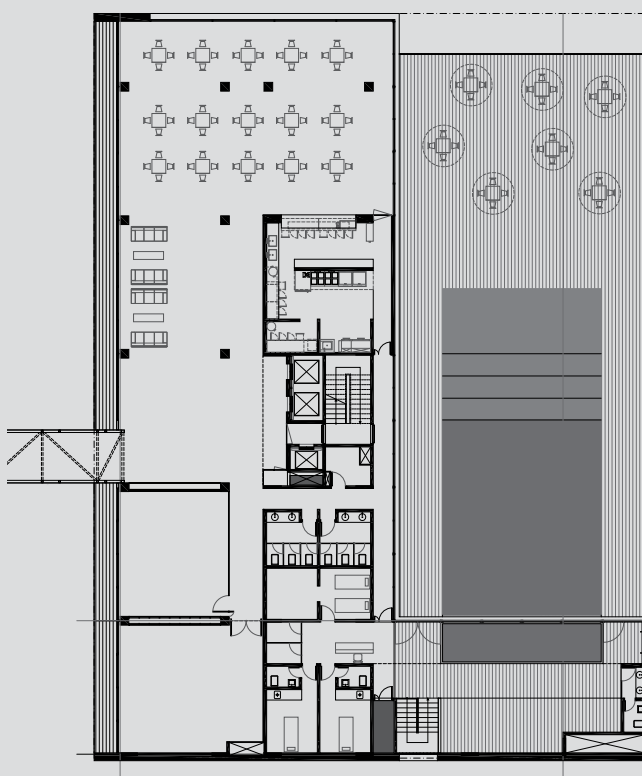
2008-2010 (proyecto)
2010-2011 (construcción)

Fotografías:

Marcos Mendizábal,
José Pampín



PLANTA HOTEL (NIVEL 9.50m)



PLANTA HOTEL (NIVEL 18.20m)



PLANTA HOTEL (NIVEL 22.15m)

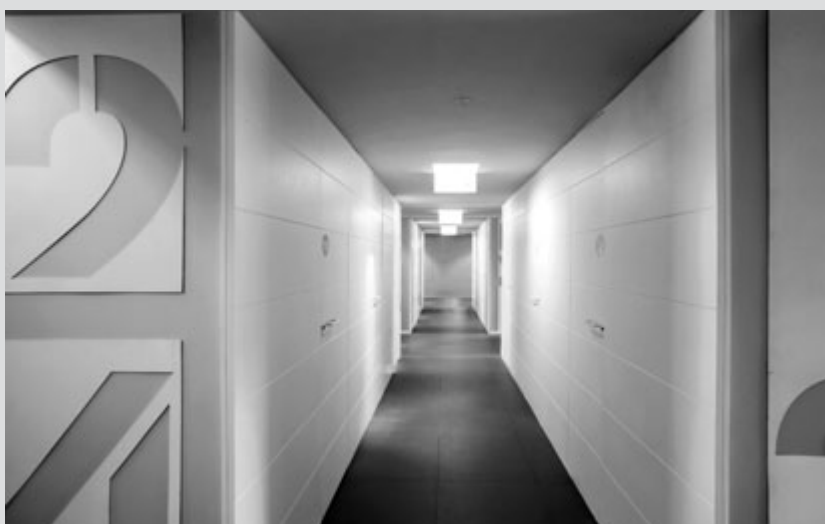
La formalización de la construcción *ex novo* responde a dos escalas significativamente diferentes. Por un lado, con respecto a la calle, un cuerpo bajo de porte similar al edificio preexistente, que contribuye a su puesta en valor. Por otro lado, conscientes de la gran visibilidad del lugar, situado sobre una amplia avenida y en un punto alto de la urbanización, los autores concibieron importantes superficies de continuidad material que desde la lejanía se perciben de manera homogénea.

Estos grandes planos responden a su vez a los diversos usos del edificio: mientras los primeros niveles, vidriados, albergan las actividades sociales y espacios de uso común, el bloque alto, que aloja las habitaciones, está cubierto con parasoles metálicos que regulan la intimidad. Todo ello no opaca el protagonismo del hormigón visto, material clave en la definición de la volumetría. Precisamente, la articulación de los volúmenes puros que conforman la obra es su rasgo más destacado, en particular por el contraste respecto a un entorno de arquitecturas diversas, efímeras y de menor escala.

CASA RONALD MCDONALD

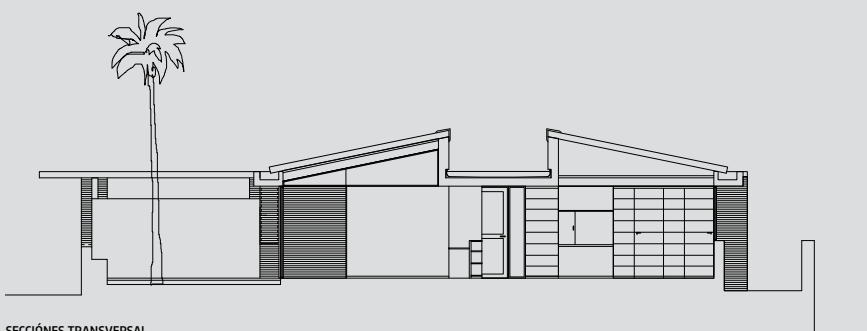
Autores:

Estudio Lorio-Pintos-Santellán
(arquitectos Víctor Lorio,
Conrado Pintos y Luis Santellán)



Destinada al alojamiento temporal de familias que acompañan a niños internados, la Casa Ronald McDonald se ubica en el predio del Hospital de Tacuarembó, un conjunto de pabellones de distintas épocas y lenguajes que ocupa una manzana de grandes dimensiones. La casa, de carácter macizo y planta rectangular, se ubica sobre uno de sus bordes, interponiendo entre ella y las preexistencias un espacio verde en el centro del complejo.

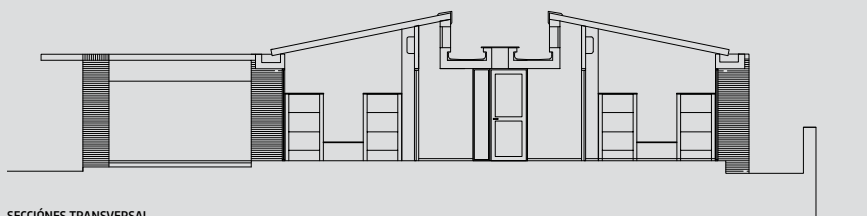
La fachada principal, abierta hacia dicho espacio, está definida por muros de ladrillo visto deliberadamente anchos. De aquí la condición maciza del edificio, reforzada por la disposición de los vanos. En efecto, las ventanas de los dormitorios, que van de piso a techo, se agrupan de a dos y se retranquean respecto al plano exterior del muro. Se evita de este modo la imagen de un plano agujereado y se invoca la de un sólido perforado. A su vez, un sector mayormente abierto se adelanta a la línea de fachada y genera un espacio de transición entre el interior y el exterior. Así como la vegetación dispuesta a lo largo de la fachada, este recurso contribuye a generar cierto grado de intimidad, relacionado al carácter de resguardo que se hará evidente en el interior del edificio.



SECCIONES TRANSVERSAL

TACUAREMBÓ

11



SECCIONES TRANSVERSAL

Ubicación:

Treinta y Tres Orientales
444, ciudad de Tacuarembó,
Tacuarembó

Fecha:

2014 (proyecto)
2015 (construcción)

Fotografías:

Pablo Pintos
Diego Villar



Como otro de sus rasgos singulares, la cubierta del edificio realizada en Isopanel se evidencia en las fachadas laterales plegándose sobre los muros de mampostería. En lugar de utilizar un tímpano de hormigón o ladrillo, los proyectistas decidieron sacar partido estético de un material generalmente disimulado. Los planos plegados, a su vez, refieren a la organización interna del espacio, definido por dos crujías longitudinales.

Se aprecia una especial atención en el diseño interior y de detalle, en particular en

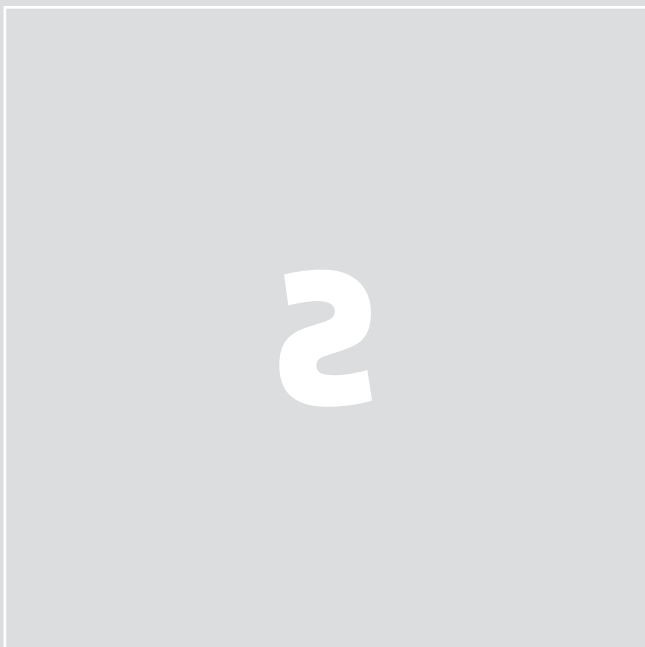
el uso de la iluminación natural, la gama de colores, los materiales, la señalética y el mobiliario. El proyecto apela a evitar lo que los autores definen como “formulaciones edulcoradas de falsa domesticidad”, apostando, sin embargo, a generar una atmósfera de calidez y contención. Seguramente esa atmósfera sea apreciada por los usuarios mientras sus circunstancias los hacen habitantes temporales de la Casa Ronald McDonald.



—

0

D



I

2

2

R

E

—







EJERCICIO INTERIOR





Entrevista al arquitecto

JUAN MARIO FERRER PAMPARATO

Juan Mario Ferrer Pamparato es un arquitecto salteño que actualmente reside en el litoral, alternando entre su ciudad natal y Paysandú. Comenzó su formación profesional en la Regional Norte en 1992, continuó sus estudios en Montevideo tres años más tarde y egresó en 2000. Ese mismo año hizo el viaje de arquitectura en calidad de estudiante, experiencia en la que volvería a participar en 2014 como docente.

Durante su formación en Salto fue estudiante del Taller Rodríguez Fosalba, y en Montevideo transitó por diversos talleres: Vanini, Yim y Neiro. Fue en la capital donde inició su carrera docente como estudiante honorario en la cátedra de Introducción a la Teoría y en el Taller Neiro. En 1999 ingresó como grado 1 al Taller Experimental en Salto, codirigido por un equipo de tres docentes grado 3 entre los que se encontraba Luis Vlaeminck. Desde que era estudiante presentó un fuerte interés por el área proyectual y las temáticas sociales de

la disciplina, como historia, teoría y sociología, y más tarde se orientó hacia cuestiones de escala territorial. Actualmente está realizando su tesis de maestría en Gestión Ambiental en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), enfocada en la inclusión de temas ambientales en la enseñanza del diseño; su tutor es Raúl Halac.

Trabajó en la administración pública, desempeñándose como coordinador de la Unidad de Diseño del Departamento de Obras de la Intendencia de Paysandú entre 2006 y 2010 y en el Área de Proyectos de la Intendencia de Salto entre 2010 y 2015.

Desde 2013 trabaja como docente del área de proyectos en la carrera de Diseño Integrado en la Regional Norte. Ferrer es, además, arquitecto de la Dirección General de Arquitectura de la Universidad de la República y desarrolla sus tareas en Salto y Artigas.

¿Cómo incidió en tu formación universitaria haberte trasladado a Montevideo?

Durante mi etapa de formación, pasar de Salto a Montevideo no significó un desprendimiento importante desde lo académico. Pero en Montevideo percibí cambios en cuanto a lógicas de funcionamiento de la facultad en general y de los talleres en particular, que pueden ser señalados como un quiebre respecto a la experiencia en Salto. En Montevideo cambia la exigencia de producción y aumenta el nivel de competencia tanto entre talleres como dentro del mismo taller. En Salto hay menor presión por “demostrar”, algo que acá es muy fuerte. En un contexto de masificación, el estudiante busca su camino y es posible que olvide cosas que traía incorporadas, en una lógica que lo tensiona y lo lleva a intentar sobresalir, a ser más arriesgado en sus propuestas. Me pasó eso, y creo que tiene que ver con el cambio de escala y con la masificación. Un aspecto propio de la masificación es el vínculo con los docentes. En ámbitos más reducidos, durante el proceso de aprendizaje hay mayor proximidad entre estudiantes y docentes, lo que permite mayor discusión y mejor conocimiento del trabajo del estudiante.

El cambio de escala tiene una derivación evidente en las lecturas e interpretaciones que se pueden hacer del contexto de intervención, no solo desde la dimensión física sino también desde la complejidad social. El pasaje a un territorio mucho más heterogéneo y diverso, que se percibe desde la propia dinámica urbana de la vida cotidiana hasta la fragmentación socioterritorial en un plano más amplio, es un indicador de las diferencias entre ambos contextos. O lo era en esa realidad de hace 20 años. Quizá en este momento esas diferencias estén menos marcadas, porque las ciudades del interior del país están experimentando lógicas similares a las de Montevideo en lo que refiere a las tensiones sociales.

¿Cómo podrías describir la actividad profesional en el interior del país?

El contexto en el que se trabaja es un dato determinante. Desde el punto de vista socioeconómico, Salto es uno de los contextos más complicados del país. El norte, en general, presenta rasgos diferentes al sur. Se trata de una realidad social que no puede ser ignorada a la hora de trabajar.

Si bien existe un mercado de trabajo que no se incluye en esta categoría, buena parte de los potenciales clientes manejan presupuestos ajustados. Esta condición conduce a que muchas veces haya que lidiar con recursos muy limitados y obliga a ser mucho más responsable y creativo en el uso de estos ya desde la actividad de diseño.

En este escenario, la mayor parte de la producción es de pequeña escala, por lo que el arquitecto asume casi todas las responsabilidades de la obra: en general no se trabaja con asesores. Creo que en el último tiempo se está recurriendo en mayor medida al asesoramiento para el diseño y el cálculo estructural. Esto cambia, obviamente, cuando los requerimientos del programa, ya sea por su complejidad o por su especificidad, hacen necesario recurrir a asesores; están presentes los técnicos adecuados, aunque a veces se recurre igualmente a asesores de fuera de Salto, gracias a la facilidad para la comunicación y la transferencia de datos de la que se dispone en la actualidad.

Uno de los mayores desafíos en Salto —y en esto coincidimos con algunos colegas— es la dificultad para conseguir mano de obra calificada. En la última década, y a partir del desarrollo de la construcción en el sur y en el este del país, se generó una emigración de personal especializado hacia esas plazas de trabajo, debido a la posibilidad de percibir mayores ingresos. Si bien hay gente muy valiosa, a veces es insuficiente y esos lugares que quedan vacantes deben ser ocupados por personas que están adquiriendo el oficio. Es posible que en este momento de enlentecimiento de la dinámica económica se revierta ese proceso.

Otra dimensión del contexto que resulta determinante es la condición climática. Sin duda, su consideración depende de la actitud del diseñador frente al problema, pero creo que la generación de respuestas adecuadas al clima es ineludible

¿Qué programas has tenido oportunidad de desarrollar? ¿Qué tipo de obras has realizado como profesional liberal?

para el diseño no solo en Salto o en la región norte, sino en cada lugar en que se trabaje, con las particularidades de cada caso. En esta zona, la incidencia del sol, el calor extremo, los vientos escasos y la humedad elevada son factores que deben ser contemplados al proyectar.

Como profesional liberal he desarrollado principalmente programas de vivienda. También algunos establecimientos agroindustriales. En verdad, por cuestiones personales, siempre he intentado trabajar en intendencias, lo que me permite hacer obras de espacio público o de edificio público, desde donde se pueda “hacer ciudad”. He tendido a trabajar en eso. En el interior, como profesional liberal, un altísimo porcentaje de los programas que se desarrollan son habitacionales, tanto de obra nueva como de reformas, y, en menor medida, locales comerciales o similares.

¿Cómo te vinculás con tus clientes? ¿Quiénes son y qué tipo de relación tienen?

Generalmente, los clientes llegan a mi estudio por intermedio de gente conocida. Me conocen, ya sea por amigos o por clientes anteriores. Son muy pocos los clientes que no vienen por esa vía. Con respecto a la relación, en general intento que el cliente participe en todo el proceso de la obra. Desde el anteproyecto conversamos mucho antes de hacer una raya; eso genera un vínculo. Esa instancia previa es muy valiosa, porque aún no se entró a una relación arquitecto-cliente. No hay imágenes disparadoras, ni referentes, ni ejemplos, sino que son diálogos en los que el futuro usuario puede explicar sin presiones todas sus expectativas y se pueden captar las ideas más espontáneas. Aunque durante el proceso de proyecto hay muchos vaivenes, en general esas primeras ideas son las que se mantienen hasta el final. El proceso es muy demandante al principio, pero facilita mucho el desarrollo de la obra, ya que se establece un vínculo muy cercano y continuo, de mucho intercambio.

¿Trabajás solo o con asociados?

Si bien generalmente trabajo solo, también lo he hecho junto con muchos colegas en el marco de proyectos colaborativos. Sin dedicarme demasiado a la actividad independiente, he tenido la posibilidad de trabajar con seis o siete arquitectos distintos, resultando de ello experiencias muy enriquecedoras. Sucede algo que probablemente también acá [en Montevideo] ocurra, no creo que sea una característica exclusiva del interior: cuando uno está con mucho trabajo, llama a otro colega. Es muy común compartir proyectos y trabajos.

¿Identificás algún vínculo generacional entre esos colegas que comparten trabajos?

En general, sí. Tiene que ver con la referencia generacional, con la coincidencia en la etapa de formación. A veces coincide que somos compañeros docentes en la Universidad, por ahí no hay un vínculo generacional sino por el ámbito en el que estamos. Pero principalmente creo que tiene mucho que ver lo generacional, sobre todo porque cuando se comparte una etapa de formación, se comparten los referentes que marcan las trayectorias individuales y también son determinantes para una generación. Estas coincidencias facilitan los vínculos profesionales.

¿Qué programas has desarrollado desde la administración pública?

Desde la administración pública he participado en varios programas de escala y complejidad muy diversa. Algunos no son estrictamente proyectuales, sino que están más vinculados con la planificación. Es el caso de Paysandú: desde la intendencia departamental participé en las instancias de planificación de un grupo organizado

desde la sociedad civil, Grupo Dinamizador de la Costa, conformado también por actores institucionales. Este trabajo, que consistió en una propuesta de desarrollo para todo el borde costero al norte de la ciudad, terminó con la concreción de un proyecto para un tramo de la rambla. También tuve la oportunidad de trabajar en proyectos de plazas nuevas y en reformas de espacios públicos en esta ciudad, en la construcción de espacios culturales y en algunas intervenciones de rehabilitación de edificios patrimoniales, entre otras.

En Salto participé en varias propuestas que apuntaban a la recalificación paisajística, como el proyecto del Muelle Negro y la continuación del parque, que incluía la vía y el espacio ferroviario sobre el arroyo Sauzal. Si bien el muelle se concretó, la realización del parque aún está pendiente. También en este grupo se cuenta el proyecto de recuperación de la costanera norte de la ciudad. En Salto también tuve la posibilidad de participar, y en algunos casos coordinar, algunos proyectos tradicionalmente más duros, como son las obras de vialidad, en los que se procuró superar la simple construcción de calles e incorporar la mirada desde la ciudad y el espacio público, en programas que en general no se abordan desde la integralidad.

También proyectamos equipamiento para las termas tanto en Paysandú como en Salto. Hubo reformas importantes, principalmente edilicias, en las termas del Arapey, algunas menores en las del Daymán, un pequeño plan de desarrollo para las de Almirón y una propuesta de reordenamiento de espacios y actividades en las del Guaviyú.

El trabajo desde lo público abarca todas las escalas posibles, desde las casillas de guardavidas en las playas o los baños en una plaza hasta la planificación territorial. Esa es otra característica del interior; seguramente en una intendencia como la capitalina cada una de esas cosas pasa por diferentes ámbitos.

¿El programa de las piscinas surgió de ustedes o era una demanda de la sociedad?

Surgió a partir de una propuesta planteada durante la campaña electoral por quien posteriormente fue electo intendente. Hubo una primera experiencia exitosa en los años 90: se hicieron cuatro piscinas en diferentes barrios y se valoró como una intervención muy positiva. La administración anterior se propuso continuar con esta experiencia y proyectó ocho piscinas, de las que se construyeron solamente tres.

¿Qué diferencias percibís o percibiste entre el trabajo en una intendencia del interior y el ejercicio liberal de la profesional para un cliente privado del interior?

Se identifican muchas diferencias entre el ejercicio liberal y el trabajo en una intendencia —o entendido de manera más amplia— en el ámbito público.

Este último tiene la particularidad de no contar con un cliente concreto, o mejor dicho, se trabaja para un cliente de naturaleza compleja, que se manifiesta como colectivo heterogéneo a partir de las tensiones sociales y la comunicación mediática. Esto, que parece muy obvio, tiene fuertes consecuencias en el desarrollo de los proyectos, en la medida en que no existe la posibilidad de intercambios a nivel individual o en un ámbito grupal acotado, como ocurre generalmente con clientes privados. Si bien mediante instancias de participación de la población se puede tener insumos para trabajar, en general la opinión del usuario se manifiesta de modo indirecto. Es muy difícil —exceptuando los proyectos reducidos, en los que los actores y sus intereses se pueden abarcar en su totalidad— incluir todo el universo de instituciones y agentes sociales involucrados. En algunos casos, esta dificultad se presenta porque impera la lógica política, que demanda concreciones en el corto plazo que no se acompañan con los tiempos propios de los procesos que requieren las metodologías participativas; en otros, se produce por la dificultad para promover y comprometer la participación. En cualquier caso, es siempre deseable la implementación de metodologías de participación para enriquecer los procesos y los resultados. Esta relación impersonal

con el cliente exige poner en práctica otras habilidades, como la observación y la percepción, una mayor sensibilidad para entender los hábitos y la idiosincrasia de las personas involucradas, y, por sobre todo, desarrollar al máximo el sentido común. Esto supone trascender, y a veces dejar en un segundo plano, algunas expectativas personales del diseñador.

Otro aspecto diferencial es el componente político que debe incorporar el arquitecto cuando trabaja en la esfera pública. Esto no tiene que ver con la participación en cargos de responsabilidad o de confianza política, sino en el aporte desde el pensamiento técnico en el diseño y la implementación de políticas públicas, como puede ser la política habitacional, la de espacios públicos o la de gestión de residuos, entre otras. En estos casos, la participación del arquitecto está relacionada con una determinada política, desarrollada por un gobierno, y es bueno que exista ese involucramiento. Si bien esto tiene algunos aspectos negativos, también ofrece la posibilidad de incidir en las decisiones actuando desde ese rol técnico-político.

Finalmente, la gestión de la obra tiene una mayor dificultad en cualquier nivel de la administración pública que en el ámbito privado. Los procedimientos burocráticos son determinantes, principalmente en el tiempo y el desgaste que insume concretar una obra, aunque a veces también tiene consecuencias negativas en la propia calidad de ejecución.







PATRICIO MARDONES

EL PESO DE LO INVISIBLE



Imaginar lo que no se ve

Patricio Mardones (Antofagasta, 1973). Arquitecto desde 1999 (Pontificia Universidad Católica de Chile). Ha sido profesor en las universidades Diego Portales, Andrés Bello y Pontificia Universidad Católica de Chile; profesor visitante de The University of Texas at Austin. Es autor de más de cuarenta textos en diferentes revistas de arquitectura. Fue editor y director de Ediciones ARQ en Santiago. Actualmente combina la docencia con la práctica profesional.

1. T. Fernández: "Los Andes y América", en: *ARQ* n.º 71, ediciones ARQ, Santiago, abril de 2009.

La arquitectura del siglo XX produjo una parte importante de sus imágenes a partir de los viajes. *Vers une architecture* fue el medio que hizo público el entusiasmo de Le Corbusier por aviones, automóviles y barcos, en su doble vertiente: por un lado, la fascinación por las máquinas —construcciones humanas precisas, eficientes y replicables, que encarnaban para él el espíritu nuevo de la producción industrial y cuestionaban la forma en que el hombre había construido sus ciudades— y, por otro, una atracción inevitable por las posibilidades que ofrecían los nuevos desplazamientos —experiencias que conjugaban tiempo y espacio como una forma de conocimiento—. Primero fue el *Grand Tour*, peregrinaje mandatorio para la joven elite europea en el que el mundo clásico bordeando el Mediterráneo se convertía en destino, y que llevó al propio Le Corbusier a las puertas de la Acrópolis. Luego vinieron los viajes transatlánticos: el paisaje de horizontes ilimitados y la vista del vuelo de pájaro llenaron el imaginario del turista, y las idas y vueltas entre el Viejo y el Nuevo Mundo se cargaron de opuesta significación. Desde la América colonizada, cruzar el océano era una especie de retorno temporal y nostálgico a la patria, al menos a aquella cultural. Desde la otra orilla, el mismo viaje tenía algo transformador: la oportunidad de una vida mejor, la búsqueda de nuevos mercados, y a veces la huida de un mundo hostil, gastado y sin brillo.

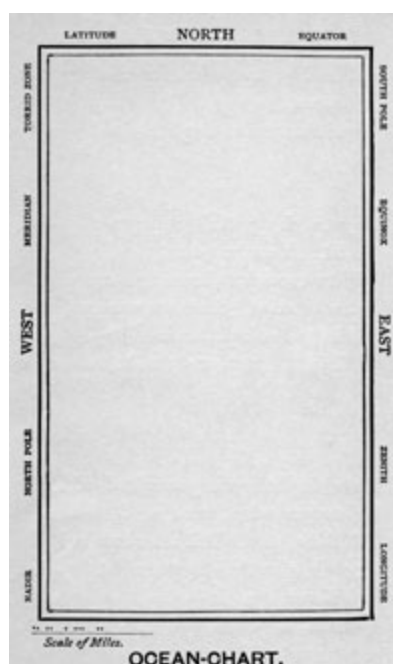
Ciertos puertos del Cono Sur conocieron muy bien ese ámbito de traslados en doble dirección. Diferentes oleadas de inmigrantes, mercancías y familias tan criollas como prósperas agitaron los puertos de Argentina, Brasil y Uruguay durante la primera mitad del siglo; la costa sudamericana fue un espacio de intensas fricciones tensadas por la vista imaginaria de Europa al otro lado del mar. Los ecos de este murmullo portuario llegaban como un ruido sordo a los campos y sierras del oeste: a diferencia de las ciudades puerto, no era fácil llegar al interior, un lugar más oculto y discreto donde primero, necesariamente, había que entrar, un poco a ciegas.

MEANDROS

La gentil llegada del continente americano al océano Atlántico contrasta con la abrupta caída de los Andes al Pacífico: mientras en un lado llueve copiosamente sobre grandes llanuras y los ríos se deslizan suave y abundantemente hacia el mar, en el otro predominan los climas secos, pequeños valles y torrentes de gran pendiente, alimentados por el derretimiento de la nieve de las altas cumbres. Según el arquitecto chileno Teodoro Fernández, esta diferencia entre los sistemas hídricos y geológicos a uno y otro lado de la cordillera de los Andes —unida a sus dispares características climáticas— generó condiciones también dispares para el desarrollo agrícola y contribuyó a la formación de comunidades complejas y altamente jerarquizadas en las áreas donde era necesario organizar sistemas de riego y distribución de agua.¹ Al oriente de los Andes, donde predominan la humedad y las lluvias de los vientos atlánticos, el agua se distribuye homogéneamente sobre un territorio calmo y plano, generando sociedades literalmente más horizontales y democráticas. Los grandes ríos de este lado (De la Plata, Paraná, Amazonas, Uruguay,



Americae Sive Quartae Orbis Partis Nova Et Exactissima Descriptio. Mapa de Diego Cutiérrez grabado por Hieronymus Cock, Amberes, 1562. Cópia en la colección de The British Library.



Ocean Chart Cuarta ilustración de Henry Holiday para "The Hunting of the Snark", de Lewis Carroll. Original de 1876. Fuente: Carroll, Lewis. *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits*. MacMillan and Co. Limited, St. Martin's Street, Londres, 1931.

2. *Amereida*, volumen primero, colección Poesía. Editorial Cooperativa Lambda, Santiago, 1967.

3. L. Carroll: *The Hunting of the Snark (An Agony in 8 fits)*. Macmillan Publishers, Londres, 1876.

Orinoco) son testimonio del lento y generoso discurrir de las aguas por las planicies hacia el mar. La parsimonia del agua fue la que posibilitó estructuras sociales tan atomizadas como homogéneas, que se distribuyeron en las grandes planicies sin encontrar en la geografía mayores obstáculos para su expansión. El territorio uruguayo, bordeado por ríos, es parte de este paisaje de meandros que caen silenciosos al mar, dejando atrás un (casi invisible) mar interior.

EL MAR INTERIOR

En 1952 un grupo de amigos que incluía arquitectos, poetas y filósofos se trasladó a lo largo del paralelo 33°S desde Santiago de Chile hacia el puerto de Valparaíso, para refundar la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de esa ciudad. El proyecto académico, liderado por el arquitecto chileno Alberto Cruz Covarrubias y el poeta argentino Godofredo Iommi, se inscribió en el marco de los cuestionamientos que, desde varios flancos, se estaban haciendo al método beauxartiano de enseñanza de la arquitectura (cuestionamientos que en Chile condujeron inevitablemente a su desmantelamiento) pero estableció rápidamente su propio horizonte en el encuentro entre arquitectura y poesía para la búsqueda de la identidad del espacio americano. La tarea, entendida a escala continental, fue abordada por el grupo de Valparaíso como una misión épica que tiene en el viaje un instrumento principal. El primero de ellos, emprendido en 1964, se planteó como un recorrido terrestre que debía unir Tierra del Fuego, en el extremo austral del continente (ya en 1946 Joaquín Torres García había dicho “nuestro norte es el sur”) con Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, definida por Cruz y Iommi como la capital poética de América, el lugar donde se encuentran sus ejes principales. Al viaje fueron convocados intelectuales de las procedencias y formaciones más diversas; la guerrilla de Ernesto Che Guevara cortó el avance de la caravana en la frontera entre Argentina y Bolivia, pero este final adelantado no atenuó el impacto de la experiencia en el grupo. Definida por sus promotores como “travesía”, el recorrido fue el modelo que delineó la serie de viajes de conocimiento por el continente que, a partir de 1984, forma parte del currículum académico de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, y fue también el origen del poema coral “Amereida”. Publicado en 1967 en ausencia absoluta de jerarquías (sin mayúsculas, sin autores) como un *collage* de notas de viaje, cartas, poemas y textos encontrados, en su nombre se funden la aparición del territorio de América con la heredad latina encarnada en el poema de Virgilio.²

Las travesías se proponen revelar al viajero la verdadera dimensión del territorio desconocido del continente. El grupo de Valparaíso definió el interior de América, tierra habitada desde sus bordes oceánicos, como un “mar interior”: un lugar desconocido, para explorar y descubrir. El misterio de América “tierra adentro” recuerda a la imagen del mapa del mar de Henry Holiday, que ilustra el indefinible poema de Lewis Carroll “The hunting of the snark”: una hoja en blanco, donde los únicos elementos reconocibles (y en este caso, además, inútiles) son los bordes.³

LA NOSTALGIA DEL VIAJERO

Asomado desde ese mismo borde oceánico de América, la definición de “interior” que anima esta selección de obras construidas delata la certeza propia de quien

mira desde afuera y no termina nunca de salir de su lugar de origen: una visión parecida a aquella que el dibujante Saul Steinberg presenta en 1976 como “La provinciana visión del mundo que tiene un neoyorquino”. *View of the World from Ninth Avenue* ocupó una de las más célebres portadas de la revista *New Yorker* y presenta el mundo de la Guerra Fría de una manera similar a quien mira hacia el interior del continente americano como si fuera Eneas: alguien que no termina aún de llegar, asomado todavía desde el Mediterráneo, el mar interior original del mundo latino.⁴

Visto así, desde fuera, como lo que queda fuera de la vista porque está “tierra adentro”, el interior funcionaría como una periferia invertida. Sería un buen lugar donde el mundo decante, en el sentido que apunta Smiljan Radic cuando recuerda a Joseph Brodsky: un lugar de sedimentos arrastrados, de acumulación de restos que sobreviven a penosos y, muy probablemente, involuntarios traslados desde un centro que está en otra parte.⁵ El interior, visto desde afuera, desde el otro lado del mar, o al menos desde el puerto, es también invisible a ratos y menos conocido porque es el lugar al que solemos darle la espalda.

Uruguay (al igual que Brasil) fue una playa particularmente receptiva a las ideas del movimiento moderno que cruzaron el Atlántico a partir de la década de 1920. Quizá la relativa debilidad de la tradición conservadora en el contexto cultural uruguayo facilitó la implementación del proyecto moderno —inicialmente con una inusual radicalidad—, que con el tiempo fue perdiendo lustre y derivó en un lenguaje común y compartido, que por su omnipresencia se volvió casi convencional. El proyecto arquitectónico de la modernidad encontró en Uruguay (principalmente en Montevideo, un puerto que mira hacia el oriente, pero también en otras ciudades alejadas de la línea de la costa) un terreno próspero para desplegarse y fortaleció ciertos vínculos culturales con las vanguardias europeas, vínculos que tienen hasta la actualidad una vigencia atávica. El *Grand Tour* que realizan los estudiantes de arquitectura uruguayos es un signo de la voluntad de suprimir la distancia y minimizar la presencia del océano para llegar a la otra orilla; al igual que las travesías de los arquitectos de Valparaíso, reafirma la heredad europea, pero desde una posición probablemente más nostálgica, que antepone la recuperación de una experiencia perdida a la resignificación de la experiencia presente.

Desde ese ángulo, las obras de Luis Alberto Basil y Carlos Viola en Minas, las de Carlos Rodríguez Fosalba en Salto y las de Lucas Ríos Demaldé en Tacuarembó, construidas en los inicios de la segunda mitad del siglo XX, aparecen como una excepcional decantación de las ideas modernas, que aprovechan el blanco que ofrece el mapa del mar interior para poner en juego planteamientos formales y espaciales en un contexto físico que parece maleable y abierto. La renuncia de Rodríguez Fosalba al viaje de los egresados de arquitectura para volver a ejercer como funcionario público en su ciudad natal ejemplifica la condición excepcional de estos arquitectos que terminan tomando distancia del primer frente cultural para establecer una práctica de arquitectura que, a pesar de la discreción de su escala, se permite cuestionamientos de alcance urbano gracias a la blandura del contexto donde se emplaza. Es clave en este escenario la existencia de un soporte social encarnado en una clase media suficientemente próspera y culta, receptiva a los cuestionamientos que los arquitectos hacen, por ejemplo, a la estructura del tejido de las manzanas y a los códigos plásticos dominantes hasta ese entonces. La existencia de una diversidad de pequeños encargos privados, que redundan en una serie de operaciones que se presentan asemejándose a ejercicios de acupuntura urbana, habla de la horizontalidad de las estructuras sociales de la vertiente atlántica de

4. S. Steinberg: *View of the World from Ninth Avenue*. Portada de *The New Yorker*. F-R Publishing Company, Nueva York, 29 de marzo de 1976.

5. S. Radic: “Frágil fortuna”. Original de 1998. En: S. Radic: *Bestiario*. ARQ+2. Ediciones ARQ, Santiago, 2014.

Sudamérica y de la aptitud de sus ciudades como principal escenario de una vida de intercambios y fricción, más resistente a la concentración del capital y el poder que caracteriza a las comunidades al otro lado de la cordillera. El modelo de las cooperativas de vivienda, vigente aún en Uruguay y también presente en la selección de obras de este número en el conjunto de Río Negro, da cuenta de la misma manera de esta particular estructura social y sus implicancias en la construcción de la realidad urbana uruguaya.

LO QUE ES VISIBLE HOY

La noción del territorio uruguayo como un dominio que se aborda y se mira desde el mar subyace en la definición que hace este proyecto editorial de “el interior”: un lugar tierra adentro, donde a partir de la posguerra se depositaron los ecos del impulso del movimiento moderno, el mismo que modeló la fisonomía de la capital; no pocas veces el vehículo de esa vibración fue un arquitecto formado en Montevideo que vuelve a su tierra natal a ejercer la práctica, en un viaje que algo tiene de odisea.

El ámbito propio de ese ejercicio profesional fue la ciudad: porfiadamente, la nueva arquitectura trasladada desde la vanguardia europea se insertó en las manzanas densas del trazado español, generando toda suerte de oportunidades y dispositivos de ajuste y vinculación: pórticos, patios, terrazas, escaleras, medianeras, galerías. Su implementación estaba casi siempre asociada a una red de pequeños mecenazgos, urdida desde la maraña de parentescos y complicidades propia de las compactas comunidades de provincia, que en el caso uruguayo parecían estar aún más homogéneas y consolidadas que en el resto de Sudamérica.

La selección de la docena de proyectos aquí presentados permite constatar algunas condiciones particulares de la arquitectura que hoy se construye en esta parte de Uruguay. La lista confirma el desplazamiento —o más bien, la ampliación— del campo preferencial de la práctica arquitectónica desde la ciudad, como tejido denso y tributario de múltiples negociaciones, lugar por excelencia de la vida del hombre moderno, al territorio, entendido como un continuo complejo y heterogéneo cuya definición se debe en parte importante al desarrollo de nuevas tecnologías de comunicaciones y transporte. Nuevamente, el viaje aparece vinculado a la comprensión última del espacio, ahora no sólo desde el punto de vista de los afectos y las aspiraciones sino que también desde su propia definición estructural. Proyectos como el de La Lunera, la escuela de Artigas y el Centro Universitario de la Región Este en Treinta y Tres (a orillas de la ruta 8) son ejemplos nítidos de esta condición “colonizadora”, donde el edificio se presenta como un objeto exento con una gama de relaciones con su contexto que cubre un rango muy diferente de aquel que posibilitaba la grilla urbana heredada del imperio español. La escuela de Artigas —y también, aunque más tenuemente, el liceo en Lavalleja— plantea una propuesta que, con bastante autonomía, reproduce dentro del proyecto algunas de las relaciones espaciales propias de la trama urbana tradicional. Incluso en las piscinas públicas de Salto la arquitectura parece tomar distancia de su contexto, marcando un claro límite con él al intentar recrear el aire del campo abierto donde los distintos pabellones que albergan el programa flotan unos respecto a los otros.

En segundo lugar, ya no estamos frente a un conjunto de estudios locales, establecidos después de un período de formación fuera de “el interior”, como ocurre con



Centro Regional del Este, Treinta y Tres | ANDREA SELLANES, SMA

los proyectos de la segunda mitad del siglo XX presentados paralelamente. Hoy, la mayoría de los proyectos contemporáneos seleccionados fueron desarrollados desde Montevideo o incluso desde fuera de Uruguay, lo que hace pensar en un proceso de concentración en curso que afectaría las estructuras desde donde se genera la arquitectura. Esta concentración parece delinear jerarquías de capital y poder desde múltiples centros (por el momento, Buenos Aires o Montevideo) que son articulados por una variada red de vínculos y que se contraponen a la fragmentada homogeneidad —propia de los sistemas de campo— que habría caracterizado a la producción arquitectónica uruguaya hasta hace unos pocos años. La manida globalización podría aplanar todavía más las posibles diferencias de carácter que ya diluye la sólida tradición modernista de Uruguay, desde la monopolización cultural en la generación del proyecto hasta la captura de los encargos por unas pocas corporaciones. Al mismo tiempo, la posible desaparición de la horizontalidad que caracterizó a las estructuras sociales, que en este caso fueron el soporte de la instalación de la modernidad, podría acentuar la quieta homogeneidad de la arquitectura contemporánea que está produciendo la República Oriental del Uruguay.

Por eso resulta tan melancólicamente estimulante la revisión de los proyectos construidos en el interior por Rodríguez Fosalba, Basil, Viola y Ríos, donde pequeñas comunidades alejadas de los centros esplenden a través de casas urbanas, placas de mármol, pórticos públicos y patios.







- > **OPA!**
OBRAS Y PROYECTOS
DE ARQUITECTURA
- > **VIVIENDA**
ARQUITECTURA RIFA
GEN'09
- > **SEVÉ**
PUBLICACIÓN
DE LA LDCV
- > **CUAC**
PROYECTO
DE MOBILIARIO

02

SAMOTRACIA

DIEGO CAPANDEGUY

OPA! OBRAS Y PROYECTOS DE ARQUITECTURA

Relatos de creadores contemporáneos

Diego Capandeguy (Montevideo, 1961). Arquitecto desde 1994. Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano. Profesor titular de Historia de la Arquitectura Contemporánea y profesor agregado del taller Danza (FADU-Udelar). Autor de diversos escritos sobre la arquitectura y el urbanismo recientes.

1. Fragmento de la Convocatoria Abierta de OPA! Véase: <http://www.fadu.edu.uy/patio/novedades/opa-obras-y-proyectos-de-arquitectura.html>.
Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.

2. Las presentaciones en video *on line* pueden verse en: <https://vimeo.com/173469558>; <https://vimeo.com/172895265>; <https://vimeo.com/172902652>; <https://vimeo.com/173619883>.

OPA! Obras y Proyectos de Arquitectura 2016 fue una instancia de presentación de prácticas profesionales por medio de relatos gráficos y orales, dirigida a docentes y estudiantes. Fue organizado por el Departamento de Enseñanza de Anteproyecto y Proyecto de Arquitectura y coordinado por Daniella Urrutia. Se realizó durante cuatro fines de jornada en el Patio Carré de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) en Montevideo. Cada día, cinco autores, individuales o grupales, debieron proponer “una reflexión sobre el trabajo presentado que signifique un aporte a la discusión disciplinar desde la mirada académica. La participación en el evento no implica la legitimación del trabajo propuesto sino más bien la oportunidad de compartir y colectivizar” lo realizado.¹

VOLUNTARIOS EN UN LLANO INCIERTO

Los disertantes fueron voluntarios de la arquitectura que en su mayoría conjugan prácticas proyectuales profesionales y docentes. Así se mixturaron generaciones, desde catedráticos conocidos a docentes emergentes, desde creadores consagrados internacionalmente a otros colegas con perfiles más discretos, desde profesionales liberales a otros de oficinas de arquitectura pública. También se pudo contrastar la producción de docentes de diversos talleres de Proyectos y de algunos equipos transversales en una instancia no competitiva y más abierta que los concursos de arquitectura o de obra realizada. Ello ya marcó una excepcionalidad de OPA!, lo que habilitó nuevas conversaciones. Este llano igualador evidencia la generosidad y cierta valentía de los expositores voluntarios. Quizás también muestra la vitalidad del mito fundacional y cobijante del Uruguay del “nadie es más que nadie”. Asimismo, esta exposición fue distinta que mostrarse con el ilusorio alto control de un sitio web, o en los juegos de los *performers* de los TEDx u otros eventos similares.



Jorge Gambini en OPA! | ELÍAS MARTÍNEZ, SMA

3. A ello se suma la dificultad de los arquitectos jóvenes de poder trabajar en los contados proyectos de vivienda colectiva, a diferencia de lo ocurrido con la notable e innovadora experiencia cooperativa de los 60 y 70.

4. La actual firma MAPA resulta de la fusión de Studio Paralelo de Porto Alegre y de MAAM de Montevideo.

PERCEPCIONES TRANSVERSALES

Del OPA! 2016 se puede consignar algunas cuestiones que permean parte de los diversos relatos:²

- > Una variable asunción de riesgos, de capturas de oportunidades, de talentos adaptativos, con destakes que cruzan las diversas generaciones. Ello se inscribe en un escenario post *boom* del trabajo profesional que el propio OPA! evidenció.
- > La recurrente explicitación de las constricciones de cada proyecto. Estas fueron socioterritoriales, de los comitentes, presupuestales y de gestión, e incidieron en la propia concepción del proyecto. ¿Acaso en la elaboración crítica y en la historiografía de la arquitectura frecuentemente no se soslayan tales restricciones?
- > La naturalidad con que los más jóvenes afirman disfrutar de la construcción, apostando a tectónicas y a adaptaciones tecnológicas, más allá de aciertos y errores. Diversas fases de la obra se fotografían, testimoniando un devenir que se sortea y que parece producir un disfrute atávico propio de la arquitectura. Parecería que el *Baukunst* local es más fuerte de lo que se suele valorar.
- > La dualidad entre proyectos mayoritariamente edilicios de porte reducido y medio y las propuestas de arquitecturas complejas, urbanísticas y paisajísticas. Si las primeras son aparentemente “dominables” desde el proyectista, las segundas se enfrentan a su probable cambio no controlado.
- > La calidad y selección de las fotografías de las obras, sea en construcción o finalizadas pero incólumes, sea de la vitalidad dada por los humanos, incluso sus mascotas, sea de las figuras y fondos escénicos, sea de las *selfies* del trabajo. ¿No se trata de los nuevos modos de perpetuar la aprehensión de la arquitectura? También el *render* y la obra construida parecen mimetizarse. Ello confirma el virtuosismo de muchos infógrafos uruguayos valorado internacionalmente.
- > Fueron escasas las explícitas apoyaturas en el arte, en el disparador casual y en construcciones conceptuales más densas que trascendiesen la casuística de cada proyecto. Estas fueron crecientes con las edades de algunos disertantes. ¿Cuán conscientes fueron de ello los propios expositores? El silencio de unos y las referencias de otros, ¿no ponen en evidencia un pragmatismo compartido, muy contemporáneo, especialmente fuerte en esta vecindad? Y, en los casos de alusiones y ambiciones conceptuales más profundas, ¿fueron simultáneas al proyecto o fueron líneas de indagación abiertas gracias al proyecto? ¿U operaron como legitimaciones de ocasión ante el auditorio académico?
- > También los relatos y obras reflejaron diversos “tiempos” de Uruguay en relación a las poéticas y sensibilidades globales contemporáneas, con sintonías *on line* y con rezagos simultáneos. Estos distintos tiempos de los creadores locales en su articulación con los temas de la arquitectura global, ¿no son una marca de parte de la arquitectura del Uruguay del siglo XX y del siglo XXI? ¿Ello resulta de praxis más encerradas o abiertas respecto a la decantación profunda o ligera de los nuevos paradigmas internacionales? ¿O se debe a la apuesta a otras elaboraciones más específicas?

CAPTURAS INSTANTÁNEAS

Además del OPA! 2016 se desea compartir algunas capturas focales del momento:

- > La fuerza de la casa individual como un deseo persistente, a pesar de la ambición moderna de muchos actores por la vivienda colectiva.³ Cabe mencionar varias propuestas, como la Casa Urbana de FGM, Ferrando, Goyos y Martirena. Aquí se enfrentaron a un *mix* de taller y casa, desdoblado en el tiempo, potenciando las ficciones de su comitente, la tectónica y la materialidad, vivienda de las más calificadas del ciclo reciente. También cabe destacar la casa de Arquitectura Rifa de Souza, Martínez, Mascheroni y Varela, con su sintaxis, su descompresión espacial, su articulación con la calle y la celebración de su concreción. Del estudio KUNST, de Lezica y Castelli, se consignan proyectos de diversos formatos, de los que cabe subrayar el de La Blanqueada, con su aumento de unidades habitacionales y de la urbanidad.
- > Los logros cualitativos en la obra pública reciente. Así lo pautan las indagaciones programáticas y morfogenéticas en la arquitectura escolar de Barrán y su equipo en el marco del Proyecto de Apoyo a la Escuela Pública Uruguaya en MECAEP. También lo evidencian intervenciones puntuales frescas, *low cost*, con muchas constricciones, como el Centro Cívico Luisa Cuesta, de Trillo y Días, o el Memorial Pepe D'Elía, de LAP, Lecuna, Alonso y Palermo. En este registro, la biblioteca de la Facultad de Química, de Márquez, se destaca como un encantamiento capsular de un *terrain vague* dentro de un edificio.
- > El “clásico” virtuosismo de los Gualano, el equipo más reconocido a nivel local y regional, con su estigma de morfologías simples, de elegantes proporciones. Es el caso de su amplia Casa Calera del Rey. En esta gran línea se ubica la praxis de Báez y Durán, pautada por su disciplina volumétrica, así como la delicada infiltración para la sede de Publicis Ímpetu. En otro registro de objetos virtuosos y ultraligeros, se encuentra el refinado Pabellón de Cristal en el jardín del Museo Nacional de Artes Visuales, de OMM Arquitectura, de Secco, Coll, Bonino, Alanís y junto a Garateguy.
- > Los cuidados Minimod, de MAPA, transportables y combinables, posados en paisajes idílicos, que contrastan con los micropaisajes manufacturados dentro de sus edificios. Es el caso de la sede del CREA de Campina Grande, en Brasil, o del Concurso del Complejo Administrativo de Conaprole, en Montevideo. Aquí se trata de una fábrica pesada esculpida sensiblemente, realizada por Carballal, Gobba, López, Mendes, Barreto, Navarro, Courregues, Andrades, Castro y Machado. MAPA es un estudio binacional de la era digital, grupo creativo muy reconocido en el exterior.⁴
- > La praxis en arquitecturas complejas de Sprechmann & Danza y su estudio, con intervenciones como el Centro Nacional de Trauma y la Administración de los Servicios de Salud del Estado, o el Hospital Británico, en Montevideo. Aquí se trabaja sobre lo construido, poniéndose en cuestión la ilusión de la obra acabada y cerrada, habilitándose consideraciones infraestructurales, de cambio rizomático no siempre predecible, y de reposicionamiento institucional. La propia propuesta de Danza y Benech en el Parque de Esculturas de Presidencia, consistente en un rayo que atravesó el monumento a Luis Batlle Berres de Fresnedo Siri, al filo del siglo, fue un provocador y simple gesto de oportunidad, premonitorio de la operativa en un territorio complejo.

- > Otras intervenciones en arquitecturas preexistentes. Una, la de Sinergia, de Guiponi y Magnone, innovador programa de trabajo compartido, con una delicada acción y colonización escenográfica de un galpón existente. Otra es la fina y mínima intervención de LT, López y Tuja, en la Torre Sur de la Catedral Metropolitana de Montevideo, o la pragmática adaptación para la guardería del Colegio Seminario. Las primeras dos obras evidencian una sensibilidad atmosférica.
- > Las prácticas urbanísticas, que abren preguntas sobre la aplicación de la tradición del “proyecto territorial y urbano” en Uruguay. Es el caso de Schelotto, que se detiene en diversos formatos tipificando diez proyectos urbanísticos; o del Parque Productivo Casavalle, de Artecona, Dutine, Falkenstein, Urrutia y Zurmendi; o del Parque Urbano Educativo y Terminal de Transporte Interdepartamental de Maldonado, de De Souza y Logiuratto; o del Parque turístico Maldonado, 3 polígonos, 3 estrategias, 3 operaciones, de Berninzoni-Costas, que atrapan y activan oportunidades urbanísticas de diverso tenor.
- > La intervención en nuevos programas y geografías fuera de Uruguay, como el *Ambassador Business Center* en Santa Cruz de la Sierra, de Gambini, un megaproyecto de cuidada factura. Se trata de un campo de programas y de exportación de servicios que involucra a un creciente número de profesionales, universo aparentemente aún prejuicioso para parte del cuerpo académico.
- > La arquitectura del *retail* en diversos locales, prácticas con premuras, complejidades y demandas de *branding*, junto a otros formatos de praxis; es el caso de Soba, Pérez Parodi y Cammilletti.

EPÍLOGO

Naturalmente, las notas anteriores no sustituyen, sino que invitan a otros análisis del universo de prácticas profesionales de la arquitectura. Ello trasciende al colectivo académico, a las creaciones de mayor calidad relativa, y cruza a un más amplio campo de la producción y gestión de la arquitectura. Inevitablemente, OPA! englobó un limitado segmento de la praxis de la arquitectura reciente en Uruguay. Esta se ha desdoblado de modo posfordista, intensificado y enriquecido en su capital profesional en el pasado reciente. Asimismo, es de destacar de esta convocatoria la admisión de obras construidas, como también de proyectos de diverso carácter, todos ellos pertenecientes al mismo trabajo disciplinar.

En síntesis, OPA! alentó a compartir, a mirar más al vecino, a reconocer y respetar la pluralidad de relatos, a aceptar prisas, a enfrentar limitaciones, a profundizar en campos de sentidos que otras disciplinas asumen con más fuerza, a resolver problemas con lógica y sensibilidad y a promover empatías. Sería deseable que, a pesar de lo acotado de la producción arquitectónica del país, se realicen nuevas ediciones futuras de este evento. Estas podrían nutrirse de otros creadores de diversas generaciones, unos emergentes, otros ya consagrados, que no participaron en esta edición. También se podría integrar a proyectistas no sólo de la arquitectura sino del diseño de la reciente nueva FADU, cuyas sinergias podrían estimularse en una suma positiva.

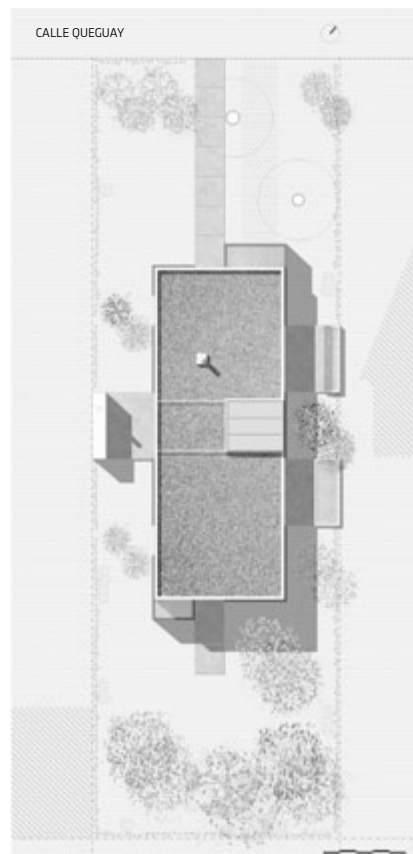


VIVIENDA

ARQUITECTURA RIFA G'09

► María Inés García
Maximiliano García

Obra: Vivienda Arquitectura Rifa Gen. 09 ► **Dirección:** Queguay, manzana 16 solar 4, entre Alma Fuerte y León Felipe ► **Ubicación:** Parque Miramar, Canelones, Uruguay ► **Área de terreno:** 709,50 m² ► **Área a edificar:** 242 m² (155 m² interiores + 87 m² exteriores acondicionados) ► **Año de concurso:** 2014 ► **Año de construcción:** 2015 ► **Tiempo de obra:** marzo 2015-enero 2016 ► **Arquitecto asesor:** Enrique Castro ► **Proyecto y recaudos:** María Inés García y Maximiliano García ► **Asesores en estructura:** Magnone-Pollio Ingenieros Civiles ► **Asesores en sanitaria:** Federico Estoup ► **Construcción:** MR Obras Uruguay ► **Jurado del concurso:** arquitectos Pancho Firpo, Luis Zino, Luis Oreggioni ► **Fotografías:** Marcos Guiponi



MEMORIA PREPROYECTO

(DE CONCURSO)

En un predio de proporción alargada, la vivienda se concibe como respuesta a esto y replica dicha proporción. El ancho —casi la mitad del ancho del terreno— convierte los laterales en áreas de oportunidad, por lo que las proyecciones más acentuadas del espacio interior se dan en direcciones perpendiculares al terreno.

El área social de la vivienda se define como una espina que va adquiriendo privacidad a medida que uno avanza desde el frente hacia el fondo. Esta área se articula cuando se intercala con los volúmenes que albergan actividades más contenidas y/o privadas. Una vez segmentada el área social, se genera una sucesión de sutiles conexiones visuales en diagonal que evidencian la forma en que se interconectan mutuamente los espacios y a su vez quedan establecidas las proyecciones-expansiones hacia el exterior. Estas proyecciones van acompañadas de dos tipos de pavimento que se definen según el programa adyacente en el interior de la vivienda y la característica de la actividad que se pueda llevar a cabo en esta. Los diferentes pavimentos caracterizan el espacio exterior y generan una serie de ámbitos que favorecen la interacción entre sí y con las porciones *vírgenes* del terreno.

La lógica espacio-material que define estas expansiones deriva en la interacción de cada espacio con uno de los volúmenes *macizos* a su espalda y un cerramiento de *curtain wall* hacia adelante, lo que acentúa las fugas hacia los laterales. Aparecen otros tipos de secuencias espaciales cuando estos volúmenes se perforan y permiten visuales que atraviesan transversalmente el terreno: *patio-cocina-living-deck* o *patio-jardín de invierno-comedor-parrillero*.

MEMORIA POSPROYECTO

El anteproyecto del concurso presentaba algunas ambigüedades que fueron motivo de revisión en el proceso de ajuste. En este sentido entendimos que el proyecto podía tomar, entre otros, dos rumbos bien diferenciados. Uno de ellos era que las cajas adquirieran un carácter etéreo y se materializaran de modo que sus espesores fueran mínimos y cuya manifestación no diera indicios de elementos permanentes. El





otro camino era totalmente opuesto: aumentar la masa. Este último fue por el que optamos.

Ahora las cajas estarían ancladas al suelo, emergerían de él. En consonancia, se extrae la cubierta hacia arriba y se apoya en las cajas, ya que al principio era un elemento que estaba entre ellas. Las cajas se convirtieron en portantes y se abandonó la estructura de pilar y viga propuesta en el concurso. Percibimos que en ese gesto lográbamos que las fachadas fueran la imagen misma de la estructura, tan elemental como un dolmen. De aquí se desprendió la decisión de levantar los muros con ladrillo de campo.

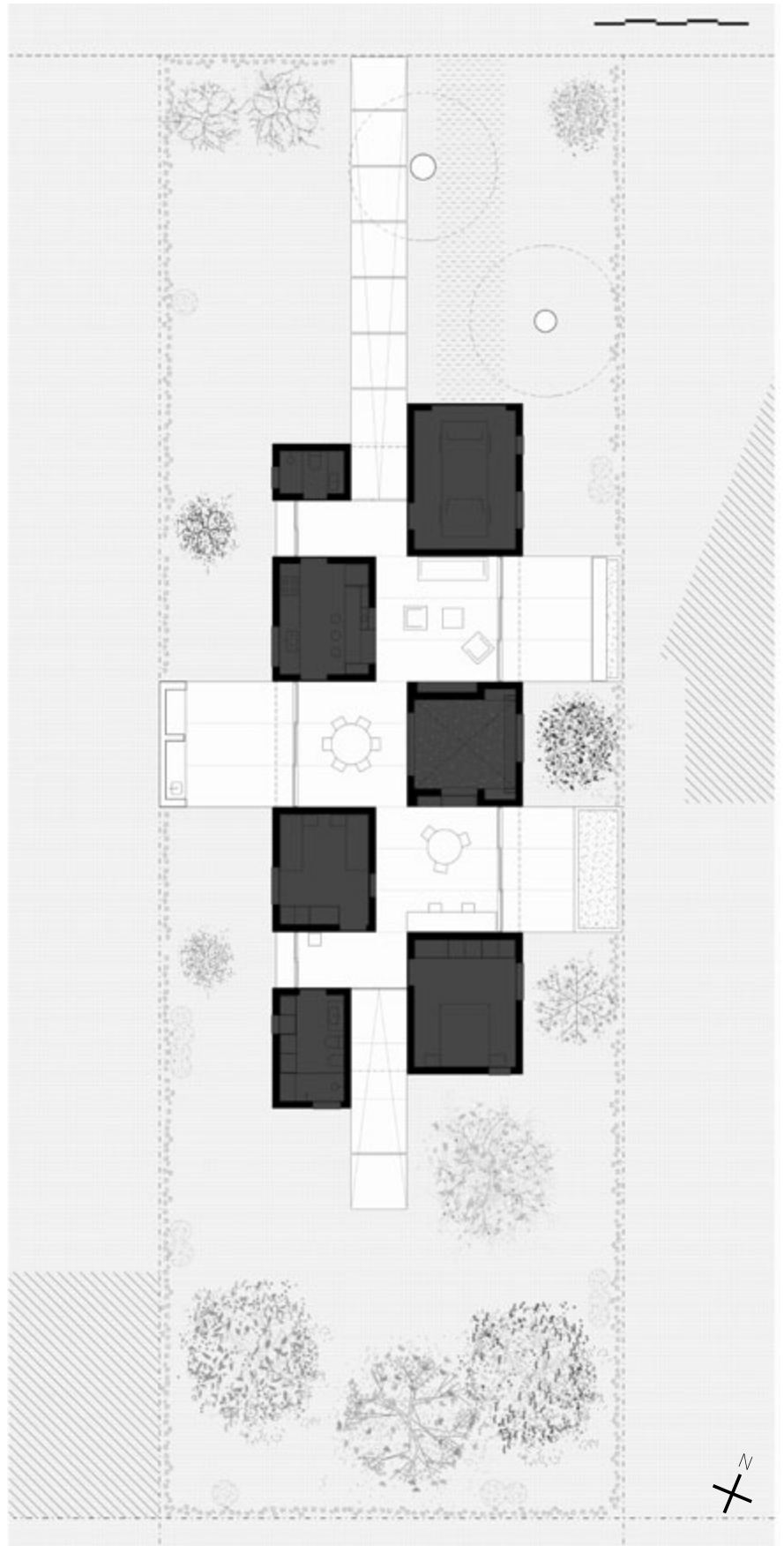
El espacio social de la vivienda queda definido por tres elementos: los volúmenes de ladrillo que afloran del suelo; la cubierta de hormigón visto cuyo carácter macizo acompaña la idea de dar refugio; el piso de monolítico gris y hormigón que se escurre entre los volúmenes y que otorgan a la casa la relación con el exterior. Las áreas privadas, de servicios y anexas fueron distribuidas en los distintos volúmenes, cuyo color blanco del interior maximiza la iluminación a través de vanos y a su vez potencia el pasaje del *espacio-entre* al *espacio-dentro*.



SECCIÓN



FACHADA CALLE QUEGUAY





C

Fernando Escuder

EUCD

La propuesta ganadora planteó originalmente un concepto justificado en la elección de materiales y texturas, predominando en el anteproyecto la superficie plana de revoque blanco en los muros de fachadas y en las paredes interiores. Durante la ejecución material, esta terminación de diseño limpio fue reemplazada por la rusticidad del ladrillo de campo.

Son notorios el lenguaje particular y las sensaciones que provoca cada textura. El revoque blanco liso elimina lo ornamental; no agrega, sino que resta, neutraliza y purifica, permitiendo manifestar la naturaleza de otros materiales como el hormigón a la vista del cielo raso, la madera natural de las estanterías embutidas o el alero blando del parrillero.

El ladrillo de campo es el primer material para construir hecho por el hombre a su medida, con los medios esenciales que le brinda la naturaleza. Su historia y aspecto rústico dejan una huella muy marcada en el área de la casa construida. Su color opaco contrasta con el del espacio natural exterior; además, su textura rugosa suma otros sentidos táctiles y propiedades acústicas particulares en los interiores de la casa.

La propuesta del anteproyecto de paredes con revoque blanco indicaba una aparente anulación de la superficie, una propicia amplitud de los espacios, una transparente relación con el entorno. La aplicación final del ladrillo muestra una distancia entre la idea inicial y su concreción material.

Magalí Pastorino

LDCV - Área Sociocultural

Partimos de dos ideas provisionales en esta interpretación. La primera es que en el tiempo del proyecto se abren procesos de subjetivación, que incluyen una disposición estética con respecto al fenómeno del habitar. La segunda es que proyectar es generar textos que se ponen en acción, con sus fugas y desvíos y con la capacidad de albergar, dinámicamente, expectativas, fantasías y esperanzas que circulan en el campo imaginal y que gravitan en torno a la morada y sus significaciones histórico-culturales.

En nuestro caso, podemos visualizar una lógica discursiva dislocada, que brinda elementos que nos interesa relevar para pensar en las encrucijadas de la estética y del diseño. En el texto del preproyecto se destaca que la vivienda sigue y replica la proporción alargada del predio; de allí, el espacio aparece imaginado con “proyecciones expansivas”, interconexiones, interacciones: estas marcas semánticas nos llevan a pensar en lo que se puede recorrer, en el movimiento. En el posproyecto aparecen los ajustes y la visualización de “ambigüedades”; aparece un cambio donde lo que se resalta es la metáfora del dolmen, el dar refugio, el “espacio dentro”: significantes que nos llevan al polo opuesto. A la fijeza y al receptáculo, un espacio que se abre para adentro, para guarecer. En este disloque hallo la riqueza del trayecto estético e imaginario existente entre el momento de la inmersión en el terreno para la producción imaginante del proyecto y su salida, que atiende a la concreción y al sentido del habitar.

Alfredo Peláez

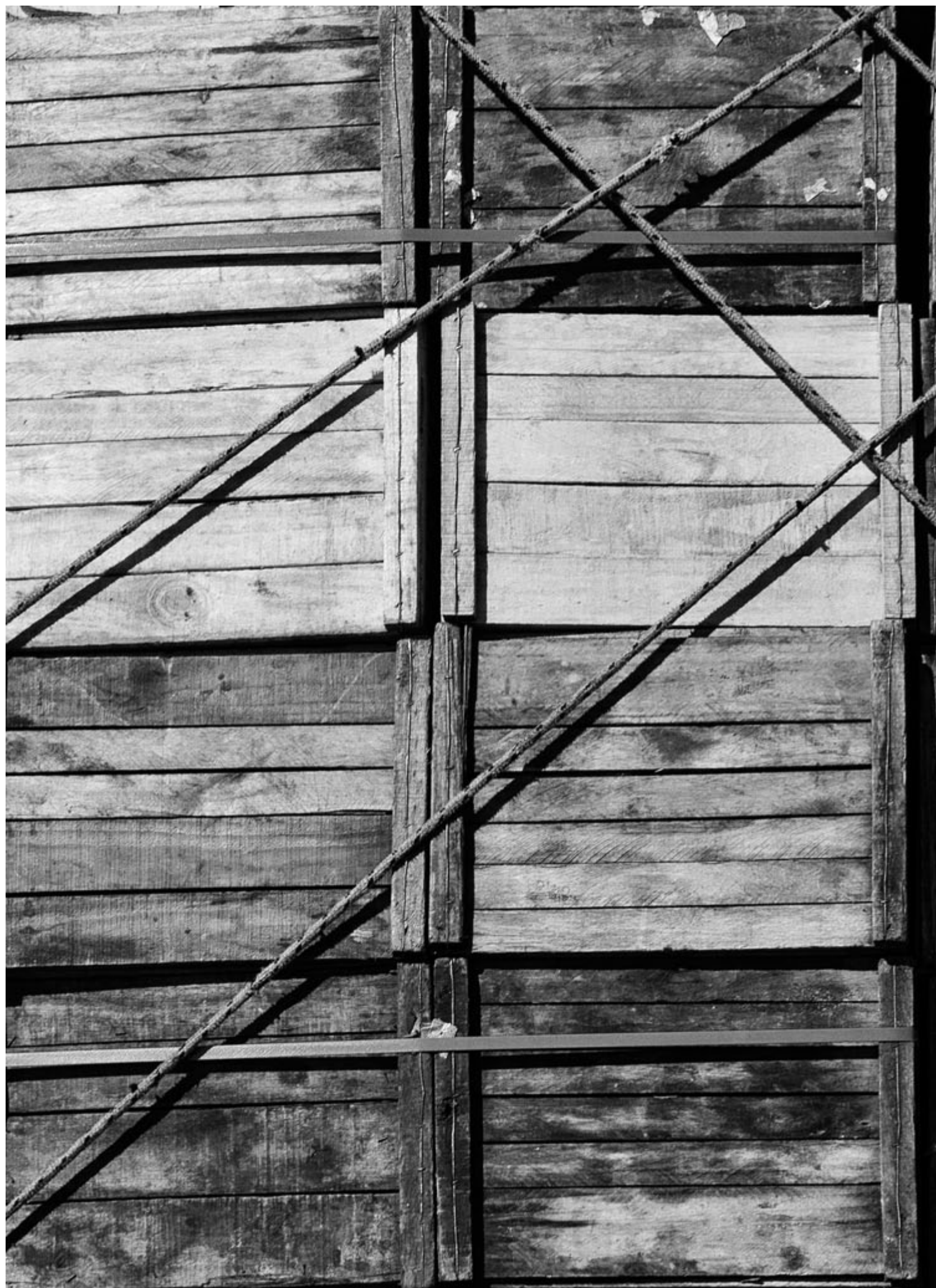
DEAPA - Taller Comerci

El proyecto se construye a partir de un diagrama que alterna habitaciones y sus espacios intersticiales. Toma como referencia arquitecturas contemporáneas japonesas y suizas.

El sitio obliga a ordenar la casa angosta y profunda según una banda central de movimientos. Esto hace que el esquema global recuerde las introvertidas casas a patio, que aprovechan apenas el fondo del terreno como tímida extensión del interior. En las propias bases del concurso no se considera la topografía del terreno, y se resuelve en obra —a pesar de los proyectistas— rellenando y pasando el problema al vecino lindero.

El desarrollo del proyecto, luego del concurso, muda la atmósfera etérea y blanca por la experiencia del ladrillo y el hormigón aparente que, con sus cuidadas terminaciones, ayudan a construir una secuencia de espacios de calidad tensionados por vistas cruzadas y ventanas interiores que provocan la percepción de los intersticios como exteriores. Sin embargo, el alto costo de la construcción obligó a realizar recortes en el proyecto. Se descartaron los filtros y protecciones que medaban entre el adentro y el afuera, poniendo en crisis la resolución material adoptada.

Estas experiencias, en todas sus dimensiones, deberían alimentar nuestras discusiones sobre los modos en que hacemos y enseñamos arquitectura, e invitarnos a cuestionar lo que valoramos y lo que dejamos de lado.



XBOCHA

XBOCHA

SEBO

SEBO

REYNA

REYNA

VILLA

CONSTITUCION

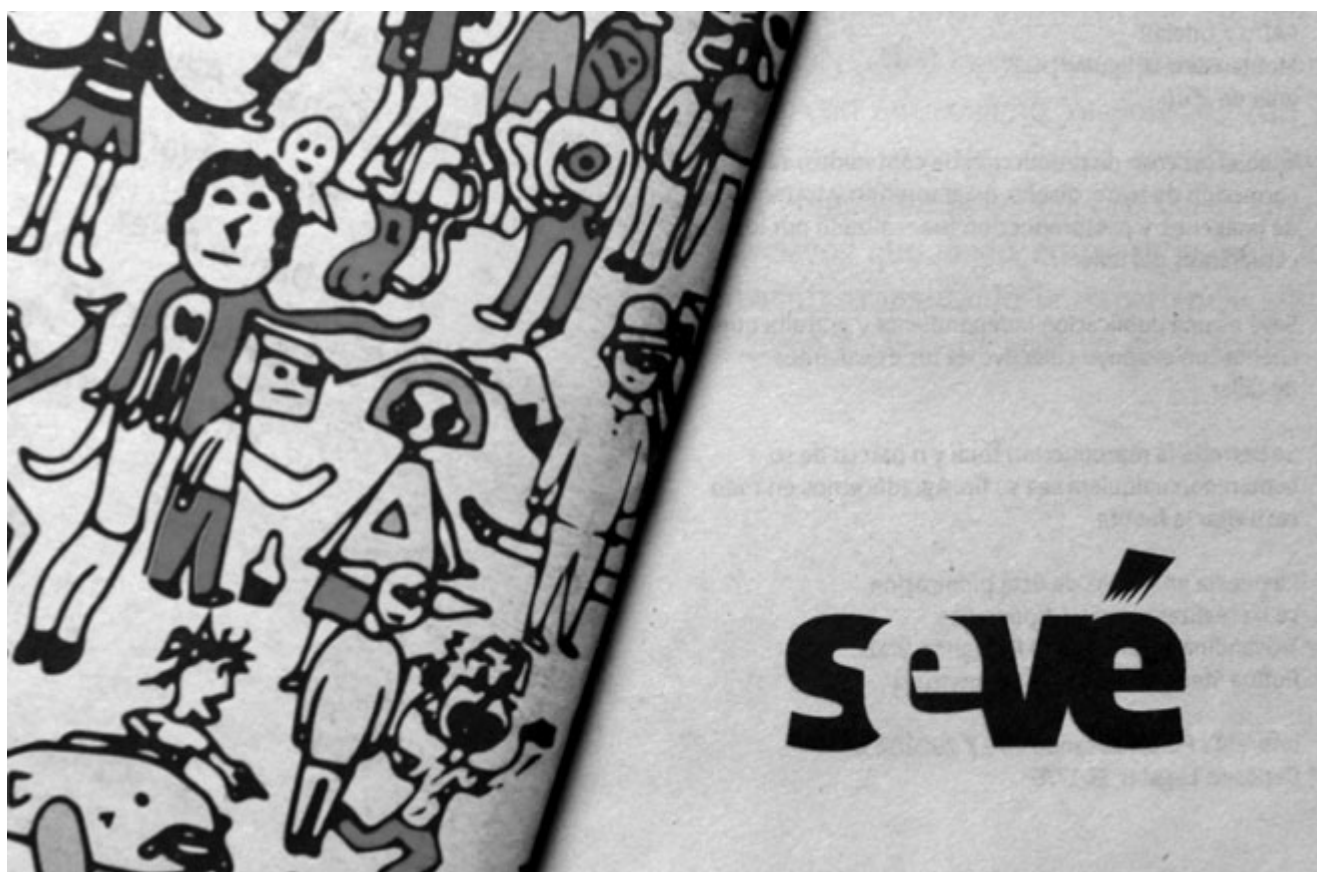
CONSTITUCION

SMITO

SEVÉ

LA REALIDAD NO ES LO QUE
VOS CREÉS, SINO AQUELLO
QUE PODEMOS CONSTRUIR
COLECTIVAMENTE

► José de los Santos
Sebastián Calabria
Florencia Lista
Bruno Álvarez



Al decir de Meirieu,¹ no hay aprendizaje sin deseo; el deseo no es espontáneo, no viene solo y hay que hacerlo nacer.

Durante las jornadas de capacitación docente *In-situ*, Fátima Martins² nos invitaba a reflexionar sobre posibles cambios en la situación en la que se dan los aprendizajes —el *qué* y el *cómo*—, construyendo junto con los estudiantes experiencias educativas que favorezcan la latencia en el tiempo. Esto nos ha motivado a seguir adelante con los procesos de formación que desarrollamos en y desde la unidad curricular Tipografía de la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (LDCV).

Creemos que parte de los aprendizajes se incorporan mediante el hacer, y que nuestro rol como docentes es proveer marcos de proyecto que resulten lo suficientemente

motivadores para desencadenar procesos de transformación cuyo resultado logre instaurar en el estudiante el deseo de aprender. Sumado a esto, tenemos la convicción de que el abordaje de proyectos a escala real estimula el desarrollo del pensamiento proyectual de modo integral, a la vez que invita al estudiante a atravesar una experiencia que favorezca un cambio de posición en él, en la que probablemente devenga actor (Rancière, 2002) y no espectador de su proceso formativo.

En este contexto, proponer experiencias significativas a nuestros estudiantes se ha tornado un desafío permanente que, lejos de constituirse en una zona de confort, nos pone a orbitar en las dinámicas del pensamiento complejo para tender puentes y establecer vínculos posibles entre temáticas emergentes y los contenidos curriculares.

En momentos en que se está repensando el plan de estudios en la LDCV, se detectó que no se había logrado aún condensar, de modo alguno, una lectura accesible al estudiante sobre el estado del arte de la licenciatura que pueda operar en su imaginario como insumo para la discusión.

El equipo docente entendió que aportar un espacio para reunir la voz de sesenta y seis estudiantes en torno a este tema era de interés para toda la comunidad académica involucrada, a la vez que ofrecía una oportunidad ineludible de articular la dimensión polisémica de la tipografía,³ reafirmar y profundizar aspectos inherentes a su situación de uso, realizar tareas de investigación, fomentar la grupalidad y desarrollar habilidades de autoorganización.

Librados los contenidos a la responsabilidad de los estudiantes —en el marco



explícito del curso Tipografía 3—, la ansiedad, el miedo, la incertidumbre y las interrogantes que surgieron durante el proceso propiciaron un espacio de encuentro y aporte a la construcción colectiva del conocimiento —y también del autoconocimiento—, donde el grupo desarrolló capacidades de comunicación y de organización así como habilidades para abordar los conflictos derivados del trabajo grupal.

Se entendió que la evaluación de un proceso tan complejo como el de *sevé* no podía hacerse solo desde la mirada del docente, por lo que se propuso una dinámica que devino del propio proceso de trabajo y en la que los estudiantes también fueron partícipes. Así, se autoevaluaron y argumentaron frente a sus pares, lo que permitió al resto de compañeros rectificar o ratificar esa decisión.

Con los resultados a la vista, y más allá de las operaciones de lectura que pretenden orientar y diseñar los modos de leer que se lograron, nos interrogamos acerca de si realmente los estudiantes llegaron a visualizar el potencial del dispositivo de comunicación que se les ofreció para proponer interpretaciones, producir sentidos y determinar estrategias.

Lo que sí nos queda claro es que los estudiantes consiguieron apropiarse de la experiencia de modo tal que, de forma autogestionada

y autosustentada, trascendieron los objetivos propuestos en el taller. Traspasaron los muros de la comunidad académica para llevar a la sociedad una visión de la LDCV que no solo la difunde sino que la cuestiona constructivamente, entendiendo la práctica del diseño de comunicación como un instrumento para mejorar las prácticas sociales.

Parafraseando a Parménides:⁴ “lo que es, es y no es posible que no sea”; *sevé* es, en definitiva, el resultado de una práctica de enseñanza-aprendizaje sobre la que nos interesa profundizar. Es también una invitación al cuerpo docente de las áreas que conforman la LDCV para evaluar y comprender la dimensión pedagógica que se presenta en esta experiencia como oportunidad —en un marco de descompresión del trayecto del estudiante—, para pensar el diseño de cruces entre las distintas unidades curriculares de cara a potenciar la experiencia educativa en el estudiante. *Sevé* es una convocatoria abierta a habitar los espacios de construcción colectiva para desarrollar prácticas transversales y eventualmente de indagación en pedagogía para promover también la interdisciplina, la multidisciplina y la transdisciplina, lo que resultará naturalmente en un estadio de desarrollo de la LDCV.



1. Entrevista a Philippe Meirieu. *Cuadernos de Pedagogía* N.º 373. Barcelona: noviembre de 2007, pp. 42-47.

2. Doctora en Sociología, máster en Educación, licenciada en Educación Artística (Universidad de Brasilia). Docente de la licenciatura en Artes Visuales y en el programa de posgraduación en Arte y Cultura Visual (Facultad de Artes Visuales, Universidad Federal de Goiás).

3. Tipografía es una unidad curricular que plantea, a lo largo de segundo y tercer año de la LDCV, una aproximación progresiva al campo de saber específico, que es incorporado al proceso metacognitivo de enseñanza-aprendizaje como agente articulador del discurso, modelador del espacio visuográfico, gestor de tecnologías asociadas, con su consecuente rol como herramienta de operación cultural donde se pretende favorecer y potenciar la experiencia del usuario.

4. Parménides de Elea, filósofo griego presocrático, 530 a. C.-515 a. C.

C

Fernando Escuder

EUCD

La impresión de esta publicación fue realizada sobre papel prensa, material de celulosa de aspecto rústico, asociado a las bases de la información periodística escrita. Predomina la tinta negra sobre el color, no superando en proporción la superficie natural del papel, con lo que se logra un equilibrio justo de lectura clara y limpia.

En este ejemplar #1 observamos la necesidad de materializar la información, ocupando un espacio tangible con la escritura del papel; el texto se transforma en figuras o huellas personales, deja fácilmente a la vista los aspectos más puros de la comunicación y la hace más válida.

En momentos en los que “todo está en la red”, *sevé* incorpora textura a lo visual, revaloriza así el tacto ausente de los medios digitales y pone a prueba el espacio entre la idea y su concreción o “bajada”. Ahora que la prensa escrita tradicional está migrando del papel a un formato sin sensación tátil, resulta interesante el sentido elegido por los estudiantes y docentes para informar y expresar sobre el futuro de la comunicación visual, reviviendo con el papel y la tinta otras sensaciones y dimensiones perdidas.

Podemos ver un intento por neutralizar el medio para llegar a lo profundo, trabajando sobre el plano material verdadero, liberando al consumidor de su dependencia del gusto, dejando participar al lector en la construcción del diseño total.

Magalí Pastorino

LDCV - Área Sociocultural

Otra empresa heroica de la enseñanza del diseño: la búsqueda de un sentido colectivo en un artefacto de comunicación en el marco de enseñanza-aprendizaje, y, ante el Parménides referido en el texto de fundamentación que acompaña el proyecto de “lo que es, es y no es posible que no lo sea”, respondemos con Friedrich Nietzsche: “Humano, demasiado humano”. Así nos metemos en el viejo dilema de los griegos, entre lo mutable y lo inmutable, entre Dionisos y Apolo. El Dionisos que sostiene la sombra incommovible del dios Apolo de Nietzsche, y el Apolo arbitrario de Giorgio Colli, un filósofo italiano que nos lo muestra como dios profético, que enloquece a los mánticos que lo traicionan, que expande pestes en las poblaciones que no ama mediante sus saetas. La polaridad es el fundamento de nuestra lengua, de la metafísica que construye y de los mundos que habitamos.

Desde esta perspectiva, compleja y metafórica, la cuestión que podemos aportar para pensar en el diseño de comunicación visual es en relación con la voz. ¿De quién es la voz? ¿Son todas? ¿Cuáles son las voces que quedan por fuera? Si quedan por fuera, ¿son voz igual? ¿Quién le asigna el lugar de voz? Mijaíl Bajtín nos dio algunas herramientas para pensar lo polifónico en la novela, pero ¿cómo se podría concebir la polifonía en una sociedad de comunicación generalizada?

Alfredo Peláez

DEAPA - Taller Comerci

Realizada en papel de periódico, el ejercicio colectivo en la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual se presenta como una celebración de la carrera, recorriendo sus asignaturas y experiencias de docentes y estudiantes.

La variedad y calidad en el tratamiento de la imagen y del texto —en particular los montajes y los juegos con los tipos— puede entenderse como un ejercicio experimental en un entorno didáctico, que explota una estética de videoclip. Sin embargo, la falta de contraste entre zonas de lectura clara, organizadas de forma sencilla, y zonas de mayor complejidad y estímulo dificulta la lectura. Se sugiere evitar la autorreferencia en próximas ediciones, ya que parece ser una barrera adicional para la comunicación con un público más amplio.

CUAC

PROYECTO DE MOBILIARIO

► Rosina Secondi

CUAC es el resultado de la entrega final del curso de proyecto del Diploma de Especialización en Proyecto de Mobiliario, FADU-Udelar (primera edición, 2012-2014), cuyos responsables docentes son la magíster arquitecta Mónica Nieto, los arquitectos Rosana Iacovazzo y Antonio del Castillo y el diseñador industrial Carlo Nicola.

El producto resultante es un mueble para el hogar, compacto y transformable, que presenta diferentes funciones en un solo objeto: mediante simples movimientos y giros, CUAC puede ser una silla, un escritorio, un túnel, etcétera. La relación entre sus piezas habilita una gran

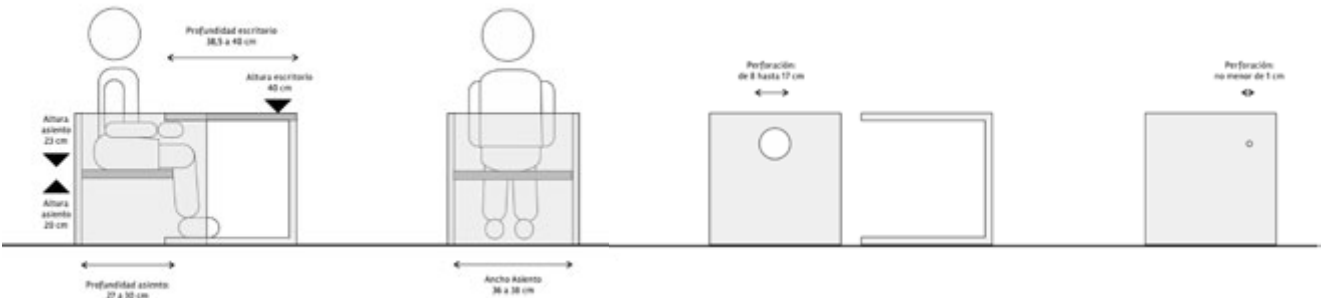
compactación, lo que permite moverlo y guardarlo fácilmente.

CUAC sorprende por su alta transformabilidad, contrastada con su sencillez y escasa cantidad de componentes. Con tan solo cuatro elementos se logra el equilibrio perfecto entre mueble y juego.

El producto aprovecha al máximo la propiedad de sus materiales y la tecnología utilizada para su fabricación. Todo el proceso productivo de CUAC es industrializable y serializable. Sus dos piezas principales se generan a partir del mismo molde, lo que permite reducir tiempos y costos de producción y lograr, de esa forma, un producto innovador y accesible.







C

Fernando Escuder

EUCD

La elección de los materiales para la silla presenta características convenientes para el uso infantil. La conductividad térmica propia de la madera otorga la calidez necesaria para este escritorio multifunción.

Se identifican tres tipos de acabado en el tratamiento de la superficie del laminado de madera: pintado laqueado de color pleno para la mesa (de fácil limpieza), madera natural lustrada para el respaldo de la silla y revestimiento textil blando para el asiento confortable.

La madera laminada curvada proporciona suavidad al volumen, generando nuevos planos sin necesidad de cortes ni uniones, con una transición agradable, resistente, higiénico y no agresivo. La terminación “al corte” del canto del respaldo de la silla permite visualizar el alma de la madera y descubrir el proceso de manufactura industrial del contrachapado Ambay.

El asiento ahora está cubierto con el textil Aqua Clean en vez del algodón propuesto en el anteproyecto. Este nuevo sintético, de fácil limpieza, está relleno con espuma confort unida por confección de un capitoneado con círculos concéntricos, que acompañan la morfología propuesta.

Estos materiales de identidad global resultan apropiados para las diferentes funciones y requisitos del usuario en su hogar, facilitan el proceso productivo y su mantenimiento, por encima de la necesidad de innovar en la superficie.

Magalí Pastorino

LDCV - Área Sociocultural

En un mundo de cosas, un escritorio más (que además es un juguete). Este proyecto me lleva a pensar: ¿para qué se busca diseñar? Entonces, ¿cuál es el sentido de enseñar diseño? Porque para esta interpretación partimos de la base de que el diseño lleva consigo el discurso de una misión histórica, de base moderna, que pone énfasis tanto en la relación moral y social del individuo como en la concreción de un producto cuyo destino está marcado por la existencia de un otro (público objetivo, usuario, etcétera) al que le brindaría un bien, asegurado por una reflexión ética profunda, que privilegia el libre albedrío, la autonomía, los derechos, entre otros tópicos.

Este proyecto presenta una inteligencia volcada a la producción de un artefacto que tiene como destinatario un niño. La ecuación gráfica es simple: un escritorio más un juguete balancín es igual a algo que puede formar parte de la experiencia vital de un niño.

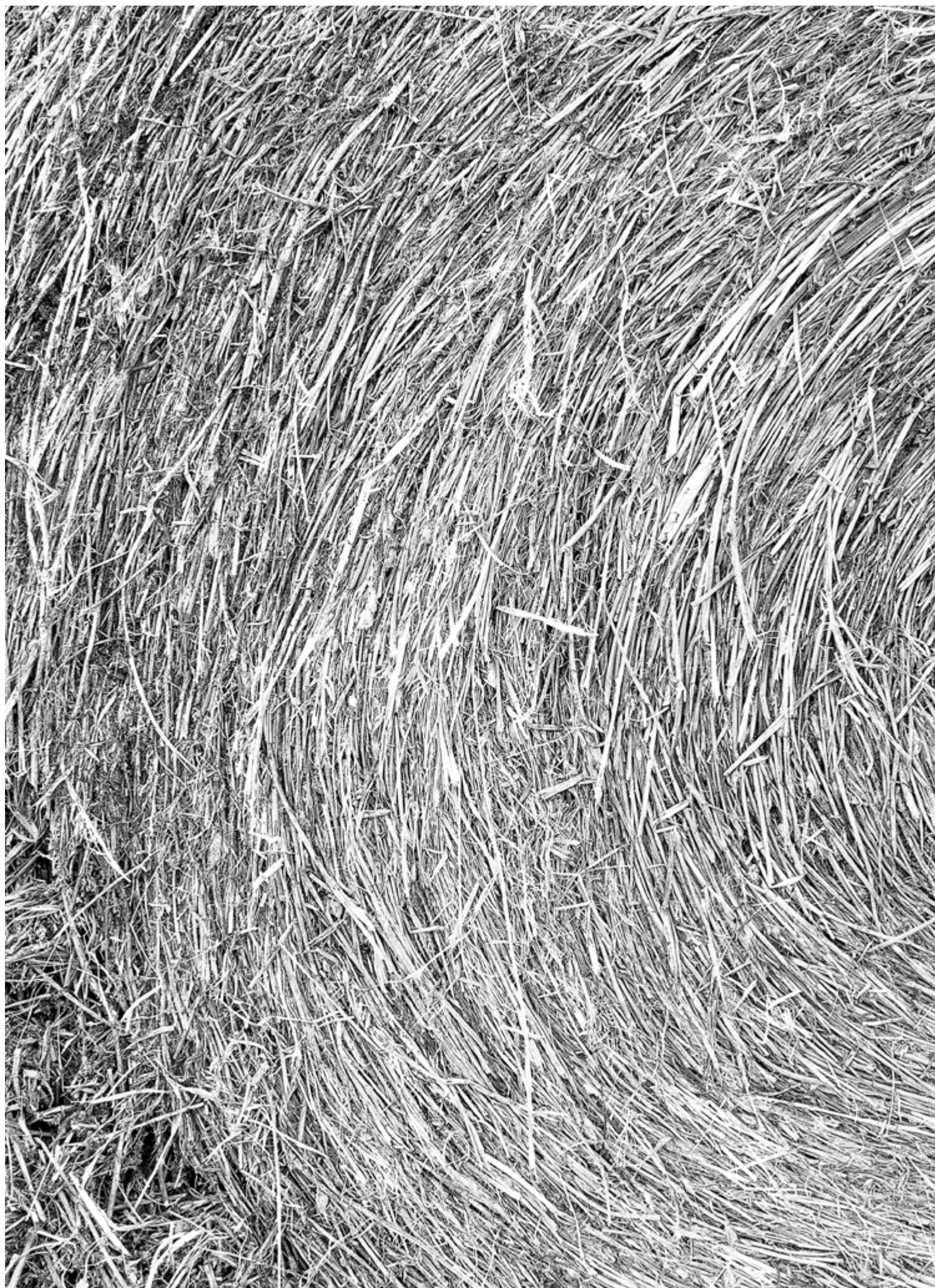
Desde nuestro análisis, esta propuesta deja entrever una concepción de niño, sujeto a la utilización de un artefacto (escritorio) para estar sentado, pero que a la vez puede ser otra cosa (juego) en cuyo uso primarían los aspectos motores. Nuestra duda principal surge al observar que el proyecto nos está proponiendo francamente que el niño tenga en el mismo artefacto dos modos de estar en el mundo, cuyos límites los define el propio producto, que además integra en su concepción la función simbólica, ahorrándole un problema para su “natural” confinamiento.

Alfredo Peláez

DEAPA - Taller Comerci

CUAC se ofrece como un objeto múltiple: dos tableros de madera plegados en “U” dan forma a una mesa y silla infantil que, encastradas, forman un cubo. Mientras se diferencian los elementos por color y superficie, la técnica constructiva permite percibir la continuidad material de aristas suaves.

En forma semejante a la silla cubo tipo Montessori, se pretende hacer del mueble un juego y un elemento didáctico. El niño puede construir un universo al mover y disponer con libertad los elementos, gracias a su forma simple y a su poco peso. Basta con ver las fotografías de la sesión de verificación del producto para apreciar las reinterpretaciones que realizan los niños. Sin embargo, CUAC se diferencia de la concepción de la silla Montessori porque resuelve con dos elementos distintos lo que esta resuelve duplicando y girando un único elemento. En CUAC el asiento se presenta como un agregado que adjetiva y distingue la silla de la mesa; sin él, las piezas serían intercambiables y el conjunto, menos específico y más abstracto.





TAGMA

UNA ESCUELA SUSTENTABLE



Innovación desde los cimientos



Fotografía proporcionada por Tagma

1. Earthship Biotecture es la empresa que fundó Michael Reynolds, encargada de liderar los procesos de obra y las academias Earthship. <http://earthship.com/>

2. El formato Academia Earthship permite que personas interesadas en el método constructivo de Reynolds participen en la obra al mismo tiempo que se forman en clases teóricas sobre los distintos aspectos de las *earthships*.

El proyecto Una Escuela Sustentable (UES) comienza en 2012, bajo el nombre Una Escuela Inteligente. Como describía aquella primera denominación, nuestra premisa se basaba en la propuesta de un modelo educativo asociado a un uso inteligente de los recursos, sostenida en un edificio que asumiera el rol de educador y transmitiera a los niños que lo habitaran conceptos fundamentales sobre sustentabilidad y cooperación.

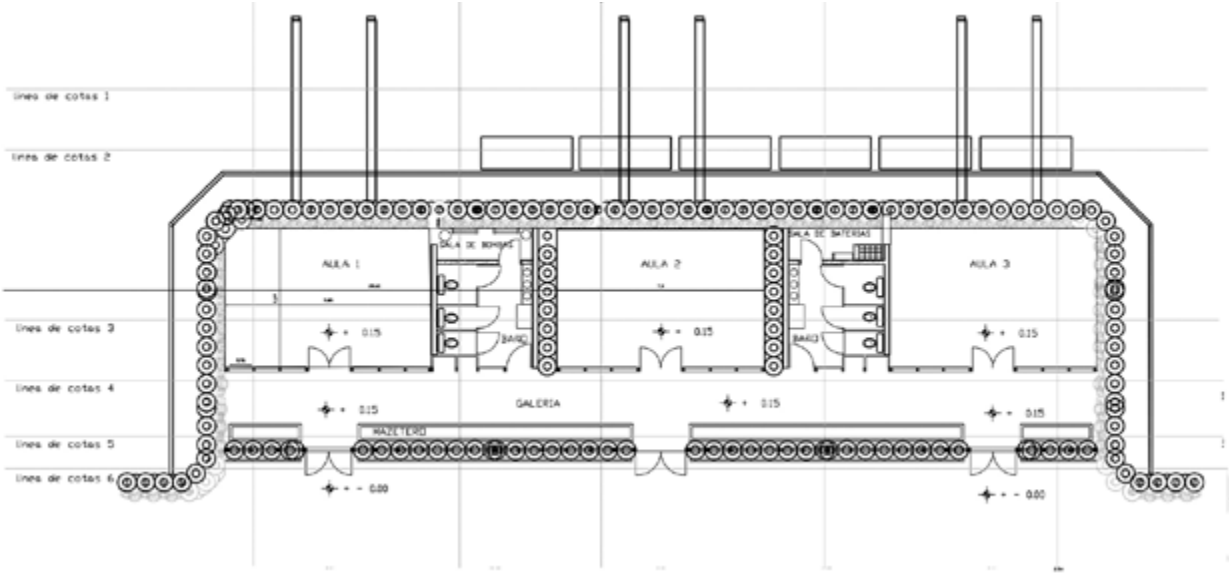
En busca de ese objetivo, Michael Reynolds y sus *earthships* (edificios autosuficientes contruidos parcialmente con materiales reciclados) fueron un aliado ideal al ofrecer una propuesta integral y una experiencia convocante y comprobada que tenía el potencial de impulsar nuestra idea al plano de la realidad.

Gestión del proyecto. Tagma es una organización sin fines de lucro que ha realizado todo su trabajo en forma honoraria. Reúne a un grupo de personas con formación en distintas áreas —educación, comunicación, arquitectura, construcción, psicología, entre otras— que aborda el proyecto desde ángulos diferentes pero con una misma mirada cooperativa. La organización, creada con el fin de llevar a cabo el proyecto UES, se divide en cinco áreas de trabajo interconectadas: construcción, educación, comunidad, comunicación y gestión.

Tras un año de soñar y trabajar con el proyecto, se presentó al Consejo de Educación Inicial y Primaria de la Administración Nacional de Educación Pública (CEIP) una idea concreta: donar al Estado un edificio autosustentable para que sea utilizado como una escuela pública de modelo rural. De ahí en más, desde Tagma emprendimos un profundo camino de articulación, que incluyó la gestión de permisos y habilitaciones dentro de la administración pública, la coordinación con Earthship Biotecture¹ y la búsqueda de fondos para financiar la obra. En el camino sumamos los apoyos de los ministerios de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente y de Educación y Cultura, el auspicio de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y la donación del terreno por la Intendencia de Canelones (IC). El edificio fue revisado y habilitado por la Dirección Sectorial de Infraestructura del Consejo Directivo Central de la ANEP y por la División de Infraestructura de la IC. También logramos, junto con la División de Hacienda del CEIP, la inclusión del proyecto en el Régimen de Donaciones Especiales del Ministerio de Economía y Finanzas, que permitía ofrecer a las empresas donantes 81,23% de descuento sobre el monto de la donación en el pago anual de IRAE (Impuesto a la Renta de las Actividades Empresariales), y la aprobación del Tribunal de Cuentas de los gastos a realizar, lo que aseguraba la transparencia en el uso de los fondos para el proyecto. El 23 de diciembre de 2015 se firmó el convenio final que habilitó a Tagma a ejecutar la donación del edificio.

Financiación. Diversas empresas privadas aportaron cerca de 315.000 dólares para la ejecución de la obra y el desarrollo de la Academia Earthship;² Nevex (Unilever) aportó alrededor de 90% de este financiamiento. Al mismo tiempo, con la matrícula de los estudiantes que participaron en la Academia Earthship se pudo completar la financiación del trabajo del equipo de Earthship Biotecture.

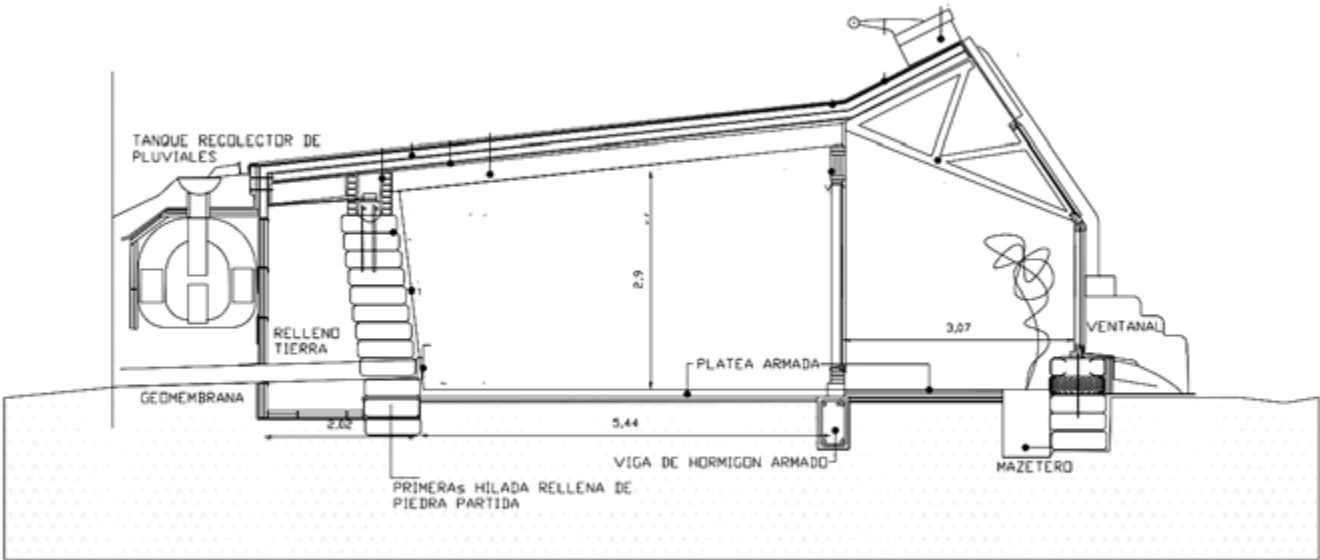
Construcción / Academia. Tagma tuvo a su cargo la gestión del sitio de obra, así como el alojamiento, la alimentación y la coordinación de las casi 200 personas involucradas en la experiencia. Participaron más de 80 voluntarios especialmente en la



PLANTA



FACHADA



SECCIÓN

preparación del terreno, la refacción de la Liga de Fomento de Jaureguiberry, donde se desarrollaron las clases teóricas de la Academia Earthship, la preparación de 150 desayunos y almuerzos diarios para el equipo de trabajo, y la terminación de obra. La Academia, llevada adelante por Earthship Biotecture, contó con la presencia de 100 estudiantes de 30 nacionalidades diferentes, que participaron en clases teóricas y prácticas entre el 1 y el 26 de febrero de 2016. Entre estos 100 estudiantes había 25 uruguayos que fueron seleccionados por Tagma y que continúan colaborando con el proyecto en tareas relacionadas a la mejora y el mantenimiento de algunos aspectos del edificio, así como en las jornadas de puertas abiertas que se organizan desde Tagma mensualmente, orientadas a instituciones educativas y al público en general. Al mismo tiempo, estos uruguayos ya están trabajando en proyectos de sustentabilidad que toman como punto de partida el concepto *earthship* de Michael Reynolds y sus seis principios fundamentales.

Tras dos meses de trabajo ininterrumpido, entregamos al CEIP las llaves de la Escuela Sustentable N.º 294 de Jaureguiberry, en un evento público que tuvo lugar el 16 de marzo de 2016.

El edificio. La escuela está ubicada sobre el lado sur de la ruta Interbalnearia, en el kilómetro 80. El edificio tiene 270 metros cuadrados divididos en tres salones (donde se imparten clases multigrado), dos baterías de baños, dos salones para los módulos administradores de agua y energía, y un pasillo-invernadero de 95 metros cuadrados.

En el edificio, el agua de lluvia es recolectada en la superficie del techo y canalizada hacia 10 tanques cisterna de 3.000 litros de capacidad cada uno. Desde allí ingresa al edificio hacia un módulo organizador de aguas donde es filtrada y presurizada para abastecer a la escuela. Las aguas son utilizadas cuatro veces (dos veces en los baños y otras dos para riego).

El acondicionamiento térmico se basa en el aprovechamiento de la energía solar pasiva y de la masa térmica. Los muros sur, este y oeste están contruidos con neumáticos y fuertemente aislados respecto del exterior, lo que les confiere una gran masa térmica capaz de almacenar la energía captada por la superficie vidriada orientada hacia el norte. El edificio cuenta con dos tubos de enfriamiento en cada habitación, que están enterrados en la cara sur del edificio, y tres esclusas de ventilación ubicadas en el techo del invernadero. Una vez abiertas, estas esclusas permiten que el aire más cálido salga del edificio e ingrese aire fresco por convección desde los tubos de enfriamiento.

En la construcción del edificio se utilizaron 2.200 neumáticos desechados, 14.000 latas de aluminio, 4.000 botellas de plástico, 4.000 botellas de vidrio y 2.200 metros cuadrados de cartón.

La energía eléctrica se genera por medio de un arreglo de 12 paneles solares que entregan un total de 3.060 W/h. Los paneles fotovoltaicos transforman la energía solar en electricidad de corriente continua que ingresa en el módulo organizador de energía y se almacena en 24 baterías de ciclo profundo.

Una huerta interior, conectada con el ciclo de las aguas, y otra exterior proveen a la escuela de frutas, verduras y hortalizas con las que se elabora parte de los almuerzos de los niños y del personal y que, además, tienen la función de moderar el impacto del sol en la superficie vidriada durante los meses de verano, al tiempo que se integran como un componente educativo fundamental en el trabajo diario de los alumnos.



Fotografía: ANDREA SELLANES, SMA



Fotografía proporcionada por Tagma



Fotografía: ANDREA SELLANES, SMA

Educación y comunidad. Hacia finales de 2014 las autoridades de la educación definieron que el edificio se construyera en la localidad canaria de Jaureguiberry. Tagma comenzó a trabajar desde ese momento en uno de los principios del proyecto: la sustentabilidad humana. Este componente incluye el trabajo educativo comunitario, definido por tres grandes momentos: imaginar, construir y habitar una *navetierra* (*earthship*).

Durante el primer momento, se realizó un mapeo de organizaciones y grupos de la localidad, se entabló un diálogo franco y constructivo con los vecinos y se comenzó a trabajar en talleres con niños, padres y personal de la escuela.

El objetivo primordial de este trabajo fue que los habitantes se apropiaran del edificio por medio del entendimiento de la naturaleza y la finalidad de esta *navetierra*, que los motivara a ser parte de sus procesos. Este enfoque integral de participación implicó buscar el protagonismo de la comunidad en todas las etapas del proyecto, apostando al desarrollo de capacidades y de una propiedad compartida.

Hoy, Tagma trabaja en torno al mantenimiento (preventivo y correctivo) del edificio y el acompañamiento y la capacitación de la comunidad educativa que habita la escuela sustentable, para asegurar el correcto funcionamiento del edificio y el máximo provecho para la comunidad de Jaureguiberry. Al mismo tiempo, trabaja en la divulgación del proyecto, organizando visitas de otras instituciones educativas y público en general, con el fin de amplificar el efecto educativo e inspirador en el resto de la población. Esta sinergia será capaz de contribuir al objetivo primordial de cambio cultural y facilitar el surgimiento de otros proyectos similares.



MIGUEL FASCIOLI

HACIA UNA EDUCACIÓN SUSTENTABLE O ¿POR QUÉ EMBARRARNOS?

Miguel Fascioli (Montevideo, 1977). Estudiante de Arquitectura (1996-2008, Udelar). Profesor adjunto del taller Danza y coordinador del curso Anteproyecto 2 desde 2009 (FADU-Udelar). Estudiante de la Especialización en Gestión Cultural (2013-2015, Udelar). Promotor del Espacio de Formación Integral *Salida: laboratorio de emergencia*.

La invitación enviada por la Revista para reflexionar sobre el proyecto Una Escuela Sustentable (UES) nos devolvió una extraña sensación de misión cumplida. Es que nuestro objetivo inicial, al comprometernos con este proyecto, fue procurar que no corriera en nuestra facultad la misma suerte que el proyecto Un Techo para mi País, sino que lo abordáramos como el hecho inminente que es y que ineludiblemente nos involucra aunque podamos pretender lo contrario.

Decidimos acompañar el proceso UES en momentos en que la educación aparece en todas las agendas pero muestra pocas alternativas. Lo hicimos con el convencimiento de que era una oportunidad para nuestra facultad de involucrar todas sus facultades. Dado que en UES la edificación deviene en excusa de aprendizaje tanto para escolares como para los participantes de la construcción, ¿por qué no podría serlo también para quienes se están formando en arquitectura, diseño y urbanismo? Así lo planteamos por medio de un curso opcional —que aborda las transformaciones de lo público— y de un Espacio de Formación Integral (EFI)¹ que nos permitió trascender los tiempos curriculares, que difícilmente se corresponden con los de un proyecto real, e incorporar actores externos a la disciplina.

El EFI *Salida: laboratorio de emergencia*² involucró a docentes y estudiantes de todas las carreras de la FADU —también de Humanidades y Ciencias de la Educación, Información y Comunicación, Ciencias Sociales, Agronomía, así como representantes de Tagma y de la comunidad—. A la vez, estableció puentes directos con las cátedras de Construcción, Acondicionamiento Sanitario, Proyecto (Licenciatura en Diseño de Paisaje), Unidad de Proyecto 2 (Escuela Universitaria Centro de Diseño), Tipografía y Diseño de Comunicación Visual 5 (ambas de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual). Estas incorporaron en sus unidades curriculares el proyecto UES, y sus resultados fueron presentados a la comunidad de Jaureguiberry, los niños de la escuela y miembros de Earthship.

Interactuar con la emergencia en el territorio implica entrenarse con consecuencias y permite asimilar un pensamiento no solo crítico, sino integrado. Porque involucrarse activamente en procesos reales, saliendo del aula y de la zona de confort académica, incomoda, obligándonos a revisar valoraciones aprendidas que, por universales, difícilmente contemplan la singularidad de lo real.

Analizar la “escuela sustentable” sin tener en cuenta el edificio anexo que paralelamente comenzó a construir la Administración Nacional de Educación Pública es como estudiar “Le cabanon”, de Le Corbusier, sin saber que estaba directamente vinculado a un bar y en el predio anexo a la casa E-1027 de Eileen Gray. Además, el proyecto UES fue concebido para el medio rural, pero la escuela

la rural N.º 294 está inserta en un entorno suburbano, en un balneario. No podemos afirmar que la escuela de Jaureguiberry sea sustentable, pero sí que es una escuela diferente, una oportunidad para aprender.

Sin embargo, no existió la voluntad institucional de acompañar la novedosa construcción mediante un seguimiento sistematizado de la obra que permitiera evaluar *in situ* su particular sistema constructivo, organización y métodos de trabajo. Si la sustentabilidad radica en aprovechar y transformar los recursos disponibles con el mínimo impacto en el medio, entonces, desaprovechar oportunidades de aprendizaje podríamos considerarlo “insustentable”; de hecho, el límite entre *inteligente*³ y *sustentable* es difícil de precisar.

La invitación cursada para reflexionar sobre el proyecto UES nos devuelve entonces una interrogante menos complaciente: ¿por qué no formarnos acercando el futuro al presente de los procesos de enseñanza-aprendizaje y no solamente el pasado?

1. Los EFI son ámbitos para la promoción de prácticas integrales en la universidad. Favorecen la articulación de enseñanza, extensión e investigación en el proceso formativo de los estudiantes, promueven el pensamiento crítico y propositivo y la autonomía de los sujetos involucrados. Las prácticas integrales pueden vincular distintos servicios y áreas del conocimiento, reunidos por una misma temática, un territorio o un problema.

2. El EFI *Salida: laboratorio de emergencia* acompaña el trayecto de UES desde 2014. La experiencia fue presentada en el Primer Congreso Latinoamericano de Investigación y Educación Superior Interdisciplinaria (Montevideo, 27-30 de setiembre de 2016).

3. Una Escuela Inteligente es el nombre con que fue concebido originalmente el proyecto.

PANCHO FIRPO

DIECINUEVE ESCALONES



Pancho Firpo (Montevideo, 1971). Arquitecto desde 2003 (FADU-Udelar). Maestrando en Arquitectura 2016 (FADU-Udelar). Profesor agregado (subrogante) del taller Apolo (FADU-Udelar). Diplomado en la Especialización en Investigación Proyectual 2014-2015 (FADU-Udelar). Socio de Atmósfera, Arquitectura y Afines.

¿A través de qué lente debería aproximarme a la crítica del proyecto de Una Escuela Sustentable (UES) de Jaureguiberry?

Los diecinueve escalones que nos depositan en la “meseta” desde la que ensayamos nuestras críticas sobre lo construido harían esta tarea demasiado fácil.

Asolar la propuesta de Michael Reynolds se podría resolver en bastante menos extensión que los aproximadamente tres mil caracteres de los que dispongo para esta crítica. Bastaría con visitar los lugares donde el edificio se torna impertinente e inconsistente; me refiero a las relaciones que establece con su entorno, el esquematismo en planta, la imagen que no tiene un correlato con la estructura espacial propuesta, la especificidad y escasa ductilidad de los salones de clase, las relaciones de estos con una galería-invernadero que, dada su estrechez, no admite que en ella pase mucho más que circular, ni hablar del hecho de haber hecho viajar basura desde otras localidades –¿cuántos neumáticos se consumen en Jaureguiberry?– para incorporarlos como materiales de construcción.

No creo que por dar respuesta a la palabrita mágica¹ tengamos que abandonar

las acciones que hacen que un edificio devenga en arquitectura.

También podría descender los diecinueve escalones –o alguno menos, así no pierdo grados de seguridad– y tener una mirada un poco más callejera, propia de quien se propone ejercer la profesión de forma independiente; pretendo con esto navegar mínimamente en los aspectos que hacen que un edificio sea realidad y ya no proyecto, y que generalmente consumen casi todo el tiempo de trabajo y dejan muy poco espacio para hacer los “dibujitos”, al decir de algún cliente al que quisiera olvidar.

La participación, en mayor o menor medida, de un numeroso entramado de actores públicos, privados, nacionales y extranjeros dimensiona la complejidad que debió abordar el proyecto UES, a la vez que vuelve el caso singularísimo. No me refiero con esto a la aventura romántica de aquellos “voluntarios” que llegaron de todos lados y se sumaron al proyecto como mano de obra, sino a los fuertes nudos que hay que desatar para llevar adelante una empresa de este tipo. Nudos que van de la escuela y su administración a los habitantes de Jaureguiberry, del proyecto arquitectónico a las negociaciones políticas, entre otros.

Subiendo nuevamente algunos peldaños, me pregunto por qué se recurrió a Earthship Biotecture para desarrollar este proyecto, y no a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Desde el ámbito del proyecto, ¿sabemos de qué manera debemos abordar lo sustentable, más allá de la mera técnica? ¿Y qué ocurre con lo educativo?

Earthship Biotecture propuso como esquema una tira de salones con servicios intercalados entre sí e integrados en una galería. Ahora bien, ¿las propuestas locales proponen mucho más que esto? Que se me entienda: no critico las propuestas arquitectónicas, sino la letra del problema al que dan respuesta. No se puede sorprender, tampoco innovar, si los planteos de base no lo hacen.

Globalmente hay una creciente preocupación por la educación.² Esto genera oportunidades y campos de exploración en los que tienen mucho que ver la calidad y la cualidad del espacio en el que se desarrollan las actividades educativas. Quizás harto de escuchar hablar de “la crisis de la educación”, quisiera discutir sobre la oportunidad que nos ofrece hoy la educación. Y pensando en oportunidades, una vez más, me queda la sensación de habernos perdido como colectivo la posibilidad de dar nuestra opinión con hechos y no con crítica.

1. Término utilizado por Iñaki Ábalos en el artículo “Bartleby, el arquitecto” (2007).

2. L. Lombardi: *Ambientes de aprendizaje* (tesis). Diploma de Especialización en Investigación Proyectual. Disponible en <http://www.fadu.edu.uy/sepep/tesis/ambientes-de-aprendizaje/>

VALERIA ESTEVES

ESTÁ EN NOSOTROS SABER APROVECHARLO

Valeria Esteves (Montevideo, 1978). Arquitecta desde 2013 (Udelar). Profesora ayudante de la cátedra de Construcción III, IV y Gestión de la Producción de Obra (FADU-Udelar).

La cátedra de Construcción III (CIII) integró el colectivo de espacios de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) dedicados a observar, estudiar y hacer propuestas en relación con el proyecto Una Escuela Sustentable, en el período previo a la obra.

En CIII entendemos el hecho arquitectónico como proceso y sistema dinámico. Así, la definición y el análisis de las tecnologías de gestión que permiten materializarlo, usarlo y disponerlo al final de su vida útil devienen en insumo del proyecto arquitectónico contextualizado. Es un insumo que identifica y articula a los involucrados, valora y dimensiona los recursos disponibles, para proponer tecnologías apropiadas para la ejecución y apropiables por el destinatario para el uso y la gestión.

Durante la etapa de proyecto, se incorporan los requerimientos para su ciclo de vida. Las decisiones se centran en el desarrollo sostenible, y se promueve la reflexión entre autonomía, optimización de recursos y consumo. Los estudiantes proponen estrategias de materialización a nivel de proyecto ejecutivo.

En la cátedra partimos de la premisa de considerar al edificio como acto educativo. Durante su uso se incorporan prácticas que podemos replicar en otros ámbitos.

En el segundo semestre de 2015 el ejercicio con la escuela N.º 294 partió del proyecto

aún en proceso. Comenzó por el estudio del proyecto, lo que permitió a los equipos de estudiantes hacer propuestas a partir de sus propias conclusiones. En esta etapa se produjo el intercambio con representantes de Tagma y con docentes de otros espacios de la FADU, quienes visitaron el curso en múltiples ocasiones. En la etapa de producción se compartieron con representantes de Earthship preguntas, reflexiones, productos intermedios y análisis transdisciplinar. Los aportes, comentarios y respuestas fueron diversos: desde la identificación de nichos de intervención hasta la incorporación de nuevas miradas al proyecto, por ejemplo.

El formato de gestión desencadenado por Tagma fue objeto de estudio. Este formato incluyó una donación a la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP) y la intervención de Earthship. En cuanto al funcionamiento específico, 200 personas (de las cuales 100 eran extranjeras) permanecieron en el sitio de la obra (el balneario Jaureguiberry, en el departamento de Canelones) durante 45 días. Trabajaron en una modalidad diferente de la habitual en la industria de la construcción, algo semejante a la organización en obras de ayuda mutua. Utilizaron materiales inusuales en la construcción de un edificio público, y el mantenimiento de la obra estará en parte a cargo de los vecinos.

Compartimos algunas de las reflexiones colectivas que se obtuvieron en el proceso: Tagma aporta la iniciativa de implantar y hacer visible un edificio que cuestiona hábitos y propone valores; a partir de la composición de los muros se abre una discusión sobre la gestión cotidiana de los residuos, su

generación y disposición final; la observación de los sistemas de aguas conduce a la reflexión sobre la práctica en el cuidado de los recursos; el acondicionamiento pasivo cuestiona el consumo. ¿Se propicia de esta manera la generación de conciencia sobre el cuidado de los recursos disponibles?

Mientras la obra pública tiende a la valoración previa de las materializaciones por desempeño, de forma tal que argumentos verificables justifiquen las decisiones y la inversión en obra, uso y mantenimiento, la ANEP acepta y valida un legado del saber empírico originado en la experiencia de 45 años de trabajo en otro contexto físico, social y productivo; un saber signado por el ensayo y el error y la mejora continua. Se abren interrogantes respecto del impacto en la comunidad y de la gestión del mantenimiento, que exige una demanda particular para el caso, considerando las características del sistema de educación pública. ¿Cómo se apropian los usuarios del edificio y de las tecnologías empleadas, del uso, la gestión y el mantenimiento a largo plazo? ¿Necesitamos un referente extranjero para desarrollar emprendimientos de alta visibilidad? Dado que quedan saberes instalados para hacer funcionar el edificio, ¿es posible replicarlo?

Hoy, en etapa de uso, en un medio en el que es oneroso invertir en proyectos piloto, el fenómeno que significa la escuela de Jaureguiberry es una oportunidad, un laboratorio para generar y apropiar conocimiento y valores.

EVANDRO SARTHOU

ENTRE LA MILITANCIA AMBIENTAL Y LA REALIDAD



Evandro Sarthou (Montevideo, 1962). Arquitecto desde 1993 (Udelar). Profesor adjunto del taller Perdomo en cursos de Anteproyecto y asesor en Proyecto de Arquitectura (carpeta) en el área Arquitectura y Energía. Docente desde 1986 en los talleres Sommer, Sprechman y Otero. Desde 2008 integra el equipo docente del curso opcional El Proyecto con las Energías.

¿Qué decir de esta escuela sustentable?

Que por el impulso solidario de un grupo de gente interesada en lo sustentable se concreta la idea.

Que ese grupo involucra a un arquitecto extranjero que ha sido un militante en la temática para guiar todo el proceso.

Que la sociedad uruguaya recibe un edificio escolar como donación.

Que el proyecto se logra mediante la aplicación de un sistema educativo, productivo y financiero novedoso.

Que las familias de la zona se integran para la concreción del proyecto.

Que el grupo consiguió la participación de empresas por medio de donaciones.

Es imposible no estar de acuerdo con un proyecto que ha logrado todo lo enumerado. Es importante señalar que esta concreción pone en primer plano en la sociedad el tema de la sustentabilidad, en directa relación con la arquitectura, desde una mirada particular y “militante”. El proyecto instala en el debate asuntos tales como la reutilización de desechos, la incorporación de medios pasivos bioclimáticos, la generación de energía y el concepto de autonomía total del edificio como algo imprescindible.

Sin embargo, me interesa remarcar que desde el paradigma sustentable en arquitectura hay ciertos puntos críticos.

La “mirada sustentable” implica ante todo asumir, desde el inicio del proyecto arquitectónico, la realidad como fuente de información. Esa realidad *físico-material, socioeconómica, programática, infraestructural, tecnológica y climático-geográfica* nos aportará datos clave para todo el desarrollo del proceso proyectual.

Desde este punto de vista el edificio plantea debilidades, un cierto esquematismo funcional, la negación de la infraestructura eléctrica ya instalada y el posible vertido a la red de la energía eléctrica excedente, las variantes tecnológicas propias y un planteo general característico de un clima más extremo. Como ejemplos cabe señalar la ausencia del espacio exterior como parte del proyecto, la orientación exclusiva al norte, sin protecciones ni aperturas acordes para el mejor desempeño durante el clima caluroso, y un sistema múltiple de cerramiento-filtro-corredor-invernadero que reduce la iluminación directa de las aulas, dado que la pared sur no se perfora con ventanas que pudieran cumplir la doble función de iluminación y ventilación.

Los problemas señalados se presentan al proyectar con la energía en un clima intermedio, que tiene características propias dado que tenemos suficiente frío y calor como para atender ambas situaciones como problemáticas, a diferencia de los climas extremos, en los que la solución puede ser más fija y funcionar de una sola manera. Contar con dispositivos mutables

a la hora de materializar la envolvente se transforma en algo imprescindible cuando el clima es intermedio y se procura un buen desempeño por medios pasivos durante todo el año.

Quiero que se entienda que estos comentarios no pretenden ir en defensa del actual desarrollo del proyecto arquitectónico educativo estatal y, en particular, del escolar, que plantea hoy una inexistente sistematización de experiencias, tanto *tecnológicas* como *funcionales* e incluso *proyectuales*. Este se encuentra sumido en la idea de la diversidad proyectual como un valor en sí y en la ausencia absoluta de las más mínimas valoraciones energéticas y de confort de los edificios, incluso en el discurso. Todo esto es notorio tanto en las decisiones iniciales de partido como en la definición tectónica de la envolvente, habitual y fundamentalmente fruto de prefiguraciones formales.

Creo que existe una “tercera posición” que nos permite proyectar sin dogmatismos —ni el dogma ambiental ni el dogma formal—. Sigo pensando que “proyectar con la energía” nos permitirá crear un producto material más sustentable y, por tanto, más adaptado a la realidad social, económica y tecnológica.







03

EN LA CASA

> **DAVID HARVEY**
LA CONQUISTA
DEL ESPACIO

ENTREVISTA A

DAVID HARVEY

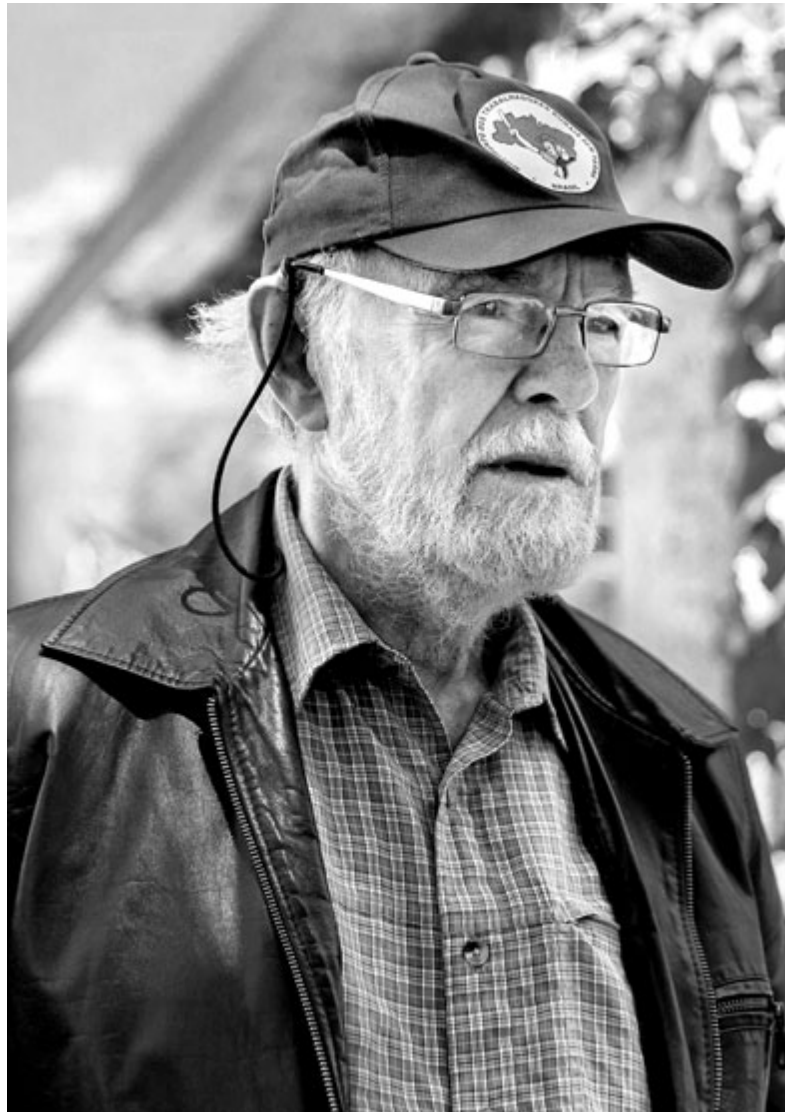
La conquista del espacio

LORENA LOGIURATTO

David Harvey (1935, Gillingham, Kent, Inglaterra) es geógrafo y antropólogo egresado de la Universidad de Cambridge. Realizó estudios de posdoctorado en la Universidad de Uppsala, Suecia (1960-1961). En la Universidad Johns Hopkins fue profesor asociado en el departamento de Geografía e Ingeniería Medioambiental (1969-1973) y catedrático (1973-

1989 y 1993-2001). Ocupó la cátedra de Geografía de la Universidad de Bristol (1961-1969) y la de Geografía Halford Mackinder de la Universidad de Oxford (1987-1993). Desde 2001 es catedrático de Antropología y Geografía en la City University of New York y Miliband Fellow en la London School of Economics.

Lorena Logiuratto (Mercedes, 1975). Arquitecta desde 2014 (FADU-Udelar). Profesora adjunta del taller Perdomo, ayudante de la cátedra de Teoría y Urbanismo II y asistente del Instituto de Teoría y Urbanismo (FADU-Udelar).



David Harvey en el Museo Casa Vilamajó | ANDREA SELLANES, SMA

“LA URBANIZACIÓN ES BÁSICA Y FUNDAMENTAL PARA
EL MANTENIMIENTO DEL SISTEMA CAPITALISTA [...] EN ESTE MOMENTO EL CAPITAL ESTÁ CONSTRUYENDO
CIUDADES PARA QUE LA GENTE INVIERTA EN ELLAS
Y NO PARA QUE VIVA EN ELLAS”.



Las dinámicas del capital y también sus alternativas y resistencias tienen lugar en el espacio. Esta idea es central en el trabajo de David Harvey. Las diversas dimensiones de análisis de la idea recorren la enorme obra del geógrafo, que visitó Uruguay en el marco de la celebración de los 100 años de la Facultad de Arquitectura.

Durante cinco días, Harvey —infatigable a sus ochenta años— sostuvo una intensa agenda. Se entrevistó con autoridades gubernamentales y referentes académicos de distintas disciplinas, participó en actividades con movimientos sociales y estudiantes de nuestra facultad, brindó conferencias magistrales y le fue otorgado el título Doctor Honoris Causa de la Universidad de la República.

Harvey es precursor de una corriente de pensamiento que ha modificado radicalmente la forma de entender los procesos de conformación del espacio y el territorio en el modo de organización capitalista. Su obra ha tejido los márgenes de varias disciplinas. Sus más recientes inclinaciones teóricas y académicas hacen visibles y cuestionables algunos procesos naturalizados en los discursos actuales, en particular, cómo se desenvuelve el proceso de urbanización y de qué manera incide en la conformación de la geografía de las desigualdades.

El texto que sigue es una selección de los principales pasajes de la entrevista realizada en el Museo Casa Vilamajó, oportunidad en la que conversó sobre su personal lectura del pensamiento de Karl Marx —que considera una herramienta útil para el análisis de procesos territoriales y sociales contemporáneos—, la historia de la urbanización en relación con el proceso de acumulación capitalista y las específicas consecuencias que supone en la vida cotidiana de las personas, la ciudad como lugar de conflicto, las posibilidades alternativas para la construcción colectiva del espacio urbano, y el rol de las escuelas, los arquitectos y los urbanistas.



Recorrida por cooperativas de vivienda. | ANDREA SELLANES, SMA

Hay una cita de Robert Park, que usted utiliza con mucha frecuencia, que habla de la ciudad como el mundo creado por los seres humanos y a la vez el sitio que nos construye como tales. Sin embargo, usted también reconoce que la ciudad es uno de los escenarios fundamentales donde se vuelcan los excedentes del capital y se realiza una parte importante del proceso de acumulación. O sea que la ciudad parece ser un lugar de disputa. ¿Cómo deben entenderse la ciudad y las ciudades en la historia del capitalismo, y qué significado tiene exactamente el derecho a la ciudad, que es una de sus reivindicaciones?

Creo que para quienes tratan de entender la urbanización y las ciudades —y, por cierto, me gustaría diferenciar entre la urbanización como proceso y la ciudad como entidad política— es muy importante conocer la historia del capitalismo en relación con la dinámica de la acumulación del capital.

Si nos remontamos al capitalismo industrial de la primera mitad del siglo XIX veremos que el peso de las ciudades en el conjunto de la economía de aquella época era muy pequeño; la mayor parte de la población todavía vivía en zonas rurales; las actividades agrícolas eran la principal fuente del valor que se producía, al igual que las actividades mercantiles y capitalistas. En comparación, la producción industrial era bastante reducida. Marx se concentró en el crecimiento del capitalismo industrial y al leer sus obras a veces se tiene la impresión de que eso era lo único que sucedía en ese momento, pero en 1850 ese no era el caso; Marx realmente no analizó demasiado a las ciudades desde una perspectiva económica, pero, por supuesto, tuvo que reconocer su importancia política: después de todo, la Revolución Francesa se produjo en París, la Revolución de 1848 se produjo en París, la Comuna se declaró en París. Marx tuvo que reconocer que había algo acerca de la vida política de la ciudad que tenía un impacto significativo en la evolución de las sociedades.

En sus obras, como *The 18th Brumaire*, *The civil war in France* o *Class struggles in France*, Marx reconoce aspectos importantes de la vida política urbana, pero cuando leemos *El capital* no encontramos demasiado sobre ese tema. Sin embargo, uno de los argumentos que planteo —y creo que es importante establecerlo claramente— es que la acumulación del capital es un proceso complejo. El capital crece y crece sin cesar y busca constantemente nuevas formas de absorber el superávit, lo que puede hacerse a través de emprendimientos de

tipo imperialista en el extranjero: Gran Bretaña exporta crédito a Argentina, y Argentina compra vías férreas y locomotoras a Gran Bretaña... o se establece una relación entre Gran Bretaña e India... Es la creación de la economía mundial, lo que hoy llamamos globalización (tema maravillosamente tratado en el *Manifiesto comunista*, por lo que no entiendo por qué se piensa que esta es una idea novedosa).

Si pensamos adónde puede ir el capital y qué es lo que le resulta rentable, vemos que a partir de la década de 1930 la urbanización se vuelve un elemento cada vez más importante. Pero cuando me remonto hacia atrás y veo lo que sucedió en París durante el Segundo Imperio, ya entonces puedo identificar estos elementos. En 1848 hubo una revolución, una crisis del sistema capitalista. Una crisis en las bases del capitalismo coloca al excedente de mano de obra y al superávit de capital uno al lado del otro, y parecería que no hay forma de juntarlos. El quid del asunto es encontrar la forma de volverlos a juntar con un fin útil.

Una de las formas de juntar excedente de mano de obra y superávit de capital es, como sucedió en París después de 1848, reconstruir la ciudad. Tres o cuatro años después de 1848, Napoleón III llegó al poder y lanzó este proyecto de absorber el superávit de capital y el excedente de mano de obra, porque creo que Napoleón sabía, como emperador, que si deseaba continuar siéndolo tenía que poner nuevamente ambos elementos a trabajar, de lo contrario, estallaría otra revolución. De modo que lo hizo. Y tuvo bastante éxito; durante quince años o más la economía estuvo en auge gracias a que el superávit de capital y el excedente de mano de obra trabajaron juntos. Pero, como dije anteriormente, al ampliar el sistema de crédito llega un momento en que todo se sale de control y surge algún tipo de crisis.

Comencé a advertir que cada vez que esto sucedía había un cambio de escala. Haussmann cambió la escala en la que pensaban los urbanistas anarquistas, Fourier y los demás, en la década de 1830. Haussmann dijo: “Ya no me interesan solamente los edificios. Lo que quiero es reconstruir la ciudad entera. Y quiero tomar algunas áreas de los suburbios e integrarlas a la ciudad, quiero reconstruir toda la ciudad”.

La segunda vez que sucedió algo similar fue en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Había un gran excedente de capacidad productiva debido a los esfuerzos de guerra; un gran excedente de mano de obra retornaba a medida que se retiraban las tropas. Había mucho activismo político, el Partido Comunista era muy fuerte, el pueblo estadounidense

estaba muy nervioso. Debían hacer que todo el mundo volviera a trabajar así que la solución fue la suburbanización. La gran figura de este proceso es Robert Moses.

Robert Moses fue quien reconstruyó no solo la ciudad de Nueva York sino toda la región metropolitana. Así que tenemos el tipo de análisis de Fourier, el tipo de análisis de Haussmann y el tipo de análisis de Robert Moses.

Y esto nos trae de vuelta al derecho político de la ciudad. Moses desplazó del centro las viviendas de las clases trabajadoras. Dejó a la ciudad en manos de poblaciones marginadas de bajos recursos y segregadas racialmente. En la década de 1960 tuvimos lo que se conoce como crisis urbana: violentas luchas que estallaban y se propagaban de ciudad en ciudad. Después del asesinato de Martin Luther King en 1968 surgieron movimientos masivos en unas ciento cincuenta ciudades de Estados Unidos. Fue más o menos en esa época que me mudé a Baltimore; un año antes de mi llegada, gran parte de la ciudad había sido arrasada por el fuego durante estas revueltas. Había lo que se llama una crisis urbana, no suburbana, porque en los suburbios todo estaba bien. Todas las inversiones se volcaban a los suburbios, y no se invertía nada en la ciudad. Cuando conversábamos con los banqueros en esa época y preguntábamos: “¿Invertirían en el centro de la ciudad?”, nos contestaban: “No”. Cuando hablábamos con los habitantes de los suburbios y les preguntábamos: “¿Van alguna vez al centro de la ciudad?”, nos contestaban: “No”. Tenían miedo de ir debido a las armas, a la gente de color. Este fue otro caso de absorción del superávit de capital y excedente de mano de obra a través de la urbanización, que se hizo, otra vez, a una escala diferente, pero a la que se le agotó el tiempo y el espacio a fines de la década de 1960.

Luego sobrevino la crisis de la década de 1970, que todos atribuyen a la suba del precio del petróleo. Pero si observan con atención, verán que unos seis meses antes de la suba del precio del petróleo hubo un *crack* del mercado inmobiliario. Y la crisis del mercado inmobiliario hizo caer a cuatro o cinco de los principales bancos, así que la crisis se extendió a todo el sector financiero. Poco tiempo después, en 1975, la ciudad de Nueva York, que en ese momento tenía uno de los presupuestos públicos más altos del mundo, estuvo al borde de la quiebra. Es bien conocida aquella famosa ocasión en que le preguntaron a Gerald Ford si utilizaría fondos federales para rescatar a la ciudad y este respondió: “No”. Este episodio dio lugar a un gran titular en *The New York Post*: “Ford a la ciudad: muérete”. Hubo otra anécdota divertida. El secretario del

Tesoro de la época dijo: “Sería bueno si pudiera vender Nueva York a un inversor extranjero”.

En ese momento se daban todas estas situaciones tan extrañas porque había hostilidad política hacia la ciudad; Nueva York es una ciudad radical en comparación con el resto de Estados Unidos. La absorción del capital y de la mano de obra ha continuado. Pero lo que quiero señalar es el permanente cambio de escala a la que esto sucede. He hablado mucho sobre la escala a la que se está desarrollando y expandiendo el proceso de urbanización en China. En China están haciendo lo que hizo Estados Unidos a partir de 1945, pero lo están haciendo mucho más rápido. La estadística que siempre cito es que los chinos utilizaron en tres años casi un cincuenta por ciento más de cemento que Estados Unidos en todo un siglo. Es una estadística impresionante. Nos dice algo sobre la escala a la que se está desarrollando la urbanización.

Entonces, pasamos de una situación en 1848 en la que la urbanización representaba una pequeña parte de la economía, con todos los agregados que le debemos a Haussmann, a una situación en que, a mi juicio, la urbanización es básica y fundamental para el mantenimiento del sistema capitalista. Esto plantea todo tipo de problemas: ¿de qué tipo de urbanización estamos hablando? ¿Cómo se está movilizand o el capital para construir ciudades? Para mí, algo que está muy claro es que en este momento el capital está construyendo ciudades para que la gente invierta en ellas y no para que viva en ellas. Para más y más estratos de la población es imposible vivir en las ciudades. Al mismo tiempo, se construyen espléndidos edificios de apartamentos y se invierten grandes sumas de dineros públicos en megaproyectos, nuevos estadios deportivos y toda clase de grandes obras. Me parece que estamos yendo hacia una crisis de la vida cotidiana en la ciudad.

Una de las cosas que he tenido que hacer es intentar adaptar el marxismo clásico —que muchos centran en la fábrica y la mano de obra— a esta dinámica de la urbanización, que es de lo que trata la mayor parte de mi trabajo, e intentar persuadir a otros marxistas de que deberían hacerlo también. Pero, fíjense qué curioso, los marxistas son muy conservadores y no les gusta cambiar su visión del mundo. Si les dices: “Miren, ahora el problema es la urbanización, no la fábrica...”, te van a decir: “¡Ah, no, no, no, eres un reformista!”. Pero creo que lo estamos logrando.

“UNA CRISIS EN LAS BASES DEL CAPITALISMO COLOCA AL EXCEDENTE DE MANO DE OBRA Y AL SUPERÁVIT DE CAPITAL UNO AL LADO DEL OTRO, Y PARECERÍA QUE NO HAY FORMA DE JUNTARLOS. EL QUID DEL ASUNTO ES ENCONTRAR LA FORMA DE VOLVERLOS A JUNTAR CON UN FIN ÚTIL”.





Visita a José Pepe Mujica en su despacho en el Parlamento. | ANDREA SELLANES, SMA

Uno de los elementos fundamentales de su trabajo es el estudio de la urbanización, particularmente el análisis de la profunda relación con el proceso de acumulación capitalista y las específicas consecuencias de la urbanización en la vida cotidiana. En este marco, ¿qué rol histórico considera que han tenido el urbanismo y la planificación?

Actualmente, el urbanismo se concentra en estrategias para que las ciudades sean más competitivas, en ofrecer un buen clima para inversiones de capital. ¿Cuáles son las causas de la debilidad de las dimensiones críticas y del pensamiento social en el urbanismo?

En primer lugar, creo que es muy útil repasar la riquísima historia del urbanismo, y de qué manera este se vio influenciado, por ejemplo, por Kropotkin y el pensamiento anarquista a través de Patrick Geddes, las obras de Lewis Mumford, Paul Goodman y otros, y también de Murray Bookchin. Creo que vale la pena familiarizar a todos los estudiantes con esta rica historia y hacer que la conozcan, ya que tuvo un papel muy importante en el pasado y creo que, si la recuperamos, puede ocupar un lugar en el futuro.

Considero que la razón de la debilidad es que en muchos aspectos se le ha quitado poder a la planificación. El sistema de planificación y organización indudablemente tenía mucho peso en Gran Bretaña e incluso en Estados Unidos en la década de 1960; pero luego la regla pasó a ser “no hagamos grandes planes”, porque todos los grandes planes tenían como objeto autopistas y cosas por el estilo, lo que produjo una cierta decepción; Robert Moses fue el gran articulador. Luego vino Jane Jacobs, que criticó duramente a Robert Moses, y aunque no le gustaría para nada escucharlo, ella en cierta forma allanó el camino a un enfoque urbano más neoliberal, basado en el “barrio local”.

Es interesante: tuvimos como alcalde a Michael Bloomberg, un multimillonario cuya ambición era planificar como Robert Moses sin olvidar a Jane Jacobs. ¿Esto qué quiere decir? Se ejecutan los megaproyectos de que hablábamos y luego se construyen alrededor coquetos barrios pequeños; es una especie de estilo urbanístico.

Creo que el urbanismo se quebró porque los que se ocupaban del aspecto macro en realidad eran ingenieros, no urbanistas, eran los ingenieros de transporte, los departamentos de ingeniería. Ellos hacían la parte de Robert Moses. A los urbanistas

les quedaba la parte de la arquitectura barrial, si podían, o trabajar en una obra en particular. Considero que el urbanismo dejó de pensar en la ciudad como un todo cuando se empezó a ocupar de la reingeniería de determinados lugares; hasta los arquitectos estrella que alguna vez se interesaron en el urbanismo, como Rem Koolhaas, abandonaron toda investigación seria sobre este tema.

En este momento estamos empezando a advertir mucha alienación en los entornos urbanos. Utilicé el concepto de alienación en *Seventeen Contradictions* porque pensé que es un concepto que la tradición marxista ha dejado de lado pero que tiene profundas raíces en esa tradición, sobre todo en los textos económicos y filosóficos, incluso en *El capital*, y en otros también. Pero hablando de alienación en este sentido, la pérdida de poder, la pérdida del significado político de la vida de las personas —que se sienten cada vez más perdidas en trabajos y actividades sin sentido— conduce a esta especie de alienación de grandes segmentos de la población que por lo general producen brotes violentos de protesta como los que vimos en Londres hace tres años, cuando incendiaron parte de la ciudad. Han ocurrido hechos parecidos en Estocolmo y en Francia. Si miramos alrededor, vemos estos signos de alienación generalizada en la vida cotidiana. Y una de las respuestas políticas de la población ha sido intentar encontrar en la ciudad lo que yo llamaría espacios heterotópicos donde poder hacer cosas diferentes, que tengan sentido para las personas; es decir que en las bases existe un interés por hacer algo diferente, por establecer formas más colectivas de crear espacios comunitarios y gestionarlos.

Existen muchos movimientos de este tipo, y creo que constituyen una excelente oportunidad para que los urbanistas consulten, no tanto con los gobiernos municipales sino más bien con aquellos grupos de gente que trabajan en el terreno fomentando la creación de espacios heterotópicos. Ese proceso es indudablemente muy interesante y tiene sentido, ya que es una forma de colaborar con ese tipo de iniciativas, pero claro, hay que ir a barrios marginales o de inmigrantes y decir a quienes viven allí: “Ustedes viven aquí, segregados, en estas condiciones, pero, en vez de esperar a que el Estado venga y les solucione todo, ¿no existirán otras formas colectivas de trabajar?”.

Pero, vuelvo a lo mismo, hay mucho para enseñar, se necesita mucha educación a ese nivel. Me parece interesante señalar que este tipo de cosas eran las que imaginaba Kropotkin cuando hablaba de ayuda mutua y reconstrucción, y eso fue lo que sedujo a Geddes y los demás. El urbanismo



Lucio de Souza, David Harvey, Roberto Markarian y Gustavo Scheps en la entrega del título de Doctor Honoris Causa en el Paraninfo de la Universidad. | ANDREA SELLANES, SMA

tendría que bajar de las alturas de la teoría e interiorizarse de lo que pasa en el terreno, pero de una forma que ayude a educar a la gente para que aprenda a hacer las cosas. Estuve analizando el Plan Juntos, y me pareció que no se había trabajado mucho en la construcción del espíritu comunitario, tal vez sí en la construcción de las casas. Me da la sensación de que con el Plan Juntos se dejó pasar una oportunidad. Los urbanistas deberían intercambiar ideas con la comunidad y los estudiantes deberían familiarizarse con el plan; se debe participar más en lo social.

Por supuesto, siempre va a haber una demanda para determinado tipo de urbanistas que van a estar a las órdenes del

capital. Pero dado el nivel de disconformidad —en este momento hay disconformidad— existe un amplio abanico de oportunidades en las que los urbanistas podrían jugar este otro papel, que no tiene por qué estar necesariamente en contra de aspectos más convencionales; he conocido arquitectos en Colombia que tienen trabajos normales pero que también se vuelcan a la comunidad. Esta actividad no necesariamente se opone a la actividad convencional. Sería fascinante y gratificante lograr educar a los estudiantes en esta idea.





R14 EDITORIAL TEAM

EDITORIAL

To enter into architectural discourse, a building must be photographed and its pictures published once and again in wide-circulation magazines and books or it will inevitably fall into oblivion.¹

Many architectural works located outside the capital but not along the east coast remain virtually unknown: they have not been published, no available records on them exist and they are never talked of. In recent years, thanks to the proliferation of architectural platforms on the Internet and websites of architecture studios, some information on contemporary architecture in up-country Uruguay has been made available. However, the mere presence of these works on the Web is not enough to make them part of architectural discourse and to have them validated by the architectural community.

The editorial proposal is aimed at fostering exposure of some modern and contemporary works up-country which have remained hidden to architectural culture and its historiography, at attempting their integration into architectural discourse and at advancing in the knowledge of up-country production

which may permeate society as a whole. But this is not an isolated proposal; it is part of a set of contemporary initiatives and efforts with a common target.

Its purpose is to unveil the specific conditions of up-country production through a selection of works and hypotheses with different approaches which may lead to reflection. To this end, time and geographical location were combined, focusing, on the one hand, on local modernism through the study of *a city, an architect*, and on the other hand, on the territory as a whole through the dossier of contemporary works.

The *local cartoons* section proposes a series of images and texts that reveal the "simultaneous looks" of other fields of knowledge, disciplines and sensibilities. Finally, there is an interview to an architect who develops his professional and academic activities in the north of Uruguay. All this input contributes to

draw a "map" that, though partial, discloses the richness of the issue.

Throughout these contents, the reader will be able to identify some long-standing threads, recurrent issues emerging at certain moments and also changes among different historical times. This is the case, for example, of single-family homes, the major field of work of up-country architects to date. Although single-family homes have always played a major role in city development, mainly through own residences designed by an architect, new realities, as gated communities or rural week-end houses, have emerged.

Another long-standing example may be found in Government architecture. This architecture, frequently planned and designed by teams of professionals residing in Montevideo, has shown the sensibility required to integrate itself into the physical location and the community without resigning its institutional background and revealing the

permanent tension that exists between local and national realities.

In brief, the editorial proposal of *R14* is to advance in the knowledge of up-country Uruguay, to confirm the richness and peculiarities of its production, to understand its specific and meaningful processes and to discuss stakeholders, architectures and contexts that, in general, have been ignored. That is, making the invisible visible.

1. Pierluigi Serraino. *Julius Shulman. La otra cara del Movimiento Moderno*. Taschen, 2000.

A CITY AN ARCHITECT

Presentation

When we speak of "modern architecture" we generally think of some specific universal, formal, constructive, functional and spatial features. But there also regional expressions of modernism: just think about Brazil's Carioca school or Scandinavian architecture. Architectural ideas travel, but they are modified by each context's specific conditions.¹ Is it a single reality or are there different situations?

We can barely speak of Uruguayan modern architecture, let alone of up-country modern architecture. But questioning its existence does not imply denying a specific response to context conditions. Characteristics of up-country urban areas are different from those of the metropolitan area and the east coast, both in scale, geographical or strategic location and functions—departmental capital cities, towns, villages, resorts—and their social, cultural and economic situations. The architecture described in this article resulted from the confluence of such conditions and an international and universalistic ideology claiming total control over the environment.

Without getting caught in the "up-country-capital" false dichotomy, we base on the hypothesis that experiences in local contexts have certain peculiarities that are transferred to the works even if made by architects educated in the same academic circles, as is the case of Uruguay. However, this does not mean we are speaking of an "up-country architecture" as, on the one hand, continuity and consistency exist both at the national and international levels, and, on the other hand, reality itself is heterogeneous.

Between 1950 and 1965, some up-country capitals, like Salto and Paysandú,

and highly productive departments, like Colonia and Tacuarembó, showed a significant development of modern architecture. The framework of this situation was at first marked by the economic upturn following the end of World War II. One of the consequences of an increase in investment capital was a real estate boom boosted by benefits and also by the materialization of the dream of getting one's own home. The positive impact on the construction industry of the migration of capitals from the production sector remained despite the crisis that was starting in the mid fifties.²

In contrast with the boom of high-rise buildings in Montevideo, up-country towns are still characterized by their low skyline. What prevailed in the interventions of that time was the replacement of 19th century and turn-of-the-century buildings by "modern" houses in central urban areas, except for some specific cases like Arenitas Blancas in Salto. A range of public and private buildings—among which several new high-schools and an important number of social clubs stand out—completes this scenario.

Social clubs are a proof of both the economic improvement of some cities and a flourishing of culture. A thriving and "progressive" middle class realized there was a new generation of modern architects who shared this eagerness for culture. These architects, educated in the 1930's and 1940's, had been students of Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos and Carlos Gómez Gavazzo, among others. Some of them even met Joseph Carré, whose influence would go on throughout the 1940's.³

The introduction of quality modern architecture up-country can be attributed, to a great extent, to social and cultural networks that allowed the development of certain professional careers. This trusted professional and technical elite backed by the prestige of the University and the above-mentioned networks, set the basis of what could be called a "vanguard". In this regard, significant works have been identified in several towns up-country of architects with strong bonds with those towns, whether they lived there or not: Ildefonso Aroztegui in Melo, Lucas Ríos Demaldé in Tacuarembó, Carlos A. Rodríguez Fosalba in Salto, Miguel Alberto Otaegui in Rosario, Leonel Oronoz in Colonia Valdense, Heriberto Spósito in Carmelo, Óscar Vignola and Óscar M. Garrasino in Paysandú, Luis Alberto Basil and Carlos Viola in Minas, Miguel Ángel Odriozola in Colonia, Ricardo Fernández Lapeyrade in La Coronilla.

Some of these architects developed their activities mainly at their hometowns, to where they had returned after completing their studies in Montevideo (Rodríguez Fosalba, Otaegui, Odriozola, Garrasino, Vignola). Others had a more diversified experience, as far as scale and locations are concerned, and built a significant number of works in a specific town on account of family or professional relations, but did not live there (Aroztegui, Lucas Ríos, Fernández Lapeyrade, Basil and Viola). In both cases, their works are remarkable in quality and number and deserve to be thoroughly examined.

In line with Uruguay's social and political pattern, architectural historiography has been historically focused on

Montevideo, as have many other aspects of culture. One of the most relevant texts that helped to retrace modern works was *Montevideo y la arquitectura moderna*, by Leopoldo C. Artucio published by Nuestra Tierra in 1971. In 1990 Mariano Arana and Lorenzo Garabelli published another milestone of local historiography: *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. As most quality modern works are concentrated in Montevideo, the views of these authors seem entirely justified.

However, some publications exist that have included in their analysis modern architectures of the interior of the country.⁴ There are also renowned works outside Montevideo and not in the eastern resort area, as Villa Serrana, several buildings by Eladio Dieste and some works in Salto, among others. In recent years greater efforts have been made to study and disseminate the works of up-country modern architects. Examples of this are the latest numbers of *Arquitectura*, a publication from Sociedad de Arquitectos del Uruguay, that contain a review of the works of Otaegui, Garrasino, Vignola and Armando I. Barbieri.⁵ In 2015 an article on Otaegui was published, and the year before, the School of Architecture published a book and organized an exhibition on Aroztegui, showing most of Aroztegui's remarkable works in Melo.⁶ This issue of *Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* expects to contribute to these efforts.

In 2015, this editorial staff made an inventory and survey of modern architecture in Uruguay together with *Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación* (Com-

mittee for the Preservation of Uruguay's Cultural Heritage). Although this was not the first time that up-country architecture was inventoried,⁷ the specific nature of the historical period covered, a fresh look on the issue and the efforts made to visit towns in all the departments of Uruguay, resulted in a list of about 600 works that, in the staff's opinion, merit either national or departmental heritage protection.⁸

The selection of the cases examined in the three articles published in this issue—Lucas Ríos Demaldé in Tacuarembó, Carlos A. Rodríguez Fosalba in Salto and the studio Basil-Viola in Minas—was made in line with the aim of disseminating up-country modern works and of reviewing scarcely known careers.⁹

All four architects studied in the 1940's. Basil and Viola, who were admitted to the School of Architecture in 1942, took the course in Design delivered by Gómez Gavazzo and Cravotto.¹⁰ Rodríguez Fosalba, who initiated his studies in 1945, was always a student of Gómez,¹¹ while Lucas Ríos Demaldé attended Aroztegui's, Payssé's and Cravotto's workshops. All of them graduated around 1950. It was a time of economic growth and political stability that allowed a certain degree of trust in the future, all of which was extremely important for architecture development. But the atmosphere within the School of Architecture was increasingly tense. Soon, a student strike would break out, the curriculum would be changed and renowned teachers, as De los Campos and Cravotto, would resign.

But student dissatisfaction supported or encouraged by some teachers was al-

ready present in the 1940s. Criticism to academicism in education was as strong as condemnation of the so-called historicism featured by a great number of the works performed; this was evidenced by the articles “Nuestros problemas” and “Insistimos”, published in CEDA.¹² The “modernist” path should be resumed; this was the commitment of the four recently graduated architects.

But, what did it mean to be “modern” at that time? For these young architects, being modern meant to reject monumentality, sumptuousness, references to historical styles—as subtle as they may be—the concept of character and idealistic programs. It also meant to reject symmetry as an *a priori* condition and to assume the formal principles of the “Modern Movement”. Under these conditions, composition principles underwent significant changes, and some architects even tried to derive them from the study of pure functional form. They claimed a revival of “rationalism”, even at the expense of simplifying the so-called academic excess and rigidity.

However, our four main characters had also been educated in that academic environment. And one of their teachers, the absolutely “modern” architect Gómez Gavazzo, who marked the careers of at least three of them, was also the “academic” teacher of Decorative Composition who stood up for Carré's teaching. The strain between modern principles and the rigor of academic composition, even under new laws, was at the origin of some extraordinary works, like the one presented in this magazine.

If the careful study of their careers may destroy the simplistic idea of an antagonism between rationalism and the academic world, the work of these architects wins over the alleged opposition between rationalism and regionalism. In 1971, Artucio pointed out the significance of the “1955 revolution” driven by the impact of Ronchamp. In the work of the young Uruguayan architects of the 1960s he perceived more free forms and the use of humble materials with an approach that was closer to “popular solutions”.¹³

On the other hand, the up-country production of Rodríguez Fosalba, Lucas Ríos Demaldé and Basil and Viola reveals that some features of the works described by Artucio were already present in the 1950s. The underlying reasons for this early presence could be found in the concept of “character”, strongly present in academic teaching during the 1930s and 1940s, that suggested the adaptation to site conditions and the use of locally-available materials, and the absence of a process of industrialization in the construction sector.¹⁴ Maybe architects “isolated” up-country —as explained by Barreto in his article— had to adapt themselves to local constraints and technical possibilities but felt free to use materials such as brick and stone.

In its effort to adapt to local conditions, up-country modern architecture also gives special attention to sunlight and local weather. The orientation scheme according to functional distribution, the deep balconies to the north in Barreneche and Artigas buildings in Salto or in Menéndez residence in Tacuarembó and screen walls in Minas, are examples of adaptation through architectural mechanisms.

The arrangement of transition spaces and the spatial experience —major subjects in the article of Velázquez and Zino— are recurring features of the analyzed works. Thanks to the skills acquired throughout their academic education, architects used those features as project structuring elements or as secondary spaces generated by tailor-designed furniture, thus proving a strong spatial sensibility that has been a long-standing characteristic of Uruguayan architecture.

Finally, the resulting configurations speak of a new relationship with the city. Transition or intermediate spaces sometimes serve as a continuation of public or private spaces, and sometimes put a distance to the street or extend the access. As Velázquez and Zino say, “they are mediators between the houses’ radically modern spatiality and the subdivision in blocks of the traditional city, which they violate and respect at the same time”. As pointed out by Alanis and Kelbaskas with reference to Lucas Ríos Demaldé, this strained relationship between modern architecture and the traditional city tries to build its own context. This special way to connect with the city through small-scale, proximity projects, also demonstrates a selective approach to choose the best option for each reality.

1. This is an idea taken from Pierre Bourdieu (1989), *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, quoted in a text by Alicia Novick (2009) and published in the first issue of *Revista Iberoamericana de Urbanismo*. The article, "La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para la discusión", specifically deals with the issue of the international circulation of ideas and is available at http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12252/01_01_AliciaNovick.pdf (visited on September 2, 2016).
2. See: "Respuesta del Arq. Horacio Terra Arocena". In *Revista de la Facultad de Arquitectura* no.º3, September 1961, pp. 60-61.
3. Carré died in 1941.
4. For instance, *Tiempos modernos*. *Arquitectura uruguaya* afín a las vanguardias 1925-1940 by Juan Pedro Margenat and a second volume covering the period 1940-1970. They were published in 2009 and 2013, respectively.
5. These reviews are included in a section called *Apuntes de cátedra*. William Rey and Florencia Santiago wrote on Otaegui (n.º 269, pp. 53-58), Alberto de Beto-laza on Garrasino (n.º 270, pp. 41-47), Laura Alemán on Vignola (n.º 270, pp. 49-56) and Ana Grasso on Barbieri (n.º 271, pp. 31-35).
6. The book *Arq. Miguel A. Otaegui*, la expresión de la audacia creativa, was authored by Lucía Pucci and Gerardo Martínez Peraza. The book on Aroztegui was authored by Santiago Medero, Juan Salmentón and Laura Cesio, members of the editorial staff of this issue.
7. As a commission from *Instituto de Historia de la Arquitectura*, Arana made several visits to the interior of Uruguay to inventory significant architectural works: Salto, Paysandú, Fray Bentos, Mercedes and Colonia in 1966; Rivera, Tacuarembó, Durazno and Trinidad in 1967; Melo, Treinta y Tres and Minas in 1970.
8. For modern and modern high-schools visit: <http://issuu.com/iha.fadu/docs/modernos-set-2015> y http://issuu.com/iha.fadu/docs/liceos_-_modernos-set-2015.
9. There is a previous unpublished work on Architect Carlos Viola, *Carlos Viola Dominioni Arquitecto. Aproximación a su obra*, written by Rodrigo Viola in 2013 as a final research paper in the framework of the optional course in Research and Design. We thank him for the material and photographs he contributed.
10. No workshops covering all Design courses existed at that time. Design courses were distributed in first-to-third-year workshops and fourth-and-fifth-year workshops. Between 1941 and 1947, Cravotto and Vilamajó took over students of the last two years, while new workshops were created for first-to-third year students, such as those directed by Gómez Gavazzo, Payssé and Aroztegui, that added to those already existing, directed by Rafael Ruano, Daniel Rocco and De los Campos, among others.
11. In 1949, after the death of Vilamajó, Gómez obtained the tenure position for the fourth and fifth years of Architectural Design.
12. "Nuestros problemas", *CEDA* n.º 17, 1946, p. 46; "Insistimos", *CEDA* n.º 18, 1947, pp. 22-23.
13. Leopoldo C. Artucio. *Montevideo y la arquitectura moderna*. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971, pp. 49-59.
14. For example, prefabrication was scarce until the issue of architectural industrialization was put up for discussion. In the 1950s this issue was clearly present, but did not imply giving up attempts to adapt architecture to the social and natural environment.

DOSSIER

11 WORKS

Introduction

[...] we have to acknowledge the positive effects associated with the increased use of digital technology, which seems to have raised the general quality of current architectural production. Therefore, although urban sprawl remains as prevalent and uncontrollable as ever, the one-off architectural work today is [...] of higher quality than it was some twenty years ago. The architects of our time seem increasingly to assess their work against a constantly improving global standard of technical and cultural sophistication. The vagaries of fashion notwithstanding, improvements are present both in the periphery and the center and can be recognized both in small-scale local and international-level works.¹

Frampton's reflection on architecture from 1975 to 2007 includes the "periphery" and therefore can be applied to the architectural production in Uruguay, including its up-country areas. A first level of analysis refers to the "increased use of digital technology". When in 2015 the editorial staff started the inventory of up-country modern architecture works, hundreds of outstanding works unknown to the local architectural community were spotted. We thought the same would happen when inventorying contemporary architecture works. However, experience proved that high-quality architecture can hardly be completely "invisible".

In fact, when searching beyond the usual digital and printed publications, we realized that most works could also be found on the Internet, especially on websites of architecture studios. Considering the difficulty of the search and the fragmentation of the information, combined with the absence of a critical discourse gathering the disperse works, the scenario is not so different from the one we found a year ago: the increased use of digital

technology makes "a world" available but it does not automatically offer a conceptual platform nor does it guarantee the "visibility" in the long term of a specific work.

On the other hand, the fact that most of the selected architecture studios were located in Montevideo makes a clear difference with what happened towards the middle of the 20th century. At that time, after graduating in Montevideo, a number of outstanding architects returned to their hometowns. Others stayed in Montevideo but maintained or built strong links with a specific town, favored by family relationships, whereas nowadays most of the disclosed examples demonstrate that the links between architects and the towns where they occasionally work are neither steady nor uninterrupted. As for architects living up-country, they have not yet managed to achieve a significant architectural corpus.

Besides, are we able to confirm Frampton's "technical and cultural sophistication"? Or, unlike what the English architecture historian and architect expected, has globalization had the opposite effect? Apparently, these issues seem to involve the up-country and the capital as well. Far from the star-system circuit, most Uruguayan architects struggle with market instrumental demands, the increase in construction prices, the gradual loss of skills and the segmentation of the design process. An even more alarming issue is the marginal position of architects in the Uruguayan social imaginary and as regards potential clients, including the State.

In this negative scenario, however, the buildings of some Government agencies such as *Administración Nacional de Educación Pública* (ANEP – Uruguay's Board of Public Education) and *Universidad de la República* (UDELAR – Uruguay's Public University), reveal an on-

going concern for the possibilities offered by architecture. The significance of these works, built thanks to important budgetary increases, recalls the boost of 1945-1965, as does the fact that a great number of these buildings are spread throughout the country. Decentralization reflects a deliberate policy, regardless of the fact that products result from the joint efforts of several agencies and several teams.

As for elementary schools, full-time elementary school buildings have gained international recognition. We have selected one, *Escuela de Tiempo Completo N.º 40* (Full-time Elementary School No. 40) of Artigas; its design aims at enhancing uniqueness as a value in itself, despite site conditions and other problems that had to be solved. This feature, that reveals a high degree of freedom to develop each commission, may be seen either as strength or as weakness.

Unlike elementary schools, newly built high-schools adhere to "standardization", getting back to design typologies and details of similar buildings from the 1950s and the 1960s, as a way to insist on the effectiveness of proven solutions and revive our best traditional formal language. The example we present is *Liceo N.º 10* (High-school N.º 10) of Minas. However, this and other cases also feature formal and spatial contemporary sensibility.

Finally, we also present a University building. Historically concentrated in Montevideo, lately the University has materialized the most eloquent demonstration of decentralization policies. But the quality of buildings has not been consistent and there are even some controversial examples. Among the University buildings constructed up-country, *Centro Universitario Regional del Este* (CURE – East Regional University Centre) of Treinta y Tres features a suggestive volumetric design and

carefully-thought proportions that support simple and austere basic decision and material choice. This building illustrates an effort to adapt the project to certain restrictions while maintaining architectural quality.

The Government's policy on architecture also includes Departmental Governments. Some newly-built works show more care in the design of public spaces and especially the will to enhance the value of social programs through architecture. In this field, we have selected the public swimming-pools of Palomar and Saladero neighborhoods of Salto and the Villa Soriano river station, a work performed by the Municipal Government, the Ministry of Tourism and the International Development Bank.

As for private works, despite the previously mentioned forces that tend to the instrumentalization of architecture, and according to the logic of the market, there are always clients that appreciate a "unique" work. As a matter of fact, our discipline has been frequently compared to the garment industry, where big mass-production processes coexist with haute-couture firms. Other than some prominent cases of "signature" architecture, most of these unique works are houses, the construction of which has been closely controlled by the designing architect.

A great number of these houses have been erected along the east coast, where a new minimalism has replaced the old postmodern rhetoric. The same applies to architectural works that take advantage of "natural" landscape, like in farms or countryside areas along the west coast. We have selected La Lunera Pool House in Soriano, designed by Argentine architects.

The Markus and Ditte house, in Colonia, sits at a superb piece of land overlooking the sea and was designed following an entirely

different approach. While the extremely simple geometric pattern of La Lunera combines hedonism and aspiration for timelessness, the Markus and Ditte house integrates formal intuition, the dialectic between contemporary and traditional architecture, open processes and user involvement. It is evident that each house was conceived by very different architects for very different clients.

Finally, the brick house in Salto also features a high degree of control over the building process, which optimizes the aesthetic and constructive use of a traditional material: brick. But, unlike the previous cases, this house is placed in a consolidated urban setting. Unsurprisingly, this is rather exceptional, and evidences another difference with the high-quality up-country basically urban residential architecture of the middle of the 20th century.

Further, in recent years, social housing features the boost of the cooperative housing movement. As far as the number of dwellings is concerned, production throughout the country may be compared to production during the years following the passing of the Housing Act. Some new cooperatives, as those promoted by *Centro Cooperativista Uruguayo* (Uruguayan Cooperative Board), are examples of experiments in the social housing field that had been delayed. We would like to point out the efforts to create new typologies that would allow for the growth of the units. However, these cooperatives have encountered quite a number of bureaucratic obstacles that have not been overcome yet.

But even considering the positive examples, the building production as a whole has not reached the design and technological experimental level of 1965-1975. Most explanations can be found in questionable regulations, such as that fixing a maximum

number of fifty units per project. Apparently, the purpose of this restriction is to avoid the emergence of big "isolated" developments and urban segregation processes. But this regulation is frequently by-passed when, as in the case of the selected cooperative, Covimudy, housing cooperatives are grouped and define parts of the city, generally in the periphery. Meanwhile, the regulation still has a negative impact on costs, technological innovation capacity, management and even urban design.

Two private assignments chosen for quite different and even opposed reasons put an end to our selection: a hotel in Rivera, selected for its scale and its impact on a zone of the city lacking character, and the Ronald McDonald house, a small and humble building within the Tacuarembó Hospital that offers a warm and welcoming environment to the families attending the health care center.

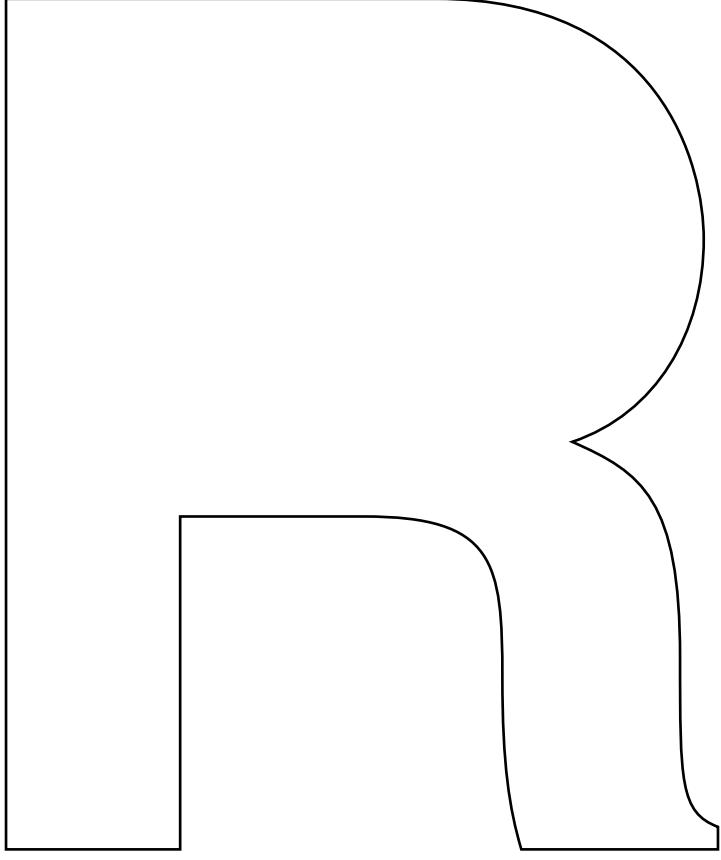
We are well aware that selections are always arbitrary. But our arguments and convincing power should prove that our selection is not unfounded and may be a contribution to the architectural culture of our country. The list of the eleven works should not be interpreted as a quality-based ranking. Although we believe all works feature outstanding characteristics, quality was not the only aspect taken into account. Nor is the selection a collection of examples of current up-country architecture, even if it is evident that balance has been sought in programs and sites, clients, authors and modes of production. On this basis, our approach combines quality and balance plus the potential of each work to raise an issue or trigger a reflection.

1. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007; p. 350.





revista.edu.uy





INVISIBLE

UNA CIUDAD, UN ARQUITECTO

- > Un arquitecto en el andén
- > Tiempos [de]crecientes
- > Transiciones

VIÑETAS LOCALES

DOSSIER

Once obras

EJERCICIO INTERIOR

Entrevista a Juan Ferrer

EL PESO DE LO INVISIBLE

OPA! | VIVIENDA | SEVÉ | CUAC

| UNA ESCUELA SUSTENTABLE

ENTREVISTA A DAVID HARVEY

- > La conquista del espacio



CIEN AÑOS
FACULTAD DE
ARQUITECTURA



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



ISSN: 0797-9703 /14