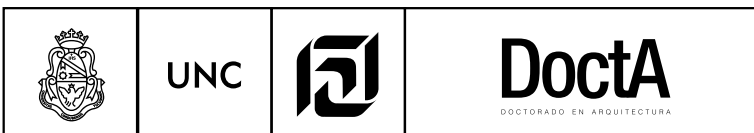


Tesis DoctA 08



OBRA ABIERTA EN ARQUITECTURA
Contexto en transformación y proyecto

Ana Etkin



Córdoba-Argentina-2020 ISBN:978-987-4415-86-8

Obra Abierta en arquitectura

Contexto en transformación y Proyecto



Etkin, Ana Cecilia

*Fig. 1 Imagen Recuperada de:<https://modernzen.org/enso-htm/>
Imagen del símbolo sagrado ensō (círculo) del budismo zen, que se realiza con un solo trazo, que cuando se lo deja abierto significa que es parte de algo mayor, dando lugar a la imperfección como aspecto inherente de la existencia. La figura representa la iluminación, el infinito y la unión.*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO
Doctorado en Arquitectura
Escuela de Posgrado



TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL

Obra Abierta en arquitectura Contexto en transformación y Proyecto

Etkin, Ana Cecilia

En requerimiento para obtener el título de Doctor en Arquitectura

Bajo la dirección del Dr. Arq. Gonzalo Fuzs

CÓRDOBA
2020

Tribunal de Tesis

- Prof. Dr. Claudio CONENNA - Universidad Aristóteles de Salónica, Grecia.
- Prof Consulto Esp. Arq. Alba DI MARCO - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Prof. Dra. Claudia GÓMEZ LÓPEZ - Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

Fecha de Defensa: 2 de octubre de 2020.

Etkin, Ana

Obra abierta en arquitectura : contexto en transformación y proyecto / Ana Etkin ; coordinación general de María Cecilia Marengo ; dirigido por Gonzalo Fuzs. - 1a ed revisada. - Córdoba : Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

Libro digital, PDF - (Tesis docta / 8)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-4415-86-8

1. Arquitectura . 2. Diseño de Proyecto. I. Marengo, María Cecilia, coord. II. Fuzs, Gonzalo, dir. III. Título.
CDD 720.07

Palabras claves:

Obra Abierta - Proyecto - Contexto dinámico - Identidad - Participación - Herramientas de diseño - Arquitectura -



Agradecimientos

Gracias Mario porque con tu amor todo cobra sentido, gracias por tu cuidado, contención y alegría de cada día. Euge, compañera de mi vida entera, mi hermana y amiga del alma, gracias por tus enseñanzas, generosidad infinita, paciencia y aportes incesantes durante el doctorado, sin vos este trabajo hubiera sido imposible. A Guido por darme el ánimo firme de seguir, la confianza de sentir que podía y el apoyo con inmediatas y precisas soluciones. A Clemente por tu ayuda y abrazos cariñosos que me envolvieron de paz y felicidad plena, acompañándome en largas horas de trabajo. A mi padre, por enseñarme a amar el conocimiento, por tus charlas mediadas de té, por tu respeto y entusiasmo a seguir siempre. A mi madre por enseñarme a encontrar curiosidad, dedicación y persistencia en el trabajo. A mi director, Gonzalo Fuzs, gracias por brindarme la libertad de hacer y pensar, por tu acompañamiento respetuoso, tus críticas lúcidas y siempre constructivas. A mi amigo Pablo Szelagowski, por tu confianza, tus datos certeros y tu apoyo incondicional. A Cecilia Marengo por incentivar me con tu actitud positiva a embarcarme y sostener estudios de doctorado. A Eco, compañero fiel a mi lado en todos estos años.

INDICE

| | |
|---|------------|
| Agradecimientos..... | 5 |
| RESUMEN..... | 9 |
| ABSTRAC..... | 11 |
| INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| Síntesis de capítulos..... | 21 |
| PARTE I - Contexto en transformación..... | 27 |
| CAPÍTULO I - Contexto en transformación: entre ruptura y continuidad..... | 29 |
| La construcción dinámica de la identidad local | 31 |
| Código de construcción colectiva en el tiempo..... | 35 |
| Acto creativo y proyecto de márgenes abiertos..... | 40 |
| La técnica como operación proyectual que construye identidad..... | 42 |
| La acción proyectual a través de Obra Abierta..... | 49 |
| CAPÍTULO II - El paisaje que somos. Identidad en el paisaje urbano de Córdoba..... | 55 |
| Construir a partir de referentes..... | 59 |
| La arquitectura como acontecimiento..... | 62 |
| La arquitectura que cambia en un contexto en transformación | 69 |
| a) Obras inconclusas..... | 69 |
| b) Obras que se transforman..... | 72 |
| Dimensiones de estudio:..... | 74 |
| 1. Espacio público/privado:..... | 74 |
| 2. Obras Formales/ Informales..... | 82 |
| 3. Gestión pública/privada..... | 93 |
| Paisaje urbano en movimiento..... | 102 |
| PARTE II - Proyecto..... | 105 |
| CAPÍTULO III - Tiempo, belleza y autoría en el proyecto de arquitectura..... | 107 |
| Idea de tiempo como presente eterno..... | 108 |
| Autor vs. Usuario | 113 |
| Unidad de la obra, simetría, inarmonía. Belleza en lo feo..... | 119 |
| Lo feo como fascinación | 123 |
| Obra abierta - obra cerrada..... | 130 |
| Técnicas de proyecto colectivas..... | 133 |
| Proyecto con margen de maniobras | 138 |
| CAPÍTULO IV Ciudad abierta. Habitar nuevamente la ciudad existente..... | 141 |
| Operaciones proyectuales para una ciudad abierta..... | 147 |
| Córdoba metabólica..... | 147 |
| Mutaciones del tejido, transformación en Güemes..... | 149 |
| Una mano abierta para Copenhague..... | 153 |
| Mutaciones de Tokio..... | 158 |
| Hibridaciones en Hong Kong..... | 163 |
| San Pablo, construcción líquida..... | 167 |
| Construir en la ciudad, entre lo efímero y eterno. París es una fiesta..... | 169 |
| Londres, música en el aire..... | 172 |
| Metamorfosis en Split..... | 173 |
| Hojaldre italiano..... | 174 |
| La ruina como parte del proceso proyectual. La ciudad y sus preexistencias..... | 176 |
| Ciudad abierta..... | 183 |
| CAPÍTULO V - Operaciones de proyecto abiertas en arquitectura..... | 187 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 188 |
| Obras Abiertas en Función..... | 190 |
| Obras Abiertas en Técnica | 192 |
| Esquema síntesis de metodología de estudio | 194 |
| FORMA..... | 195 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 195 |
| Variable: Forma Estructural..... | 195 |
| Indicador: a-Estructura contenedor. Obra: ampliación de Zacheta Art Gallery | 195 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 198 |
| Variable:FormaEstructural..... | 198 |
| Indicador: a-Estructura contenedor. Obra: Casa Evolutiva | 198 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 200 |
| Variable: Forma Estructural..... | 200 |

| | |
|---|------------|
| Indicador: b- Estructura Celular. Obra: Arquitectura Aditiva..... | 200 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 203 |
| Variable: Forma Estructural..... | 203 |
| Indicador: b-Estructura Celular. Obra: Nakagin Capsule Tower..... | 203 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 207 |
| Variable: Forma Espacial..... | 207 |
| Indicador: c- Exterior a la Forma. Obra: Concurso para Berlín Oeste, Hauptstadt..... | 207 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 212 |
| Variable: Forma Espacial..... | 212 |
| Indicador: d- Interior a la Forma. Obra: Nid d'abeille..... | 212 |
| Obras Abiertas en Forma..... | 216 |
| Variable: Forma Espacial..... | 216 |
| Indicador: d- Interior a la Forma. Obra: Conjunto de Viviendas Kronfuss..... | 216 |
| FUNCIÓN..... | 221 |
| Obras Abiertas en Función..... | 221 |
| Variable: Función Programática..... | 221 |
| Indicador: e- Polivalencia funcional. Obra: KAIT Workshop..... | 221 |
| Obras Abiertas en Función..... | 223 |
| Variable: Función Programática..... | 223 |
| Indicador: f- Flexibilidad funcional. Obra: Jardín de Infantes Fuji..... | 223 |
| Obras Abiertas en Función..... | 226 |
| Variable: Función significativa..... | 226 |
| Indicador: g- Función comunicativa. Obra: 100º Aniversario del Grito de Alcorta..... | 226 |
| Obras Abiertas en Función..... | 229 |
| Variable: Función significativa..... | 229 |
| Indicador: h- Modos de Habitar. Obra: Casa Moriyama..... | 229 |
| TÉCNICA..... | 232 |
| Obras Abiertas en Técnica..... | 232 |
| Variable: Material..... | 232 |
| Indicador: i- Sistema constructivo. Obra: Edificio Gifu..... | 232 |
| Obras Abiertas en Técnica..... | 235 |
| Variable: Material..... | 235 |
| Indicador: j- elementos constructivos. Obra: Concurso Housing & city..... | 235 |
| Obras Abiertas en Técnica..... | 238 |
| Variable: Gestión..... | 238 |
| Indicador:k-Logística de diseño pre-proyectual. Obra : La MéMé..... | 238 |
| Obras Abiertas en Técnica..... | 241 |
| Variable: Gestión..... | 241 |
| Indicador: l-Logística de diseño post-proyectual. Obra: Edificios G, H, I..... | 241 |
| Forma, función y técnica, una búsqueda de equilibrio..... | 244 |
| Conjunto Habitacional SEP I..... | 244 |
| Obra Abierta en arquitectura: articulación entre forma, función y técnica..... | 249 |
| Obras que promueven acciones..... | 267 |
| Final abierto..... | 275 |
| Conclusiones..... | 279 |
| Principales aportes de la investigación..... | 291 |
| Futuras líneas de investigación..... | 293 |
| Bibliografía..... | 297 |
| Lista de Figuras..... | 302 |

RESUMEN

La arquitectura pensada eterna, completa e inmutable se enfrenta a una realidad efímera y dinámica en contextos urbanos en continua mutación y cambio. Para ello, se investiga en la presente tesis doctoral, al proyecto de arquitectura como germen de transformación y participación de las obras en el tiempo. Estudiando cómo el proyecto puede ser motor y activador de una obra que se plantea abierta, que permite la posibilidad de seguir construyéndola en el tiempo, la cual puede interpelarse y, a su vez, acompañar la dinámica del medio en sus diferentes necesidades y circunstancias.

En particular, la forma de construir arquitectura en las ciudades latinoamericanas, con características fragmentarias, con interrupciones constantes de las obras, en una permanente mutación, implica la conformación de un paisaje urbano en movimiento. Esta dinámica se entiende como un rasgo de construcción de identidad, que lejos de percibirse como un atributo negativo, se considera la cualidad de una sociedad viva, en constante elección de su propia definición y destino. En esta movilidad, el proceso de construcción de la arquitectura se desarrolla en un tiempo continuo, de creación permanente, con la idea de un siempre presente. Diluyendo así, la oposición entre obra completa e inconclusa, entre proyecto inicial y su transformación, para configurar diferentes etapas del mismo proceso.

Este enfoque dispone a su vez, la oportunidad de replantear desde la disciplina, cómo la arquitectura con operaciones de proyecto activas, a través de herramientas e instrumentos de diseño, puede acompañar las distintas decisiones, rupturas, cambios y circunstancias que se desencadenan en la dinámica de la sociedad.

Para ello, se investigan en el presente trabajo, los principales conceptos que plantea Umberto Eco en *Obra Abierta*, la cual se entiende como plataforma conceptual ambigua e inacabada, que incluye la invitación a participar de la obra, permitiendo plantear un margen de maniobras en el tiempo, capaz de posibilitar el cambio y la transformación de la obra. Dicho concepto se considera pertinente para articular operaciones de diseño que estrechen la distancia entre la disciplina proyectual y la movilidad del contexto. Y así, acompañar la dinámica constante del medio a través de proyectos y obras de arquitectura con una estructura conceptual lo suficientemente permeable y flexible, la cual posibilite completarse, adaptarse o cambiar, en un proceso de participación colectiva de múltiples autores en el tiempo. En la presente tesis se profundiza, también, el lugar del profesional en este proceso, considerando que los arquitectos toman un rol protagónico en la dinámica cultural como estrategias de la obra desde el inicio del proyecto, incluyendo desde las primeras ideas de diseño el continuo devenir y cambio, creando un campo fértil para la participación colectiva futura.

A partir de estas consideraciones, se plantea que el proyecto de arquitectura, distante de la creación singular, autónoma y definitiva, es capaz de conformar un proceso abierto y plural, donde son fundamentales las nociones de tiempo, asimetría y la idea de lo feo o bello como parte de la obra.

A los fines de poder visualizar lógicas proyectuales en el campo de la arquitectura que se relacionan con conceptos de *Obra Abierta*, se investiga, a través de un estudio de antecedentes bibliográficos, operaciones de proyecto abiertas, distinguidas en tres dimensiones de análisis: forma, función y técnica, como también en diferentes categorías abarcando diversidad de obras tanto públicas o privadas, de origen formal o espontáneo, de diversas gestiones, referidas a escala arquitectónica como también a estrategias urbanas; identificando en ellas, variables e indicadores de estudio que puedan brindar herramientas e instrumentos de diseño que activen la obra en el tiempo.

El trabajo de tesis se enfoca, de este modo, en la investigación de estas lógicas operativas de proyecto que puedan acompañar la dinámica de una sociedad viva, enfocada a la persecución de una acción como parte de un proceso y no a un resultado parcial autónomo como obra cerrada, siendo el proyecto parte de su tiempo y proceso histórico.

Entendiendo que, en la medida en que una obra permanezca abierta, convocando, desde el proyecto, a participar en la definición y redefinición permanente de la obra y la ciudad; la arquitectura puede actualizarse, completarse, modificarse o mutar en el tiempo, acompañando la necesidad y vitalidad del contexto, aprovechando las preexistencias, evitando la degradación edilicia, promoviendo su reuso y posibilitando nuevos modos de habitar.

ABSTRACT

Architecture always thought eternal, complete and immutable, faces an ephemeral and dynamic reality in urban contexts going through continuous mutation and change. To this end, the present doctoral thesis investigates the architectural project as the germ of transformation and participation of the works through time, studying how the project could be the driver and trigger of a work that is planned openly, allowing the possibility of interpellation and continuous development through time. In turn, is able to accompany the dynamics of the environment in its different needs and circumstances.

In particular, the way of building architecture in Latin American cities, with fragmented characteristics, constant interruptions and permanent mutation, shapes an ever-moving urban landscape. This dynamic is understood as a trait of identity construction, which, far from being perceived as a negative attribute, is considered a feature of a living society, in constant search of its own definition and destiny. In this changing environment, the building process always lives in the present tense, of permanent creation and continuous development. Thus diluting the opposition between complete and unfinished work, between the initial project and its transformation, to configure different stages of the same process.

This approach provides the opportunity to rethink how architecture, with active project operations, design tools and instruments, could be able to accompany the diverse decisions, breaks, changes and circumstances that are triggered in the dynamics of society.

To this end, this work investigates the main concepts proposed by Umberto Eco in *The Open Work*, which is understood as an ambiguous and unfinished conceptual platform, which includes an invitation to participate in the work, allowing a margin of maneuvering in time, capable of enabling change and transformation of the work. This concept is considered relevant to articulate design operations that narrow the gap between the design discipline and the ever-moving context. Therefore, being able to accompany the constant dynamics of the environment through projects with a sufficiently permeable and flexible conceptual structure, which makes it possible to complete, adapt or change, in a process of collective participation of multiple authors over time.

In the present thesis, the role of the professional in this process is also explored, considering that architects take a

leading role in this cultural dynamic as strategists of the work from the beginning, taking an uncertain reality and continuous changes into account from the first design ideas, creating a fertile field for future collective participation. Based on these considerations, it is proposed that the architectural project, far from the singular, autonomous and definitive creation, is capable of shaping an open and plural process, where the notions of time, asymmetry, ugly and beauty take part in the work.

In order to understand open project logistics in the architectural field related to The Open Work, three dimensions of analysis have been distinguished through bibliographical antecedents and research: form, function and technique. Furthermore, these logistics have been divided into different categories: public or private, with a formal or spontaneous origin, and with diverse management. These works span architectural and urban scales, identifying variables and indicators that can provide design tools and instruments to develop the project through time.

This thesis thus focuses, on the research of these operative project logistics that can accompany the dynamics of a living society, focused on the idea of an action as part of a process and not on an autonomous partial result as a closed work, considering the project as member of its time and historical process.

Concluding that as long as a work of architecture remains open, the project not only encourages the work to be updated, completed, modified and mutated, but also allows for permanent definitions and redefinitions. Following the need and vitality of the context, taking advantage of the pre-existing environment, avoiding the degradation of the building, promoting its reuse, and enabling new ways of living.

INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión

Intervenir en un contexto de transformación constante como en las ciudades latinoamericanas y más precisamente en la ciudad de Córdoba, Argentina, donde los proyectos de arquitectura se realizan en parte, se modifican durante su construcción o cambian en el tiempo; nos compromete, como arquitectos, a ser partícipes de esta realidad desde nuestra especificidad, buscando *operaciones de proyecto* que puedan acompañar un contexto en movimiento. Considerando en cada instancia de intervención profesional al *tiempo* como materia, herramienta y estrategia de diseño.

Construir arquitectura en el contexto urbano de la ciudad de Córdoba, lleva a la reflexión sobre procedimientos proyectuales vinculados al medio, más que pensar en un proyecto-objeto-obra cerrados en sí mismo. Por diversas razones, entre ellas, financieras, políticas, ideológicas, económicas, de gestión, sociales, culturales; la arquitectura de las ciudades latinoamericanas, tienen una dinámica de cambio y mutación constante, requiriendo de las obras de arquitectura la permanente adaptabilidad a las sucesivas circunstancias de cambios que se presentan para poder acompañar al contexto que las rodea. Este contexto en movimiento y mutación, que, aunque no sea una cualidad de exclusividad de la ciudad de Córdoba, ya que caracteriza la ciudad latinoamericana, se considera un rasgo importante de construcción de identidad local. Por lo que se entiende la pertinencia de su estudio y el interés científico del tema, en el que se propone investigar cómo, desde las operaciones de proyecto en arquitectura, se pueden acompañar estas dinámicas del entorno.

En el medio local, entendido como contexto urbano arquitectónico de la ciudad de Córdoba, encontramos una forma de construir, pensar, gestionar y administrar las obras de arquitectura, donde las alteraciones, mutaciones, rupturas y transformaciones de las obras son una característica que se mantienen en el tiempo. Estas transformaciones de las obras se muestran en diferentes momentos, tanto durante el proyecto como también mientras se desarrolla su ejecución o posterior a la construcción de las obras. Dichas transformaciones devienen del vínculo con los cambios que se producen en la sociedad, a través de la falta de continuidades en la gestión política, las rupturas sociales, los cambios repentinos en las planificaciones, etc.; los que repercuten directamente en la arquitectura, pero que vislumbran, principalmente, dinámicas que permiten entender rasgos en la construcción

de identidad cultural. A su vez, este *modo de hacer* de la sociedad en el contexto local, pocas veces se transfiere como *operación de proyecto* a la arquitectura en la práctica habitual, lo cual se considera una problemática que afrontar, ya que, las obras o proyectos al pensarse como obras cerradas desde el diseño, terminan fragmentadas de su unicidad, sin correspondencia y coherencia con su idea inicial y, principalmente, desvinculadas de la movilidad que requiere el medio donde se insertan. A partir de esta problemática se investiga en este trabajo, cómo poder incluir al tiempo, participación, transformación y/o cambio como parte del diseño y de la obra.

Entendiendo a estas condiciones particulares del medio como el foco de estudio de esta tesis y el interés científico se enmarca en la investigación sobre *las operaciones de proyecto* como parte de este proceso de transformación; de modo de no contraponerse desde la disciplina a dinámicas de la cultura, sino por el contrario, acompañarlas. Considerando, principalmente, que una obra de arquitectura debe estar viva en el tiempo, es decir, no puede estar exenta de la movilidad de su contexto, ni tampoco detener su desarrollo en el tiempo, sino las obras se convierten indefectiblemente en obras abandonadas, con un estado crítico de degrado o sin la condición de habitabilidad continua necesaria para ser parte de su cultura.

Además se comprende, que enfrentar esta problemática, podría coadyuvar a aprovechar la arquitectura e infraestructuras existentes, aumentando la vida útil de las construcciones, pensar en su reuso, proponer cambios de programas, incentivar a construir el completamiento de las obras; haciendo de esta manera, una resignificación actualizada de la arquitectura, evitando el progresivo deterioro constructivo y simbólico, reduciendo el consumo de energía y materiales, comprometidos con un enfoque sustentable de la arquitectura, requiriendo así de los proyectos, planteos abiertos en el tiempo. A esto se agrega, ser también conscientes, de que el trabajo del arquitecto puede reducirse cada vez más en aprovechar lo construido, rehabilitando lo existente, disminuyendo el modo de edificar desde la *tabula rasa*, sin necesidad de construir desde cero.

Por estas razones, se considera pertinente, frente a este modo de construir en el medio, investigar cómo el trabajo disciplinar puede contener estructuras *abiertas* de proyecto, incluyendo, además, partir de lo ya construido transformándose o pensándose con otro destino, no acrecentando la idea de que la arquitectura evoluciona solamente creando nuevas construcciones, sino contemplar

alterar y modificar las existentes; donde la condición de inacabada de la obra puede ser parte del proceso creativo.

De este modo, para poder reconocer estrategias de proyecto que puedan dialogar con contextos cambiantes, se vincula al proyecto de arquitectura y la posibilidad de transformación de las obras con el concepto de *Obra Abierta* (Eco, 1985) los que posibilitan y dejan lugar a una acción futura, estableciendo de este modo articulaciones con el medio y su cultura.

El trabajo de tesis busca así investigar este contexto en movimiento, estudiar las transformaciones del medio local y describir operaciones proyectuales bajo conceptos de *Obra Abierta*. Posibilitando, de esta manera, dar herramientas para proyectar obras que puedan revisarse, ampliarse, modificarse o transformarse en el tiempo; abiertas en invitación a participar y a la posibilidad de cambio como parte de su propio proceso; a fin de dar cuenta de instrumentos proyectuales que sean pertinentes, desde la disciplina, para interactuar con contextos en transformación.

Ante esta realidad compleja del contexto, esta tesis investiga cómo poder dar respuesta a la problemática planteada y a la discontinuidad de las obras de arquitectura, buscando cómo incorporar la condición de *temporalidad* al proceso proyectual, visualizando vínculos entre el proceso de ideación, construcción y habitabilidad de una obra en su desarrollo en el tiempo. De esta manera, se busca con esta investigación, encontrar herramientas de diseño que desde el proyecto puedan acompañar esta dinámica que caracteriza la arquitectura del medio y por consiguiente la conformación urbana de las ciudades en el contexto local; comprendiendo que “una de las propiedades del sistema de ciudad abierta es la de estructurar visualmente el tiempo evolutivo” (Sennet, 2007, p.29), donde tiempo y participación son parte de estrategias activas de proyecto.

A partir de este enfoque, se investiga en el presente trabajo, estrategias de proyectos no cerradas sino permeables a futuras intervenciones, posibilitando cambios de rumbo y paradigmas, incluyendo la participación colectiva de distintos actores, evitando la degradación edilicia y aprovechamiento de lo preexistente; enlazando así la disciplina arquitectónica al tiempo histórico.

A partir de estos enunciados, buscando dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas, se estudian los conceptos fundamentales del trabajo de Umberto Eco sobre *Obra Abierta* (1985), como también diferentes textos del mismo autor en los que continúa su explicación sobre

conceptos de apertura en el arte, como *Lector in Fábula* (1993) y *La estructura ausente* (1986), siendo las bases para comprender cómo una obra puede invitar a participar a otros actores. También se investigan trabajos relacionados con conceptos de *Obra Abierta* y su transferencia a la arquitectura, como los diferentes escritos de Ángel Martínez García-Posada, entre ellos *La obra abierta. La idea de tiempo en las obras de arquitectura y arte* (2016), como su enriquecedora selección de textos agrupados en *Cuatro Cuadernos* (2015); los escritos sobre el tiempo y la condición efímera de la arquitectura de Pablo Blázquez Jesús (2018) (2017); también, el trabajo de Antonello Monaco en su tesis (1999) y (2012) sobre *Progetto Aperto*, quien indaga sobre cómo conciliar desde las lógicas operativas del proyecto la permanencia y la variación en arquitectura identificando al tiempo como herramienta de diseño; también los trabajos de tesis doctorales como *La casa abierta* (2012) y *La arquitectura adaptativa*, que aunque enmarcadas principalmente sobre la vivienda, despliegan la importancia de la transformación de la arquitectura desde el proyecto; como también, y más reciente, la tesis de Alonso Maillén (2016), quien investiga la historia del ideal de apertura en la arquitectura, aunque no incluye el contexto latinoamericano.

En cuanto al estudio sobre el *contexto en transformación* se investigan antecedentes bibliográficos de autores de Córdoba como César Naselli (2006), Marina Waisman (1995), París (2006), Trecco (2000), Gallardo (1995), Foglia y Goitía (1989) en la extensa producción de textos, artículos, proyectos de investigación y ponencias, los que exploran la realidad local desde múltiples aspectos. También se estudia el contexto en movimiento dentro de la situación de Latinoamérica y Argentina, de la mano de escritos de Diez (2008), Liernur y Aliata (2004), Fernández (2013) (1998), Verde Zein (1990), entre otros, los que con una visión clara enmarcan la transformación de la arquitectura inmersa en la particularidad de la cultura del lugar.

A su vez, el trabajo de tesis vincula conceptos de diferentes disciplinas, entretejiendo la búsqueda de respuestas a la problemática a través de diferentes posiciones, ámbitos y discursos, buscando contener bases sólidas para comprender la complejidad del tema; para ello, son fundamentales las lecturas de los escritos de Borges (1974), Read (1966), Paz (2008), Dorfles (1989), Barthes (1987), Bauman (2005), Pessoa (2016), Baudrillard (2007), Cacciari (2010), entre otros; quienes ayudan a situar la problemática desde una visión integral de la cultura contemporánea, siendo la arquitectura parte ella.

Problema de investigación

El presente trabajo interroga la pertinencia de proyectar obras cerradas en contextos dinámicos, donde las obras cambian y se transforman constantemente.

Cuestionándose, de esta manera, si: ¿sería concerniente a la disciplina plantear desde el proyecto la transformación de las obras como parte de su concepción?, ¿sería oportuno incluir conceptos de apertura desde el inicio proyectual como una invitación a participar de la obra en el tiempo? Estos interrogantes ayudan a delimitar el problema de investigación y se estima que su estudio puede aportar nuevas líneas de investigación proyectual en el campo de trabajo de la disciplina.

Ante la dinámica del medio local, en el que se visualizan cambios, transformaciones y mutaciones constantes en la arquitectura, se advierte la disociación entre el modo de proyectar en la práctica habitual de la disciplina con respecto a esta permanente movilidad. Esta práctica se manifiesta a través de obras cerradas, las cuales se diseñan desde el proyecto con la condición de objeto acabado, mientras que en el medio se suceden una secuencia de transformaciones, rupturas y discontinuidades.

Esta falta de articulación entre el modo de proyectar disciplinar y el medio, entre la estaticidad planteada en las obras desde el proyecto y la dinámica del contexto en transformación, se presenta como un tema relevante para ser estudiado en el presente trabajo de tesis.

Esta situación se entiende como un problema que enfrenta la disciplina, ya que, proyectar una obra cerrada en contextos en movimiento, suscita la disociación de la obra de las dinámicas propias del entorno. Promoviendo un estancamiento de la arquitectura, con falta de adaptación a las diferentes circunstancias que suceden en el lugar, sin contener margen de acción en el tiempo a otros actores, sin incorporar al tiempo como parte del diseño; resultando obras fragmentadas de su unicidad conceptual inicial de diseño, sin plantear la transformación como aprovechamiento de la arquitectura existente, desvinculadas e inmóviles ante la lógica de mutación y cambios permanentes en el contexto.

Objeto de estudio

Para enfrentar el problema de investigación, se propone, como objeto de estudio de la presente tesis, la exploración del concepto de *Obra Abierta* en operaciones de proyecto en arquitectura y su relación con contextos en movimiento, a través del estudio de antecedentes bibliográficos de obras de

arquitectura, seleccionadas según variables e indicadores descriptos en el marco metodológico de la investigación.

Objetivo General:

- Comprender y describir cuáles son las operaciones proyectuales que se relacionan con conceptos de *Obra Abierta* que posibilitan interactuar con contextos en movimiento.

Objetivos específicos:

- Indagar sobre el concepto de *Obra Abierta* con relación al proyecto de arquitectura.
- Identificar variables e indicadores de operaciones proyectuales que se relacionan con conceptos de *Obra Abierta* en arquitectura.
- Describir cuáles son las características del contexto arquitectónico urbano en transformación de la ciudad Córdoba.
- Establecer categorías según forma, función y técnica de las operaciones de proyecto bajo conceptos de *Obra Abierta* en arquitectura.

Preguntas de Investigación:

Las preguntas centrales que guían esta investigación pueden sintetizarse en los siguientes interrogantes:

1. ¿Pueden reconocerse operaciones de proyecto en arquitectura que puedan acompañar un contexto en movimiento?
2. ¿Los conceptos de *Obra Abierta*, pueden relacionarse con el proyecto en arquitectura?
3. ¿Pueden reconocerse rasgos de construcción de identidad local en el contexto arquitectónico urbano de la ciudad de Córdoba?
4. ¿A través de qué operaciones de proyecto es posible incluir el tiempo y la participación de otros actores como parte del proyecto de arquitectura?

Hipótesis:

“Las obras de arquitectura que contienen operaciones de proyecto relacionadas con conceptos de Obra Abierta, posibilitan su transformación e interacción con contextos en movimiento, invitando a participar de la obra en el tiempo. “

Marco metodológico

El marco metodológico de investigación del presente trabajo se desarrolla desde un enfoque abductivo-interpretativo y exploratorio, entendiendo al quehacer científico como una forma de acción (LATOIR, 1992). A partir de este enfoque, la presente tesis se estructura en dos partes, Parte I y II, explorando y describiendo operaciones de proyecto a través de antecedentes bibliográficos.

La Parte I, denominada *Contexto en transformación*, contiene los capítulos I y II, en los cuales se presenta el problema de investigación, se definen los alcances en relación con la técnica proyectual y se describen los conceptos más relevantes para este trabajo sobre *Obra Abierta*.

Así mismo, para el estudio de la transformación del contexto local de la ciudad de Córdoba, se definen dos categorías de estudio: *obras inconclusas* y *obras que se transforman en el tiempo*. En esta tesis doctoral se ha optado por analizar solo la segunda, es decir, las *obras que se transforman en el tiempo*, por ser una categoría que contempla el dinamismo del contexto. En tanto, para el análisis de esta categoría, se diferencian tres dimensiones: 1) *espacio público/privado*, 2) *obras formales/ informales*, 3) *gestión pública/privada*; conteniendo así, una estructura metodológica de investigación con la mayor variedad de obras para su estudio. En estas tres dimensiones se consideran a su vez, dos indicadores en cada una de ellas, mostrando una obra en cada uno, con sus respectivas variantes proyectuales y mutaciones. Cada una de estas dimensiones se explican a través de las diferentes etapas de transformación de las obras, las que se denominan *proyectos*, los cuales se describen a través de la mutación de la arquitectura local en relación al medio, exhibiendo así, un paisaje urbano en movimiento.

La segunda Parte, denominada *Proyecto*, contiene los capítulos III, IV y V e investiga las operaciones de *proyecto* en arquitectura y su relación con los conceptos de *Obra Abierta*. Esta Parte II, interroga sobre la relación entre *Obra Abierta* y proyecto, analizando en primer lugar, los conceptos concernientes a: *unidad de la obra, tiempo, belleza, inarmonía y autoría*; para luego desarrollar el estudio sobre *operaciones de proyecto* tanto urbanas, enmarcadas sobre ciudades que se transforman sobre sí mismas; como también, operaciones de proyecto arquitectónicas, que contengan condiciones de apertura.

Para el estudio de las *operaciones de proyecto en arquitectura* se diferencian tres dimensiones: *forma, función y técnica*. En cada una de estas dimensiones de

estudio, denominadas: *Obras Abiertas en Forma, Obras Abiertas en Función y Obras Abiertas en Técnica*, se desglosa el análisis de variables e indicadores, visualizándose operaciones, que, desde el proyecto, han podido plantear condiciones de apertura.

Finalmente, se estudia una obra en particular (PREVI), en la que se vuelve a aplicar la misma metodología de investigación que ya se ha utilizado, tanto para delimitar el *contexto en transformación*, como también, las *operaciones de proyecto* en arquitectura, en *forma, función y técnica*.

Por lo tanto, se elige este caso en particular, por contener, en una sola obra, la articulación de los conceptos relacionados con *Obra Abierta* desde la génesis del proyecto.

Los resultados de la exploración científica han permitido llegar a conclusiones sobre el concepto de *obra abierta* en arquitectura, proporcionando las bases para su continuidad en diferentes líneas de investigación.

Por último, durante el proceso de redacción de la presente tesis doctoral, se debe tomar el lenguaje perteneciente a ambos géneros, no se incluyen términos con un sentido sexista y en los casos que se requiera un uso del masculino, solo se menciona con el objetivo de simplificar la lectura.

Aportar desde la investigación

La presente tesis doctoral como producto de conocimiento busca dar un aporte desde la disciplina específica de la arquitectura, sistematizando un elenco de posibilidades proyectuales, operaciones, mecanismos, herramientas, instrumentos y conceptos que permitan visualizar el modo de corresponderse con el contexto en transformación desde el proyecto. Visualizando cómo el proyecto puede acompañar con un rol activo, dinámico y abierto los eventos sucesivos de la movilidad del entorno, a través de posibles adaptaciones de la arquitectura a las situaciones de transformación del contexto; entendiendo así, cómo la flexibilidad del proyecto al entorno debido a su carácter *abierto*, puede ser pertinente a las realidades latinoamericanas.

La tesis busca hacer un aporte al conocimiento a través del estudio, análisis, desglosamiento y descripción de *operaciones proyectuales*, identificando herramientas y procedimientos en arquitectura relacionadas con conceptos de *Obra Abierta*, investigando instrumentos de diseño capaces de dialogar con contextos en movimiento.

Síntesis de capítulos

Capítulo I:

En el primer capítulo se abarcan los conceptos fundamentales para el desarrollo de trabajo de tesis, inicialmente se enmarca la problemática con respecto al modo de construir en nuestro medio en la ciudad de Córdoba, en relación a procesos de construcción de identidad cultural, luego; se desarrolla el concepto de *obra abierta* transferido a la arquitectura. Se explora en lo sucesivo, la movilidad del contexto con su forma de hacer cambiante, vinculando esta dinámica con la lógica del acto creativo. Además, se da cuenta de una serie de obras y operaciones proyectuales locales, las que muestran cómo se han transformado al compás de la movilidad del contexto.

En este capítulo se profundiza el estudio sobre el concepto específico de identidad y movilidad, ya que, en el medio local, se complejiza su demarcación al entenderse al *cambio* constante como rasgo de identidad. Este cambio se muestra en la arquitectura como una dupla interdependiente entre ruptura y comienzo, a través de la constante mutación y transformación de las obras. Entendiendo a la *ruptura* permanente como la materia de *continuidad*, resultando el cambio aquello que se mantiene constante e hilo conductor en la construcción de identidad, provocando una noción de *tiempo continuo*, vinculando pasado, presente y futuro en un solo momento perpetuo.

Se desarrolla el concepto de construcción de identidad local a través del tiempo, relacionado con una *acción*, un verbo y se explora en el medio, como una construcción nunca acabada. Conformando, a su vez, un *código* que se repite en esta movilidad, formando parte de la cultura local, resultando en arquitectura un paisaje fragmentado y un proceso nunca cerrado o concluido, en constantemente relación a un *referente*.

En este *modo de hacer* arquitectura en el medio, se muestra un proceso que deja abierta una posibilidad de transformación o completamiento al otro, donde los conceptos de *Obra Abierta* resultan pertinentes de inclusión en las operaciones proyectuales en arquitectura.

Capítulo II

En el segundo capítulo se introduce el concepto de paisaje urbano en movimiento, vinculándolo con una *mirada*, con una construcción interpretativa, articulando así, territorio,

ciudad, arquitectura, sociedad, cultura y técnica; definiendo de este modo rasgos de una identidad cultural. Se enmarca el concepto de paisaje urbano en el medio urbano de Córdoba, asociándolo con un crecimiento orgánico, donde no se construye de manera lineal sino de modo *rizomático*, comprendiendo que el paisaje en el medio es condicional y reside en lo inacabado.

De esta manera, se da cuenta de esta variación y mutación a través de una serie de obras locales que se *transforman* en el tiempo, tanto durante el proyecto, construcción o después de terminadas. Son construcciones que sufren mutaciones del proyecto inicial cambiando en una derivación, redireccionando las decisiones proyectuales en distintas etapas del proceso de las obras.

Estas obras seleccionadas, según criterios analíticos a través de diferentes dimensiones, categorías y variables; muestran cómo se transforman y redireccionan con un nuevo rumbo, ligadas a un cambio de *referente* arquitectónico y social, el cual direcciona en otro sentido a la obra, mostrando así, discontinuidades, persistencias históricas e irrupciones en el proceso de construcción del paisaje urbano de Córdoba.

A los fines de dar cuenta de estos cambios en relación a un referente, se desarrollan tres *dimensiones* de estudio, buscando contener la mayor cantidad posible de obras y variantes para la investigación: 1) *espacio público/privado*, es decir en cuanto al dominio de las obras; 2) *obras formales/ informales*, se refiere si las obras están proyectadas por profesionales de la disciplina o si son construidas fuera del ámbito profesional colegiado y 3) *gestión pública/privada*, considerando quiénes administran, gestionan y organizan las obras de arquitectura.

Capítulo III

En el tercer capítulo se profundiza sobre este modo de construir dinámico en el contexto local, considerando conceptos de *tiempo*, *autonomía*, *autoría* y *belleza* de las obras de arquitectura, poniendo en discusión las bases estructurales de su propia concepción proyectual.

Se explora en este apartado la noción de tiempo de *presente eterno*, que se percibe en el modo de construir en el medio, haciendo énfasis más que en la construcción de una obra eterna, en la construcción de un proceso continuo. Donde puede aparecer el *devenir*, en una sucesión de transformaciones de las obras, con la participación de múltiples actores.

Así, se exploran conceptos de *Obra Abierta* las que se entienden, puede ser una forma de estructurar procesos proyectuales, abarcando la complejidad que necesita el medio en el tiempo.

Desde este punto de vista, se replantea en este capítulo, la noción tanto de *unidad* de la obra como también del protagonismo de obras con firma de *autor*. Explorando el lugar del proyectista más que como un creador único como un eslabón en una construcción colectiva, donde el proyecto puede conformar redes de estructuras abiertas en el tiempo y el espacio.

Esta actuación plural de diferentes actores y la inclusión del tiempo en las obras, lleva al estudio sobre la pérdida de un orden unívoco en la arquitectura, con una visión crítica sobre cánones de belleza, entendiendo que lo *feo* y lo *bello* no son antítesis.

A partir de la explicación de estos conceptos, se desarrolla cómo el proyecto a través de los conceptos de *Obra Abierta*, puede incluir la ambigüedad como una condición positiva, incluyendo *tiempo* y al *otro* como parte de su constitución formal, espacial, funcional o técnica.

Se plantea la condición de obra abierta como una estructura en forma de red permeable, que pueda dar soporte a las posibles transformaciones de las obras o sucesivos proyectos. Diferenciándose a la concepción de una obra como collage, de sumatoria de partes inconexas o una simple modificación de un proyecto inicial; sino una obra que contiene una estructura conceptual interna que invita a un proceso de participación.

De esta manera, se entiende puede destrabarse el conflicto entre realidad dinámica y tiempo, entre proyecto y obra, entre autor y usuario, unidad y ruptura, belleza y fealdad; donde al pensarse como una obra abierta se crea la estructura conceptual que puede incluir estas dualidades y ambigüedades, como también, tiempo y participación futuros.

Capítulo IV

En este cuarto capítulo se desarrolla el concepto de ciudad abierta como estructura capaz de contener las diferentes transformaciones de la ciudad.

Para poder examinar estas consideraciones, se toman diferentes antecedentes de operaciones de proyecto urbanas, en ciudades disímiles entre sí en aspectos culturales, geográficos y temporales, que dan cuenta a través de su desarrollo, los diferentes rumbos que toman en relación a la construcción de una ciudad participativa y plural.

A partir de la descripción de la movilidad de la ciudad de Córdoba en el tiempo y la necesidad de buscar un sentido más sustentable al crecimiento urbano basado en la conceptualización de *ciudad abierta*, con mayor aprovechamiento de la infraestructuras, construcciones existentes y servicios; se desarrolla el estudio sobre *operaciones proyectuales* a escala urbana en diferentes contextos, que dan cuenta de modos de actuar *abiertos*, los que posibilitan y dejan lugar a una acción futura. Es decir, se explican ciertas decisiones de diseño urbano en diferentes ciudades como en Copenhague, Tokio, Hong Kong, San Pablo y Córdoba; las cuales contienen planteos de proyectos no cerrados sino permeables a futuras intervenciones, posibilitando cambios de rumbo y paradigmas a lo largo del tiempo, incluyendo la participación colectiva. El estudio de las diferentes estrategias urbanas, lleva a reflexionar sobre la oportunidad de pensar la evolución de la ciudad dentro de sus propios límites ya construidos, aprovechando y consolidando la construcción e infraestructura existente, en coherencia con un modo de construcción de identidad local.

En este capítulo se desarrolla, además, la idea de ruina como parte del proceso creativo, entendiendo que el modo de construir local dejando parte de las obras inconclusas, puede ser un modo de transformarlas a un tiempo presente a partir de los conceptos de *Obra Abierta*, donde las interrupciones, transformaciones o rupturas sean parte de lógicas de diseño activas.

Capítulo V

En el quinto capítulo se da cuenta, a través de antecedentes bibliográficos, de operaciones proyectuales que incluyen ciertos elementos constitutivos en el proceso de diseño, que pueden conformar un elenco de lógicas de diseño en relación a conceptos de *Obra Abierta*.

Para ello se desglosa la investigación, a través de un estudio de antecedentes, a fin de dar cuenta de operaciones, lógicas, herramientas e instrumentos proyectuales, los que pueden ilustrar la pertinencia, en el campo de conocimiento, para relacionarse con contextos en transformación; visualizando cómo el proyecto puede acompañar con un rol activo, dinámico y abierto los eventos sucesivos de la movilidad del entorno.

En consecuencia, se clasifican los diferentes antecedentes en tres dimensiones de análisis: *Obras Abiertas en Forma*, *Obras Abiertas en Función* y *Obras Abiertas en Técnica*.

El estudio de estas tres dimensiones conforma un elenco de posibilidades proyectuales, en donde la descripción y análisis de obras del medio y externas, permite reconocer variables e indicadores proyectuales, dando lugar a la visualización de instrumentos y herramientas de diseño para poder concebir una obra abierta en arquitectura.

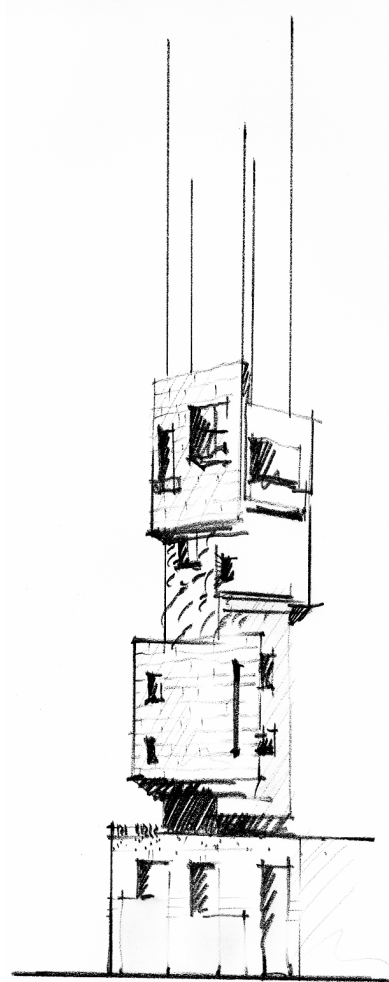
A su vez, toda la investigación teórica, con la estructura metodológica aquí planteada, se transfiere a una obra en particular (PREVI), construida en un contexto en movimiento; la cual permite constatar las variables de estudio en función de una obra abierta.

Las diferentes variables e indicadores estudiados conforman una diversidad de lógicas de diseño, las que pueden construir las bases para articular diseños abiertos, que permitan interactuar con un contexto en movimiento.

Buscando así articular estos tres frentes dimensionales de la arquitectura, Forma, Función y Técnica, en propuestas de obra abierta. Permitiendo que las obras puedan transformarse o revisarse en el tiempo, abiertas al cambio como parte de su propio proceso en relación al medio urbano.

PARTE I

Contexto en transformación



*Fig. 2 Croquis de elaboración propia.
Imagen que representa la superposición en las distintas etapas de las transformaciones de las obras de arquitectura, una constante mutación, crecimiento y cambio, donde hay un anhelo permanente de crecer mostrando incluso los hierros en la última planta indicando un posible devenir.*

CAPÍTULO I

Contexto en transformación: entre ruptura y continuidad.

“Siempre he despreciado esa línea recta entre dos puntos. No por razones literarias, sino porque desvanece toda esperanza. Todo el mundo, sean seres reales o inventados, merece el destino abierto de la vida”. (PALEY, 1983, pág. 37)

En un medio social, cultural y arquitectónico dinámico como el contexto latinoamericano y más precisamente el local, referido a la ciudad de Córdoba, donde se plantea la complejidad entre proyectos y obras definitivas o cambiantes, como también, consideraciones sobre lo propio o ajeno, se hace necesario para poder entender esta realidad, revisar nociones sobre la construcción de identidad.

En esta puja compleja, dialéctica y constante entre paradigmas culturales ajenos y el devenir de la propia conformación, se encuentra la base de reflexión sobre el proceso de construcción de identidad en el medio local urbano; sin por ello signifique plantear una antítesis entre ambos términos si no, por el contrario, como se verá más adelante, una complementación.

A su vez, reflexionar sobre identidad en arquitectura en un mundo cada vez más globalizado e intercomunicado, donde las fronteras se van desdibujando o diluyendo, las ciudades cada vez más multiétnicas, con características de multipolaridad, complejidad y diversidad; parecería una verdadera paradoja si no fuera un proceso siempre vivo que refunda valores y da sentido a la construcción permanente de una realidad cultural.

En este escenario general de la época, se muestra un factor aún más complejo en el medio latinoamericano y más precisamente en el local de la ciudad de Córdoba¹, donde la construcción de identidad en arquitectura se entiende está dada, a su vez, por la permanente ruptura, mutación y transformación de las obras. Es decir, si ya el concepto de identidad conlleva en sí mismo una construcción continua, en el medio se agudiza aún más su demarcación, al entenderse al cambio constante como rasgo de identidad, donde se consolida una dinámica cambiante, de sucesivas rupturas, construyendo una paradójica tradición de la discontinuidad y cambios de modelos identitarios, en una “dialéctica entre propiedad y ajenidad, que representa el trasfondo permanente del desarrollo de las ciudades y arquitecturas de este continente mestizo, tan insertado en el Tercer Mundo” (FERNÁNDEZ, 1990, pág. 65).

¹ Estas consideraciones de construcción de identidad se delimitan al contexto local de la ciudad de Córdoba, que aunque no se consideren exclusivas ya que tienen características comunes con otras ciudades latinoamericanas, aquí se enmarcan solo a la ciudad a los fines de acotar el campo de estudio del presente trabajo.

Para entender la identidad en esta dialéctica general, se consideran pertinentes las palabras del escritor Octavio Paz (2008) cuando, al referirse sobre la producción narrativa hispanoamericana, menciona la construcción de la identidad basada en las interrupciones, donde cada ruptura es un nuevo comienzo, entendiendo a la ruptura permanente como la materia de continuidad. Resultando las interrupciones, aquello que se mantiene constante e hilo conductor de la tradición, convirtiéndose en el elemento constructor de identidad; que, por esta misma lógica, se vuelve heterogénea y plural. Así, se consolida la creación de la ruptura provocando una noción de tiempo continuo, vinculando pasado, presente y futuro en un solo momento perpetuo, donde todos los tiempos y espacios confluyen en un aquí y un ahora, “extraño triunfo del principio de identidad: desaparecen las contradicciones porque el tiempo perfecto es atemporal” (PAZ, 2008, pág. 130).

Igualmente, a estas afirmaciones que expresa Paz, en la arquitectura del medio local, se construye en un tiempo donde desaparecen las contradicciones de sucesivas rupturas, ya que conforman una continuidad histórica repetitiva, en un tiempo atemporal siempre presente. Estas repeticiones conforman una historia común, un argumento sostenido, que como hilo conductor enlaza las diferentes rupturas; que como escribe Jorge Luis Borges (1998): “al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías” (...) Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (pág. 34). Igualmente, en la arquitectura local, en los cortes de proyectos interrumpidos, las repeticiones cíclicas de rupturas, las sucesivas transformaciones de las obras y en sus discontinuidades, se conforma su continuidad histórica; donde en la sucesión de esas interrupciones, como una *escena repetida*, va conformando un hacer común y es allí que se advierte una lógica de construcción dinámica de identidad local.

A su vez, el concepto de identidad supone en sí mismo un proceso de construcción cultural colectiva en el tiempo, complejo en ambigüedades y contradicciones, ya que hablar de identidad supone la alteridad, no existe sin el otro; lo cual plantea una dualidad permanente entre el tú y el yo, entre lo individual y lo colectivo, entre el soy y el podría ser, entre el hoy y un tiempo futuro o pasado; desarrollando siempre un nuevo sistema de configuración identitario a través de diálogos plurales. Así, la noción de identidad contiene una contradicción intrínseca fundamental, supone la alteridad bajo la combinación de opuestos; la afirmación del yo en relación al tú. Pero como escribe Borges: “Soy, pero soy también el otro” (1974, pág. 941), es decir, su identidad se

conforma en parte con otro. Así, el escritor, lo expone poéticamente rememorando a su abuelo en batalla, expresando que es parte de alguien e incluso del lugar, aunque nunca lo haya conocido, manifestando claramente esta relación de identidad; porque ser sujeto autónomo significa también ser parte de una dependencia y así, se es parte, como sociedad, de hábitos y lógicas comunes del lugar.

De esta manera, se comprende a la identidad no basada en unidad de sustancia, es decir que las cosas son idénticas del mismo modo que son unidad; sino la identidad reconocida como proceso que se construye de múltiples variables y diferentes discursos a lo largo del tiempo. Permitiendo, así, una nueva relación entre lo uno y lo múltiple en cada momento, que en coincidencia con la idea de *pensamiento complejo* (MORIN, 2001), se entiende la construcción de identidad multidimensional, articulando una manera compleja de concebir el concepto de diferencia.

La construcción dinámica de la identidad local

Se plantea así, en este trabajo, la necesidad de revisar la noción de identidad por ser un término que ya no designa identidades establecidas o definitivas que funcionan como estructuras cristalizadas, sino por el contrario, se plantea incluir conceptualmente su movilidad. Como explica Pierre Bourdieu (2006), se considera que ya no existe un único significado para un significante, sino una relación contextual e histórica, ya que “la identidad social se define y se afirma en la diferencia” (pág. 170), definiendo al espacio social como una representación abstracta que se construye a través del *habitus*, como generador de estructuras y sistemas sociales, produciendo modos de vida.

Del mismo modo, este trabajo de tesis, se basa en el concepto de identidad como proceso que se construye de manera colectiva, de carácter inestable y múltiple; no es un producto estático definido de una vez y para siempre, por el contrario, es provisional; es el resultado de interacciones entre partes que se reconocen mutuamente. Pero a la vez, se visualizan lógicas sostenidas de cambio constante en la construcción de identidad en arquitectura en el contexto local, las que están definidas a través de una *acción*, un verbo, no un sustantivo, ni una imagen o un lenguaje arquitectónico, sino una construcción cultural dinámica; que como ya hablaba Heráclito planteando la movilidad del ser en un constante *devenir*, se contrapone a un *ser* identitario inmóvil y definitivo.



Fig. 3 Recuperada de: <https://www.justiciacordoba.gob.ar/> Fachada neoclásica del Palacio de Justicia de Córdoba, donde se visualizan los cambios de referentes en la ciudad, en búsqueda de legitimidad que convalide un posible lenguaje de representación.



Fig. 4 Recuperada de: <https://fem.unc.edu.ar/carreras/> Pabellón en ciudad universitaria, UNC, donde se visualiza que a través del lenguaje arquitectónico de sus envolventes, se busca una identidad simulada mediante modelos representativos.

En este sentido, de entender la identidad no estática o fija, es claro cuando Borges indica: “Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (1974, pág. 553). Igualmente, en arquitectura, la búsqueda incesante y errática de modelos identitarios en cierta arquitectura del pasado, rememorando lenguajes, imágenes o edificios particulares de la antigüedad, solo evidencian la carencia de lo que *no se es*. De igual modo, puede visualizarse en el medio local recurrir a modelos de la historia de la arquitectura, para poder reconocer un pasado glorioso y de este modo pretender reafirmar un ser identitario. Desde lenguajes neoclásicos, neocoloniales o cualquier elemento significativo que convalide un posible lenguaje de representación, que termina siendo en esta búsqueda de estabilidad, una identidad parcial, simulada y transitoria; lo que Jean Baudrillard (2007) llama el tercer orden del *simulacro*, donde *lo real desaparece* y lo que queda es una versión del referente original, pero como una construcción propia, con una *imagen hiperreal*.

Esta dinámica va conformando un ciclo constante entre valuación y devaluación de *modelos* en el tiempo, pero que deja traslucir un proceso de mutación constante, de búsqueda de certezas y principalmente de transformación de una sociedad viva y activa en la propia definición de sí misma. Aún con la destrucción que significan estos cambios, a través de la demolición de arquitecturas y espacios urbanos de gran valor o la interrupción de las obras, en pos de generar una reconstrucción del propio *ser*, a través del continuo cambio de *referentes*.

Se entiende así, como *referente*, a una guía, un camino a seguir, con cierto consenso social, que moviliza las decisiones proyectuales hacia una dirección que toman las obras como fenómenos de representación social, como explica Jodelet (1986):

Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencias que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver. Una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social. (pág. 472)

Este referente no es un *modelo* particular como copia a seguir, es una construcción compleja, un sistema de relaciones y significados plurales. Es importante comprender que la movilidad contextual, el cambio constante al que se hace mención, está estrechamente ligado con el cambio de referente en el tiempo.



Fig. 5 Fuente: fotografía propia. Arquitectura en la ciudad de Córdoba que muestra la continua búsqueda de referentes en modelos de representación. En la imagen obra inconclusa, paralizada en tareas de construcción.

En consecuencia, la idea de autenticidad en arquitectura, no se entiende, entonces, como fruto de un logro unitario de las obras en cada etapa y cada referente, sino en el proceso de transformación constante. Con la incorporación de la idea de tiempo procesual y transcurrido, como evolución de algo vivo, con cierta cualidad orgánica² que se relaciona con ciclos de *referentes*.

De esta manera, este proceso vivo diluye en el tiempo la oposición de términos entre construcción y demolición, entre proyecto original y su transformación, entre lo completo e incompleto, para configurar diferentes etapas del mismo proceso.

Por otra parte, en este proceso se visualiza la falta de apego a una arquitectura eterna e inmutable como objeto cerrado, convirtiendo al proceso dinámico de mutación, transformación y cambio de las obras, en un rasgo importante en la construcción de identidad de la arquitectura de la ciudad de Córdoba.

Este rasgo, que se muestra sin nostalgia hacia el pasado, se construye con la mirada orientada hacia el futuro, en la búsqueda de algo potencialmente superador, involucrando una permanente apertura. A su vez, en esta transformación de las obras, incluso cuando se daña y arrasa con partes de la ciudad u obras de patrimonio, es oportuno cuestionarse si simplemente se debe a una actuación destructiva y brutal o si la propia acción promueve el espíritu de la reconquista del propio *ser* en su construcción creativa de identidad, de anhelo inalcanzable, de permanente volver a definirse, configurando así, un proceso continuo de cambio.

A partir de esta lógica de cambio, se entienden ciertos rasgos de identidad en procesos en constante movimiento, de múltiples variables, que muestran cierta continuidad y permanencia en el tiempo. Por esto, la construcción de identidad en el espacio urbano y arquitectónico de la ciudad de Córdoba, no se comprende como un objeto estático, por el contrario, se visualiza cambiante, con un valor dinámico; y lejos de ser un fenómeno aislado, va conformando un conjunto de variables complejas combinadas entre sí, consolidando, principalmente, una construcción colectiva. En esta construcción momentánea, dispersa y fragmentaria, se entienden incluso la relación con la noción de identidad personal que como expresa Jacques Lacan: “La identidad de una persona es inauténtica, está formada por una miríada de



Fig. 6 Collage de elaboración propia. Fotografía de la izquierda tomada de Córdoba de Antaño, Archivo Técnico del Ministerio de Agua. Realización del nuevo cauce de La Cañada 1944; a la derecha, fuente: fotografía propia. En la superposición de las dos fotografías puede apreciarse el crecimiento de la ciudad sobre sí misma a través de edificios en altura siguiendo nuevos referentes. Nótese también, el cambio y escala de la forestación de los árboles de Tipas sobre el arroyo y nueva infraestructura de contención del agua, rasgo de espacial caracterización paisajística actual de la ciudad.

² El concepto de organicidad no se utiliza aquí en términos de lenguaje o relacionado con obras que por su forma se inspiran en la naturaleza, sino por su lógica de crecimiento, cambio y movimiento.

imágenes, fragmentadas y fortuitas, que percibimos fuera de nosotros y que forman un sujeto que no es más que el efecto de una construcción tan fragmentaria como un collage cubista o dadaísta“ (como se cita en Montaner, 2008, pág. 148).

A su vez, esta característica de la construcción de identidad del contexto urbano local, se complejiza aún más en el momento actual, ya que se entiende que la cultura global está impregnada de *simulación*, donde la realidad ha sido expulsada de la propia realidad, vivimos en un mundo que, como expresa Baudrillard (2000): “la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. (...) Así pues, todas las cosas se ofrecen sin la esperanza de ser otra cosa que la ilusión de sí mismas“ (pág. 10), configurando un espacio ambiguo entre realidad y simulación.

En este sentido, en la dinámica de cambios constantes de referentes en la cultura local, se dificulta y se aceleran los cambios de modelos, en un consumo veloz de imágenes, perdiendo rápidamente presencia como *referente* y la realidad de la imagen pasa a tener un valor exponencial en la arquitectura actual, y,

en la resbaladiza pendiente de la cultura de la simulación, la función de la imagen pasa de reflejar la realidad a enmascararla y pervertirla. Una vez que se ha eliminado la realidad misma, todo aquello con lo que nos quedamos es sólo un mundo de imágenes, de hiperrealidad y de simulacro puro. (LEACH, 1999, pág. 20)

En este contexto de la cultura contemporánea, la movilidad en la construcción de identidad en el medio local, se ve multiplicada en deseos cada vez más efímeros, de mayor velocidad de cambios, donde la idea de lo auténtico se confunde con la de reproducción, ya que,

si todo es objeto de reproducción y premeditada manipulación, si todo es mercantilizado por una maquinaria que espía al público día y noche para anticiparse, e incluso para alimentar su deseo, si nada es lo que parece por sí mismo, sino el reflejo de su propio deseo amplificado, pura complacencia, ¿dónde encontrar lo verosímil, lo auténtico? (...) Fragilidad de sentido, de identidad y de pertenencia. La promesa de la exclusividad, irónico producto de la época, es la farsa de una identidad forzosamente precaria (DIEZ, 2008, pág. 171).

De esta manera la arquitectura, en la búsqueda cada vez más acelerada de exclusividad, con la idea de protagonismo y de preponderancia en la iconicidad, toma una relevancia mayor el consumo de *referentes* y su consecuente dinámica de cambio, aumentando la avidez de modelos, aún más que en



Fig. 7 Collage de elaboración propia.

Fotografía en grises recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>Foto del libro: Informe de Carrasco (1927) FAUD UNC; a la derecha, fuente: fotografía propia.

En la superposición de fotografías, puede verse que se ha transformado el sector casi en su totalidad, restando la fachada del actual centro comercial Patio Olmos (ex-escuela Gobernador Olmos). Nótese en la foto antigua que aún se conserva la Capilla del Niño Dios, la cual se encontraba en el cruce del actual Bv. San Juan y calle Belgrano, la cual fue demolida para continuar la dirección rectilínea de la calle, ensanchando así el bulevar, mostrando la prioridad del modelo de referencia del momento sobre las preexistencias.

otros períodos de la historia. Así se puede entender, que, en la arquitectura en el medio local, no se perciben identidades cerradas y terminadas en sí mismas de manera absoluta y es principalmente, una construcción nunca acabada.

En este modo de construcción de identidad, se percibe la configuración de una realidad cultural colectiva local, ya que el concepto de identidad siempre incluye al otro, en una construcción múltiple a través de diferentes *discursos* (Bourdieu, 2006). Por esta razón, se plantea la relación entre identidad, cultura y arquitectura en el contexto de Córdoba, a los fines de comprender el vínculo entre los diferentes discursos y así relacionarlos a operaciones de proyecto en la disciplina arquitectónica. Es decir, no es la búsqueda de una esencia, de un cuerpo estable, único y sin cambios a lo largo del tiempo. Por el contrario, se entiende la identidad, en el contexto local, en constante cambio y transformación, fragmentada y múltiple, pero conformando a su vez, un *código* que se repite en esta movilidad, dándole continuidad.

Código de construcción colectiva en el tiempo

Esta continuidad a través de la ruptura, el cambio y la transformación constante de las obras de arquitectura, se reconoce como una *forma de hacer* en el contexto, la que devela un código que se repite y forma parte de la construcción de identidad local.

Esta lógica, se relaciona con un *código-organon de iterabilidad*, como lo llama Jacques Derrida (1998), es decir un código colectivo que se repite y forma parte de una cultura, independiente incluso de los sujetos específicos, de los actores, superando el individuo o destinatario, permitiendo el reconocimiento y la repetición del código, y explica:

la posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas, está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general. Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general (pág. 356)

Como explica Derrida, en términos de comunicación, pero que son pertinentes para el presente estudio, la construcción de un código común va más allá del propio sujeto, cuestionando los términos de original, copia o traducción; es decir, en arquitectura, esta *forma de hacer* colectiva, esta acción decantada en el medio como estructura de repetición, en una constante mutación de las obras, se entiende que constituye un *código común* que se repite más allá de los



Fig. 8 Collage de elaboración propia. Fotografía en grises recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>. Foto del archivo fotográfico de Córdoba; fotografía a color, fuente: propia. En la superposición de fotografías se muestra el cambio y transformación del paisaje urbano de Córdoba, donde la ciudad va mutando continuamente, haciendo de la ruptura y el cambio un código que se repite y mantiene en el tiempo.

autores, construcciones en particular o de los modelos a los que toma como referencia; para formar parte de un proceso de transformación entendido como código de consenso en un proceso de construcción de identidad. Al igual que en la escritura, que de cada lectura se conforma un nuevo texto, como transmite Derrida, en la que se forma un código legible trascendiendo a sus autores; en la arquitectura se ve esta transformación constante de la arquitectura y el paisaje urbano como un código que permite trascender la obra y su autor, haciendo de cada variación y mutación de la arquitectura, otra obra, otro *texto*, una nueva etapa en la construcción de identidad.

La relación que se entabla, entre este pensamiento sobre la comunicación y con la forma de construir arquitectura en el medio, es entender que, como la escritura, en tanto repetible, citable, sigue funcionando por sí misma más allá del emisor y destinatario, conformando un código común y una ruptura con su contexto primero; así la forma de hacer y rehacer constantemente, en continua mutación de las obras de la arquitectura local, construye un código común más allá de las obras particulares y sus propios actores; dando continuidad a través de la ruptura, planteando un modo común en el que se visualiza un rasgo de identidad. Es decir, la persistencia continua del código, conforma un rasgo de construcción de identidad.

En esta continuidad de acciones que muestran un código común, la noción de tiempo continuo, es decir, la idea de un siempre presente, es una variable fundamental para entender el proceso de identidad en el contexto urbano arquitectónico de Córdoba. Ya que se entiende, que en el proceso de transformación, cambio y mutación de las obras, no se mira hacia el pasado tratando de recuperar episodios, obras o pensamientos para congelarlos en un momento para así mantenerlos vivos, como si fuera una manera de aferrarse al pasado como un absoluto estable; ni tampoco se visualiza como una búsqueda intentando responder de alguna manera a cuestionamientos tales como quiénes somos o de dónde venimos; sino que tiene una mirada que incluye un *tiempo futuro*, un *devenir* en una nueva creación. Aproximándose, de esta manera, a conceptos vinculados a una dimensión creadora, un *acto creativo* colectivo en constante ejecución, construyendo así un proceso de identidad. En este sentido, el tiempo continuo permite el replanteo constante y la conformación de un proceso de continua creación, nunca terminado, ya que:

el enfoque discursivo ve la identificación como construcción, un proceso nunca terminado: siempre en proceso. No está

determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, sostenerlo o abandonarlo. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia (...) como todas las prácticas significantes está sujeta al “juego” de la *différance*. Obedece a la lógica del más uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera”. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso. (HALL, 2003, pág. 13)

Por consiguiente, es en esta construcción basada en lo provisional más que en lo definitivo, otorgándole espacio y tiempo a la capacidad de transformarse como cultura, dando continuidad a la ruptura, es que se visualiza un proceso nunca cerrado o concluido, resultando un paisaje urbano fragmentado. En este proceso, es donde la arquitectura tiene su lugar en la construcción de identidad, mostrando las obras en un continuo proceso de cambio, donde las obras se transforman y mutan constantemente y es justamente ahí, donde puede encontrarse el significativo rasgo identitario.

En consecuencia, se entiende que la identidad posee en el medio local un carácter transitorio, en el cual no se concibe un estado de permanencia como si se tratara de un patrimonio fijo que fue dado, ni una condición heredada sin posibilidad de cambio, ni tampoco como un destino natural inalterable; por el contrario, hablar de identidad supone un estado de provisionalidad. Como explica Bauman:

La idea de “identidad” nació de la crisis de pertenencia y del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el “debería” ser y el “es”, para elevar la realidad a los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea. (2005, pág. 49)

Y en el medio local, se puede ver que esta dualidad entre el *ser y el debería ser*, está constantemente en relación a un *referente* del momento tomado como guía, pero que no se concluye, sino que antes de finalizarlo se deriva hacia un nuevo *modelo* y es en el proceso entre los diferentes referentes en el que se entiende se produce el cambio de las obras permanentemente, conformando el estado de mutación constante del paisaje urbano.

Esta mutación de las obras de arquitectura, se comprende como una forma de redefinirse constantemente en la construcción de identidad, la cual se vincula a la acción creativa, entendida también, como una resistencia hacia la repetición sin participación.

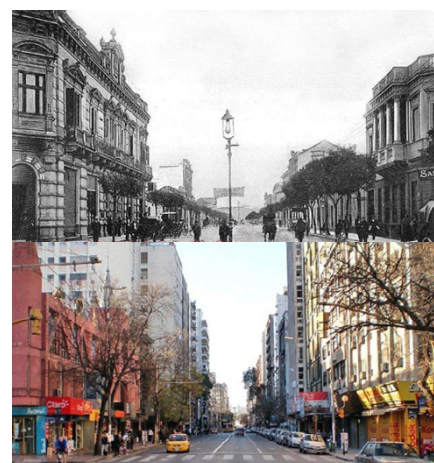
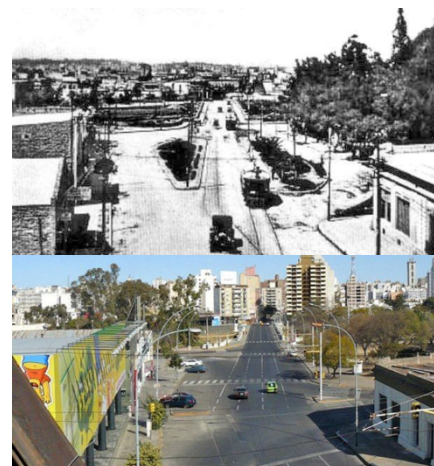


Fig. 9 Recuperadas de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Imágenes de las transformaciones del contexto de la ciudad de Córdoba.
Comparación de los cambios sobre los mismos enfoques en calle Velez Sarfield.

A partir de estas consideraciones, se observa que las obras de arquitectura en el medio local, en un primer momento podrían considerarse solamente como obras sin terminar, fragmento de modelos o sólo como el resultado de la irrupción de circunstancias coyunturales como crisis económicas, problemáticas sociales, etc.; pero si se observa de manera atenta se pueden comprender, como se expone a continuación, como producto de una *forma de hacer* de una cultura específica construyendo identidad y no solo resultado de circunstancias puntuales.

Por otra parte, este *modo de hacer* arquitectura en el medio urbano local, muestra un proceso que deja abierta una posibilidad de transformación o completamiento a otro. Se entiende así, ya que es un modo que permite la participación colectiva e incluye un trabajo discursivo en un ciclo no cerrado. Ya que la construcción de identidad en la cultura local, se sostiene manteniendo vivo este proceso creativo constante, este reinventar, regenerando *rizomáticamente*³ un tejido abierto. Además, es un accionar creativo y colectivo, porque la materialización de las obras de arquitectura permite crear ámbitos compartidos, de inclusión social, dejando abierto al hacer del *otro*, bajo las ideas, conceptos o referentes que la sociedad tenga en cada momento. De este modo, se visualiza que las obras comienzan a proyectarse y construirse con un primer *referente* que en el tiempo va cambiando por otro transformándose nuevamente la arquitectura, provocando una mutación de las obras y su paisaje urbano. Y es en este sentido que se entiende la idea de crecimiento rizomático, es decir, no es un desarrollo lineal buscando concluir un solo referente, sino que va derivando orgánicamente bajo un cierto consenso que la guía en cada momento, desencadenando indefectiblemente la sucesión cambios, donde la ruptura permanente es la continuidad.

Esta realidad puede advertirse en la ciudad de Córdoba, en la mutación sobre sí misma a través del tiempo (como se verá con mayor profundidad en los siguientes capítulos), implicando la transformación continua del paisaje urbano, donde se muestra una constante superposición de

³ Rizoma es un concepto de la filosofía desarrollado por Deleuze y Guattari en su libro: *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia* (2004), en el que utilizan el término proveniente de la botánica para definir un tipo de conocimiento caracterizado por su multiplicidad. El rizoma natural, crece indefinidamente de forma horizontal generando un nuevo brote desde sus propios tallos subterráneos, en contraposición al crecimiento de un árbol con una sola raíz. Al nombrarse rizoma se quiere significar un conocimiento de crecimiento indefinido, no lineal, no subordinado a un solo origen. De esta manera se define una estructura de conocimiento de asociaciones múltiples y heterogéneas, donde cada elemento tiene la posibilidad de cambio o mutación, creando estructuras en red, no jerárquicas o unívocas, que como un tejido de rizoma no comienza o acaba en un solo lugar, derivando a una lógica participativa de las partes.

referentes, donde las obras de arquitectura cambian y la ciudad muta en un proceso nunca acabado.

Así, en esta concepción fragmentaria en la construcción de identidad, la arquitectura se entiende como un organismo vivo que se transforma en coincidencia con una sociedad dinámica, donde "las transformaciones en los modelos de sociedad tienden así mismo a producir fragmentación donde antes había estructura, dispersión donde antes existían centros" (WAISMAN, 1995, pág. 41), en un continuo cambio de las obras.

De esta manera, es posible entender que las obras y proyectos de arquitectura conforman una dinámica de sucesiva transformación, donde se pueden encontrar obras en constante mutación, obras inconclusas, como también, aparentes fragmentos de modelos extraídos de otros contextos culturales que al momento de materializarlos en el medio local se presentan incompletos, sin una finalización o conclusión definitiva;

esta corriente cultural ha logrado penetrar los modos y las formas hasta convertirse en una identidad "a préstamo" primero y en una consolidada versión de "quienes somos" después. Lo cierto es que ambas "identidades" se cruzan y construyen una diversa, más rica, original y sugerente que cualquier clasificación taxativa. Esta ambigüedad permanece latente en casi toda expresión latinoamericana y en Córdoba, claro. [...] La paradoja parece residir en ser locales pero nunca dejar de ser universales". (BONDONE, 2014)

Efectivamente, estas fracciones de *modelos* de obras de arquitectura, extrapolados a nuestro territorio se materializan parcialmente, no completos, sino seccionados del pensamiento de unicidad que los contiene originalmente y comienzan a ser parte de un proceso de mutación.

Este proceso de cambio constante de las obras de arquitectura, conforma una estructura incompleta que permanece abierta y permeable a futuras intervenciones. Y la relación que se establece es a partir de un *referente*, es decir no es un traslado literal completo de un *modelo* que se inserta en otro contexto, sino por el contrario, se toma solo como parte de un proceso que se construye, un entramado de sucesivas acciones, obras y mutaciones, incorporándose a un complejo proceso en continua transformación.

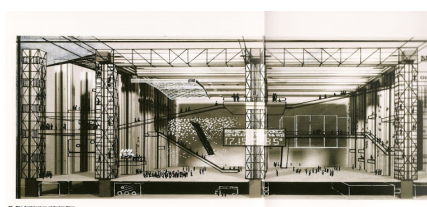
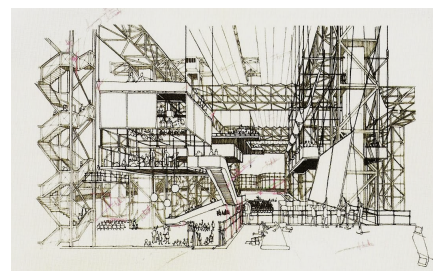


Fig. 10 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-25863/fun-palace-un-proyecto-no-realizado/1-8>

El diseño del Fun Palace (de Cedric Price y Joan Littlewood de 1961), muestra cómo desde el proyecto se puede plantear la transformación y el cambio de la arquitectura.

El proyecto a través de una estructura metálica de soporte a plataformas móviles, rampas deslizables dispuestas en diferentes niveles, tabiques para paredes, cubiertas y pisos intercambiables; permite la mutación del espacio según requerimientos. A partir de esta flexibilidad espacial y funcional se invita al espectador a ser parte de la obra e interactuar con el público, haciendo de la arquitectura una plataforma de transformación. La propuesta arquitectónica desde el proyecto, se plantea abierta a la participación de otros actores, contribuyendo al acto creativo.

Acto creativo y proyecto de márgenes abiertos

La identidad se comprende así en el contexto local, como un estado de *creación permanente* de sí mismo, individual o colectivo, no se muestra una preocupación por una postulación unitaria y fija, ya que esto imposibilitaría la libertad de elegir. Se busca, por el contrario, una operación proyectual continua, en un acto creativo de construirla incesantemente y en esta movilidad es donde la ambigüedad de las obras posibilita un margen incierto, de posible intervención como trabajo creativo. Por esto, para las sucesivas acciones y transformaciones, es necesario pensar en proyectos de márgenes abiertos, inciertos y ambiguos. De este modo se es fiel a la lógica del cambio, de lo mutable y no a lo fijo, ya que el *modo de hacer* contiene la continua elección del propio destino. Porque lo importante, que se entiende en este proceso incierto como rasgo identitario, es el forjar, crear, construir e inventar en el proceso y no descubrir la identidad como si existiera por sí misma; de ahí su estado de provisionalidad.

Ante esta necesidad de movilidad, el proyecto de arquitectura puede contribuir y acompañar a través de operaciones de proyecto que contienen en sí dinámicas de transformación, existiendo numerosos casos en los que pueden visualizarse estas lógicas de diseño incluyendo cierta ambigüedad, apartándose de la obra definitiva, posibilitando un margen incierto. Con este espíritu, se pueden mencionar obras de arquitectura pensadas con esta visión, destacándose las de los arquitectos Doshi, Price, Utzon, Hansen, Candilis, Stirling, Hertzberger; entre otros casos que se describirán en los capítulos siguientes, los que dejan margen de acción para participar de las obras en un proceso abierto.

Ahora bien, este proceso de creación, conlleva una concepción de alargamiento del tiempo y el espacio, comprendiéndose permeables y abiertos a la participación colectiva. Pero, es pertinente aclarar, que, para posibilitar que sea abierto, es imprescindible incorporar parte de incertidumbre en su desarrollo, de ambigüedad, donde el proceso permanezca abierto, permitiendo tanto lo diverso como lo desconocido y de esta manera poder sumar pluralidad social en su construcción con múltiples actores, posibilitando su transformación y mutación en el tiempo.

Este trabajo de tesis indaga y describe, por estas razones, operaciones proyectuales e instrumentos que permiten acompañar este proceso creativo, incorporando márgenes

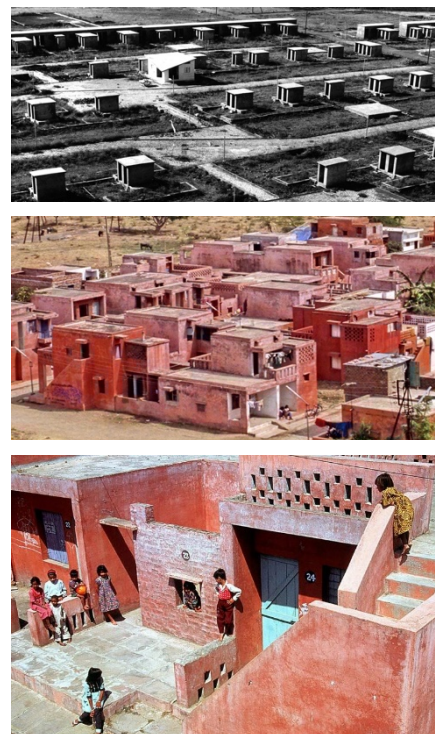


Fig. 11 Recuperado de: <https://www.architectural-review.com/buildings/revisit-aranya-low-cost-housing-indore-balkrishna-doshi/10044061.article>

En las imágenes se muestra la evolución del proyecto de viviendas Aranya en Indore, India, diseño inicial del arquitecto Balkrishna Doshi (1983). Se proyecta una primera etapa mínima definida por los servicios de baño y cocina, localizados al final del lote (imagen de arriba), y el resto de la vivienda crece como autoconstrucción posterior.

El proyecto incluye la materialización de 80 viviendas construidas en etapas más avanzadas (imágenes de abajo), que aunque erigidas como secuencias constructivas a seguir a modo de ejemplo, al estar pensadas como módulos, es el habitante quien decide cómo y en qué materiales continuar las obras. El diseño contiene desde el inicio la idea de participación plural, con espacios de ambigüedad para ser completados y transformados, dejando margen de acción en el tiempo.

El proyecto es inclusivo tanto desde la estrategia urbana, arquitectura, gestión, como también, en la organización social; promoviendo la cooperación y tolerancia entre diferentes grupos de población, articulando la mezcla intrincada de distintos grupos sociales.

Estas operaciones de proyecto dan como resultado un paisaje urbano en constante cambio y evolución.

abiertos y espacios de ambigüedad en las obras de arquitectura, las cuales permiten la posibilidad de construcción constante y participación colectiva; que como explica Fraenza (2010):

En el campo del diseño, todo objeto innovador en algún aspecto funcional (pero también, constructivo, reproductivo o tecnológico), es ambivalente en materia de significado. Cuando se decide dar paso a la innovación funcional aun cuando se reduzca su inteligibilidad, se obra en beneficio de los cuerpos del género humano en su conjunto y no para el provecho inmediato del objeto en cuanto a signo. La funcionalidad añadida al objeto, lejos de volverlo más atractivo, en lo inmediato, lo silencia o lo confunde. Con el tiempo, esa misma ambigüedad lo volverá atractivo como factor de diferenciación social para un círculo creciente de quienes se tienen a sí mismos como privilegiados por estar preparados para aceptar la nueva forma del artefacto. (2010, pág. 156)

A esto se le agrega, que esta dinámica de transformación en la arquitectura incluye una acción de *crear*, un aporte propio en cada derivación. Esta ambigüedad planteada en el diseño y en toda disciplina artística, este espacio y margen abierto posibilitando la participación colectiva está en la naturaleza misma del acto creativo, ya que éste, “no es desempañado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo” (DUCHAMP, 1987). Desde estos conceptos, se entiende, se puede hablar de la conformación de discursos, de pluralidad, estableciendo una relación de intercambio, el cual genera un diálogo en el proceso de construcción de identidad entre las obras y su contexto y, a su vez, entre los diferentes actores; y es desde aquí que se comprende la creación de un nuevo texto, con cada ruptura un nuevo comienzo.

En este sentido, se consolida esta acción proyectual colectiva como deseo de estar construyendo un proceso vivo, conformando un acto creativo, con la noción de *proyecto*, enmarcado desde el pensamiento de Marina (1994), el que explica:

Entiendo por proyecto una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta (...) Lo que oscurece el asunto es que ni siquiera el autor podría precisar el problema que quiere resolver con su obra, ya que, de hecho, cuando comienza sólo posee un esbozo vacío, casi un presentimiento (...) El proyecto va a activar, motivar y dirigir la acción, y ha de tener para ello el atractivo suficiente. En el origen de todas las ocurrencias proyectivas hay un deseo de actuar. Este esquema sentimental le permite al sujeto inventar

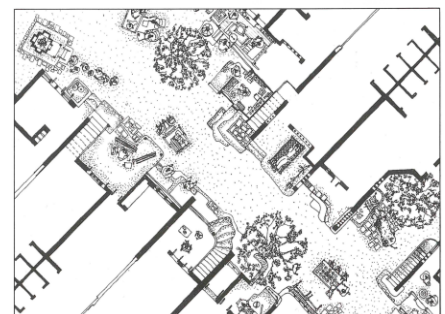
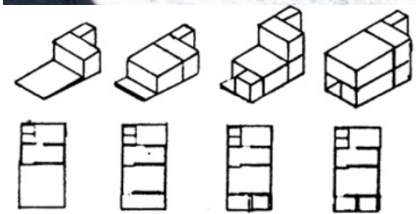


Fig. 12 Recuperada de: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2018/07/06/aranya-low-cost-housing-1983-1986-balkrishna-doshi/>
El diseño de la vivienda del proyecto Aranya de Doshi, contempla margen de acción creativa, permitiendo a través de un sistema modular de crecimiento, que los habitantes puedan personalizar sus hogares y adaptarlos a sus necesidades, preferencias y posibilidades económicas. El proyecto partiendo de una célula mínima de infraestructura en el extremo del lote, crece en distintas direcciones garantizando la diversidad, conformando un campo fértil para una ciudad heterogénea y plural. La operación proyectual inicial, convierte al arquitecto en un estratega de una construcción colectiva.

motivos de acción. Por ello, la anulación del deseo va seguida de una incapacidad de proyectar. (pág. 155)

Este anhelo de buscar lo que aún no se conoce se entiende asociado a un *acto creativo*, que por desconocido resulta además un tanto anárquico e imprevisible, cambiante y errático en el contexto local. Este *deseo* que resulta dirigido por lo buscado, que al mismo tiempo es lo desconocido, que a su vez puede proceder de un proyecto previo, que a su vez remite a otro proyecto, y así sucesivamente; muestra justamente este accionar creativo en el medio local, conformando rasgos de construcción de identidad. Y es en este punto que se considera que los arquitectos mediante la operación proyectual y la acción técnica disciplinar, toman un rol protagónico en el proceso de construcción de identidad cultural, ya que, si solo se piensa en proyectos encapsulados y cerrados en sí mismos, en respuesta solo a requerimientos del momento, sin la posibilidad de crear un campo fértil para la participación colectiva, difícilmente se tenga la posibilidad de una inserción e interacción con el medio en su construcción de identidad.

La técnica como operación proyectual que construye identidad

Estos rasgos de identidad en la forma de hacer, pensar y construir arquitectura en una acción creativa continua, se entienden estrechamente vinculados con un proyecto de construcción de *ser* de la cultura local. Las obras y proyectos de arquitectura se comprenden así, no solo limitados en dar una respuesta particular a una situación vital de necesidades básicas, sino que incluyen una *acción creativa* en un proceso de construcción de identidad.

En este contexto se entiende el rol del arquitecto como parte de esta construcción, relacionado principalmente con una manera de entender a la *técnica* (ORTEGA Y GASSET, 1957), con la lógica de nueva creación, de búsqueda de ser en el mundo, como proyecto de vida, no sólo como respuesta a lo contingente, sino como proyecto de creación cultural; y justamente, en el intentar resolver esta producción es donde surge la interrelación entre identidad, arquitectura, técnica y cultura.

En este sentido, se relaciona el término *técnica*, desde el enfoque que lo define Ortega, es decir, direccionado a una búsqueda y creación de la propia realidad, como motor existencial, como búsqueda de ser en el mundo.

De esta manera, se ubica al proyecto como una herramienta *técnica* clave, desde el conocimiento u operación disciplinar,

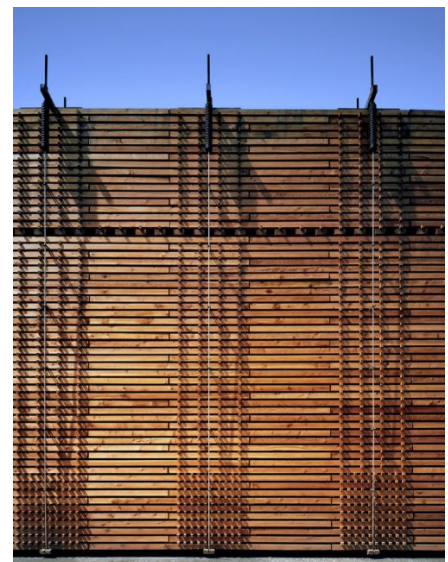
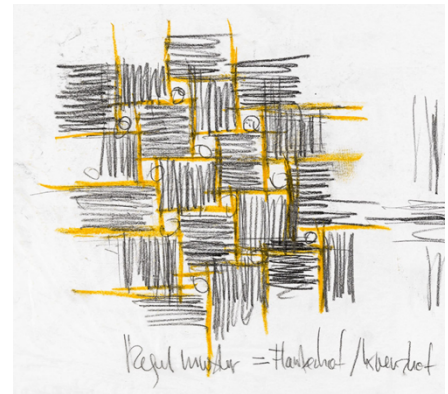


Fig. 13 Recuperado de:
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-swiss-sound/>
Vista del Pabellón Suizo para la Expo 2000 en Hannover y croquis de su autor, Peter Zumthor. El proyecto desde sus primeros trazos incluye el devenir, al idear un edificio que acabado el tiempo de exposición, se transforme en materia prima para una nueva construcción. El proyecto se construye a partir de maderas de dimensiones iguales estandarizadas, unidas a compresión y apiladas a la manera de un secadero de madera, con el fin de no dañar las tablas para su reuso posterior.

que puede construir un saber colectivo del contexto cultural y social. En este punto, se relaciona a la *técnica* con la operación proyectual arquitectónica construyendo identidad. Es decir, las operaciones de proyecto en el sentido técnico profesional de la arquitectura que incluyen, no solo buscar dar respuesta a un requerimiento particular para un momento específico, sino como *acto creativo* continuo que acompaña la movilidad de un contexto, como parte de un proceso de construcción colectiva de identidad.

Asimismo, se entiende al acto creativo en la acción proyectual como *técnica* con el valor de construir la propia existencia, como impulso trascendente, motor y sentido de *ser*; como forma de relación con el medio conformando una realidad propia desde la disciplina, que en coincidencia con las siguientes argumentaciones:

no hay hombre sin técnica (...) a la piedra le es dada hecha su existencia, no tiene que luchar para ser lo que es: piedra en el paisaje. Mas para el hombre existir es tener que combatir incesantemente con las dificultades que el contorno le ofrece; por lo tanto, es tener que hacerse en cada momento su propia existencia. Diríamos, pues, que al hombre le es dada la abstracta posibilidad de existir, pero no le es dada la realidad. Ésta tiene que conquistarla él, minuto tras minuto: el hombre no solo económicamente, sino metafísicamente, tiene que ganarse la vida. (ORTEGA Y GASSET, 1957, pág. 31)

La técnica se entiende así, como producción de lo no estrictamente vital, no es una respuesta para cubrir necesidades básicas únicamente, sino principalmente comprender que la *técnica* surge para tener un desafío en la vida diferente a la naturaleza, un *proyecto* extra natural, que como afirma el mismo autor:

La técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto. (...) el concepto de "necesidad humana" abarca indiferentemente lo objetivamente necesario y lo superfluo. (...) De donde se deduce que el empeño del hombre por vivir, por estar en el mundo, es inseparable de su empeño de estar bien. Más aún: que vida significa para él no simple estar, sino bienestar, y que solo siente como necesidades las condiciones objetivas del estar, porque éste, a su vez, es supuesto del bienestar. (...) La técnica es la producción de lo superfluo. (ORTEGA Y GASSET, 1957, pág. 17)

De este modo se entiende a la técnica, desde la disciplina, no siendo indiferente al medio, sino acompañando la transformación del contexto a través de operaciones proyectuales que permitan la construcción de obras en continuo cambio. Consolidando así el propio destino, donde la cultura local construye y conquista su propia *realidad* e identidad.

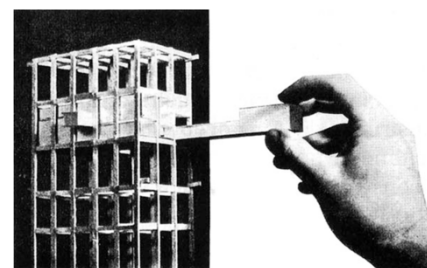


Fig. 14 Tomado de libro: *Le Corbusier. Le grand*. Phaidon, London, 2008. Los croquis iniciales de la *Unité d'habitation de Marseille* (Le Corbusier 1953), muestran la capacidad de la *técnica* proyectual en vincular un conocimiento anterior del contexto y un nuevo accionar crítico en una evolución histórica. Donde en este caso, la vivienda se sitúa desde el cobijo mínimo de la cabaña o la tienda del nómada, a la arquitectura como producto en serie. La vivienda como si fuera una botella en la estructura de un botellero, replantea críticamente la necesidad del contexto económico, político y social del momento. El proyecto en esta obra, como *técnica* disciplinar construye un saber colectivo, acompañando a la movilidad de la cultura, transformando la práctica habitual acorde a las necesidades, incluyendo lo que aspira a ser como sociedad; buscando nuevas propuestas que pueda dar respuestas a los cambios del medio desde la arquitectura.

A propósito de estos conceptos, la tesis da cuenta en adelante, de una serie de operaciones proyectuales, mecanismos, herramientas, instrumentos y conceptos que posibilitan una plataforma de acción compartida en el tiempo con diferentes actores, en busca de una construcción de identidad. Y es en este sentido de *ser en el mundo* en relación con la *técnica*, el que se visualiza en la cultura local a través de la construcción de un proceso constantemente abierto a nuevas propuestas, generando la posibilidad de un acto creativo siempre nuevo, un replanteo del hacer, una nueva pregunta que responder, un nuevo referente hacia dónde dirigirse como sociedad. Porque lo que muestra esta dinámica a través de la arquitectura local, no es la repetición del modelo original, ni es representar un cierto grado de fidelidad, ni hacer una copia textual o concluir una obra cerrada en sí misma; por el contrario, es dar lugar a una nueva construcción, a una nueva creación para mantener vivo el proceso, redefiniéndose a sí misma permanentemente.

El proyecto como deseo de acción

A partir de los conceptos desarrollados anteriormente, se entiende que, el paisaje urbano de la ciudad de Córdoba, se va conformando en una secuencia de cambios en las obras formando parte de un proceso de construcción de identidad, acompañando su realidad a través de un proceso creativo continuo. Donde lo que importa, se entiende, no es su producción parcial como resultado final, sino la secuencia de lo que aspira a ser, es decir lo que aún no es, como parte de un proceso que entrelaza acciones pasadas, presentes y futuras.

En este mismo sentido, se puede conciliar el significado etimológico de proyectar: *lanzar hacia adelante* (RAE) con la idea de acción abierta en el tiempo. Es decir, entendiendo a la *operación proyectual* como técnica, lógica de pensamiento e interfase operativa de diseño, la cual puede dirigirse hacia una obra entendida como *objeto cerrado* o su contrapartida, como *proceso abierto*. Con este criterio, es pertinente un enfoque proyectual abierto en el contexto local para,

dejar de ver la arquitectura como creadora de objetos singulares, edificios autónomos y aislados, productos definitivos y acabados, grandes máquinas para el consumo, y pasar a entenderla y a practicarla como estrategia y proceso, como sistema de relaciones, como proceso en el que interviene el tiempo y el usuario. (MONTANER, 2008, pág. 212)

Este modo participativo y abierto de enmarcar la técnica proyectual, se entiende es pertinente al contexto urbano



Fig. 15 Fuente: fotografía propia.
Casa transformada en barrio Güemes, en Córdoba, donde se visualizan diferentes estratos de obras. Sobre una vivienda existente se le suma, a manera de parásito, una nueva construcción para vivienda en planta alta con espacios de expansión, liberando la planta baja para locales y consultorios. La transformación de la casa original permite lidiar con el código de edificación, actualizar los ambientes para nuevas funciones y dar al barrio nueva vitalidad. Proyecto de arq. Barbaresi, C., 2018.

local, donde la arquitectura se mantiene en un proceso continuamente abierto al cambio, sin planteos definitivos y acabados.

Por lo tanto, se plantea que el proyecto como conocimiento científico también puede incluir la intuición y el azar (JACOB, 2005) y está lejos de entenderse como una sucesión de etapas sucesivas y secuenciales, menos aún en el contexto local. De esta manera, se comprende que el proyecto en arquitectura,

pertenece a una forma de conocimiento que surge de la acción y se desarrolla con el propio hacer; no resulta de la simple aplicación de un saber estático y establecido a priori, sino que comporta un proceso dialéctico entre el pensamiento y la acción que se mantiene siempre abierto. Ahí reside su dificultad, pero también su atractivo (MARTÍ ARÍS, 2005, pág. 9);

conformando así, un proceso no lineal. Desde estos conceptos, se vincula a un modo de construir en el medio con esta lógica proyectual en arquitectura, incluyendo el azar y la intuición, en una acción creativa procesual, donde interviene la exploración y la búsqueda constante en un camino no secuencial.

Se comprende así al *proyecto*, como un camino por momentos errático y aparentemente arbitrario, pero principalmente exploratorio, respondiendo como una amalgama en tensión constante entre lo contingente, la memoria y el descubrimiento en el proceso; acciones creativas que pueden estar en sintonía con la movilidad del medio.

A su vez, como todo proceso proyectual creativo tiene algo conocido desde donde parte y asienta y, a su vez, algo de descubrimiento, entendiendo que “cada proyecto tiene algo de investigación y algo de caza” (DE MOLINA S. , 2016, pág. 153), dando lugar a un proceso de construcción dinámico y cambiante, que buscando algo que se persigue, también se encuentra lo inesperado y se reelabora a partir de su combinación, basada en pensamientos intuitivos y también criterios racionales. En consonancia con estos conceptos, se entiende al proyecto como *invención* en el sentido de crecimiento disciplinar, que como lo explica Fuuz (2018):

Inventar algo es aventurarse, el arquitecto como inventor debe ser capaz de asumir riesgos. Pero también es crear algo nuevo a partir de algo existente. Ningún invento nace sin ensayos, sin pruebas, sin errores. El proyecto como invención se transforma en campo de pruebas de ensayos proyectuales. No se trata de inventar un objeto, sino de inventar nuevas formas de relaciones (sociales, urbanas, materiales) a través de la ideación y materialización de ese objeto. El proyecto como

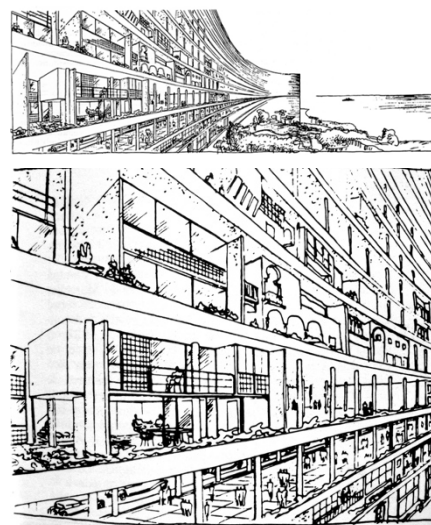


Fig. 16 Tomado de libro: *Le Corbusier. Le grand.* Phaidon, London, 2008. El proyecto del Plan Obus de Le Corbusier, 1931, en Argel; muestra claramente una estructura de soporte como esqueleto estructural donde cada habitantes puede construir en su interior libremente su vivienda. La volumetría extendida como un edificio infinito en el territorio se acomoda a la topografía accidentada colonizando el paisaje. La idea de crear solo el soporte desde el proyecto y dejar libertad de acción en la conformación de la arquitectura, se hace evidente en el dibujo de Le Corbusier, donde el edificio se completa con un lenguaje espontáneo, de autoconstrucción, fuera de parámetros académicos, rozando la clara intención de mal gusto como indica Tafuri (2013), para demostrar la capacidad de la forma en albergar la diversidad y participación plural. Esta idea se hace evidente cuando Le Corbusier les solicita a sus asistentes que dibujen y completen la mega estructura con casas de suburbio, “aceptando así la contaminación de su obra con ciertas arquitecturas populares de época y poniendo en ese acto también en juego, en un plano de analogía, la construcción del dibujo participativo con la gestión participativa del conjunto urbano” (PÉREZ DE ARCE ANTONCIC, 2000, pág. 35) Haciendo así, de la arquitectura, una plataforma de transformación.

objeto nunca está acabado, pues el invento siempre es factible de perfeccionarse y requiere una serie de búsquedas. (pág. 97)

Así el proyecto, como toda tarea científica, tiene una dirección intuitiva, una mirada al futuro que lo guía, un camino temporal bajo una idea previa a seguir, que va replanteándose en cada momento, ya que, “el quehacer científico no consiste tan solo en observar, en acumular datos experimentales para deducir una teoría. (...) Es necesario tener desde el comienzo una idea de lo que se observa. Es necesario haber decidido ya lo que puede ser posible” (JACOB, 2005, pág. 29). Este saber proyectual propio de la disciplina, avanza develando lo que no se conoce a partir de una nueva manera de mirar lo conocido y no como una sucesión de etapas en secuencia. En este sentido, el proyecto, está estrechamente vinculado al proceso de construcción de la identidad local, ya que, en su modo rizomático, devela un proceso creativo abierto en lugar de la concreción estipulada de etapas secuenciales, las que eliminarían la capacidad de participar en el proceso y a la vez, persigue algo posible de concretar, un *referente*, una guía, como se explicará más adelante.

En este proceso, lo incierto, las discontinuidades, las rupturas, son solo partes de una lógica creativa del devenir; el cual comienza con una guía a través de un *referente* temporal y va derivando o mutando en el camino, entendiendo que todo proyecto es una búsqueda incesante, como lo expresa Marina (1994): “es cierto que el proyecto comienza siendo un indigente tema de búsqueda, tal vez suscitado por el azar, pero hace falta explicar por qué enigmáticas influencias este pobre comienzo llega a dirigir, alentar y controlar la acción creadora” (pág. 156), que, en el contexto local, se dirigen hacia un referente transitorio conformando un proceso continuo de cambio. Así, el proyecto en arquitectura, va decantando una serie de decisiones, que no devienen de una secuencia de etapas previamente estipuladas buscando su conclusión definitiva, sino que se va construyendo y mutando en el transcurso tomando diferentes direcciones.

Por esta lógica, es que se entiende una coincidencia del modo de construir en el medio local con una acción creativa, visualizándose esta mutación y transformación de las obras como parte de una acción proyectual dinámica. Es decir, la construcción de las obras no se condice con una concatenación secuencial de argumentos que se cierran y terminan, sino que el proceso está más relacionado con el derivar, mutar, incubar y decantar transitoriamente, que con cerrar etapas. En este sentido se

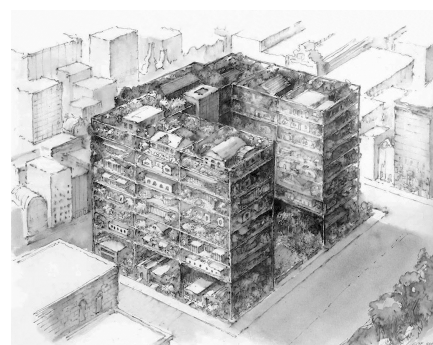


Fig. 17 Recuperada de: <https://www.siteenviroidesign.com/content/high-rise-homes>

Los dibujos de James Wines, miembro de SITE, muestra esta referencia tanto al Obus en relación con una estructura que se completa, como a la permanente búsqueda de conciliar la relación entre torre urbana y vida suburbana norteamericana. Representando, así, un esqueleto en forma de torre donde se completa con construcciones privadas heterogéneas, autoconstruidas; en una dialéctica entre comunidad vertical y casas individuales.

entiende la necesidad de una vinculación de la movilidad del contexto con las operaciones de proyecto como técnica disciplinar, ya que en este *hacer su propia existencia*, como señalamos anteriormente en relación a la construcción de identidad, la técnica puede permitir conciliar los diferentes momentos del proceso. Técnica disciplinar con el significado amplio del término, incluyendo el propio proyecto de *ser* (de ahí su relación con la construcción de identidad), con operaciones proyectuales, pensamiento crítico, procedimientos, instrumentos, materiales, metodologías, grupos humanos, condiciones de gestión, organización, etc., el cual posibilite proyectos y obras lo suficientemente *abiertas* como para poder contener este proceso creativo flexible, en coincidencia con la dinámica que se presenta en el medio local.

En ese aspecto, es el proyecto en arquitectura el que puede mediar entre la dinámica de cambio del medio y el hacer creativo. De esta manera, el proyecto, rescata su capacidad de movilidad artística, como acción creativa y crítica al acompañar al contexto, ya que,

el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el mítico o mágico (...), el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela. (LEVI-STRAUSS, 1988, pág. 48)

Para decirlo de otro modo, el acto creativo hace que el proyecto vincule una realidad interna del propio proyecto con una externa del contexto, incluyendo el *devenir* de sucesivas transformaciones en el tiempo.

En este marco, en lugar de imponer normas al contexto desde la práctica profesional, promoviendo obras cerradas, unívocas y concluidas, contradiciendo su propia lógica y dinámica, se entiende la importancia de comprender cuáles son las *reglas de juego* del proyecto, es decir, qué operaciones de diseño pueden acompañar la movilidad natural de la cultura.

Desde esta mirada, la disciplina puede aprender a replantear modos de práctica, que pueden conciliar la dinámica del medio desde el proyecto. En relación con estos conceptos, desde el arte se puede aprender en su actitud de replantear sentidos y reflexiones del hacer disciplinar, principalmente en sus manifestaciones críticas para enfrentar la rigidez de las reglas en pos de reivindicar otros valores; como, por ejemplo, para citar ahora solo uno, la obra *Polder Cup* en 2010 de la artista Maider López. En ese caso, superpuso el trazado rígido y regular de los campos de fútbol sobre el paisaje accidentado sobre canales y áreas de cultivo, obligando a replantear las reglas del juego,



Fig. 18 Recuperada de: <http://www.maiderlopez.com/portfolio/polder-cup-2/>
Imágenes de los campos de fútbol trazados sobre canales y campos de cultivo, donde las reglas del juego se replantean para conservar el paisaje del lugar. Obra llamada: *Polder Cup*, en 2010, de la artista Maider López.

priorizando la naturaleza del paisaje y patrimonio cultural del lugar, llevando así al extremo su visión crítica frente al daño sobre el paisaje y la naturaleza. Igualmente, la disciplina arquitectónica, puede abrirse a cambiar sus reglas habituales de diseño, enmarcadas a pensamientos de obras cerradas y terminadas, descubriendo estrategias que puedan interactuar con el medio, en lugar de imponer reglas que van en otro sentido de la movilidad del contexto.

El proyecto y los modos de práctica de la arquitectura pueden recibir aportaciones en el proceso de construcción de las obras, cambiando así el enfoque y mirada que acompañe el contexto, transformando pautas y tradiciones de diseño. Ya que, como se ha desarrollado hasta ahora, el proceso de construcción de identidad en el medio, no se entiende como objeto concluido, como producto terminado y cerrado a un solo momento histórico o solo a la obra de arquitectura aislada en su propia problemática, sino al proceso *abierto* como acto creativo del hacer del hombre en relación a su cultura para conformar su propia existencia. Esta forma de entender el proceso de construcción de identidad como búsqueda constante de *ser*, de construcción de una realidad propia a través del replanteo permanente en el hacer, se vincula a una acción creativa de *obra abierta*. Es decir, una operación proyectual que invita a participar, vinculada al deseo de crear, de proponer, de *ser*; dando margen de acción a que puedan surgir diferentes referentes u opciones en el proceso de materialización de las obras e incluso transgrediéndolos en el camino, ya que,

¿qué satisfacción puede proporcionar soñar de acuerdo a tablas? Pero hay más. El hombre será rebajado a la categoría de una simple tuerca. Porque ¿qué es un hombre si lo despojamos de su deseo y su voluntad, sino una tuerca, un simple engranaje?. (DOSTOYEVSKI, 2004, pág. 28)

Y es en este sentido de otorgar voluntad de crear, invitando a otro a participar en la construcción de las obras, el que se puede entender en el contexto de transformación constante de la arquitectura local, abriendo las posibilidades de replantear las obras en cada momento. De este modo, el cambio e incluso la transgresión a modelos de referencia, se entienden que forman parte de una acción creativa para posicionarse en una construcción de identidad, para no ser un simple engranaje de un sistema sino protagonistas en la acción, preocupados durante el proceso en cómo evitar la fijación y conclusión cerrada de las obras, para mantener vigentes las opciones a través de una obra abierta.

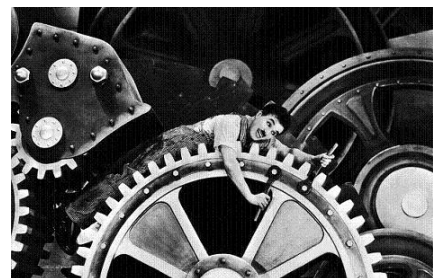


Fig. 19 Recuperada de: <https://www.elspectador.com/> Imagen de la película *Tiempos Modernos*, dirigida por Charles Chaplin en 1936, en la que expone una crítica al sistema, donde la persona se ha convertido también en producto, sustrayendo su capacidad creativa.

La acción proyectual a través de Obra Abierta

A partir de lo que se ha señalado hasta el momento, se explora a continuación, cómo la *técnica*, como acción proyectual en arquitectura a través de operaciones de diseño basados en conceptos de *Obra Abierta*, puede acompañar la transformación constante del contexto urbano, a través de proyectos y obras permeables en el tiempo, las cuales permitirían completarse o adaptarse en un proceso de participación colectiva de múltiples autores en el tiempo, conjugando estas dinámicas con rasgos claves de construcción de identidad en la cultura local.

El concepto de *Obra Abierta* (ECO U. , 1985) se relaciona en este trabajo con la arquitectura buscando lógicas que permitan comprender la interrelación de las obras y el proyecto con el medio, diseñadas a través de redes abiertas, con una estructura permeable, con sistemas de vínculos a su contexto complejo y con una organización interna estratégica de invitación, adaptación y cambio a las diferentes circunstancias que devienen en el medio. En la práctica habitual⁴ de la arquitectura, usualmente se prioriza considerar proyectar obras cerradas, las cuales terminan siendo incompletas o recortadas por falta de presupuestos, hiperinflación, discontinuidades políticas, económicas o simples cambios de rumbo. Por ello, se plantea aquí, poder reflexionar sobre operaciones proyectuales pensadas para configurar obras abiertas, las cuales posibiliten el proceso de mutación y ser parte de estos procesos creativos propios de la cultura local consolidando su propia identidad.

Los conceptos de *Obra Abierta* de Umberto Eco, muestran principalmente, la inclusión de *otro* para que complete o integre la obra artística, cambiando y/o transformando la obra, de ahí la pertinencia con el presente trabajo. *Obra Abierta* es una serie de ensayos que aparecen formalmente impresos en el año 1962, aunque los conceptos ya se habían presentado en conferencias anteriores, donde el autor reflexiona sobre el arte contemporáneo, que, por su carácter de inacabado y ambigüedad, posibilita la multiplicidad de interpretaciones, generando la inclusión del usuario, lector o espectador de la obra artística. A la *obra abierta*, aunque se refiere a distintas disciplinas artísticas y de comunicación, la equipara con la misma

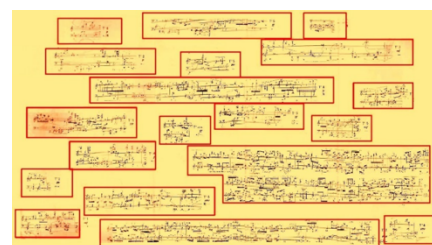


Fig. 20 Recuperada de: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/06/klavierstuck-xi.html>
Imagen de las partituras y fragmentos de la obra *Klavierstück XI*, Stockhausen, 1956, donde el autor propone una serie de grupos de frases musicales, invitando a quien ejecuta la obra a decidir el orden y secuencia, conformando una pieza nueva en cada realización.

⁴ La *práctica habitual* se refiere tanto a la arquitectura de *producción* como a la de *proposición* que formula y enmarca Fernando Diez, es decir, la primera: "está vinculada a los medios de producción, empresas inmobiliarias y las instituciones gubernamentales encargadas de la inversión pública. Diferenciada a la arquitectura de *proposición* centrada en la reformulación de modelos y tipos conocidos y en la innovación de técnicas, procedimientos, programas y partidos aceptados" (DIEZ, 2008, pág. 11).

lógica en su concepción; es decir, la capacidad de la obra de contener una estructura permeable, la cual propone la inclusión de *otro* para que complete en libertad la obra en una acción creativa. Mostrando de esta manera a la obra de arte, como *campo de posibilidades*, de participación, más que como obra terminada y cerrada en sí misma. Incluso examina nociones de *indeterminación*, donde el autor ofrece una obra por acabar, donde éste no sabe cómo la obra podrá ser llevada a su término, pero ofrece una estructura donde es posible su participación.

Entre las distintas ramas del arte, Eco explora la música, el arte, la literatura, cine, televisión, comunicación y alguna referencia hacia la arquitectura. En la primera, refiere a las producciones musicales donde es posible intervenir en la duración de las notas o la sucesión de los sonidos provocando improvisaciones.

Entre ellas, por ejemplo, las de Stockhausen ⁵, quien propone al ejecutante participar en su obra, es decir, plantea una serie de grupos de frases musicales que quien ejecuta la obra decide el orden y secuencia conformando una pieza nueva en cada realización. A través de una serie de fragmentos que el intérprete decide su orden y secuencia, la obra posibilita distintas combinaciones en cada ejecución a través del orden de las diferentes piezas, así, quien la ejecuta, participa en la composición. La obra finaliza cuando se repite por cierto número de veces la misma frase, de este modo, se producen por su estructura abierta, una enorme posibilidad de variaciones de la obra. Así, debido a la concepción y naturaleza de esta pieza, puede haber un número amplísimo de versiones.

En el mismo ámbito de la música, Eco, nombra también a la obra de Berio⁶, donde en este caso la duración de las notas las define el intérprete y no el autor. Donde se invita, a través de la estructura de la pieza musical, a la intervención del *otro*, abriendo un campo de variaciones y posibilidades, provocando un sin límites de obras y una siempre nueva creación, aclarando a su vez, que el autor:

Sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su* obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades. (ECO U. , *Obra Abierta*, 1985, pág. 85)

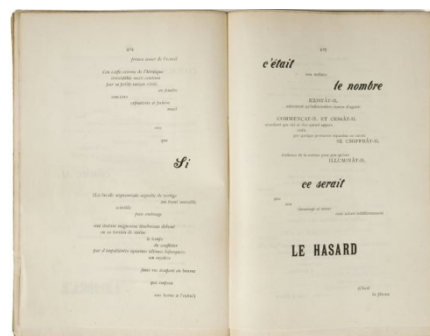


Fig. 21 Recuperada de: <https://www.artcurial.com/en/lot-stephane-mallarme-un-coup-de-des-jamais-abolira-le-hasard-2059-117>
Imagen de un poema de Mallarmé llamado: *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*, 1897; en el que se visualizan, al igual que en otros poemas, espacios en blanco, cambio de tipografía entre las distintas frases y una construcción gráfica, dejando así lugar a la participación del lector.

⁵ Refiere a la obra *Klavierstücke XI* de Karlheinz Stockhausen de 1956.

⁶ Refiere a la obra *Sequenza per flauta solo* de Luciano Berio.

A este tipo de obras abiertas las relaciona por oposición con una obra cerrada clásica, donde la estructura se produce concluida en sí misma, siendo el deseo del autor que se ejecute y comprenda en la forma en que él la imaginó, sin variaciones. Aunque aclara también en este punto, que todo goce estético es de por sí una interpretación donde la obra revive como original; pero se diferencia, en cuanto a si su estructura es abierta y posibilita la inclusión del otro para su completamiento. En el mismo sentido, explica cómo las obras literarias también contienen pautas de obra abierta, entre ellas, en *Ulises* (JOYCE, 2017), haciendo desaparecer tiempo y espacio, dando al lector el lugar de encontrarle un sentido y camino interpretativo. Donde crea una red de relaciones inagotables con una pluralidad de significados, ya que los fenómenos no están linealmente concatenados, sino abiertos a la interpretación del lector.

De esta misma manera explora obras de Mallarmé, quien además del texto literario poético, incorpora el espacio en blanco entre las palabras, incluyendo un juego con la tipografía, que permite cierta indefinición y sugerencias para el lector. Eco cita precisamente esta frase de Stéphane Mallarmé: *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve*; explicando que: “es preciso evitar que un sentido único se interponga de golpe” (1985, pág. 70), en la que el autor invita a suprimir partes del texto y su disfrute para así adivinar un poco, sugerirlo, sin dar un único sentido. La obra de Mallarmé incorpora *espacio y tiempo* a la obra, a través del espacio físico en blanco entre palabras como huecos de silencio, los que provocan distintos ritmos, saltos de espacio entre frases, diferencia de los caracteres, cambios de entonación; rompiendo reglas clásicas de métrica poética e incorporando, principalmente, una intervención del lector al poema. La obra se transforma así a través de su forma y estructura en un campo de acción, en un soporte de posibilidades de intervención, en una invitación al lector.

En pintura explica en diferentes obras cómo el artista propone distintas lecturas de una misma pintura donde el usuario debe escoger y elegir ante diferentes estímulos, donde el goce es siempre diverso ya que el mensaje es plurívoco. Entre las obras se mencionan los *Vetrini* de Munari, donde la incorporación de proyecciones, reflejos y movimiento producen una obra que es cambiante y participativa.



Fig. 22 Recuperada de: <http://www.munart.org/> Colección: Fondazione Vodoz-Danese Milano. *Imágenes de Vetrini de Munari (1950). Diapositivas (con extrusión de material plástico) para la instalación de pintura dinámica en una proyección con enfoque variable, donde la alteración de la imagen constante produce una obra cambiante, la que necesita del observador para su composición.*

Así, en *Obra Abierta*, Eco expone diferentes producciones artísticas, desde de poética teatral como las de Bertolt Brecht quien invitaba al espectador a una reflexión constante donde nada es obvio obligándolo a sacar sus propias deducciones; hasta las artes plásticas, como las de Alexander Calder con su arte cinético, entre tantas otras, mostrando que todas las obras poseen múltiples interpretaciones dadas por los sujetos que las interpretan u observan, planteando una red de relaciones entre ambos y no una obra unívoca, determinada y cerrada; haciendo evidente que la estructura abierta de la obra es la que permite la posibilidad de inclusión del otro, es una invitación a hacer la obra con el autor.

Cuando explora el mundo del cine, toma entre varias a la película *L'avventura* (1960) de Antonioni, describiendo cómo construye una obra abierta a través de la ruptura de la lógica en la concatenación de situaciones que espera el espectador, desorientándolo y obligándolo a involucrarse. En la película, la narración, aunque siga una ilación, se desvía continuamente en la situación accidental, en la que a veces pareciera no pasar nada durante mucho tiempo, deteniendo la cámara en paisajes o personajes circunstanciales, valorando la toma directa.

Con esta apertura narrativa, Eco interpreta que Antonioni representa la vida en sus múltiples direcciones, sin imponerle nexos prefijados. Introduciendo de esta manera, la casualidad voluntaria a través de la decisión calculada y organizada por el director, mostrando intriga e indefinición como medio para incluir a *otro*, rompiendo la lógica de una novela cerrada, desarticulando los criterios de verosimilitud para acercarlos a tiempos de la realidad del espectador.

En arquitectura, Eco menciona algunas reflexiones, donde destaca la obra de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Caracas, del arquitecto Carlos Raúl Villanueva proyecto de 1957, donde valora la flexibilidad de los espacios y la utilización de tabiques móviles, los que permiten adaptarse a las diferentes necesidades programáticas.

Como se puede observar, en cada obra que toma Eco para explicar conceptos de obra abierta, desde cualquier disciplina del arte, siempre sostiene la posición del autor como quien crea una plataforma de acción para involucrar al *otro*. De esta manera, la *obra abierta* u *obra en movimiento* presupone la cuidadosa organización de un campo de posibilidades, donde, comparándolo con una novela, no narra una sola trama sino varias a la vez.



Fig. 23 Recuperada de: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a27554461/la-aventura-pelicula-antonioni-analisis/> Imagen de la película del director Antonioni, *La aventura* (1960).



Fig. 24 Recuperada de: <https://elestimulo.com/climax/carlos-raul-villanueva-un-renacentista-que-vencio-las-sombras/> Universidad de Caracas. Proyecto de arquitecto Villanueva (1957).

Otra obra literaria que involucra una condición de apertura es claramente la novela *Rayuela* de Cortázar publicada por primera vez en 1963, que, aunque no está incluida en el texto de Eco, la estructura misma se considera una obra abierta; ya que permite al lector participar del orden del texto eligiendo la secuencia de capítulos configurando su propio orden y por ende construir su propio relato. El texto, haciendo referencia al juego infantil de saltos de cuadros dibujados en el piso, se pueden elegir en su lectura diferentes caminos siguiendo el orden secuencial o alternativo que se propone. Así los capítulos, como si fueran fragmentos independientes, se articulan en una nueva secuencia a través del lector. A la obra, además de esta estructura abierta, se le suma un complemento con recortes de periódicos e imágenes e incluso un propio lenguaje creado por el autor, el *gígligo*, que por su fonética e inclusión en el texto el lector interpreta, conformando así una obra que invita al lector desde múltiples variables a participar. Recordando en este sentido, también, a la novela *Tristram Shandy* de Laurence Sterne escrita entre 1759 y 1767, obra interactiva, a la cual el propio Cortázar menciona en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967, pág. 143). Cortázar establece así por medio de *Rayuela* una obra que interpela al lector a través de diferentes operaciones: su estructura dinámica, las páginas en blanco para dibujar, el lenguaje coloquial, la concepción del tiempo no lineal y el cambio en el orden de la lectura; promoviendo de esta manera, una invitación activa a ser parte de la obra.

Estos conceptos sobre *Obra Abierta* son los que se toman como referencia para una vinculación con la arquitectura, ya que la movilidad que presenta el contexto local a través de la transformación de las obras, permite cuestionarse la pertinencia de proyectar obras cerradas, ya que, en este sentido, la obra se agota en el autor y a un solo momento histórico. Se propone de esta manera, profundizar en las vinculaciones del proyecto de arquitectura con su contexto, ya que la dinámica de transformación se entiende, como hemos visto anteriormente, como rasgo de identidad. De esta manera, se comparte con *el otro* la construcción global de la obra, creando un *lector cómplice*, como concibe Cortázar, o activo, que es invitado por el autor a participar.

Los conceptos de obra abierta, se comprenden de este modo, que pueden permitir relacionar las operaciones proyectuales en arquitectura con un campo de posibilidades de intervención en el tiempo, con la inclusión de otros actores

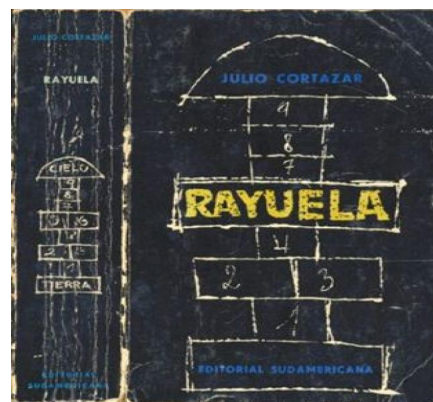


Fig. 25 Recuperada de: <http://www.telam.com.ar/notas/201306/2866-cuando-julio-le-puso-la-tapa-a-rayuela.html>
Tapa de la primera edición de *Rayuela*, donde Cortázar estructura el texto como una obra abierta.

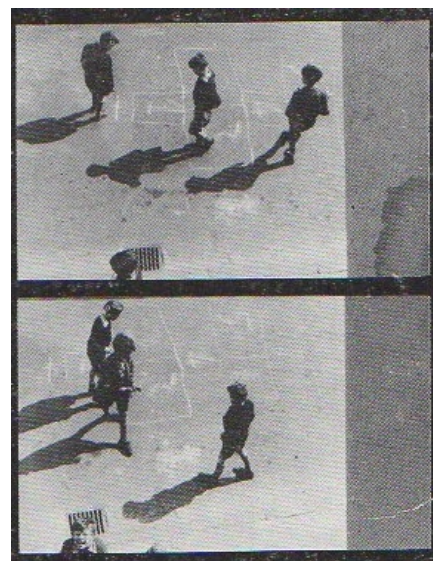


Fig. 26 Tomada de la revista de: (SMITHSON A. , *Team 10. Cuadernos de taller*. AD N.20, 1966)
Imágenes de niños jugando a la rayuela, dibujada con tiza en la calle. Juego que toma Cortázar como estructura análoga para su novela. En la imagen, escenas captadas por Nigel Henderson mostrando la apropiación espontánea del espacio público, escenas cotidianas tomadas luego por los Smithson para sus propuestas.

más allá del arquitecto proyectista como único autor. Como explica Eco (1985):

De aquí la función de un arte abierto como metáfora epistemológica: en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se *vive*, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta enfrenta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, *es ella*. (pág. 180)

Igualmente, esta discontinuidad que se ve en el paisaje urbano, constituido en parte por fragmentos de referentes, con obras inconclusas y otras que se transforman en el tiempo, se vinculan al contexto que describe Eco, donde la obra unívoca y cerrada no acompaña la movilidad y dinámica del medio.

A manera de síntesis, desde este enfoque se investiga en este trabajo, cómo los conceptos de obra abierta en arquitectura permiten proyectar y materializar la arquitectura como proceso y no como una idea acabada y cerrada; propiciando conciliar el oficio de arquitectos en una relación acorde a la construcción colectiva de la identidad cultural del paisaje urbano. Y es justamente aquí donde reside la importancia de este estudio en relación entre técnica, arquitectura y cultura, comprendiendo que la conquista de la propia existencia como sociedad, la respuesta a sus necesidades *superfluas*, en definitiva, su *técnica*; es mantener vivo el *acto creativo* de reinventarse y transformarse continuamente, construyendo su propio proceso de identidad. Así la obra, se entiende, deja de proyectarse como *objeto* para comprenderse como *proceso*, abandonando el *qué* para proyectar el *cómo*, constituyendo así una *obra abierta*.

Una obra abierta capaz de integrar distintas variables en el tiempo, actores y acontecimientos, rectificándose a sí misma constantemente, acompañando un contexto en movimiento. Recuperando un sentido de contextualización, pero no en términos de lenguaje únicamente sino entendiendo su capacidad de mutación como valor, como estructura de movilidad y cambio. Permitiendo la incorporación, en el proyecto y en el hacer disciplinar, de la falta de unicidad cerrada de las obras incluyendo el cambio, la transgresión, a un habitante *cómplice* y cierta dialéctica histórica del medio, para intentar conformar un *margen de maniobras* en la arquitectura acorde a su contexto.

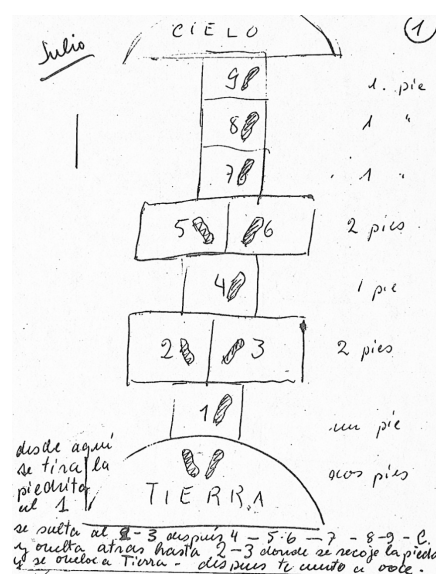


Fig. 27 Recuperada de: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes40/literatura-cortazar-y-las-ruedas-del-budismo-zen-lopez-salort.html> Ilustración del propio Cortázar que aparece en Cuadernos de Bitácora de Rayuela, evidenciando la relación del juego con la estructura de la novela.

CAPÍTULO II

El paisaje que *somos*.

Identidad en el paisaje urbano de Córdoba

“La naturaleza no da margaritas a los cerdos. En el paisaje hay exactamente la belleza que uno está preparado para apreciar, ni un gramo más”. (THOREAU, 2011, pág. 77)

La continua transformación de las obras de arquitectura en la ciudad de Córdoba, conforma un paisaje urbano en continua mutación, que muestra rasgos en la construcción de identidad. Se entiende que el paisaje urbano es un espacio geográfico y arquitectónico en la ciudad, físico, mensurable; pero también, un espacio inmaterial, conformado por aspectos culturales y por ende la expresión de identidad de una cultura específica.

Es por esto, que la comprensión de paisaje en el contexto urbano local, supera la condición física únicamente, involucra variables múltiples y complejas, incluye lo construido, lo natural y social, lo fijo y cambiante, lo estático y dinámico, en una constante dupla de opuestos que se complementan entre sí.

Desde esta concepción, se entiende al paisaje sólo cuando hay alguien que observa, siente, actúa y lo advierte y desde ahí construye identidad. El paisaje se constituye en una *mirada* que envuelve un observador y un espacio observado como vínculo indisoluble.

Por esto, se habla de paisaje y no solo de ciudad, por entenderla vinculada con una construcción interpretativa, no solo como naturaleza intacta o edificaciones independientes, sino una conexión entre todos estos componentes, articulando así, territorio, arquitectura, sociedad, cultura, técnica, experiencia, historia y acontecimientos. Así se entiende, que es el hombre el único capaz de configurar un paisaje, ya que no existe por sí solo, sino sería vasta geografía, naturaleza, construcciones, pero no paisaje.

Asimismo, aunque paisaje arquitectónico implica figuración, es principalmente una configuración, en vista de que paisaje urbano no es solo un territorio, una realidad geográfica, es fundamentalmente una creación humana, es decir, “el paisaje está en quien lo mira” (MARTINEZ de PISÓN, 2009) y está sujeto a interpretaciones que solo se completan con la mirada bajo una concepción cultural específica. De esta manera, el paisaje arquitectónico, no es algo autónomo, sino una construcción cultural múltiple.

Así entonces, construimos paisaje vinculando el espacio físico con una interpretación propia, una mixtura entre



Fig. 28 Recuperada de: <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=10915716#post10915716>
Imagen aérea del centro de la ciudad de Córdoba, conformación fragmentaria y heterogénea del paisaje urbano.



Fig. 29 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Primera_traza_de_C%C3%B3rdoba.jpg
Plano de la ciudad de Córdoba, donde se visualiza la subdivisión en cuatro solares de las manzanas y la ubicación de las instituciones públicas frente a la plaza de fundación.

realidad de la cultura inmaterial con otra material, definiendo de este modo rasgos de identidad cultural específica. Por esto, el paisaje involucra tiempo, contiene historia, una construcción social colectiva y territorial y se transforma en un documento activo, dejando huellas que se toman, se dejan, se reelaboran para construir nuevas conformaciones paisajísticas.

El paisaje al contener esta condición mixta, entre físico e inmaterial, va más allá de su condición matérica, no es algo objetual, sino que depende siempre de un observador, de alguien involucrado que compone la situación como parte de su conformación y al hacerlo la vuelve su propia creación. Por esto, se sostiene que el paisaje devela identidad, porque como dice Pessoa (2016): “Es en nosotros donde los paisajes son paisaje. Por eso, si los imagino, los creo; si los creo, son; si son, los veo como a los otros (...) Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos” (pág. 443). De esta manera, se entiende, que se construye una realidad identitaria entre cultura y paisaje, entre hombre y lugar como vínculo indisoluble, mostrando valores, en una reciprocidad entre paisaje y cultura, en una construcción creativa y activa.

Desde este punto de vista, es que se considera al paisaje algo vivo, parte de la construcción diaria y no segmentado del hacer cultural, no es una pieza estática, sino parte de la vida en una acción continua.

Asimismo, la configuración del paisaje urbano de Córdoba no se escapa de estas consideraciones, por el contrario, se intensifica y profundiza esta condición, ya que se basa en una conformación colectiva, de discusión, creando contextos de diálogo, que traspasan su materialidad objetual y se extiende a modos de hacer colectivos, de cambio constante, creando paisajes fragmentados, dinámicos y abiertos.

Así, en el paisaje de la ciudad de Córdoba, se puede reconocer que éste contiene una estructura de crecimiento orgánico, no es algo inmóvil, tiene algo siempre inconcluso y es parte de un proceso de mutación permanente. Mostrando características de construcción, que al igual a la naturaleza, nunca concluye nada, es parte de un proceso vivo y regenerativo. En consecuencia, el paisaje en la ciudad es dinámico, en constante transformación y su propia acción constituye su principal rasgo de identidad.

Acorde con lo dicho hasta ahora, el paisaje que se materializa en el contexto local, se construye fragmentariamente formando un proceso proyectual



Fig. 30 Recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/gonzalovira monte/albums>

Imagen del centro de la ciudad de Córdoba con la superposición de diferentes concepciones urbanas en relación a un referente. Donde puede visualizarse que la forma del exterior de la arquitectura reclama habitualmente la mayor atención del arquitecto, que a su vez legítima no solo la irresistible idea de escultura de la arquitectura, sino también, la manifestación de sí mismo a través de una obra-objeto, esta situación “perhaps explains the persistent practice of viewing buildings as independent, completed constructions, a final state that does not easily let itself be changed or expanded”¹ (HERTZBERGER, 2013), haciendo que la práctica de la arquitectura se base principalmente en la idea de proyectos cerrados.

1- Esto quizás explica la práctica persistente de ver los edificios como construcciones independientes y completas, un estado acabado que no permite cambiar o expandirse fácilmente. Traducción propia del texto tomado de: (HERTZBERGER, *Open versus Closed Structures*, 2013, pág. 17)

colectivo e inconcluso, que da pie a una consecución de acciones futuras, a un proceso nunca terminado, siempre cambiante, replanteándose a sí mismo en cada etapa del proceso. En este sentido, se lo puede asociar con un crecimiento orgánico, donde no se conforma una linealidad de acciones, sino que crece y se organiza de modo *rizomático* (DELEZE & Guattari, 2004); donde el proceso toma su propia dirección a medida que se desarrolla en el tiempo, entendiéndose como una construcción orgánica del paisaje artificial.

Este modo de construir, al igual que un organismo, que, aunque en constante cambio tiene un metabolismo propio que lo mantiene vivo, hay una lógica que se mantiene estable que es la del *cambio*, donde el rumbo de la arquitectura deriva y se transforma constantemente. Y justamente se entiende que, en este modo de *hacer y rehacer*, se conforman rasgos claros para comprender la construcción de la identidad local.

En este punto, es necesario enfatizar que la dinámica de cambio que sucede en el paisaje local no deviene de completar un referente preciso, ni tampoco es una reconstrucción de las obras en sí mismas buscando renacer sobre su propia conformación de origen, sino que se visualiza la mutación hacia una nueva dirección proyectual.

Para comprender mejor estas afirmaciones, se toma como ejemplo comparativo, la dinámica de reconstrucción de la mezquita de Djenné, en Malí, África.

El edificio de la mezquita, se recupera en sus envolventes todos los años después del desgaste natural producido por la temporada de lluvias, haciendo una reconstrucción casi completa del edificio. Estas tareas, que, aunque se producen a través de una acción colectiva, de trabajo mancomunado, como una fiesta de la región en la que todos participan, buscan reconstruir la misma obra, sin cambios esenciales, sin agregar nuevas creaciones. Por el contrario, la mutación constante del paisaje de Córdoba, entraña el replantearse hacia una nueva dirección de las obras, buscando mutar o construir nuevas propuestas. En este mismo sentido, vale también la comparación con el barco mitológico, el *Argo*, en el cual su tripulación, los *argonautas*, iban reemplazando sus piezas de a poco a fin de cumplir el mandato de completar el viaje en el mismo barco, obteniendo, finalmente, una nueva nave sin necesidad de cambiar su nombre ni su forma y, así, el barco, “es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma” (BARTHES R. , 1978, pág. 55), es decir, sus piezas se sustituyen, su nombre y forma prevalecen, pero es un objeto conformado no por su



Fig. 31 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Litografia_de_1850_de_la_catedral_y_plaza_central_de_la_ciudad_de_C%C3%AFrdoaba
Litografía de 1850 de la catedral y plaza central de la ciudad de Córdoba, donde se visualiza aún el perfil bajo de las construcciones domésticas, resaltando las instituciones públicas.



Fig. 32 Recuperada de: <http://www.flickr.com/photos/viajaporeordoba/15514544505>
Imagen actual del centro de la ciudad, donde la catedral en primer plano se ha sumergido entre edificios en altura, conformando un paisaje heterogéneo y fragmentario, de movilidad constante, visualizándose que no se reconstruye un paisaje inicial, sino que deriva a un constante replanteo creativo.



Fig. 33 Fotografía de Julee Khoo.
En la imagen se visualiza la reconstrucción anual de la obra de la mezquita de adobe de Djenné, en Malí; la cual se restaura colectivamente todos los años después de la temporada de lluvias. Su construcción en barro se desgasta anualmente y se vuelve a construir con la participación de sus habitantes en un festival comunitario, volviendo a su envolvente nueva y completa otra vez.

evolución creativa, sino por su nominación, problemas que Barthes denomina de *sustitución y nominación*.

Conviene subrayar a este punto, que la importancia de incorporar dentro del ámbito disciplinar de la arquitectura a esta dinámica metabólica interna de la construcción del paisaje, a fin de entablar mecanismos, dispositivos y operaciones proyectuales, los cuales posibilitarían entablar un diálogo en sintonía con la dinámica del contexto. Con este enfoque, la tesis, profundiza el estudio del proceso de construcción del paisaje de la ciudad a partir de investigar operaciones proyectuales bajo conceptos de *Obra Abierta* (ECO U. , 1985), ya que son ideas que pueden acompañar esta movilidad del contexto, comprendiendo que el paisaje en el medio local es condicional y reside en lo inacabado.

A los fines de ensamblar desde la disciplina una relación con este proceso de construcción del paisaje, se considera a la concepción del *tiempo* un elemento fundamental a tener en cuenta desde el proyecto. Ya que la intervención en el paisaje es un proceso dinámico de una acción que deriva a otra, entendiéndose un tiempo encadenado por operaciones de proyectos sucesivos, con la participación de distintos actores en el tiempo.

Lo dicho hasta aquí, supone que esta conformación fragmentada e incompleta del paisaje, da lugar a una posible intervención futura y es parte de un proceso proyectual continuo y colectivo. Por consiguiente, como indica Martínez de Pisón (2009): “El paisaje es producto del tiempo y revela lo que somos” (pág. 70), y ahí está la cuestión propia de la construcción de identidad local, ya que la manera de hacer y conformar el paisaje urbano, en un constante hacer inconcluso, muestra rasgos de identidad cultural, buscando un camino, un proceso y no un objeto terminado.

Es necesario recalcar entonces, que en la ciudad de Córdoba se puede visualizar este paisaje fragmentado generalizado y pueden comprenderse a simple vista los diferentes *referentes* que han guiado la arquitectura transferidos a la conformación de la ciudad, en una sucesiva superposición de capas que se solapan entre sí.

Estas superposiciones se visualizan en las distintas transformaciones que va caracterizando la ciudad en cada etapa clave de su historia. Pero que, en este caso, a diferencia de otras ciudades que crecen conservando sus preexistencias, Córdoba muta sobre sí misma, transformando radicalmente su paisaje. Así, puede observarse su transcurrir histórico en las distintas



Fig. 34 Recuperada de:
<https://www.flickr.com/photos/ecofer/7743598890/in/album-72157627710122605/>
En la imagen se visualiza la superposición de referentes en la ciudad de Córdoba, haciendo fragmentos de modelos inconclusos.



Fig. 35 Recuperada de:
<https://www.flickr.com/photos/ecofer/7743598890/in/album-72157627710122605/>
Imagen de la ciudad de Córdoba conformando un paisaje urbano en continua mutación.

mutaciones de la conformación del paisaje urbano. Desde el perfil de la ciudad colonial donde las instituciones se destacan sobre el tejido doméstico, pasando estas construcciones a completar otro referente cuando quedan incluidas en nuevas propuestas resultado de cambios urbanísticos de consolidación de tejido, avenidas y parques del siglo XIX; pero que, nuevamente, vuelven a casi desaparecer sumergidas con las intervenciones del siglo XX, con edificios en torres con sus medianeras expuestas, fragmentando nuevamente el paisaje. En consecuencia, se va conformando un paisaje que cambia, en una superposición de diferentes ideas de ciudad intrincadas entre sí, en una dinámica de mutación de la ciudad sobre sí misma, guiada por el *referente* del momento.

Construir a partir de referentes

Como consecuencia de esta superposición de diferentes concepciones de ciudad, pero construidas sobre sí misma y a la manera de una *ciudad palimpsesto*, como una forma de collage urbano y de hipertexto en el territorio; la ciudad va mutando de conformación y significado permanentemente.

Así la ciudad, construida una y otra vez sobre sus propias huellas inconclusas, en cada movilidad de la arquitectura va conformando un nuevo texto, donde “el collage reconoce la ciudad como palimpsesto, donde la sucesión de actuaciones en el tiempo constituyen en cada momento un nuevo todo” (MUXÍ & Montaner, 2011). De esta manera, esto que aparentemente podría parecer una realidad caótica o de rumbo incierto, se instauro como un rasgo identitario en el paisaje urbano local, al cual estar atentos como arquitectos en busca de una construcción coherente con el medio.

En franco contraste con el paisaje urbano idealizado, de obras cerradas y concluidas, el paisaje local fragmentado y en continua transformación, en un permanente cambio de referentes y significados, recuerda las palabras de Borges en *Mutaciones*, cuando cuestiona el origen y la transformación de símbolos tan pregnantes en la cultura como la cruz, el lazo o la flecha y se pregunta en qué significados devendrán en el futuro, ya que: “no hay una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir” (BORGES, 1998, pág. 44). Al igual que estos símbolos que mutan, la arquitectura no se fija anclada en ciertos referentes en el contexto local, sino que cambia y se reformula a nuevos significados, exponiendo así la movilidad del paisaje urbano en el tiempo.



Fig. 36 Fuente: fotografía propia.
En la ciudad se aceleran los tiempos de consumo de referentes y su proceso de validación rápidamente caduca, produciendo una saturación de lenguajes arquitectónicos. En la imagen, un edificio en el barrio Nueva Córdoba, donde se visualiza la pregnancia del lenguaje sobre aspectos tecnológicos y habitacionales, donde las estructuras metálicas ya anticipan su pronta degradación y además, se cubren las posibles expansiones visuales de los departamentos, priorizando el lenguaje de representación sobre la calidad ambiental y espacial.

A su vez es importante considerar que, a esta lógica de construir a partir de un *referente* como camino a seguir, se le suma una mayor complejidad en la actualidad, en la que el cambio es cada vez más veloz y los referentes van haciéndose caducos en tiempos más breves. Esta situación se ve incrementada a nivel global a partir de la mayor incorporación en la sociedad de consumo de la población, provocando la necesidad de estetización del mundo contemporáneo, claramente visible en el vertiginoso agotamiento de imágenes y referentes de arquitectura.

Este rápido consumo de imágenes y referentes, buscando atraer al público y validarse como arquitectura de vanguardia, produce una secuencia de cambio y movilidad que termina provocando, paradójicamente, su efecto contrario de embriaguez y saturación. Necesitando, cada vez más, nuevos referentes en menor tiempo para su consumo. Por lo que se debe agregar, que las obras apenas pueden terminar de consolidar una propuesta y ya se ven envejecidas y desestimadas, ya que la creciente estetización del mundo “induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora.(...) En el mundo embriagador de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la *an-estética* de la arquitectura” (LEACH, 1999, pág. 81), resultando un estado de embriaguez que *anestesia* al sujeto.

Este vínculo entre *estética y anestesia* del mundo actual se ve incrementado en el medio local sumando complejidad, velocidad y contradicción a la propia lógica global, acelerándose los tiempos de agotamiento de *referentes* en el proceso de validación, provocando una valuación y devaluación de los mismos cada vez en menor tiempo. Esta situación de sobre estimulación a través de la imagen, puede reconocerse tanto en obras de *proposición* como en obras de *producción* (DIEZ, 2008), que como claramente expresa uno de los desarrollistas inmobiliarios de la ciudad de Córdoba, explicando que el mayor desafío de la empresa es “no quedar atrás con la imagen de los proyectos” (SALIM, 2019), ya que el tiempo de procesos administrativos de presentaciones formales, de dos o tres años, van dejando antiguos los proyectos en cuestión de lenguaje arquitectónico, que comparando las fachadas con *vestidos*, explica el empresario, la arquitectura en pocos años *va quedando desactualizada*.

Este discurso generalizado en el medio local, provoca la saturación de lenguajes arquitectónicos buscando la novedad del momento y el rápido envejecimiento de los mismos. De esta manera, la arquitectura de la ciudad, se

sobre estimula de imágenes cada vez más rápido, buscando atraer la atención del público e inversores.

En este sentido, resulta un torbellino de cambios de *referentes* continuos, a los fines de no caer en la actitud *blasé* (SIMMEL, 2004), de hastío, es decir, donde el individuo de la ciudad desarrolla un mecanismo de defensa a través de la indiferencia, en contra del exceso de estimulación en la vida contemporánea urbana.

Convertirse en *blasé* significaría tener una actitud apática, sin respuesta a los cambios, sin notar la provocación de la novedad arquitectónica, actitud que perjudicaría tanto los negocios inmobiliarios, como no estar acorde a los requerimientos sociales y culturales de la ciudad en este momento.

Como vemos, en este *modo de hacer* que tiene como guía un *referente*, no importa la coherencia en el discurso en el tiempo, sino la búsqueda incesante radicada en el cambio y la transformación constante durante el proceso.

Esta situación se puede ver en numerosas obras de arquitectura en la ciudad y en diversos períodos, como se estudiará en diferentes casos más adelante, que, para tomar solo un primer antecedente de esta dinámica de concepción del paisaje urbano, se muestra a continuación la Iglesia de los Capuchinos, en la que se visualizan estas paradojas entre lenguaje de representación, tiempo y lógica de construcción.

La Iglesia se construye entre 1927 y 1933, proyecto de A.C. Ferrari, con una tecnología propia de la época en hormigón armado independiente, pero en lugar de exponer su tecnología y modo de construcción, se reviste todo el edificio en un lenguaje neogótico, *simulando* (BAUDRILLARD J. , 1980) una mampostería en piedra, con una forma estructural ficticia que encubre la verdadera, en pos de comunicar un modelo de referencia. Incluso se enfatizada esta intención, con la falta de una torre a la manera de la catedral de Notre-Dame de Estrasburgo, donde se *simula* de este modo, un paso del tiempo interrumpido que nunca ocurrió ya que la obra fue concebida incompleta desde su inicio, es decir, sin una torre desde su etapa inicial de proyecto. Además, cabe señalar, que tampoco se realizó en la edad media en la que correspondería el lenguaje y estructura góticos. En este sentido, el lenguaje gótico no representa algo real, sino que genera “algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (BAUDRILLARD J. , 2007, pág. 9), es decir, ya no representa lo real sino que lo precede, esfumándose así la diferencia entre simulación y realidad.



Fig. 38 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao>

Imágenes de la Iglesia de los Capuchinos en barrio Nueva Córdoba, durante su construcción. En la imagen se visualiza la estructura de hormigón armado independiente, una tecnología contemporánea, revestida en un lenguaje neogótico.



Fig. 39 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao>

Iglesia de los Capuchinos donde puede verse la búsqueda de referentes de significación a través de su envolvente, siguiendo modelos extraídos de otras situaciones contextuales.

Pero la transformación de la obra vuelve a contradecirse cuando, en el año 2017, se restaura el edificio pretendiendo aparentar recién construida. La Iglesia al conformar parte de una nueva espacialidad urbana al abrirse una plaza en el lote de enfrente, que, al demolerse el perímetro del edificio carcelario transformado en centro cultural genera una amplia convocatoria pública, diferente a la situación preexistente, haciendo protagonista al edificio de los Capuchinos. A partir de este cambio en el espacio público, se busca poner en valor el edificio y se limpia la iglesia de su pátina añeja de tiempo, para relucir como recién terminada, eliminando, así, el tiempo real de envejecimiento. Esta limpieza de su tiempo *real* trayéndola al presente como recién construida, revirtiendo de esta manera la flecha natural del tiempo, de desgaste, no permitiendo así su caducidad; conforma un *presente eterno*, es decir, la idea que “no ha sido nunca ni será, porque es” (BORGES, 1998, pág. 9). Esta limpieza de superficies del edificio, muestra claramente la derivación de búsqueda de representación, tomando ahora un nuevo *referente*, persiguiendo en esta etapa: la *puesta en valor del patrimonio* público, detenido y petrificado en el tiempo. Aunque se recuerda, que contradictoriamente, su proyecto inicial era mostrar tiempo pasado, antiguo tiempo medieval, aun cuando ni siquiera la ciudad de Córdoba estaba fundada en ese entonces, oponiéndose, así, en su propio discurso inicial.

La arquitectura como acontecimiento

Los anteriores conceptos dejan ver un paisaje local dinámico y complejo, constituido por sumatoria de fragmentos, partes de modelos extraídos de otras situaciones contextuales, que se construyen parcialmente en el medio local, sin unicidad, para formar parte de un proceso de *hacer y rehacer*, que vuelve a derivar en dinámicas de cambios constantes. En esta forma de construir, consolidando una dinámica en el paisaje urbano, es donde se entiende, se encuentra justamente el rasgo de construcción de identidad, ya que corre el límite de lo propiamente arquitectónico para mostrar una construcción social, que como explica Jodelet:

Se trata de un conocimiento práctico. Al dar sentido, dentro de un incesante movimiento social, acontecimientos y actos que terminan por sernos habituales, este conocimiento forja las evidencias de nuestra realidad consensual, participa en la construcción social de nuestra realidad. (...) En sentido más amplio designa una forma de pensamiento social. (1986, pág. 473).

Esta secuencia de acontecimientos y cambios en las decisiones proyectuales que implican la transformación

permanente del paisaje urbano, construye a su vez, una realidad que abarca distintos ámbitos, tanto en la obra pública o privada, en la arquitectura formal realizada en la disciplina por los arquitectos, como también en la construcción informal y espontánea, lo cual permite visualizar un rasgo identitario y, por ende, una construcción social de la realidad local.

A este punto, es necesario aclarar que este proceso de transformación conforma una estructura abierta, permeable, es decir no es un traslado exacto y textual de un modelo completo como pensamiento que se inserta en otro contexto, ni tampoco un mestizaje materializando un producto finalizado, por el contrario, se toma solo parcialmente y se incorpora a un proceso de transformación propio, conformando una forma de construir auténtica en el paisaje urbano.

Siguiendo con estas afirmaciones, esta acción colectiva conformando un paisaje urbano dinámico, esta forma de hacer de la cultura local a través de una sucesión de transformaciones de las obras de arquitectura; se entiende deja en su proceso *anulado el modelo* de referencia parcial para seguir con otro, ya que no pretende ser copia fiel, ni representarlo exactamente, sino incorporarlo a un proceso propio de transformación.

Así, lo que se construye, es una continua mutación y lo que perdura es la *acción del cambio*.

En consecuencia, no se percibe como actitud frente a esta movilidad contextual una frustración al no completar las obras, ni la decepción de lo que no pudo ser en relación a su referente parcial, ni tampoco la añoranza de concluir un primer planteo proyectual; por el contrario, lo que realmente se muestra es la continuidad de la transformación, activando una derivación en el camino hacia una nueva creación. En este sentido, es justamente esta dinámica la que se reconoce como proceso de construcción de identidad en el medio urbano de Córdoba, donde lo que prevalece es la mutación, cambio y transformación de las obras y proyectos.

Por consiguiente, la identidad no puede relacionarse con imágenes representativas como instantáneas del proceso, con momentos particulares de la historia, como los lenguajes neocoloniales, neoclásicos o cualquier tipo de recuperación del pasado como representación identitaria; ya que como se ha explicado anteriormente, la construcción de identidad se entiende, se encuentra en *el proceso* y no en lenguajes representativos.

Por otro lado, esta ruptura con los referentes, es decir, su construcción incompleta para volver a derivar en otro referente, puede relacionarse con el pensamiento freudiano de identidad, el que busca anular al modelo, para poder desde ahí construir la propia identidad. Freud (1985) afirma que, en términos de psicología, para poder construir el propio *ser* se debe *tener* al otro absorbiéndolo, anulándolo, y expresa que: “la distinción entre “ser” y “tener” al otro con referencia a la identificación se comporta como un derivado de la primera fase oral de organización de la libido, en la que el objeto que deseamos se asimila comiéndolo y, de ese modo, se aniquila como tal” (pág. 135). Relacionando este pensamiento con la disciplina arquitectónica, se puede pensar que la construcción incompleta del referente, es una etapa del proceso en el que se anula al modelo para poder volver a derivar, evitando, de esta manera, concluir un traslado literal y completo; y así, se puede incorporar a un proceso propio de transformación.

Todavía cabe repetir, que la discontinuidad y la transformación en la construcción de las obras de arquitectura conformando un paisaje urbano dinámico, pueden constituir las bases para comprender otros enfoques de proyectos que puedan incluir lo incompleto. Esta dinámica puede acompañarse y dar lugar desde la disciplina, pensando obras y ciudades que permitan cierta apertura, ya que, como explica Paris (2006) sobre la ciudad de Córdoba:

aunque sin ser un acto voluntario, la indeterminación y la heterogeneidad se convierten en las principales características o rasgos de identidad de la ciudad: vivimos en un modelo no consolidado pensado como forma finita e instantánea pero construido en etapas (pág. 84);

así, este modelo pensado finito y cerrado estará inconcluso frente al modo de construir local; en cambio, si la indeterminación forma parte de estructuras abiertas de proyecto, se da lugar a un proceso de cambio y mutación.

En otras palabras, la construcción del paisaje urbano del contexto local, contiene así lo diverso, fragmentario, discontinuo, los opuestos, el tú y el yo de manera inclusiva, desdibujando los límites entre uno y otro. Es parte de un hacer colectivo y social que devela rasgos de identidad. Como expresa claramente Sarlo sobre el enfoque particular de Williams (2001): “el paisaje es un punto de vista, antes que una construcción estética. (...) El paisaje, entonces, antes que construcción material es distancia social” (pág. 19), es entonces, con este punto de vista, entendido como una construcción social, material y cultural que construye identidad.

En relación con este proceso donde el referente cambia, se hace propio, se deja, replantea y busca otra posibilidad, es claro como dinámica de construcción de identidad, como lo expresa Pamuk (2008):

Crecí convencido de que los edificios en los que vivía y las calles por las que caminaba eran imitaciones de edificios y calles cuyos originales estaban en otro sitio. Comprendí que los sillones en que me sentaba, las mesas y las sillas de casa eran copias de los originales de las películas americanas mucho más tarde, cuando volví a ver dichas películas. Intenté comprender muchas caras nuevas comparándolas con las caras y los personajes que veía en el cine y la televisión y las confundí unas con otras. Aprendí lo que era el honor, la bravura, el amor, la compasión, el mal, la honestidad, etcétera, leyendo sobre ellos antes de experimentarlos en la vida. No puedo decir hasta qué punto mi seriedad o mi alegría, mis gestos y mis actitudes, son míos o los he tomado de algunos modelos sin darme cuenta. Tampoco sé de qué originales son copia dichos modelos. Lo mismo puede decirse de estas palabras. (pág. 334)

En las palabras de Pamuk se evidencian las dificultades de establecer las fronteras identitarias, cuestionando de alguna manera la condición de original y copia, diluyendo los límites entre autenticidad y reproducción, incluso exponiendo la influencia de los medios que nos referencian a esos modelos; preguntándose a través de qué medios y de dónde los conocemos, poniendo principalmente en crisis si el modelo es algo del otro o es propio y principalmente, develando que es una construcción de una realidad colectiva.

Otra forma de entender esta problemática, se plantea a través de lo que se denominan *culturas híbridas*, es decir aquellos procesos que vinculan estructuras independientes conformando una nueva, una amalgama de integración entre ambas, la que García Canclini (2008) define:

Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (...) la hibridación aparece hoy como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a “resolver” conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas. (pág. 43)

Pero, a diferencia de esta posición, en lo que se quiere hacer énfasis es en que la construcción de identidad del paisaje urbano en el contexto local, no se entiende como la obtención de un producto final como mezcla o integración entre lo propio y lo externo, no responde a una nueva creación como *hibridación*; sino que la construcción de identidad, se comprende, que está en el proceso en sí

mismo, en la reinención permanente, en el replanteo del ser en cada paso operando para permitir el paso siguiente. Ya que, si el proceso se concluyera tanto en el modelo de referencia como en su hibridación, no permitiría seguir imaginándolo, creándolo, reviviéndolo como *acto creativo*, sería un proceso terminado y cerrado.

Partiendo de estos conceptos en que esta dinámica de *hacer-rehacer* las obras o de construirlas en parte son rasgos de identidad de la cultura local, transferida a acciones en el paisaje; a continuación, se relaciona esta movilidad al relato mitológico de Sísifo y el ensayo de Camus (1973) a los fines de comprenderla en su complejidad filosófica y social, entendiendo son aclaratorias para este estudio en relación a la construcción de identidad.

El mito griego de Sísifo relata cómo los dioses lo habían condenado, obligándolo a empujar una enorme roca hasta la cima de una montaña, la cual volvería a caer, siempre e indefectiblemente, hasta la parte más baja del valle. Los dioses le imponen, de este modo repetitivo y aparentemente absurdo, a recomenzar infinitamente su tarea, una y otra vez, llevando la piedra hasta la cima después de cada caída.

Al castigo aparente de un trabajo inútil, Camus (1973) lo resignifica en su ensayo, interpretando como valor existencial a la autoconciencia de ese proceso como liberador del castigo.

Dicho brevemente, Camus valora el estado en el que Sísifo es consciente de su situación durante el camino de vuelta para buscar nuevamente la piedra y así recomenzar el camino a la cima. Y explica, que, en ese momento de reflexión, el proceso se le vuelve consciente a Sísifo, transformando su tormento en victoria.

En consecuencia, es justamente en el *hacer y rehacer* la tarea, según Camus, que construye su proceso de identidad, el sentido en el hacer y ser, transitando el proceso se reconoce, por eso supone que en ese momento ya él mismo es piedra, él mismo es paisaje, y dice:

En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. (...) En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca. (...) Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando. (...) Hace del destino un asunto humano, que debe ser arreglado entre los hombres. Toda la alegría silenciosa

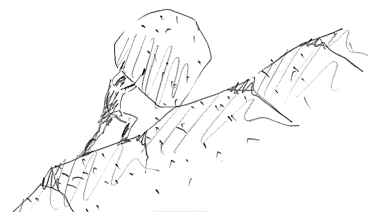


Fig. 40 Croquis de elaboración propia. Representación gráfica del mito de Sísifo, donde los dioses le imponen la tarea de empujar una piedra a la cima, la que siempre vuelve a caer, debiendo recomenzar su tarea infinitamente, comparado, en este trabajo, a la construcción de un eterno presente del contexto local, en un construir, reconstruir y transformar las obras constantemente.

de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. (1973, pág. 59)

Al igual que en el enfoque de Camus, se entiende que el paisaje construido en parte o reconstruido tantas veces, en un proceso cíclico y aparentemente inútil; lo que permanece a partir de la acción reiterada, es el dominio del destino perteneciéndonos como cultura, porque se está construyendo la identidad en el proceso, porque vuelve a existir la posibilidad de crearla, cambiarla o transformarla. La repetición vuelve consciente el acto de creación a través de un continuo proyectar el paisaje urbano.

En otras palabras, esta forma de *hacer y rehacer* las obras en un *proceso continuo* en el paisaje urbano local, permite visualizar rasgos del proceso de construcción de identidad, a través de un *acto creativo* en constante acción, cambio y reflexión; es una manera de *hacer, ser* y mantenerse vivo en el tiempo, que como dice Pessoa (2016): “Los verdaderos paisajes son los que nosotros mismos creamos, porque así, siendo sus dioses, los vemos como verdaderamente son, que es como fueron creados” (pág. 147). En este mismo sentido Pessoa reafirma el sentido de pertenencia del paisaje a través del dominio de su creación.

En consonancia con estos conceptos, en el contexto local, al tener el dominio de la acción constante, se *crea* el propio paisaje urbano con un sentido de pertenencia construyendo identidad. De esta manera, al construir un proceso sin cerrar las obras en un paisaje sin concluir y terminar, sin congelar las obras a un solo momento o *referente*, se materializa un *presente eterno*, dando lugar a una constante creación.

En vista de lo expuesto, se entiende la relevancia y el valor puesto en este trabajo al proceso de transformación constante del paisaje urbano y las obras de arquitectura, ya que significa la posibilidad de replantear en cada acción un nuevo sentido en el proceso de construcción de identidad, un nuevo acontecimiento de ser, de ideación como acto creativo.

Esta construcción constante del paisaje urbano va develando en su hacer verdades que se reafirman o cambian y la capacidad de transformar esas obras y el paisaje, se convierte en un acontecimiento que interpreta verdades transitorias, experimentaciones temporales, definiendo así nuevamente las propias realidades; que como sostiene Byung Chul (2015):

La verdad como verdad del ser es un suceso, un acontecimiento que es lo único que otorga a lo ente sentido y significado. Así es como una nueva verdad pone a lo ente bajo una luz completamente distinta, modificando nuestra relación con el mundo y nuestra comprensión de la realidad. La verdad hace

que todo se muestre de otro modo. El acontecimiento de la verdad define de nuevo lo que *es* real. Engendra un “es” distinto. La obra es el lugar que gesta, recibe y encarna el acontecimiento de la verdad. (pág. 107)

De aquí la importancia de acompañar desde el proyecto disciplinar la movilidad del paisaje, ya que es en su construcción permanente donde se reafirman verdades y dominios del propio ser. Así la sucesión de acontecimientos en la construcción del paisaje urbano a través de la continua transformación de las obras de arquitectura le otorga sentido de *ser*.

Como resultado de estos pensamientos, se visualiza que, estos aspectos característicos de identidad cultural, se muestran en el paisaje urbano local entendidos ya no solo como fragmentos de otros modelos, ni tampoco como uno aún no concluido, sino como parte de un proceso creativo de ideación y materialización *abiertos*.

Por estas razones, es fundamental plantear desde el proyecto un proceso abierto y no centrar a la obra de arquitectura como objeto cerrado; pudiendo, desde este enfoque, encontrar pautas y herramientas de diseño para acompañar, gestionar e intervenir en el medio participando de manera activa en su construcción desde la disciplina. De lo contrario, en una cultura de cambio constante, se pretende imponerle al futuro el menor compromiso posible con el pasado (PÉREZ DE ARCE ANTONCIC, 2000, pág. 37), configurando fuerzas de creación opuestas entre sí.

Desde esta lógica de arquitectura abierta, se puede incluir desde el proyecto, aquello que aún permanece ambiguo, fragmentario o inconcluso en la forma de construir el paisaje local, como parte del proceso de diseño.

Por lo dicho hasta ahora, se infiere que, comprendiendo esta propia acción dinámica en el paisaje y observando las complejas intervenciones que va tejiendo la sociedad en su conjunto, desde la disciplina, se pueden entablar instrumentos y operaciones de proyecto en coherencia con la propia construcción de identidad. Y de esta manera, poder acompañar la realidad, fortaleciendo la identidad cultural del paisaje desde la arquitectura, a través de proyectos abiertos, participativos y flexibles, en coherencia con la dinámica del contexto.

La arquitectura que cambia en un contexto en transformación

A partir de los conceptos desarrollados anteriormente, se da cuenta en este punto, de la dinámica de construir a partir de *referentes* en la construcción de identidad del paisaje urbano en la ciudad de Córdoba, estructurándose en diferentes categorías de estudio, referidas tanto a la obra pública como privada a lo largo del tiempo.

Este modo de construir el paisaje urbano de la ciudad, se entiende, como se ha explicado precedentemente, constituye un rasgo identitario, ya que esta *forma de hacer* no diferencia grupos sociales, equipos de gestión, condición socioeconómica o política, sino que conforma *un hacer* característico colectivo.

Con estas consideraciones, se distinguen para su estudio y clarificación, la división en dos categorías de obras arquitectónicas:

- a) Obras inconclusas.
- b) Obras que se transforman en el tiempo.

a) Obras inconclusas

Las obras inconclusas son parte inherente del paisaje en la ciudad de Córdoba, justificada la interrupción de tareas en general por razones coyunturales, de origen económico, sociales o por cambios de gestión política, tanto en obras privadas o administradas por el Estado. Estas obras como ruinas u obras a medio terminar, quedan a la espera de ser concluidas, con una imagen que vuelve un grito de auxilio silencioso, pero que se pierde en el entramado de la vida cotidiana, conviviendo con ellas de modo naturalizado.

Esta categoría no distingue propietarios ni dominios, incluye tanto obras gestionadas por el Estado como privadas. Entre tantas obras que existen en esta situación de abandono de tareas, se nombran solo algunas significativas por su reconocimiento público, que pueden verse a modo de ilustración generalizada en las figuras que se acompañan. Entre las obras públicas se destacan: el Concejo Deliberante que lleva más de 10 años sin avances, las infraestructuras viales con solo algunas partes construidas, conjuntos de vivienda en los que solo está erigida su estructura. A su vez, entre las obras privadas: la conocida Torre Vespasiani, proyectada por el arquitecto Roca en 1975, obra paralizada más de 30 años; o también las cantidades de viviendas individuales diseminadas por toda



Fig. 41 Recuperada de: <http://ekho.cl/santiago-porter/>
Imagen del fotógrafo y artista Santiago Porter, que pone en evidencia estas infraestructuras abandonadas de obras inconclusas. En la imagen se visualiza un puente sin terminar sobre la Ruta 9.



Fig. 42 Fuente: fotografía propia.
Obra inconclusa en ciudad universitaria, por años el esqueleto estructural se mantiene intacto, mientras a su alrededor se consolidan obras nuevas provenientes del mismo fondo económico.

la ciudad, con sus característicos hierros al aire libre, que muestran su estado de espera para ser completadas, en esa *futura ampliación* que pocas veces se concreta, pero que señala su anhelo de construcción futura en un tiempo siempre pendiente.

Estas obras inconclusas son parte del paisaje urbano alcanzando por lo general el estado de ruinas, incluso antes de haberse terminado de construir; son construcciones que remitiendo a un futuro incierto el habitante se acostumbra a convivir. Pero cabe destacar, que no es una ruina en el sentido que el tiempo le pasó de modo natural, es una ruina del futuro, de un presente *estar siendo*, encubando un futuro incierto y un presente en proceso. De este modo, dando saltos de una interrupción de trabajos a otra, dejando obras a medio terminar, esta situación se transforma en un actuar común que es parte de un proceso colectivo.

En este sentido, se propone reflexionar aquí, la posibilidad de que estas rupturas puedan formar parte del proceso de construcción de una obra abierta, ya que se entiende, podrían incluirse como parte del proyecto; leyéndose como una invitación a participar en la obra, en el que *otro* forma parte del juego creativo y del diseño. Pero en realidad, como estas lógicas de diseño desde el proyecto disciplinar, se conciben habitualmente como obras cerradas, al no contener una estructura conceptual de diseño que incluya las interrupciones, cambios y transformaciones, solo quedan como obras abandonadas, siendo solo testigos de sus propios fracasos.

En medio de esta forma de construir y sin extrañamiento del habitante local, la *ruina* comienza a ser un elemento más de un paisaje familiar, convirtiéndose en parte de una entropía urbana de un tiempo sin tiempo, donde pasado, presente y futuro se entremezclan en las obras. Estas obras inconclusas, desprovistas de una lógica cronológica histórica; es decir, sin un proyecto cerrado que le sigue a una obra terminada y su natural desgaste en el tiempo, la obra permanece abierta al tiempo en espera de su conclusión.

Estas obras, al no contener estructuras de invitación a participar, ya que están determinadas desde el inicio del diseño como obras sin margen de acción proyectual, no dan lugar a ser un esbozo o estructura que se replantea constantemente, sino que son fragmentos de una obra que no pudo ser, suspendidas del propio orden como piezas de un rompecabezas sin final, de piezas sueltas; así, las ruinas de obras sin terminar quedan a la espera en un tiempo indefinido.



Fig. 43 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Coral_State_Torre_Vespasiani, proyectada por el arquitecto Roca en 1975, obra que ha estado paralizada más de 30 años.

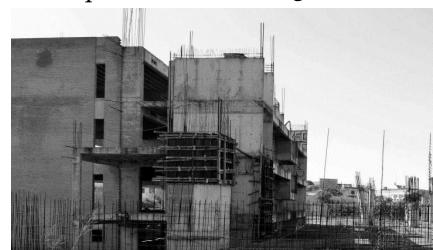


Fig. 44 Recuperada de: <https://www.perfil.com/noticias/cordoba/l-abaque-retomar-la-obra-del-concejo-deliberante-de-cordoba-costaria-hoy-280-millones.phtml>

Obra inconclusa del Consejo Deliberante de la ciudad de Córdoba.



Fig. 45 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/sucesos/caso-euromayor-gigantesca-maquinaria-para-estafar>

Obra inconclusa que presentaba una recuperación patrimonial de la antigua Cervecería sobre el Río Suquia, junto a una densificación con torres de vivienda en el sector.

Cabe señalar además, que el arquitecto en esta incertidumbre y frustración al no poder materializar el proyecto completo, al idearse como *obra cerrada*, entiende la obra inconclusa como una interrupción y fragmentación de la unidad de la obra, convirtiéndose no solo en una desilusión profesional, sino principalmente en autor de una obra que no proyectó.

Ante esta arquitectura inconclusa tan generalizada en el medio urbano de la ciudad de Córdoba, es pertinente cuestionarse si solo se trata de una incapacidad o imposibilidad de concluir las obras solo por razones coyunturales o si constituye la muestra de la movilidad del contexto y la variación en la toma de decisiones en cuanto al cambio de referente manteniendo vivo un proceso de mutación. Situación que desde la práctica habitual se acompaña escasamente.

En este sentido, se podría revertir esta situación de falta de acompañamiento disciplinar, aprendiendo desde otras áreas de conocimiento. Para tomar un primer caso, entre otros que se verán en los siguientes capítulos, existen trabajos desde el campo del arte como las obras de Matta Clark, que parten de la ruina para formar parte de un proceso entrópico y poner en evidencia el tiempo, la materia y la autoría de la obra.

La relevancia de la obra de Matta Clark consiste en dar vida a una obra en ruinas, de volverla presente, de partir de la obra de otro para transformarla en una nueva obra. El artista tomando construcciones próximas a su demolición, realiza una serie de cortes y disecciones de lo existente, transformando la ruina en una nueva propuesta artística y espacial.

Con estas intervenciones la obra renace de su muerte haciéndose presente, tomando nuevos significados, mostrando otras facetas desconocidas u ocultas en la propia construcción.

En esta serie de obras, llamadas *Building Cuts*, se pueden ver los principios que postulaba el autor, de profunda preocupación social, enfrentando con su obra a la sociedad de consumo, buscando establecer nuevos parámetros artísticos, que denominaba con el término *anarquitectura*, combinando las palabras anarquía y arquitectura, para mostrar otra función del arte y a la vez, otro orden de los espacios al intervenirlos.

La propuesta nace a partir de lo existente, pero construyendo una nueva obra al transformarla; no es solo una puesta en valor de la preexistencia, sino un renacimiento, abriendo así, nuevos paradigmas en el ámbito del arte.



Fig. 46 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-124790/arte-y-arquitectura-building-cuts-gordon-matta-clark>
Fotografía de la serie de obras de Matta Clark, llamadas *Building Cuts*, donde practica cortes en ruinas de edificios transformando la construcción en una nueva obra.

En este sentido, la obra de Matta Clark renace de la ruina haciendo, en edificios en desuso, incisiones, cortes, aperturas de espacios, en los que la edificación se transforma con otras cualidades espaciales y morfológicas, que le dan un nuevo significado.

Este arquitecto, que, aunque no ejerció la profesión, puede enseñar desde el ámbito artístico a la arquitectura, evidenciando a través de su obra cómo la ruina puede ser parte de una transformación de las obras, devolviendo vida y presente a la arquitectura.

Frente a la realidad de obras inconclusas en la ciudad de Córdoba, la obra de Matta Clark enseña y da pautas de cómo poder hacer de la ruina una nueva obra. Estas obras inconclusas en la ciudad, podrían ser parte de un proceso de construcción de obras abiertas, invitando a su intervención, abiertas a la participación, en lugar de declararlas terminadas, acabadas o abandonadas, posibilitando de esa manera renacer la capacidad de ser habitadas de una nueva manera.

b) Obras que se transforman

En esta segunda categoría de estudio, denominada: obras que se transforman en el tiempo, se entiende a aquellas obras de arquitectura que tanto durante el proyecto, construcción o después de terminadas, sufren mutaciones del proyecto inicial o de la obra, cambiando en una nueva derivación, redireccionando las decisiones proyectuales durante el proceso.

Esta categoría, donde las obras se transforman con un cambio de rumbo o camino proyectual, se entiende, está ligada a un cambio de *referente* (JODELET, 1986) arquitectónico y social que direcciona en otro sentido a la obra.

Esta transformación ligada a replanteos del *referente* proyectual, es una característica general de la arquitectura latinoamericana, y en Córdoba se muestra claramente, con todas las contradicciones que esto conlleva; donde la nueva dirección que toma el proyecto y la obra, pueden estar en contrasentido con los anteriores planteos de sí misma o de los propios referentes, configurando una realidad fragmentada.

En este sentido, la arquitectura local al buscar materializar ciertos referentes, prioriza o desestima algunas variables de proyecto sin tener en cuenta una globalidad de factores importantes, entrando en muchos casos en conflicto con el medio, disociando y contradiciendo lógicas del contexto, que como expresa Gutiérrez (2012):



Fig. 47 Recuperada de:
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-124790/arte-y-arquitectura-building-cuts-gordon-matta-clark>
La obra de Matta Clark, renace la ruina con su intervención artística, en la imagen se corta la vivienda fracturando el edificio, mostrando otra situación espacial y estructural.

pensábamos y vivíamos en una arquitectura cuyas raíces nos eran exóticas, cuya fundamentación profunda desconocíamos y cuyas propuestas no daban cabal respuesta a nuestras necesidades. Así, importábamos materiales y formas, como las mansardas de fuerte pendiente, utilizadas en lugares donde jamás caería la nieve y creábamos paisajes urbanos de ficción a contrapelo de clima, geografía y modos de vida. (pág. 317)

En consonancia con estas afirmaciones, pueden verse estas contradicciones de sentido en el paisaje urbano local, en pos de buscar un nuevo referente en la vida de la obra, produciendo una mutación y cambio en la arquitectura.

A partir de estos planteos y a los fines de situar en la ciudad de Córdoba esta dinámica del paisaje urbano, permitiendo visualizar la transformación constante de la arquitectura y la consiguiente movilidad del contexto; se toman diferentes obras y proyectos de arquitectura en la ciudad, las que se enmarcan dentro de la categoría que se ha denominado *Obras que se transforman en el tiempo*. El siguiente análisis solo hace referencia a las transformaciones más significativas de dichas obras, a los fines de dar cuenta de las mutaciones acontecidas, mostrando un contexto en movimiento. Estas transformaciones, se muestran a través de la sucesión de *proyectos* y variaciones que se producen a partir de seguir un *referente* en cada cambio, conformando así, un paisaje urbano dinámico.

Se desarrollan a continuación, tres *dimensiones* de esta categoría y la sucesión de etapas de transformación llamadas *proyectos*, conteniendo así, una estructura metodológica de investigación con la mayor cantidad posible de obras y variantes para su estudio, desglosándose de la siguiente manera:

1) *Espacio público/privado*, es decir en cuanto al dominio de las obras.

2) *Obras formales/ informales*, se refiere a si las obras están proyectadas por profesionales de la disciplina o si son construidas fuera del ámbito profesional colegiado.

3) *Gestión pública/privada*, considera a quienes administran, gestionan y organizan las obras de arquitectura, diferenciando si son de origen público o privado.



Fig. 48 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/c/793938/humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics> Cómico donde se ironiza sobre la continua paralización y recomienzo de las obras, haciendo una sucesión de transformaciones de la arquitectura.

En estas tres dimensiones se consideran a su vez, dos *indicadores* en cada una de ellas, mostrando una obra en cada uno, con sus respectivas variantes proyectuales y mutaciones, sintetizadas en el siguiente esquema:

1. Espacio público/privado

- a- Espacio público: Plaza Vélez Sarsfield.
- b- Espacio privado: transformación del barrio de Nueva Córdoba.

2. Obras formales/ informales

- a- Obras formales: Centro Cultural UNC.
- b- Obras informales: Viviendas Italianizantes.

3. Gestión pública/privada

- a- Gestión pública: Código edificación a través de edificios proyectados por *Togo Díaz*.
- b- Gestión privada: Concurso Banco de la Provincia de Córdoba

Dimensiones de estudio:

1. Espacio público/privado:

Dentro del amplio campo para dimensionar la problemática de estudio, el análisis del *espacio público y privado*, abarca las dos posibilidades en cuanto a dominio más generalizado en el medio local; es decir, diferenciando a través de estos dos indicadores, el *público y privado*, sobre los derechos de propiedad, el uso y disposición de los espacios.

Esta dimensión ayuda a entender si la transformación del paisaje urbano está reservado al ámbito privado o público, si ambos se complementan en un accionar conjunto o si actúan independientemente en la construcción de identidad. Para ello se estudia a continuación dos obras representativas de estas categorías, dentro de la especificación de Espacio público, se investiga a la *Plaza Vélez Sarsfield* y como Espacio privado, la *Conformación urbana del Barrio Nueva Córdoba*.



Fig. 49 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Imagen de Plaza Vélez Sarsfield con el proyecto de 1897 de plaza de planta circular.



Fig. 50 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Imagen aérea de Plaza Vélez Sarsfield donde se visualiza contexto urbano de edificación continua, conformando un tejido homogéneo, donde la plaza completa la idea de rótula urbana.

1. a-Espacio Público: Plaza Vélez Sarsfield

La primera obra seleccionada es la Plaza Vélez Sarsfield y su contexto inmediato urbano, a través de las sucesivas intervenciones y cambios en el tiempo sobre la misma. Se selecciona dentro de la dimensión a analizar sobre espacio público de la ciudad a dicha plaza, ya que, por su ubicación estratégica al borde del centro fundacional y comienzo del sector de mayor crecimiento y densificación de la ciudad, contiene una sucesión de cambios que permiten visualizar las transformaciones ocurridas. Inmersa en diferentes transformaciones en el tiempo, se cristalizan sobre la plaza y su contexto, diferentes mutaciones proyectuales.

Primer Proyecto:

El gobierno municipal, inmerso en un crecimiento poblacional inusitado a finales del siglo XIX dado principalmente por la corriente inmigratoria, y ante el consiguiente aumento de la densidad y la mancha urbana; propone una ampliación del tejido existente y casco fundacional a través de ejes viales, avenidas, parques y plazas, incluida la plaza en cuestión.

La Plaza se inaugura en 1897, con un proyecto de planta circular, con forestación perimetral y una escultura en homenaje al Dr. Dalmacio Vélez Sarsfield; entre los elementos constitutivos más importantes.

La plaza venía a culminar un eje vertebral de la ciudad a través de la *Calle Ancha*, como se llamaba en ese momento, la actual Av. Vélez Sarsfield, que se correspondía en el extremo opuesto de este eje vial, con la Plaza General Paz, llamada en ese entonces *la plaza del caballo*, en este caso de planta cuadrada.

A esta propuesta urbana realizada en la ciudad de Córdoba, se la puede relacionar fácilmente con modelos europeos como el materializado en París por Haussmann o aún más atrás en el tiempo, el realizado en Roma por Sisto V y Fontana, ya que contiene pautas y elementos proyectuales similares con el proyecto local. Entre los elementos más significativos, estas estrategias de referencia europea, están estructuradas a través de una red conformada por ejes que culminan en puntos focales claros, los cuales articulan las diferentes directrices.

De igual manera, la Plaza Vélez Sarsfield está inserta dentro de un proyecto urbano estructurado a través de una trama de calles diagonales y perpendiculares que rematan y se articulan en diferentes plazas de la ciudad. Pero a diferencia de sus *referentes*, la propuesta urbana en Córdoba se materializa solo parcialmente. Así, para poder visualizar esta



Fig. 51 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Vista de la Plaza General Paz, de planta cuadrada, extremo opuesto de la Plaza Vélez Sarsfield, sobre el eje de la llamada en Calle Ancha, hoy avenida Vélez Sarsfield, siguiendo referentes de apertura de calles y avenidas.



Fig. 52 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Plaza General Paz, con la escultura central del caballo, como remate visual del eje urbano, antes de su demolición y transformación en nudo vial.



Fig. 53 Recuperada de: <https://www.google.com.ar/maps/>
Croquis autor
En la imagen se remarca el actual pasaje Garzón, que nace de la Plaza Vélez Sarsfield (círculo en imagen) y se extiende interrumpido visualmente hacia el arroyo de La Cañada en la ciudad de Córdoba.

situación de obra indefinida, se muestra uno de sus ejes más significativos de diagonales, como el actual Pasaje Garzón, que nace de la Plaza Vélez Sarsfield y se extiende menos de cien metros, quedando interrumpido, sin resolución especial como final de eje, dejado a la espera de un avance futuro, desvanecido en el tejido de la ciudad, culminando en un lote privado sin particularidad especial, en un borde de la manzana.

Esta acción incompleta e interrumpida, dejando un eje esencial sin final claro, conformando un sistema abierto, se considera es un modo de construir parcialmente el referente, marcando una diferencia clara si se la compara con los modelos europeos, los que proyectan una trama cerrada.

El referente europeo, basado en una estructura de ejes, calles, bulevares, avenidas, parques, plazas y remates visuales, conforma así una serie de cierres parciales, puntualizados por monumentos, arcos, obeliscos o demás objetivos visuales; los cuales hacen de *rótula* en la estructura general y a la vez marcan el final de ese tramo.

En cambio, en el caso local, el eje descrito se diluye en un cruce difuso en el tejido, desapareciendo después su configuración como eje o remate visual.

Sucede un destino similar en la plaza General Paz, ubicada en situación opuesta, en el extremo del eje que une con Plaza Vélez Sarsfield, cuando la plaza cuadrada, se recorta atravesada por avenidas, desapareciendo así con este cambio, la estructura clara de eje vertebral urbano de la ciudad con finales de cierre a través de plazas significativas.

La plaza General Paz convertida de esta manera en cruce vial, desaparece como espacio público convocante, eliminándose el espacio de plaza de planta cuadrada existente, como expansión peatonal.

Pero esta situación, vuelve a tener una oportunidad de revertirse y consolidarse como espacio público en 1955, a través del *Concurso Nacional de Anteproyectos para la Sistematización Urbanístico-Edilicia del Centro Administrativo de la Provincia de Córdoba*. El primer premio del concurso lo gana Antonio Bonet junto a Carlos Lange, Luis Rébora, Emilio Morchio y Mario Souberán, quienes presentan una propuesta que podía articular distintas situaciones, conexiones vehiculares urbanas y a la vez reconstruir la espacialidad pública del lugar, en una articulación compleja a través de una plaza convocante; vinculando: espacio público, nudo vial y edificios administrativos.

El proyecto incluye el paso vehicular bajo nivel de la propia avenida y reconstruye la plaza con una nueva



Fig. 54 Fuente: fotografía propia. En la imagen puede verse el final de uno de los ejes estructurantes de la propuesta, actual Pasaje Garzón, que se interrumpe sobre un lote, sin continuidad, ni tampoco con un claro remate visual, dejando inconclusa la obra.

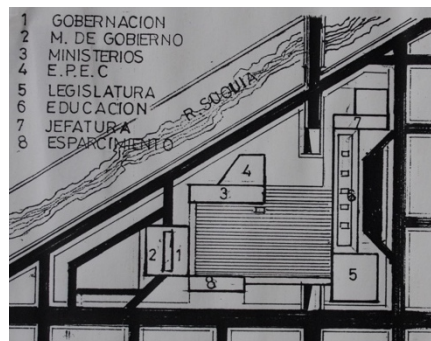
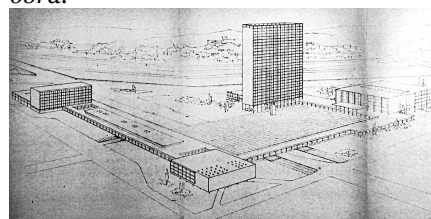


Fig. 55 Imagen de arriba tomada de: Fons Bonet Castellana, *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. H 113A / 2 / 295. Fotos de abajo: Tomada de: Archivo Rébora. Gentileza de Gonzalo Fuzs.

Propuesta del primer premio de concurso sobre plaza General Paz. Nótese que la espacialidad moderna propuesta vuelve a reconstruir el espacio público, trayendo a la memoria la geometría y la vocación de encuentro público de la antigua plaza cuadrada del caballo, que existía anteriormente en el sitio.

espacialidad acorde a conceptos de modernidad. Resolviendo, de esta manera, diferentes problemáticas a la vez, una, la de la circulación vehicular y, otra, la capacidad congregante a nivel peatón. Con estos principios, se estructura el proyecto a través de una plataforma rodeada de diferentes edificios en altura, destinados para los ministerios y edificios administrativos que cierran el espacio público de forma cuadrada; trayendo a su vez con este gesto a la memoria, pero de una manera contemporánea, la antigua *plaza cuadrada del caballo*.

Pero esta propuesta se desestima en su construcción (como parte también de la movilidad del contexto a la que se refiere este trabajo), resultando una plaza disuelta entre retazos de canteros y calles vehiculares, quedando desdibujada entre avenidas de alto tránsito.

Con estas intervenciones, desaparecen los dos remates visuales de la avenida Vélez Sarsfield y también su significación como eje estructural de la ciudad delimitada entre dos plazas públicas.

Segundo proyecto:

Pero más adelante en el tiempo, a finales del mil novecientos, cuando el modelo de *referencia* proyectual cambia esta vez priorizando principalmente las ventajas del automóvil, el crecimiento en altura de los edificios y la densidad de la ciudad; la plaza deja ya los referentes a bulevares y paseos verdes para transformarse en un nudo vial; más cercano en esta etapa a modelos de la ciudad americana.

En ese momento, en el año mil novecientos setenta, la Plaza se traslada hacia un costado, al lado del Seminario Mayor, quedando de la plaza apenas su nombre y el corrimiento de la escultura conmemorativa original.

De este modo, el imaginario de paisaje haussmaniano, se ve transformado hacia un nuevo *referente* de ciudad cosmopolita, de aspiraciones de crecimiento y auge, con características de velocidad y consumo, con modelos más cercanos a ciudades de reconocimiento internacional.

Tercer proyecto:

Esta situación descripta, se mantiene hasta 2011, cuando se vuelve a intervenir sobre la plaza, ahora referenciada a proyectos ambientalistas y puesta en valor del espacio público. Donde se vuelve a colocar a la plaza en su lugar original, en el centro del espacio vial, con el agregado de una fuente; unida a su vez a la parquización y ensanche de veredas de algunas de las diagonales que allí se enlazan. La incorporación de la fuente con caída de agua pretende dar calidad ambiental al sector, que solo se logra



Fig. 56 Recuperada de: https://www.academia.edu/28650953/Plaza_Velez_Sarsfield.pdf
Plaza Vélez Sarsfield transformada en nudo vial. En la imagen boceto publicado en el Diario Los Principios el 7 de Marzo de 1970.



Fig. 57 Recuperada de: https://www.academia.edu/28650953/Plaza_Velez_Sarsfield.pdf
El referente que se sigue en este momento la transformación de Plaza Vélez Sarsfield, prioriza la circulación vehicular, corriendo la plaza hacia un costado, reduciendo sus dimensiones a un mínimo espacio público.



Fig. 58 Recuperada de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fuenteeee.jpg>
Plaza Vélez Sarsfield con la incorporación de fuente centralizada, ensanche de calles y parquización con pequeños canteros de avenidas.



Fig. 59 Fuente: fotografía propia. El nuevo referente que busca calidad ambiental, solo se materializa en parte, reduciéndose a una fuente centralizada en medio de avenidas de fuerte concentración vehicular.

parcialmente, ya que resulta imposible, por sus dimensiones y accesos, aproximarse a nivel peatón para poder participar de la relación con el agua y su ambiente.

De esta manera la propuesta queda nuevamente fragmentada y ejecutada parcialmente, tanto con respecto a su idea proyectual original, como a su modelo de referencia. La fuente así, es casi una anécdota o mínima versión de aquella concepción de formar un ambiente de remanso o de calidad en el espacio público, ni tampoco conforma un remate visual a la manera de obelisco egipcio (como en la ciudad de Roma), ni menos aún de rotonda de giro; es decir, resulta la obra siempre fragmentada e incompleta en relación a un *referente* proyectual preciso y acabado.

1. b- Espacio privado: transformación del barrio de Nueva Córdoba.

En esta *dimensión* se investiga la transformación de las obras en la arquitectura desarrollada en el ámbito privado, es decir sin intervención de fondos públicos. Para ello se selecciona no una obra en particular sino todo un sector de la ciudad para su análisis, el barrio de Nueva Córdoba, tanto por razones geográficas, al estar en un área adyacente al área central y del campus de la Universidad Nacional de Córdoba, sino también porque ha experimentado un crecimiento sostenido el que permite visualizar una transformación clara y general, de un accionar privado, pero que muestra un consenso colectivo.

Primer Proyecto:

La ciudad de Córdoba, hasta finales del mil ochocientos, estaba concentrada principalmente en su centro fundacional y solo extendida a los barrios-pueblo pericentrales, entre ellos: barrio San Vicente, General Paz y Alta Córdoba.

Ante las reiteradas inundaciones del centro histórico, ubicado en el sector más bajo de la ciudad, se inicia una ampliación hacia las partes altas de sus alrededores, sobre las barrancas existentes. Esta decisión la implementa Crisol quien impulsa las ideas del ensanche, argumentando que la ciudad: “está ahogada dentro de un hoyo de barrancas..., y hace tres siglos que, resignada e inerme, mira que las lluvias torrenciales, inundan de lodo sus calles y los vientos de todos los rumbos la cubren de arena” (TRECCO, 2000, pág. 119). Ante esta situación, Crisol propone la ampliación de la ciudad y proyecta la urbanización de los *Altos del Sur*, donde, previo desmonte y nivelación de las barrancas existentes, consolidan una nueva urbanización, hoy barrio Nueva Córdoba. En 1886 se



Fig. 60 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Fotografía del barrio Nueva Córdoba donde se visualiza la presencia de la topografía natural, con sus desniveles de barrancas, en plena transformación. El solar de la foto es donde se ubica actualmente el Colegio Dean Funes.



Fig. 61 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Imagen del borde del barrio Nueva Córdoba a finales del ochocientos (imagen del actualmente llamado Bv. San Juan), donde se visualiza la conformación urbana de consolidación de la manzana en sus bordes, con continuidad de alturas y corazones de manzanas.

dictó la ley que iniciaba las tareas de conformación de un barrio residencial de pretendidas características especiales en cuanto a distinción y elegancia.

El barrio, limitado por los ejes de calles y bulevares principales de la ciudad, por un lado, y por el espacio verde del parque Sarmiento diseño de Thays, por otro, se va conformando en el tiempo a través de casonas de alto prestigio social.

La ubicación privilegiada, su asentamiento elevado topográficamente sobre las antiguas barrancas, la continuidad de su tejido bajo y su calidad ambiental; conforman un paisaje urbano que se aproxima a *referentes* europeos de sectores residenciales como ciertos barrios parisinos.

La edificación privada se consolida así con construcciones residenciales bajas, de casas individuales sobre cada lote, con singulares caserones de estilo neoclásico a la manera de *petit hotel*, con escasa actividad comercial salvo en ejes principales, con una atmósfera barrial acompañada de arbolado de calles conviviendo con las barrancas naturales hasta su proceso de consolidación.

Segundo proyecto:

Este *referente* de barrio residencial consolidado, se ve transformado casi por completo en muy pocos años a finales del mil novecientos, principalmente a partir de los años ochenta, coincidiendo con la recuperación del gobierno democrático en el país después de años de dictaduras militares; sumado al ingreso irrestricto a la universidad pública produciendo un aumento masivo de los estudiantes en la ciudad y el aumento constante poblacional; acompañado también, del auge productivo de cultivo intensivo que favorece las inversiones inmobiliarias.

El notable crecimiento sostenido de la población estudiantil y la cercanía del barrio a la ciudad universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, hacen posible la transformación completa del paisaje urbano barrial en pocos años. El crecimiento de la población provoca la densificación del sector, que se acompaña de un permanente cambio en su código de edificación municipal, el que permite la mutación completa del barrio.

La calidad ambiental se va suplantado así, por una serie de torres compactas, dejando sus grandes medianeras laterales ciegas, ocupando el lote que originalmente fue pensado para una vivienda ahora multiplicado en una superposición de losas de más de siete pisos, de dimensiones mínimas de



Fig. 62 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Foto aérea del barrio Nueva Córdoba en sus primeras etapas de consolidación. Se puede ver aun las barrancas originales antes de ser niveladas por la creciente urbanización posterior. También se aprecian los boulevares y diagonales parquizados siguiendo referentes europeos.



Fig. 63 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
Imagen de la diagonal Yrigoyen con su forestación lateral continua y luminarias centrales, en sus bordes casonas y palacetes de referentes europeos que acompañan la imagen general urbana del momento.

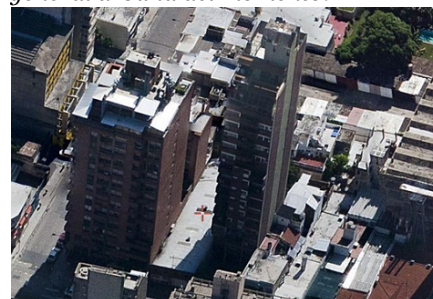


Fig. 64 Recuperada de: <http://www.arquitectoromero.com.ar/urbano/como-tratar-a-las-medianeras-existentes>
La incorporación de torres en lotes entre medianeras, produce un contraste con lotes vecinos de dos plantas de altura, perjudicando la calidad ambiental en sus condiciones de iluminación, ventilación y calidad espacial. Se produce, en esta última etapa de análisis, una transformación barrial del contexto existente, en una búsqueda clara de un nuevo referente colectivo.

ambientes interiores, estandarizando viviendas para estudiantes en departamentos de uno o dos dormitorios con escasa calidad proyectual; reduciéndose así, la mayoría de las construcciones a este tipo edilicio. De esta manera, la transformación de los barrios pericentrales, con

el incremento de las unidades habitacionales, con un máximo demasiado alto en relación a las posibilidades físicas de absorber este incremento en cuanto a infraestructura de servicios y espacios públicos para la interacción social, llevaría a una disminución de las cualidades de habitabilidad. (PARIS, 2006, pág. 81)

De este modo, se visualiza una variación del primer referente proyectual, ya dejando el antiguo modelo europeo de continuidades en la línea de edificación, de baja altura y densidad, apartándose de la imagen de tranquilo barrio residencial; para redirigirse hacia otro referente ya más cercano a modelos de ciudad cosmopolita.

Como vemos hasta ahora, el cambio y mutación constante del paisaje urbano, se visualiza tanto en la obra pública como en la privada a través del crecimiento inmobiliario de torres en altura; siempre, claramente, acompañada de una gestión política y administrativa que posibilita la transformación.

Pero lo significativo para esta investigación, es detectar que la transformación del barrio no deviene por una falta de espacio físico en la ciudad para su crecimiento y densificación, lo cual implicaría la necesidad imperiosa de sustituir el barrio existente para densificar en su lugar. Por el contrario, se advierte que adyacentes al barrio de Nueva Córdoba se encuentran otros barrios en crecimiento y consolidación, como Güemes, Bellavista u Observatorio, con capacidad para absorber el requerido crecimiento y densificación, con una ubicación geográfica igualmente cercana a ciudad universitaria; pero que muestran escasa intervención en los mismos años, fruto de una desigualdad de oportunidades que devienen de la normativa. Ya que las posibilidades de construcción en altura permitiendo una mayor densidad y beneficios inmobiliarios son aplicados al barrio de Nueva Córdoba, relegando así a los barrios adyacentes a una normativa de baja densidad.

De esta manera, se muestra con claridad que la continua transformación es un modo de construcción identitario colectivo, ya que se visualiza tanto a través de una acción pública al permitir el cambio de la normativa enmarcada

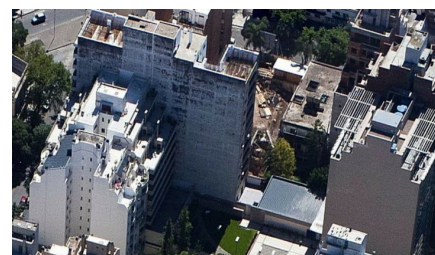


Fig. 65 Recuperada de: <http://www.arquitectoromero.com.ar/urbanismo/como-tratar-a-las-medianeras-existentes>

Distintas imágenes del barrio donde se visualizan los edificios en altura insertos en el tejido existente, resultando medianeras ciegas de más de 7 pisos, hacia los pequeños patios vecinos.

solo a un sector, como también a una *acción privada*, que busca una diferenciación urbana con exclusividad para grandes beneficios económicos y, a su vez, una masa crítica de la población que consolida (por convicción u omisión) el valor al cambio como emblema de progreso.

De este modo, se puede apreciar el aumento vertiginoso de la densidad y de las construcciones en edificios en altura del barrio de Nueva Córdoba, en relación al resto de la ciudad, extendida en baja altura y en horizontal hacia la periferia.

Así, el barrio residencial del primer proyecto, es suplantado en casi su totalidad por otro paisaje de baja calidad ambiental, de sumatorias de torres que lindan con casas bajas sumergidas entre grandes medianeras ciegas, con distancias de vecinos tan próximas que invaden la privacidad y, además, el empleo de baja calidad de materiales de construcción que a los pocos años de inaugurados los edificios evidencian el degrado al paso del tiempo.

Esta sustitución de un referente sobre otro a través de la demolición del barrio residencial del *primer proyecto*, recuerda la implantación de Hernán Cortés y la conquista española sobre la ciudad de Tenochtitlan. Pero a diferencia de aquella significativa imposición y dominio entre diferentes civilizaciones, aquí es la dinámica de la propia cultura que se reelabora sobre sí misma y se transforma a partir de suplantar un referente por otro, que arrasa la arquitectura existente y se superpone sobre su propia configuración para cambiar su *referente* a otra conformación urbana.

Por lo expuesto hasta ahora, se puede inferir que, la *realidad consensual* (JODELET, 1986) construye un proceso que *hace y rehace*, cambia y transforma el paisaje urbano sobre sus propias realizaciones, sin completar el primer referente proyectual para volver a derivar hacia otro referente y mantener esta dinámica viva como construcción de identidad. Estas apreciaciones muestran la movilidad del contexto local y pueden claramente vincularse con los conceptos que anteriormente se desarrollaron; tanto sobre el mito de Sísifo, como también con referencias a la anulación del *modelo* caracterizado por Freud.

Sintetizando lo dicho hasta aquí, en este modo de hacer, aparentemente fragmentario del paisaje urbano de la ciudad de Córdoba, en un constante construir y reconstruir sin finalizar un referente completo sino un permanente



Fig. 66 Recuperada de: <https://despiertacordoba.files.wordpress.com/>
Perfil de la ciudad de Córdoba en 1890, fotografía tomada desde las barrancas del actual barrio de Nueva Córdoba.



Fig. 67 Recuperada de: <https://cordopolis.es/>
Fotografía aérea del Barrio de Nueva Córdoba a finales del Siglo XX, se muestra en la imagen la transformación ocurrida principalmente en la última década del s. XX, con la incorporación de torres de edificios en altura reemplazando el tejido existente.



Fig. 68 Recuperada de: <http://www.arquitectoromero.com.ar/urbanismo/como-tratar-a-las-medianeras-existentes>
Imagen de medianeras de edificios desde Plaza España, donde se visualiza la superposición fragmentaria de los diferentes referentes.

derivar en una acción constante, es donde se entienden los rasgos de la construcción de identidad local.

2. Obras Formales/ Informales

En esta dimensión de análisis se consideran las obras de arquitectura que se proyectan a partir de dos indicadores: una, *obras formales*, delimitadas a aquellas obras proyectadas a través de profesionales de la disciplina; es decir, obras que han sido concebidas por arquitectos o ingenieros. Y otra, *obras informales*, es decir, obras que han sido construidas fuera del ámbito disciplinar formal, desarrolladas como autoconstrucción, espontáneas, sin dirección o diseño de un especialista de la arquitectura. Para esta dimensión se toma una obra y sus diferentes mutaciones en el tiempo, llamadas *proyectos*, que se corresponden con cada indicador para su análisis.

2. a- Obras Formales: Centro Cultural UNC

En este indicador de análisis se toman obras que han sido proyectadas formalmente desde la disciplina por profesionales de la arquitectura. Se selecciona el edificio llamado *Centro Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba*, ya que, como organismo estatal y público, contiene una transformación de la obra y sucesivos proyectos en coincidencia con etapas claves del desarrollo urbano de la ciudad; y, en su etapa final a partir del año 2009, el proyecto está dictaminado bajo concurso nacional público con normas y organismos formales disciplinares.

En cada etapa de transformación de la obra, que se describe a continuación, desde el primer proyecto hasta la última derivación de diseño, se visualizan las secuencias de cambios en las decisiones proyectuales en relación al *referente* en cada etapa, dejando un continuo proceso de mutaciones. Finalmente, en la actualidad, el centro cultural se encuentra interrumpido en su construcción conformando una obra inconclusa, sin finalización, restaurándose solo la fachada preexistente.

Primer Proyecto:

El origen de la construcción, que ocupa en parte el terreno de la obra a analizar, se remonta a los orígenes de la ciudad, ya que constituía una supermanzana, la cual fue donada a la orden jesuita.

Los terrenos, donde se encuentra la obra que se estudia, formaron parte de la propiedad, bienes y vivienda unifamiliar, perteneciente al mercader portugués Simón Antonio Duarte, dentro de la cuarta porción del solar en el que se dividía la manzana original de fundación.

Su descendiente y heredero, Ignacio Duarte Quirós, consagrado a la vida religiosa, entrega las propiedades a la



Fig. 69 Dibujo de Kronfuss de la Manzana Jesuítica en el siglo XVIII. Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987)

Perspectiva de la manzana jesuítica, en primer plano la Iglesia de la Compañía de Jesús. En la imagen puede visualizarse el lenguaje austero de las construcciones contiguas a la Iglesia, las que en sucesivas transformaciones se verán modificadas por lenguajes ajenos de referencia.



Fig. 70 <http://romandagna.blogspot.com/> Perspectiva de la supermanzana jesuita donde se visualizan los tres claustros completos antes de la apertura de la actual calle Duarte Quirós.

orden de los Jesuitas en 1667, quien preocupado por el futuro del Colegio Mayor dona todos sus bienes para sostener el espacio educativo. Como cuenta Gallardo (1995): “maestro por vocación, fundará en la antigua casa y tienda paterna, el primer Convictorio de la ciudad” (pág. 25), destinado así, a colegio e internado para alumnos que concurrían al Colegio Mayor, el que más tarde, en 1622, se transforma en universidad.

Ante este hecho de jerarquización del Colegio convertido en Universidad (hoy Colegio Nacional de Monserrat), al año siguiente en 1623, su rector pide al cabildo que se cierre la actual calle Duarte Quirós para formar una manzana singular en la ciudad, de mayores dimensiones a las de la cuadrícula de fundación, integrando tres manzanas existentes; de las cuales se tiene registro a través de un plano de la época, documento confeccionado por el Hermano Jesuita Forcada. (BEATO, y otros, 1987, pág. 127) Esta supermanzana muestra la importancia del significado de la universidad en el contexto cultural en ese momento, como *referente* singular de máxima importancia como representación colectiva.

La obra, de tipología en claustro, contenía tres grandes patios a donde se abrían todos los ambientes de uso, como: colegio, habitaciones, aulas, cocinas, despensas, depósitos y hasta huertas que llegaban hasta el actual Bv. San Juan; conformando un sistema educativo, social y de producción complejos, articulado a nivel regional.

Segundo proyecto:

Esta construcción en claustro, compacta, con galerías interiores, se ve nuevamente transformada, cuando en 1867 se cambia el *referente* imperante y se decide seccionar uno de los claustros a los fines de dar continuidad a la calle, actual Duarte Quirós, por un decreto del Gobierno Provincial.

Esta operación, invasiva hacia la construcción, al no evitar la demolición parcial de la obra, muestra la importancia, como proyecto de *representación* (JODELET, 1986), de priorizar la linealidad rectilínea de la calle incluyendo así un nuevo *referente* urbano. Prefiriendo, como operación proyectual, materializar el ideal rectilíneo, aun demoliendo las preexistencias, eligiendo la continuidad geométrica regular de las calles y la cuadrícula perfecta, aunque esto signifique la fractura de la construcción existente y su consiguiente cambio en la concepción tipológica y urbana, implicando la *ruptura* con el referente precedente. Esta nueva derivación hacia un nuevo *referente* se muestra a través de: la partición de los claustros existentes, la subdivisión del conjunto en dos edificios desarticulando su conformación espacial como unidad volumétrica-formal, la

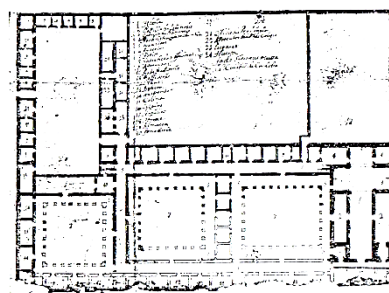


Fig. 71 Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987)

Planta de la supermanzana jesuita con la designación de locales de uso. Las dimensiones y particularidad de la manzana permite reconocer la jerarquía y prioridad del referente del momento, haciendo del Colegio Máximo de las principales instituciones de la ciudad.

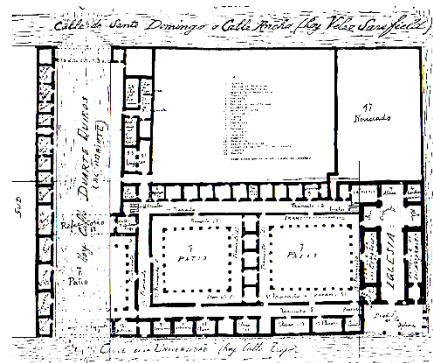


Fig. 72 Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987)

Planta del conjunto jesuita fracturado por la apertura de la actual calle Duarte Quirós. La demolición de la arquitectura existente con la intención de continuidad de circulaciones, muestra el cambio de referente hacia una prioridad rectilínea de calles, cambiando los parámetros precedentes hacia una nueva transformación. En el gráfico se muestra la subdivisión de claustros preexistentes y el cambio en la morfología urbana a través de la partición de la supermanzana institucional.

eliminación como pieza singular urbana de la supermanzana existente y la discontinuidad del tejido urbano del contexto.

La continuidad vial y la división de la construcción se constituyen así en parte de otro *referente* a seguir, dejando ya de lado las pautas anteriormente establecidas como realidad consensuada hasta ese momento, de jerarquía en el paisaje urbano de sus instituciones significativas sobre las domésticas, para continuar hacia otra dirección; esta vez priorizando modelos de desarrollo y crecimiento urbano sobre lo significativo de la institución educativa, constatando, de este modo, la dinámica sobre el paisaje urbano motivo de este análisis.

Tercer proyecto:

Sucedan a lo largo de toda la historia de la institución, que incluye el hoy Colegio Nacional de Monserrat y la obra en estudio del Centro Cultural UNC, importantes acontecimientos que producen diferentes transformaciones en el contexto social, político, arquitectónico e institucional. Entre las más importantes se reconocen las referidas a los cambios en la gestión de las obras; primero, el hecho de dejar de pertenecer a la Compañía de Jesús siendo expulsada la orden del Virreinato del Río de la Plata en el año 1767, pasando posteriormente a manos de los franciscanos, y finalmente, a partir de 1911, constituirse como parte de la Universidad Nacional de Córdoba.

Tras la demolición descripta anteriormente, el edificio, en el año 1927 vuelve a producir una mutación con una nueva intervención arquitectónica, haciendo otro giro de *referente*, esta vez con la intención de *poner en valor* el edificio del colegio Monserrat en la ciudad.

Transformándolo, esta vez, con rasgos de pretendidos lenguajes nacionalistas, pero que contradictoriamente se lo envuelve en un modelo de lenguaje neo plateresco español, cambiando la morfología general y el lenguaje existente *real* del patrimonio, por otro nuevo lenguaje externo.

El *referente* que se busca en esta nueva intervención, es la recuperación del patrimonio histórico, aunque curiosamente el verdadero lenguaje de la arquitectura jesuita existente, de líneas austeras y sencillas, no se reconoce y se oculta tras el nuevo lenguaje adoptado⁷; evidente esto en molduras sobre las aberturas, agregado del nuevo campanario en torre



Fig. 73 Fuente: fotografía propia. Imágenes del actual Colegio Nacional de Monserrat, después de la apertura de calles y remodelación edilicia con transformación de sus envolventes. El nuevo lenguaje, en este tercer proyecto de estudio, reviste el edificio existente cambiando el referente anterior buscando rasgos tradicionales locales, que contradictoriamente elimina el lenguaje real austero existente, vistiéndolo de un plateresco español ajeno al edificio.



Fig. 74 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/> Como parte de la remodelación del edificio se le agrega la torre del reloj en esquina y cerramiento de los claustros fracturados en etapa anterior.

⁷ El proyecto de la puesta en valor del edificio del Colegio Nacional de Monserrat, en esta nueva derivación de *referente*, está diseñado por el arquitecto Jaime Roca en el año 1927.

esquinera con reloj de reconocimiento urbano, el portal decorado que da entrada al Colegio y muros que cierran patios, todos con nuevos lenguajes arquitectónicos adoptados.

De esta manera, el edificio se superpone en sucesivas capas que cubren de un nuevo lenguaje la arquitectura existente renovando su piel, pero detrás de esas capas permanece el edificio jesuita. Lo importante de señalar aquí, es que no solo cambia y se transforma el edificio, sino que se evidencia el cambio de *referente* colectivo y social a seguir a través de la arquitectura, cambiando los órdenes y reglas que rigen el edificio y las relaciones significativas y simbólicas con la ciudad.

Cuarto proyecto:

Pero este nuevo ideal formal del edificio en relación a la ciudad, entendido como referente singular sobre un perfil bajo, destacándose entre la continuidad en las líneas de edificación, dentro de un amanzanamiento regular y uniforme; pronto se verá nuevamente transformado.

Esto sucede, hacia finales del siglo XX, principalmente entre la década de 1970 al 90, cuando el *referente* vuelve a cambiar dirigiendo la mirada ahora hacia modelos de ciudad cosmopolita, construyendo una nueva conformación urbana.

En esta nueva transformación urbana los edificios en altura emergen del tejido bajo existente, rompiendo nuevamente las pautas proyectuales buscadas en la ya mencionada recuperación del Colegio Nacional de Monserrat en el tercer proyecto de este análisis.

El *referente* es ahora la gran metrópolis, torres, edificios en altura, ejes viales, etc., dejando de lado la escala y jerarquía del patrimonio del colegio en función del nuevo referente. El edificio queda así sumergido en el perfil de torres y medianeras ciegas, desvaneciendo su presencia en el perfil urbano.

Pero esta situación tiene un nuevo cambio de referente y se abre una nueva etapa en el proceso de transformación de las obras, tras la declaración de la Manzana Jesuítica como Patrimonio de la Humanidad por parte de la Unesco en el año 2000.

Ante este prestigioso reconocimiento mundial, renace el prestigio del conjunto edilicio y se encaran diferentes obras de puesta en valor. Entre ellas, se destacan una serie de operaciones internas a las edificaciones como son: el Museo de la Biblioteca Jesuítica desarrollado en las ex salas de Secretaría General y administración del rectorado, la



Fig. 75 Arriba, Recuperada de: [https://despiertacordoba.files.wordpress.com/Daguerrotipo de la Ciudad de Córdoba, 1860](https://despiertacordoba.files.wordpress.com/Daguerrotipo%20de%20la%20Ciudad%20de%20Cordoba%201860). Abajo, Fuente: fotografía propia. Comparación del perfil actual de la ciudad (abajo) con daguerrotipo de la Ciudad de Córdoba del 1860(arriba), donde se visualiza, en la primera, la relación con un referente donde las instituciones religiosas y educativas resaltan en el perfil urbano, mientras en la foto actual, el Colegio Nacional de Monserrat (abajo) está inmerso entre la construcción de torres, medianeras y edificios de vivienda.

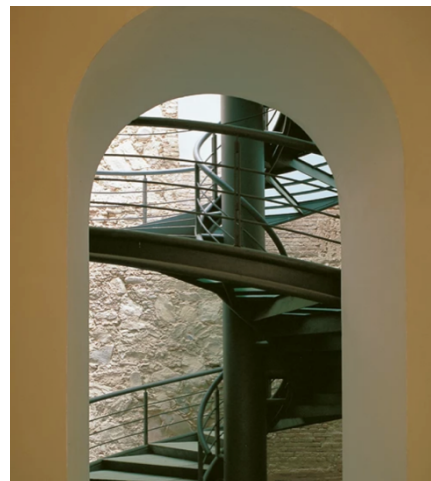


Fig. 76 Recuperada de: <https://www.miguelangelroca.com.ar/museo-de-la-unc> Las intervenciones de Roca a través de la escalera a Biblioteca y equipamiento de Museos, conforman una especie de acupuntura arquitectónica, poniendo en valor el edificio declarado patrimonio de la humanidad.

nueva escalera de acceso a la Biblioteca Mayor y el Museo de Instrumentos Físicos y de Ciencias del siglo XIX. Todas estas intervenciones son proyectos del arquitecto Miguel Ángel Roca, quien hace una doble operación, por un lado expone los muros originales de construcción en piedra y ladrillo jesuitas mostrando el espacio descarnado de revoques y, por otro, completa con nuevos elementos puntuales, como escaleras y equipamiento de lenguaje contemporáneo en metal y vidrio, buscando así contrastar y evidenciar los distintos tiempos de construcción; poniendo en valor el edificio patrimonial y a la vez interviniéndolo acorde a los requerimiento, visualizándose así un nuevo *referente*, ahora de revalorización del patrimonio local.

Quinto proyecto:

Tras el nuevo reconocimiento de la arquitectura del sector, como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, la parcela que ocupa actualmente el Centro Cultural UNC, se convoca a un Concurso Nacional de Ideas; que como se describió anteriormente está ubicada en la parcela frente al colegio Monserrat, porción fraccionada de los claustros originales, del que restan solo ruinas enterradas en subsuelos.

El concurso abierto en el año 2009, está orientado para arquitectos de la provincia de Córdoba, promovido por la Universidad Nacional de Córdoba y organizado por Colegio de Arquitectos de la provincia, la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos (FADEA) y con jurado elegido por todas las partes; es decir, regulado por todas las entidades formales intervinientes en relación al desarrollo de la disciplina. Por esta razón incluida en este indicador de obras formales.

El primer premio, obtenido por los arquitectos Marco Rampulla, Fernando Aquim y Juan Arriola, busca poner en valor al colegio Monserrat y su contexto inmediato continuando alturas de los edificios existentes, mantener condiciones de escala, continuidad de líneas de edificación, decisiones sobre materialidad, relaciones de llenos y vacíos; buscando jerarquizar, de esta manera, tanto la obra motivo del concurso como su contexto urbano.

Pero apenas finalizan las decisiones formales sobre el concurso, se suspenden las tareas de desarrollo técnico y construcción inmediata, por surgir reclamos patrimoniales en el lote designado para la obra, en relación a la casa en la esquina de lenguaje italianizante existente del ex Instituto Tecnológico Universitario (ITU) y las ruinas jesuíticas que incluyen un refectorio ubicadas en subsuelo.

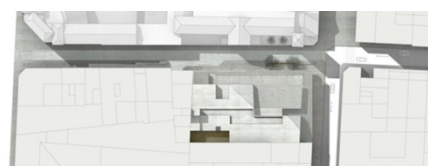


Fig. 77 Recuperada de: <https://arqa.com/arquitectura/proyectos/concurso-centro-cultural-de-cordoba-unc-primer-premio.html>
Imágenes del primer premio de Concurso para el Centro Cultural UNC, obtenido por los arquitectos Rampulla, Aquim y Arriola.

En este punto es preciso reiterar, que el patrimonio de valor jesuita que existía en este mismo sitio, como el edificio que conformaba parte de los claustros del actual Monserrat, ya fuera demolido anteriormente cuando el *referente* no era la conservación del patrimonio sino por el contrario, era un obstáculo.

En esta etapa volvemos a visualizar cómo depende del *referente* del momento la dirección proyectual que toman las obras, transformándose continuamente, construyendo un contexto dinámico.

Sexto proyecto:

Tras la desestimación del trabajo ganador del concurso en 2010 por parte de la Universidad; se replantea el proyecto, esta vez a cargo de las secretarías correspondientes a planeamiento físico de la UNC, donde se proyecta un nuevo edificio, dejando ahora parte de la fachada italianizante existente y las ruinas de subsuelo.

El nuevo edificio comienza a construirse en 2010, aunque las obras se ven prontamente paralizadas. Es necesario aclarar, que contemporáneamente a que la Universidad decide paralizar las tareas de construcción del Centro cultural, en lugar de finalizar las obras ya comenzadas en esta parte de la universidad, encara la construcción de numerosos edificios nuevos conmemorando el centenario de la Reforma Universitaria en 2018, dejando paralizada la obra en cuestión. Mostrando, de este modo, que los cambios en las decisiones no se corresponden a temas presupuestarios únicamente, sino de cambios en las jerarquías del referente del momento.

La obra en esta última etapa se visualiza solo en parte construida sin terminar hasta la fecha, suspendidas las actividades de ejecución de tareas, a la espera de continuarse en el futuro; formando de esta manera una obra inconclusa.

Como resultado de esta situación, sobre la obra solo se restaura la fachada italianizante que fuera motivo para no construirse el proyecto ganador del concurso; a la cual se le agrega una iluminación escenográfica exterior, mostrando una calidez de vida que ya no tiene, ya que el edificio permanece deshabitado.

En esta sucesión de contradicciones, cambios de decisiones y problemas coyunturales, se va materializando un camino errático de fragmentos de modelos y referentes, haciendo de la ciudad un paisaje heterogéneo, en continua construcción y mutación.



Fig. 79 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/>
Fotografía del CCUNC con demolición parcial de sus preexistencias, conservando algunas de sus envolventes.



Fig. 80 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/>
Imágenes del CCUNC en estado actual, con las tareas de obra suspendidas, a la vez que, la misma institución, construye varios edificios en distintos sectores universitarios, deja a medio hacer esta obra ya comenzada, mostrando nuevamente la discontinuidad y la ruptura como continuidad.



Fig. 81 Fuente: fotografía propia.
En la imagen se visualiza la obra del CCUNC paralizado en sus tareas de obra, como se ve por detrás de su única fachada restaurada e iluminada, conformando una nueva etapa de obras inconclusas.

2. b- Obras informales: viviendas italianizantes

En este indicador de análisis se toman obras que han sido proyectadas informalmente, es decir, fuera del ámbito formal del arquitecto, construidas por anónimos albañiles, constructores o por sus propios habitantes; obras enmarcadas, en este caso, principalmente en el ámbito de la vivienda.

Se tomarán como obras de base, para poder visualizar su posterior transformación, la llamada vivienda *italianizante*; es decir, la arquitectura doméstica que comienza a construirse de modo generalizado a principios de siglo XX en la ciudad de Córdoba, erigida en su mayoría por inmigrantes italianos.

Se elige esta vivienda, por constituir un *tipo arquitectónico* (MARTÍ ARÍS, 1993) que se construye desde sus comienzos sin un conocimiento formal académico y se extiende desde el centro de la ciudad a los barrios pericentrales, conformando la mayoría del paisaje urbano de la ciudad desde principios del mil novecientos y que aún pueden apreciarse en las sucesivas transformaciones de las obras hasta la actualidad.

Se comprende al *tipo arquitectónico* según definición de Martí Arís (1993), quien lo determina como el concepto que describe una estructura formal, que engloba una familia esencial de objetos sin pertenecer a ninguno en particular, entendido como un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos, más allá de sus elementos fisionómicos, reconociendo similitudes estructurales de la arquitectura.

Se selecciona este tipo arquitectónico de la arquitectura, la *vivienda italianizante*, ya que permite un registro del *modo de hacer* en transformación constante que se visualiza en el medio local, convirtiéndose esta dinámica en rasgos de construcción de identidad. Esta arquitectura ha logrado consolidarse sostenida y paulatinamente en la ciudad, que como reafirma Trecco (1995):

Creemos que todas estas manifestaciones domésticas de nuestro pasado, cercano aún, conforman la sustancia básica, la esencia fundamental de nuestra identidad como ciudad. Son ellas las que nos hablan de lo que somos y lo que fuimos, de lo que perdura de nuestras raíces y está vivo todavía y de lo que, aparentemente perdido, surge a veces como un fantasma en el ambiente tranquilo de un barrio o en un tramo arbolado de una calle o un patio cubierto de macetas con flores de alguna *casa de medio patio*. (pág. 105)

Esta arquitectura de la vivienda italianizante, se realiza desde su origen por constructores sin la formación académica formal, que, ante la carencia de registros y



Fig. 82 Recuperada de: <http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/>
La ciudad de Córdoba a principios del novecientos se visualiza conformada por la arquitectura construida por inmigrantes italianos. En la fotografía (Av. Vélez Sarsfield) se muestra el referente urbano pregnante de consolidación de bordes de manzana y tejido compacto, construida en su mayoría por casas patio, de alta calidad constructiva y con riqueza de detalles y terminaciones.

controles, salvo para la obra pública, dio lugar a la numerosa mano de obra inmigrante o *gringa*.

Hay que mencionar, además, que esta situación se produce ya que recién a partir de la Ley N 2685 de 1918 existe la reglamentación del ejercicio profesional para la construcción a partir de consejos provinciales; es decir, tanto el atraso de la ley como la falta de controles sobre el ejercicio profesional, muestran la enorme participación de mano de obra informal.

Primer Proyecto:

A partir de la creciente inmigración de finales del siglo XIX, entre los años 1870 y 1930, son los constructores italianos y sus descendientes los que inciden notoriamente en la conformación del paisaje urbano de Córdoba, transformando la ciudad colonial, que como explica Trecco (1995):

Las configuraciones no derivan de una actitud teórica y reflexiva sino que surgen de imágenes formales adaptadas, basadas en modelos cultos y mediatizadas por la interpretación personal de cada uno de estos constructores y albañiles italianos que traían la experiencia práctica de la construcción (pág. 104),

Se debe agregar, que esta obra informal materializa rápidamente un nuevo perfil de la ciudad cambiando la fisonomía urbana general, en busca de progreso, con el anhelo de formar una nueva patria, lejos de su continente natal devastado por la guerra, buscando construir un país de bienestar y crecimiento.

En esta mixtura diversa de personas, costumbres e ideales, renace la concepción de nación, donde se gestan las características esenciales de la ciudad latinoamericana, las que “se caracterizan por la presencia renovadora del inmigrante sin cuya contribución no es posible entender nuestra cultura, su flexibilidad, variedad y ausencia de dogmatismos” (VERDE ZEIN, 1990, pág. 237) y es en esta nueva mezcla social y cultural, donde la construcción de identidad local se ve aún más enriquecida.

Con esta importante influencia extranjera, la ciudad se transforma completamente y es la arquitectura de la vivienda italianizante su testigo urbano.

La ciudad así, a finales del ochocientos, deja la reminiscencia de ciudad blanca colonial para cambiar a un color gris de argamasa, de frentes más altos y elaborados, con ricos detalles de molduras y decoraciones, que en su conjunto urbano logra la relación con su *referente*, conformando un paisaje que alude a una ciudad próspera, la cual claramente anhelaba la generación del ochenta.



Fig. 83 Fuente: fotografías propias. Imágenes de viviendas italianizante, tipo arquitectónico que caracterizó la morfología urbana hasta mediados del siglo XX, el que se encuentra aún en partes del centro histórico y barrios pericentrales de la ciudad de Córdoba.

Así, la vivienda italianizante surge desde una transformación de la casa romana, con ambientes rodeando patios internos de diferentes categorías, con galerías perimetrales, subdividiendo a su vez el lote urbano existente por la demanda creciente de la población y de rentabilidad del suelo, densificando así la manzana existente.

Segundo proyecto:

Ante el crecimiento poblacional de la ciudad, también los terrenos van subdividiéndose y la vivienda comienza a construirse en solares más estrechos, pasando de la vivienda patio a la vivienda de medio patio o *casa chorizo*; aludiendo a su configuración alargada y angosta. De donde resulta que, más allá de las diferentes variantes, en esquina o entre medianeras, la vivienda en esta etapa es unifamiliar, conformada por una serie de (medios) patios principales y de servicio, a los que se abren todos los ambientes comunicados entre sí. Recostadas las habitaciones sobre una de las medianeras, se deja libre el otro costado del terreno para hacer galerías que se abre a los diferentes patios.

Para sintetizar lo dicho hasta aquí, se puede entender que el *referente* es en este momento una ciudad compacta a la manera de una ciudad italiana, consolidando el amanzanamiento regular, con continuidad en líneas de edificación, resaltando las instituciones públicas sobre el perfil urbano doméstico.

A esta segunda etapa de transformación llega una mayor necesidad de rentabilidad del lote y la vivienda, transformando la vivienda individual en vivienda colectiva y casa de *rentas* o alquiler. Así la vivienda crece en altura, multiplicando sus ambientes en otros niveles, convirtiéndose en numerosos casos en casa de inquilinatos.

Tercer proyecto:

Esta tercera etapa coincide principalmente con el crecimiento industrial de la ciudad, el cual impulsa un aumento exponencial de la población, el que se traslada a una notable transformación urbana. Como también, como veremos más adelante, un incesante cambio de la vivienda italianizante, objeto de estudio en este punto de la presente investigación.

Dicho brevemente, a partir de la década del cincuenta del siglo XX, se evidencia un crecimiento en la producción industrial, que comienza principalmente con un contexto internacional resquebrajado después del impacto de la

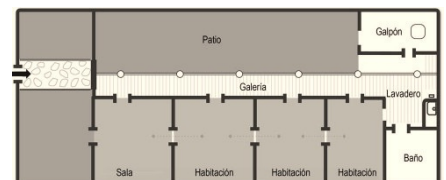


Fig. 84 Fuente: fotografía propia. Planta Recuperada de: <https://www.arquitecturadecasas.info/> Imagen de vivienda sobre calle Belgrano en Córdoba, donde se visualiza esquema de la llamada casa chorizo, como transformación de la arquitectura doméstica a partir de la vivienda italianizante, se muestran detalles de construcción y decoración que evidencian la calidad de mano de obra que trajo la inmigración al país, la que se agrega a la propia lógica de transformación de las obras.

Segunda Guerra Mundial y un contexto nacional de grandes cambios y encrucijadas políticas, los que traerían transformaciones profundas a nivel nacional.

Ante esta redirección hacia un crecimiento general que toma el país, la industria en la ciudad se convierte en este contexto en un foco singular de desarrollo, que aunque ya había comenzado con la Fábrica Militar de Aviones, se diversifica y multiplica en otras industrias. Esta situación permite la formación técnica de sectores de la población, posibilitando mejores accesos laborales, consolidando así a la ciudad, como uno de los polos industriales más importantes del país, principalmente en el desarrollo de las ramas metal-mecánica, automotriz y la producción de numerosas industrias subsidiarias.

Este cambio que experimenta la ciudad, inaugura una creciente actividad industrial y técnica, que como explica Irós (1991):

La población muestra para este período un crecimiento constante, que llevó la cantidad de habitantes de 72.500 en el año 1900 hasta 589.153 en 1960. Una circunstancia importante del período, fue el asentamiento de la Fábrica Militar de Aviones en 1927, iniciando de este modo el perfil industrial que Córdoba asumiría decididamente a partir de la década del '50. (pág. 37)

En este contexto de creciente actividad industrial y de sostenida densificación que vive la ciudad en la segunda mitad del siglo, se hace visible en las obras de arquitectura existente, las que muestran una constante transformación tanto en su forma, espacio, como en su lenguaje arquitectónico.

Esta transformación, se visualiza claramente en los cambios producidos en las viviendas italianizante, los que son realizados principalmente por sus propios habitantes, sin una intervención formal.

En esta etapa se deja el referente anterior de construcción *gringa*, de trabajo ornamental, de construcción de ciudad compacta y uniforme, para redirigirse a un nuevo referente, orientado esta vez a ideales operativos, de practicidad y aprovechamiento funcional.

De este modo, se practican una serie de intervenciones, donde la vivienda sufre diferentes mutaciones: se subdivide en varias viviendas, particionan ambientes para rentas, cambian los ambientes sobre la calle transformados en locales comerciales, se incluye el automóvil dentro de la vivienda, se colocan entresijos los que, a su vez, necesitan aberturas de ventilación las que perforan los muros perimetrales, agregan aberturas sobre fachadas, suman pisos en planta alta, etc., provocando una transformación,

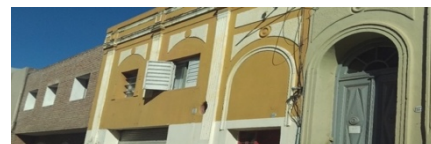


Fig. 85 Fuente: fotografía propia. Imágenes de las mutaciones de la vivienda italianizante en Córdoba, situación extendida a toda la ciudad. Fotografías de la transformación en el centro, sobre calle Humberto Primo y Santa Rosa. En la imágenes puede verse cómo los vanos se amuran, se abren cocheras, cortan molduras, abren aberturas nuevas siguiendo otros órdenes de composición, agregan variados lenguajes arquitectónicos (como pequeños aleros con tejas o cartelería), entre otros cambios, transformando así, la arquitectura italianizantes, en una nueva mutación guiada por nuevos referentes.

alteración y mutación de las obras. Estos cambios en la arquitectura se manifiestan diseccionando las viviendas italianizantes a través de cortes de sus muros, cambios de alturas, aperturas de nuevos vanos, cierres parciales de ventanas, etc., con un trabajo espontáneo y sistemático desde el propio habitante que llega hasta la actualidad.

Estas transformaciones de las viviendas han sido constantes en el tiempo, hasta que, en los últimos años, ante el reclamo ciudadano y frente a la inminente demolición del patrimonio existente, se han protegido a través de ordenanza municipales, cantidades de inmuebles en toda la ciudad.

De esta manera, por ejemplo, a partir de la ordenanza N11190 del código de regulación de la edificación del año 2006, la normativa declara como patrimonio a numerosas viviendas italianizantes, con la cual se ha detenido en gran parte su transformación.

Pero esta protección ha tenido, a su vez, una nueva contradicción en la práctica profesional, ya que al solo estar regulada y protegida su fachada, han surgido intervenciones donde se deja solamente su envolvente exterior, como si se tratase de una escenografía hacia la calle. Apareciendo, adosada por detrás, la nueva arquitectura, sin relación con la calidad espacial del original, ni la lógica de patios, umbrales sociales y calidad constructiva que le daban sentido.

Como se puede ver en las figuras, las viviendas han quedado asfixiadas entre las nuevas propuestas en el mismo lote, recortadas de su idea global, restando como una simple anécdota que se limita a responder solo a los porcentajes obligatorios que indican las ordenanzas, poniendo en evidencia la carencia de la normativa que solo reconoce de la arquitectura su piel exterior.

En este sentido, es necesario remarcar también, la gran capacidad de adaptarse a distintas circunstancias que tiene la vivienda italianizante, ya que es posible constatar cómo esta arquitectura de comienzos de siglo se va acomodando a las diferentes mutaciones en el tiempo, mostrando la amplia flexibilidad edilicia a los diferentes momentos, cambios de referentes y circunstancias que le suceden, teniendo la capacidad como soporte material, formal y espacial de posibilitar su transformación.



Fig. 86 Fuente: fotografía propia. En la imagen puede observarse la superposición explícita de diferentes referentes, en la fotografía se visualiza la construcción en la esquina de calle Obispo Trejo y Pueyrredón en el barrio Nueva Córdoba. La fachada italianizante queda reducida a una pequeña porción de esquina, mientras el edificio en altura ahoga la edificación existente protegida bajo ordenanza.

3. Gestión pública/privada

En la tercera *dimensión* de análisis dentro de la arquitectura que se transforman en el tiempo, están contempladas las decisiones de gestión de las obras, es decir, referidas a las decisiones y acciones en la administración, organización y funcionamiento de un organismo público o privado. Ya que como veremos a continuación, también se visualizan cambios en el tiempo, ligados a diversos *referentes* y con un proceso de mutación constante.

Se considera a la gestión como parte del proceso de materialización de las obras, convirtiéndose, en conjunto con las demás dimensiones, en una *forma de hacer* de la cultura local que muestra rasgos de construcción de identidad.

En esta dimensión analizaremos dos indicadores de gestión, uno público a través del estudio de ciertas modificaciones del código de edificación de la ciudad a través de las obras de un mismo arquitecto y el otro, a través de la gestión de una obra privada.

3. a- Gestión pública: Código urbano. Edificios de vivienda proyectados por el arquitecto Togo Díaz.

El código de edificación de la ciudad de Córdoba, como todo instrumento proyectual de consenso colectivo, ha tenido una adaptación a los diferentes momentos y circunstancias en el tiempo, que ha obligado a su replanteo y modificación. Aunque lo que se quiere visualizar aquí, es que la transformación del código de edificación, también está vinculada a un cierto *referente* imperante del momento, el cual no llega a concluir una propuesta cerrada en sí misma, sino que comienza a derivar a otra, muchas veces contradictorias entre sí.

A los fines de acotar la investigación se tomarán solo dos transformaciones en la normativa del código de edificación de la ciudad de Córdoba, de gran influencia en la conformación del paisaje urbano, como son las referidas a la delimitación de la capacidad máxima de construcción total posible de la parcela.

La primera normativa que se explica, se refiere a la capacidad máxima de superficie de construcción dependiente de la dimensión del lote, llamada de *Índice Espacio Piso* (IEP), ordenanza N 673 del año 1962, designando un factor de ocupación total a través del *Factor de Ocupación Total* (FOT) y la segunda, que es la modificación y transformación de esta normativa, que



Fig. 87 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. Fotografía de edificio sobre calle Larrañaga en el barrio Nueva Córdoba, proyecto del arquitecto Díaz bajo la normativa del FOT; donde se expone la posibilidad que permite el código de edificación en la conformación espacial urbana. En la imagen pueden verse los vacíos creando dobles y triples alturas sobre la calle, haciendo del edificio una volumetría porosa, no compacta hacia el espacio urbano.

limita la superficie posible de construcción restringida a un *perfil*, ordenanza N 8057, del año 1985, designando una *figura de perfil* de máxima ocupación, establecida previamente a cada lote por el municipio. A los fines prácticos de este estudio, denominaremos a la primera normativa *FOT* y a la segunda *Perfil*.

Para ajustar aún más el campo de estudio, se elige la obra proyectada por un mismo arquitecto, José Ignacio Díaz, conocido como “Togo”, el que construye bajo las dos normativas. Permitiendo, de esta manera, la visualización más clara de los cambios en la normativa, apartando la influencia que podrían ejercer mayores variantes sobre el presente estudio, si se sumaran diferentes autores sobre las obras.

Dicho arquitecto, ha sido el responsable del proyecto de cientos de edificios de vivienda en altura a través de su empresa constructora *Díaz y Lozada*, provocando un cambio significativo en las últimas décadas del siglo XX en la ciudad. La obra construida de Togo Díaz y proyectada con las diferencias de las dos normativas mencionadas, nos permite visualizar cómo la gestión participa de la transformación de las obras en relación a un *referente* y es parte de la transformación del paisaje urbano construyendo una dinámica de mutación constante como rasgo de identidad.

Primer Proyecto:

La normativa del FOT permitía la construcción total de la superficie dependiendo de las dimensiones del lote, esto restringía un límite de superficie total del edificio sin relación con un perímetro superficial, solo dependiente del tamaño del lote. Esta normativa tenía el inconveniente de generar grandes diferencias en las posibilidades de construir al depender de la dimensión de cada parcela, como también la proliferación de patios y pasillos mínimos en cuanto a ventilación e iluminación, promoviendo la especulación inmobiliaria.

Pero tuvo un enorme aporte en la conformación espacial de los edificios y del paisaje urbano, ya que dio la posibilidad de construir una arquitectura *porosa*, con la inclusión de vacíos en el desarrollo del edificio, de plantas bajas abiertas y permeables al espacio público, la incorporación de terrazas y balcones, pasajes internos públicos, etc., conformando así una morfología urbana adaptada a diferentes situaciones particulares del contexto, generando espacios intermedios de gran calidad urbana.



Fig. 88 Fotografía de Gonzalo Viramonte. Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obra-urbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz> Edificio Güemes I y II sobre La Cañada, proyecto de Togo Díaz, donde las pautas del código permiten la creación de vacíos en planta baja y espacios verdes hacia la calle. Estas expansiones son posibles al no significar mayores costos para la empresa, ni la obligación de respetar una línea imaginaria perimetral; de esta manera, el edificio, regulado por la ordenanza del FOT se ajusta a las dimensiones del lote para su superficie total, liberando espacios vacíos para la ciudad.

Esta posibilidad, que la normativa otorga al proyectista, de provocar diferentes espacios en dimensión y escala, es viable por tener como limitación un número de superficie total, sin contar como metros cubiertos los vacíos, dobles alturas, terrazas, etc., que, al no implicar mayores costos, la arquitectura y la ciudad se ven enriquecidas espacialmente. A esta posibilidad de mejora en el espacio arquitectónico que posibilita la normativa, la empresa le agrega la decisión propia de trabajar con ladrillo a la vista, envolviendo incluso medianeras en un material noble ante las inclemencias del tiempo, que, sumado a la enorme producción en cantidades de edificios, transforma el color de la ciudad del grisáceo existente a rojizo, cambiando la imagen urbana, en especial del barrio de Nueva Córdoba. Así se entiende, que la sumatoria de edificios hechos por la misma empresa va conformando trayectos urbanos vinculados entre sí por particularidades de diseño y el material del ladrillo que le da continuidad, construyendo entrelazadamente sectores enteros de ciudad, entendiendo que:

En el proceso creativo de Togo Díaz es fundamental la conciencia del impacto de su obra en la ciudad. Los edificios se crean formando grandes conjuntos, sus obras no se entienden de manera aislada. Así encontramos ejes urbanos completos, como el del Boulevard San Juan, al que redibuja permanentemente, o complejos como los Calicantos, los Arcos, los Panoramas, etc. formados por hasta seis edificios realizados en momentos diferentes e incluso para comitentes diferentes. (MOISSET, 2014)

Lo dicho hasta aquí, muestra cómo la conjunción entre la normativa del FOT y la propuesta proyectual de Díaz, conduce a visualizar un *referente* del momento en el contexto local; que en esta etapa coincide con una búsqueda de *regionalismos*⁸ (FRAMPTON, 1981), valorando la materialidad, las condiciones de luz, la mano de obra local, priorizando la construcción de la ciudad descubriendo particularidades propias de su situación y cultura.

En coincidencia con esta concepción como referente a seguir, la obra del Togo Díaz proyectada bajo esta normativa (sin desarrollar en esta oportunidad reflexiones sobre los interiores de departamentos mínimos en sus condiciones de habitabilidad), construye edificios con ciertas singularidades morfológicas y espaciales externas que conforman referencias urbanas para la ciudad y donde sus habitantes se guían a través de la arquitectura, donde “lo notable es que la obra del Togo es reconocida no sólo en el



Fig. 89 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. Fotografía de edificios sobre Av. Yrigoyen, el edificio en esquina realizado bajo la normativa del FOT, proyecto de Togo Díaz, libera la esquina ampliando la espacialidad pública.

⁸ Regionalismo crítico es el concepto forjado por el crítico Kenneth Frampton para designar una corriente en arquitectura que involucra conceptos, materiales y conformaciones espaciales que vinculan el proyecto con el lugar donde se insertan las obras. Frampton, K. (1983) *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20, 1983.

ámbito especializado de la profesión, sino también por los mismos habitantes de la ciudad, quienes, por ejemplo, coordinan encuentros tomando como referencia “el escalonado”, Florida, o “el de los arcos”, Los Arcos.” (CLARINARQ, 2014).

Los edificios, de esta manera, construyen particularidades en la ciudad cualificando lugares urbanos, ofreciéndose al espacio público y construyendo diversidad espacial en la ciudad a través de la propia arquitectura.

Como resultado, en esta etapa de la obra de Togo Díaz, se muestra cómo la normativa del FOT permite la valorización de ciertos lugares en la ciudad, singularidades que caracterizan una arquitectura situada, de arraigo a lo local, con materialidad de mano de obra conocida por sus propios habitantes, con espacialidades abiertas, de espacios de dobles o triples alturas, con ofrecimiento de espacio público desde el espacio privado; en síntesis, con características propias del *referente* hacia un regionalismo particular y local.

Segundo proyecto:

En la obra del Togo bajo la segunda normativa, es decir la del *perfil*, los edificios que construye ante la modificación del código de edificación urbano en lo referido a superficie total construida, cambian por completo la espacialidad de la arquitectura y la consecuente conformación urbana.

Las decisiones proyectuales, aunque realizadas por el mismo arquitecto y empresa constructora, se muestran condicionadas por las nuevas limitaciones del código, las que persiguen referentes completamente distintos, haciendo un giro sustancial en la conformación del paisaje urbano a partir de comienzos del siglo XXI hasta la actualidad.

La normativa del *perfil*, al limitar la arquitectura a construir dentro de una figura y volumen, demarcando la máxima construcción posible de superficie a planificar en un lote al interior de esta figura, sin limitar la superficie total a realizarse por las dimensiones del terreno; ha provocado, también, la máxima especulación al construir hasta el límite de la figura planteada para cada lote. Eliminando, de esta manera, la espacialidad compleja y diversa del paisaje urbano que vemos construida con la anterior normativa, suprimiendo, así, las dobles alturas, vacíos urbanos, aterrazamientos, balcones, etc., reduciendo el rol del proyectista a un trabajo de lenguaje de la superficie del edificio y un apilamiento de pisos mínimos estandarizados y decididos por el mercado inmobiliario.



Fig. 90 Fotografía de Gonzalo Viramonte. Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obra-urbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz> La obra de Togo Díaz consolida y unifica con el material del ladrillo sectores urbanos, conformando corredores unificados. En la imagen se visualizan distintos edificios construidos con las dos normativas mencionadas, las que acompañan la movilidad del contexto urbano.

Esta transformación de la arquitectura de la ciudad, definida por la gestión administrativa del gobierno municipal, a través del cambio en la normativa del código de edificación, se hace clara en la producción de Díaz en los sucesivos edificios construidos bajo esta nueva ley; los cuales se presentan envasados en la figura del perfil, sin juegos volumétricos, ni vacíos, pasajes urbanos o terrazas.

En esta etapa, el *referente* se dirige a la torre aislada, emparentada al rascacielos americano, pero construido contradictoriamente entre medianeras, buscando el desarrollo de la torre compacta, de uniformidad en el lenguaje, que se ve sin una articulación con su contexto inmediato y que desemboca, irremediablemente, en una fuerte especulación inmobiliaria.

Esta transformación de la ciudad, se hace a pesar de las posibles intenciones de mejorar las condiciones de urbanidad con el cambio de la normativa a través del *perfil*, que como señala Irós (1991):

Tiene como objetivo, entre otros, el mejoramiento de la calidad ambiental a través de la definición de nuevos perfiles edilicios y la creación de centros de manzanas libres de edificación, la preservación de edificios y ámbitos valiosos para la comunidad por razones histórico culturales y el aliento a la recomposición parcelaria y a la renovación de áreas deterioradas. (pág. 76)

Pero a la vez, la realidad muestra una mayor especulación y pérdida de espacialidades complejas que enriquecían el paisaje urbano con la anterior normativa.

Nuevamente el proceso de cambio constante, en este caso a través de la normativa, provocan la transformación del paisaje urbano, sin cerrar un *referente* sino mutando a otro continuamente, donde:

la forma urbana es la consecuencia de sucesivos modelos que cambian sin que la ciudad, los sectores o los barrios lleguen a consolidarse. El resultado es la sumatoria de diferentes ordenanzas de distintos tiempos. De esta manera se genera una ciudad en la cual las construcciones responden a diversas normas creadas en distintas épocas. (PARIS, 2006, pág. 84)

De esta manera se entiende, que la gestión pública es decisiva en la conformación, movilidad y dinamismo del paisaje urbano a través de los cambios en las normativas y su código de edificación. Siendo partícipe, de este modo, en la construcción de un paisaje en continua transformación y mutación, en una dinámica de constante redefinición del contexto, construyendo así su propia identidad.



Fig. 91 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. En la imagen se comparan los proyectos de un mismo autor bajo dos normativas diferentes. Arriba se visualizan edificios construidos bajo la normativa del FOT y abajo, construidos bajo la normativa del Perfil.

3. b- Gestión privada: edificio BANCOR.

Para comprender que la acción de gestión dinámica de las obras de arquitectura no es solo privativa a la gestión administrativa pública, como hemos visto en el apartado anterior a través del código de edificación, se analizará a continuación la gestión privada.

En este caso se toman las diferentes decisiones en la gestión del proyecto de la obra del Banco de la Provincia de Córdoba, hoy BANCOR, entendida como sociedad anónima.

Primer Proyecto:

El edificio que corresponde a la sede central del Banco de la Provincia de Córdoba, del actual *Bancor*, se remonta a un proyecto de Francisco Tamburini en el año 1887, reconocido arquitecto italiano por numerosas obras, entre ellas se destacan: el proyecto para el Teatro Colón y la Casa Rosada, en Buenos Aires y el Hospital de Clínicas, el Teatro Libertador San Martín y la penitenciaría ubicada en barrio San Martín, en Córdoba, entre otras.

El edificio de la sede bancaria, que se toma para el presente estudio, abre al público en 1889, inaugurando una propuesta tipológica destinada a un uso específico para la entidad financiera. El proyecto tiene como primer *referente* que guía las decisiones de diseño, responder a las preferencias de la época, hacia concepciones arquitectónicas basadas en la ilustración y el enciclopedismo, siguiendo los lineamientos proyectuales establecidos principalmente por la escuela de *Beux Arts*. Esta corriente pautaba los tipos arquitectónicos que estaban estrictamente definidos según sus funciones, clasificaciones “severamente estipuladas por las pautas culturales impuestas: neo-romano para los edificios tribunales, neo-gótico para los templos y neo-griego para los edificios escolares, etc.” (FERNÁNDEZ, 1990, pág. 59), entre otros.

Esta concepción del momento se puede ver en las diferentes obras proyectadas por Tamburini, las cuales exponen una diversidad de lenguajes, que, aunque los diseños sean destinados a funciones diferentes, muestran unidad y coherencia con el *referente* imperante, que como expresa Gallardo (1995):

el proyectista eligió para el teatro un manierismo palladiano, para la cárcel un neorománico, para el hospital universitario un neoclasicismo italiano y para la obra del banco el estilo segundo imperio (...), (de este modo) Los viajeros argentinos querían traer a nuestras ciudades la imagen visual de París. (...) Es curioso observar que esta euforia decimonónica del progreso, lejos de querer convivir con el medio existente,



Fig. 93 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/bancor-rinde-homenaje-al-arquitecto-francisco-tamburini> Fachada del proyecto de Francisco Tamburini del año 1887, actual Museo del Banco de Córdoba .

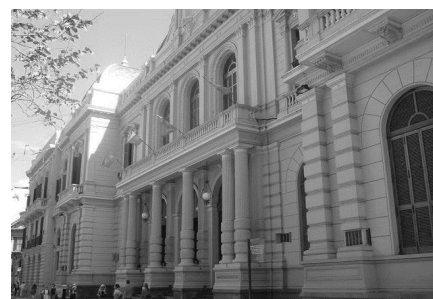


Fig. 92 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/la-historia-del-gigante-que-casi-no-tuvo-quien-lo-pusiera-de-pie> Actual Museo del Banco de Córdoba, restaurado con la puesta en valor de edificios protegidos por normativa de la ciudad, conformando una manzana patrimonial de la institución.

destacaba su individualidad que representaba el prestigio de una familia o institución, seguro de que ella obraría de catalizador para producir el cambio, que es en definitiva lo que se buscaba (pág. 107).

Acorde con estos conceptos, es justamente el cambio de *referente* que redirecciona la búsqueda morfológica, espacial y de lenguaje arquitectónicos, transformando las obras de arquitectura e imponiendo nuevos rumbos en la conformación del paisaje urbano; más allá de las contradicciones que se producen en cuanto a su inserción en el medio por razones climáticas o tecnológicas, produciendo rupturas con los referentes anteriores, irrumpiendo así en la unidad de la ciudad colonial.

Segundo Proyecto:

Prosiguiendo el análisis de la transformación de la obra del Banco, que, sin detenerse aquí en la larga sucesión de cambios en relación a la propiedad de la entidad, desde institución pública, ente autárquico, mixto, hasta sociedad anónima; en este estudio sólo se focalizan los cambios sobre su transformación edilicia, la que vuelve a resultar significativa a partir del llamado a concurso internacional, planteado en el año 2008 por la institución. El concurso surge como una iniciativa conjunta entre el organismo privado, municipio y provincia, que no solo buscan ampliar el edificio de la sede bancaria existente, sino replantear, a la vez, el rol urbano del centro histórico. Esta búsqueda de revitalización del centro intenta revertir la tendencia en su pérdida de valor, debido a múltiples factores, entre ellos, la constante expansión de la ciudad y su consecuente migración de la población hacia la periferia; situación que va provocando la continua decadencia y pérdida de vida con significación social del centro de la ciudad.

El concurso, organizado por entidades formales como el colegio de arquitectos, auspiciado por la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos y asesorado por la Municipalidad de la Provincia de Córdoba, busca recuperar el centro histórico a través de la promoción de un concurso que marque fuertemente lineamientos urbanos para posicionar una nueva relación de la ciudad con el centro, estimulando con sus bases a construir una ciudad con nuevos parámetros, ahora de referencia cosmopolita.

Para esto, el concurso se centra como polo de acción en la revitalización del centro de la ciudad a través de la Manzana 20, lote del concurso, como ícono de progreso y posible contagio de crecimiento urbano.

Es preciso aclarar que la entidad ya no solo se corresponde con un solo edificio, sino que, buscando un fortalecimiento



Fig. 94 Recuperada de: <https://www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2009/02/17/a-01860234.htm>
Imágenes de la publicación en el periódico Clarín, del concurso del Banco de Córdoba, remarcando la densificación en torres de altura en el centro de la ciudad.



Fig. 95 Recuperada de: http://regionalnoreste.colegioarquitectos.org.ar/despachos.asp?cod_des=60369
Imagen del primer premio del concurso de la Manzana 20, no construido. La propuesta busca densificar el área y cambiar la decadencia de esos años del centro histórico. A pesar del fallo del jurado y las instancias formales de gestión, se cambian las pautas preestablecidas y se desestiman las propuestas ganadoras.

institucional, fue adquiriendo por años otras propiedades del sector, así, a partir del año 1983, se suman a la propiedad del Banco edificios vecinos como el ex Hotel Palace junto con otras construcciones linderas, incorporando así nuevos edificios a las dependencias de la institución; conformando una manzana institucional bancaria en pleno centro histórico.

El edificio original del ex hotel, de lineamientos formales academicistas, consolidado sobre la línea municipal, jerarquizado con una elevación en la ochava resaltando la esquina; completa todo el conjunto de la entidad bancaria, resaltando en el contexto y haciéndose presente sobre la plaza fundacional.

Estas características del edificio refuerzan la presencia de la institución y conforma una unidad junto a los demás edificios vecinos protegidos por patrimonio, constituyendo el zócalo histórico del conjunto y punto de origen del concurso en cuestión.

Finalmente, se llega al fallo del concurso de la manzana 20, designándose cuatro trabajos en una primera selección, los cuales coinciden con un nuevo *referente* urbano, el de ciudad cosmopolita.

Este nuevo referente se visualiza a través de propuestas con una alta densidad de edificación, con proyectos de torres en altura, que, aunque respetan edificios patrimoniales existentes, priorizan la decisión de cambiar la ciudad baja de los siglos anteriores. De cualquier manera, ya poco queda de ese perfil de ciudad baja y continua, ahora invadido de torres aisladas, caracterizando un paisaje heterogéneo y de verticalidades erráticas.

De los cuatro proyectos premiados, se pueden ver ciertas coincidencias, como la de consolidar una plataforma baja que se integra a la ciudad y la elevación en torres que densifican el área, así se conforman diversas alternativas,

todas inspiradas en un modelo que conjuga dos tipologías urbanas: el de una ciudad de manzana, de perfil construido controlado y continuo; y, por otro, el de una ciudad en altura, que intenta dar una respuesta a las nuevas necesidades densificadoras. (MOYA, 2009)

Las propuestas ganadoras incluyen además de los noventa mil metros de superficie requeridos por el nuevo programa, un master plan que marcaría los lineamientos de crecimiento del centro histórico. En líneas generales, los trabajos ganadores conforman un basamento en forma de zócalo urbano de veinte metros de altura, en continuidad con las edificaciones existentes y crecen en torres en algunos casos hasta de ciento cincuenta metros de altura, las que contienen un complejo programa multifuncional.



Fig. 96 Recuperada de: http://regionalnorestecolegioarquitectos.org.ar/despachos.asp?cod_des=60369
Imagen del proyecto del Estudio Mzarch de Córdoba, mostrando la alta densidad propuesta y la vinculación con el tejido existente.

Tercer Proyecto:

Terminado el concurso internacional, todas las propuestas, incluso el primer premio, son desestimadas ante el reclamo de aspectos patrimoniales, por ubicarse el proyecto dentro del área de impacto del sector jesuítico, declarado patrimonio de la humanidad por la Unesco; aun cuando el concurso estuviera organizado, auspiciado y asesorado por todas las entidades competentes en el caso. Ante esta nueva situación, se realiza un nuevo concurso, esta vez de proyecto y precio. El nuevo rumbo proyectual del edificio, ahora está pautado por una estricta conservación patrimonial, el que plantea una volumetría en relación a las alturas máximas del conjunto según el contexto, preservación, reúso de edificios existentes y relaciones de espacio público con edificios vecinos. Estas decisiones de proyecto se encaminan claramente hacia un nuevo *referente*, dirigido ahora, hacia la valoración de las preexistencias en el lugar y una puesta en valor de la arquitectura del pasado como prestigio patrimonial.

Se debe aclarar, que previo a este concurso se solicitan proyectos a estudios independientes como el realizado por estudio AFT (arquitectos Atelman, Fourcade y Tapia), quienes elaboran una serie de alternativas, las cuales son sucesivamente desestimadas por la institución.

El proyecto finalmente construido en 2017, de autoría del Estudio Aisenson, cumple con este nuevo *referente*, que es claro en palabras de los autores, afirmando que:

En general nuestras propuestas han tendido a proponer volumetrías que completan el tejido, a “tapizar” las medianeras, a propiciar la continuidad del perfil urbano, a recomponer la idea de masividad de la fachada sobre la calle, buscando una arquitectura que, en un diálogo respetuoso con las arquitecturas linderas, resulte inequívocamente actual y que al recuperar tipologías históricas se presente como una reflexión sobre el tiempo en la arquitectura. (2016)

Como puede entenderse a partir de la sucesión de los acontecimientos descritos, los principios de ciudad cosmopolita del primer concurso, son reemplazados rápidamente por la valorización del patrimonio en el segundo concurso. Esta dinámica en la *gestión* de las obras de arquitectura, muestra claramente cómo las decisiones proyectuales cambian en la gestión privada, derivando de una dirección a otra según el *referente* del momento, en continua transformación y mutación constante. Visualizando, de esta manera, que, desde la gestión, organización y administración de los proyectos de arquitectura, también se muestra esta movilidad permanente del paisaje urbano.



Fig. 97 Recuperada de: <http://aisenson.com.ar/>
Imágenes del actual Bancor y Museo, el que pretende como proyecto restaurar el equilibrio con preexistencias.

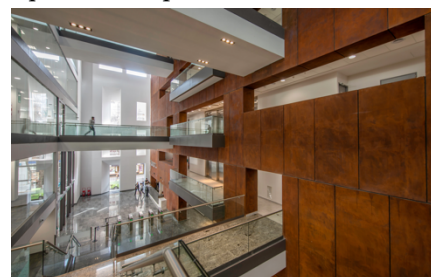


Fig. 98 Recuperada de: <http://aisenson.com.ar/>
Interior y exterior de la propuesta construida para la Manzana 20 de la ciudad de Córdoba, consolidando la imagen bancaria, buscando preservar alturas y ordenes del contexto.

Paisaje urbano en movimiento

A partir del desarrollo anterior, se puede inferir que las obras y proyectos de arquitectura en el contexto urbano de la ciudad de Córdoba, muestran una transformación constante conformando un paisaje en movimiento.

Estas variaciones en las mutaciones de las obras, se corresponden sistemáticamente a un cambio en el *referente* en cada momento, considerado como guía para orientar un nuevo sentido o rumbo que toma la obra.

En este sentido, se vuelve a reiterar, que se entiende que este referente no es una copia de modelos particulares, sino un *referente* como representación social, de cierto consenso colectivo, conformando un pensamiento social (JODELET, 1986) a través de acciones y decisiones de cambio constante, que terminan siendo cotidianos, construyendo una realidad social y, por ende, una forma indeterminada de configurar el paisaje urbano.

Esta construcción social colectiva, lleva a un *modo de hacer* arquitectura conformando rasgos de identidad, que se ven en diferentes variables involucradas en las acciones disciplinares arquitectónicas. Como señala Fernández (1998) comparando la ciudad europea, que progresa (o involuciona) respetando lo preexistente, con la vertiginosa sucesión de hechos y acontecimientos que suceden en la ciudad latinoamericana en relación a sus propios procesos históricos; manifiesta que esta situación da como resultado una ciudad extremadamente maleable y dinámica, y explica que:

cada uno de estos hechos, más bien de índole socio-económica o política, se desarrolla en un tiempo relativamente corto -unas tres o cuatro décadas-, ignora virtualmente lo preexistente ni prepara o anuncia lo subsiguiente y termina por yuxtaponer en las realidades urbanas, varios escenarios que son, en esencia, casi ciudades paralelas. (FERNÁNDEZ, 1998, pág. 185)

De este modo, cuando Fernández se refiere a la modernidad incompleta de América ligada a fenómenos abiertos, explora, también, la invención de Borges de las *orillas* como espacio atemporal y sin precisión espacial y dice: “la verdadera Argentinidad –si es que pudiera existir- se torna así, imaginaria o ficticia. En ese espacio teórico, se puede disolver tanto la cuestión de origen como la de pertenencia: se puede aducir una absoluta novedad como un total cosmopolitismo” (FERNÁNDEZ, 1998, pág. 124). Poniendo así en evidencia la construcción que niega el producto definitivo, el discurso total o cerrado, en una producción de permanentes borradores y rescritos.

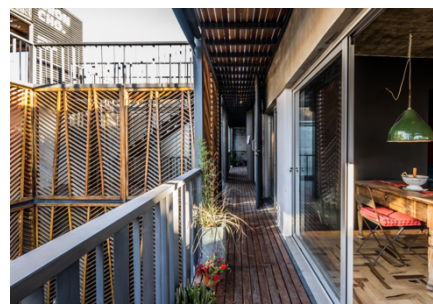
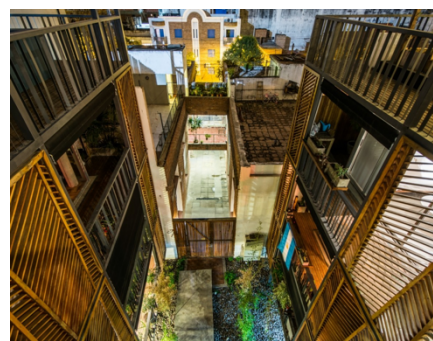


Fig. 99 Fotografía de Gonzalo Viramonte.
Obra: Corazón de manzana.(2010)
Autor: Pablo Dellatorre.

La obra que se visualiza en la imagen, acompaña desde el proyecto a la idea de construcción plural, ya que partiendo de preexistencias en la manzana, el nuevo edificio pone en valor un pasaje interno del tejido urbano y propone cambios en la forma de habitar la vivienda.

La obra es una continuidad de un conjunto de viviendas existente, el cual se prolonga en un pasaje peatonal interno, densificando así el lote en su extremo, ocupando el corazón de la manzana. Así, se conforma un nuevo espacio abierto comunitario, a donde se abren los diferentes atelier y viviendas. El edificio absolutamente transparente en sus envolventes, se cubre del sol con un parasol de madera que además le permite materializar un filtro de privacidad visual a las distintas unidades y ser un elemento de posible mutación.

Los ambientes del conjunto se plantean como plantas libre de posibles cambios de función, permitiendo su flexibilidad de usos en el tiempo. Complementados con un espacio común en la terraza, de expansión, bar, asadores y pileta, para encuentros comunitarios, a la manera de un estar compartido, el que da margen a nuevos modos de relacionarse entre sus habitantes.

A partir de todas las observaciones que se han indicado en los apartados anteriores, en el análisis de las diferentes obras y proyectos en la ciudad de Córdoba y en sus distintas *categorías e indicadores*; se puede entender que esta *dinámica* propia del hacer en una mutación de las obras en el tiempo, se visualiza tanto en relación con el dominio mostrándose en el *espacio privado y en el público*, con relación a si las obras son proyectadas por profesionales o no, a través de *obras formales* y en las *obras informales*; como también, en relación con la *gestión* de las obras tanto *privadas* como *públicas*; conformando así un paisaje en movimiento desde distintas variables del accionar en la arquitectura.

Esta movilidad sostenida en la construcción de la arquitectura, lleva a cuestionar, en este punto, el rol del arquitecto desde el proyecto, como también, su incidencia dentro de esta dinámica contextual. En consecuencia, se reflexiona en este trabajo, en la pertinencia de proponer *obras abiertas o cerradas*, que puedan, o no, ser parte de una forma de hacer colectiva en coherencia con la construcción de identidad de la cultura local.

Para mayor precisión, se entiende como *obra cerrada*, aquella que se concibe como proyecto unitario, completo, ajustado a las propias circunstancias del momento, solo para un determinado programa y situación histórica, sin contemplar la intervención futura, su cambio, participación y transformación en el tiempo. De este modo, se pone a consideración el proyectar arquitectura a partir de su concepción como obra cerrada o abierta. Poniendo en consideración, de aquí en adelante en el presente trabajo, si la arquitectura podría acompañar mejor al contexto al estar concebida desde el proyecto como obra abierta, con posibilidad de transformación futura, permitiendo la acción participativa y posibilitar el cambio en cada etapa del proceso.

Estas consideraciones devienen de comprender, a partir de lo desarrollado hasta ahora, que, al proyectar arquitectura como *obra cerrada*, al ser única, fija, inequívoca y concluida en sí misma, permite menor flexibilidad en su transformación en el tiempo. Provocando no solo mayores gastos de energía, materiales, inversiones económicas, etc. al no posibilitar el replanteo en su habitabilidad; sino un obstáculo en el proceso de construcción de identidad del medio frenando la invitación a participar de la obra. Produciendo así, obras estancas en el tiempo y muchas veces obsoletas, dando como resultado una sumatoria de fragmentos de ideas parciales o



Fig. 100 Fotografía de Gonzalo Viramonte. Obra: conjunto de viviendas: Corazón de manzana,(2010). Autor: Pablo Dellatorre.

El pasaje existente se continúa en un patio cubierto de vegetación delimitado por parasoles de madera, creando un ambiente fresco para el clima de Córdoba de luz tamizada, provocando además, un espacio compartido para el encuentro de vecinos.

El proyecto se plantea abierto en posibles cambios de función, con una materialidad efímera en madera que puede ser fácilmente sustituida al correr de los años y el complemento de ambientes comunes que favorecen el encuentro social. Haciendo del proyecto un permanente replanteo y una invitación a cambiar y actualizarse para mantenerse vivo.

Estas operaciones de proyecto muestran una puesta en valor de la preexistencia y dan pautas para un accionar futuro.

inconclusas, eludiendo ser parte de la dinámica propia de su contexto.

A esta dinámica de cambios del contexto, se le suma la tendencia habitual de los arquitectos donde se suele pensar que las variables fundamentales del proyecto son el espacio, las condiciones económicas, programáticas, formales, entre otras, dejando de lado la influencia determinante que tiene el *tiempo* sobre las obras. Mientras que, como se ha visto en los conceptos desarrollados hasta ahora, el tiempo procesual de construcción de la arquitectura en el contexto local es crucial y forma parte del hacer en todos los ámbitos estudiados.

Por ello se entiende, que significaría un gran aporte a la ciudad desde la disciplina, poder pensar al tiempo como materia, herramienta e instrumento proyectual desde el inicio del proceso de diseño. Porque lo que surge de entender la manera de hacer y construir arquitectura en el medio local, es la importancia puesta en el proceso de transformación de las obras conformando un sistema de acciones en continua mutación sobre el paisaje y no en su definición como objeto terminado y cerrado.

En este diálogo posible entre un proyecto de arquitectura que da lugar a la participación y transformación futura, es factible encontrar un paisaje urbano de reescritura permanente, que relate la propia forma de hacer cultura y construir identidad en el medio local.

PARTE II Proyecto

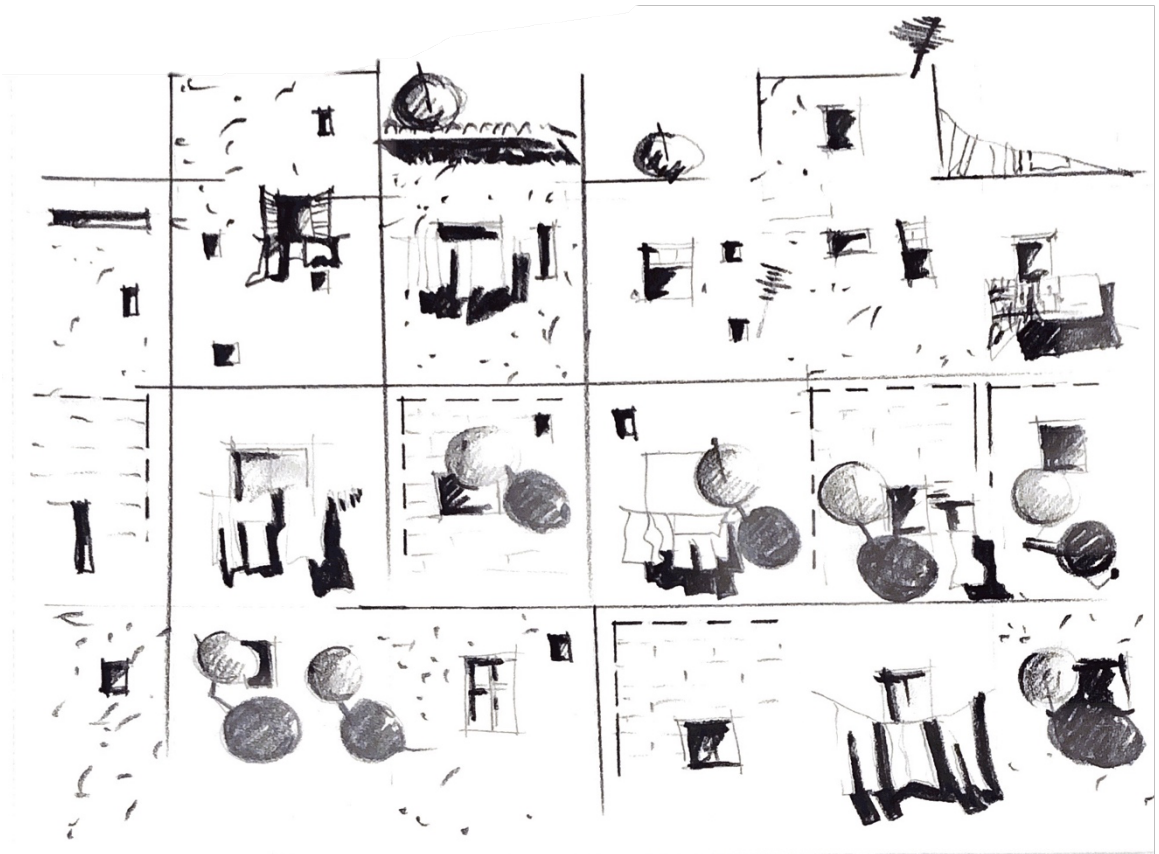


Fig. 101 Croquis de elaboración propia sobre la obra Nid d'abeille, en Carrières Centrales, Casablanca, Marruecos. Autor del proyecto: Georges Candilis y Shadrach Woods. Del proyecto inicial quedan actualmente huellas apenas visibles en desniveles de muros, donde los vacíos de patios sobre la fachada han sido completados por sucesivas ampliaciones de los propios habitantes. El proyecto inicial contiene operaciones de proyecto que invitan a la participación en el tiempo.

CAPÍTULO III

Tiempo, belleza y autoría en el proyecto de arquitectura

“No hay nada que lamentar en esta lucha entre lo efímero y eterno. Ella crea la esencia misma de la vida: el movimiento”. (GIEDION, 1981, pág. 32)

Avanzando en la complejidad de los conceptos que se vienen explicando en los capítulos anteriores, es preciso distinguir ahora, cuáles son los elementos que constituyen e influyen en la definición de un proceso de construcción abierto de la arquitectura. Estas consideraciones, se estudian a partir de comprender la movilidad del contexto arquitectónico de la ciudad de Córdoba, que siendo parte también de una realidad latinoamericana, se construye en una sucesión y superposición de acciones, que muestran un paisaje en constante transformación, dinámico, sin unicidad cerrada, permeable al continuo cambio y mutación.

Como se ha dicho, esta dinámica consolida una forma de hacer y construir, conformando una imagen fragmentaria del paisaje de la ciudad y a la vez una consideración del tiempo, en un constante construir sin finalizar un modelo preciso, sino por el contrario, una continua mutación, estableciendo así un alargamiento del tiempo.

Esta inclusión de un permanente derivar de una acción a otra, de una obra con un referente u otro, de un salto de un proyecto a otro; se entiende como la construcción de un presente eterno, sin finalización en una obra cerrada en sí misma, sino en una obra o proyecto en constante transformación.

Desde aquí, se cuestiona la pertinencia de proyectar obras cerradas cuando en el contexto de inserción de dichas obras, en este caso en la ciudad de Córdoba, se visualizan formas de construir envueltas en una movilidad constante.

Por esta realidad dinámica, plantear obras cerradas sin margen de acción y participación, conduce a proyectar obras que se presentan inmóviles y que sin la apropiación de la cultura del contexto pueden resultar obsoletas en el tiempo. Por esto, se hace necesario repensar la operación proyectual arquitectónica tendiente hacia estructuras *abiertas*, complejas y polivalentes.

Al entender de esta manera la forma de construir y el hacer de la disciplina en el medio local, se ponen en consideración las bases estructurales de su propia concepción proyectual, explorándose, en el presente capítulo, la incidencia de la noción de *tiempo, belleza y autoría* en el proyecto de arquitectura.

Estas tres condiciones se entienden fuertemente entrelazadas entre sí desde el momento inicial de la ideación

proyectual, conduciendo la arquitectura a dos diferentes caminos, uno, con planteos de obras que se cierran sobre sí mismos y otro, en diferente sentido, abierto a la participación y cambio, el cual permite interactuar con un contexto dinámico.

Idea de tiempo como presente eterno

A partir de comprender este modo de construir cambiante y dinámico del contexto urbano, como se desarrolló anteriormente a través de diferentes categorías de obras; se pone en consideración ahora, la incorporación del *tiempo* como factor que influye en las decisiones del proyecto. Aunque el tema se ha indagado con una importante variedad de enfoques en la arquitectura, se quiere remarcar aquí la noción de tiempo como presente eterno, el que se percibe en el modo de construir en el medio local.

A partir de esta idea de tiempo, se examina ahora, una forma de construir enfatizando más que en la construcción de una obra eterna, en la conformación de un proceso dinámico continuo; el cual deviene del constante cambio de referentes y la permanente mutación y transformación de la arquitectura de la ciudad de Córdoba. Construyendo, de esta manera, la sucesión de rupturas, pausas y nuevos comienzos; interpretando la noción de tiempo fluido, en un permanente salto entre permanencia y circunstancia.

Así, el tiempo se hace presente en la arquitectura en el medio local, a través de este proceso abierto a la mutación continua. Incluso la arquitectura se muestra como una presencia física del tiempo que transcurre trasluciendo los diferentes referentes que guían a la ciudad; de esta manera, en lugar de que solo el tiempo le pase a la arquitectura de manera natural, es la arquitectura que va mostrando el tiempo a través de sus cambios y mutaciones, reafirmando que “la arquitectura no ocurre en el tiempo. El tiempo ocurre en la arquitectura” (QUETGLAS J. , 1994, pág. 37), como un parámetro construido que va señalando las distintas decisiones erráticas, en coincidencia con rasgos de identidad de la sociedad a la que pertenece.

Dicho lo anterior, en lugar de entender el cambio constante de la arquitectura como impertinencia, acción vulgar o un desaliño en la rigidez de lo considerado ideal, éste se transforma en un proceso significativo en la construcción de identidad local.

Asimismo, esta movilidad del contexto, explícita a través de la transformación y mutación de las obras de arquitectura, se entiende como una forma de acción creativa y una



Fig. 102 Fuente: fotografías propias. Imágenes de los diferentes referentes que se visualizan en la ciudad, solapándose unos sobre otros, configurando un paisaje dinámico.

manera de revertir la flecha del tiempo, no permitiendo así su caducidad, reconfigurando otra experiencia del tiempo. Estos conceptos se hacen visible a través de los diversos referentes, cambios y la suma de fragmentos de arquitecturas, que comienzan a conformar un propio discurso en un tiempo elástico, cobrando sentido y coherencia en su transcurso, de un tiempo sin tiempo, en un proceso continuo y eterno. Un estado del tiempo que recuerda al que imaginaba Borges (1998) en su texto *Historia de la Eternidad*, un tiempo con dificultad de precisar una única dirección, un tiempo circular.

Así, avanzando en este razonamiento, el proceso de mutación de las obras de arquitectura en el medio local, redime las inconsistencias en los cambios de *referentes*; incluso desdibuja la incompreensión en la demolición de parte del patrimonio urbano, en pos de buscar una dinámica que mantenga vivo el proceso de transformación, incorporando al tiempo como variable activa que pueda dialogar con su entorno, constituyendo así un cuerpo vivo que respira junto a su contexto.

En este sentido, el proceso de cambio, mutación, construcción y destrucción, es parte de la naturaleza del propio hacerse y redefinirse, y se muestra en el transcurrir de un tiempo dilatado y extenso.

En el medio local se transgrede, así, la noción de tiempo natural de desgaste, acortándose a tiempos de vigencia del *referente*.

A partir de este enfoque, se comprende la importancia de considerar incluir al tiempo como variable de diseño, desde las etapas iniciales del proceso de definición del proyecto. Es decir, comprender qué operaciones, herramientas e instrumentos de diseño, involucran la noción de *tiempo* en el proceso de definición del proyecto. Donde puede aparecer el *devenir*, en una sucesión de transformaciones de las obras, con participación múltiple de actores, creando una ambigüedad entre la estabilidad y los aconteceres.

Lo dicho hasta aquí supone que, el poder incluir esta idea de tiempo en el proceso proyectual, posibilita detectar pautas de diseño para reconocer operaciones proyectuales que puedan conformar una obra abierta, las cuales posibilitan el margen necesario para una participación futura, acordes a la movilidad del contexto. Se comprende así, que el proyecto, concebido como obra abierta, contiene un tiempo no cerrado al momento proyectual inmediato, sino que incluye un accionar futuro, dando margen a un devenir, donde,



Fig. 103 Fotografías de Diego Dragotto. Proyecto de preexistencia (imagen de abajo): arq. Huergo, C.; ampliación (imágenes de arriba): arq. Dragotto, D., 2008. Obra en barrio Güemes.

El proyecto parte de una preexistencia en el lugar con una morfología irregular, la cual se continúa y reafirma con la nueva intervención. Sin provocar por ello rupturas inconciliables con el referente anterior, sino por el contrario, se le confiere una nueva redefinición en un sentido actualizado a nuevos requerimientos. La obra no solo pone en valor el árbol existente al cual se abre y rodea, sino que agrega cualidades al paisaje urbano de un pequeño pasaje interno de la manzana. Además de estas condiciones ambientales, volumétricas y morfológicas, el proyecto plantea una fluidez de espacios interiores, donde se posibilita el desarrollo de diferentes funciones, desde taller, teatro, estudio, consultorio hasta una vivienda privada. Haciendo del proyecto una plataforma de continuos cambios de apropiación, vinculando el espacio público a eventos de teatro, provocando una mutación activa entre público y privado.

cada obra surge de un cruce de discursos, parciales, fragmentarios. Más que hallarnos ante una obra parece que lo que nos presenta es un punto de cruce, la interacción de fuerzas y energías procedentes de lugares diversos cuya deflagración momentánea explica una situación, una acción, una producción arquitectónica concreta. (SOLÀ-MORALES de, 1995, pág. 14)

Se entiende así, que la arquitectura, en el contexto local, puede contemplar la noción de tiempo como impermanencia, alcanzando una eternidad que no es aquella imperecedera, sino una eternidad alcanzada por el renacer permanente de una acción y transformación constante.

Una noción de fluidez del tiempo, donde siempre es presente, en un proceso de movilidad constante sin cerrar o encapsular un periodo u obra cerrada. Es decir, la idea de tiempo sin fecha de caducidad, un tiempo que se retiene y desaparece como atrapando arena entre las manos, donde en cada instante cambia y es otro.

Las obras de arquitectura, en este cambio y condición dinámica, no acabadas en una obra concluida, convierten al tiempo en un material fundamental dentro del proyecto y son los conceptos de *Obra Abierta* los que se plantean pueden interactuar con el contexto y posibilitar una acción creativa en el tiempo.

La obra abierta en arquitectura, incorporando al tiempo como parte de la obra, posibilita construir su propio proceso, dando lugar a la variación y transformación, ya que el propio proyecto contiene tiempo como parte indisoluble de la obra. Apartándose, así, de la idea que la arquitectura da respuesta solamente a un tiempo puntual y específico, comprendiendo que “el proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en él” (MIRALLES, 2009), siendo parte del transcurrir, del devenir, del cambio.

Conviene subrayar que, el incorporar como variable al *tiempo* en la participación de una obra abierta no significa por ello renunciar a la eternidad por lo efímero fugaz, sino por el contrario, construir un proceso de acción proyectual con redes abiertas en el transcurso de la obra. En este sentido, la arquitectura incluyendo conceptos de obra abierta, plantea la relación entre permanencia y cambio como dos partes de la misma estructura, ya que “constancia y cambio no son, realmente, opuestos: se complementan. La riqueza de la vida está en su amalgama correcta” (GIEDION, 1981, pág. 32).

Llegados a este punto, todavía cabe señalar, que la disciplina de la arquitectura necesita una mirada atenta hacia las dificultades que se presentan en el medio local, en términos de fracturas sociales, problemáticas económicas,

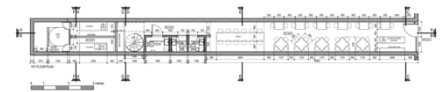


Fig. 104 Fotografías de Gonzalo Viramonte. Restaurante El papagayo, Proyecto de Ernesto Bedmar, 2015, calle Arturo M. Bas, Córdoba.

La obra es parte de una mutación de la arquitectura en el tiempo. La misma nace de una antigua servidumbre de paso para el interior de la manzana que ante el trazado zigzagante del arroyo La Cañada va dejando lotes de extrañas geometrías y dimensiones. Pasando de pasillo de circulación, depósito, loft a restaurante, se puede encontrar calidad espacial en estos espacios de descarte de la trama principal convertidos a nuevos modos de habitar.

Con un lote de apenas 2,40 m de ancho por 32 m de largo, se logra transformar espacios degradados en un trabajo de acupuntura urbana, completando el tejido y recualificando el pequeño grano que tiene la ciudad. Haciendo intervenciones de pequeña escala que muestran un continuo replanteo desde las preexistencias.

características identitarias y discontinuidades en la arquitectura; en consecuencia, pensar en propuestas de obra abierta, se entiende es una manera de estructurar procesos de trabajo complejos y con diversos actores en el tiempo. Que, a su vez, es un tiempo narrado por diferentes voces, donde “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo” (RICŒUR, 2004, pág. 39), siendo la arquitectura el soporte de estos diálogos compartidos. Comprendiendo de esta manera, que el paso del tiempo en la arquitectura moldea las obras acordes al roce de sus circunstancias y con sus diferentes actores, replanteándose aquí, la pertinencia de la idea de obra acabada y proyecto cerrado. Ya que la obra cerrada se presenta inmóvil e impermeable a su transformación o participación, quieta ante la vitalidad de un contexto que late y tiene sed por el cambio.

Por otra parte, es preciso mencionar que, además de esta presencia del tiempo en las obras de arquitectura con relación al contexto en movimiento, interviene otro aspecto, también relacionado con la temporalidad, ahora en relación con la propia aspiración y conformidad con las metas del autor. Es decir, el momento cuando el proyecto se decide terminado como acto creativo, al declarar el final del diseño de la obra, considerando la obra cerrada y terminada. En este punto, como actividad creativa, ¿cuándo realmente la obra puede declararse finalizada, al momento de cerrar el proyecto, cuando comienza su construcción o cuando se habita en el tiempo?, es tan difuso su final como su proceso, como decía Borges: “el concepto de obra definitiva es sólo fruto de la teología o del cansancio” (2015).

Desde este enfoque, el proyecto de arquitectura abierto, contiene así desde sus inicios, un tiempo dispuesto a un constante replanteo y revisión por parte del autor, donde la acción creativa solo se interrumpe transitoriamente, no se acaba.

Desde este punto de vista, los proyectos, como acto creativo relacionados con la lógica del contexto, al plantearse abiertos a su intervención, se dejan transformar; en el sentido de dar paso a otras mutaciones para seguir proyectándose por otros autores, posibilitando, así, su intervención a lo largo del tiempo.

De este modo, se conforma una obra que contiene un tiempo indefinido y de continuo replanteo creativo, ya que, desde esta perspectiva: *las obras no se acaban, sólo se abandonan*⁹, entendiéndose el final de la obra, como una

⁹ Se refiere a las palabras que se le atribuyen a Paul Valéry, donde se expresa el pensamiento del escritor, el que elabora su obra poética no como producto acabado, sino como una actividad siempre en desarrollo; lo cual motivaba a publicar variantes de un mismo poema y algunas hasta contradictorias entre sí.

ruptura del proceso. Incluso, en este proceso continuo de creación, se puede entender que se revierte la dirección entre esta dualidad entre autor y obra. Planteándose que es la obra, como invitación latente y viva en el tiempo, quien abandona al autor en su camino de búsqueda constante de seguir perfeccionándola y diseñándola. Dicho brevemente, la idea de tiempo en la arquitectura involucra diferentes nociones, una, referida a un tiempo del transcurrir natural, otra, a un tiempo del propio autor como acto creativo y, además, una tercera en el contexto local, referida a un tiempo como presente eterno que recomienza constantemente en cada mutación de las obras.

A partir de estos conceptos, se entiende, que, en el contexto local, en esta sucesión de proyectos interrumpidos e incompletos, se puede encontrar allí, lapsos de tiempo, pausas, que permitan otorgar *márgenes para la acción* creativa y continuidad de la obra, incluso en una nueva dirección, en una posibilidad abierta de participación en su creación; donde la fractura en el proceso se configure como una rótula para enlazar otra etapa en el desarrollo de las obras.

Se comprende, de este modo, lo interrumpido como una oportunidad de creación y no un límite a la acción. Siguiendo estos conceptos, como explica Dorfles (1989) en cuanto al acto estético contemporáneo, aclarando que es fundamental la opción preferencial, dando valor a la elección a través de la asimetría, y dice: “eso significa, la oportunidad para que formas artísticas en evolución se liberen de semejantes lazos mediante lo que podríamos llamar una “desviación” que haga de saludable elemento desequilibrador y renovador” (pág. 99).

De esta manera, Dorfles, interpreta la desviación como un *intervalo*, donde cabe el espacio para un nuevo valor expresivo, como presencia de una nueva posibilidad creativa a partir de esa pausa. Que no significa solo una interrupción en el camino habitual, sino una reelaboración a partir de la irrupción de un acontecimiento artístico, promoviendo una nueva posibilidad conceptual.

A partir de este pensamiento, se entiende que la *desviación* de las obras en el contexto local, cambiando continuamente hacia un nuevo *referente*, en la pausa entre las distintas transformaciones, en las diferentes etapas del proceso de mutación; se asienta la oportunidad de creación y participación, siendo la obra abierta una concepción proyectual que puede tener margen de acción para acompañar al contexto. Donde el proyecto puede conformar

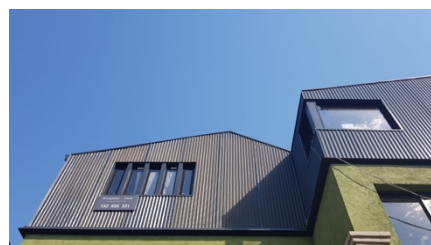
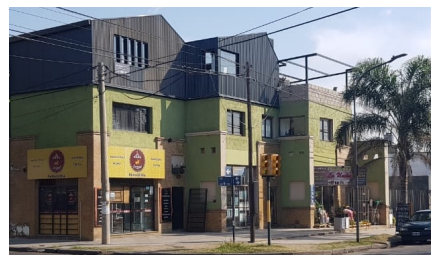


Fig. 105 Fotografías de Lucas Font. La obra de Diego Dragotto y Lucas Font construye una continuidad de proyecto a partir de una preexistencia. La propuesta toma la estructura y el lenguaje arquitectónico de la construcción existente y la posiciona como parte de una nueva obra, haciendo énfasis en el orden geométrico, plástico y formal de lo que ya existe, poniéndola en valor. A la manera de una arquitectura parásita, que se extiende y depende de la estructura inicial, se conforma una nueva arquitectura de diferentes autores y de diferentes tiempos, las cuales se complementan y enriquecen entre sí. La obra muta de un referente a otro en continuidad, sin representar esto un conflicto, sino por el contrario, suma valor al resignificar lo existente. Actualizando así la arquitectura, sus funciones, evitando el progresivo deterioro constructivo y aprovechando la infraestructura existente. Haciendo de la desviación del proyecto inicial una oportunidad para la acción.

redes de estructuras abiertas en el tiempo y el espacio y la arquitectura puede dar lugar a las complejidades y contradicciones implícitas en la realidad. Ya que la obra abierta narra el tiempo, lo acompaña de manera activa y no lo congela a un instante perecedero.

Por este modo de concebir el *tiempo*, se plantea en el presente trabajo indagaciones sobre lógicas, instrumentos y herramientas proyectuales bajo conceptos de *Obra Abierta*, las cuales pueden ser pertinentes para el contexto local, acompañando desde la arquitectura a la sociedad en su dinámica de construcción de identidad, incluyendo la posibilidad de cambio, mutación y participación en el tiempo.

Autor vs. Usuario

En cuanto a la *autoría* de las obras de arquitectura se pone en consideración y replanteo en el presente trabajo, el lugar usual que se establece en la relación entre *autor* y *usuario* de la obra de arquitectura.

Antes de examinar la relación de este binomio complejo, es preciso aclarar que, en la práctica habitual de la disciplina, se comprende en general al *usuario* al destinatario del proyecto, entendido como agente pasivo del proceso. El proyecto así, cuenta con el *usuario*, pero que ya desde la misma etimología de la palabra connota la acción de uso, con poca intervención creativa, no más involucrado que desde la función con sentido de utilidad del objeto arquitectónico y poco participe del proyecto como acción creativa o de su capacidad de transformación de la obra en el tiempo.

Por otra parte, el proyectista en la práctica habitual, como hemos visto en los capítulos anteriores, concibe obras cerradas a un tiempo histórico sin la participación de otros actores en el tiempo; la mayoría de las veces sin ponderar las diferentes circunstancias, eventos, formas de hacer o rasgos de identidad, siendo aspectos fundamentales que restringen concretar de una manera completa las obras y menos aún de un modo individual.

En este contexto, se pone en consideración, reflexionar sobre el rol del proyectista como un *estratega* de una obra aún no cerrada, que permita la participación futura de otros actores, entre ellos: arquitectos, municipios, habitantes, etc., y así promover una acción colectiva. Siendo el arquitecto, desde la operación proyectual, solo una parte del proceso histórico de la obra, escindiendo la idea de pertenencia, del *tener* (FROMM, 2013) sustituyendo el sustantivo por el verbo y el objeto por el proceso.

Esta reubicación del lugar del *autor* en favor de una construcción colectiva, lo plantea en términos literarios Barthes cuando explica: “suprimir al autor en beneficio de la escritura, lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector (...) la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”. (1987, pág. 66) Asimismo, pero en términos arquitectónicos, se entiende que dejar lugar a la participación de la obra, hace que culmine la tarea solo inicial del proyectista pero que comience la obra abierta de arquitectura.

De esta manera hay una cooperación de roles en el planteo de una obra abierta, donde el autor da lugar a la participación de otros, incluso activando su interpelación desde el proyecto, haciendo que el autor se transforme también en usuario intercambiando lugares al imaginar una obra participativa; esta lógica se hace explícita en palabras de Cortázar en *Continuidad de los parques* (1990, pág. 9), donde el autor se transforma a la vez en protagonista del relato, en un tiempo circular donde existe una trama dentro de otra, donde el autor describe una historia, que finalmente termina siendo la propia.

Dicho brevemente, esta concepción de trabajo colectivo, desdibuja el límite de actores sobre la obra de arquitectura, jugando un rol de invitación en una obra abierta, con alguien que puede desconocerse en el inicio proyectual, pero está incluido desde su concepción como participe en el futuro de la obra.

Esto es claro nuevamente en la escritura literaria, en la novela *Negra espalda del tiempo*, cuando el autor se transforma en narrador, saltando a autobiografía, a nuevamente autor, en una dinámica sutil de cambio de lugares y en un momento esto se evidencia dentro de la estructura del relato y dice: “Ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio” (MARÍAS, 1998, pág. 404), explicando la difusa frontera entre narrador y autor, desdoblado sus respectivos lugares, cuestionándose quién escribe la obra.

Llevando estas estrategias de juego de roles a la arquitectura, éstas se encuentran en la base conceptual de una obra abierta, donde el autor invita y plantea dar lugar a la participación de *otros*, desdibujando la exaltación en el valor de la autoría de las obras como figuratividad personal, en pos de una acción plural.

En consonancia con lo dicho hasta aquí, es necesario aclarar que, en esta participación de una construcción múltiple de actores en el tiempo en una obra abierta, está claro que se necesita de una estructura de red abierta que dé soporte a las posibles transformaciones. En este sentido, no se trata de

una obra collage, de sumatoria de partes inconexas, de una simple modificación de un proyecto inicial, ni tampoco, de un instructivo en la secuencia de cambios posibles; sino una obra con una estructura conceptual que invita a un proceso de participación. Esta reubicación del lugar del *autor* en favor de una construcción colectiva, es la plataforma de invitación que plantea una obra abierta.

Llegados a este punto, se entiende que una obra abierta no es la suma de cambios, ni de fragmentos de arquitectura, ideas o referencias. Para exponer esto mejor, se recurre nuevamente a la literatura a través de la novela escrita por Shields (2015), el que compone su narración con mayoritariamente la suma de citas literarias de otros autores, que aunque enfrenta y pone en escena el conflicto entre conceptos de originalidad, copia y autoría, preguntándose quién es el dueño de las palabras, se entiende que ésta, es una *obra cerrada* aunque esté compuestas por citas de múltiples autores, ya que la estructura está cerrada a un solo participante, el propio autor. A partir de este enfoque, la obra abierta no es un collage de fragmentos de arquitecturas, sino una obra que contiene una estructura conceptual con posibilidades de acción para una construcción colectiva.

Desde este punto de vista, se replantea en el presente trabajo, la noción tanto de *unidad* de la obra como también del protagonismo de obras con *firma de autor*. Explorando el lugar del proyectista más que como un creador único, como un eslabón en una construcción colectiva, que proyecta la estructura de una obra que permite su transformación y participación en el tiempo, con distintos agentes intervinientes conformando una obra abierta.

Por otra parte, este enfoque sobre el rol del autor se contrapone a la búsqueda de figuratividad del arquitecto y sus deseos de reconocimiento personal.

Esta posición de figuratividad personal sobre una construcción colectiva, se ve fortalecida en la actualidad acorde a los tiempos de consumo, donde el propio arquitecto termina siendo un producto y objeto diseñado, que como señala Foster (2004):

hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser proyectado no solo como diseñador sino como diseñado, sea el producto en cuestión la casa de uno o su negocio, sus mejillas (cirugía estética) o su personalidad retraída (drogas de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futuro ADN (niños de diseño). (pág. 18)

Como se desprende del texto, el propio diseñador forma parte de un sistema de producción de objetos de consumo,



Fig. 106 Recuperada de:
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-1166/brad-pitt-aspirante-a-arquitecto/1373048127-3symposium>
En la fotografía se muestran los arquitectos Frank Gehry, Zaha Hadid, Patrick Shumsher junto al actor Brad Pitt, con la misma figuratividad de estrellas de cine.
La imagen del arquitecto contemporáneo se ve inmerso en un sistema de mercado donde el propio diseñador es diseñado como objeto de consumo.

tan caduca su idolatría como le permita el mercado. Provocando a su vez, una necesidad permanente de la arquitectura y de la representación del propio arquitecto de renovarse y actualizarse, que terminan banalizando la disciplina. En este sentido se hacen oportunas las palabras de Argan (2002) cuando afirma que: “tutti devono progettare: in fondo é il modo migliore per evitare di essere progettati” (pág. 34)¹⁰, encontrando en el proyecto colectivo y plural el modo de evitar esta mercantilización de la acción disciplinar.

Ante esta realidad contemporánea de construcción de singularidades para el consumo, sumado a una lógica de producción económica que busca características de diferenciación personalizada, que apela constantemente al sentido de lo individual, de búsqueda de diferenciación y de protagonismo; el arquitecto, encuentra un lugar en su aspiración de figuratividad dentro de este sistema y termina siendo un objeto de consumo en sí mismo. Reduciendo de este modo, la autonomía de la arquitectura en pos de la cultura del marketing, con un sentido narcisista del rol del arquitecto, priorizando el reconocimiento público personal a la construcción común, preocupándose más en buscar los *quince minutos de fama* proclamados por Andy Warhol que en una arquitectura plural.

Pero esta problemática se agudiza aún más cuando, en el corrimiento del foco de atención de la arquitectura al desviarlo al protagonismo de su autor, se contribuye al sobre diseño de las obras, a la búsqueda desenfrenada de querer hacer de la obra un signo propio imprimiendo el sello personal, con la aspiración a convertirse en un monumento, sobreponiendo la expresión individual sobre la colectiva. Implicando, de este modo, la preponderancia de la exaltación del lenguaje por sobre otras variables de la arquitectura que fuerzan a la utilización de tecnologías y materiales poco apropiados al medio, buscando sobre todo la difusión mediática de obras singulares; que como explica Quetglas (2004):

Hay una arquitectura en que cada autor aspira frenéticamente a la exclusiva de su sello personal. Cree que no ser confundido por otro es una cualidad de carácter o, simplemente, cree que producirse a sí mismo en exclusiva garantiza su buena venta en el mercado. (pág. 259)

Así la ciudad, se va saturando de obras singulares desprovistas de un diálogo con su contexto, remarcando este protagonismo del autor sobre la construcción colectiva,



Fig. 107 Tomado de: (VENTURI, Izenour, S., & Scott Brown, D., pág. 194)
Dibujo donde Venturi explica la aspiración de la obra a ser ícono, en su revalorización de la arquitectura modesta como monumento.

¹⁰ Todos deben proyectar: en el fondo es el mejor modo para evitar ser proyectado. (Traducción propia de texto tomado de: (ARGAN & Contardi, 2007, pág. 34)

donde la arquitectura pasa a convertirse en signo que ya no representan acciones comunes, sino al propio autor. Pero a la vez, es tan veloz el tiempo de consumo que se necesita una reinención permanente, un nuevo producto, donde “cada promesa de exclusividad y diferencia ofrece una identidad cuya efímera vida será inversamente proporcional a la de su éxito. Fatal e irónico destino: lo que no tiene éxito pierde sentido, lo que tiene, también lo pierde” (DIEZ, 2008, pág. 171), conformando un descarte sistemático de *referentes* con fragilidad de significado que no logran sostenerse en el tiempo, consolidando un estado de constante anhelo insatisfecho.

Mientras tanto, en este rol generalizado de supuesto arquitecto-artista en la práctica habitual, se presenta una complejidad aún más conflictiva en el medio local, donde las obras se interrumpen en el tiempo o cambian en el proceso, no logrando tampoco una finalización o completamiento literal del proyecto; visualizándose obras a medio terminar o con tantos cambios que resultan irreconocibles para el autor.

Ante esta realidad, se puede visualizar la dificultad de entender a la arquitectura como pieza acabada, la cual radica en la contradicción que se encuentra en la relación con la dinámica del contexto, así, la *obra de autor* en la ciudad, se presta a verse diseccionada en partes y a su vez, ajena a la característica movilidad del medio al que pertenece.

A partir de estas observaciones, se replantea en este trabajo, la noción de *autor* como único partícipe de la propuesta creativa, como también el rol del *usuario* como sujeto pasivo, para transformarse en un agente cooperativo y activo del proyecto.

Esta noción de construcción colectiva se relaciona también con un contexto global donde plataformas *wiki* o de *open source* crecen continuamente como el medio actual de construcción de conocimiento, donde el trabajo en equipo, el cambio o completamiento grupal son las bases de su concepción.

Desde este enfoque, las actuales tecnologías de la información y comunicación permiten un trabajo colectivo y colaborativo con amplio acceso, el que vislumbra la facilitación de las herramientas que pueden implementarse en operaciones proyectuales de obra abierta en arquitectura. Bajo este punto de vista, el trabajo libre de participación colaborativa de tantas y disímiles plataformas virtuales existentes, donde múltiples actores de sectores heterogéneos construyen conocimiento de manera colectiva sobre diversas temáticas vinculadas a datos abiertos; son un ejemplo claro y transparentan el momento histórico que estamos atravesando. Este medio actual de construcción de



Fig. 108 Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793938/humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics/57bd2322e58eeced450000eb-humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics-imagen>
Dibujo humorístico donde arquitectos reconocidos internacionalmente se identifican con lenguajes arquitectónicos entendidos como obras de autor, poniendo en forma de sátira la influencia de la figuratividad personal transferida a la arquitectura.

conocimiento amplía los márgenes de acción plural, para poder utilizarlo de manera global y en consecuencia posibilita su constante revisión y transformación generando una movilidad del saber. Esto también es posible, gracias a la existencia de tecnologías, como también, de organizaciones que en otros momentos no contaban con una red de comunicación significativa, ni los medios actuales de soporte, haciéndola ahora viable con un acceso simple y masivo.

Además, es necesario recalcar que, pensar una obra abierta en arquitectura en el momento actual, vinculada a nuevas tecnologías, presenta la oportunidad histórica de posibilitar las plataformas y medios de comunicación y participación creativa, donde es posible interactuar y retroalimentar la obra constantemente.

En este sentido de construcción colectiva, se hacen presentes los cuestionamientos de Foucault (2005) sobre el lugar que ocupa el autor, cuando se pregunta: “¿Qué importa quién habla?” (pág. 34), dando lugar así al tejido de los diferentes discursos más que a la singularidad del autor, despojándolo del rol de único artífice.

De esta manera, se entiende, se le quita al sujeto el lugar de fundamento originario de la obra dando espacio a lo que implica su discurso, preguntándose cuál es la función del autor, cómo trasciende y se sostiene en el tiempo, quién puede apropiarse de lo que plantea y continuarlo; corriendo, de este modo, la preocupación en el propio reconocimiento del autor, en el grado de originalidad o autenticidad de sus rasgos o la propia significación personal.

Foucault cuestiona en este sentido, la función del autor, la que excede a su propia obra, entendiéndola no como un producto, objeto o un bien, sino como un acto; el autor es alguien que posibilita una evolución, siendo capaz de introducir una transformación fecunda.

Siguiendo con este razonamiento, el proyecto de arquitectura a partir de conceptos de *obra abierta* tiene una referencia respecto al autor, pero por la conformación de su estructura conceptual y su capacidad de promover acciones futuras y no por su figuratividad personal, permitiendo así la participación, mutación y cambio.

Dicho brevemente, pensar en operaciones de proyecto que incluyan conceptos de *obra abierta*, da lugar a obras dinámicas, que, conteniendo una estructura conceptual planteada, pero a su vez dúctil, posibilite una amplia participación y variación en el tiempo. Donde la figura del arquitecto es esencial desde el proyecto articulando diferentes actores, posibilidades de transformación, modalidades operativas, en diversas escalas, medios y lógicas de intervención.

Unidad de la obra, simetría, inarmonía. Belleza en lo feo.

“La belleza es un reto a la autoridad” (WILLIAMS C. W., 2011, pág. 18)

Entender la construcción de una *obra abierta* en arquitectura, con discontinuidad de tiempos de ejecución y distintos actores intervinientes en el tiempo, lleva a descomponer su unicidad como obra en aspectos morfológicos y estéticos. Donde la obra pierde su concepción unívoca y comienza una derivación compleja, donde lo inacabado, contradictorio o incluso *feo* (Read, 1965), pueden ser cualidades de una nueva reformulación estética en el lenguaje y espacio arquitectónico.

Lo dicho hasta aquí supone que, pensar obras abiertas en arquitectura conlleva la condición de construcción plural, perdiendo así la concepción de único hacedor de la obra, creando una *ruptura* en el sentido de una conclusión de unicidad como obra cerrada, permitiendo así que el aporte de *otros* actores, pueda volverla *asimétrica*.

Para ser más específicos, estos términos de *asimetría* e *inarmonía* en las obras de arte, incluyendo la arquitectura, lo explica claramente Gillo Dorfles (1989) exponiendo: “todas las situaciones en que se produce una ruptura, una resquebrajadura, de las condiciones anteriores de armonía, simetría, eurytmia, consonancia, etc., entrañan la necesidad de una elección y son, ya por ese motivo, inarmónicas” (pág. 88). En este sentido se entiende la importancia de la obra abierta permitiendo la inarmonía y la divergencia, ya que, al incluir el cambio y la participación del otro, posibilita la elección del rumbo de la obra a seguir y al existir una elección, da lugar a la participación en la construcción de identidad.

Se entiende inarmonía en el sentido que lo define Dorfles (1989): “como opuesto a simétrico, tonal, armónico, es decir en contraposición a ordenado, tradicional, equilibrado, sin sobresaltos, sin desviaciones” (pág. 78).

Por otro lado, estas observaciones se relacionan también con cambiar en arquitectura los órdenes de centralidad, armonía y orden de simetría, lo cual se ha comprendido generalmente como una *desviación o desequilibrio*, como una infracción a las reglas de la naturaleza, identificando, por el contrario, a la centralidad, unicidad y simetría con una condición positiva. Estos atributos que buscan el equilibrio en la arquitectura, ligadas a concepciones como centralidad de la tierra en el universo, orden divino, condiciones de belleza pura, etc., han sido fuertemente arraigados y transferidos habitualmente a la arquitectura; las que muchas prevalecen aún hoy, pero “¿por qué vincular



Fig. 109 Fuente: fotografías propias. Imagen de transformaciones de obras en calle Rivadavia, en la ciudad de Córdoba, donde la dinámica del contexto cultural y urbano local, llevan al constante replanteo de la unidad de la obra, donde aparece lo inacabado, contradictorio y feo como partes de su transformación. En la figura se puede visualizar el cerramiento de vanos, la superposición de cartelería, el seccionamiento de partes de la construcción abriendo nuevos locales, cambiando funciones y principalmente, siguiendo nuevos referentes sociales, lo cual muestra la transformación constante de la arquitectura en el paisaje urbano.

arte y biología, arte y física? ¿Por qué considerar necesaria también para el arte la presencia de una centralidad de la imagen y ver con horror y desprecio su pérdida?” (DORFLES, 1989, pág. 86).

Desde este enfoque, se entiende que pueda desvalorizarse una obra transformada o inconclusa, si previamente ha sido concebida a partir de órdenes unívocos. Es decir, al romperse con las sucesivas intervenciones la unicidad de la obra, se produce un conflicto y una ruptura al enfrentar la pérdida de su coherencia interna, la cual tenía su propio equilibrio dentro de la concepción del proyecto como obra cerrada.

Hay que mencionar además, que relatar esta situación de búsqueda de centralidad y simetría no es una preocupación que competa solo a la contemporaneidad, sino que podría llevar a contar la historia completa de la arquitectura de todos los tiempos, desde la arquitectura griega con sus aspiraciones de orden y proporción, pasando por el sentido de equilibrio del Renacimiento y la transferencia a los diferentes tratados de composición, desde Vitruvio, Alberti, Palladio, por nombrar solo algunos; aunque solo se quiere señalar aquí, la condición negativa que el opuesto a un cierto desequilibrio en la centralidad significa en la construcción de la arquitectura. Donde la intervención fuera del ámbito programado de ese equilibrio unívoco denota caos, absurdo, incoherencia e irracionalidad. Teniendo en cuenta estos conceptos, se entiende la pertinencia sobre concebir una obra abierta, ya que, en palabras de Eco (1985), explica:

la obra permanece inagotable y abierta en cuanto “ambigua”, puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo a leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. (pág. 71)

Lo dicho hasta aquí supone que, la obra abierta en arquitectura, donde la participación del otro da lugar a su construcción en el tiempo puede ser capaz de contener, desde las operaciones de proyecto, estas condiciones de inarmonía como parte de su constitución, sin significar por ello una incoherencia, sino por el contrario sumar a su composición asimétrica y ambigua. Donde la unidad de la obra es su propia estructura conceptual, aunque se deje abierta a la participación, revisión y mutación, a través de una construcción colectiva, con la actuación plural de diferentes actores en el tiempo.

Por otra parte, estas condiciones de tiempo, ambigüedad e inarmonía, pueden implicar una ruptura con órdenes de

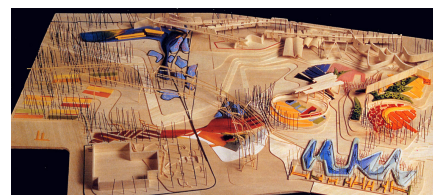


Fig. 110 Recuperada de: <http://www.mirallestagliabue.com/project/parc-dels-colors/>
El Parc dels Colors, Proyecto de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, en Mollet, España, muestra una arquitectura que puede entenderse desde la asimetría y lo inconcluso. Ya que el proyecto, a la manera de ruina u obra en construcción, da lugar a participar invitando al habitante a ser parte e intervenirlo activamente. La lógica proyectual de Miralles es conciente de esta idea de ser ruina o de obra en proceso, evidente en diferentes obras anteriores al parque, por ejemplo, en el cementerio de Igualada que realiza con Carme Pinós. Donde la idea del tiempo es materia de proyecto partiendo del antiguo cementerio arrasado por el agua, vinculándolo al paisaje y a un tiempo futuro; y esto es aún más claro cuando Miralles expresa: “tantas veces he representado la destrucción de un edificio para encontrar cuál era su forma, o para hacer aparecer cuál había sido su proceso de formación, su hacerse. Y ocurría que en cualquiera de los estados de deformación y ruina, la construcción conservaba sus mejores cualidades... De ahí nace el interés por los cimientos, por las huellas que los edificios dejan en el tiempo, por una noción de la forma en la que el recuerdo es parte principal” (2009). La obra del Parc dels Colors parece una continuidad de su contexto inmediato, de casas autoconstruidas, de muros con grafitis y topografías accidentadas. La obra en el tiempo también ha tenido su transformación, en medio de discursos de aprobación y rechazo, pero por lo mismo, interpelando a su habitante a ser parte del proceso.

estética puros, donde aparezca lo imperfecto como parte de su belleza.

Esta condición de imperfección de las obras, lejos de entenderse como error, puede constituirse como rasgo para poder denotar el valor en la participación colectiva, el empeño y dedicación puesto en su transformación, como también, mostrar el paso del tiempo y la superación de las dificultades del contexto transferidos en marcas de tiempo y trabajo sobre las obras.

En este punto se puede entender esta concepción de belleza relacionada, también, con la filosofía oriental del *wabi sabi*; término japonés que describe una visión estética de la belleza de la imperfección, donde también se incluye la acción del tiempo en la obra.

Examinando brevemente estos términos, la palabra *wabi* connota cualidades de simpleza y sobriedad y la palabra *sabi* sugiere la belleza y serenidad que da el tiempo. La conjugación de los dos términos describe una visión de estética japonesa, donde la imperfección y la acción del tiempo, se conciben como cualidades positivas.

Para esclarecer más este pensamiento, se recurre a Tanizaki (2003) que en su libro poético explica: “Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras” (pág. 69), donde despliega una explicación clara de una visión estética de la cultura oriental, describiendo desde utensilios domésticos cargados de tiempo y desgaste transmitiendo vida y experiencia, pasando por la textura de los objetos como la del papel y la espacialidad de la casa japonesa en sus claroscuros, en la sutil transición difusa de ámbitos entre exterior-interior, hasta la representación en el teatro *nò* donde el actor sube a escena sin maquillajes y deja verse al natural “con el rostro, el cuello y las manos que le ha dado la naturaleza” (TANIZAKI, 2003, pág. 57); describiendo así, belleza colmada de vida, de humanidad, de *imperfección* se podría decir, si se lo mira, según él, desde una perspectiva occidental.

A partir de estos conceptos, en esta posición que valora la acción humana como belleza, encontrando en la propia realidad lo sublime de lo cotidiano y sencillo; nos revela la estética de lo imperfecto como parte de una arquitectura sin unicidad idealizada, pero cargada de posibilidades de creación, capaz de sugerir lo que no es evidente, donde las dificultades se transforman en fuente de inspiración; y así, en palabras del mismo autor:

Eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como



Fig. 111 Fuente: fotografía propia. Imagen de escena de teatro tradicional japonés, en Tokio, donde los personajes salen a escena sin maquillajes y con mínima escenografía, mostrándo belleza con la expresión al natural.



Fig. 112 Recuperada de: <https://www.nytimes.com/2008/03/14/arts/design/14edo.html> Imagen de escena de teatro *Nò*, dibujos de Okumura Masanobu.

nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos. (TANIZAKI, 2003, pág. 44)

Esta visión de belleza incluyendo lo ambiguo, incompleto e imperfecto es la que se comprende puede reconocerse en el contexto urbano local y trabajar desde el proyecto en la disciplina.

Una belleza que surge a partir de reconocer el trabajo acumulado, el esfuerzo colectivo, las huellas del tiempo que han quedado plasmadas en las distintas transformaciones de las obras; conformando un enfoque, que enseña a la disciplina de la arquitectura nuevos parámetros de composición proyectual a través de una obra abierta.

Llevando estos conceptos al contexto de Córdoba, si se corre la mirada de una única dirección hacia la simetría y equilibrio, se encuentran otras formas de acompañar la manera de construir en el medio, sin entenderla como incompleta sino como parte de un proceso de una obra abierta. Comprendiendo cualidades de las que ya hablaba Venturi (1980) sobre una arquitectura ambigua, híbrida y contradictoria, diciendo:

Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los “sencillos”, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. (pág. 25)

Venturi propone así, repensar la arquitectura desde la inclusión en la que cabe el fragmento, la improvisación, como una manera de comprender las necesidades de una sociedad, no limitando exclusivamente al arquitecto a la tarea de interpretación de los problemas que se deben resolver con una obra.

Desde aquí se piensa en una arquitectura capaz de interpretar las contradicciones de la realidad del contexto, en oposición a una arquitectura referida unívocamente a un mundo ideal a través de obras cerradas, incluyendo desde el proyecto operaciones e instrumentos activos que



Fig. 113 Fotografía de arriba: anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso. Twitter. <https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248>. Las dos fotografías de abajo: fuente propia.

La arquitectura en el paisaje urbano latinoamericano va cambiando de referentes buscando la redefinición constante de sí mismo. Esta dinámica no contempla la unidad de discurso cerrado y unitario como se ve en las fotografías.

Las dos imágenes de abajo, muestran una vivienda en Calle Caraffa en la ciudad de Córdoba, donde la abundante cantidad de detalles de lenguajes cohesionan una hibridación creativa; donde la ambigüedad y la inarmonía, hacen que aparezca lo imperfecto como parte de su belleza.

posibiliten aspectos cambiantes y dinámicos. Entendiendo que el proyecto puede incluir la contradicción y la ambigüedad como una condición positiva, donde se incluya al tiempo y al *otro* como parte de su constitución formal, espacial, funcional o técnica.

Esta inclusión de *otro* en las operaciones de proyecto desplaza el término de autoría como obra cerrada y concluida, pero abre la posibilidad de acción y participación. En este punto es necesario recalcar, que una obra abierta no se trata de una predicción de lo que va a ocurrir como una adivinación, haciendo futurología de las intervenciones por venir, pero sí de crear el campo fértil para su posibilidad de participación plural.

En contraste con lo anterior, puede confundirse que, al crear una estructura conceptual para la conformación de una obra abierta, signifique por ello cerrarla de alguna manera o tener control total, como autor, de las transformaciones futuras de la obra.

Indudablemente, para pensar una obra abierta es necesario plantearse como autor las posibilidades de intervención en el tiempo, para así contener dispositivos que articulen invitaciones a participar de la obra desde el inicio proyectual. Pero esto no significa su dominio absoluto, ya que es solo brindar posibilidades a través de operaciones de proyecto, que inviten a la participación de la obra, la cual puede cambiar con otros actores.

En este sentido una obra abierta puede contener, a su vez, una ambigüedad en sí misma, de aspiración a cierta estabilidad y control de la obra en el tiempo, al intentar establecer variables de participación desde el proyecto.

Esta aparente contradicción se desdibuja cuando al incorporarse la asimetría e inarmonía como parte de la obra se suman actores y dinámicas del medio que la vuelven siempre actual, creativa, humana y renovada. De esta manera, la obra abierta, puede contener una aspiración de simetría y armonía lejana en el tiempo, pero es tan remota, colectiva y revisada en su proceso, que la extiende a un tiempo inalcanzable evitando la eterna quietud. Visto de otro modo, la obra abierta puede contemplar, desde el proyecto, una forma creativa de acompañar la dinámica del contexto. Así,

el interés actual por lo asimétrico -de que encontramos tan evidentes reflejos en el dominio artístico, pero también en todo el pensamiento creativo- está siempre orientado, sin embargo, a una consecución futura, remota y difícilmente concebible, de la simetría absoluta. El hombre tiende a conquistar la simetría mediante lo asimétrico, pero una simetría que no es de hoy ni de nunca, porque es la simetría de la quietud absoluta, de la ausencia de cualquier dinámica, de cualquier impulso creativo,



*Fig. 114 Fuente: fotografías propias.
En las fotografías de estas viviendas unifamiliares, se visualiza la proyección a futuro de las construcciones, con sus hierros al aire o su esqueleto estructural planteado para otra etapa, mostrando así la intención de una obra a continuar, sin cerrar. Esta situación se ve en gran cantidad de construcciones en la ciudad, a la espera de un futuro crecimiento.*

del vacío, de la nada, de la perfección absoluta que “no es de este mundo”. (DORFLES, 1989, pág. 64)

Avanzando en este razonamiento, se entiende que la búsqueda de simetría y eternidad se relaciona con obras autónomas y cerradas, las cuales no permiten una dinámica de mutación, cuestionándose de esta manera, el sentido de luchar constantemente por concretar obras cerradas y proyectar obras unívocas en la práctica habitual, en contradicción a una dirección entrópica del contexto, “es como si se intentara oponerse a la entropía general que rige el universo, una forma constructiva cuyo único objetivo sería esquivar la muerte, librarse de ella” (CLÉMENT, 2012, pág. 15). Pero contrariamente a la aspiración y anhelo de eternidad a través de proyectos cerrados, la muerte de las obras, en el sentido de apropiación y habitabilidad, se percibe cuando se niega esta entropía del contexto. Este deseo a lo inmutable e inmóvil, excluye la propia vitalidad de un contexto que remite constantemente al cambio, aunque este signifique *inarmonía*, que como sigue diciendo Clément (2012): “degradación, desorden, son palabras que se aplican a los objetos acabados, a los sistemas cerrados” (pág. 16), no acordes, de esta manera, a contextos dinámicos.

Por otro lado, en la construcción en movimiento del contexto local, en esta supuesta pérdida de unidad de las obras y en la secuencia de mutaciones de la arquitectura, se muestra la inclusión de elementos estéticos que se acercan a lo inarmónico, lo *feo* (ECO U. , 2007), pero *fascinante* (ECO U. , 2004) a su vez, al evidenciar un proceso vivo, regenerativo y orgánico de una sociedad.

Lo feo como *fascinación*

Los anteriores conceptos se esclarecerán en lo que sigue, pero es necesario recalcar en este punto, que esta arquitectura local transformada, empastada de diferentes ideas, fruto de superposiciones en el tiempo, con contradicciones relativas, rozando por momentos lo kitsch; expone también un trabajo humano acumulado, con el que la disciplina puede contar como materia de proyecto.

En este sentido, son claros estos conceptos en un diálogo entre Coderch y un amigo, que describe de Molina (2015), comentando una casa cargada de detalles con una mezcla entre fascinación, admiración y tormento, diciendo:

¿Qué tenía aquella obra que por muy fea y fracasada que era no permitía reírse de ella, ni de su arquitecto? (...) Algo había quedado del esfuerzo de quienes hicieron aquel edificio, también del arquitecto, que hacía que aquello, por



Fig. 115 Fuente: fotografías propias. En esta arquitectura que conforma el paisaje urbano de Córdoba, se muestra una superposición de transformaciones, huellas de cambios, fragmentariedad y heterogeneidad, dando como resultado una falta de orden estético unívoco a las obras, el cual no acuerda con un orden absoluto e ideal, sino que deviene de un valor de la acción humana, apareciendo lo imperfecto como valor. Nótese la superposición de referentes y la sucesión de las diferentes transformaciones de la obra, a través de balaustradas de molduras, escaleras de ampliación para poder subdividir la vivienda, los revestimientos que pretenden embellecer la arquitectura, las aberturas de madera y vidrio repartido buscando una representación social, las diversas vallas de seguridad que se agregan en el tiempo, etc., dinámica común en la ciudad, que va materializando un paisaje en movimiento.

muy feo que resultase, no pudiese sino mirarse con cierto respeto. La obra era fea, quizás insignificante, pero no risible. El único motivo que encontraba Coderch para esta falta de ridículo estaba en que el trabajo acumulado y el esfuerzo habían quedado arraigados, misteriosa e inexplicablemente, en las paredes de lo edificado. (2015)

En consonancia con estas observaciones, en estas obras sin unicidad de criterios leídos bajo cánones estéticos formales que se encuentran en el contexto urbano de Córdoba, aparece lo *feo* como cualidad que no acuerda con un orden absoluto e ideal, sino que deviene de un valor de la acción humana escrita en la arquitectura.

Desde este enfoque, se entiende lo feo como *fascinación* en el sentido que lo denomina Eco (2004, pág. 148), que al mencionarlo en diferentes manifestaciones plásticas, lo explica a través de la incorporación de monstruosidades, deformidades, expresiones de dolor, donde presencias perturbadoras rozan lo sublime, en una cantidad de manifestaciones artísticas, desde el infierno del Dante a los de El Bosco en *El Jardín de las Delicias*, pasando por los diferentes momentos de la historia del arte. Y lo relaciona también con arquitectura, cuando manifiesta entre varias referencias, las contradicciones en las críticas que por un lado se horrorizan sobre el exceso de monstruosidades pero, a su vez, expresan deleite y seducción, evidenciando así una dualidad construyendo belleza, y dice: “si bien existen seres y cosas feos, el arte tiene el poder de representarlos de manera hermosa” (ECO U. , 2004, pág. 133), así lo feo se transforma en bello a través de la *representación*, mediante un acto creativo en el arte.

Hay que mencionar, además, que Eco interpreta la belleza y la fealdad como conceptos que se implican mutuamente, no antagónicos, entendiendo que lo feo y lo bello no son antítesis, sino que se necesitan en su diferencia; concibiendo de esta manera, una *autonomía* de lo feo, “que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza” (ECO U. , 2007, pág. 16).

Lo feo, así, al ser *representado* por el arte, se vuelve conocido, entendido y, por consiguiente, termina aceptándose; alejando su condición de extrañeza, volviéndose cercano y empático.

Por otro lado, hay que mencionar además que, en el paisaje urbano local, abundan los detalles que muestran los sucesivos cambios en las obras, las transformaciones en las decisiones iniciales de proyecto, en una sumatoria de



Fig. 116 Recuperada de: <https://www.museodelprado.es/> Fragmentos de El jardín de las delicias de El Bosco, donde aparece lo feo como fascinación al ser representado.

intervenciones, muchas de ellas anónimas, y es justamente en ese lugar, donde las *inarmonías* aparecen y las contradicciones se acercan a cualidades de lo feo en términos de orden formal. Pero a partir de allí, reaparece también, este otro orden que viene del esfuerzo acumulado, del referente buscado, del trabajo elaborado, el que se acerca a un orden moral, *sublime*, poniendo en reconsideración lo feo y lo bello; así, “la idea de fealdad puede conciliarse no con el placer de la belleza sino con el deleite de la sublimidad” (READ, 1966, pág. 20).

Conviene subrayar, que la idea de lo *sublime* se entiende a partir del punto de vista de estos últimos autores mencionados, donde lo feo y grotesco al ser *representado* y consciente se vuelve atractivo, fascinante y bello. En relación a estos conceptos, Read (1966) menciona una serie de obras desde la *Res de buey* de Rembrandt, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso hasta el desarrollo minucioso del relato de la *Bella y la bestia*, para explicar que estas obras se basan en una aceptación consciente de la fealdad como factor positivo en la experiencia estética, donde lo feo se transforma en sublime y bello.

Siguiendo con la reflexión en este mismo sentido, es decir, entendiendo lo feo como sublimidad, pueden reconocerse diferentes manifestaciones artísticas que remarcan este enfoque de *representación*. Para explicar más claramente estos conceptos, se acude ahora a su expresión a través del cine, donde películas de directores como Peter Greenaway en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*; Stanley Kubrick, en *La naranja mecánica* o más recientes, las de Michael Haneke, hacen de lo feo representado un recurso para comunicar críticas sociales y éticas.

En relación con este último director, en general en sus películas presenta lo feo como clave argumental, pero principalmente en *Funny Games* (1997) se muestra este concepto más radicalmente, donde lo horroroso, terrible y malvado rozan lo *sublime*. En particular en esta película, se expone lo que sucede en el secuestro y tortura de una familia por unos delincuentes, que a su vez son jóvenes impolutos vestidos de blanco, pero con una violencia extrema (nótese el contraste estético); donde el artista a través de la representación realista devela lo feo y la violencia que existe en la sociedad, pero a la vez entabla un estado de *fascinación* por ser justamente una representación, por crear una *distancia*, por hacerlo ajeno al espectador.

En este sentido, para explicar más detalladamente la técnica empleada, el director crea esta *distancia* utilizando un



Fig. 117 Recuperada de: <https://www.revistac2.com/>
Imagen de publicidad de la película *Funny Games* en su versión norteamericana de 2007, donde el mismo director conserva el guión idéntico al original con la variación en el reparto, repitiendo la misma lógica y estructura de la película.

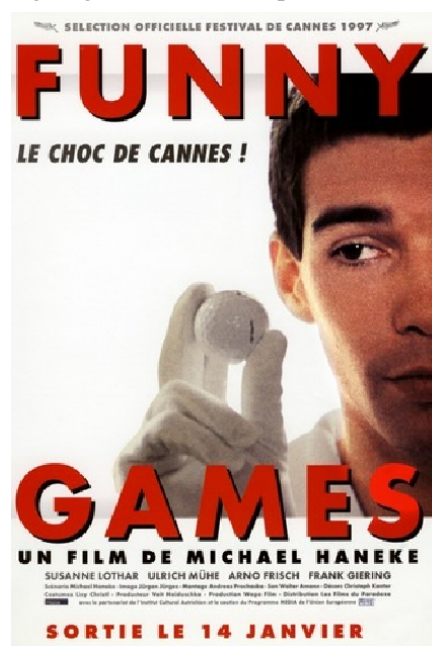


Fig. 118 Recuperada de: <https://www.revistac2.com/>
Imagen de película *Funny Games* dirigida por Haneke en 1997, donde la violencia y lo feo al ser representados, al crear distancia e interpelar al observador, se vuelve sublime.

recurso que pone aún más en evidencia su intención: hace que el delincuente le hable directamente a la cámara, cuestionándole al espectador detrás de la pantalla decisiones éticas, involucrándolo directamente en la trama, haciéndolo consciente del argumento como *representación* ficticia, utilizando un recurso filmico especial, interrumpiendo la película en su lógica y secuencia común, deteniendo completamente la escena. Así, el protagonista, tomando un control remoto, rebobina la propia película e interpela al espectador para evidenciar esta realidad *representada*, dándole al observador espacio para involucrarse y participar e incluso hacer su propio juicio ético. De esta manera, se puede sentir el sufrimiento de sus personajes, estar inmersos en la película, pero a la vez con la *distancia de representación* suficiente para no ser parte de esa realidad. Así el horror, lo feo, se transforma en sublime a través de una acción creativa, al configurarse como *representación*.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se entiende que la irrupción en las obras en arquitectura, las discontinuidades, las transformaciones pueden dar lugar a un valor estético que no deviene de cánones clásicos de belleza sino de una mirada en el valor de la acción creativa y su *representación* consciente. Estas obras, en el contexto local, que en su mezcla y transformación se muestran ambiguas, se encuentra en ello su valor estético, que como explica Read (1966):

¿Por qué nos fascina lo que al mismo tiempo es espantoso? (...) El artista posee cierta capacidad de transfiguración. En otras palabras: puede tomar un objeto que intrínsecamente es feo o repugnante, (...) y al pintar estos temas con esmero amoroso, al conferirles valores estéticos de color y composición, crea una “distancia” entre la realidad y nuestra percepción que en efecto transforma el objeto feo en una bella obra de arte. (1966, pág. 23)

De esta manera, desde la arquitectura, se puede configurar esta *representación* de esta realidad local fragmentada de las obras en el contexto, esta discontinuidad del proyecto original, a través de una operación creativa dando lugar a una obra abierta; donde lo *feo*, pueda ser redimido al ser parte de un trabajo colectivo, en una accionar conjunto, donde la ambigüedad puede entenderse como factor estético.

Desde este lugar pueden entenderse proyectos de arquitectura donde lo *feo*, los aportes espontáneos o fuera de una composición cerrada, incluyen belleza al comprenderse como parte de un accionar conjunto. Para ejemplificar este pensamiento, dentro de esta lógica, se



Fig. 119 Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental>. Propuesta de ELEMENTAL en Quinta Moroy en Chile, proyectada por el equipo liderado por el arq. Alejandro Aravena.

En la figura de arriba, se muestra la propuesta inicial de diseño formal y abajo, el completamiento espontáneo de sus habitantes, completando los vacíos pensados desde el diseño germinal para ser ampliaciones de las viviendas.

La obra se concibe con una lógica de inclusión de otros actores del proyecto desde la operación proyectual, en el que se plantea una construcción inicial de parte de una casa que puede crecer como autoconstrucción.

La propuesta parte del problema de erradicación de viviendas, que por lo general se trasladan a la periferia de las ciudades, generando un problema social de aislamiento y marginalidad. Ante ello, se concibe la localización del proyecto, dentro del tejido consolidado de la ciudad, materializando pequeños conjuntos de 20 viviendas, donde los vecinos puedan reconocerse en comunidad.

La inclusión del habitante en el completamiento de la obra ha consolidado una construcción plural, donde de la obra germinal quedan los rastros iniciales del proyecto formal, mezclado con aportes genuinos acercándose a la belleza de la imperfección.

encuentran obras como las del *SEP I* en Córdoba, los edificios de Nid D`Abeille en Marruecos, el Proyecto PREVI en Perú o las obras de *Elemental* en Chile, para citar solo algunas de las obras que se desarrollarán más adelante con mayor detalle; donde el completamiento posterior de las obras no está proyectado en sus particularidades por los propios arquitectos, pero sí incorporan operaciones proyectuales que permiten un posterior desarrollo formal, técnico y estético al conjunto, encontrando un nuevo sentido a la obra. Donde la ampliación de la obra, el cambio de materialidad propuesto, la incorporación de detalles que cuestionarían nociones de *gusto* y estética formal, de aporte espontáneo, sin rigor profesional; cargan a la obra de una superposición de huellas humanas que vienen del esmero y la dedicación, necesidades de crecimiento y habitabilidad, aportes desde la carencia, con una aproximación conceptual a lo *sublime*.

En este sentido, se debe agregar, que lo *feo* no monumentaliza un ideal de estética académica, pero se funde en la memoria histórica del contexto social, consolidando un proceso de construcción espontáneo, colectivo y genuino.

Dentro de este enfoque, resultan acertadas las reflexiones de Clément (2012) en su propuesta de *jardines en movimiento* quien plantea dejar lugar, tiempo y espacio en libertad de acción para conformar un paisaje dinámico, permitiendo cierto *abandono* para que exista un espacio de probabilidad. Estos conceptos de construcción dinámica de las parquizaciones urbanas que expone Clément (2018), al incorporar cierto margen de acción para el completamiento espontáneo, remiten a propuestas de jardines no convencionales, que, basados en la entropía y la regeneración del planeta, dan lugar a una serie de plantas silvestres en la planificación de jardines urbanos. Los proyectos de jardines dinámicos de este autor, se oponen a la jardinería francesa de órdenes geométricos estrictos y propone el crecimiento de plantas espontáneas consideradas en general como *malas hierbas*; las cuales crecen al margen de la planificación en terrenos baldíos y bordes de calles. Esta vegetación sin reconocimiento, entiende el autor, conquista de naturaleza espontáneamente, cubre espacios marginados, pero sostenibles, con bajo consumo de agua, creando un paisaje autóctono y silvestre, permitiendo una regeneración orgánica de lugares degradados y olvidados. Así, al igual que esta vegetación silvestre, la arquitectura espontánea e *inarmónica* (DORFLES, 1989), va cubriendo orgánicamente la ciudad en una regeneración natural de la morfología



Fig. 120 Fuente, arriba: fotografía propia; abajo: fotografía anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso.

Twitter: <https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248>.

En el paisaje urbano latinoamericano se encuentra una arquitectura asimétrica en un continuo hacer y derivar a nuevas configuraciones, en una lógica de mutación sobre sí misma. En la imagen superior puede verse una vivienda en barrio Güemes en la ciudad de Córdoba, donde los hierros de la estructura dejados al aire denotan la espera de una futura ampliación, situación usual en la ciudad que representa el deseo de continuidad permanente de las obras, que pocas veces se concreta, conformando un paisaje urbano fragmentario e inconcluso.

urbana, aunque por momentos se vea olvidada de los ámbitos académicos.

En otras palabras, estos aportes que parecen sin atributos de genialidad, sin autores reconocidos, sin magnificencia profesional, conforman un relato a través de la arquitectura, de aquello que no tiene relato. Pero que, al detener la mirada como arquitectos en esa sucesión de acciones simples, se entiende pueden incorporarse a una *forma de hacer*, capitalizándose en el contexto local a través de un proyecto lo suficientemente flexible y adaptativo.

Desde aquí se comprende que, cuando la *mirada* se posa en lo incompleto, discontinuo o *feo*, al crear *distancia*, al hacerse consciente, se vuelve *sublime*; donde la repetición de estas acciones sencillas se torna un accionar generalizado y colectivo, ya que estas mutaciones de las obras se vuelven un proceder común, convirtiéndose en un rasgo de identidad colectiva, de lo sublime repetitivo,

lo sublime de la banalidad. Contar una y otra vez la pequeña historia de que ya no hay historia por contar, narrar una y otra vez el banal relato de que el relato es banal, hasta que la repetición se vuelve una forma de la novedad y la novedad una forma de lo sublime. Lo sublime de lo nuevo que no renueva nada. O tal vez sí. Tal vez lo propio de la novedad hoy -de la vanguardia- ya no sea la creación de una novedad entendida como la primera vez; sino que es vanguardia quien escribe por primera vez lo ya hecho, quien crea por primera vez lo ya creado". (TABAROVSKY, 2012, pág. 129)

En este sentido la propuesta desde la disciplina puede no estar en el aporte personal que se puede hacer con una arquitectura como rasgo personal, como obra de firma de autor; sino que el aporte creativo puede encontrarse en visualizar un proceso de transformación que se vincula con una forma de hacer propio del contexto local, y donde el arquitecto crea la malla de soporte de ese proceso, el campo de acción que posibilita la participación, buscando no sembrar mayor caos sino un orden abierto y una manera de acompañar esta dinámica del lugar. Así la obra abierta, puede absorber la dinámica y transformaciones de las obras, conteniendo una lógica conceptual de participación a partir de diferentes variables, las cuales abren diversas posibilidades de intervención en el tiempo. Donde el arquitecto puede estar presente como autor desde otro lugar más silencioso, sin su figuratividad literal, donde siguiendo la enseñanza de John Cage en su obra 4'33", el silencio también se compone y en arquitectura, la acción con *otro*, lo indeterminado, la asimetría, el vacío, la polivalencia, también se proyectan y pueden ser parte de la obra.

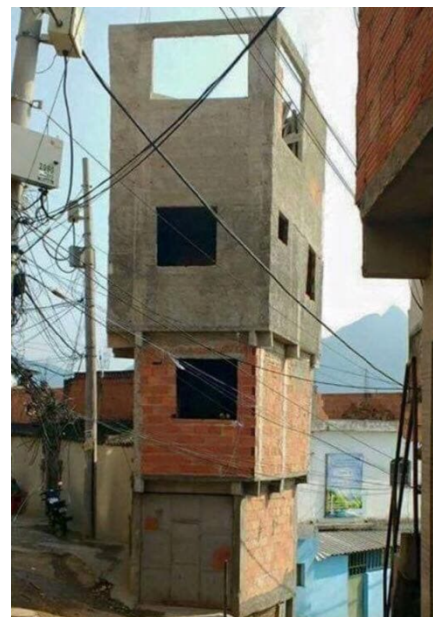


Fig. 121 Fotografía de arriba: anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso. Twitter. <https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248>. Fotografía de abajo: fuente propia. Vivienda sobre calle San Luis, Córdoba.

El paisaje urbano latinoamericano conformado en gran parte con aportes espontáneos, muestra una dinámica activa de continua mutación de la arquitectura, en constante replanteo, sin cerrar una obra unívoca, dejando espacio a la ambigüedad y margen de completamiento futuro. En las fotografías las viviendas muestran esta dinámica constante, apareciendo la asimetría y lo inacabado como rasgo de construcción de identidad urbana.

De esta misma manera, puede incorporarse a la conformación urbana y condición estética de las obras de arquitectura, las mutaciones como parte de la naturaleza y lógica contextual, como parte de un proceso proyectual abierto y plural, donde aparece lo *feo*, *sublime* y espontáneo como parte de la misma obra.

De este modo, puede destrabarse el conflicto entre realidad dinámica y tiempo, entre proyecto y obra, entre autor y usuario, donde al pensarse como una obra abierta se crea la estructura conceptual que puede incluir tiempo y participación futuros.

Obra abierta - Obra cerrada

Plantear la diferencia entre obra abierta y obra cerrada implica tratar, primero, la aparente contradicción que supone su oposición, ya que ambas se acompañan de la misma palabra *obra*, la cual connota de por sí la idea de unidad. Es decir, se entiende que hablar de *obra* significa contener propiedades constitutivas para definirse como entidad, más allá de ser abierta o cerrada, así, las dos pueden reconocerse como unidad conceptual, aunque no signifique unicidad de estructura o de discurso.

De este modo, se comprende que la diferencia entre ambas, está principalmente en que mientras la obra abierta se conforma de una estructura estratégica permeable, capaz de albergar la inclusión de otros actores en el tiempo, conteniendo un habitante activo que es parte de la obra; en la obra cerrada en cambio, es el autor quien ha pautado de manera definitiva su habitabilidad y es el usuario un agente pasivo de la misma.

La obra abierta, por consiguiente, propone una estructura en red, con porosidad de espacios en blanco, pausas e intersticios que completar, posibilitando la revalidación de sentido a lo largo del tiempo, convirtiendo a la obra en un tiempo siempre presente. La apertura de la obra da lugar así tanto a un habitante activo que puede provocar un nuevo sentido a la obra, como también, a un autor estratégico, que posibilita a través de la estructura conceptual del proyecto, distintas actuaciones en el tiempo.

En este sentido es preciso aclarar que cualquier obra de arquitectura es factible de intervenir en el tiempo, pero la diferencia está, en incluir sus posibles participaciones desde el proyecto como parte constitutivo del mismo. Desde aquí se plantea, que la obra abierta posibilita espacio y tiempo, sin implicar necesariamente limitar estrictamente las colaboraciones como si fueran pasos a seguir a la manera de un instructivo para completar una obra, sino posibilitar una invitación y libertad de acción.

Así, tanto la obra abierta o cerrada contienen una estructura identificable de composición, aunque difieren en que la obra cerrada no contiene márgenes de participación previstas desde su concepción, mientras que la obra abierta en su propio marco conceptual alberga espacios de posible intervención, convocando al habitante ¹¹ a actuar como parte de la obra.

En este punto, valen las aclaraciones de Dorfles (1989) cuando plantea la diferencia sobre la realización de elementos inarmónicos predeterminados o programados, pensados previamente, opuestos a aquellos casuales o aleatorios, “es decir, depender de una voluntad inarmónica precisa o de una realización casual de dicha inarmonía” (pág. 91). De aquí la importancia de la *estructura conceptual* de soporte de una obra abierta y de las operaciones proyectuales que la hacen posible como tal, diferenciándose, claramente, de una simple modificación de una obra cerrada.

Es necesario recalcar que, en la obra abierta, la participación del otro forma parte de su *mecanismo generativo* (ECO U. , 1993, pág. 79), que como en cualquier estrategia se pueden prever ciertos movimientos, variaciones, mutaciones e intervenciones de *otro* diferente al autor, imaginando diferentes escenarios posibles durante el proyecto. En estos casos, el propio autor incluye un autor implícito en una *cooperación interpretativa* (ECO U. , 1993), que aunque no sean exactamente las realizaciones posteriores las pensadas previamente por el propio autor, sí determinan o influyen en las decisiones del proyecto inicialmente y son las posibles acciones que pueden dar lugar en el tiempo por otro, componiendo así un campo de probabilidades. En este sentido, no significa que el autor solo se remita a esperar que las intervenciones sucedan, sino por el contrario, crea la fertilidad suficiente para que se produzcan las participaciones futuras.

Así, a los fines de entablar una comparación sintética, la obra cerrada se entiende autónoma, mientras que la obra abierta contiene una fuerza centrífuga a la participación; mientras la primera muestra una unidad acabada de verdades unívocas, la segunda explora la ambigüedad de verdades parciales. De esta manera, la obra cerrada es definitiva, en tanto la obra abierta es potencial, indeterminada y plural.

¹¹ Se habla de *habitante* y no de *usuario* a los fines de involucrar el amplio margen de actores sobre las obras. Refiriéndose a la inclusión de las distintas personas o entidades que puedan actuar y participar de la obra de arquitectura, ya sea desde el ámbito disciplinar por el arquitecto, constructores, empresas, hasta sus propios residentes a través de intervenciones informales.

A su vez se entiende, que indudablemente esta conformación *ambigua* de la obra abierta está restringida a la capacidad y previsión del autor en imaginar el campo de posibilidades de intervención o a suponer un contexto imaginario desde su propio contexto y momento histórico. Lo que lleva a pensar que la obra abierta contiene un campo de posibilidades que aunque no pueda abarcar la inmensidad de variaciones, mutaciones, replanteos, cambios programáticos, actores, etc., que se puedan presentar en el futuro, se estima fecundo y plural, el hecho de incluir desde el proyecto las posibilidades de que esto suceda; e incluso, permitir los acontecimientos casuales, desviaciones o variantes que puedan aparecer, constituyendo estas posibilidades un aporte a la relación de la arquitectura con un contexto dinámico.

Hay que mencionar, además, que la obra cerrada, enfatiza las características singulares de la arquitectura, entendidas como objetos autónomos, clausurándose en sí mismas, pensadas solo como respuesta a su propio momento histórico sin margen de acción posterior a su realización, manteniéndose inmutables frente a los cambios de necesidades, concebidas con pautas proyectuales limitadas y enmarcadas a órdenes de dominio solo del propio autor. Por el contrario, una obra abierta admite amplitud de lecturas y principalmente, posibilita múltiples entradas e intervenciones.

Se debe agregar también, que estos conceptos en la construcción hacia una obra abierta, ya los consideraba Oskar Hansen en su expresión de *Open Form* en 1959, en el último CIAM de Otterlo como miembro del Team X, observando que el binomio espacio-tiempo surge de los acontecimientos, estrechamente ligado a la capacidad de habitabilidad. Hansen enfatizó el papel creativo y participativo del *otro* como coautor del espacio, como accionar complementario, opuesto a lo que definía como concepciones de *Close Form*, consideradas como formas pasivas, impuestas y sin oportunidad al cambio en el tiempo.

En similar dirección de pensamiento, se inscriben los conceptos desarrollados por John Habraken, quien escribe en 1962 su libro: *Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas*, donde define los términos de *Open building*, como estructuras de soporte que el arquitecto diseña y el habitante completa; conceptos destinados principalmente para la vivienda, el cual permitiría acomodarse a distintas situaciones a lo largo de la vida útil de la construcción. En estas propuestas de *soportes*, propone establecer solo lo fijo e inmóvil de la arquitectura (estructura, instalaciones, etc.),

dejando lugar al resto de los espacios dando flexibilidad en el tiempo, permitiendo, así, distintas intervenciones de los habitantes.

Además de estas ideas de inclusión, Habraken también las llega a materializar de manera innovativa, vinculando la arquitectura con el diseño industrial, al diseñar piezas de construcción a través de una botella de cerveza para la marca Heineken, llamada *Wobo*, considerando su descarte como material de construcción. La pieza de vidrio, pensada para ser apilable y encastrada entre el mortero, constituye un avance en diversos temas, tanto en reciclaje urbano y reúso de materiales, como también, de posibilidad de vincular la producción industrial con una construcción abierta.

Dentro de este marco conceptual, pueden reconocerse las valiosas propuestas como las de Christopher Alexander, Yona Friedman, Cedric Price, Aldo Van Eyck, variedad de trabajos del metabolismo japonés con obras de Kenzo Tange y Kisho Kurokawa, las especulaciones teórico- proyectuales conceptualizando el *mat-building* de Alison y Peter Smithson (1974), entre otros, experimentando y fundamentando teorías de la indeterminación, con variados puntos de coincidencias con los conceptos de *Obra Abierta*.

Para simplificar, de lo antes dicho se desprende que, la obra cerrada está basada en un sistema de composición estática en el tiempo, constituida por elementos fijos previamente establecidos por el autor, expresando contenidos unívocos, configurando un objeto cerrado, buscando resolver obras unitarias y definitivas; y principalmente, sin incorporar la noción de tiempo dinámico, la participación de otros actores o transformaciones durante el proceso.

En cambio, en una obra abierta es competencia del proyecto contribuir a producir la participación posterior, diferenciándose de una simple secuencia de acciones lineales o pasos de un procedimiento para su completamiento.

La obra abierta, en su propia estructura conceptual, contempla variables y activadores en forma de red que ayudan a participar desde múltiples enfoques.

Técnicas de proyecto colectivas

Existen numerosos modos de abordar la problemática de inclusión plural en arquitectura, donde es posible visualizar la participación de *otros*, más allá del autor, en la construcción de la obra o el proyecto. Entre aquellas que pueden relacionarse más directamente con el presente trabajo, se encuentran la *arquitectura participativa*, la *arquitectura wiki*, las técnicas de *cadáver exquisito* y la *arquitectura sistémica*, que son otras maneras de concebir plataformas de apertura en la arquitectura y metodologías de composición colectivas o inclusivas. Estos diferentes caminos pueden ser las bases para comprender una serie de operaciones proyectuales que deriven en una obra abierta, la que incluye, además, la posible participación creativa de la obra.

Cadáver Exquisito

Un modo de diseño colectivo se puede visualizar, principalmente en el arte, a través de metodologías de composición colectiva como la llamada: *cadáver exquisito*. La cual es una técnica donde distintos actores construyen una composición en secuencia, pero solo conociendo parte de la misma.

Esta técnica de diseño deriva de un juego de mesa llamado *consecuencias* en el cual cada participante escribe palabras pero que solo deja ver parte del texto doblando el papel y pasando el turno al siguiente jugador para su completamiento. Así, se logra una composición colectiva, pero de la que todos saben solo en parte, descubriendo el resultado completo solo al final de la partida. El nombre de la técnica, se origina por la primera composición grupal de palabras del juego.

Esta técnica lúdica se traslada a las artes plásticas a través de imágenes, con técnicas de dibujo colectivo, utilizada como lógica compositiva grupal, principalmente desarrollada por los surrealistas, entre ellos Robert Desnos, André Bretón y Tristán Tzara; donde se busca una construcción colectiva, intuitiva, incluyendo al azar en el proceso creativo. También puede verse esta técnica aplicada en la arquitectura, en los sugestivos dibujos y enlaces entre edificios que realizan, por ejemplo, en la Universidad de Texas los llamados *Texas Rangers*, con creativos resultados provenientes de la mutación de emblemáticos edificios de la historia de la arquitectura, construyendo una continuidad entre ellos. (MORRIS, 2013)

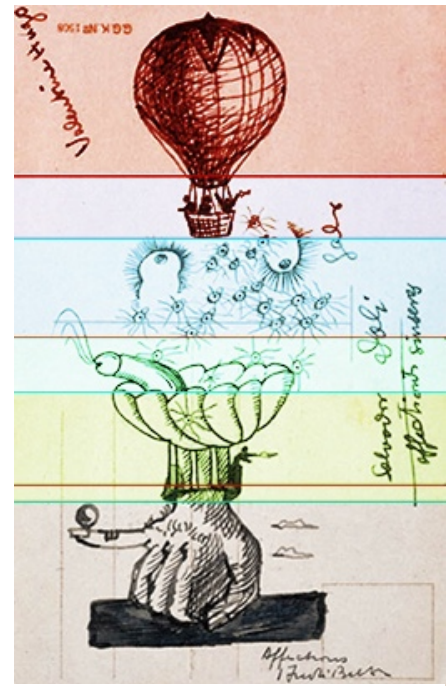


Fig. 122 Recuperado de: <https://totenart.com/noticias/cadaver-exquisito-desbloquea-tu-creatividad/> Dibujo de André Bretón, Salvador Dalí, Gala Dalí, Valentine Hugo, confeccionado con la técnica de cadáver exquisito. Las líneas transversales al dibujo representan la franja de superposición de cada participante dejando solo ver ese espacio para su continuidad.



Fig. 123 Dibujos tomados de libro: (MORRIS, 2013) *Exquisite Conurbation sketchbooks*, Architectural Analysis II, Department of Architecture, Cornell University, Ithaca, New York, 2012. Dibujos de cadáver exquisito en arquitectura, donde los estudiantes vinculan obras paradigmáticas en un dibujo continuo.

La metodología de cadáver exquisito, contiene cierto automatismo a través de pautas de continuidad que la definen como técnica de diseño y a la vez, incluye lo desconocido, el azar, la interpretación del otro, conformando una obra producida en grupo.

Esta técnica artística, aunque incluye cierta insinuación de continuidad en cada etapa, se conforma de una sumatoria de intervenciones individuales con un resultado sorpresivo común; donde la construcción de la totalidad se materializa por el nexo superpuesto de partes de la obra.

En el caso de una obra abierta, la propia estructura conceptual es la invitación al diálogo constante, sin fijar una sola variable o dirección para seguir su continuidad.

Arquitectura Participativa

Otro modo de proyecto con participación de otros actores más allá del propio autor, se reconoce en aquellas técnicas de inclusión directa de los habitantes en las decisiones de diseño a través de una *arquitectura participativa*.

Con sus diversas metodologías, herramientas e instrumentos, buscan contener las decisiones propias del habitante directamente sobre los proyectos. Estas participaciones están dirigidas por profesionales a través de variados instrumentos de diseño en distintos momentos: previo, durante o posteriores al proyecto, los que posibilitan comprender elecciones de la comunidad. Estas herramientas de participación se visualizan a través de la elaboración de encuestas, reuniones de discusión, instrumentos proyectuales como diagramas, módulos arquitectónicos a la manera de piezas de diseño que se agrupan componiendo elecciones propias, gráficos de relaciones con alternativas de organización, etc.; todas estas técnicas supervisadas por un equipo disciplinario, el cual interpreta las diferentes opciones requeridas.

Dentro de este modo participativo directo, se encuentran técnicas de inclusión tanto previas como posteriores a la realización de las primeras etapas de construcción. Estas técnicas participativas, aunque son claras invitaciones a colaborar en la definición de la arquitectura, se diferencian de obra abierta en que las variantes posibles de diseño, ya fueron pautadas previamente por el autor del proyecto.

Dentro de este modo de inclusión como arquitectura participativa, se encuentran cantidades de referencias mayoritariamente destinadas a la vivienda social, propuestas que promueven la autogestión posibilitando la construcción progresiva y por etapas; entre ellas por



Fig. 124 Recuperadas de:
<http://www.udeu.net/>

La arquitectura participativa incluye la acción directa de sus habitantes en el completamiento de los edificios. En esta imagen se visualizan las Viviendas Diagoon, en Delft, 1971, proyecto del Arq. Hertzberger, donde se proponen vacíos en la morfología de la propuesta inicial, los cuales pueden completarse en el tiempo por el habitante. Para el autor de estas obras, el proyecto conforma una idea de estructuralismo inicial planteando posibilidades de cambio, donde la arquitectura permite su participación y completamiento por el habitante. De esta manera, existe una dialéctica entre cambio y constancia, ya que el sistema abierto es lo que se mantiene estable mientras se da lugar a la transformación, donde lo incompleto es fundamental para que esto suceda. (HERTZBERGER, 2015, pág. 50)

ejemplo, las propuestas de Herman Hertzberger con la actuación posterior de sus propios habitantes; la obra de Ralph Erskine, como el conjunto de viviendas sociales de *Byker Wall* en Newcastle, Inglaterra, donde se interactúa con los futuros habitantes previo a la definición de las obras, involucrándolos desde el proyecto; también el caso de las casas para estudiantes *Wolluvé St. Lambert* de Lucien Kroll o las propuestas de *Elemental* dirigidas por Alejandro Aravena, entre otras.

Arquitectura Wiki

Otro camino buscando concretar una obra inclusiva, es la vinculada a plataformas digitales como la *arquitectura wiki*, relacionada a trabajos comunitarios de software donde los usuarios pueden utilizarla libremente. En estas plataformas de *código abierto*, se crean distintas versiones de programas o productos, las cuales se puede modificar y mejorar el diseño a partir de un código fuente; en arquitectura, se busca esta evolución proyectual a través de soportes informáticos de libre participación. Así, se propone una primera versión que se abre a la comunidad, que similar a lo que sucede en la construcción general de software donde se plantea una primera versión *alfa* que se abre al público como prueba, la cual se modifica en trabajos libres de *open source*, llegando a una versión *beta* que se considera revisada, mejorada y ampliada; la arquitectura wiki, “engendada por la yuxtaposición libre de ofertas, capturas, adaptaciones y acomodamientos que ocurren en el mercado real de necesidades” (FERNÁNDEZ, 2013, pág. 60), expone proyectos libres a la comunidad que son sometidos a diferentes criterios, construyendo su propia evolución. Estas propuestas basadas en modelos digitales con regulaciones a través de algoritmos pre-programados, generan modelos de respuesta automática o de simulación interactiva entre diferentes usuarios, quedando a disposición para ser evaluadas y corregidas. Estas plataformas de trabajo colectivo, se entiende, permiten que un proyecto de arquitectura se revise y cambie por diferentes usuarios; pero a diferencia de obra abierta, la estructura conceptual de estas obras no nace necesariamente para participaciones futuras en continuidad o para una permeabilidad de transformación en el tiempo, sino que se pone a disposición su maleabilidad plural para conformar distintas versiones de una misma obra, que busca terminarse y cerrarse en su versión definitiva.

La propuesta de wiki arquitectura permite revertir fácilmente los errores de las versiones a través del libre acceso a usuarios, conformando un proceso constante de



Fig. 125 Recuperadas de: <http://www.morethangreen.es/>
En las imágenes se muestran las obras dirigidas por Santiago Cirugeda, donde se elaboran plataformas de trabajo colectivo en una diversidad de gestiones y lugares urbanos; desde espacios abandonados, públicos y hasta azoteas de edificios en desuso, que se ocupan planteando una aguda crítica a la desigualdad social.

edición mejorada del proyecto. Esta actualización conjunta, es administrada por diferentes comunidades, valorando de esta manera, los procesos informáticos como herramienta propositiva en los diferentes cambios de las obras. Entre las propuestas que se visualiza este modo de participación colaborativo, se reconocen las de Antonio Yemil junto al filósofo Felipe Beltrán Vega en la Universidad Javeriana en Colombia, las prácticas colectivas argentinas del grupo A77 o del arquitecto sevillano Santiago Cirugeda a través de su estudio *Recetas Urbanas*.

Arquitectura Sistémica

La *arquitectura sistémica* es otra lógica proyectual que busca entablar una accionar flexible en el tiempo. La noción de sistemas, se origina coincidente con el periodo de la segunda posguerra europea, donde se requieren cambios estructurales en la producción arquitectónica (ALIATA, 2014). Ante esta dificultosa realidad económica y social, la arquitectura de sistemas se enfoca a construcciones de rápida ejecución, con énfasis en tecnología industrializada y con capacidad de adaptabilidad en el tiempo.

La idea de sistemas proviene, también, de conceptos de la biología, relacionada a la flexibilidad y crecimiento, enmarcada en propiedades de diseño complejas y compuestas por diferentes elementos (MÜLLER & Parera, C., 2016). Relacionando su lógica con disciplinas científicas, la arquitectura sistémica se conforma como un organismo, a través de un conjunto de partes, no pudiendo reducirse a sus componentes específicos, sino dando fundamental importancia a las relaciones entre ellos.

Estos conceptos de las ciencias naturales, se transfieren a la arquitectura sistémica, que como define Aliata es una: “forma nominal compleja, con la que se alude a la metodología de proyecto que tiende a la constitución de un sistema de partes (funcionales y constructivas), apto para la materialización de diversos tipos de edificios” (2004, pág. 57).

El concepto de *sistema* en arquitectura se entiende así, como un conjunto de elementos que conforman una obra que se inscribe dentro de una misma lógica de organización constituyendo un todo, que no es la mera sumatoria de sus elementos constitutivos; que como explica Montaner (2008):

un sistema es un conjunto de elementos heterogéneos (materiales o no), de distintas escalas, que están relacionados

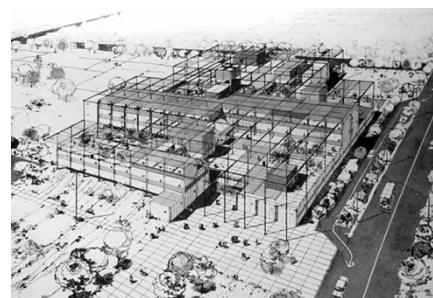


Fig. 126 Recuperado de: Summa N 129,1978. Proyecto del concurso ganado por el estudio de Llauro – Urgell para el Hospital San Vicente de Paul de Salta en 1969, donde se visualiza la arquitectura sistémica del edificio.

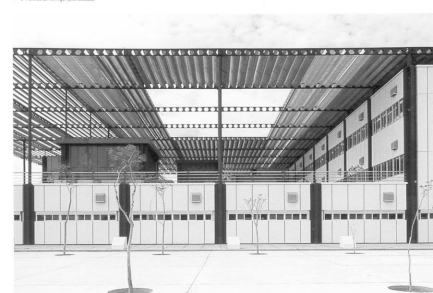
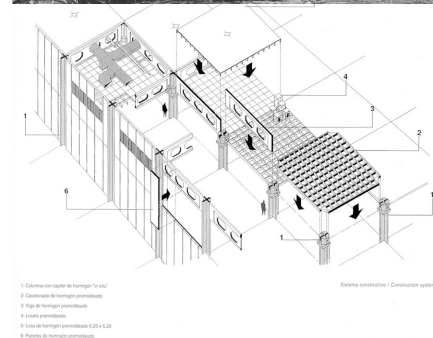


Fig. 127 Recuperado de: <http://www.urgell-penedo-urgell.com/proyectos/mosaico/004/hospital-san-vicente-de-paul/> Gráfico del desglose de piezas constructivas planteadas en el concurso del Hospital San Vicente de Paul de Salta del estudio de Llauro – Urgell y las imágenes de la obra construida, que basada en la arquitectura sistémica del concurso se modifica para su construcción. La lógica de sistemas ordena todo el conjunto en una estructura modular y las piezas de construcción son tipificadas en paneles estandarizados.

entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no es explicable por la mera suma de sus partes. (pág. 11)

De esta manera se entiende que la arquitectura sistémica se caracteriza por una composición espacial, funcional y técnica, donde las partes y la totalidad se determinan por el propio sistema. A la manera de una estructura fractal, las partes y el todo del sistema tienen el mismo orden, teniendo la capacidad de adaptarse a diferentes situaciones en el tiempo dentro de su misma lógica de patrones preestablecidos.

Dentro de la arquitectura sistémica se reconocen obras como los proyectos de hospitales diseñados por Amancio Williams para la provincia de Corrientes donde el trabajo modular, los sistemas prefabricados y la lógica de crecimiento proponen una flexibilidad de la arquitectura en el tiempo; el proyecto ganador del concurso para el Hospital San Vicente de Paul en Orán en Salta, de los arquitectos Llauro – Urgell y asociados, como también proyectos del Team X principalmente los de Van Eyck, Candilis, propuestas de Cedric Price y Yona Friedman, entre otros, buscando nuevas maneras de contener las sucesivas adaptaciones de las obras desde el proyecto. La *arquitectura sistémica*, aunque muy cercana en conceptos a obra abierta, se diferencia de ésta por tener previamente definida y estipulada las posibles intervenciones en el tiempo. Es el autor quien modula, dimensiona y especifica técnicamente las diferentes variantes de las obras, sin una participación creativa o transformación por parte de otros actores del sistema inicial.

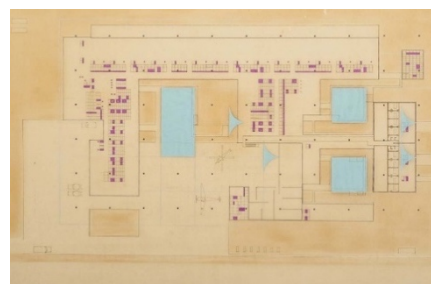


Fig. 128 Recuperada de: <https://www.amanciowilliams.com/>
Proyecto de arquitectura sistémica para tres Hospitales en Corrientes, proyecto no construido del Arq. Amancio Williams. Una sombrilla modular y repetitiva cubre una estructura de forma ortogonal conformada por ambientes seriados, donde se plantea la posibilidad de flexibilidad funcional en el tiempo.

Proyecto con margen de maniobras

Las diferentes propuestas que se describen hasta ahora, son algunas de las diferentes posibilidades de apertura en arte y arquitectura que buscan encontrar maneras diversas de permitir intervenciones en el tiempo y contraponerse a una obra cerrada e inmóvil.

A partir de esta variedad de posiciones proyectuales con énfasis en la flexibilidad y lo colectivo, las cuales se han explicado en el punto anterior, se puede entender más claramente su diferencia con respecto a obras cerradas, las cuales se reconocen por ser concepciones de diseño de discursos en un solo sentido, de proyectos rígidos, presentando poco margen de acción al estar enmarcadas en órdenes finitos en tiempo, función, espacio, técnica o forma. A su vez, se debe tener en cuenta que no se trata de un problema morfológico o lingüístico, ya que es claro que la obra cerrada puede visualizarse tanto en composiciones

clásicas de diseño, a la manera del *beaux arts*, como también en lenguajes de cierta organicidad; porque se entiende que, la clave de su rigidez no está en la propuesta morfológica, sino, principalmente, en la ausencia de participación y su falta de margen de acción por parte de otros actores en el tiempo.

Para explicar mejor esta idea, son pertinentes las palabras de Adolf Loos quien se oponía en su momento al diseño total, refiriéndose a la obra *art nouveau*. La cual, estaba tan detalladamente diseñada por el arquitecto, sin margen de participación, completa y cerrada en todos sus aspectos, que imposibilitaba dar lugar a cualquier intervención futura. Esta condición de unicidad del *art nouveau*, según Loos, queriendo equipararse con estándares de perfección, resultaba una obra congelada a su tiempo sin capacidad para evolucionar en el futuro. La obra estaba así, tan completamente prefigurada por el autor desde la generalidad de la arquitectura hasta el último detalle, sin tolerancia de intervención, que conformaba así una obra acabada. Esta condición finita y cerrada de la obra de arquitectura, representaba para Loos la muerte en vida, comparándola con *ir por la vida con el propio cadáver de uno* (FOSTER, 2004, pág. 15), al estar la obra acabada y completa, sin contemplar espacios permeables de intervención en el proceso.

Esta visión crítica de Loos, resulta oportuna para el reconocimiento del valor de la obra abierta en este trabajo, que, aunque alejada de la búsqueda de pureza de lenguaje y manifiesto ideológico de ese momento, remiten a la importancia del *margen de maniobras* que necesitan las obras para estar vivas en el tiempo.

A este punto es necesario aclarar que, las obras cerradas no implican la falta de calidad arquitectónica o urbana, por el contrario, pueden ser obras que han tenido gran valor para la ciudad en su momento. Lo que se reconoce aquí, es la pertinencia de proyectarlas en un contexto dinámico, el cual plantea el cambio permanente como estado de continuidad y rasgo significativo en la construcción de identidad local. Incluso plantear la antítesis entre obra abierta y cerrada muestra una frontera delicada, ya que establecer detalladamente la obra abierta puede ser una manera de cerrarla, contenerla, buscando determinar lo indeterminado. Ya que, como una contradicción en sí misma,

si estoy a favor de la indeterminación no puedo estar a favor de nada determinado- ni siquiera a favor de la propia afirmación acabada de hacer, ni siquiera a favor de la indeterminación, ni siquiera a favor de mí mismo, como alguien determinado en su opinión-. No puedo afirmar si, por los mismos motivos, no puedo afirmar. No puedo estar si no puedo estar, al mismo

tiempo y por los mismos motivos. (QUETGLAS J. , 2004, pág. 135)

Con este mismo propósito de no limitar la apertura, es necesario repetir que, la obra abierta contiene la ambigüedad en su propia estructura, ampliando, de este modo, su capacidad de indeterminación.

Así, la obra abierta en arquitectura, se entiende como un soporte amplio, indeterminado y polivalente, un campo de posibilidades de acción, una invitación a participar a otros actores, una obra que desde su ideación se propone a través de un proyecto con márgenes de maniobras en el tiempo.

CAPÍTULO IV

Ciudad abierta.

Habitar nuevamente la ciudad existente.

“La urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por aquello mismo que los separa: la distancia, la indiferencia, el anonimato y otras películas protectoras.” (DELGADO RUIZ, 1997, pág. 12)

Frente a la dinámica de transformación constante que vive la ciudad de Córdoba, como hemos desarrollado en los capítulos anteriores, se entiende que, paradójicamente, son minoritarias las propuestas de arquitectura y urbanas desde la práctica disciplinar, donde pueda visualizarse desde el proyecto el concepto del devenir, cambio y mutación de las obras, con la noción implícita de tiempo, formando parte del diseño de la arquitectura y la ciudad. Ante esta realidad, se estudia en el presente capítulo, distintas operaciones de proyecto urbanas, que plantean decisiones de apertura, dando lugar al cambio y la participación en el tiempo en el interior de la propia ciudad.

En los capítulos precedentes de este trabajo, se ha desarrollado cómo pueden visualizarse, a través de diferentes casos de estudio, la dinámica de transformación de los proyectos y obras de arquitectura en la ciudad de Córdoba, en una dinámica de cambio constante. Esta movilidad de la arquitectura, va conformando una ciudad que muestra una mutación sobre sí misma, en la que se reconocen episodios significativos que han marcado esta derivación a nuevos referentes. Sin pretender aquí hacer una descripción exhaustiva de los acontecimientos históricos que ha tenido la ciudad a lo largo del tiempo, solo se describen a continuación algunos que se consideran importantes para comprender la necesidad de estudiar la transformación desde lo existente, sin seguir fomentando la disociación entre evolución urbana y crecimiento ilimitado de la ciudad. Entre estos momentos, es claro visualizar cómo a partir de los años cuarenta en el siglo XX, la ciudad de Córdoba, ha tenido una expansión territorial exponencial por razones económicas, sociales y culturales.

Principalmente, desde su cambio de rol a polo industrial¹² que favorece el traslado constante de la población del campo a la ciudad, cambiando el perfil de una ciudad agro-exportadora hacia una ciudad orientada a lo industrial-tecnológico.

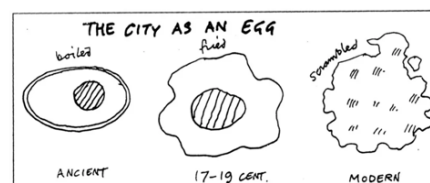


Fig. 129 Recuperado de: <https://bigthink.com/strange-maps/534-the-eggs-of-price-an-ovo-urban-analogy>
Dibujo de Cedric Price titulado *The city as an egg*, alertando sobre el crecimiento desmedido de las ciudades.



Fig. 130 Recuperado de: http://www.cafedelasciudades.com.ar/cordoba_115.htm
Gráfico de la trama urbana de la ciudad de Córdoba con dibujo de barrancas naturales rodeando el centro histórico, el cual se encuentra en el nivel más bajo. El crecimiento extensivo y continuo de la ciudad va ordenándose en fragmentos de tejidos ortogonales y a su vez, nivelando la topografía natural.

¹² Como ya se explicó en el capítulo II, la provincia de Córdoba amplía su rol agroexportador a industrial y crece continuamente hasta la actualidad. Una de las primeras decisiones claves para esta transformación es la instalación de la Fábrica Militar de Aviones en 1927, siendo la que inaugura una serie de espacios de producción industrial del rubro metal-mecánico, que posteriormente se expandirá en otras industrias como Kaiser Argentina 1955, FIAT y Renault más adelante.

Este crecimiento descontrolado de la ciudad, anunciado ya por Lewis Mumford a mediados del siglo pasado y sintetizado en el dibujo de Cedric Price titulado *The city as an egg*, transforma paulatinamente la ciudad existente hasta ese momento de rasgos coloniales, haciendo una mutación desde una ciudad de conformación unitaria y centralizada, a una urbe expandida sin referencias comunes, con grandes periferias anodinas que se acrecientan sin detenerse.

Esta situación de continua expansión en el territorio se busca controlar a través de diversas estrategias públicas en el tiempo, buscando cualificar el crecimiento urbano, entre ellas se destacan: primero, la premonitoria propuesta de controlar la periferia del llamado *Plan Olmos*, diseñado por el ingeniero Carrasco en 1927, donde concibe el ensanche urbano como una *ciudad parque* enlazando diferentes áreas a través de corredores verdes; también más tarde, en 1954, se promulga *el Plan Regulador*, dirigido por Ernesto La Padula, que basado en el Plan de Carrasco, busca controlar y ordenar el crecimiento espontáneo, sectorizando diferentes zonas según usos específicos, dividiendo de este modo a toda la propuesta en tres áreas. Además de esta distinción funcional, dicha estrategia envuelve a toda la ciudad en una avenida de circunvalación buscando limitar así su extensión creciente y continua, la cual recién en 2020 llega a concretarse, llegando tarde para frenar al desborde urbano.

Otro aporte importante, en intentar cualificar el crecimiento urbano con un programa de formación y equipamiento público, son las propuestas de escuelas durante el gobierno de Amadeo Sabattini (1936-40), *modelo que fue sinónimo de progreso* y de profundas reformas pedagógicas (FOGLIA & Goytia, N., 1989, pág. 99). Este perfil de la ciudad como polo educativo crece continuamente hasta la actualidad, que, aunque siendo un rol que ya tiene desde sus orígenes, dado principalmente a través de la convocatoria de una de las universidades más antiguas del continente, la Universidad Nacional de Córdoba, muestra un creciente aumento de su población desde los años ochenta hasta la actualidad, implicando también, un notable desarrollo de todas las actividades económicas subsidiarias que ésta convoca. Estos diversos intentos de controlar el crecimiento de la ciudad se ve desbordado y con una fuerte tendencia de continuidad en el tiempo, sin lograr hasta el momento frenar la extensión urbana o cualificar su periferia.

A esta tendencia, se le suma, a partir de los años noventa, un mayor crecimiento urbano, devenido por situaciones de crisis en la seguridad y de pretendida diferenciación social,

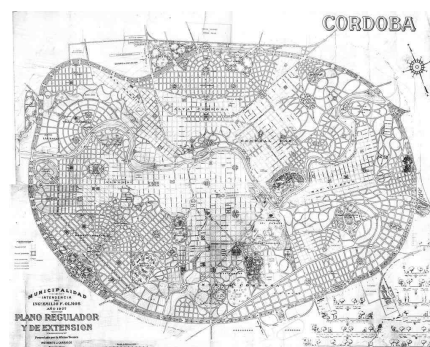


Fig. 131 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/opinion/anillo-de-padula>

En la imagen *Plan Olmos*, diseñado por el ingeniero Carrasco en 1927, donde concibe el ensanche urbano de Córdoba como una *ciudad parque* y delimitada con un cierre perimetral.



Fig. 132 Recuperada de: <https://www.google.com.ar/>
En la imagen satelital de la ciudad de Córdoba, puede verse el crecimiento de la ciudad con la inclusión de vacíos sin construir, haciendo una conformación urbana porosa en llenos y vacíos.

donde la ciudad se transforma hacia una nueva fragmentación, a través del avance de grandes cantidades de barrios cerrados.

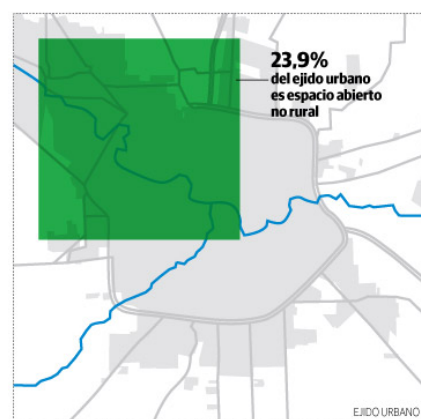
Por consiguiente, se suma otra forma de fragmentación urbana, desarrollándose grandes urbanizaciones privadas, que se encapsulan en el interior de la ciudad, cerrándose al espacio público, ocupando espacios de reserva municipal a través de la continua modificación de pautas legales existentes, con grandes consumos de los servicios e infraestructuras públicas, fracturando las continuidades de la ciudad al cerrarse entre muros perimetrales, provocando núcleos cerrados dentro de la ciudad; perdiendo así en ciertas áreas, el origen y sentido de la ciudad, como es su *sociabilidad* (DELGADO RUIZ, 1997).

Este traslado de la población y conformación de barrios cerrados, trae aparejado la degradación de los barrios pericentrales ya consolidados y, además, la extensión de la periferia de la ciudad. Sumado, además, a la relocalización de asentamientos urbanos espontáneos, construyendo barrios de vivienda social de baja calidad ambiental, a través de los diversos programas de erradicación de los asentamientos existentes, que también conforman barrios que se cierran sobre sí mismos, aunque en estos casos no contengan muros perimetrales sino otros mecanismos sociales de aislación.

A partir de estas observaciones, la ciudad, con las sucesivas transformaciones, se ha visto extendida y construida en su vasta geografía, donde se reconoce que “ya no habitamos ciudades sino territorios” (CACCIARI, 2010, pág. 54), en una secuencia de paisajes híbridos, fuera de la concepción de unidad, construyendo un territorio urbano extenso, más allá de su capacidad en términos de sustentabilidad urbana, con una dimensión de su mancha urbana de más de 57000 hectáreas en el 2019, consolidando así, la segunda ciudad más habitada y extensa del país.

Este crecimiento habitacional, ha generado su propia contracara compleja, con la fragilidad en su calidad urbana en ciertas áreas, con sectores a los que no llegan las infraestructuras mínimas, como calles pavimentadas, iluminación pública, desagües pluviales, cloacas o sin comunicación fluida de transporte; provocando, así, áreas de degradado y marginalidad social.

Pero contradictoriamente, en paralelo a esta situación generalizada de crecimiento extendido, se dejan terrenos vacíos internos a la trama urbana, tanto de grano pequeño conformado por lotes sin construir, como también de grandes dimensiones de vacíos, denominadas *áreas especiales o polígonos* por el municipio, los que se



| Urbano compacto | Urbano edificado disperso | Rural edificado | Abierto urbanizado | Borde urbano | Abierto rural | Agua |
|-----------------|---------------------------|-----------------|--------------------|--------------|---------------|-------|
| 10.517,6 | 4.642,5 | 299,5 | 13.749 | 1.284,5 | 26.386,3 | 725,8 |
| Córdoba | | | | | | |
| 57.999,4 ha | | | | | | |

Fig. 133 Recuperada de: <https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/45-de-mancha-urbana-en-cordoba-esta-sin-edificar>

En la imagen puede verse en verde, la proporción de vacíos internos del casi 24 por ciento de la superficie total sin edificar, pero que cuenta con servicios públicos. El estudio muestra que el 45,5 por ciento de la superficie urbanizada de la Capital no está edificada. (según trabajo realizado por el programa de Infraestructura de Datos Espaciales de la Provincia de Córdoba, Idecor).

encuentran a la espera de proyectos particulares para convenios especiales entre la administración municipal y el privado; generando, de esta manera, grandes áreas sin regulación definitiva.

De donde resulta que la ciudad contiene, por esta forma de crecimiento, vacíos internos intersticiales con más de un 45 por ciento de la superficie urbanizada sin edificar; es decir, espacios vacantes que están permeables a estrategias de planificación, las que permitirían la regeneración urbana sobre sí misma, además de la propia mutación de la arquitectura, con un aprovechamiento de las infraestructuras existentes, evitando la dificultosa y continua expansión urbana.

Dentro de las propuestas que la ciudad ha desarrollado para contrarrestar el crecimiento anodino de su periferia, se puede destacar la búsqueda de nuevas centralidades barriales a través de la construcción de los CPC (Centros de Participación Comunal) a principios de la década del 90, proyecto municipal a cargo del arq. Miguel Ángel Roca. La estrategia urbana se concibe a partir de una serie de edificios que contienen la descentralización de las tareas administrativas del hasta ese momento único edificio Municipal, complementándose con variadas actividades culturales.

La idea de la estrategia al intervenir fuera del centro histórico a través de los CPC, fue localizar una serie de edificios con una fuerte imagen de iconicidad, en sectores claves de acceso a la ciudad en la extensa área de la periferia urbana. Marcando, con esta localización, puertas de acceso estratégicas y, principalmente, crear centros de encuentro comunitario y lugares atractores para la comunidad haciendo de referencias barriales en el contexto inmediato, acotando, de esta manera, la periferia anónima creciente en ese momento.

La propuesta ya había tenido su propio antecedente a través de la propuesta del mismo arquitecto en la década del 1980, cuando plantea nuevas funciones a los antiguos mercados de la ciudad, ubicados en los barrios pericentrales, refuncionalizados como centros culturales. Estas propuestas han sido importantes en la búsqueda de cualificar los barrios de la ciudad desde lo existente, buscando cambiar realidades barriales anodinas por arquitectura con valores de referencia común.

Pero a pesar de estos intentos mencionados, la realidad actual de la ciudad sigue la tendencia a crecer ilimitadamente, conformando nuevas periferias extendidas en el territorio. Situación que lleva a volver a reflexionar sobre la oportunidad de pensar la evolución de la ciudad

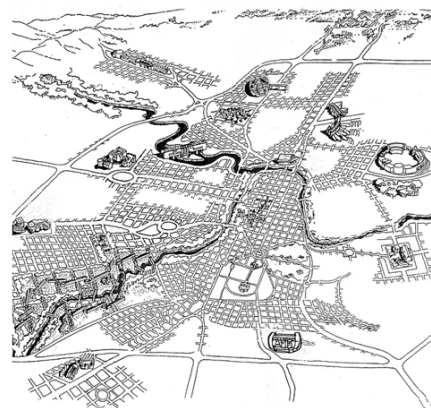


Fig. 134 Recuperada de: www.miguelangelroca.com.ar
Croquis de la estrategia urbana de los CPC en Córdoba, pensados como enclaves de referencia barrial en la periferia de la ciudad.



Fig. 135 Recuperada de: www.miguelangelroca.com.ar
En las imágenes dos de los CPC que buscan a través de su forma icónica congregarse en espacios públicos y ser referentes barriales. Arriba, CPC Ruta 20, Abajo, CPC Colón.

dentro de sus propios límites ya construidos, aprovechando y consolidando la construcción e infraestructura existente, en coherencia con un modo de construcción de identidad local con características de mutación y transformación sobre sí misma, conceptos que se han desarrollado en los capítulos precedentes.

A partir de estas reflexiones se investiga en el presente trabajo, a través del estudio de antecedentes, cómo coordinar y establecer coincidencias con la propia lógica de transformación y mutación de la ciudad, como rasgo de construcción de identidad, con parámetros de sustentabilidad urbana, de crecimiento y densificación, partiendo de lo que ya existe, aprovechando sus infraestructuras, arquitectura, referencias públicas y la memoria histórica del lugar.

A partir de estas reflexiones, es fundamental reconocer la pertinencia de pensar una ciudad que pueda transformarse desde lo existente, ya que, como afirmaba Secchi (1984): “las ciudades en las que viviremos en los próximos años ya están construidas” (pág. 498), estimando que más del ochenta por ciento de las ciudades existentes ya están construidas pero que esto no significa paralizarlas, que no puedan cambiar o transformarse; por el contrario, las nuevas estrategias urbanas pueden basarse en huellas, maneras de actuar repetidas, reglas y excepciones que provienen de códigos culturales y sociales compartidos, latentes en la ciudad. Es decir, en la actualidad, frente a la ciudad extendida y consolidada, los nuevos procesos proyectuales urbanos deberán ser pensados en una ciudad nueva, pero dentro de la que ya existe, renovando sus modos de habitar, reconfigurando su espacio público, reutilizando las construcciones existentes y principalmente dando oportunidad de regeneración vital a través de una *ciudad abierta* (SENNET, 2001).

Para esto, se da cuenta en el presente capítulo, de operaciones de proyecto urbanas, basadas en la construcción y transformación de ciudades a partir de lo existente, definiendo posibilidades de participación y cambio en el tiempo. Estas operaciones lejos de planteos idealistas, modernos o renacentistas de una ciudad con un modelo cerrado, incluso distante de una caracterización fija del planeamiento entendido como objeto acabado; exploran una urbanidad dinámica que permite variaciones, ambigüedades, contradicciones y transformaciones sobre la propia ciudad, ya que se entiende, que: “querer superar tales contradicciones es una mala utopía. Al contrario, se requiere *darle forma*. La ciudad en su historia es el *experimento*



Fig. 136 Recuperada de: <https://www.telediariodigital.net/2014/09/cordoba-periferica-como-opera-la-logica-de-guetizacion-en-los-barrios-ciudad/> Imagen de uno de los barrios construidos por el Estado bajo el programa habitacional “Mi casa, Mi vida”, el crecimiento de la ciudad también se materializa con una sucesión de barrios fruto de la erradicación de asentamientos informales, conformando una periferia anodina, con falta de calidad en el espacio público, resultando barrios de marginalidad y segregación social.

perenne para dar forma a la contradicción, al conflicto“ (CACCIARI, 2010, pág. 7).

Bajo estos conceptos, a continuación se detallan operaciones de proyecto urbanas en diferentes ciudades del mundo, que contienen pautas de transformación y complementación con la ciudad existente. Estas operaciones, instrumentos y herramientas de diseño tienen rasgos de apertura y a su vez, vínculos con sus preexistencias.

Entre las propuestas que se investigan, se toma primero un sector de la ciudad de Córdoba, el cual muestra una transformación de su tejido en damero derivando a conformaciones abiertas en el barrio Güemes. Luego, en la ciudad de Copenhague, se selecciona el *Plan de los cinco dedos* la cual ha significado la posibilidad de incorporar espacios vacíos a la trama urbana creando una ambigüedad espacial entre ciudad y campo. Otro, es el caso de Tokio, con las transformaciones sobre la misma ciudad que muestran cómo se produce su propia metamorfosis en el tiempo, sin perder por ello cualidades urbanas. En el caso de Hong Kong, es claro cómo el espacio público ha derivado a una hibridación con el espacio privado conformando una amalgama de secuencias y recorridos continuos. En la ciudad de San Pablo, se explica cómo áreas degradadas son revitalizadas a través de las infraestructuras públicas. También en París, se muestra la secuencia de transformaciones de la ciudad conservando su patrimonio. En Londres se exhiben nuevos usos del espacio público existente. También en Croacia se visualiza la metamorfosis de palacio arquitectónico a ciudad y finalmente en Italia, se muestra cómo la superposición de etapas constructivas de los edificios consolida la mutación de la arquitectura en la ciudad.

En síntesis, en todas las operaciones seleccionadas, se investiga y explora la evolución de la ciudad sobre sí misma, con lógicas de proyecto con rasgos de apertura, reconociendo y partiendo de sus preexistencias, dando parámetros proyectuales para poder conformar una *ciudad abierta*, de inclusión social, participación y transformación en el tiempo.

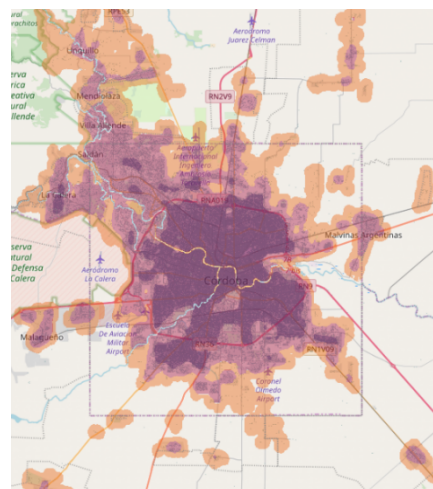


Fig. 137 Recuperada de: <https://idecor.cba.gov.ar/mapa-de-fragmentacion-urbana-nuevos-datos-e-indicadores/>
La ciudad se extiende continuamente en su mancha urbana sobre el territorio, en la imagen se muestra el mapa de Fragmentación Urbana de 2018, donde se visualiza el nivel de rupturas y discontinuidades en la trama de la ciudad de Córdoba, desde el color más claro como tejido de interfaz urbano rural, color intermedio como tejido edificado disperso y el color más oscuro, identificado con un tejido compuesto.

Operaciones proyectuales para una ciudad abierta

Córdoba metabólica

La ciudad de Córdoba muestra una sucesión y superposición de obras, ideas, referentes y propuestas urbanas fragmentarias, como hemos desarrollado hasta ahora en los capítulos precedentes, que se funden en el tiempo conformando un organismo vivo que se transforma sobre sí mismo.

Pero la génesis de esta lógica está sellada desde su trazado y ordenamiento geométrico a través del damero. Esta matriz estampada desde la cuadrícula genera un orden regular y a su vez su propia transgresión; conjugando una constante dualidad entre rigidez y flexibilidad, la cual expresa poéticamente Alfonsina Storni: “Cuadrados, cuadrados, cuadrados. Casas enfiladas. Las gentes ya tienen el alma cuadrada, ideas en fila y ángulo en la espalda” (2019, pág. 149), mostrando la presión de este orden y a su vez, la necesidad de cambiarlo.

Así la ciudad, en su orden geométrico ortogonal incuba su propia transformación y transgresión, estructurando un crecimiento regulado en ejes ortogonales y a su vez ilimitado. Conformando a través del damero, una guía de su crecimiento y también su libertad.

La cuadrícula, así, como la figura literaria de un oxímoron, combina dos significados opuesto en una misma estructura, tiene por un lado una trama rígida de tejido, pero por otro una flexibilidad de crecimiento; un orden regular que a su vez permite una evolución abierta, diversa y heterogénea.

Esta lógica que, en apariencia, es absurda o contradictoria, no configura una antítesis, sino que se complementa entre sí, fundiendo estabilidad e inestabilidad al mismo tiempo, en una dinámica permanente entre límite y apertura.

En consecuencia, la retícula, como raíz orgánica que permite la mutación de la ciudad, también posibilita su extensión ilimitada y crecimiento en altura sin obstáculos, dando lugar a una construcción metabólica, que se regenera sobre sí misma.

Esta construcción ordenada y fluida a la vez, que contiene el damero como soporte urbano, es clave para posibilitar el devenir y la transformación de la ciudad dando lugar a la diversidad, que como manifiesta Koolhaas refiriéndose a la cuadrícula: “se trata del más valeroso acto de predicción realizado por la civilización occidental: el terreno que divide, desocupado; la población que describe, hipotética; los edificios que coloca, fantasmales; y las actividades que

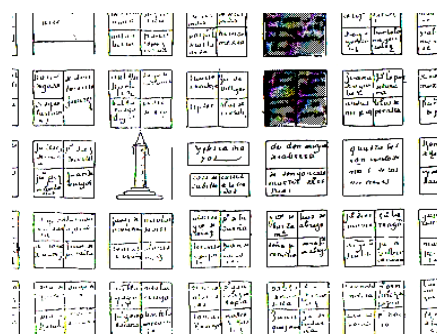


Fig. 138 Tomado de libro: (BEATO, y otros, 1987)

Traza de la ciudad de Córdoba de 1577, donde se visualiza el orden geométrico ortogonal del tejido, estructura de organización que se mantiene en el tiempo, incluso sobre la topografía accidentada natural. El orden del tejido incuba la lógica de transformación y transgresión, de orden y caos, de restricción y libertad a la vez.



Fig. 139 Recuperado de: <https://www.google.com.ar/>
Imagen satelital de la ciudad de Córdoba donde se visualiza el crecimiento extendido y en altura, basado en su estructura de soporte ilimitada de la trama regular, mostrando por un lado un orden rígido y a su vez flexible.

enmarca, inexistentes” (2016, pág. 18), entendiéndola como una especulación conceptual que ambiciona, como construcción mental, someter a la naturaleza y a lo existente. Es decir, donde la clonación del orden del amanzanamiento, a través de la cuadrícula repetitiva, presiona a desarrollar un nuevo sistema de valores formales y fuerza a la distinción entre las diferentes manzanas, y explica: “la disciplina bidimensional de la cuadrícula crea también una libertad inesperada para la anarquía tridimensional” (KOOLHAAS, 2016, pág. 20), estableciendo un nuevo equilibrio entre orden y fluidez, entre control y descontrol, configurando así la ciudad del *caos rígido*.

A partir de estos conceptos, se entiende que la retícula, como dispositivo de planeamiento que trasciende su propia fundación y se sostiene en el tiempo, da lugar a una transformación y mutación de la ciudad, pero a través de un hilo conductor, que es su propio orden geométrico, que la sostiene y da continuidad.

El tejido resulta, de esta manera, en un orden intrínseco, que le permite a la ciudad renovarse continuamente en su dimensión volumétrica y espacial.

Esta ambigüedad constitutiva que está presente en la ciudad latinoamericana a través de su trazado, contiene la capacidad de regeneración metabólica como código de cambio, para poder crearse y recrearse en el tiempo y resulta esencial entenderla en función de su relación con las lógicas de diseño de una obra abierta.

En este sentido, la cuadrícula contiene la capacidad de albergar operaciones de proyecto, que, en coincidencia con su propia lógica interna, pueden replantear su propio sentido y redireccionar también a la ciudad.

Aprovechando así, la anarquía intrínseca del propio tejido como oportunidad creativa, con la capacidad de reinventarse a sí misma y no simplemente existir, de nacer de nuevo y no sencillamente continuar *siendo*, sino tener la posibilidad de crearse a sí misma y sobre sí misma, que como dice Pessoa (2016):

Si quiero decir que existo como entidad que a sí misma se dirige y forma, que ejerce ante sí misma la función divina de crearse, ¿cómo he de emplear el verbo “ser” sino convirtiéndolo súbitamente en transitivo? Y entonces, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, diré “Me soy”. (pág. 98)

Así Pessoa, revive el lenguaje en una nueva conjugación gramatical que acompaña el crearse y tener la capacidad de transformarse a sí mismo. En este juego verbal que expone el poeta, muestra la reafirmación e intención de reinventarse, de acción como presente continuo y autodecisión en la propia conformación. De este mismo



Fig. 140 Tomado de: ORTIZ SOSA, P. Ramacciotti, J. Siderides, N. (2019) *Irrupción pública. Córdoba: Faud. Pag. 64* Dibujo de la trama urbana ortogonal de la ciudad de Córdoba, con la transformación interna de las manzanas a través de pasajes, galerías y paseos internos laberínticos, que conforman una nueva trama irregular superpuesta al amanzanamiento original. Esta mutación del tejido comienza en el área central y vuelve a materializarse con nuevas características en el barrio Güemes.

modo, también se puede entender a la ciudad en un continuo replanteo del ser, de *estar siendo*, cambiando y mutando para siempre estar viva, valiéndose de la transgresión al orden para construir una ciudad que evoluciona, para reinventarla y crearla continuamente. Dentro de esta dinámica, el tejido, conforma una estructura de soporte a la sucesiva transformación de la morfología urbana, que, vinculada al modo de construir la identidad local, de manera cambiante, va definiendo una espacialidad elástica que va mutando en el tiempo.

Así, el cambio constante que se visualiza en la ciudad, es parte inherente al propio sistema conformando una *ciudad metabólica* (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016, pág. 9), ya que contiene un proceso de transformación que la mantiene viva y activa, a través de una estructura de soporte (el tejido) que le da continuidad, y partes, que se van transformando, cambiando y mutando (la arquitectura), haciendo de la ciudad un organismo vivo. Desde aquí también se cuestiona el proyectar obras cerradas desde la disciplina en el contexto local, cuando es claro que su propio soporte urbano, es decir la cuadrícula, incuba la capacidad de cambiar y transformarse.

Mutaciones del tejido, transformación en Güemes

En continuidad con este enfoque de ciudad metabólica, en la ciudad de Córdoba, se muestran indicios de otra nueva evolución en esta flexibilidad que genera el tejido, hacia una nueva conformación sobre su propia base de organización natural. Ya que no solo muestra su transformación a partir de la renovación lote a lote, extendiéndose no solo en sus dos dimensiones ortogonales a través del crecimiento en horizontal y vertical en altura, sino que también, trasciende su propio orden genético ortogonal hacia un tejido laberíntico superpuesto al existente.

Así, mutando su tejido como soporte y morfología urbana, va mutando desde sus preexistencias a otras conformaciones complejas, que involucran varios lotes por manzanas y diferentes arquitecturas que se vinculan entre sí, saltando diferencias de dominio y cambiando de viejo a nuevo, tomando parte de las construcciones de un lote continuando en la parte de otro, conformando una red rizomática que se cruza y entrelaza con el tejido existente. Esta transformación urbana, que se origina desde una acción espontánea de los habitantes y continúa como operaciones de proyecto formal, establece nuevas configuraciones espaciales urbanas.

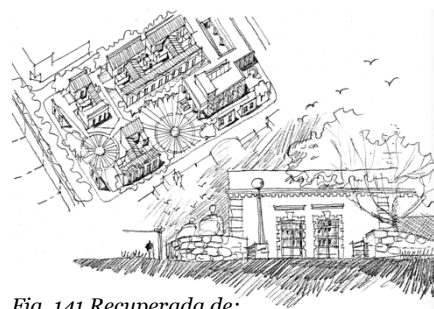


Fig. 141 Recuperada de: <https://www.miguelangelroca.com.ar/paseo-de-las-artes>
Croquis del proyecto del Paseo de las Artes que surge de la transformación de viviendas obreras existentes.



Fig. 142 Recuperada de: <https://www.miguelangelroca.com.ar/paseo-de-las-artes>
Fotografía del Paseo de las artes conformado con parte de las viviendas existentes, dejadas como ruinas rehabilitadas con nuevas funciones de mercado de artesanías.

Estos nuevos recorridos urbanos de crecimiento irregular, laberínticos y orgánicos dentro del tejido existente, son alternativas de convocatoria urbana que buscan sobrevivir en los barrios pericentrales ante el crecimiento del *fenómeno de uniformidad* (GARCÍA VÁZQUEZ, 2004, pág. 198) que tienen las ciudades contemporáneas. Es decir, buscando diferenciarse del avance comercial, anónimo y homogeneizador de los barrios más densos de la ciudad, conformando así, una alternativa a través de una serie de propuestas que pueden considerarse de evolución abierta, transparentando una forma de pensar, proyectar y construir metabólica.

Se toma para poder visualizar estos conceptos, la transformación que ha tenido principalmente el barrio Güemes, que muestra claramente esta transformación. El barrio Güemes, un antiguo barrio cordobés de origen popular y marginal, cuna de mitos populares, se ha transformado en los últimos años, en polo cultural y gastronómico revitalizador de un área degradada. El barrio se localiza en el centro de la ciudad, en una zona adyacente al casco histórico y al denso barrio estudiantil de Nueva Córdoba próximo al campus de la Universidad Nacional.

El corazón del barrio Güemes es el *Paseo de las Artes*, proyecto del arquitecto Miguel Ángel Roca en 1981, quien refuncionalizó la manzana en cuestión, dejando parte de un conjunto de casas obreras existentes de principios del siglo XX, para crear un mercado de pulgas.

Este proyecto urbano ha funcionado de manera germinal, derivando a una dinámica propia barrial, que ha conducido a una secuencia de operaciones en la zona que no deja de reinventarse, cambiar y crecer constantemente. El proyecto del *Paseo de la Artes*, dejando parte de la arquitectura existente a la manera de ruinas rehabilitadas, da lugar a un crecimiento regenerativo del barrio entero. Este desarrollo, no se limita a su espacio comercial específico de tipo transitorio a través de sus tiendas, mercados y puestos de fin de semana, sino principalmente un crecimiento por contagio a toda el área.

Todo el barrio se transforma en una red de galerías a cielo abierto, corredores semicubiertos, locales comerciales, pasajes, recorridos que comienzan a nivel de calle y continúan en terrazas, vinculan lotes anexos, perforan las manzanas, estructurándose en una configuración que intercala espacios abiertos y cerrados.

Pero a este punto, es importante señalar que, contrariamente a la dinámica generalizada en la ciudad de Córdoba de demolición y construcción sobre *tabula rasa*, la



Fig. 143 Recuperada de: <https://cultura.cordoba.gob.ar/espacio/523/paseo-de-las-artes>
Imagen de las calles del contexto al Paseo de las Artes, donde el contagio de actividad cultural y comercial ha transformado la totalidad del barrio existente.

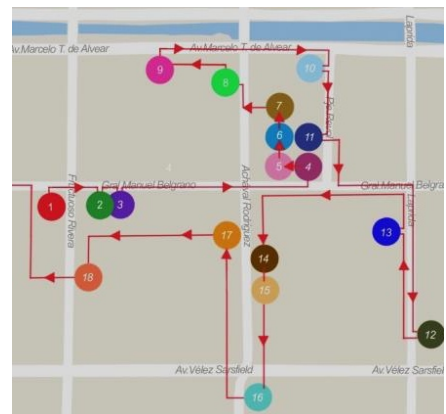


Fig. 144 Recuperada de: <https://cultura.cordoba.gob.ar/espacio/523/paseo-de-las-artes>
Esquema de algunos de los circuitos y pasajes internos a las manzanas del tejido, que serpentean y configuran nuevos recorridos alternativos a la trama ortogonal.

propuesta barrial, en lugar de eliminar sucesivamente sus preexistencias y sobre ellas construir nuevas propuestas como es habitual, transforma lo existente potenciando aún más su condición bohemia y de tiempo transcurrido en las obras. A esta característica, se le suma la particularidad de vincular las construcciones entre diferentes lotes, anexando partes de una construcción a otra, mutando en su configuración, conformando una adición creativa de partes, que penetra y se distribuye por las distintas manzanas, haciendo un tejido laberíntico, serpenteando la cuadrícula y a la estructura vial; mostrando así, un proceso de evolución orgánica y regenerativa.

Acorde a esta dinámica, en la última década, este crecimiento se ve expandido vertiginosamente con la inversión privada, la que va acelerando el tiempo de concreciones de las distintas propuestas, a través de inversiones económicas con emprendimientos como pasajes comerciales, casas de antigüedades, salas de exposiciones de arte, venta de artesanías, teatros, bares, restaurantes, etc. Esta red de circuitos comerciales y culturales tiene su antecedente en la propia ciudad, en las galerías comerciales típicas de la tradicional área peatonal en el centro de la misma, aunque en Güemes se reconfiguran y toman nuevas características espaciales. Así, a diferencia de las galerías del centro, el tejido del barrio se materializa con parte de las construcciones que ya existen y muy pocas se realizan desde proyectos ex novo.

De esta manera las propuestas de pasajes internos, creando un nuevo modo de habitar, se mixtura con la arquitectura popular existente, configurando, a su vez, una nueva noción de calle. Entremezclando, de esta manera, el espacio público con el privado, lo existente y lo nuevo, el que deviene en una nueva hibridación creativa en constante mutación. Esta nueva red de circuitos fusionando arquitectura existente y nueva en una intrincada combinación, genera no solo una nueva conformación espacial sino un cambio de conductas, construyendo una inmensa posibilidad de recorridos urbanos. Así, la calle, se bifurca y se introduce entre los lotes privados, transformados en pasajes al interior de las manzanas, multiplicando y expandiendo la participación pública.

Estos paseos enredados, permiten cantidad de posibilidades de recorridos, de caminos y opciones de direcciones a tomar, provocando otra visión de la ciudad, de enfoques múltiples, lúdica, de sorpresas. Creando así, una



Fig. 145 Fotografías del autor. Imágenes de las galerías comerciales en el centro de la ciudad de Córdoba, que forman un tejido continuo intersticial al interior de la manzana, esta lógica es un antecedente a la transformación del tejido en Güemes, aunque en este último, se caracteriza su conformación urbana por la transformación y mutación de la arquitectura existente.



Fig. 146 Recuperada de: <https://www.yelp.com.ar/biz/muy-g%C3%BCemes-c%C3%B3rdoba-2> Imagen de uno de los pasajes internos, Galería Muy Güemes, que dejando parte de un galpón existente, se renueva a través de un pasaje peatonal y comercial.

psicogeografía de un deambular laberíntico, a la manera en la que Guy Debord (1999) proponía con la *teoría de la deriva*, como un llamamiento a vagar, trazando cada uno su propio recorrido urbano.

Estos circuitos resultan de dejarse llevar por la ciudad atravesando diversas atmósferas y microclimas, eligiendo a cada instante su propio destino, opuesto a seguir lo pautado, como se supone en un centro comercial o con el trazado regular de la trama vehicular; por el contrario, estos recorridos alternativos conforman un orden propio y de jerarquías personales.

Así, el habitante, va conformando un mapa imaginario vinculando ciertos lugares solo por lo que lo atrae o surge a cada instante, según preferencias, intereses particulares, hábitos, creando un propio mapa y experiencia urbanos.

La propuesta barrial aparece así, con la particularidad de construir un proceso intrincado en espacios y vivencias, que se va materializando a medida que se avanza en la transformación, paso a paso, con un destino por momentos incierto, de cambio permanente, de vínculos entre diferentes lotes, de adaptaciones a distintas circunstancias, enlazando las construcciones en plantas bajas y ramificándose a terrazas de vecinos, de mutaciones de la arquitectura existente con agregados nuevos, armando así, trayectos particularizados urbanos imbricados en la trama regular.

Pero es necesario subrayar, que esta dinámica compleja, orgánica y al parecer caótica, por lo mismo, es rica en creatividad, vitalidad y sorpresa, acercándose a los conceptos de *ciudad abierta* que plantea Sennet (2001), donde el ciudadano abandonando la obsesión por las experiencias controladas y purificadas, se ve inmerso en ambigüedades e incertidumbres, transformándose en un ser activo, donde necesariamente pierde el miedo al conflicto frente a la diversidad. Permitiendo, así, cierta ambigüedad en el proceso de construcción del lugar, el que posibilita la participación colectiva en el tiempo, conformando una experiencia abierta y una obra de crecimiento metabólico y abierto.

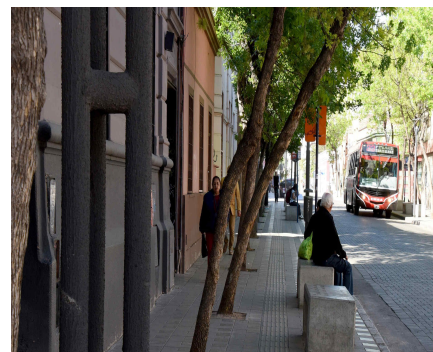


Fig. 147 Recuperada de:
<https://www.lavoz.com.ar/categoria/temas-libres-9119>

Imagen de la calle Belgrano en Güemes, donde la arquitectura existente se transforma y muta a nuevas configuraciones urbanas.

Una mano abierta para Copenhague

En relación al crecimiento en extensión horizontal que se planteaba anteriormente como uno de los problemas más significativos en el contexto local, se seleccionan a continuación para este estudio, una serie de antecedentes, donde el crecimiento de la ciudad está vinculado a una relación con lo existente.

Para ello se analiza a continuación, la planificación urbana en la ciudad de Copenhague, Dinamarca, llamada *Plan de los Cinco Dedos*, propuesta bajo la dirección de Steen Eiler Rasmussen en 1947.

El proyecto, introdujo una estrategia de descentralización urbana, partiendo de la problemática que presentaba el centro histórico medieval existente, denso, consolidado y comprimido entre murallas y el límite marítimo; necesitando densificarse y a su vez expandirse hacia las afueras de la ciudad.

Ante esta problemática, la propuesta se extiende en el territorio a través de cinco ejes de crecimiento, figurando cinco dedos de una mano, que se materializan a través del ensanche de la mancha urbana con diferentes variables de ampliación, entre las principales: mayor densificación, equipamiento, infraestructura y transporte. Pero lo singular del proyecto, es dejar, entre estos ejes de trama urbana, espacios sin construir de campo protegido. De esta manera la ciudad crece con fajas de campo entre sus ejes de crecimiento urbano. Estas cuñas verdes están destinadas a terrenos de cultivos y recreativos, mientras que en la *palma* de la mano se concentra el denso tejido antiguo del centro de Copenhague.

El proyecto es un claro vínculo ciudad/campo, pero principalmente un ejemplo de apertura proyectual, donde a partir del trazado de algunos elementos esenciales, se deja la posibilidad de que la ciudad crezca y cambie con el tiempo.

Entre los antecedentes que se relacionan con al *Plan de los cinco dedos*, pueden encontrarse: la propuesta de anillos verdes de Ebenezer Howard para la *ciudad jardín*, el *Green Belt* para Londres de Leslie Patrick Abercrombie, la *ciudad viva* y en evolución de Patrick Geddes, los *patterns* de Christopher Alexander anticipando corredores ecológicos y, puede relacionarse también, con los proyectos de interconexión de parques contemporáneos como los de Barcelona o los de Burle Marx como el *Aterro do Flamengo* en Río de Janeiro, entre otros. Donde en todos los casos se incluye la naturaleza a la trama urbana, complementando la arquitectura de la ciudad con parquizaciones particulares que brindan espacios verdes y abiertos, sin concebir a la ciudad solo en su dimensión

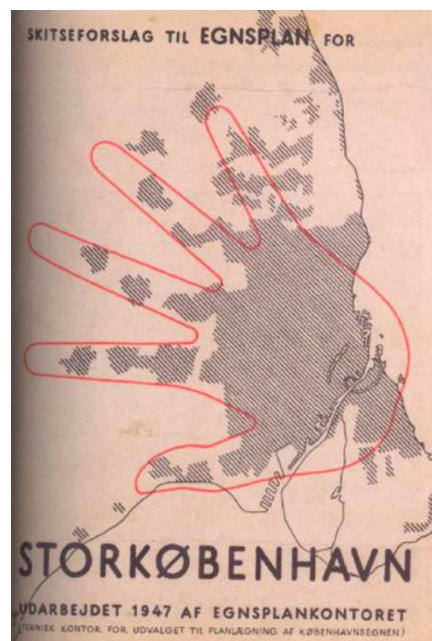


Fig. 148 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html> *Plan de los Cinco Dedos (Finger Plan), una mano abierta en rojo simboliza un nuevo modo de planificación atento a incorporar la naturaleza a la ciudad. En gris se visualiza la mancha urbana de Copenhague y la mano abierta como propuesta de crecimiento.*



Fig. 149 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html> *Plan de los Cinco Dedos, esquema de evolución de la ciudad acompañado de infraestructura de transporte y con puntos de equipamientos para centros urbanos.*

edificatoria de densas construcciones sin expansiones. De esta manera, estas diferentes propuestas, piensan la ciudad pero sin olvidar la necesidad de pulmones verdes dentro de la planificación urbana, que como expresa Burle Marx: "Los jardines devuelven a las personas el verde que la ciudad les robó" (GUTIÉRREZ B. , 2010).

Con estos mismos argumentos de inclusión de espacios verdes en la ciudad, pero dejando expresamente campo incluido en la trama urbana, avanza en el tiempo el crecimiento urbano propuesto sobre los ejes de los cinco dedos en Copenhague. El cual fue densificándose hasta la actualidad, extendiéndose de manera diversificada, tanto como ciudad jardín, como sector de grandes edificios en altura de vivienda social y universitaria, como eje industrial o también como vínculo territorial entre Dinamarca y Suecia. Pero conservando, hasta en la actualidad, la relación entre campo abierto y ciudad como se pensaba desde el proyecto original consolidando una mixtura entre ambos, acercándose a las afirmaciones de Corboz (2014) cuando dice:

la oposición campo- ciudad deja de existir debido al triunfo de la ciudad. En consecuencia, el espacio urbanizado no es tanto aquel en el que las construcciones se suceden unas a otras en orden cerrado como aquel en el que los habitantes han adquirido una mentalidad ciudadana (pág. 26),

convirtiendo, así, a todo el territorio en parte de la ciudad, sin distinción entre uno y otro, ya que es el ciudadano quien las integra.

Los conceptos descritos anteriormente pueden verse transferidos al paisaje urbano de Copenhague, ya que el proyecto *de los cinco dedos* ha sido lo suficientemente permeable en el tiempo, lo cual ha posibilitado su continuidad a través de los años. Consolidándose también, en la significativa intervención que tuvo la ciudad a partir de los años sesenta ininterrumpidamente en diferentes variables: tanto en su densificación habitacional como en transporte de alta velocidad, parques lineales, infraestructura de agua y paisajística, ciclovías, parques acuáticos en el borde marítimo, extensión de la ciudad sobre el mar, diversidad de modelos urbanos en los barrios, peatonalización del centro histórico, entre tantas intervenciones; todas enfocadas a brindar mayor espacio público, mejorar la calidad de vida del habitante y permitir la pluralidad social.

Así la propuesta *de los cinco dedos*, al plantear espacios vacíos fluidos y a su vez extender el tejido urbano, da lugar a la transformación de la ciudad sobre sí misma, no completando, así, un modelo cerrado compacto, sino que



Fig. 150 Recuperada de: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/16237/TesinaOrestadEloisaBalaquer.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Imagen aérea de Copenhague, donde se visualiza el vínculo ciudad-campo que persiste en la actualidad apartir del Plan de los cinco dedos.



Fig. 151 Recuperadas de: <https://upcommons.upc.edu/> Diagramas de infraestructuras sobre el eje de crecimiento llamado Ørestad. A la izquierda, en azul, se muestra el recorrido irregular de la infraestructura de agua, formando canales, plazas y lagunas, configurando un parque lineal. A la derecha, el eje de infraestructura de transporte público, serpenteado por el eje paisajístico de agua.



Fig. 152 Recuperada de: Recuperada de: <https://www.dezeen.com/2010/10/22/8-house-by-big-2/> Edificio de viviendas y uso mixto 8 House, proyecto de BIG (Bjarke Ingels Group), la volumetría se pliega en continuidad con el campo abierto.

permite distintas intervenciones en el tiempo y su adaptación flexible a diferentes circunstancias, diversos planes urbanísticos, aumento imprevisto de la población en unas áreas más que en otras, permitiendo, así, transformarse en el tiempo.

En este sentido, es claro visualizar cómo la traza original del proyecto de los cinco dedos permanece en las sucesivas intervenciones que suceden en la ciudad y también su continuidad en el tiempo. Es decir, el Plan no obstaculiza que la ciudad crezca y cambie, por el contrario, promueve su propia renovación. Esto se muestra principalmente, cuando a partir del aumento repentino de la población en los años noventa, se propone un nuevo crecimiento urbano sobre áreas militares protegidas, que obliga a avanzar sobre el propio trazado. Este nuevo eje de crecimiento, llamado *Ørestad*, se conforma a través de proyectos edilicios a gran escala, consolidado a través de conjuntos de viviendas, como una forma de revitalizar la ciudad sobre áreas vacantes, pero siguiendo las pautas esenciales del Plan de los cinco dedos. Esta nueva planificación urbana de *Ørestad*, se desarrolla a través del Master Plan presentado por *Ørestadsselskabet I/S* en 1995.¹³

La propuesta urbana se basa en la prolongación sobre un eje hacia el territorio abierto, acompañada de una red de transporte público, de tren y metro, complementado y serpenteado por un trazado de infraestructura de agua, conformando un parque lineal a través de lagunas, estanques y canales.

Este eje de importancia estratégica territorial, responde fuertemente a la demanda habitacional estudiantil ya que está ubicado cerca de la universidad, vinculando, además, el centro de la ciudad con el aeropuerto internacional y uniéndose a través de un extenso puente con el centro de Malmö, conectando así, Dinamarca con Suecia. Es decir, no solo es un eje de crecimiento urbano sino de importancia regional, pero que, a través de la incorporación de grandes vacíos urbanos, infraestructura con acondicionamiento paisajístico y transporte público o de bicisendas; propone una transformación de la situación existente, mejorando la calidad de vida urbana. A los fines de explicitar mejor la lógica de diseño que permite la continua transformación de la ciudad, se muestra a continuación cómo también la arquitectura, desde las operaciones de proyecto, fortalece esta visión de replanteo urbano pero que se sostiene del plan inicial.



Fig. 153 Fuente: fotografía propia. El edificio de 8 House se estructura espacialmente a través de una vereda continua que va trepando toda la edificación.



Fig. 154 Fuente: fotografía propia. La vereda continua replantea la anodina circulación común por un espacio público de acceso a la manera de una calle tradicional.



Fig. 155 Recuperada de: <https://www.dezeen.com/2010/10/22/8-house-by-big-2/> Sobre la vereda de acceso se abren los patios privados conformando expansiones de las viviendas.



Fig. 156 Fuente: fotografía propia. Fotografía de patios privados que se abren a calle en el centro de la ciudad de Copenhague. La propuesta de 8 House se relaciona con estos espacios de expansión tradicional en la ciudad.

¹³ El Master Plan presentado por *Ørestadsselskabet I/S* en 1995, se basa en la propuesta del equipo de arquitectos ganadores del concurso internacional: Aaro Artto, Teemu Palo, Yrjö Rossi, Hannu Tikka y Matti Kajjansinkko.

Para mostrar estas ideas, se focaliza en el crecimiento urbano sobre el final de la ciudad, en el eje de Ørestad, donde se sitúa el edificio de viviendas *8 House*, proyecto de BIG (Bjarke Ingels Group), el que fortalece con la arquitectura estas pautas de crecimiento urbano. En particular, el edificio, con su volumetría conforma dos situaciones de contexto, una más urbana, de borde rígido en los laterales que limitan con la avenida principal y el parque lineal de agua, y, por otro lado, podría decirse más rural, donde su morfología se pliega y baja en altura con parquización de sus cubiertas, abriéndose hacia el campo, hacia el final de la ciudad.

A su vez, el edificio extremiza su condición de borde urbano, planteando una vereda ancha que va trepando toda la edificación, subiendo y envolviendo todo el conjunto, proponiendo la continuidad de la calle trepando en la arquitectura, cambiando la tradicional calle a nivel de tierra, por una que es parte de la arquitectura elevándose del suelo.

A su vez, sobre esta vereda, cada vivienda se abre a la manera de una calle tradicional de la ciudad, con su propio patio de expansión, conformando la noción de una pequeña casa, pero ubicada en un edificio en altura.

El edificio a través de esta vereda continua, evita la típica circulación común anodina de los conjuntos de vivienda, transformándola en una calle pública, habitada y con vida propia. Donde el aporte más significativo del proyecto es brindar urbanidad, a través de esta calle continua y activa de participación, en los confines de la ciudad existente, estrechando distancias y rompiendo la noción de periferias alejadas del centro.

Además de este edificio, existen una gran variedad de propuestas, que igualmente van enriqueciendo el Plan inicial, actualizándolo constantemente, incorporando nuevos modos de apropiación en la ciudad.

Entre las obras más destacadas, se puede mencionar la variedad de intervenciones sobre el espacio público, volviendo a redefinir su rol participativo y contemporáneo, con una serie de parques de juego y acuáticos. Esto es posible después de la limpieza de aguas del sector del antiguo puerto de la ciudad, eliminando los desechos industriales a partir de su traslado comercial hacia otra área más alejada. Estos cambios posibilitan que se transformen distintas áreas urbanas, ahora convertidos en espacios de encuentros culturales y sociales, donde se proponen diversidad de funciones como parques y una serie de piletas públicas, entre ellos, por ejemplo, los baños de *Kastrup* o *The Harbour Bath*.



Fig. 157 Fuente: fotografía propia.
Imagen del edificio de *8 House* desde el parque lineal de agua, donde se eleva en altura hacia un perfil más urbano.



Fig. 158 Fuente: fotografía propia.
La volumetría se pliega y se parquiza cubiertas que se abren al campo, al final del eje de Ørestad.

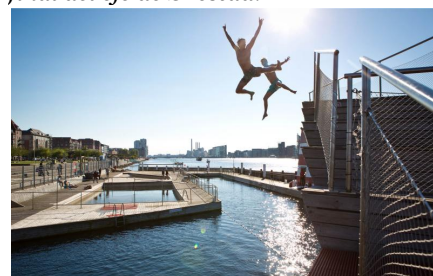


Fig. 159 Recuperada de: <https://urbandevopmenteph.kk.dk/artikel/harbour-opportunities>
Plataformas de madera y diferencia de piscinas en *The Harbour Bath*, transforman el espacio público en espacios de recreación contemporánea.

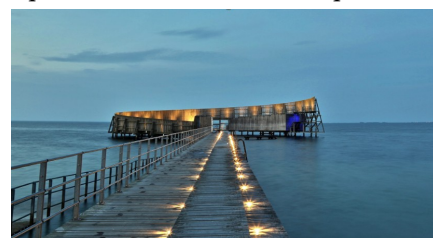


Fig. 160 Recuperada de: https://medium.com/@siobhan_farmer/op-en-air-swimming-copenhagen-style-d74567b5b649
Los baños de *Kastrup* se extienden sobre el agua ganando espacio público. Los antiguos espacios de comercio y puerto se transforman en espacios recreativos.

Este último conjunto acuático en particular, diseño del estudio PLOT (equipo de arquitectos: Bjarke Ingels y Julien De Smedt), se conforma a través de una plataforma de madera, que plegándose y recortándose, va definiendo un espacio de multifunción, configurando un espacio público activo y participativo, cambiando de esta manera, el borde marítimo contaminado y degradado. Con estas nuevas formas de revitalizar la ciudad a través del espacio público con infraestructuras, equipamiento, piletas, plazas y parques; la propuesta plantea que el esparcimiento de la población suceda en el interior de la propia ciudad cumpliendo la función de lugares de encuentro social, donde es posible extenderse sobre las plataformas a tomar sol, utilizarse como anfiteatro para diferentes tipos de espectáculos o zambullirse en las aguas, planteando una invitación abierta al ciudadano a participar todo el año.

Esta propuesta es parte de la intervención urbana llamada *Blue Plan*, que, a lo largo de 42 km en los antiguos muelles, estructura nuevos parques, paseos, zona de recreación, recorridos de bicisendas, parques infantiles, espacios verdes; transformando la ciudad existente en nuevos modos de apropiación urbana a partir del espacio público. Así la ciudad va cambiando viejos modelos de intervención urbana: desde la peatonalización de calles en el centro de la ciudad y la prioridad al ciclista brindando más espacio a las bicisendas, hasta la materialización de una gran cantidad de parques de distintas características que fortalecen la vitalidad de los barrios. Estos parques no solo se complementan con los tradicionales espacios verdes existentes, sino que incorporan actividades nuevas como pistas de patinaje, mesas de ping-pong, plataformas de boxeo, planchas de salto, etc. reconfigurando el espacio público con un dinamismo actualizado.

De esta manera, a través de estas propuestas, la arquitectura fortalece y enriquece la estrategia urbana de los cinco dedos y, a su vez, los nuevos proyectos urbanos se adaptan y transforman a nuevos modos de habitar, actualización de infraestructuras y requerimientos específicos que va necesitando la ciudad a lo largo del tiempo.

En este sentido, el proyecto inicial del *Plan de los cinco dedos*, se entiende como una propuesta de planificación urbana *abierta*, ya que deja espacio físico e ideológico suficiente para ser completado en el tiempo y es flexible para permitir la transformación de la ciudad; incorporando las preexistencias y las distintas intervenciones, articulando desde su conformación medieval a una contemporánea.

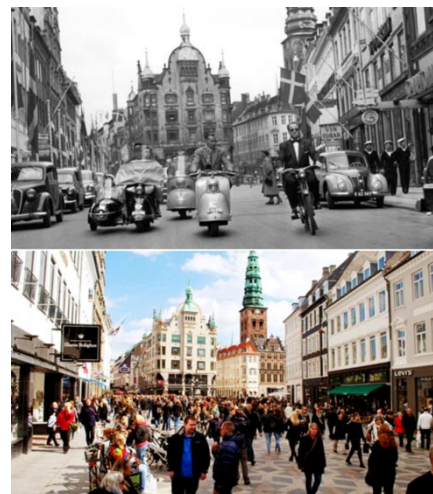


Fig. 161 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html>
Comparación de la calle principal en el centro de la ciudad, antes y después de su peatonalización. La imagen muestra una clara prioridad al peatón, fortaleciendo la calidad del espacio público.



Fig. 162 Recuperada de: <https://www.experimenta.es/>
Vista aérea del parque Superkilen. Este parque es parte de una serie de tres espacios caracterizados de manera diferenciada, La Plaza Roja (el de la imagen), el Mercado Negro y el Parque Verde. El diseño es de BIG architects, Studio Topotek (paisajismo) y el colectivo artístico Superflex.

Mutaciones de Tokio

En la ciudad de Tokio, Japón, se pueden visualizar diferentes operaciones de proyecto abiertas, materializando otra forma de construir ciudad respecto de la que hemos desarrollado anteriormente; la que, en lugar de solo expandirse sobre el territorio, propone transformarse sobre sí misma, evolucionando a través de una mutación urbana entrópica.

La ciudad de Tokio, situada en un área geológica donde confluyen diferentes placas tectónicas, se asienta sobre una zona expuesta a grandes movimientos de suelo. A partir de esta situación y de las sucesivas catástrofes producidas por sismos y terremotos, se implementan una serie de ordenanzas municipales respecto a la edificación de la arquitectura, a los fines de evitar colapsos y daños irreparables. Para ello, se implementan instrumentos desde la gestión municipal, que posibiliten que las estructuras edilicias sean flexibles y puedan balancearse evitando que las construcciones colapsen entre sí. Constatando que el mayor daño humano que se produce tras un terremoto, no es por la sacudida sísmica, sino dado por el derrumbe de un edificio sobre otro al no poseer espacio suficiente de movimiento. A partir de esta premisa y para garantizar la flexibilidad de las construcciones, se implementan ordenanzas que obligan a toda construcción a separarse de sus vecinos por un espacio libre de medio metro de distancia como mínimo, absorbiendo el movimiento. Estas ordenanzas de construcción, posibilitan el espacio para cierto grado de deformación de la arquitectura, permitiendo el movimiento y oscilación de los edificios. Estas regulaciones, obligatoria para todas las construcciones en la ciudad, han implicado la conformación espacial del tejido a través de unidades morfológicas, separadas entre sí. Es decir, cada edificio en altura o pequeña vivienda tiene esta concepción de unicidad, dada por una separación entre las construcciones vecinas, que deviene de una prevención sísmica. A su vez, la concepción y utilización de este espacio libre entre las construcciones desvinculando los edificios de las medianeras, ha ido mutando en el tiempo desde su aprovechamiento como pleno técnico, hasta transformarse en espacios de expansión de uso común.

Por otro lado, se ha dado otra forma de transformación urbana debido a la sucesiva densificación de la ciudad, la cual ha provocado que cada lote se subdivida en el tiempo, provocando el sucesivo fraccionamiento del terreno. Esta partición continua del solar tiene el objetivo de poder albergar a distintas familias en un mismo solar o



Fig. 163 Recuperada de: <https://www.antoniotajuelo.com/es/huecos-entre-edificios-en-japon>
Imagen del espacio libre entre medianeras obligatorio por ordenanza en prevención ante movimientos sísmicos. En la foto este espacio está utilizado como pleno técnico.

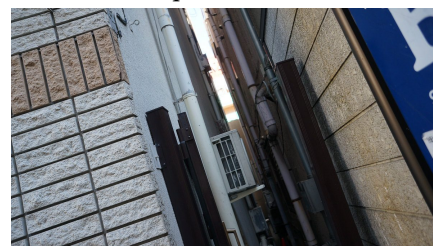


Fig. 164 Recuperada de: <https://www.antoniotajuelo.com/es/huecos-entre-edificios-en-japon>
Espacio de aire que separa edificios utilizado por instalaciones y ventilaciones de ambos lados de las construcciones.

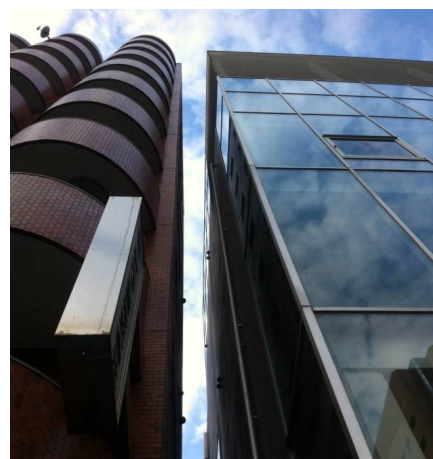


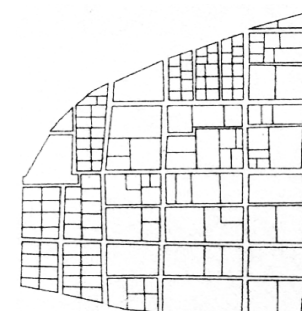
Fig. 165 Fuente: fotografía propia.
El espacio libre no solo responde a necesidades de prevención en la oscilación de los edificios, sino que evoluciona permitiendo la transparencia en sus laterales, expandiendo los ambientes.

incluso permitir la ganancia de una renta a través de construir distintas viviendas por lote. Esta situación de fraccionamiento puede visualizarse a través de la sucesiva subdivisión del propio terreno, compactando al máximo la capacidad del espacio disponible. El lote, así, ya no se identifica con una sola familia, sino que se transforma en un espacio multifamiliar compartido. La ocupación del terreno pasa, de esta manera, de una casa unifamiliar con jardín a una sucesiva fragmentación, hasta llegar a viviendas agrupadas con un alto índice de ocupación. Este fenómeno de densificación progresivo y orgánico, que comienza de modo espontáneo desde los propios habitantes y que continúa luego profesionalmente, ha provocado el cambio en la forma de habitar en la ciudad. Esto es visible en las apropiaciones que se producen en los espacios semipúblicos, la escala de los espacios intermedios, las formas de uso y ocupación de la manzana, además de la ya mencionada, sucesiva transformación en las dimensiones de los lotes, su fragmentación cada vez más pequeña y la densificación del tejido urbano; lo cual ha llevado a una serie de propuestas innovativas para el rendimiento extremo del espacio disponible.

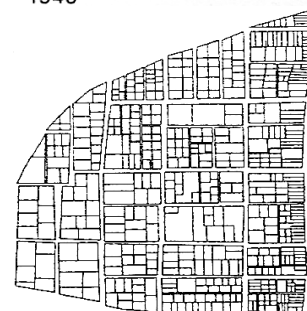
Entre estas nuevas estrategias de proyecto, se destaca principalmente las estudiadas por Koh Kitayama en su trabajo llamado: *Urban Void Program* en la Escuela de Graduados en la Universidad Nacional de Yokohama, el que contempla redefinir el espacio libre entre lotes para poder aprovechar al máximo todo el espacio vacante. En este trabajo académico, propone avanzar sobre este espacio vacío entre viviendas, convirtiéndolo en expansiones verdes con fines comunitarios, conformando una especie de *cluster* y tejido orgánico, que como expresa Kitayama (2016):

If one views the gaps and open land that were produced by one-structure, one-lot regulation and civic code stipulating setback walls as a single network of continuous space, this wooden-housing area might be seen as porous cluster containing garden plants. (pág. 21)¹⁴

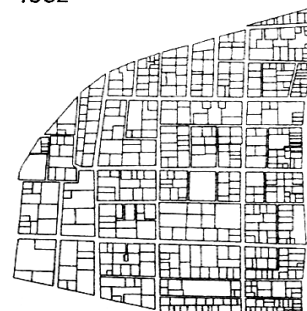
A partir de estos conceptos, propone transformar estas brechas vacías entre medianeras, siendo un espacio demasiado estrecho para el uso de un solo lote, pero con posibilidades de mayores dimensiones si se unifican entre vecinos; convirtiendo estos espacios residuales en posibles jardines con vegetación compartida, ramificándose en el interior del tejido urbano.



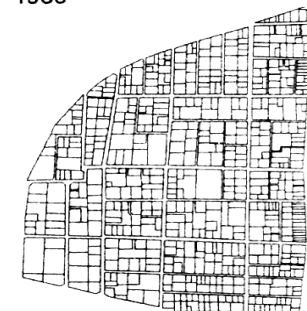
1940



1962



1985



2005

Fig. 166 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) Diagramas comparativos de subdivisión del tejido urbano en el sector de Okusawa en Tokio, desde 1940 hasta 2005. En las imágenes se visualiza la progresiva densificación del territorio.

¹⁴ Si uno ve las brechas separando lotes y el espacio libre que deviene de una sola estructura, la regulación para un solo lote y un código de edificación, estipulando el retroceso de los muros medianeros como una sola red de espacio continuo, esta área de viviendas de madera podría verse como un *cluster* poroso que contiene un jardín con vegetación. (Traducción propia de texto tomado de: *Tokio Metabolizing*, Kitayama, 2016, p. 21)

En consecuencia, se propone liberar el espacio mínimo que deja cada lote entre medianeras, previsto en su origen para evitar el colapso tras los movimientos sísmicos o jardines individuales posteriormente ocupados, abriéndolos y así multiplicar su capacidad al ser compartido, aprovechándolo como espacio de expansión comunitario abierto.

Este espacio de nexo entre viviendas, considerado mínimo si es solo utilizado por lote, se multiplica y diversifica al ser compartido por la manzana, dando expansiones visuales a la densa trama del tejido de la ciudad.

A partir de estas iniciativas, los proyectos de vivienda colectiva se ven influenciados de manera notable, cambiando el paradigma de espacios intimistas, propios y cerrados propios de la cultura japonesa, a una relación más abierta y compartida entre vecinos.

Este cambio en las relaciones de dominio, trajo aparejado también un cambio en la arquitectura y en la tipología de vivienda, que se aparta de conformaciones tradicionales introvertidas para abrirse en secuencia de transparencias a través de espacios compartidos públicos o semipúblicos. Estas transformaciones, pueden visualizarse en diferentes conjuntos de viviendas que proponen cambios profundos en los modos de habitar tradicionales, como, por ejemplo, en los *Apartamentos Shakujii*, proyecto de Kazuyo Sejima, donde, no solo se proponen intersticios de jardines como *cluster* permitiendo expansiones, sino también, un desfase de niveles entre los diferentes departamentos que posibilitan la expansión sobre terrazas y aperturas visuales hacia el exterior. A través de estas operaciones de proyecto, el sector urbano también cambia, participando visualmente y en los modos de apropiación de espacios semipúblicos del contexto inmediato.

Otra obra que propone esta inclusión del contexto en el interior del complejo, es el conjunto *G-Flat* proyecto de Kitayama, donde la conformación irregular de la propuesta conforma pasajes y pequeñas plazas interiores abiertas al barrio. Otro caso en el mismo sentido de transformación, es la obra de Bow Wow para la *Casa-Atelier*, donde los ambientes interiores se transparentan enfrentándose a los espacios de separación entre medianeras, ampliando de esta manera la escala, proporción, expansión e iluminación de los ambientes interiores, o también, en las obras realizadas por SANAA¹⁵ entre ellas *Moriyama House*, desmantelando la casa

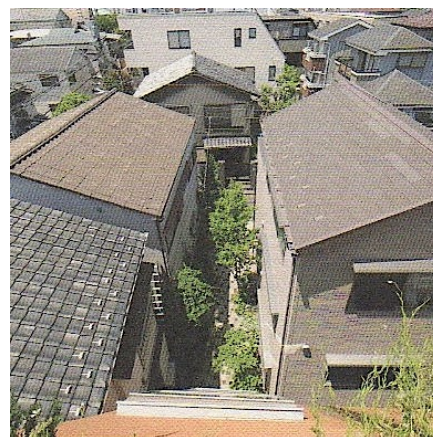


Fig. 167 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) *Espacio de separación entre medianeras reutilizado como jardín compartido entre vecinos.*



Fig. 168 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) *Conjunto G-Flat, proyecto de Kitayama, donde los intersticios entre las viviendas conforman una red de expansiones comunitarias.*

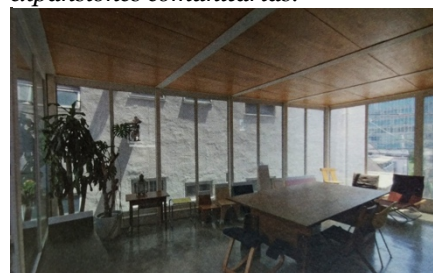


Fig. 169 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) *Propuesta de Casa- Atelier, proyecto de Bow Wow, donde las medianeras laterales del edificio se transparentan expandiendo los ambientes interiores.*

¹⁵ SANAA, referido a equipo de arquitectos conformado por : Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa.

compacta abriéndose al contexto inmediato (como se desarrolla más detalladamente en el siguiente capítulo). Así, en pocas palabras, las diferentes obras, a través de estas operaciones de proyecto, desmaterializan los límites internos y externos de los espacios privados, replanteando la arquitectura y el tejido de la ciudad en una mutación sobre sí misma, redefiniendo las formas de habitar y la conformación espacial de la ciudad.

Otra ordenanza municipal implementada en Tokio, que puede entenderse basada en una operación proyectual de apertura, siendo el cambio y la transformación efectuadas sobre la mutación de la propia ciudad, es la medida tomada para prevención de la propagación de incendios de un barrio sobre otro. Esta transformación puede verse principalmente, a partir de 1995 con el *Plan de Desarrollo de Prevención de Desastres*, que conforma un nuevo modo de espacialización urbana.

A modo de síntesis, el Plan propone, en el corazón de Tokio, tramos abiertos sin construcción de 30 metros sobre vías principales, con edificios en altura a la manera de una muralla protectora que evite la propagación del fuego. Esta operación de construcción de vías comerciales de mayor altura en las edificaciones, no solo renuevan el área dando mayor densidad y cambio en los usos del suelo, sino que también conforman una barrera corta-fuego que evita la propagación de incendios en la ciudad, principalmente protegiendo las zonas donde se concentran viviendas bajas de madera.

Esta solución preventiva, crea a su vez, áreas mixtas de uso, densidad y características espaciales diversas. Donde se percibe una atmósfera de pueblo en medio de la gran metrópolis, como por ejemplo en el barrio de Shinjuku, entre tantos otros. Esta conjugación de objetivo práctico de prevención y proporcionar calidad espacial urbana, permite que la ciudad se renueve, sin necesidad de la demolición completa arrasando barrios enteros, sino en una especie de acupuntura urbana, seleccionando estratégicamente dónde abrir corredores, qué sectores conservar y qué partes renovar, invitando a los habitantes a nuevos modos de habitar la ciudad sin perder por ello la totalidad de las preexistencias, su propia historia y patrimonio cultural.

Esta característica de mixtura espacial, también se puede ver en Tokio en distintas partes de la ciudad, que materializa con corredores de transporte sobre redes aéreas o subterráneas, parques, canales o autopistas, dejando entremedio burbujas de tejido tradicional, en un ambiente barrial, entremezclado con templos budistas o sintoístas, incluso cementerios abiertos insertos en la trama,



Fig. 170 Fuente: fotografía propia. Apartamentos Shakuji, proyecto de Kazuyo Sejima, el conjunto en forma de cluster, abierto en sus bordes, configura expansiones internas al conjunto y externas a la ciudad.



Fig. 172 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) Mapa de la ciudad de Tokio, en violeta áreas de viviendas de madera, en rojo y naranja sectores de nuevos desarrollos de edificaciones que operan como corta-fuegos.

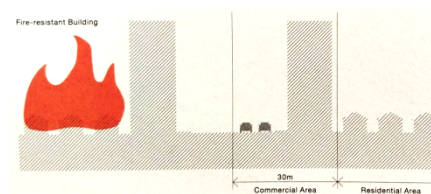


Fig. 171 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016) Diagrama en corte donde se visualiza la estrategia de densificación urbana unida a evitar la propagación de incendios. El espacio vacío entre edificios en altura funciona como protección a áreas de viviendas tradicionales de madera.

construcciones bajas, de mínimos comercios, donde se vive igual que en un pequeño pueblo, pero a pocos minutos de los centros de la gran urbe. Además, al estar estos sectores vinculados con eficiente servicio de transporte público, no se percibe la distancia como un impedimento a reconocer la pertenencia a la misma ciudad. En este sentido, la expansión de la ciudad no genera un único centro activo de referencia colectiva que se opondría a periferias anodinas, sino por el contrario, conforma una diversidad de sectores de distintas características, enriqueciendo la ciudad y los barrios sin importar la distancia, haciendo una ciudad diversa, pero a la vez, integrada. De esta manera, se superpone la vorágine de la gran ciudad como en Shibuya, por ejemplo, donde confluyen en distintos niveles diversas líneas de transporte, por donde pasan millones de pasajeros diarios, en medio de grandes pantallas, corredores comerciales subterráneos, tiendas, escaleras y multitudes de personas desplazándose en orden; pero que a escasos metros de distancia, este ambiente se transforma en un recorrido de pequeñísimas calles, de mínimos restaurantes de comida tradicional, casas de madera, negocios de escala barrial, viviendas con diminutos jardines sobre la calle y un ambiente absolutamente diferente al cruce congestionado de Shibuya.

Esta dualidad que conjuga la ciudad, entre pueblo y metrópolis, permite la renovación sobre sí misma, cambiar, pero sin desatender las preexistencias, sosteniendo la apropiación del habitante a su barrio, en un diálogo armónico y diverso.

De esta manera, se re densifica la ciudad y se vuelve a definir el espacio público, conformando nuevos planteamientos urbanos, conformando sectores de uso intensivo o dejando áreas de baja densidad, fortaleciendo la mixtura de usos, de morfología heterogénea y polinuclear con centros diversificados, con variedad de escalas de espacios y apropiación. Así, la ciudad de Tokio se reconstruye sobre sí misma constantemente, por las causas que sea, desde los sucesivos terremotos que devastaron la ciudad o los extensos bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial; la ciudad vuelve a replantearse y redefinirse no en una reconstrucción fiel de lo destruido, como muchas ciudades europeas, sino en un cambio profundo re direccionando la definición urbana acorde a cada momento, dejando abierta la posibilidad de autodefinirse en el tiempo.

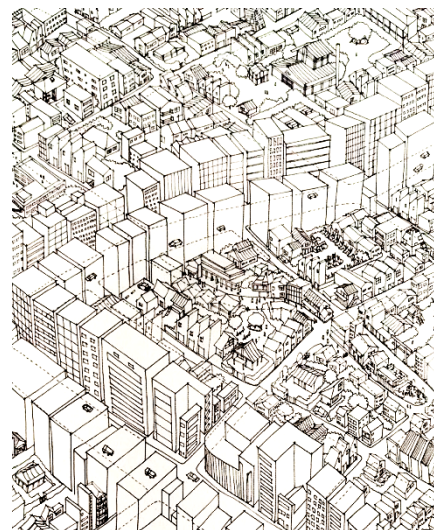


Fig. 173 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) Axonométrica y foto aérea de la continuidad de edificios en altura, rodeando barrios bajos construidos en madera, conformando espacios protectores, a la manera de una muralla contra el fuego.



Fig. 174 Fuente: fotografía propia. A pocos metros de los grandes centros urbanos, la ciudad mezcla arquitectura y espacios de pequeña escala, haciendo un entrelazado de apropiaciones de escala humana.

Hibridaciones en Hong Kong

Otra ciudad donde es posible visualizar una transformación urbana sobre sí misma a través de la mutación interna, es la ciudad de Hong Kong, en China. Para comprender esta transformación, es necesario señalar su situación contextual histórica y geográfica. Para ello, hay que remontarse al vertiginoso crecimiento económico e industrial de las últimas tres décadas del siglo XX, cuando la ciudad de Hong Kong se consolidó como una de las regiones más ricas y productivas de Asia. Un momento clave de esta situación política y económica se debe a que, en 1997, la ciudad pasó de ser colonia inglesa a una administración China con la figura de *Región Administrativa Especial*, bajo el lema: *un país, dos sistemas*. Es decir, el sistema económico socialista de China no se aplicaría en Hong Kong, respetándose así el sistema legal existente hasta el traspaso de soberanía en el año 2047, el cual finalizará con la plena integración a China. Esta situación, sumado a estar favorecida por su localización geográfica, ubicada en un punto convergente de intercambio internacional, ha convertido a la ciudad en un centro geográfico comercial, turístico e industrial neurálgico en Asia y en uno de los principales centros financieros de la economía global.

Como consecuencia de esta situación geográfica, política y económica, Hong Kong se transformó rápidamente en una mega ciudad, con una acelerada densificación, construcción masiva de edificios en altura y rascacielos, autopistas que cruzan todo el territorio y atraviesan la ciudad, centros de producción e industriales; convirtiéndose en una metrópolis de las más grandes del mundo.

Esta veloz densificación que tuvo la ciudad conlleva también cantidad de problemas a resolver, los que muchos de ellos derivan de tener una visión de planificación con prioridad evidente hacia la circulación vehicular y el progreso productivo en desmedro de otros sociales y públicos.

De este modo, la infraestructura vial de la ciudad toma dimensiones extraordinarias, dejando fracturado el espacio público, dedicando escaso lugar para el peatón y el encuentro social. Es decir, ante la imposibilidad de circular o cruzar por calles y veredas comienzan a surgir, de manera espontánea y luego planificada, comunicaciones peatonales, pasarelas aéreas, túneles subterráneos, puentes sobre elevados, etc. que transforman la ciudad en una compleja red intrincada en diferentes

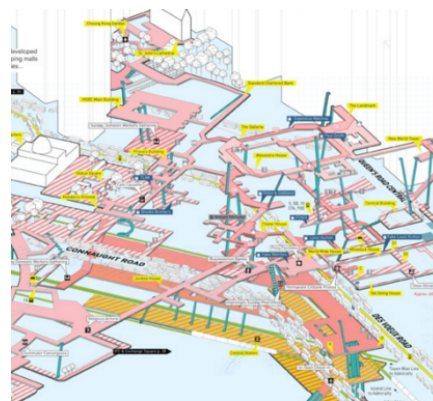


Fig. 175 Gráfico de ORO Editions
Diagramas de superposición de tramas de circulación, donde el espacio público se vincula en continuidad con el espacio privado. Circulaciones de veredas se transforman en puentes sobreelevados, que se introducen en algún hall de edificios privados, continuando en túneles que llevan al metro, en una red compleja de hibridación espacial.

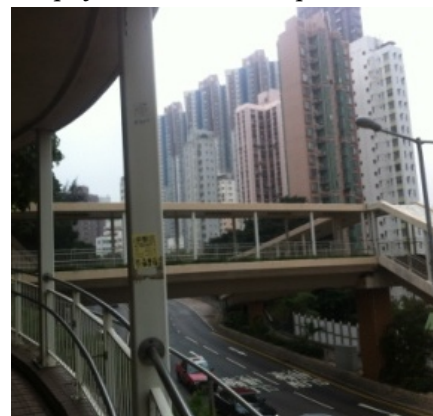


Fig. 176 Fuente: fotografía propia.
En la imagen la vereda desaparece a nivel de suelo y se sobreleva atravesando espacios privados.



Fig. 177 Fuente: fotografía propia.
Apropiación del espacio público por grupos de inmigrantes reunidos para compartir experiencias, durante los fines de semana.

niveles superpuestos entre sí, tanto subterráneas, a nivel de suelo o aéreas.

Pero la estrategia se hace orgánica, y es el punto que se quiere señalar en este trabajo, cuando esta situación por momentos caótica, se enriquece cuando hay una sucesiva mixtura y mutación entre el espacio público y el dominio privado. Es decir, espacios de índole privado, como galerías comerciales, lobby de edificios de vivienda, hall de alguna institución, etc. se abren para ser parte de una red pública de circulaciones. De esta manera, la vereda, recepciones privadas y espacio público se transforman en una estructura híbrida entre público y privado; ya que recorridos de calles se introducen en el interior de edificios privados, se conectan con red de transporte público y van derivando a diferentes situaciones en una metamorfosis espacial urbana.

En consecuencia, de esta hibridación, el recorrer la ciudad se convierte así, en una secuencia de espacios de cerrados a abiertos, de subterráneos a aéreos, de una iluminación natural a una artificial, con diferencia de temperatura desde el calor húmedo al ambiente controlado del aire acondicionado, del sonido de música ambiental o los de congestión automovilística. Incluso el sentido del olfato siente las secuencias de estas transiciones, desde el perfume de un centro comercial al humo de carritos de comidas callejeras o el smog aceitoso del subterráneo. Todo se encuentra integrado en una continuidad de trayectos urbanos, conformando una atmósfera urbana particular y heterogénea.

Así la ciudad, parece diluir lo privado de lo público con una apropiación orgánica de gestión compartida, formando un verdadero enjambre de recorridos laberínticos de pasadizos subterráneos, puentes y escaleras mecánicas, donde la multitud penetra los diferentes espacios y recorre libremente.

Esto se hace todavía más claro cuando, ante la ausencia de espacios públicos en las áreas más densas y repletas de rascacielos de la ciudad, estos conectores de pasarelas y puentes se transforman en necesarias expansiones de los habitantes del contexto.

Estos espacios son entendidos como patios donde juegan niños, se relacionan los vecinos que se entrecruzan con extraños que toman el transporte público o que utilizan como una calle pública elevada del suelo.

Incluso esto se ve de manera extrema y se pone aún más de manifiesto, con la crudeza que ello significa, cuando los fines de semanas dichos espacios son tomados por algunas minorías de inmigrantes para reunirse y relacionarse. En la imagen de la página anterior, se pueden ver como ejemplo, multitudes de mujeres filipinas congregadas en puentes



Fig. 178 Fuente: fotografía propia. En la imagen se muestra una vista de la ciudad de Hong Kong desde un museo público ubicado en edificio privado.

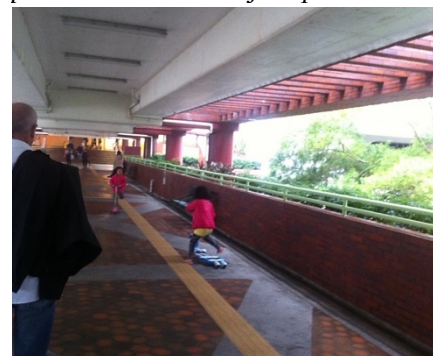


Fig. 179 Fuente: fotografía propia. Puente que vincula diferentes edificios privados utilizado como expansión y espacio de juegos de niños, que a su vez, comunica con estaciones de transporte de uso público.



Fig. 180 Fuente: fotografía propia. En la imagen calles vehiculares sobreelevadas a la altura de un cuarto piso que atraviesan la ciudad, conformando redes aéreas que se superponen a distintas capas de circulaciones y canales de movimiento.

aéreos improvisando un lugar de encuentro semanal. Donde las charlas en el propio idioma se mezclan con arreglos mutuos de peluquería, intercambios de música y juego de cartas, convirtiendo el espacio público en parte de ese hogar añorado, por al menos algunas horas.

A este punto se puede inferir que, la situación urbana descrita en Hong Kong no es en este caso un desarrollo edilicio, sino una apropiación y mixtura de usos transferida al espacio urbano, una mutación y transformación del espacio privado y público apropiado por el habitante.

La flexibilidad de usos del espacio privado y público conforma una estrategia urbana abierta y orgánica, que va tomando o dejando ciertos espacios y usos predeterminados como privados, para cambiar a otros públicos en la medida que se necesitan.

En este sentido, la arquitectura también participa en esta lógica de hibridación entre espacio público y privado, como es en el edificio del *Shanghai Bank*, proyecto de Foster + Partners, en el año 1979.

El edificio es una clara muestra de cómo, desde el proyecto, el espacio privado ofrece espacio público, creando una plaza cubierta.

La operación de proyecto que contempla esta conjunción de espacio público-privado, consiste en elevar sobre el nivel de suelo todo el edificio de 47 pisos que contienen las actividades específicas del Banco y liberar la planta baja conformando un atrio público semicubierto.

Esta operación de proyecto configura una plaza que se abre hacia las mínimas veredas perimetrales, ensanchando la apropiación pública. Sobre esta plaza se proyecta una cubierta vidriada curva que espeja la situación de la plaza y a la vez transparenta el hall privado del Banco. Así, a través de reflejos, transparencias y tamices, se configura una plaza pública que funciona a la vez de acceso a las oficinas del Banco, en un complemento funcional recíproco. Incluso el ingreso a las instalaciones privadas se deciden desde la plaza cubierta, donde una escalera mecánica penetra la comba vidriada que limita con el hall del Banco y se accede a un gran vacío interior donde balconean todos los niveles de la institución, manteniendo una comunicación visual permanente, a la manera de una vidriera o pantalla en vivo de estas dos situaciones urbanas.

Esta operación de proyecto urbana-arquitectónica, es posible por sus decisiones técnicas de diseño específicas, ya que, materializada con un esqueleto estructural metálico, hace de los apoyos el mínimo contacto con el suelo, liberando la planta baja, donde los niveles superiores



Fig. 181 Recuperada de: <http://elplanzarquitectura.blogspot.com/2012/05/normaan-foster-banco-de-hong-kong-y.html>
Imagen exterior del Shanghai Bank, donde se visualiza la separación del nivel de suelo creando espacio público. El edificio a través de su estructura metálica, cuelga los 47 pisos, liberando la planta baja.



Fig. 182 Fuente: fotografía propia.
En la imagen se ve el edificio del Banco desde el hall privado y en transparencia hacia abajo se visualiza la plaza pública, la mutua comunicación visual pone en valor tanto el espacio público como el privado.

quedan colgados de la estructura a modo de grandes perchas metálicas.

De esta manera, conjugando decisiones técnicas, constructivas, estructurales y funcionales, promueven los autores una apropiación pública del edificio, que, con diferentes matices según horarios y días, el edificio se convierte en plaza, galería cubierta, espacios de encuentro, picnic los fines de semana, ambiente protegido en los intensos días de lluvia, conformando espacios de participación y posibilidad de cambios en el tiempo. Esta misma situación de hibridación privada-pública ha ido creciendo en la ciudad, convirtiéndola en una mixtura particular, como se puede ver desde la inclusión de instituciones públicas en torres privadas de oficinas o viviendas flotantes, transformando estándares tipológicos y urbanos.

Desde otro punto de vista, en la misma ciudad, puede verse otra forma de transformación en el interior de la misma. Considerando ahora la trama regular de la ciudad de Hong Kong, la cual se asienta en un suelo irregular de montañas, donde la trama se ve enriquecida por accidentes topográficos, barrancas arboladas, con islotes de vegetación abundante producto del clima húmedo del lugar; se produce un cambio de habitabilidad en las calles según su escala y dimensión. En áreas donde la topografía permite la extensión regular de la cuadrícula, ésta se extiende a través de una manzana rectangular, de un lado más angosto que del otro, conformando dos situaciones opuestas. Por un lado, unos pasajes angostos dando a las caras de manzanas más largas y otras calles más cortas pero anchas, conformando grandes avenidas. Esta dualidad en la espacialidad urbana, promueve distintas apropiaciones en el tiempo. Resultando los pasajes angostos espacios de servicio, con poca habitabilidad, transformados en espacios técnicos, donde se instalan los equipos de refrigeración y depósitos de basura, convirtiéndolos en pasajes anodinos y deshabitados, resultando áreas de degradación de la ciudad, privatizándolas con el propio uso a sus vecinos inmediatos. Mientras que la otra cara de la misma manzana, es vital en vida urbana, con calles repletas de gente y comercios, conformando dos caras opuestas de habitabilidad, mutando su configuración inicial. De esta manera la ciudad va cambiando y adaptándose a su propio ritmo, en hibridación de espacios públicos privados, conformando plazas desde la arquitectura o resignificando el tejido de manera diferenciada, dando lugar a la transformación activa de la ciudad, mutando en su configuración.

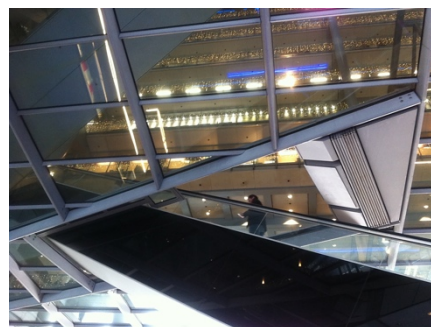


Fig. 183 Fuente: fotografía propia. Ingreso al Banco por escalera mecánica y apertura de la cubierta vidriada como puerta de acceso.



Fig. 185 Fuente: fotografía propia. En la imagen se pueden ver las viviendas-balsas sobre la bahía.

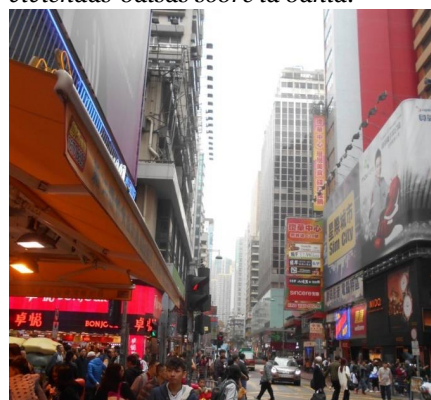


Fig. 184 Fuente: fotografía propia. Comparación de dos calles en una misma manzana, abajo pasajes estrechos utilizados para servicios y arriba calles de gran vitalidad urbana.

San Pablo, construcción líquida

Otra operación de proyecto urbana, que propone una evolución sobre la propia ciudad, es la estrategia del equipo MMBB¹⁶, en San Pablo, Brasil.

La propuesta enfrenta gran amplitud de frentes problemáticos, tanto sociales, demográficos, como climáticos, complejidades acordes a una ciudad y su área metropolitana que cuenta con más de veintidós millones de habitantes. La ciudad está localizada, además, en una zona con un clima con regímenes de lluvia estacionales, es decir, fuertes lluvias en un período corto de tiempo, implicando un constante problema de inundaciones en distintos sectores de la ciudad. Este problema se incrementa aún más en áreas de asentamientos informales, donde la pobreza extrema se mezcla con desastres naturales provocados por las lluvias, la falta de desagües y precariedad general en viviendas e infraestructuras. Pero a la vez, se encuentran indicios de apropiación espontánea de los habitantes en el espacio público, los cuales son claramente leídos por los autores como motores de participación social. Entre estas apropiaciones se puede ver la instalación de improvisadas canchas de fútbol en cualquier espacio disponible que cumpla con las dimensiones necesarias en el interior de la ciudad, las calles cortadas de tránsito vehicular convertidas en espacios de recreación temporal o también, espacios residuales al margen de autopistas transformadas en expansiones de juego o mercados informales; los cuales muestran la capacidad y necesidad del habitante en intervenir activamente en la ciudad.

Ante este contexto, el equipo de proyecto propone una estrategia que involucra decisiones estatales de inversión en infraestructura y ordenamiento, complementadas con la invitación a participar a los propios habitantes; para materializar, así, una intervención integral.

El proyecto de infraestructura, atiende a la constante inundación del sector, la que destruye sistemáticamente las precarias viviendas que se asientan informalmente en el lugar. Para ello se propone la creación de una infraestructura de desagüe mixto, en parte subterráneo y otra superficial a nivel de calle, a los fines de regular el caudal de agua equilibrando los dos desagües.

La canalización subterránea, se resuelve con conductos bajo tierra por donde se evacúa la mayor cantidad de agua pluvial, que cuando colapsa su capacidad fluye libremente



Fig. 187 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Apropiación de autopistas ante el corte de circulación vehicular. Acciones de apropiación del espacio público por los habitantes de la ciudad, son atendidas por los proyectistas para la definición de la propuesta urbana.



Fig. 186 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Imagen del sector a intervenir antes de la canalización del arroyo, donde se visualizan permanentes inundaciones y derrumbes de las precarias viviendas existentes.

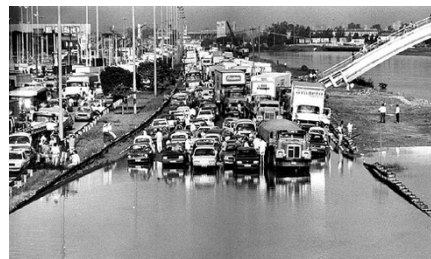


Fig. 188 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Imagen del colapso de autopistas frente a las inundaciones en la ciudad.

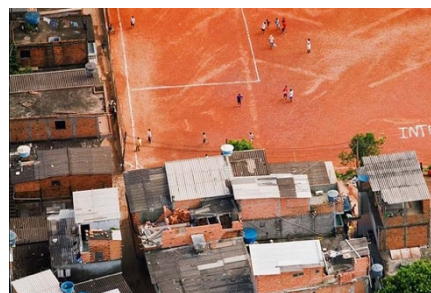


Fig. 189 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Canchas de fútbol se improvisan en espacios libres en el interior de la ciudad.

¹⁶ Estudio MMBB, Arquitectos, conformado por: Fernando de Mello Franco, Marta Moreira y Milton Braga. Proyecto urbano Córrego do Antonico.

sobre el nivel de suelo, canalizado por acequias irregulares siguiendo el recorrido existente. Estas acequias se ensanchan en sectores particulares de significación pública, conformando plazas que tienen la capacidad de inundarse en momentos de lluvias torrenciales. Es decir, la propuesta resuelve dos problemas a la vez, uno de contención del agua y otro de significación social. De esta manera, el proyecto no solo se limita a resolver un problema de infraestructura que remedia un problema de inundación, sino que se ofrece y crea espacio público, acompañado por una canalización del arroyo y lagunas de retención, definiendo una serie de espacios públicos como plazas de agua barriales. Pero el gran valor del proyecto como propuesta abierta radica en que, en lugar de dejar los muros medianeros ciegos existentes que encajonan y niegan el espacio de inundaciones, se propone la regulación, a través de la normativa de edificación urbana, para extender las viviendas existentes sobre una franja que ponga en valor este nuevo espacio público.

Con esta operación de proyecto, invitando a los propios habitantes a extender los espacios privados de las viviendas existentes hacia las acequias, plazas de agua y canales; se revierte la condición del espacio marginal, el cual solo respondería a un tema de infraestructura, el cual potenciaría lugares de degradado urbano.

De esta manera, la propuesta, contempla una extensión propia de cada vivienda que flanquea este espacio, generando la directa participación y apertura hacia espacio público, configurando un eje referencial para todo el sector. Con esta extensión privada de cada vivienda, la propuesta urbana garantiza potenciar el espacio público de modo vivencial en el barrio, haciendo que cada casa pueda agregar un frente social y comunicativo hacia la nueva infraestructura, a través de una arquitectura abierta a la participación.

De este modo, se entiende que la estrategia urbana, como operación proyectual, permite un completamiento orgánico en el tiempo y una participación activa y plural. La propuesta proyectual indica el rumbo de ciertas pautas estructurales y esenciales que guían la conformación general, y a la vez deja otras abiertas a la participación colectiva. La obra, así, no se cierra o acaba en los proyectistas, sino que marca una dirección e invita a replantearse y completarse en el tiempo. Así el rol de los autores, no es concluir una obra cerrada, sino una invitación abierta a conformar una ciudad inclusiva.



Fig. 190 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Propuesta de infraestructura y canalización de aguas pluviales, conformando plazas de agua y espacios públicos de referencia colectiva.



Fig. 191 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Canalización subterránea de la infraestructura y conformación de espacio público con acequias y parquización.



Fig. 192 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
Ensanche de cada vivienda (en color más claro) por cada propietario, revitalizando y garantizando el espacio público.



Fig. 193 Recuperada de: <http://www.mmbb.com.br/>
En la imagen puede verse la infraestructura de la propuesta a través de la lagunas de retención convertidas en Plazas de agua.

Construir en la ciudad, entre lo efímero y eterno

París es una fiesta ¹⁷

París, ciudad que se renueva a sí misma desde hace siglos, lejos de conformarse y estancarse en el tiempo con su convocatoria masiva y preferencia turística mundial, se reinventa y se vuelve a habitar de una manera nueva en cada momento, tomando sus preexistencias como parte del proyecto.

Esto es claro desde la antigüedad, pero para remarcar ciertos episodios que clarifiquen esta lectura, se parte de la ciudad consolidada después de la intervención de mediados del ochocientos.

Partiendo del proyecto de Haussmann ¹⁸, se pueden entender las decisiones de conformación de una ciudad unificada a través de la estrategia de articulación de una red de calles, estructuradas a través de ejes perspectivos direccionales, siguiendo el precedente de la propuesta de Sisto V para Roma, la que plantea una serie de aperturas de avenidas rectas, formando un entramado de directrices de avenidas y monumentos superpuesto al tejido de la ciudad existente; estructuración urbana que no solo sirve de penetración a distintas áreas de la ciudad denegadas de acceso, sino conforma una unidad hilada por lazos comunes a través del espacio público.

La ciudad, a partir de ese momento, consolida su tejido sobre esta nueva estructura y en adelante continúa fiel a ese modelo, densificando el amanzanamiento, compactándolo sobre la línea de edificación continua y conservando las mismas alturas de edificación.

Esta consolidación de la ciudad se mantiene a lo largo del tiempo, incluso aun cuando a mediados del siglo XX, cambia el enfoque sobre el crecimiento urbano y se busca un modelo de ciudad diametralmente opuesto, el cual requiere un crecimiento a través de edificios en altura y la concentración de torres aisladas para un centro financiero. Ante esta nueva situación, en lugar de superponerse a la ciudad existente arrasándola (como hemos visto en la ciudad de Córdoba), el modelo anterior de avenidas se prolonga en uno de sus ejes hacia el territorio y es parte ahora de la nueva estrategia urbana de crecimiento.

De esta manera, a mediados de los años sesenta, entre varias intervenciones, se crea el barrio de la Défense separado del tejido tradicional pero vinculado a través de la avenida *des*

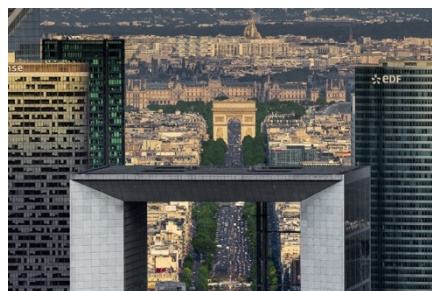


Fig. 194 Recuperada de: <https://www.goodplanet.info/actualite/2014/12/07/le-bruit-est-un-probleme-de-sante-publique>

Imagen del eje que vincula las tres rótulas claves del crecimiento urbano, en primer plano el Gran Arco de la Défense, más adelante el Arco de Triunfo y el Louvre al final. La ciudad cambia pero bajo el mismo orden, manteniendo y renovando sus preexistencias.



Fig. 195 Recuperada de: <https://elhexagono.net/2016/10/04/el-arco-de-triunfo-de-paris/>
Imagen del Arco de Triunfo atravesado por la avenida que estructura las distintas etapas de crecimiento de la ciudad.

¹⁷ Se hace una paráfrasis en referencia a: *París era una fiesta*, título del libro de Ernest Hemingway publicado póstumamente en 1964.

¹⁸ Se refiere a las transformaciones de París durante el Segundo Imperio entre 1852 a 1870, realizadas por Napoleón III y el Georges-Eugène Haussmann.

Champs-Élysées, uno de los ejes más significativos de la ciudad; el cual se extiende hacia la periferia con un remate visual a través del edificio del Gran Arco; siguiendo así, las mismas pautas de proyecto de ejes direccionales con encuadre de perspectiva que la propuesta de Haussmann. De esta manera, sobre un mismo eje estructurante, se enlazan distintos monumentos y áreas de la ciudad; que parten del corazón de la ciudad desde el museo del Louvre, atravesando el arco de Triunfo en un área intermedia, hasta el barrio de La Défense, en los límites de la ciudad. De esta manera, en los años ochenta bajo el gobierno del presidente François Mitterrand, se continúa con la misma lógica proyectual, aunque ampliándola agregando nuevos elementos, pero consolidando el modelo anterior. Es decir, se culmina dicho eje con el edificio del Gran Arco, trazando la extensión del eje existente a escala de toda la ciudad, pero atado a su vez a las mismas pautas proyectuales de Haussmann.

Esta operatoria permite la convivencia de diferentes modelos de ciudad: la tradicional-patrimonial, de edificación continua como en el centro histórico, y la nueva, de torres aisladas, vinculadas estas áreas entre sí a través de ejes que atraviesan toda la mancha urbana. Así, enlazando decisiones de planificación urbana de diferentes momentos, se muestra una forma de hacer ciudad que se mantiene continua en el tiempo.

El proyecto urbano permite así vincular la ampliación de la ciudad y no transformarla en una ciudad satélite, pero a la vez, la separa para poder plantear una nueva configuración urbana.

En el caso de París, el crecimiento urbano no destruye la ciudad existente, sino por el contrario, la pone en valor, extendiéndola en una nueva área anexada a la ciudad, consolidándola, conservándola y actualizándola a la vez.

Pero también vale aclarar, que cada etapa se consolida bajo la concepción de obra cerrada, entendiéndolo así, ya que cada proyecto posee unicidad en sí mismo, que no depende de un avance posterior, sino que se concluye en cada etapa como definitiva. Es decir, el planteo urbano se articula y vincula con las estrategias anteriores, pero a su vez se distingue del resto como obra nueva; la que se corresponde con su particular fundamento, ideada para cada momento en particular, con sus propias reglas espaciales, morfológicas e ideológicas.

Esta lógica de sucesión de estrategias urbanas, aunque cerradas como se observa anteriormente, se desarrollan en una concepción general de continuidad, es decir, la propia ciudad se regenera, pero a partir de conservar sus preexistencias, cerrando cada etapa, pero dando lugar a su



Fig. 196 Recuperada de:
<https://www.flickr.com/photos/miguelanxo57/45380916782>
Imagen del eje des Champs-Élysées al final de la perspectiva la ampliación de la ciudad con el barrio de la Defense. La ciudad contemporánea complementa la existente.

revitalización como ciudad actualizada y viva. Por lo tanto, existe una sucesión de operaciones de proyecto a través de obras cerradas que a la vez permiten una ciudad que cambia y se reposiciona en el tiempo en su rol activo.

Esta visión se hace aún más clara en la actualidad, cuando la ciudad se vuelve a habitar de una manera diferente sobre sí misma, replanteando rígidos conceptos sobre patrimonio y nociones de ciudad estanca y quieta.

La ciudad vuelve a dar un giro en su habitabilidad, en este caso con intervenciones urbanas que tienen menos relación con grandes inversiones edilicias y más con la calidad de vida urbana para sus habitantes.

Para ello, se interviene en el centro del casco histórico de París, colocándose, simplemente, metros cúbicos de arena fina al borde del río Sena o en frente del Hôtel de Ville, entre varios sectores, conformando playas urbanas de verano.

Así, a través de una mínima inversión económica, con una obra temporal de pocos meses, se logra que los habitantes de la ciudad puedan pasar algunas horas de descanso en su propia ciudad bajo el sol y calor estival.

Con unas cuantas sombrillas, reposeras, entablados de madera para baile y lluvias artificiales que refrescan el aire, los habitantes pueden tener ciertos minutos de veraneo y descanso en la densa ciudad.

Con sencillas estructuras, contención de arena y bordes de palets de madera, se conforman espacios deportivos, que posibilitan competencias espontáneas de juegos de pelotas a la manera de una playa sobre el mar, pero en el corazón de la ciudad. Con una amplia variedad de actividades entre espacios deportivos, piscinas efímeras sobre canales, clases de yoga, competencias de petanca y espacios de lectura con bibliotecas móviles, la ciudad posibilita nuevas apropiaciones públicas.

La ciudad de esta manera, se reinventa y descongela su patrimonio estanco reducido solo para su admiración visual y lo transforma en espacio de *acontecimiento*, “donde allí sucede algo, se trata de un espacio para acontecimientos organizado según medidas temporales y el territorio se presenta como una colación de acontecimientos” (CACCIARI, 2010, pág. 58), para volverlo vivo y activo en el presente, acomodándose a nuevos tiempos y usos, siendo fondo y parte del espacio, construyendo obras que vuelven vitalidad a la ciudad antigua.



Fig. 197 Fuente: fotografía propia. La ciudad cambia y se transforma sobre sí misma. En la imagen construcción de playas urbanas de verano sobre el río Sena.



Fig. 198 Fuente: fotografía propia. París se vuelve a habitar en modos de vida contemporáneos. En la imagen campeonatos de voley en pleno centro histórico enfrente al Hôtel de Ville.

Londres, música en el aire

Siguiendo con este modo de intervenir en la ciudad, de una manera mínima en relación a lo edilicio, pero de gran impacto en la forma de habitar la ciudad histórica, se puede ver una situación similar a la anterior, ahora en Londres, donde también se promueven actividades e instalaciones efímeras y de verano en la propia ciudad. Así, las distintas plazas, pequeños parques y fuentes existentes en el centro del casco urbano, se convierten en espacios para baños y juegos improvisados para niños, canchas de tenis en las plazas, instalaciones de mesas de ping-pong de juego abierto o cómodas reposeras con pantallas al aire libre donde se pueden compartir eventos comunitarios, como por ejemplo, campeonatos de fútbol o de tenis de Wimbledon que sucede a poca distancia en la ciudad; abiertos de esta manera al público que trabaja, contando con estos espacios en ratos de descanso. La ciudad de esta manera, puede contener diversidad de funciones y una invitación abierta a la gente a habitarla y llenarla de vida, en claro contraste a una ciudad rígida y encorsetada solo en sus edificios o modos tradicionales. Surge así, ante el anhelo de habitar el espacio público, de movimiento, dinamismo y *espiritualización*, coincidente con la tendencia de la ciudad contemporánea, donde “la energía que emana el territorio posmetropolitano es esencialmente desterritorializante, antiespacial” (CACCIARI, 2010, pág. 49), desdibujando los límites, encontrando otra dimensión de lugar y de ciudad, creando ámbitos compartidos, sin rigidez y abiertos.

Estas intervenciones urbanas contemporáneas efímeras, que poco tienen que ver con grandes inversiones edilicias, pero mucho con cambiar la calidad del espacio público de la ciudad, puede verse en la propuesta artística del británico Luke Jarram en 2008, con su obra *Play Me, I'm Yours* (*Tócame, soy tuyo*), quien ha intervenido distintas ciudades del mundo con un piano de acceso libre, transformando el espacio público en eventos callejeros de notable convocatoria.

La propuesta surge a partir de observar un hecho casual y sin planificación alguna, referido a la apropiación pública de un piano en una localidad en el Reino Unido.

La obra artística toma una situación espontánea que sucede en 2003 en Sheffield, Inglaterra, cuando un estudiante llamado Doug Pearman, quien no podía subir su piano a una planta alta donde se mudaba, deja en la calle el instrumento, tapado con una lona para cuidarlo de la intemperie y un cartel que invitaba a los transeúntes a tocarlo.



Fig. 199 Fuente: fotografía propia. Plazas tradicionales de Londres en pleno centro histórico, se transforman en juegos de agua al acceso de niños.



Fig. 200 Fuente: fotografía propia. Es espacio público de Londres se cubre de reposeras de acceso libre y pantallas mostrando eventos de la ciudad.



Fig. 201 Recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Street_piano Fotografía del piano dejado en la calle, que inspira la obra *Play Me, I'm Yours*.

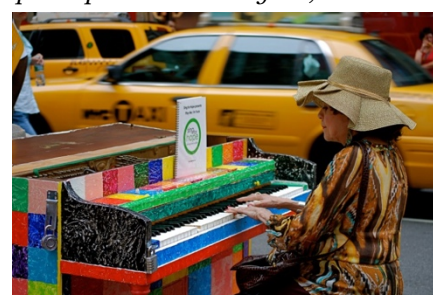


Fig. 202 Recuperada de: <http://www.streetpianos.com/about/> Distintas ciudades del mundo instalan en espacios públicos pianos de acceso libre, bajo el lema: *Play Me, I'm Yours* (*Tócame, soy tuyo*), promoviendo encuentros comunitarios y la transformación del espacio público.

El piano compartido se convierte en una celebridad y referencia de encuentro, el que, sorteando todo tipo de dificultades como robos y sanciones municipales, sobrevive por años gracias a la convocatoria espontánea de vecinos, hasta que el deterioro natural lo arruina definitivamente.

Ante conocer esta situación, Jarram, lo hace renacer en su propia versión en cantidad de ciudades por todo el mundo, a través de la intervención artística del instrumento y la convocatoria pública, sin distinción de lugares, idiomas o culturas, congregando a su alrededor tanto a músicos profesionales como a cualquiera que se anima a expresarse.

Así, la idea ha traspasado fronteras y se han instalado más de 1900 pianos en diferentes espacios urbanos, estaciones de metro, plazas, parques, puentes y cada rincón posible en la ciudad, haciendo del espacio público un lugar para compartir música libremente, sin más que un piano usado y la actitud abierta a dinamizar el espacio público. A estas convocatorias, se han sumado las publicaciones de los propios usuarios con sus fotos y videos a través de las redes sociales, lo que amplía el espacio físico público, llevándolo a un espacio de comunicación virtual. De este modo, la ciudad, incorpora otras plataformas de encuentro, actualizando un actuar contemporáneo en la ciudad.

Metamorfosis en Split

Otra de las ciudades que sabe de construirse y reinventarse sobre sí misma desde su origen, es Split en Croacia. Como se explica a continuación, el corazón de la ciudad está vinculado con la continua transformación y mutación sobre sus propias huellas.

La ciudad, nace a partir de la construcción del palacio de Diocleciano, quien fue el primer emperador romano en renunciar a su lugar de gobierno para retirarse del poder. Junto a esta decisión, resuelve construir un palacio en la pequeña localidad de Aspalatum (actual Split), en la costa dálmata, como residencia para su retiro.

En el año 293 comenzó la construcción del edificio residencial y militar, con cualidades defensivas y con una especial ubicación estratégica a orillas del mar. El edificio, conformado por un rectángulo en planta, dividido en cuatro partes en sus dos ejes centrales, configura cuatro secciones diferentes que rodean patios interiores.

Tras la muerte de Diocleciano a los pocos años de terminar la construcción, devienen una serie de transformaciones menores, hasta que, en el año 480, con la muerte del último



Fig. 204 Recuperada de: <http://www.streetpianos.com/about/> Imágenes de la apropiación pública del piano en diferentes ciudades, convocando a la gente de un modo no tradicional en el espacio público.

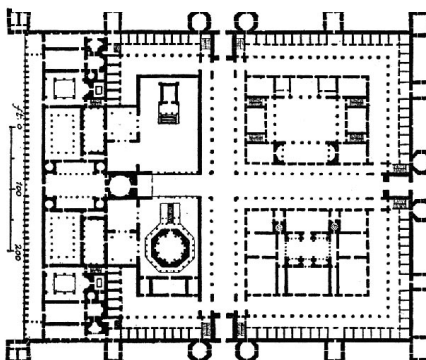


Fig. 205 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html> Planta del Palacio de Diocleciano.

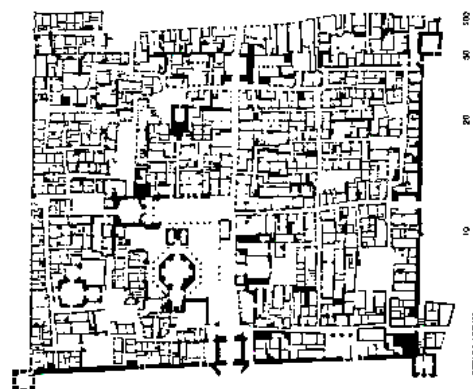


Fig. 203 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html> Transformación del Palacio de Diocleciano en la densa ciudad de Split, con el desarrollo del tejido en su interior.

emperador occidental y comenzada la caída del imperio, la decadencia del palacio es evidente, comenzando la transformación del edificio como lugar de refugio de la población.

Así, el palacio va mutando de edificio imperial a fortaleza y en sucesivas modificaciones hasta convertirse en una compleja y laberíntica ciudad.

De esta manera, la arquitectura del palacio se va transformando desde su interior, apareciendo edificaciones nuevas y cambios de la existente, siempre dentro de la protección de sus propios límites de muros externos.

La construcción va mutando a ciudad progresivamente, hasta llegar a ser un importante centro habitacional y comercial bajo la autoridad bizantina.

El edificio así, va cambiando las habitaciones palaciegas por estrechas calles, agregando espacios de residencia popular, conservando algunos sectores como el Mausoleo de Diocleciano en forma de octógono, espacio que ocupa actualmente la catedral de Split, en una continua transformación sobre sí misma.

Esta transformación de la ciudad llega hasta la actualidad, adaptándose a una vida contemporánea, pero conservando hasta hoy las trazas de su origen, como una huella de ruina que persiste en el presente.

Hojaldre italiano

Estas transformaciones de obras, pueden verse también en varias mutaciones de antiguos edificios europeos, que van cambiando a otras conformaciones espaciales o de uso, como plaza Navona en Roma asentada sobre un circo romano, las transformaciones a viviendas de los anfiteatros de Nimes o Arlés, o la entrelazada construcción de la catedral de Siracusa en Sicilia, donde el antiguo templo griego de Atenea se deja ver en parte entre los muros de la iglesia cristiana, construyendo una metamorfosis hecha en piedra.

Pero donde se hace evidente la conciencia del autor incluyendo la ruina como parte del proyecto, es en la sutil propuesta de Miguel Ángel en Roma en la transformación de las Termas de Diocleciano en la Basílica de Santa María de los Ángeles y los Mártires, en 1562; proyecto que como indica Zevi: "Michelangelo rinunciò a costruire il massimo testo del non-finito, il punto più alto del suo trascendentalismo: l'arte non era più fare un oggetto ma



Fig. 206 Recuperada de: <http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html>

Vista aérea de la ciudad de Split donde se visualizan partes del Palacio de Diocleciano como soporte de crecimiento de la ciudad.



Fig. 207 Fuente: fotografía propia. Imagen exterior de la catedral de Siracusa construida sobre un templo griego, donde se visualizan los pilares preexistentes intrincados en el nuevo edificio, evidenciando la mutación de la arquitectura.

pensare un pensiero“ (ARGAN & Contardi, 2007, pág. 415).¹⁹ Miguel Ángel en esta obra incluye los conceptos del *non-finito*, de lo inacabado, que ya desarrollaba en escultura, mostrando con la ruina su estado natural, sin maquillajes, donde el proyecto nuevo completa lo que ya existe, cincelando las termas, agregando, extrayendo y recortando partes de las ruinas existentes, completando la arquitectura delicadamente con la nueva construcción, sin ocultar por ello, el carácter brutal y tectónico de la obra imperial.

Al igual que en las esculturas de *Los Esclavos*, también de Miguel Ángel, donde la figura humana parece emerger de la piedra aún en su estado natural, la arquitectura de esta iglesia genera un diálogo con su preexistencia, apareciéndose y escurriéndose entre sus muros. Así, la nueva construcción, un edificio de termas convertidas a iglesia católica, deja su exterior con la crudeza de ruina y abre el espacio interior para reconvertir sus usos, logrando un claro contraste entre espacio interior y exterior. De este modo, la obra nueva aparece y surge entre la ruina, pero dejándola aún existir, evocando su propio tiempo, permitiendo percibir su estructura aún erguida, su fortaleza de supervivencia y su tiempo esplendoroso. La obra misma parece exclamar que,

el proyecto no pertenece al arquitecto. (...)El proyecto nace y tiene vida por sí mismo y el arquitecto es, en el mejor de los casos, una nodriza sana y cariñosa. El arquitecto solo es un refugio en el que se le presta oído hasta que está en condiciones de hablar al mundo por sí mismo. (DE MOLINA S. , 2013, pág. 147)

De ahí que la obra de Miguel Ángel no oculta el tiempo, sino que la revive en su interior con un significado nuevo, evocando un tiempo pasado, pero recreando una nueva obra. De esta manera el autor, logra una mutación arquitectónica, pero en cierto grado incompleta, oponiéndose a la reducción usual de una renovación clásica de la época, dejando así al desnudo la ruina en sus envolventes, con el ladrillo horadado, los arcos incompletos y apenas un cierre de acceso, pareciendo un gesto de invitación a seguir construyéndola en el tiempo, ofreciendo la oportunidad de renacer en una nueva obra. Esta lógica artística de Miguel Ángel del *non-finito*, de lo inconcluso, se anticipa a la cultura contemporánea, donde el autor sigue dialogando a través de la obra en una invitación abierta.



Fig. 208 Fuente: fotografía propia. Imagen del ingreso de la Basílica de Santa María de los Ángeles y los Mártires en Roma construida sobre las Termas de Diocleciano. El exterior mantiene la ruina en su estado natural.



Fig. 209 Recuperada de: <http://buonarroti-miguelangel.blogspot.com/2010/04/esclavo-atlante.html> Escultura de Miguel Ángel, del *Esclavo Atlante*, de 1520, donde la figura humana parece todavía pertenecer al bloque de piedra. Es parte de la lógica artística del *non-finito*, la obra inacabada que propone el autor.

¹⁹ Miguel Ángel renunció a construir el máximo texto de lo inacabado, el punto más alto de su trascendentalismo: el arte ya no era hacer un objeto sino pensar un pensamiento. (Traducción propia de texto tomado de: (ARGAN & Contardi, 2007, pág. 415).

La ruina como parte del proceso proyectual. La ciudad y sus preexistencias.

Habitualmente se tiende a asociar la idea de ruina con connotaciones negativas, de decadencia, en cierto sentido de muerte o destructivas; pero en el contexto local de la ciudad de Córdoba, se visualiza una constante convivencia con restos de obras sin terminar o transformaciones de obras, en las que se puede interpretar una construcción permanente de la ruina. En este sentido, es pertinente la pregunta de Eduardo Prieto cuestionándose si: “¿No parecen al cabo las ruinas obras en proceso?. ¿No son de algún modo las construcciones en marcha una especie de ruinas? ” (PRIETO, 2016). De este modo, las obras inconclusas y las que se transforman continuamente en el medio, pueden comprenderse así también, como ruinas u obras en proceso, pero no como un atributo negativo sino como constructor de una nueva propuesta, capaz de generar dinámicas abiertas de tiempo presente.

Se puede inferir hasta ahora, que, en el proceso incompleto en continua mutación de la ciudad y las obras de arquitectura, está implícita la existencia de una huella de ruina. Que, aunque es obvio que cualquier ciudad cambia y contiene construcciones que por el paso natural del tiempo se transforman en ruinas, en el contexto local, la construcción continua a través de fragmentos y discontinuidades, la hace convivir con la ruina de manera natural, convirtiéndola en parte del proyecto activo, en una continua mutación de las obras y la ciudad.

Spiral Jetty

Una manera de comprender la idea de ruina como parte constitutiva del proyecto, es la propuesta artística del *Spiral Jetty* de Robert Smithson, una obra que parte de leer ruinas industriales del lugar y la propia obra en sí misma se transforma en una ruina que evoluciona.

En este sentido, se puede ver que el autor construye una obra que pone en evidencia la noción de tiempo transcurrido, conformando un enorme muelle en forma de espiral construido en roca negra, en el Gran Lago Salado en Estados Unidos, en 1970.

La obra es una intervención en el paisaje de más de quinientos metros de largo a través del agrupamiento lineal de toneladas de rocas de basalto, una obra artística, pero de escala territorial; que lejos de conformar una escultura objetual busca convertirse en una variable activa del lugar, la



*Fig. 210 Recuperada de:
<http://www.arquitecturaviva.com/media/Documentos/entropia.pdf>
Fotografía de Robert Smithson documentando ruinas industriales de su ciudad natal, contexto donde se construye luego el *Spiral Jetty*, redescubriendo la ruina como parte del proyecto.*

que reconfigura, evidencia y participa en los procesos del paso del tiempo.

Desde su forma de espiral contraria al sentido de las agujas del reloj, hasta su materialidad y disposición, la obra interactúa con la idea de tiempo como elemento activo de su propia conformación. Que, aunque Smithson imaginaba que la obra sería un registro del paso natural del tiempo, no pudo suponer que ésta quedaría sumergida en el lago por tres décadas por causas imprevisibles.

La obra que estuvo bajo el agua durante casi toda su existencia, tras haber quedado inundada por una sucesión de factores ambientales, perforaciones petrolíferas y de cambio climático, renace tras cinco años consecutivos de sequía en la región, quedando nuevamente a la vista treinta años después de su construcción; pero ahora cubierta de cristales de sal, intervenida de otra manera que la imaginada por el autor.

Pero, aunque el proyecto no podía prever su destino de temporal desaparición, sí incluye la noción de ruina y transcurrir del tiempo en su gestación artística. Y este es el punto que se quiere remarcar aquí, ya que, relacionándola con la idea de una obra abierta, ésta puede no tener certeza de los cambios que se van a producir en el futuro, pero al dejar margen de acción puede dar lugar a un campo de posibilidades de intervención.

Esto es claro en el proceso creativo de Smithson en esta obra, ya que, en la elaboración de la propuesta, el artista documenta y registra una serie de ruinas a través de fotografías y textos, que encuentra en su pueblo natal Passaic, en New Jersey, Estados Unidos, corroído por el deterioro del progreso. Pero a la vez, rescata, nombra y resignifica ese *no-paisaje* que aparece entre nuevas carreteras e infraestructuras abandonadas. Este registro se publica en la revista *Artforum* en diciembre de 1967, interpretando el autor a las ruinas como si paseara por la antigua Roma, comparándola con la ciudad eterna, conformando un relato mezclado con fotografías que él mismo toma, describiendo un paisaje en transformación, del cual la obra se enlaza naturalmente.

De este modo, la obra del *Spiral Jetty* nace de la inspiración del paisaje en ruinas que encuentra el autor en el lugar, espacios degradados ante el relativo avance de la urbanidad contemporánea y de construcciones sin finalizar abandonadas, pero renace a través del nuevo proyecto que lo hace presente y vivo. Así, a través de la mirada hacia este paisaje en ruinas y de su propia obra “revierte el culto a la ruina romántica descubriendo *ruinas al revés* que



Fig. 211 Recuperada de: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/robert-smithson/about-robert-smithson/>

Obra artística de muelle en espiral, *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, apenas finalizada en 1970.



Fig. 212 Recuperada de: <http://gregnewbold.blogspot.com/2011/08/visiting-robert-smithsons-spiral-jetty.html>

La obra *Spiral Jetty* sumergida en el lago Great Salt Lake, Utah, tras una serie de inundaciones fruto del cambio climático.



Fig. 213 Recuperada de: <https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>

Resurgimiento de las aguas de la obra *Spiral Jetty*, con la transformación de las sales del lago, siendo una nueva ruina en su proceso entrópico.

monumentalizan construcciones todavía inacabadas” (SPERANZA, 2017, pág. 28), y así la obra nace de ese paisaje en ruinas como una nueva manera de concebir el tiempo, que como dice el propio Smithson: “hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos (...) la búsqueda de una tierra que ha olvidado el tiempo” (2015), decantando así una obra que contiene tiempo como su propia materia de conformación.

La obra así del *Spiral Jetty*, al surgir nuevamente del agua, carcomida y solidificada por los sedimentos salinos, toma un presente nuevo, diferente al esperado por el autor, pero evidenciando su mensaje como obra en continua transformación, vinculando pasado, presente y futuro con una siempre nueva significación.

Quinta da Malagueira

Con un sentido similar de reinterpretar la idea de ruina, Álvaro Siza construye el conjunto de viviendas, *Quinta da Malagueira*, a las afueras de Évora en Portugal, realizado entre los años 1979 y 1997.

La propuesta urbana, se enfrenta a un primer problema escalar, ya que la dimensión del conjunto de 1200 viviendas, podría generar un impacto invasivo a la ciudad existente. Pero el autor, enfrentando esta situación, propone una serie de operaciones de proyecto las cuales, partiendo de preexistencias significativas de la ciudad, elabora una nueva propuesta vinculando lo viejo y lo nuevo. Con estas ideas, el proyecto parte de reconocer los acueductos existentes de la vieja ciudad romana de Évora y los trazados de cultivo existentes, configurando todo el conjunto a partir de ellos; estructurado el nuevo proyecto según el orden de las trazas de cultivos existentes y construyendo un nuevo acueducto de bloques de hormigón que contiene infraestructuras, reinterpretando así los antiguos conductos de agua.

Esta infraestructura recorre la geografía del lugar brindando instalaciones de agua y electricidad, pero a la vez, como si fuera una vieja ruina, representa la columna vertebral de todo el barrio, conformando una escala institucional comunitaria significativa, que se vincula a la ciudad existente.

Así el barrio, a pesar de su enorme magnitud, contiene un arraigo de tiempo con su contexto y se enlaza con el medio a partir de sus ruinas.

A la vez, a escala arquitectónica, las viviendas se proponen alineadas a las calles a través de la consolidación en continuidad de la línea municipal, al igual

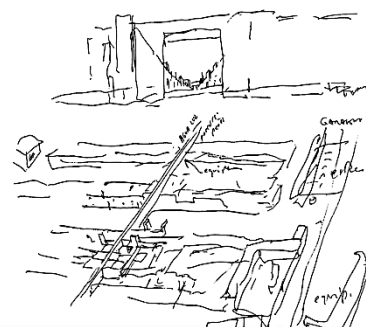


Fig. 214 Recuperado de: <https://revistascientificas.us.es/index.php/pa/article/viewFile/257/1572>
Dibujo de Siza donde expresa la idea del nuevo acueducto como estructuración del barrio, reconociendo el valor de las preexistencias en el lugar.



Fig. 215 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-140004/clasicos-de-arquitectura>
Nueva infraestructura propuesta para el barrio Quinta da Malagueira, la que conforma un eje referencial de espacio público para el conjunto y se vincula a la memoria de los acueductos romanos existentes.



Fig. 216 Recuperada de: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2013/01/21/la-quinta-da-malagueira-1979-1997-alvaro-siza-vieira/>
Vista aérea del conjunto con la infraestructura enlazando la ciudad existente y nueva, estructurando el barrio.

que una ciudad tradicional portuguesa, configurando la calle a través de la sucesión de viviendas -patio, organizadas sobre las huellas de cultivos ahora transformadas en trazado urbano.

Estas viviendas, mínimas en una primera etapa de construcción, tienen la posibilidad de ampliarse en distintos ambientes que rodean al patio. Esta capacidad de crecimiento, ya a cargo de los propietarios, deja abierta la invitación a participar para completar las obras, permitiendo el cambio y la transformación en el tiempo de la arquitectura y la ciudad.

De esta manera, el proyecto contiene operaciones de proyecto abiertas tanto urbanas a través del nuevo acueducto, que traza un orden general de referencia pública y a la vez un vínculo con el contexto existente, enlazando, a través de su infraestructura y memoria de ruinas, la ciudad existente a la nueva. Como también, contiene operaciones abiertas a escala arquitectónica, dejando la invitación a la posibilidad de completar y cambiar el conjunto a partir del grano mínimo de la vivienda, pero que siguen una referencia colectiva al estar estructuradas a través del acueducto.

En síntesis, la propuesta contempla así obras abiertas a cambios en el tiempo, pero bajo una estructura conceptual que sostiene sus transformaciones, tanto urbanas a través de jerarquías de crecimiento, como arquitectónicas, en una vivienda que posibilita su ampliación alrededor de un patio central.

Concurso para Manila

Con un enfoque similar, en relación a estructuras que señalan un orden público y dejan abierto el completamiento futuro a los habitantes, se puede visualizar en el proyecto de Holl, Tanner & Cropper, presentado para el Concurso Internacional *Housing in Daga Dagatan, Design Competition for Developing Countries*, para Manila, en 1978.

El proyecto al igual que en Évora, propone construir una estructura pública, semejante a un esqueleto en ruinas, previsto en este caso también para alojar funciones de infraestructuras pública por donde los usuarios podrían conectarse a red de servicios. Pero a la vez, construye el referente de espacio público a través de una arcada continua, la que, de este modo, instaure prioridades, escala y jerarquías urbanas como ejes de crecimiento.

En este caso, la propuesta de participación es más radical que la anterior, ya que solo se propone una primera etapa de



Fig. 217 Recuperada de: <https://www.artforum.com/print/201603/topology-and-participation-the-architecture-of-alvaro-siza-58115>
Conformación de la calle con la continuidad de casas-patio.

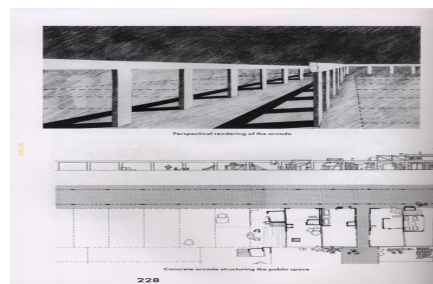


Fig. 218 Recuperada de: <http://www.stevenholl.com/press/419.p.227,228>

Croquis de la infraestructura propuesta para el concurso, donde la rigidez y orden formal de la arcada se oponen al crecimiento paulatino y espontáneo de las viviendas.

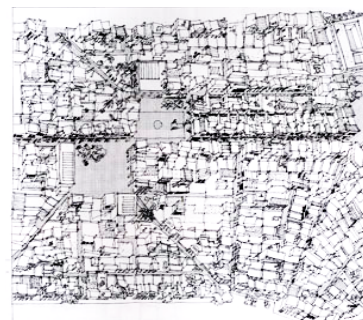
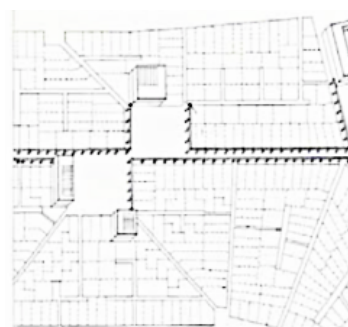


Fig. 219 Recuperada de: <http://www.stevenholl.com/press/419>
Planimetría del concurso donde se visualiza la arcada que estructura el espacio público, a modo de ruina, establece la jerarquía de espacios urbanos, dejando el tejido a un crecimiento solo pautado en el loteo.

construcción, la de la arcada, dejando el completamiento a los habitantes de las propias viviendas, aunque es claro que el conjunto ya contiene un orden general marcado por la infraestructura pública.

Esta primera huella de crecimiento urbano, presenta una estructura sintética, repetitiva, pero al mismo tiempo pregnante y reconocible, pareciendo que siempre hubiera existido como una ruina sin tiempo.

Así, se conforma toda la propuesta con un sencillo orden ortogonal de loteo para la densificación paulatina de las viviendas, la localización de edificios referenciales remarcando el cruce de las arcadas, a modo de un Cardo y Decumano, sobre ensanches conformando plazas. Dejando la consolidación del resto del proyecto, librado al completamiento espontáneo.

Dicho brevemente, se plantean las ideas de proyecto en un complemento entre opuestos, entre la rigidez del orden de la infraestructura, en contraposición a la libre conformación espacial de las viviendas. Resolviendo así, con una mínima cantidad de elementos referenciales de proyecto, una propuesta de crecimiento con participación abierta, buscando una densificación y evolución heterogénea y plural.

De esta manera, se puede sintetizar lo dicho hasta ahora que, tanto en el conjunto de Évora, en la propuesta del *Espiral* de Smithson o en la del Concurso para Manila, se comprende que la *ruina* no es aquella figura melancólica que brinda prestigio o evidencia de un tiempo pasado glorioso o imagen de decadencia, sino que es motor del proyecto, como herramienta de movilización consciente y activador de participación.

Coliseo romano

Esta transformación de la ruina a obra presente, se puede ver en cantidad de edificios que se transforman, que le dan un nuevo significado a obras que hubieran terminado corroídas u olvidadas como parte de la naturaleza en su destino ineludible, rescatadas del olvido al ser apropiadas de un nuevo modo. En este sentido, es de destacar la sucesiva transformación del edificio del Coliseo romano, logrando perpetuarse hasta la actualidad.

El edificio del Coliseo, fue inaugurado en el año 80, después de ocho años de construcción, bajo el régimen del emperador Tito, funcionando como espacio de carreras de carros, batallas navales, combates entre gladiadores y espectáculos públicos, hasta la llegada de Constantino al

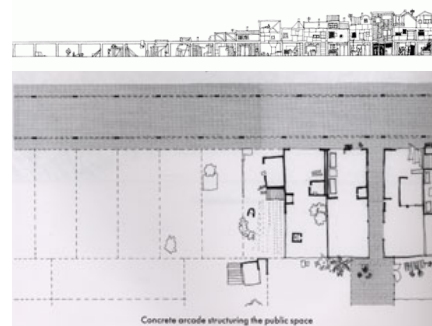


Fig. 220 Recuperada de: <http://www.stevenholl.com/press/419>
Vista y planta del esqueleto de la infraestructura y el posible crecimiento espontáneo del tejido progresivo en el tiempo, materializando operaciones de proyecto abiertas.

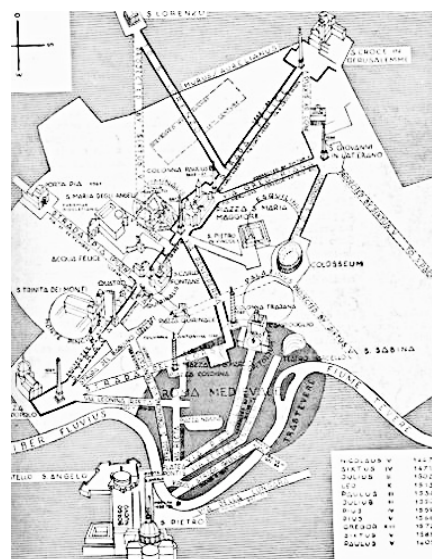


Fig. 221 Recuperada de: https://visionzenital.files.wordpress.com/2012/01/roma_plan_de_sixto_v_1585-1590.jpg

Esquema del proyecto urbano de Sisto V para Roma, a través de calles rectas y puntos focales en perspectiva se estructura toda la ciudad. Se incluye al Coliseo, edificio pagano, dentro de la estructura haciendo de rótula urbana.

poder en el año 313 y la imposición del cristianismo como religión oficial, prohibiéndose este tipo de espectáculos, definitivamente, en el año 407.

Luego de siglos de abandono y varias ocupaciones por familias romanas, la primera transformación significativa que se señala para este trabajo, es bajo la dirección de Domenico Fontana en el período del papado de Sisto V, que inicia en 1585, siendo el edificio una pieza estratégica como parte del nuevo trazado urbano, el que lleva a Roma de ciudad imperial a ciudad monumento del catolicismo (ARGAN G. , 1973). En este contexto, el Coliseo es una rótula clave de articulación urbana, que lejos de tener el origen católico en la red articulada de Iglesias en el tejido barroco, se incorpora el edificio pagano como parte de toda la red de la estructura religiosa, siendo esta incorporación, de significativa de importancia como mensaje público.

Pero lo más interesante de este período para entender la capacidad de mutación del edificio, es la propuesta no realizada de Sisto V, en 1590, que plantea transformar la planta baja del edificio en hilandería, mientras los pisos superiores se convertirían en un conjunto de viviendas para sus trabajadores; proyecto sólo interrumpido por la repentina muerte del Papa. Este cambio de uso, se supone, hubiera transformado profundamente el edificio y dentro de la estrategia urbana dado un significado activo a la rótula de enlace, atribuyendo un nuevo presente a la arquitectura, que como señala de Molina (2016): “en esa genealogía ilustre de los cambios de uso faltaba, para nuestra pobre y moderna imaginación, solo ese genial travestismo de Coliseo a barrio obrero” (pág. 78).

Pero su transformación continúa en el tiempo y el edificio ya pasada su gloriosa época imperial es desmantelado de sus revestimientos formando partes de las construcciones del contexto, en un saqueo sistemático de bloques de piedra, dejado en estado de abandono, pasando luego a conformar esos materiales, en gran parte de las construcciones vecinas.

Pero la transformación aún más insólita, es cuando después de este abandono del edificio, en el predio crece la vegetación sin control y se ve transformado en un jardín natural de plantas exóticas, fruto de la proliferación de plantas traídas de los lugares más recónditos de todo el imperio a través del excremento de los animales. Así el edificio en ruinas, se convierte en un reservorio de plantas extravagantes, vegetación que jamás podría haber crecido en Roma, cubriéndose totalmente en sus superficies, donde científicos pueden reconstruir

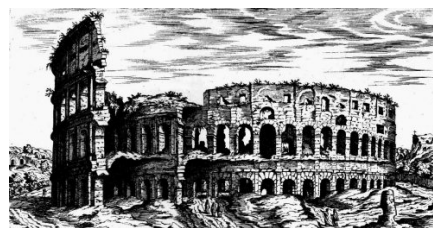


Fig. 222 Recuperada de: <http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm>
Imagen del Coliseo en ruinas, devastado por el saqueo de revestimientos, donde se aprecia el crecimiento de la vegetación sobre el edificio.



Fig. 223 Recuperada de: <http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm>
Vista del interior del Coliseo, óleo de Christoffer Wilhelm Eckersberg, de 1816, donde se visualiza el crecimiento de la vegetación exótica proveniente del excremento de animales del imperio, que cubrió gran parte del edificio.



Fig. 224 Recuperada de: <http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm>
Grabado del siglo XIX, en primer plano un carro trasladando piezas del Coliseo en su desmantelamiento de materiales.

episodios de la historia a partir de esta colonización vegetal y transformación arquitectónica.

Así la arquitectura, se transforma en el laboratorio de especialistas y en documento vivo de la dimensión del Imperio, ya que,

el Coliseo estaba casi completamente cubierto de vegetación. Había árboles de higos, perales, cerezos, olmos, olivos y muchas otras plantas cuyas semillas en algún momento llegaron del resto de Europa, Asia y África, llevadas casi como polizones por las fieras y esclavos que encontrarían un trágico final en la arena del edificio. (KUKSO, 2003)

De esta manera, se pueden encontrar registros de la vegetación desde el siglo XVI hasta la actualidad, a través del incesante estudio de biólogos y especialistas.

Pero el Coliseo, como soporte de esta reserva natural, cuando se arranca y desnudan sus envolventes verdes a partir del ochocientos, en una aspiración de pulcritud y limpieza del edificio, la que se extrema en 1870 con la consolidación de Roma como capital del nuevo Reino de Italia. Que, con la intención de representar el espíritu nacional, el Coliseo se limpia de toda su vegetación, eliminando años de crecimiento orgánico, despojándose de todo vestigio de naturaleza, volviéndose monumento de representación de poder, gloria del pasado y orgullo nacional.

A estas sucesivas transformaciones, se le suman diferentes facetas de su mutación en el tiempo, desde espacio de reuniones para propaganda durante el régimen fascista, hasta refugio antiaéreo y depósito de armas en la Segunda Guerra Mundial, como escenario del glamoroso ambiente de los cincuenta y finalmente, en estas últimas décadas, como ícono fotográfico de masas de turistas.

En esta última etapa, en la actualidad, el edificio pierde ya sus funciones anteriores acompañando otra realidad contemporánea, que es la de contemplación de sus monumentos restaurados y congelados en el tiempo, en una especie de conservación taxidérmica de la arquitectura, donde los edificios se disecan de habitabilidad buscando en apariencia revivir épocas anteriores; que unidos a insistentes personajes disfrazados de gladiadores y largas filas de turistas esperando el acceso de visita, completan e inmortalizan un edificio que ha seguido por milenios el ritmo de la ciudad.

De esta manera se entiende que, el Coliseo como obra y ruina, ha sido capaz de pertenecer a cada época de modo auténtico, mutando en fisonomía y funciones, pero conservando la capacidad de alojar habitabilidad en el



Fig. 225 Recuperada de: <http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm>
Imagen de las celebraciones en épocas fascistas con punto de reunión en Coliseo. También utilizado en esta etapa como refugio antiaéreo o depósito de armas.



Fig. 226 Recuperada de: <http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm>
Imagen de la película: Vacaciones en Roma, donde Gregory Peck y Audrey Hepburn muestran el ambiente glamoroso de Roma recorriéndola en una Vespa, con el Coliseo de fondo como parte del escenario, mostrando la atmósfera en la que se encuentra la ciudad.



Fig. 227 Recuperada de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/07/internacional/1333814651.html>
Fotografía de turistas frente a Coliseo con un hombre disfrazado de gladiador. El Coliseo es parte de los monumentos que se visitan como íconos urbanos por masas de turistas.

tiempo; con su esqueleto estructural en pie, ha podido ser parte de las transformaciones proyectuales requeridas en cada instancia. El edificio con una estructura de soporte resistente y sólida, ha sido capaz de sostener los cambios y el desgaste natural, y su forma icónica, de múltiples significados, tiene la suficiente apertura desde el proyecto para invitar a re habitarlo a lo largo del tiempo, sorteando las diferentes circunstancias y requerimientos.

Ciudad abierta

A partir del estudio de los antecedentes explicados anteriormente y entendiendo la mutación que han podido suceder en las distintas obras y en ciudades diferentes, se puede inferir que cuando las propuestas arquitectónicas y urbanas contienen desde el diseño operaciones proyectuales *abiertas*, con margen de acción a la participación y al cambio, dan la posibilidad de ser permeables a la acción colectiva y plural (espontánea o planificada), permitiendo una evolución de la ciudad en el tiempo, manteniendo vigente a la arquitectura.

Los antecedentes explicados, muestran diferentes transformaciones de la ciudad, ya sea que contienen ruinas entre sus muros, en una arquitectura que muta sobre sí misma o formas nuevas de re habitar la ciudad existente; pero que, de diferentes modos, comprenden lógicas proyectuales que dan margen para actuar en el tiempo dando una nueva vitalidad a la ciudad; conteniendo pautas y herramientas proyectuales para dialogar con un contexto en movimiento.

Estas operaciones de diseño resultan antecedentes pertinentes para el modo de actuar en el medio local, ya que la manera de construir en la ciudad de Córdoba, que se visualiza incorporando partes de obras discontinuas, proyectos suspendidos y transformaciones de la arquitectura, que como ruinas que se suceden y se reconstruyen adaptándose a cada momento, van mutando a conformaciones heterogéneas compuestas por fragmentos; muestran un proceso de construcción no terminado, abierto a la transformación permanente, pudiendo entenderse desde esta mirada, como una invitación a conformar una *obra abierta* desde el proyecto.

Esta visión de construcción colectiva estructurada a través de *obra abierta*, se diferencia claramente de obras conformadas por la simple sumatoria de fragmentos inconexos que buscan un objetivo estético, de preocupación plástica o solo de lenguaje.

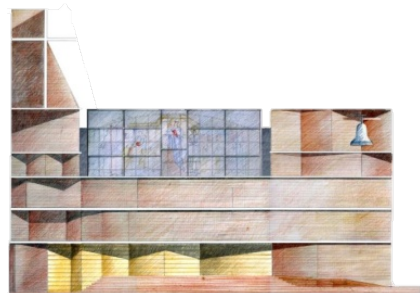


Fig. 228 Dibujos de elaboración propia. Templo San Juan Bosco, Tucumán. Autores: arqs. Ana Etkin y Mauro Israelevich. El proyecto de la Iglesia, parte de una ruina existente y la reconvierte a una obra nueva, sumando una nueva etapa de construcción. Se propone así, envolver la Iglesia con un muro cribado de ladrillo común, el que toma la forma de la ruina de la cripta existente en el subsuelo. Esta Cripta, no visible desde la calle, está construida en ladrillo visto a través de pliegues de muros portantes estructurales. La clave del proyecto se enfoca en recuperar la memoria de la iglesia oculta, haciéndola surgir a la superficie de la calle a través de la nueva construcción, sin repetirla exactamente, sino con una variante formal. Así el proyecto se configura a través de la continuidad de los pliegues de ladrillo del subsuelo, entre nuevos niveles, pero desfazándose entre sí y cribándose hacia el cielo. Las operaciones de diseño, traen así a la memoria ciertas huellas de la arquitectura existente en el lugar, rescatando elementos de su configuración espacial y estructural; pero trabajando con el patrimonio de una forma activa, no repetitiva, ni nostálgica, sino con una nueva propuesta que revitalice el edificio y la ciudad.

Como plantean los conceptos de Claude Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1988), quien desarrolla la noción del artista *bricoleur*, es decir, quien crea a partir de fragmentos un nuevo tipo de obra, pero sin un plan previo, creando con lo que encuentra a disposición; enunciados que se relacionan también con la composición de partes, de la que hablaba Colin Rowe en la *Ciudad collage*, donde la arquitectura suma partes inconexas como una nueva manera de enfrentar la acción creativa.

En este sentido, la *obra abierta* no conjuga fragmentos inconexos para crear una obra cerrada como *collage*, sino que plantea operaciones que invitan a intervenir y participar en un tiempo de continua creación. A la cual se puede relacionar con los relatos de *Las mil y una noches*, donde el tema y la excusa es no concluir, construyendo una obra continua e infinita, siempre viva, en una construcción plural; incluso desdibujando la figuratividad del creador *matando a su autor*, diría Foucault (2005)²⁰, pero abriendo las posibilidades de intervención múltiple en el tiempo en una obra colectiva.

En este sentido, la fragmentación y discontinuidad de las obras en la ciudad, pueden conformar una nueva obra al estar contenidas en conceptos de *obra abierta*, a través de operaciones de proyecto que parten de las obras existentes como una primera etapa de un proceso continuo.

Este proceso en secuencias, se puede relacionar también, con lo que sucede en el relato de Kafka de *La muralla china*. En el cuento, narra que la obra monumental de infraestructura defensiva que delinea el inmenso territorio, se construye a partir de fragmentos de muros de quinientos metros de largo inconexos del resto de la muralla, donde sus operarios solo construyen fragmentos terminados, pero involucrados y estimulados, sabiendo que son parte de una obra superior.

Al igual que el relato de Kafka, una *obra abierta* puede contener fragmentos, ruinas y obras inconclusas, ya que contempla operaciones de proyecto que permiten la invitación a participar y redirigir la obra en diferentes sentidos, conformando una obra mayor, que incluye tiempo, cambio y distintos actores.

Y es justamente esta acción creativa y coherente, posibilitando la continuidad de cambios, la que se entiende aquí, puede conformar la *obra abierta* en la arquitectura de la ciudad, sosteniendo las mutaciones y las transformaciones de las obras, bajo una estructura conceptual de articulación, que contenga tiempo y participación.



Fig. 229 Fuente: dibujos de elaboración propia; fotografía de Mario Ivetta. Templo San Juan Bosco, Tucumán. Autores: arqs. Ana Etkin y Mauro Israelevich. El proyecto elimina partes de los límites perimetrales de acceso al colegio e iglesia, liberando el espacio para la materialización de una plaza pública de convocatoria barrial. Los mismos pliegues que conforman todo el edificio se transforman en cruz, campanario y puertas de acceso, atando y vinculando lo existente con lo nuevo. El proyecto parte de la memoria de la preexistencia, pero se compone en su propio tiempo de una manera diferenciada, acompañando al contexto.

²⁰ Se refiere a los conceptos que desarrolla Michel Foucault en la conferencia ante la sociedad francesa de filosofía en 1962, que lleva por título *¿Qué es un Autor?*, la cual se ha referenciado en el capítulo III de este trabajo en *Autor vs. Usuario*.

De este modo, el desafío disciplinar en el medio local, construyendo en un contexto dinámico, se entiende está en poder visualizar estos fragmentos de obras (obras inconclusas, transformaciones, arquitectura incompleta, etc.), como parte de la operación proyectual, incorporando sus etapas a un proceso colectivo y participativo, acorde a lógicas de construcción de identidad (de mutación y cambio continuo), que puedan construirse en consenso; donde el arquitecto crea la estructura conceptual inicial de una *obra abierta*, no necesariamente anticipando el futuro, pero sí creando el campo fértil para la participación, donde el tiempo, cambio y transformación son parte del proyecto.



Fig. 230 Fuente: fotografía propia. Fotografía desde el interior de la muralla china, en uno de los puestos de guardia, desde donde se visualiza la inmensidad del muro extendido en el territorio. El relato de Kafka toma esta extensión en apariencia infinita, narrando su construcción a la que imagina materializada a través de fragmentos.

CAPÍTULO V

Operaciones de proyecto abiertas en arquitectura

A partir del reconocimiento de la movilidad de la arquitectura del contexto urbano de la ciudad de Córdoba, como hemos visto en los apartados anteriores, se estudia en el presente capítulo, diferentes *operaciones de proyecto abiertas* a través del estudio bibliográfico de obras de arquitectura.

La elección de las obras del estudio bibliográfico está estipulada bajo criterios específicos que conducen a diferentes dimensiones de análisis, conformando un elenco de variables e indicadores que permiten encontrar pautas de diseño para proyectar una obra abierta en arquitectura, la cual pueda dialogar con la dinámica del medio en continuo movimiento.

Para ser más específicos, se entiende como *operaciones de proyecto abiertas* a aquellas decisiones, herramientas e instrumentos de diseño, las cuales activan, invitan, motivan a participar de las obras, dirigiendo acciones relacionadas con conceptos de *Obra Abierta* en arquitectura. Estas operaciones que se visualizan en los antecedentes estudiados, posibilitan la lectura de pautas proyectuales para posibles conformaciones de una obra abierta.

A fin de dar cuenta de estas operaciones de proyecto abiertas, se estudian antecedentes de proyectos y obras de arquitectura a través de una metodología estructurada en tres dimensiones de análisis: a) *obras abiertas en forma*, b) *obras abiertas en función* y c) *obras abiertas en técnica*.

Estas tres dimensiones no pretender poner en discusión la *tríada vitruviana*, ni redefinir órdenes de composición, sino solo establecer criterios de estudio para encontrar caminos de proyecto hacia una obra abierta, indagando posibles estrategias de diseño. La selección de los antecedentes no se corresponde a un autor particular, período específico de tiempo, ni orden cronológico, como tampoco a restricciones programáticas o de lugar, buscando de este modo describir, descubrir y analizar sintéticamente solo aquellas claves de diseño y decisiones de proyecto, que se relacionan con conceptos de *Obra Abierta*.

En este sentido, se denominan estas tres dimensiones de análisis, describiendo en cada antecedente estudiado, cómo se desarrollan las operaciones de proyecto según estas tres características dimensionales, buscando explicar y

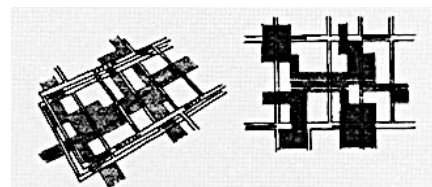
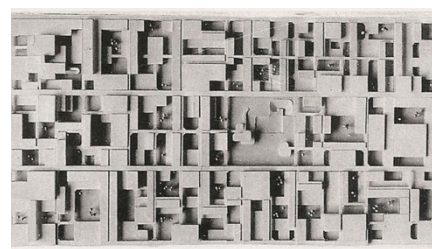


Fig. 231 Recuperadas de: <http://arquitectosblog.blogspot.com/2016/07/universidad-libre-de-berlin.html>
Universidad Libre de Berlín, Autores: Arqs. Candilis, Josic, Woods, 1963.
La obra es resultado de un concurso, que entre los jurados se destaca la participación de Jaap Bakema y Arne Jabobsen. La obra para la Universidad se entiende de gran significación en el sentido de concebir un proyecto abierto. Las ideas que solventan el trabajo son la movilidad de la arquitectura, consecuente con el pensamiento de los autores de no proyectar en tiempo estático, vinculando espacio y tiempo de manera indisolubles (WOODS, 1966). En este sentido, el proyecto entrelaza operaciones abiertas de proyecto en forma, función y técnica. Entre la principales, se destaca la decisión de estructurar el conjunto en una trama tridimensional basada en dos niveles desfasados entre sí, no coincidentes, logrando diversidad de espacios semicubiertos, calles peatonales, ensanchamientos, plazas, jardines y patios de diferentes dimensiones, alturas y posiciones. Esta superposición de dos tramas, una regular y otra heterogénea y orgánica, da una riqueza espacial y diversidad al conjunto, posibilitando también de seguir cambiándola y adaptándola en el tiempo según se requiera. Otra operación importante es la decisión técnica de resolver la materialidad con tres escalas de elementos prefabricados de posible cambio. Y, principalmente, la operación de dejar espacio de acción de transformación de la arquitectura al habitante, promoviendo así su participación. También en cuanto a la función, la lógica de alfombra del proyecto promueve el encuentro entre distintos ámbitos educativos, evitando el aislamiento edilicio por disciplinas. El proyecto crea, de esta manera, una forma isótropa de extensión horizontal en continua mutación.

enmarcar las posibilidades de relación con obra abierta. En los casos que puedan contener elementos comunes a varias dimensiones especificadas, se toman sólo las más significativas para cada clasificación. En cada antecedente estudiado solo se describe lo concerniente al tema de tesis en referencia a operaciones de proyecto vinculadas a conceptos de *Obra Abierta* en arquitectura, enfocando el estudio a pautas de diseño significativas sin ahondar en otros aspectos de las propuestas, que, aunque importantes, se busca aquí una síntesis breve de cada antecedente a fines de acotar la investigación y poder abarcar variedad de enfoques en los indicadores.

Todavía cabe aclarar que, los diferentes antecedentes de obras estudiados contienen variables o indicadores que se corresponde con cada dimensión categorizada, aunque no signifique que conforman de por sí una *obra abierta* o que hayan sido proyectadas como tales, sino que se seleccionan por contener algunas operaciones proyectuales reconocibles de apertura, las cuales pueden construir las bases para articular diseños abiertos, que permitan interactuar con un contexto en movimiento. Buscando así articular estos tres frentes dimensionales de la arquitectura, *Forma, Función y Técnica*, en propuestas de obra abierta. Permitiendo que las obras puedan transformarse, ampliarse, modificarse o revisarse en el tiempo, abiertas al cambio como parte de su propio proceso en relación al contexto.

Obras Abiertas en Forma

De esta manera, se entiende como *Obras Abiertas en Forma*, a aquellos antecedentes que contienen características particulares morfológicas donde se puede precisar “cierto estado de equilibrio entre la estructuración del espacio y el de la materia” (BORIE, 2008, pág. 31), conformando una organización general y disposición manifiesta de sus partes componentes en un todo coherente, que más allá de sus elementos constitutivos, denotan una composición física global reconocible.

En este sentido son pertinentes, para el enfoque de este trabajo, el marco que Alexander (1986) le da al concepto de *forma* diciendo que: “todo problema de diseño se inicia con un esfuerzo por lograr un ajuste (*fitness*) entre dos entidades: la forma en cuestión y su contexto. La forma es la solución para el problema; el contexto define el problema” (pág. 21), colocando de esta manera el eje conceptual del proyecto en la interdependencia entre

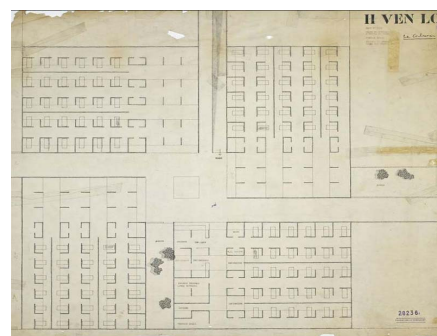
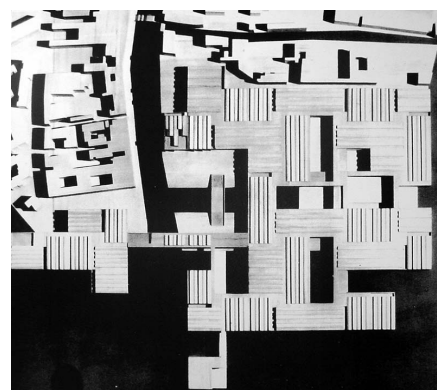


Fig. 232 Tomadas de libro: *Le Corbusier. Le grand*. Phaidon, London, 2008. Proyecto de *Le Corbusier*, encargado del proyecto: Guillermo Jullian de la Fuente. El proyecto para el Hospital de Venecia (1964-65) se basa en una forma espacial como generatriz de crecimiento. A partir del agrupamiento de células en una planta en forma de esvástica, se plantea un crecimiento a medida que se necesite, a través de módulos que se abren a patios y corredores en forma de red. El edificio toma esta forma de esvástica (figura de abajo), que posibilita lógicas de giro y traslación formal, haciendo de la propia forma el germen de evolución arquitectónica. Esta idea se enfatiza a través de la estructura de hormigón armado como esqueleto inicial que puede ser completado, modificado y ampliado en el futuro, es decir, “dicha solución resulta consecuente con la idea de ser un edificio pensado para ser construido por varias manos, varios arquitectos, como si de sectores de la ciudad se tratara”. (DOMINGO CALABUIG & Castellanos Gómez, R, 2013) A su vez, con una espacialidad compleja (que se relaciona también con la polémica propuesta de Piet Blom, Noah's Ark, para el crecimiento urbano de Amsterdam), se proponen tres niveles de plantas y diferentes escalas de intervención, desde lo público a la intimidad de la célula. El edificio a la manera de una manta o tejido, se extiende sobre el agua y se entrelaza a la ciudad existente. Las pequeñas calles y canales de Venecia se escurren dentro del edificio (figura de arriba) y se conforma una intrincada red de plazas, vacíos, dobles alturas, galerías y terrazas jardín, creando así una nueva unidad indisoluble entre la ciudad existente y la arquitectura del edificio.

forma y contexto, promoviendo la mutua adaptación para garantizar su coexistencia.

En este sentido, se estudia a la forma interactuando con el contexto en relación al tiempo, ya que, “la forma no se preserva del tiempo, el tiempo no anula ni destituye la forma: *en* la forma está el tiempo, todo lo que ocurre a la forma es la forma” (QUETGLAS J. , 1994, pág. 30); entendiendo así la interdependencia entre forma y tiempo de la obra.

A partir de este concepto de forma, donde su definición depende tanto de la relación con el contexto como también de su propia configuración material, se plantea el sentido del *contenido* de la forma, es decir, la disposición sustancial evidente que se corresponde con su extensión espacial. Así, de la relación entre forma, espacio y estructura, se definen dos variables de estudio de la dimensión Obras Abiertas en Forma, llamadas: *Forma Estructural* y *Forma Espacial*. Entendiendo como *Forma Estructural*, a la forma resistente como definitoria de la organización física, material y volumétrica de la obra arquitectónica, donde su forma está dada por la coincidencia con esfuerzos de estabilidad estructural y la que, a su vez, tiene lógicas proyectuales de apertura entre forma y estructura, permitiendo relacionarla con conceptos de *Obra Abierta*.

Esta dimensión de *Forma Estructural* se subdivide en dos indicadores de análisis, uno llamado *Estructura Contenedor*, es decir, la forma estructural que alberga en su interior y dentro de sus propios límites formales la capacidad de cambio, participación o transformación en el tiempo; y el otro indicador, llamado *Estructura Celular*, que es aquella forma estructural conformada por partes que se añaden, sustraen o modifican bajo una propia lógica de agregación.

Por otro lado, la otra dimensión de análisis se denomina *Forma Espacial*, entendida como la forma de la volumetría arquitectónica con características de permeabilidad, conformando intersticios internos o externos a la forma, sin determinar una morfología compacta y definitiva, dando lugar a espacialidades evolutivas.

Esta variable llamada *Forma Espacial* se subdivide en dos indicadores: *Exterior a la Forma* e *Interior a la Forma*. Aquellos antecedentes donde la arquitectura se conforma por límites difusos, se denomina con el indicador *Exterior a la Forma*, es decir, obras con bordes o perfiles indeterminados en sus fronteras volumétricas, que presentan la posibilidad de evolucionar, extenderse, crecer, expandirse o cambiar en su morfología inicial de diseño, derivando a composiciones formales diversas a las planteadas por el proyecto de origen,

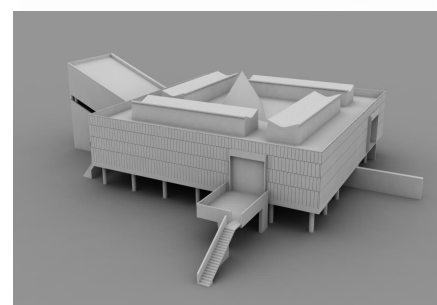
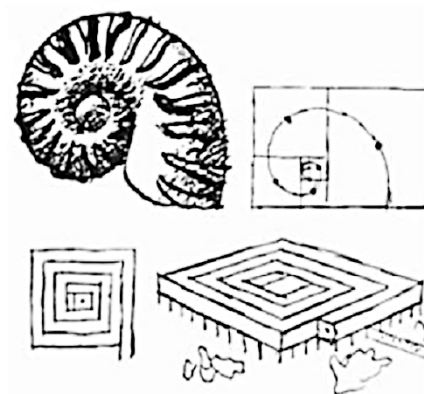


Fig. 233 Imagen de arriba, recuperada de: <http://musyalgomias.blogspot.com/2011/10/el-museo-segun-le-corbusier-el-museo.html>. Imagen de abajo, recuperada de: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html>

Otra obra de Le Corbusier en la que puede verse el crecimiento del edificio basado en su estructura formal, es el Museo Nacional de Arte Occidental en Tokio, 1958. El edificio se desarrolla sobre los conceptos de Museo de Crecimiento Ilimitado (*Musée à croissance illimitée*) y del Museo Mundial para el Mondaneum de Ginebra de 1929, en el que partiendo de una estructura en forma de espiral, puede aumentar su superficie con el mismo sentido de la forma inicial. El museo construido en Tokio, toma estos antecedentes del propio autor, haciendo una sucesión de salas en espiral, las cuales son pausadas por espacios que valconeán al patio interior central y permiten cambiar de recorridos.

La lógica de ampliación de la arquitectura radica en la forma espacial a la manera de un caparazón de caracol, donde el exterior del edificio va transformándose en el tiempo a medida que crece. Haciendo un edificio en espiral sin final, en forma de una cinta que posibilita su crecimiento infinito.

aunque en continuidad en mutación hacia el exterior de su forma.

En estas obras la capacidad evolutiva y de apertura puede no tener correspondencia en continuidad con su forma estructural o material, ni tampoco con su propia lógica de organización formal siguiendo otros patrones de diseño, diferenciándose de esta manera, de los indicadores de la forma estructural expuestos anteriormente.

El otro indicador de Forma espacial se denomina:

Interior a la Forma y se define por contener en su propia volumetría arquitectónica la porosidad espacial suficiente para poder evolucionar, crecer o cambiar en su interior, a través de conformar vacíos espaciales internos. Esta transformación que permite la obra, plantea un propio orden interno de cambio, no es el simple crecimiento de sus partes como sistema preestablecido en el proyecto como pasos a seguir; sino la mutación de su morfología liberada a un nuevo orden, pero interno al proyecto inicial.

Obras Abiertas en Función

La segunda dimensión de estudio llamada: *Obras Abiertas en Función*, se refiere a la categoría de aquellos antecedentes que se enmarcan en decisiones proyectuales o acciones que promueven replanteos en la organización de actividades o plantean la invitación a participar transmitiendo un mensaje de comunicación simbólica.

A los fines de enmarcar las obras abiertas en función, se debe tener en cuenta que el propio término función ha tenido una pluralidad de significados y alcances en la arquitectura, asociado a diferentes momentos y según variadas concepciones, por lo cual se diversificará en indicadores según amplios enfoques del término abarcando distintas facetas de significado.

A manera de síntesis, se entiende que el término función en arquitectura se ha comprendido en el tiempo con enfoque diferentes, desde enmarcar su significado como la forma que debe ser útil y adecuada a la finalidad a la que sirve, hasta derivar a significados escindidos del sentido de uso puramente funcionalista, como plantea Lodoli, quien afirma que: “no tiene sentido hablar de un objeto funcional. Función se relaciona con representación social” (RAMON, 2000, pág. 113) o también, en el marco del pensamiento racionalista, donde se consolida la frase: *la forma sigue a la función*, entendiendo a la arquitectura como producto que deviene y se ajusta a su uso; o en otro sentido, las manifestaciones de Le Corbusier definiendo a la arquitectura como *máquina para habitar*, en *Vers une*



Fig. 234 Fotografía de Zhu Chenzhou. Museo Histórico de Ningbo, autores: Wang Shu, Lu Wenyu, 2007, China.

El edificio del museo de la ciudad tiene una presencia basada en su función significativa, de comunicación. Construido a partir de materiales de demoliciones de edificaciones del propio contexto, se eleva como un manifiesto social que reclama la sostenida desaparición del patrimonio arquitectónico en pos de una supuesta globalización, que como expresa la autora del equipo, Lu Wenyu: “en mi país las antiguas aldeas son destrozadas, por eso abogamos por trabajar con los restos, por construir a partir de esa destrucción” (ROITMAN, 2018).

El edificio se conforma a partir de escombros reconfigurando una arquitectura de concepción contemporánea pero elevando un discurso crítico ante la falta de protección de valores históricos. En esta función significativa, también se dejan traslucir injusticias de roles dentro de la disciplina, exponiendo la desigualdad del propio equipo de proyectistas, ganando el Pritzker solo uno de ellos, dejando sin mención a la mujer.

Architecture a principios de los años 20, relacionándola con procesos industriales, de diseños basados en querer dar respuesta de modo masivo a problemáticas emergentes en el momento; o a su vez con otro enfoque, en los planteos de Louis Kahn, en la conformación del binomio arquitectónico de *espacio servidor-espacio servido*, diferenciando los espacios según su función primaria; hasta derivar en conceptos complejos del término, como función simbólica y de significados, que se relacionan con la función comunicativa.

Con esta multiplicidad de enfoques del término función, se entiende que la función no es un concepto que puede cerrarse a uno solo de los enfoques mencionados y que, principalmente, no es independiente del contexto social, histórico y cultural. Además, acorde a la dinámica del mundo contemporáneo, se replantea aún más su demarcación en la arquitectura, haciendo “más complejos y precisos algunos programas funcionales; convirtiendo a otros en indeterminados, transformables, susceptibles de alojar simultáneamente actividades diversas; y facilitando las mezclas, los híbridos” (RAMON, 2000, pág. 122), donde las distintas facetas del término se entremezclan y solapan entre sí.

Ante esta amplitud de enfoques para la demarcación del término función en arquitectura, se conforma en el presente estudio, una serie de categorías e indicadores que abarcan las diferentes facetas del término función, para lo cual, se plantea en esta dimensión de *Obras Abiertas en Función*, dos variables de estudio: la *Función Programática* y la *Función Significativa*.

La *Función Programática* enmarca a los antecedentes en que se visualizan operaciones de proyecto de índole puramente funcionalista de tareas programáticas, donde las decisiones de diseño activan la movilidad y cambio respecto al desarrollo de actividades, modos de ocupación, permitiendo el reuso o cambio de destino en los espacios arquitectónicos.

Esta variable se subdivide en dos indicadores de estudio, el primero llamado *Polivalencia Funcional* y el segundo, denominado *Flexibilidad Programática*.

El primer indicador, *Polivalencia funcional*, se refiere a las operaciones de proyecto que permiten la convivencia de distintas actividades programáticas en el espacio arquitectónico, la simultaneidad de usos, constituyendo una hibridación funcional y acciones que dan lugar a la indeterminación funcional, buscando la polivalencia y participación.

Mientras que el segundo indicador, la *Flexibilidad Programática*, está referido a acciones de diseño que

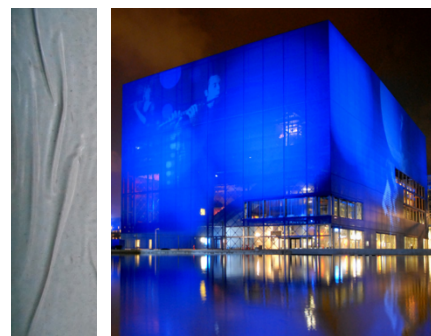


Fig. 235 Fotografía de arriba a la derecha de: Seier + Seier. Las demás fotografías: fuente propia. Koncerthuset, auditorio de conciertos de Copenhague, Dinamarca, autor arq. Jean Nouvel, 2009. El edificio muestra decisiones técnicas de diseño de sus elementos que lo posibilitan abierto y activo en el tiempo. El proyecto se desarrolla a partir de una resolución técnica particular de sus envolventes haciendo una doble piel, la cual permite no solo crear espacios intermedios de diafragmas entre el interior y exterior, sino convertir a todo el conjunto en una pantalla urbana de exposición de eventos.

A través de una lona plástica microperforada sujeta a la estructura del edificio, como si se tratase de un simple mobiliario, las envolventes pueden abrirse o cerrarse a disposición, haciendo del edificio una envoltura cambiante.

En el interior se resuelven las distintas salas de conciertos, con sus respectivos acondicionamientos acústicos, mientras el exterior del edificio se convierte en una sala de espectáculos abierta a la ciudad. Esta condición se enfatiza con la localización del edificio, inmerso entre la consolidación de nuevas áreas residenciales y el cruce del transporte público que atraviesa toda la ciudad. En la imagen inferior puede observarse un detalle de la atadura de la piel de lona con la estructura general. Además de esta doble situación del edificio, se pone en valor estético esta envoltura, reafirmando su condición, haciendo, en la segunda piel de hormigón, un encofrado que deja una huella de tela plasmada en los muros.

posibilitan el cambio de funciones de las obras, que permiten el replanteo del destino adaptándose a diferentes necesidades en el tiempo, dan lugar a la amplitud de usos según diferencia horaria entre día y noche o tipo de usuarios, posibilitan la redefinición de funciones preestablecidas y/o poseen capacidad para reformular nuevas propuestas programáticas.

La segunda variable de análisis, dentro de la dimensión *Obras Abiertas en Función*, se denomina *Función Significativa* y se refiere a aquellos antecedentes donde las obras muestran operaciones de proyecto donde se promueven mensajes de comunicación a través de la arquitectura involucrando la participación de otros. Estas operaciones no se corresponden solamente con condiciones de utilidad de los espacios en términos de desarrollo de actividades de uso específico, sino que contiene atributos de significación social.

De esta variable llamada *Función Significativa*, se desprenden dos indicadores de estudio: el primero denominado *Función Comunicativa* y el segundo, *Modos de Habitar*.

El indicador *Función Comunicativa* se refiere a aquellos antecedentes donde se visualiza en las operaciones de proyecto la participación de otros actores a través de vínculos de comunicación social, donde se promueven la transmisión de valores, compromisos éticos, continuidades históricas, reformulaciones de referencias de construcción colectiva y/o reconstrucción de la memoria histórica de la obra, del contexto o del lugar.

A su vez, el segundo indicador de la variable *Función Significativa*, se denomina *Modos de Habitar*, referido a aquellos antecedentes que contienen operaciones de proyecto que posibilitan o promueven nuevas maneras de vivir en el espacio arquitectónico, potenciando el cambio de maneras estandarizadas de ocupación de la arquitectura por nuevas oportunidades de apropiación, cambiando costumbres o conductas, permitiendo la actualización en las prácticas de habitar.

Obras Abiertas en Técnica

La tercera dimensión de estudio llamada *Obras Abiertas en Técnica*, se refiere a aquellos antecedentes que enmarcan operaciones proyectuales con decisiones tecnológicas, elecciones de materiales, resoluciones constructivas, técnicas específicas, sistemas de ordenamiento de la edificación, organizaciones legales, términos de gestión y/o logísticas disciplinares, las cuales permiten el cambio, transformación o participación de las obras en el tiempo.



Fig. 236 Fotografías de Cristóbal Palma (arriba, Escuela Flor del campo) y Rodrigo Dávila (abajo, Jardín Infantil El porvenir). En las imágenes se muestran dos escuelas diferentes, proyecto de Giancarlo Mazzanti, donde aplica operaciones proyectuales que permiten la adaptación a distintas situaciones geográficas, pedagógicas y contextuales.

El proyecto se basa en decisiones técnicas conformando un sistema adaptativo, a través de la designación de diferentes unidades, llamadas: cinta, módulos de aulas y módulos públicos, los cuales, bajo ciertos procedimientos, pueden componerse de modo diverso, ajustándose a distintos lugares y requerimientos.

La cinta, conformada por las circulaciones y espacios multiuso, define los límites del espacio privado de cada escuela, separando los módulos públicos; posibilitando así usos en diferente horario y privacidad de la escuela.

De esta manera, se establece una unidad (la cinta) con el rol de separar las diferentes escalas de privacidad de la escuela, marcando filtros de participación, configurada de modo diferente según cada implantación.

Así, en la obra que se muestra arriba, se separan primario, secundario y jardín; mientras que en la de abajo, engloba en forma de círculo el espacio pedagógico de aulas, separadas de espacios comunes como el comedor, auditorio y sala de usos múltiples.

Diferenciando así cada proyecto con propuestas adaptadas a situaciones diversas, pero compuestas bajo la misma lógica, a través de las mismas unidades de composición.

Se desarrolla esta dimensión de *Obras Abiertas en Técnica*, ya que se corresponde a la naturaleza colectiva de la arquitectura, en cuanto a ser componente de construcción y parte de procesos de materialización, que como explica Marta Llorente (2000):

La arquitectura es posible gracias a la habilidad técnica, como toda construcción o factura humana. Respecto de otros ámbitos estéticos, de otras artes, su dimensión técnica es más intensa, más determinante y tiende a rebasar la capacidad individual de su artífice, del arquitecto. Esta dimensión técnica la sitúa en la frontera de las habilidades artísticas, obligada a la programación metódica de la construcción, y la convierte, por esencia, en obra colectiva. (pág. 29)

A partir de esta concepción de técnica como labor compartida, se entiende que el término no se limita únicamente a mecanismos tecnológicos y alardes de tecnicismos propios de la presente época, sino que principalmente se comprende a la técnica como una manera de obrar (ORTEGA Y GASSET, 1957), como producto humano. A partir de esta noción de técnica, se incluyen variables e indicadores en un sentido amplio de este obrar, abarcando resoluciones tecnológicas, gestiones de organización, materiales de construcción, sistemas constructivos y logísticas de diseño.

Dentro de esta dimensión se establecen dos variables de estudio, la primera llamada: *Material*, referida a aquellos antecedentes que poseen decisiones en las operaciones de proyecto con resoluciones tecnológicas que permiten la transformación en la arquitectura. Esta variable cuenta con dos indicadores: uno llamado *Elementos Constructivos* y el otro, llamado *Sistemas Constructivos*. El primero, *Elementos Constructivos*, se refiere a aquellos antecedentes con operaciones de proyecto que posibilitan la participación, cambios o flexibilidad en la arquitectura a través de mecanismos de partes regulables, piezas tecnológicas, dispositivos constructivos de variabilidad, elementos de adaptación, transformación de partes del conjunto y/o desarrollo técnico de componentes. El segundo indicador, llamado *Sistemas Constructivos*, se refiere a aquellos antecedentes que contienen operaciones de proyecto involucrando lógicas de sistemas, conformando conjuntos de desarrollo tecnológico, con órdenes generativos de estructuración general y de variación, con pautas de orden geométrico-constructivas de adaptación y/o métodos integrales de construcción seriada con posibilidades de flexibilidad y cambio en la arquitectura.



Fig. 237 Fotografías de Cristóbal Palma (arriba, Escuela Flor del campo) y Rudolf (abajo, Jardín Infantil El porvenir). Proyecto de Giancarlo Mazzanti.

En la imagen superior la cinta se materializa con una geometría orgánica, mientras en la imagen de abajo, la cinta es un círculo enmarcando las aulas y patios propios, separando los espacios de uso comunitario que se comparten con la ciudad.

La propuesta contempla a su vez, sistemas prefabricados de construcción, espacios polifuncionales y soluciones formales según la significación social donde se inserta. Como por ejemplo, toma una forma icónica con el círculo (figura de abajo) o completa el tejido existente con la cinta de forma orgánica (arriba).

El proyecto resuelve así, operaciones y lógicas de diseño que permiten diferentes adaptaciones según el contexto.

La segunda variable de *Obras Abiertas en Técnica* se denomina: *Gestión* y se refiere a aquellos antecedentes con operaciones de proyecto que posibilitan la participación, cambios o flexibilidad en la arquitectura a través de procedimientos de organización, métodos de cooperación y logísticas de participación en el desarrollo de las obras de arquitectura.

Esta variable contiene dos indicadores, el primero denominado: *Logísticas de diseño pre-proyectuales* y el segundo, *Logísticas de diseño post-proyectuales*.

El primero, se refiere a aquellos antecedentes que involucran gestiones en las operaciones de proyecto conformando redes de participación junto a otros actores durante el desarrollo del diseño, previo a la ejecución de las obras, permitiendo la inclusión de terceros en las decisiones y cambios en la arquitectura.

El segundo indicador, *Logísticas de diseño post-proyectuales*, se refiere a aquellos antecedentes que involucran gestiones en las operaciones de proyecto después de construidas las obras, posibilitando la transformación, participación, cambio y/o replanteo de la arquitectura.

Esquema síntesis de metodología de estudio

El desarrollo de la metodología de estudio explicada anteriormente, se sintetiza en el siguiente cuadro sinóptico, basado en las tres dimensiones, variables e indicadores de estudio propuestas:

Dimensiones:

1-Obras Abiertas en Forma:

Variables:

Forma Estructural:

Indicadores: a-Estructura contenedor
b-Estructura celular

Forma espacial:

Indicadores: c- Exterior a la forma
d- Interior a la forma

2-Obras Abiertas en Función:

Variables:

Función programática:

Indicadores: e-Polivalencia funcional
f-Flexibilidad funcional

Función significativa:

Indicadores: g-Función comunicativa
h-Modos de habitar

3-Obras Abiertas en Técnica:

Variables:

Material:

Indicadores: i- Sistema constructivo
j- Elementos constructivos

Gestión:

Indicadores: k-Logísticas de diseño pre-proyectuales
l-Logísticas de diseño post-proyectuales

FORMA

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Estructural

Indicador: a-Estructura contenedor

Obra: ampliación de Zacheta Art Gallery,

Varsovia, Polonia.

Autor: Oskar Hansen, Zofia Hansen, Lech Tomaszewski y Stanisław Zamecznik.

Año proyecto: 1958.

El diseño de ampliación de la galería de arte *Zacheta*, se entiende contiene decisiones en las operaciones proyectuales que permiten visualizar conceptos de apertura.

El proyecto se conforma a través de una volumetría cúbica, definida en coincidencia con su *forma estructural*, a través de una estructura espacial metálica que envuelve todo el espacio interior, definiendo la forma de un *contenedor* espacial en el que se pueden desarrollar diferentes actividades y exposiciones en su interior.

La clave de apertura del proyecto se visualiza a través de posibilitar el cambio del espacio interior a través de la movilidad de sus entresijos y escaleras, posibilitando la adaptación y participación de los cambios en las diferentes muestras expositivas. La posibilidad de transformación del interior del edificio, permite la indefinición del espacio, dando lugar a una variedad de expresiones artísticas, interactuando la arquitectura entre autor y espectadores.

El edificio se conforma a partir de una estructura metálica modular espacial externa, que define una doble fachada, la que contiene aberturas de posible adaptación a las diferentes propuestas espaciales.

Esta forma contenedor cúbica, se despega del suelo a través de cuatro pilares que contienen las instalaciones y escaleras de servicio, elevando todo el edificio sobre el nivel del plano tierra, liberando la construcción del suelo, comunicando, a su vez, la ampliación de la galería con el edificio preexistente.

A pesar de la diferencia de tecnología, lógica de uso y modos de participación del proyecto en relación al edificio existente, se plantea una dualidad y diálogo entre ellos, materializado principalmente por un vínculo de proporciones de espacios, relación de llenos y vacíos y una continuidad de usos a través de una serie de puentes cerrados y escaleras que vinculan el proyecto con la galería existente. Con esta operación de proyecto, de elevar el



Fig. 238 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>

Oskar Hansen explicando Open Form en Congreso Otterlo en 1959.

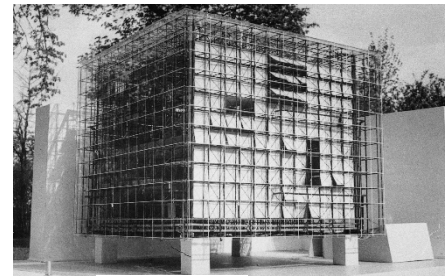


Fig. 239 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>

Maqueta de la ampliación de la Galería Zacheta, donde se visualiza la forma estructural conformando un cubo contenedor de múltiples funciones.

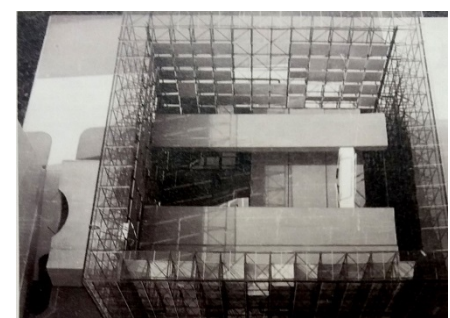
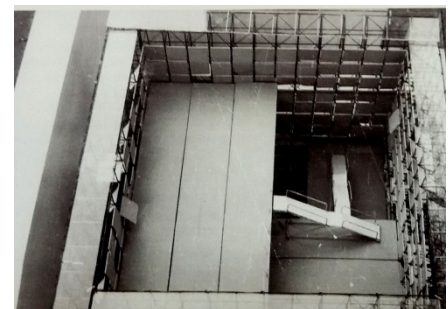


Fig. 240 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>

Alternativas de transformación interior del edificio a través de entresijos y escaleras móviles, que pueden cambiar la organización interna del espacio.

edificio del suelo, se logra una plataforma espacial de contacto y fluidez a la vez, la que genera una extensión y vínculo del edificio en relación con el contexto; cambiando así las leyes que dominaban la implantación de la preexistencia como edificio hermético y cerrado, transformando el conjunto en un *edificio-bandeja*, es decir:

El *edificio-bandeja* hace de su condición urbana, de su relación con el espacio público, la razón de ser de su estructura formal. (...) Un *edificio-bandeja* es el que establece la misma jerarquía espacial a los espacios públicos y a los privados y donde esa relación está medida por un dispositivo estructural. (FUZS, 2019, pág. 53)

Configurando, con esta condición espacial, una doble operación de proyecto: la flexibilidad interna de edificio y, a la vez, su fluidez espacial externa, permitiendo su apertura en ambos sentidos.

Por otro lado, conviene aclarar a este punto, que este edificio no es una idea aislada o casual, sino que es parte de una posición del autor frente a la arquitectura, ya que Oskar Hansen, miembro del Team X, presenta este proyecto para la galería de arte Zacheta y otros proyectos más, junto a la teoría de la *Forma Abierta* en el congreso del CIAM en Otterlo en 1959, siendo con estas ideas el precursor de conceptos relacionados con obra abierta. Para sintetizar brevemente este pensamiento, para Hansen la Forma Abierta es el arte de los acontecimientos auténticos, entendiendo a la arquitectura como soporte que permite el proceso de transformabilidad de las obras a través de la participación y el cambio por parte de los habitantes. El libro desarrollado como autor, titulado: *Zobaczyć świat*, editado por el propio Hansen, realiza el desarrollo de su pensamiento y muestra diagramas de confrontación entre *Forma Abierta* y *Cerrada*, entendidas en oposición. Caracterizando la segunda como dogmática, dominante, inmutable, objetual y de estilo, en contraposición a la *Forma Abierta*, relacionada con la capacidad científica, de valor al criterio cognitivo, auténtica, de elección consciente, humanista y de equilibrio ecológico. Desarrolla cada uno de estos conceptos, promulgando el rol del arquitecto como el capaz de crear “un fondo perceptivo, de tal manera que la arquitectura se convierta en una herramienta que pueda ser manejada y adaptada por los usuarios” (RUIZ ALONSO, 2018, pág. 28), valorando de este modo, la dimensión procesual del proyecto y comprendiendo la arquitectura como soporte de estas dinámicas.

Estos conceptos desarrollados por Hansen, llevan a la comprensión de la forma abierta en contacto con el entorno

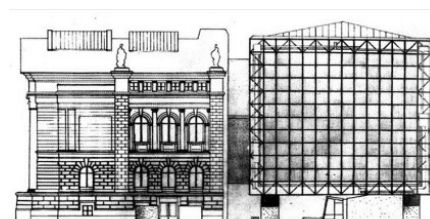


Fig. 241 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>

Vista del edificio existente y de la ampliación. En la imagen se puede ver la correspondencia de proporciones y escala entre los dos edificios complementándose uno del otro.

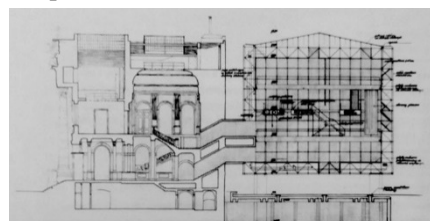


Fig. 242 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>

Sección de los dos edificios, existente y ampliación, donde se visualiza la conexión funcional y espacial entre ambos. El nuevo edificio se despega del suelo, conformando un *edificio-bandeja*, liberando el nivel de tierra, enfatizando su forma suspendida y relación con el contexto.

del ser humano y su contexto, conformando una amalgama entre contenido y forma de la arquitectura, entrelazando espacio y tiempo en el proceso de concepción de las obras, desarrollado estrategias de proyecto basadas en la indeterminación, flexibilidad y participación colectiva como una evolución orgánica. Incluso la propia noción de *Forma Abierta* surge desde propuestas ambientalistas, donde conceptos que vienen de la ecología y termodinámica, influyen en el arte a finales de los años cincuenta, basados en el principio de la vida y la interdependencia entre los seres vivos.

Estos conceptos se ven vertidos también en las propuestas pedagógicas en el campo del arte que lleva adelante Hansen como docente, como por ejemplo la propuesta de arte llamada: *Game on Morel's Hill*, donde a través de diferentes roles de grupos e interactuando con el paisaje conforman una obra de participación colectiva bajo conceptos de *Forma Abierta*. Estas propuestas son documentadas en películas y fotografías, como se ve en la imagen de los artistas KwieKulik, donde a través del interactuar intenso entre los diversos roles a la manera de juego y el paisaje como soporte y escenario, se conforman performances vinculando arquitectura, acción grupal y lugar. En la imagen contigua se puede apreciar, al igual que en el proyecto de la galería Zacheta, un contenedor externo que envuelve el actuar dinámico de los participantes, haciendo de la propia obra una forma abierta.

En síntesis, las propuestas de Hansen sobre la *Teoría de la Forma Abierta* promueven la capacidad proyectual para generar *espacios-soportes* para que las personas desarrollen la capacidad de generar, cambiar y adaptar la arquitectura a sus propias necesidades, buscando invitar a participar a los propios habitantes de la conformación espacial como construcción y actividad colectiva.

En resumidas palabras, Hansen a través de sus proyectos de arquitectura, escritos y actividades educativas, concibe que la arquitectura recién se completa cuando se participa y se apropia de ella.

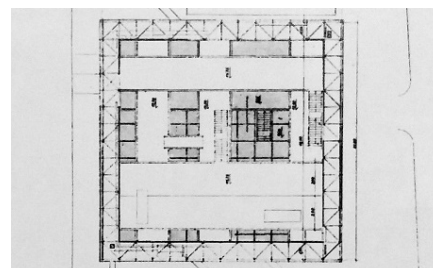


Fig. 244 Recuperado de: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture>
Planta del nuevo edificio con una alternativa de entresijos formando salas de exposición.



Fig. 243 Fotografía de KwieKulik. Recuperado de: https://images.adsttc.com/media/images/561f/c57e/e58e/ce6d/4400/0161/large_jpg/RP_Hansen_action.jpg?1444922744
Experiencia peagógica dirigida por Hansen, llamada: *Game on Morel's Hill*, donde la dinámica de las personas se ven evueltas en un contenedor de tela.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Estructural

Indicador: a-Estructura contenedor

Obra: Casa Evolutiva. Il Rigo Quarter, Corciano, Perugia, Italia.

Autor: Studio Piano y Peter Rice.

Año proyecto: 1978.

Otra obra que muestra la capacidad de cambiar en su interior, definiendo una forma estructural exterior como contenedor de las transformaciones posibles, es la propuesta de la *Casa Evolutiva*. La cual se define a través de su estructura de paneles prefabricados en hormigón armado y una serie de tabiques y estructuras internos variables, permitiendo la participación del habitante en la conformación final de la vivienda.

La forma estructural consta de una serie de paneles prefabricados en forma de letra C que se encastran invertidos, conformando un contenedor externo, siendo el mismo panel estructural: pared, piso o cubierta, de un ancho y alto de 6 m y variable en el largo según módulos de crecimiento.

Al interior de esta volumetría el habitante puede ampliar o contraer los ambientes a través de paneles corredizos de fachadas, conformar nuevos entrepisos, mover las aberturas, etc., adaptando de este modo a la vivienda según el crecimiento de la familia o cambios de uso en el tiempo.

Los entrepisos pueden ser construidos sin mano de obra especializada, ya que al diseñarse en módulos pequeños son maleables para su transformación por el propio habitante; además, esta estructura de entrepisos, se apoya en vigas metálicas, sobre soportes y elementos dispuestos desde el inicio de las primeras etapas de la obra, previendo así su posible adaptación.

También las aberturas se conforman en un único plano sobre rieles laterales que permiten su adecuación a una construcción paulatina, deslizándose sobre espacios semicubiertos de galerías, ampliando espacios interiores.

A su vez, como estrategia de conjunto también se generan diversas posibilidades, ya que el proyecto general del barrio se constituye de la sumatoria de estos módulos de vivienda alineados en forma de peine, conformando pequeñas calles y sendas peatonales, provocando una diversidad de escalas y cualidades en el espacio público.

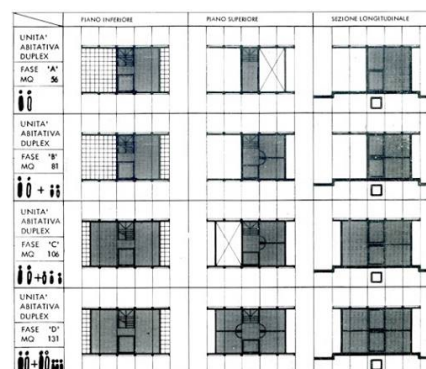


Fig. 245 Recuperado de: <https://www.fondazionezenopiano.org/it/project/evolutive-housing-il-rigo-quarter-corciano/#section-documents>
Planta de la evolución posible de la vivienda en sus distintas etapas de crecimiento según cantidad de integrantes.

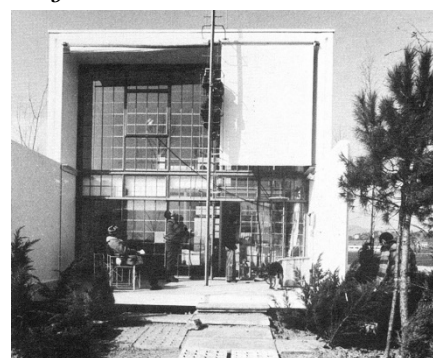


Fig. 246 Recuperado de: http://www.oicosriflessioni.it/wp-content/uploads/2018/11/29495942_2044082765848017_1218281291921652042_n.jpg
Vista exterior de la vivienda la cual evidencia su forma estructural contenedor.

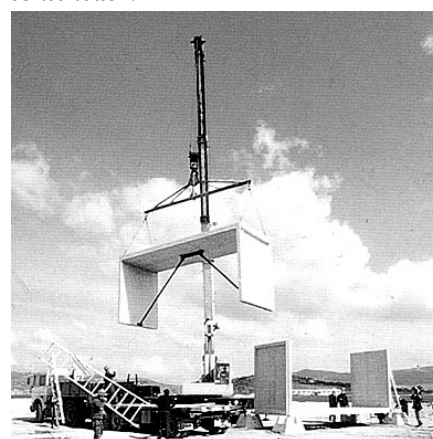


Fig. 247 Recuperado de: <http://www.biome5.com/biome5download/bioLINIAdownload/bioLINIA/Portfolio/for%20jurg/TIMELINE/Perugia,Piano.htm>
Construcción de forma estructural prefabricada a través de paneles en forma de C, en la imagen puesta en obra durante su construcción.

En cuanto a la materialidad, se busca que el proyecto se convierta en una posible producción de construcción masiva, para ello la propuesta fue desarrollada junto a una empresa de prefabricados de la ciudad de Perugia, buscando optimizar resoluciones de vivienda de bajo costo y producción seriada modular.

En cuanto a la posibilidad de cambios internos de la obra, en las figuras se puede visualizar, a través de alternativas de crecimiento, cómo puede transformarse la vivienda según modificaciones en la estructura familiar o cambios en la organización de diferentes modos de vida.

En este sentido, la vivienda mínima de 50 m² cubiertos iniciales tiene la capacidad de crecer hasta 120 m² finales dentro de su propia forma estructural contenedor.

Por lo dicho hasta aquí se puede afirmar que, las operaciones proyectuales de la *casa evolutiva* han permitido la flexibilidad de uso en el tiempo, la adaptabilidad a distintas situaciones familiares como nacimiento de los hijos o convivencia con abuelos y la participación de los habitantes en la definición de la arquitectura.

En consecuencia, las decisiones de proyecto, al conformar un caparazón estructural fijo y un interior adaptable han posibilitado una morfología urbana suficientemente acabada como lectura exterior de la ciudad y, a su vez, un interior de la vivienda en continua movilidad al alcance del habitante, sin requerir grandes inversiones económicas o técnicas.

La obra ha conservado en el tiempo su impronta formal de módulos cúbicos, con cambios principalmente sobre los paneles de aberturas, que avalan los principios de diseño participativo.

A partir de los conceptos desarrollados, se puede inferir que, las decisiones de diseño permiten que la obra muestre conceptos de apertura concretados en el tiempo. Esta movilidad de la obra es posible gracias a las definiciones iniciales del proyecto teniendo en cuenta requerimientos estructurales, térmicos y de instalaciones futuras, elaborados a partir de un contenedor estructural capaz de transformarse y desplegar movilidad en el tiempo, construyendo así un sentido evolutivo de la arquitectura.



Fig. 248 Recuperado de: <https://www.fondazionerenzopiano.org/it/> Transformación de la vivienda por sus propios habitantes a partir de flexibilidad interior.



Fig. 249 Recuperado de: <https://www.fondazionerenzopiano.org/it/> A partir de un caparazón fijo determinado por su forma estructural, la vivienda puede subdividirse y ampliarse a partir de entresijos móviles.



Fig. 250 Recuperado de: <https://www.fondazionerenzopiano.org/it/> Los ambientes tienen la capacidad de ampliarse con el corrimiento de aberturas sobre rieles previamente colocados en los laterales del contenedor estructural. Siendo el propio habitante el que transforma la arquitectura con una tecnología a su alcance.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Estructural

Indicador: b- Estructura Celular

Obra: Arquitectura Aditiva. Prototipo en Hellebæk, Dinamarca.

Autor: Jørn Utzon.

Año proyecto: 1969.

En esta propuesta puede verse cómo una obra abierta en forma, en relación con su forma estructural, pero ahora desde su transformación en un crecimiento celular. Para ello se toma la propuesta del arquitecto Utzon, quien desarrolla los conceptos del sistema de *Arquitectura Aditiva*, que es una lógica de construcción modular estandarizada a través de la sumatoria de células, utilizando simplemente un principio de adición pura. El sistema se basa en distintos módulos de diferentes dimensiones que conforman células que pueden adicionarse entre sí. Cada módulo configura un posible ambiente de uso doméstico, que, a su vez, pueden sumarse los módulos entre sí a medida que se necesite ampliar o modificar los espacios y están principalmente destinados a programas de vivienda.

Se debe señalar también que, la clave de apertura de este proyecto se basa en la posibilidad de cambio y participación en el tiempo, con la particularidad de permitir ser obras terminadas en cada etapa de adición y no una obra permanentemente inconclusa, siendo una nueva obra a medida que se suman diferentes módulos. Como explica el propio Utzon:

Tal principio de adición pura produce como resultado una nueva forma arquitectónica, una nueva expresión arquitectónica con los mismos atributos y efectos que se obtienen, por ejemplo, al añadir más árboles a un bosque, más ciervos a una manada, más piedras a una playa, más vagones a un convoy ferroviario o más ingredientes a una comida típica danesa; todo depende de cuántos elementos diferentes se añaden a este juego. (DE LA FUENTE MARTÍNEZ, 2015, pág. 99)

Para lograr este cierre de etapas paulatinas, define cada célula como pieza terminada e independiente, es decir, la forma estructural del proyecto es coincidente con cada célula, que se materializa a través de columnas de madera en sus ángulos de esquinas conformando pórticos prefabricados de madera laminada, con cubierta inclinada de contrachapados de madera con aislaciones y



Fig. 251 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Representación de la Arquitectura Aditiva con onzas de chocolate. La propuesta se basa en la sumatoria de células estandarizadas.

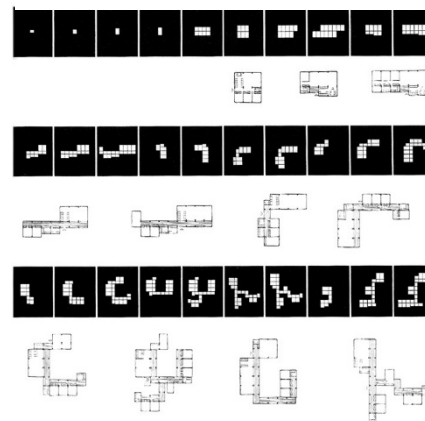


Fig. 252 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Alternativas de vínculos entre células conformando viviendas con diferentes posibilidades de adición.



Fig. 253 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
En la imagen, Utzon con maquetas de alternativas de células estructurales.

terminaciones exteriores y con una diversidad de paneles que permiten combinar distintos tipos de aberturas. A su vez, las células pueden combinarse de diferentes maneras entre sí, produciendo una amplia variedad de posibilidades de adición, que se ejemplificaba como si se tratara de un juego libre de distribución de onzas de una tableta de chocolate.

Además, la forma de la estructura, definida a través de pórticos en esquinas en lugar de tabique portantes, permite la vinculación o ampliación de los distintos módulos, con la simple eliminación de los tabiques divisorios a medida que se construye el crecimiento de la vivienda; pudiendo ampliar las dimensiones de los propios ambientes, evitando implicar el congelamiento de una vivienda mínima inicial.

A partir de un estudio de diferentes casos de vivienda, Utzon determina las dimensiones de las distintas células en módulos prefijados para poder adaptarse a distintas configuraciones, estableciendo tres células estandarizadas, agrupando la posibilidad de distintas funciones en las siguientes dimensiones: la primera, a: 3000 mm x 2016 mm, acorde a funciones de baños, circulaciones y hall; una segunda, b: 3000 mm x 3216 mm, para habitaciones pequeñas, individuales o estudios y una tercera, c: 3000 mm x 5016 mm, para estares o ambientes de mayores tamaños. La articulación entre estos distintos módulos permite la libre disposición y flexibilidad funcional a través de la fluidez entre ellos, sin determinar la modulación de por sí una forma única de habitar, consolidando de esta manera, diferentes operaciones abiertas de proyecto.

A su vez, los módulos tienen la capacidad de vincularse entre sí con diferentes combinaciones que posibilitan crear una amplia variedad de tipos de vivienda. En este sentido es claro cómo la operación proyectual celular y estandarizada, no significa la repetición formal como resultado, sino por el contrario, permite una simplificación constructiva, rapidez de ejecución, bajar costos, sin por ello significar una banal repetición formal o urbana.

Basado en este sistema de células, Utzon construye un prototipo al lado de la casa de sus padres, que más tarde transforma en taller-estudio. El prototipo de *Arquitectura Aditiva* o también llamada casa *Espansiva*, se materializa en Hellebæk, configurando un patio central, con diversidad de materiales de paneles, mostrando su versatilidad de construcción.

La idea de construir a partir de estas estructuras celulares le posibilita al arquitecto a crear configuraciones



Fig. 255 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Imagen interior del prototipo con estructura de madera en esquinas de cada célula.



Fig. 254 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Vista exterior del prototipo con las cubiertas inclinadas sobre cada célula.

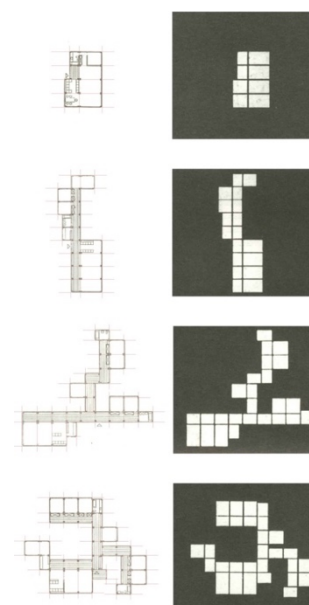


Fig. 256 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Alternativas de adición celular definiendo distintas viviendas en posible crecimiento.

espaciales compactas, lineales o también disgregadas sobre pequeños patios. A partir de esta articulación que tiene como lógica la estructura celular de la propuesta de la vivienda, se puede relacionar también con la arquitectura tradicional japonesa; no solo referido a la escala de los espacios de una sola planta, con pequeños patios de expansión, la articulación entre diferentes ambientes, sino también, en la lógica constructiva modular emparentada con el orden métrico del *tatami* japonés, donde toda la arquitectura está estructurada y conformada espacialmente a partir de este módulo base.

Por otro lado, esta amplia posibilidad en las decisiones de proyecto a través de la estructura de células, se hacen evidentes en varios proyectos desarrollados por Utzon, no solo concernientes a la vivienda, como, por ejemplo, el concurso para el centro urbano de Farum en Dinamarca (1966). En el centro Farum elabora, a mayor escala, un conjunto urbano a través del crecimiento en células a lo largo de un eje sinuoso principal. Todo el conjunto está distribuido en forma orgánica, con trazados de pequeñas calles, plazas irregulares, puertas de accesos generales, a la manera de ciudades y mercados islámicos, cercano en la percepción a las antiguas medinas de Marruecos o Irán, fruto de las experiencias de sus viajes en los años 1947-50. Incluso la calle principal del conjunto muestra una continuidad de locales para tiendas conformados por arcadas en galerías, recordando también a los mercados islámicos. La propuesta de arquitectura aditiva se consolida en este proyecto urbano a través de piezas prefabricadas regulares e independientes, que permiten la estructura de crecimiento del conjunto.

Otras propuestas de Utzon sobre *arquitectura aditiva* se conciben en distintas viviendas como las de Hedin, Cowman, Aalborg en Dinamarca, e incluso con el mismo principio en instituciones escolares como la del Complejo Escolar en Herning o en la lógica de racionalización constructiva en la Iglesia de Bagsvaerd (1968-1979), también en Dinamarca y proyectos como el Edificio del Parlamento en Kuwait (1969) o el estadio Jeddah en Arabia Saudita (1969).

La idea de la *arquitectura aditiva*, a través de estructuras celulares, se relaciona así con conceptos basados en la naturaleza, entendida como un organismo vivo, en el sentido de evolución, transformación y mutación, los que contienen operaciones proyectuales de apertura en arquitectura.

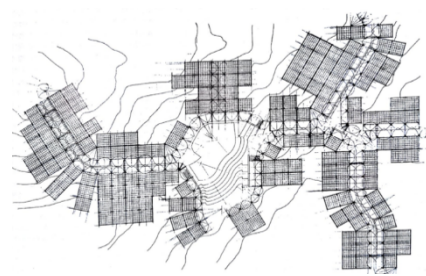


Fig. 257 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Planimetría del concurso para el centro urbano de Farum en Dinamarca basado en la arquitectura aditiva.

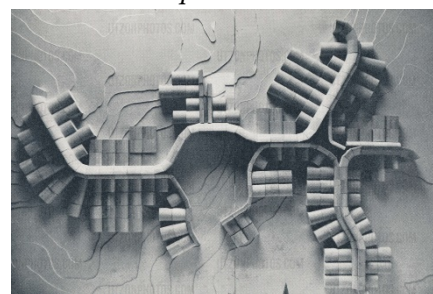


Fig. 258 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Maqueta del concurso para el centro urbano de Farum donde las células se van ordenando a través de una calle de trazado orgánico.

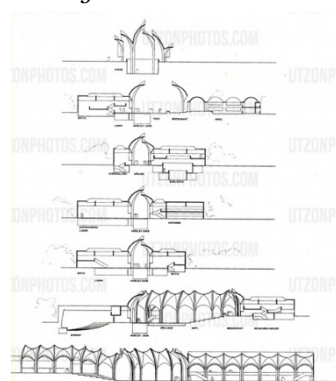


Fig. 259 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Secciones del tejido de Farum donde las células abovedadas se estructuran sobre una calle.



Fig. 260 Recuperada de: <http://www.utzonphotos.com/>
Calle cubierta de Farum, donde una bóveda abierta reúne tiendas y mercados, similar a una medina islámica.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Estructural

Indicador: b-Estructura Celular

Obra: Nakagin Capsule Tower. Tokio, Japón.

Autor: Kisho Kurokawa.

Año proyecto: 1970.

La obra de viviendas llamada *Nakagin Capsule Tower* se ubica en Ginza, en el corazón de Tokio.

La propuesta proyectual se basa en una espina estructural central de hormigón armado, la cual contiene los ascensores y escaleras, desde donde se anclan células prefabricadas conformando cápsulas de vivienda, vinculadas a la estructura central por solo cuatro puntos de unión.

La propuesta se relaciona con el indicador de estudio del presente trabajo, ya que la obra se concibe con operaciones de diseño que permiten la transformación en el tiempo, donde la apertura está dada por la posibilidad de sumatoria de cápsulas o células haciendo crecer al edificio, o por el contrario, posibilitando la sustracción de las mismas reemplazándolas para posibles cambios o realizar mejoras técnicas. Adaptándose, de esta manera, a las distintas necesidades y requerimientos que puedan surgir, mostrando el diseño una flexibilidad de uso, ajuste tecnológico y de crecimiento a partir de su lógica estructural celular.

Las operaciones de proyecto se basan en la necesidad de dar respuesta a una vivienda mínima temporal en el centro de la ciudad, para aquellas personas que viven alejadas del lugar de trabajo y requieren un descanso durante el día.

Para ello se crea una célula mínima resolviendo las funciones esenciales, conformando una *cápsula-despacho-habitación*, que contiene en sí lo indispensable para habitar de modo temporal, rodeado de equipamiento y mobiliario indispensable, pensada en ese momento además, para un hombre ideal del futuro conectado a redes y tecnología.

El edificio se construye a través de una estructura central de hormigón armado de donde cuelgan las células prefabricadas construidas con paneles livianos de acero. Cada cápsula prefabricada mide 2.3 x 3.8 x 2.1 m las que se arman completas en fábrica y se montan luego in situ;

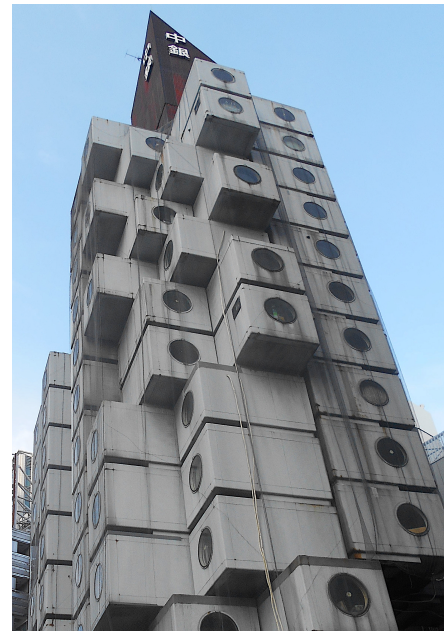


Fig. 261 Fuente: fotografía propia. Imagen del edificio donde se visualizan las células de vivienda estructurando la torre, conformando una volumetría que puede ser transformada en el tiempo con la sustitución o agregado de cápsulas.

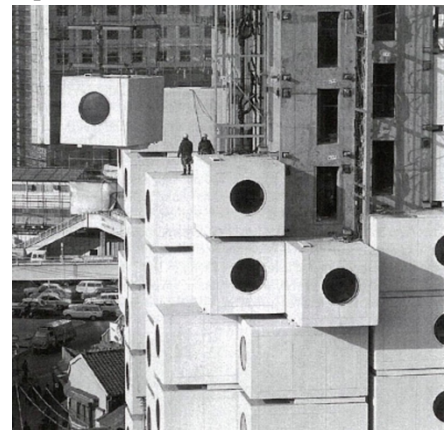


Fig. 262 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765975/clasico-de-la-arquitectura> Fotografía durante la construcción de la obra, donde se puede ver el montaje de las cápsulas ancladas al eje central de hormigón armado.

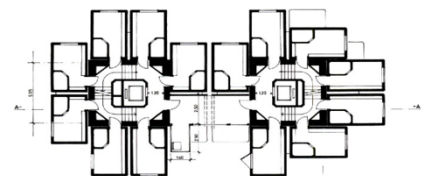


Fig. 263 Recuperada de: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html> Planta de las torres donde se puede ver que, al extraer dos cápsulas de ajuste por planta, esto permite la libre disposición y orientación de las mismas en los dos sentidos, provocando la heterogeneidad del conjunto.

lógica pensada para facilitar su reemplazo estimado cada 25 años, facilitando su mejora en el tiempo.

De este modo, el conjunto contiene una parte fija en el tiempo, es decir su estructura de soporte rígida que coincide con sus instalaciones y otra, las cápsulas, intercambiable y móvil, susceptible de mejoras para asimilar los cambios o adelantos técnicos que pudieran producirse.

Además, las células, se conectan a la columna central de servicios con una organización espacial que permite las variaciones de la morfología general con posibilidad de distintas disposiciones de las mismas. Haciendo de esta particularidad del conjunto también una conformación orgánica y evolutiva a modo de gran colmena, rasgo de imagen icónica de la obra la cual trascenderá en el tiempo.

La propuesta interna de la cápsula pensada como máquina eficiente para un hombre del futuro, entendido en ese momento como un ser funcional, está totalmente equipada y optimizado el espacio a través de gavetas de guardado, baños como subcápsulas, diseño del equipamiento completo, sistemas de sonido y televisión; lógica general que ejerció una influencia notable en la arquitectura de los *Capsule-hotels*, muy frecuentes en todo Japón.

Es preciso aclarar que el proyecto original solo se construye en parte, constando en la propuesta general de origen, otras torres que se vinculan por puentes e infraestructura, que se interconectarían entre sí y a los demás edificios, multiplicando, así, la cantidad de viviendas en realidad construidas.

Circunscribiendo el pensamiento que sustenta el proyecto, es claro que éste se enmarca dentro de los conceptos elaborados por el *movimiento metabolista* japonés, conformado por los arquitectos Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Masato Otaka y Kenzo Tange, entre otros, los que, tras los impactos de las ciudades devastadas por la Segunda Guerra, plantean nuevos pensamientos que radicalmente transformen la arquitectura y la ciudad. Entre los principales términos del manifiesto denominado: *Metabolismo: Propuestas para un nuevo urbanismo*, expresado en 1960 durante el Congreso Mundial de Diseño, se plantea el desarrollo de arquitectura y de ciudades que contengan la capacidad de adaptarse, desarrollarse, crecer y ser flexibles ante las distintas circunstancias; tales como reconstrucción, crecimiento vertiginoso de la población y necesidades de distinta índole en el tiempo. Así surgen ideas urbanas que se desarrollan hacia utopías que elucubraban la creación de megaciudades,

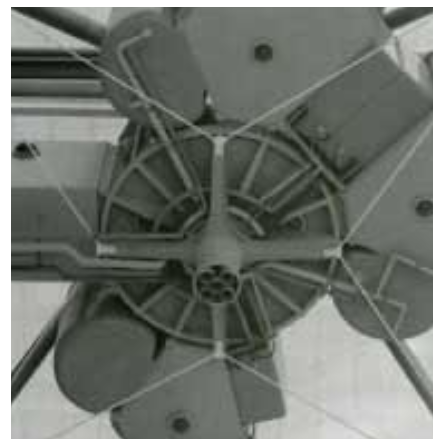


Fig. 264 Recuperadas de: <https://docplayer.es/74407641-Nakagin-capsule-tower-la-arquitectura-convertida-en-signo.html>

En la imagen, piezas de montaje de las cápsulas de vivienda, donde se visualiza uno de los puntos de anclaje, entendiéndose el desarrollo del conjunto como máquina de ensamblaje.

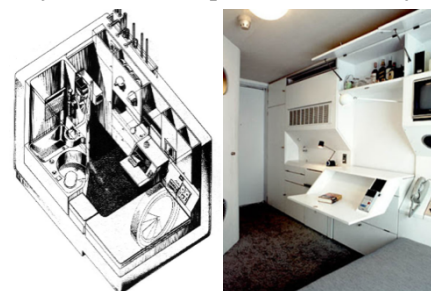


Fig. 265 Recuperadas de: gráfico: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html>; fotografía: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765975/clasico-de-la-arquitectura>

En las imágenes se puede ver el interior de la cápsula que se arma completa en taller y se coloca luego in situ, buscando como operación de proyecto su renovación completa al momento que se necesite, con una estimación de los proyectistas de 25 años. Se visualizan en el gráfico, los vínculos de instalaciones con el conjunto y, en la fotografía, el desarrollo interno de las células, con sus espacios de guardado, subcápsula de baño y equipamiento, buscando la mayor eficiencia en el espacio.

ciudades móviles, ciudades -infraestructura, que por cierto, contenían una elevada valoración del momento sobre la tecnología como medio de evolución.

A su vez, el edificio de la torre de *Nakagin Capsule*, también se relaciona con propuestas como las de *plug-in City* del grupo Archigram²¹ de 1964, donde las propuestas de nuevas ciudades ofrecían un enfoque diferente del urbanismo, invirtiendo el rol tradicional de las infraestructuras como algo estático, transformándolas en estructuras de soporte para la movilidad espacial y crecimiento evolutivo; donde permitirían adaptarse a distintas situaciones, cambiar y renovarse. Las propuestas basadas en la flexibilidad y adaptabilidad, presentan diversidad de usos, tanto de vivienda, comerciales y culturales, vinculados con los medios de transporte y otros servicios esenciales.

Incluso las unidades residenciales son pensadas como piezas modulares que se conectan o *enchufan* a esta mega- infraestructura central a la manera de una columna estructural de referencia, de donde se desprenden las distintas piezas de vivienda, proponiendo así una arquitectura evolutiva, de crecimiento, movimiento, en permanente estado de completamiento y transformación.

El proyecto del *Nakagin Capsule Tower* tiene también como antecedente, la propuesta del mismo Kurokawa para la Expo de Osaka de 1970, el *Takara Beautilion*, la que consistía en una estructura con su esqueleto inacabado, en continua mutación, como si se tratara de un organismo vivo, donde las células se agregaban o sacaban de la estructura en crecimiento. También tiene aspectos comunes con el cercano Centro de Prensa de Shizuoka, también en Tokio, proyecto de Kenzo Tange de 1967, que presenta también una estructura central de donde dependen piezas pensadas para su reemplazo o cambio, agregando o sustrayendo células enteras.

Hay que mencionar también que, la propuesta de *Nakagin Capsule* en el tiempo no ha tenido la dinámica de cambio que se estimaba, no pudiendo recambiar las cápsulas para mejorar la calidad ni transformarse como obra general; tampoco resultaron viviendas temporales pensadas como segunda casa, sino que los habitantes la tomaron como definitiva. Sumado, a su vez, a la falta de mantenimiento superando ampliamente los 25 años estimados, el conjunto presenta actualmente un grado general, que, además, vinculado a las expectativas y fuertes

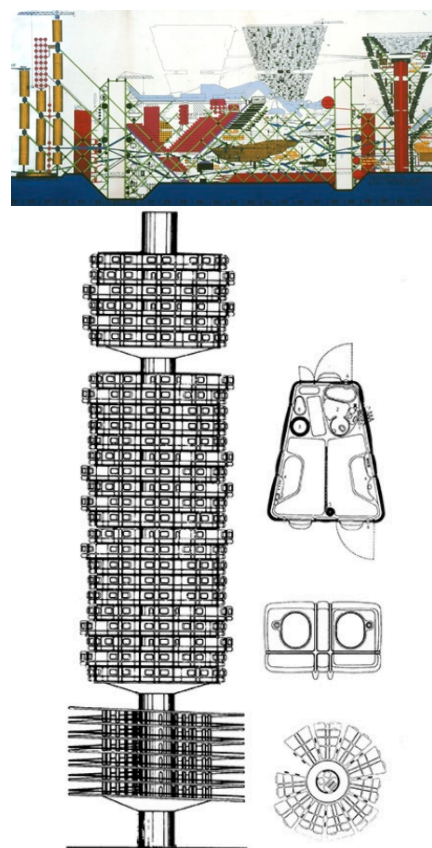


Fig. 266 Recuperado de: <https://docplayer.es/74407641-Nakagin-capsule-tower-la-arquitectura-convertida-en-signo.html>

En las imágenes, *Plug-in City* y Torre de viviendas, de Peter Cook, en 1964, también estructurada a través de células que se ensamblan a un eje central.



Fig. 267 Recuperado de: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html>

En la imagen se puede ver el *Takara Beautilion* para la Osaka Expo, de Kurokawa, en 1970, donde también propone una estructura en crecimiento, siendo esta obra un antecedente previo a las torres *Nakagin*.

²¹ Se refiere al grupo Archigram integrado por Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene, que se formó en 1960 en la Escuela de Architectural Association de Londres.

presiones inmobiliarias en relación al suelo ya que está ubicado en una de las áreas comerciales de mayor renta de Tokio, existen reclamos para su posible demolición. Argumentando que el costo de reposición de las células es mayor a la construcción completa de un nuevo edificio, poniendo en discusión su declaración como patrimonio, situación evidenciada en el documental de Rima Yamazaki: *Kisho Kurokawa: la torre cápsula de Nakagin* (2013). Dicho brevemente, para explicar las dificultades que ha tenido que enfrentar el edificio para su propia metabolización se deben a varios factores, entre las más importantes es la dependencia hacia empresas especializadas para la movilidad de las células implicando grandes recursos para poder hacerlo, imposibilitando, en consecuencia, la logística de renovación que se esperaba. Contradictoriamente a sus fundamentos iniciales de diseño, han sido justamente los problemas tecnológicos los que han dificultado su propia dinámica, resultando por esto un edificio estanco a los cambios, aun cuando las operaciones de proyecto estuvieran pensadas en ese sentido, frenando de este modo la dinámica y lógica interna del proyecto. Se entiende que la dificultad encontrada en la tecnología se debe principalmente, no en su pensamiento y lógica de transformación, sino en su dependencia con empresas especializadas, requiriendo por ello mayores costos, técnica específica y grados de gestión fuera del alcance de sus propietarios en particular; imposibilitando de este modo, un recambio más independiente a escala de sus propios habitantes. El proyecto a pesar de estas dificultades, ha influenciado enormemente en el modo de pensar la vivienda contemporánea, en relación a la movilidad, el recambio y la prefabricación como ejes de proyecto; siendo un antecedente fundamental en el conocimiento disciplinar sobre la arquitectura evolutiva.



Fig. 268 Fuente: fotografía propia.
Centro de Prensa de Shizuoka, Tokio.
Kenzo Tange, 1967.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Espacial

Indicador: c- Exterior a la Forma

Obra: Concurso para Berlín Oeste, Hauptstadt.

Autor: Alison y Peter Smithson con Peter Sigmund.

Año proyecto: 1957.

El proyecto elegido para este estudio, en relación al presente indicador, se ubica en el contexto de reconstrucción urbana de posguerra en Berlín.

El proyecto se inserta en un contexto de replanteos urbanos profundos, ya que a partir de la devastación de las ciudades europeas se desarrollan, en el ámbito de la arquitectura, debates agudos sobre diferentes enfoques, entre ellos, se cuestiona cómo debería ser la ciudad del futuro, qué nuevos parámetros urbanos incluir y qué relación con lo existente se podría articular; entendiendo la difícil situación como una oportunidad de construir una ciudad mejor. Entre los espacios de discusión más significativos sobre el tema, se encuentran las exposiciones y discusiones en los congresos del CIAM.

Dentro de este contexto, las propuestas de concurso para Berlín Oeste Hauptstadt, es donde estos debates se ven transferidos a una variedad de proyectos.

Así, las diferentes alternativas presentadas indagan la relación con las preexistencias, los vacíos que deja la destrucción de la ciudad y los nuevos parámetros para proyectar la ciudad del futuro.

Particularmente el proyecto presentado por Alison y Peter Smithson con Peter Sigmund, quienes ganan el tercer lugar, transferían al proyecto de concurso los postulados del Team X, profundizando conceptos de apropiación de escala humana para la ciudad, oponiéndose a la prioridad de índole funcionalista de la Carta de Atenas. Estos pensamientos se visibilizan a través del *Manifiesto Doorn*, con el que el grupo del *Team X* busca arribar a concepciones de ciudad de una escala equilibrada y particularizada según cada comunidad, con mejoras en las condiciones ambientales, ajustadas armónicamente respecto a la cantidad de sus habitantes, respondiendo a apropiaciones humanizadas del espacio urbano concordantes a identidades locales; propuestas con características vinculadas a las definiciones del hábitat graficadas en el *corte de Geddes* (GEDDES, 2010), es decir, en una acción recíproca entre lo humano, lo natural y lo construido.



Fig. 269 Recuperada de: <http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-hauptstadt-berlin-2/> Propuesta general del Concurso para Berlín Hauptstadt, con la diferenciación en colores de los diversos sectores edilicios proyectados.



Fig. 270 Recuperada de: <http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-hauptstadt-berlin-2/> Sector de edificios ministeriales en color gris oscuro, y plataformas de circulación diferenciadas en niveles. Concurso para Berlín Hauptstadt.

Particularmente en este proyecto para Berlín se entienden todos estos postulados, donde los autores incorporan operaciones proyectuales de apertura. Entre ellas, se puede ver la idea de *cluster*, “donde la palabra designa un esquema específico de asociación” (SMITHSON A. , 1966, pág. 39), queriendo reemplazar palabras como casa, calle o barrio, las que están cargadas de implicancias históricas.

Plantean así, conformaciones arquitectónicas de crecimiento orgánico, vinculadas al paisaje, las que puedan permitir el cambio, mutación y evolución en el tiempo. Buscando a través de esta arquitectura, conformar ciudades de baja densidad, con multicentros y principalmente de apropiación humana.

A partir de estos conceptos estructuran la propuesta para Berlín basada en dos redes superpuestas, como columnas vertebrales del conjunto, que se van adaptando a las distintas situaciones y a las preexistencias. Estas redes, con diferencia de altura de 10 m entre sí, vinculadas en ciertos puntos, ordenan la movilidad vehicular en una de las redes, y la peatonal, por otra.

La red superior busca encontrar la escala humana y roce social, con espacios de quietud, una idea de calle capaz de ralentizar los flujos de peatones y en donde las esquinas ensanchadas permitan encuentros sociales. Conformando de esta manera, una nueva concepción para el espacio público, de lugares de encuentro, con posibilidad de actividad comercial y de ocio; mientras que en la red baja fluye veloz la circulación vehicular y de transporte. Las dos plataformas se vinculan en ciertos puntos, jerarquizados por edificios significativos, donde la arquitectura no solo cumple el rol de clara referencia urbanas sino también, de promover centros abiertos de articulación entre la edificación y el paisaje, donde “los sistemas tendrán más que las tres dimensiones habituales; incluirán la dimensión del tiempo” (SMITHSON A. , 2011), posibilitando adaptarse a distintas situaciones futuras.

El proyecto general del concurso, aparte de las redes que constituían las plataformas que se describieron anteriormente, estaba compuesto por diferentes estructuras edilicias sectorizadas y caracterizadas de manera diversa: una edificación lineal de oficinas, llamada *la muralla china*, otro sector eran los edificios administrativos y de gobierno y finalmente, los edificios ministeriales.

Y es justamente en este último sector donde se puede ver la característica más interesante, para este trabajo referido a obra abierta, que se hace clara a través del concepto de *mat-building* en los edificios para los ministerios.

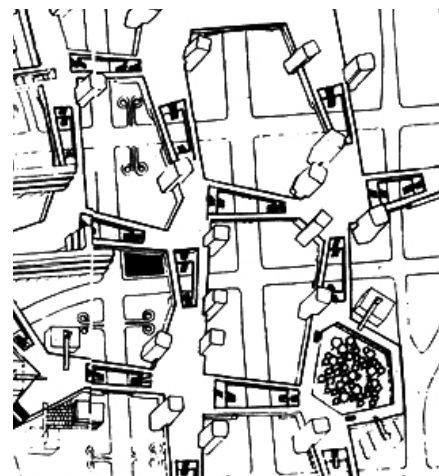


Fig. 271 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Propuesta de plataformas, ensanches y edificios referenciales haciendo una red compleja de espacios públicos. Concurso para Berlín Hauptstadt.

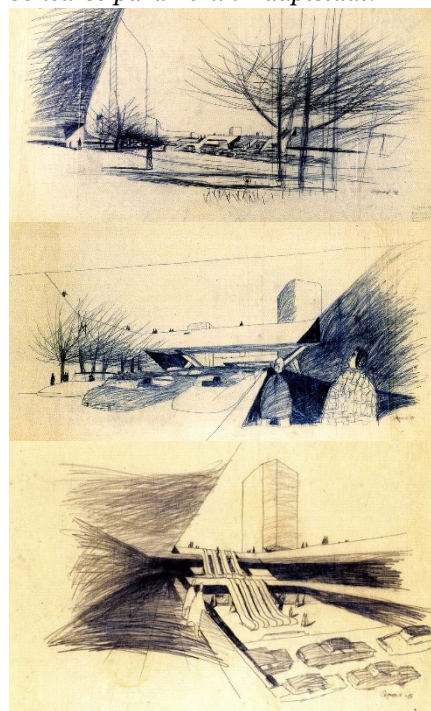


Fig. 272 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Croquis peatonales de la propuesta de plataformas para Berlín Hauptstadt.

Estos edificios estaban proyectados con la noción de cambio y mutación en el tiempo, basados en la idea del *mat-building*, que como los define Alison Smithson (2011):

el *mat-building* personifica el anónimo colectivo; donde las funciones vienen a enriquecer lo construido y el individuo adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un nuevo y cambiante orden, basado en la interconexión, los tupidos patrones de asociación y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio. (pág. 573)

Este enfoque proyectual a través del *mat-building*, plantea una arquitectura que cambia acorde al contexto, con sus propias leyes, donde “las partes de un sistema toman su identidad del propio sistema” (SMITHSON A. , 2011, pág. 580), pero introduciendo la variación como parte del mismo, participando a otros actores e incorporando la indefinición como parte del proyecto. Con una lógica de crecimiento rizomático del edificio, se piensa la arquitectura en un estado de cambio, sin estar predefinida por completo, sino que evoluciona interactuando con el medio.

De esta manera cada edificio puede adoptar un crecimiento o cambio a una forma, que no es la misma planteada desde el inicio como etapa consecutiva, sino una derivación a otra diferente, exterior a la propia forma, conformando una regeneración en la entidad formal.

En los croquis que muestran los Smithson en la exposición sobre dicho concurso, se visualizan estos edificios con formas de organismos evolutivos, con la morfología similar a cuernos o corales marinos, que justamente dan la idea de formaciones que se construyen junto con el contexto y no pre-estipuladas y acabadas, sino solamente estructuradas a través de matrices de crecimiento orgánico que se deforman o cambian durante su desarrollo.

Alison Smithson replantea también, la escala y densidades de las ciudades, redefiniendo teorías y metodologías de diseño, a través del movimiento como determinante principal de la arquitectura, a través de *formas más radicales*, como ella las nombra. Donde el crecimiento evolutivo de formas orgánicas permite acomodarse a distintas situaciones de contexto, y dice: “El rechazo de la estética cartesiana (incapaz de soportar la carga cultural de nuestra época) inevitablemente conduce a una *estética del cambio*, a la resolución plástica de los problemas de la movilidad” (SMITHSON A. , 1966, pág. 21).

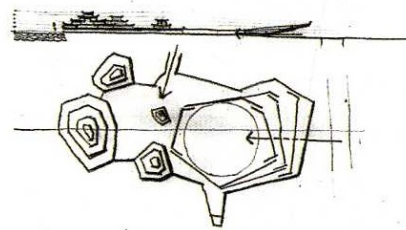


Fig. 273 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Diagramas de edificios que introducen la variación formal, vinculando lo existente a lo nuevo.

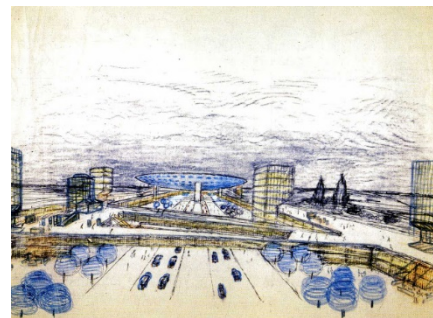


Fig. 274 Recuperada de: http://www.cafedelasciudades.com.ar/proyectos_148.html

Perspectiva donde se visualiza la superposición de plataformas vehiculares y peatonales. Concurso para Berlín Hauptstadt.

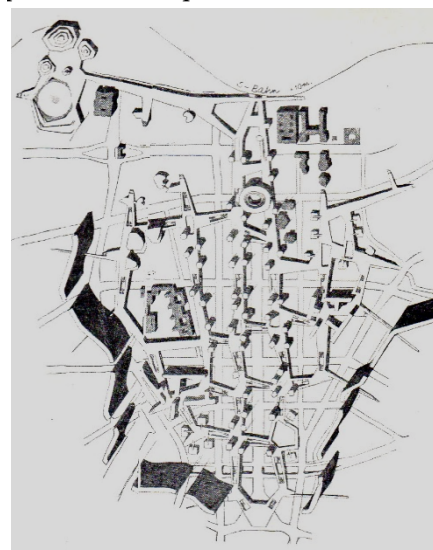


Fig. 275 Recuperada de: <http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aalibrary-hauptstadt-berlin-2/> Propuesta general del Concurso para Berlín Hauptstadt. Nótese la diversidad en la organización formal y espacial del conjunto.

Esta concepción de crecimiento orgánico de la forma, se relaciona con una visión ambientalista del momento que influyen en la arquitectura, como son las investigaciones que desarrolla D'Arcy Thompson (2011) sobre las lógicas de estructura, forma y transformación de los seres vivos, a través de un proceso de adaptación y perfeccionamiento continuo.

En este sentido, es pertinente para la comprensión de esta lógica proyectual, el capítulo que este matemático y biólogo desarrolla sobre el particular crecimiento de ciertas plantas y animales. Entre sus investigaciones aparece específicamente el crecimiento formal de los cuernos del buey, donde la construcción formal muestra que el alargamiento no resulta de una espiral logarítmica continua, sino que cambia en otra dirección a partir de alteraciones en el crecimiento, no siguiendo, así, la natural curvatura matemática. Como describe D'Arcy Thompson (2011), el animal al recibir mayor peso por el cambio de tamaño, alimentación, contexto, etc., no mantiene el cuerno con una forma y dimensiones continuas, sino que la irrupción de cambio lo conduce en otra dirección, que dependiendo de diferentes circunstancias, provoca un crecimiento *abierto*.

Además, es interesante como este autor, separa dos cuerpos identificables en este crecimiento adaptativo, uno pasivo de hueso como estructura de vínculo y otro flexible, activo, que puede adaptarse a las diferentes circunstancias y explica:

Todo esto ilustra la diferencia principal entre el crecimiento del cuerno y el del hueso que hay debajo: uno muerto, el otro vivo; uno añadiendo y conservando sus incrementos sucesivos, el otro móvil, plástico y en continuo flujo por todas partes. (THOMPSON, 2011, pág. 202)

Este estudio científico se relaciona como lógica de crecimiento con el proyecto de los Smithson, a través de la idea del *mat-building* y específicamente en los edificios ministeriales del concurso para Berlín. Estos edificios, también están concebidos formalmente para que puedan regenerarse, cambiar y variar en el tiempo; donde existe esta dupla de crecimiento; es decir, una genética de continuidad como estructura conceptual y a la vez una posibilidad de transformación y cambio. Definiendo, de esta manera, una concepción espacial de los edificios que permiten la mutación formal al exterior de su propia forma.

Esto se entiende al no establecer una forma cerrada y terminada desde el inicio, sino una propuesta en continua evolución en relación con el contexto.



Fig. 276 Recuperada de: http://oa.upm.es/40503/1/GONZALO_DIAZ_RECASENS_MONTERO_DE_ESPINOSA.pdf

Axonométrica de la propuesta donde se visualizan los diferentes sectores y su correspondiente morfología propuesta.



Fig. 277 Tomada de libro: (SMITHSON A., Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Edificios ministeriales, crecimiento exterior a su forma como cuernos en evolución.

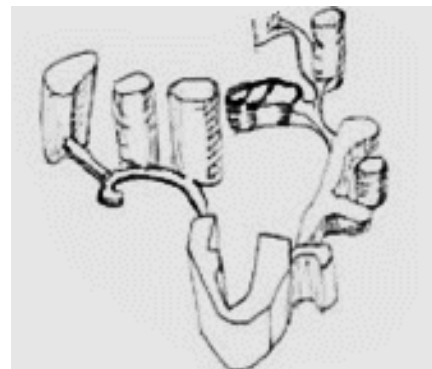


Fig. 278 Tomada de libro: (SMITHSON A., Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Volumetría de Edificios ministeriales, de formas orgánicas de crecimiento.

Los edificios ministeriales muestran esta dinámica formal como cuerpos orgánicos adaptables, con deformaciones, irrupciones, cambios de dirección en su forma, a la manera de los cuernos de buey descritos.

Estas operaciones de proyecto abiertas que contiene el concurso, muestran la capacidad de apertura de la arquitectura a las diferentes circunstancias que puedan acontecer, ajustándose su forma a una continua mutación en el crecimiento en el tiempo, dejando así un margen abierto de acción al habitante.

Así los autores descreen de formas definitivas, ya que “la forma se genera, en parte, por la respuesta a la forma existente, y en parte por respuesta al *Zeitgeist*²² de la época, y éste no puede ser pre-planeado” (SMITHSON A. , 1966, pág. 34), de esta manera es claro cómo las operaciones de proyecto plantean apertura en el tiempo de la arquitectura a través de la transformación de la forma.

²² *Zeitgeist* se refiere a la expresión en alemán que significa: el espíritu de la época, dependiendo del momento histórico y cultural.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Espacial

Indicador: d- Interior a la Forma

Obra: Nid d'abeille, Carrières Centrales, Casablanca, Marruecos.

Autor: ATBAT África. Georges Candilis y Shadrach Woods.

Año proyecto: 1952.

Antes de examinar detalladamente la obra del conjunto de viviendas Nid d'abeille (Nido de abejas) como muestra del indicador del presente estudio, es necesario comprenderla en el contexto general donde se encuentra.

El edificio se ubica en Casablanca, inserto dentro de una estrategia de planificación urbana para toda la ciudad, que buscaba dar respuesta, en ese momento, a la población que evidenciaba un éxodo del campo a la ciudad.

Esta situación de movilidad de personas viviendo en condiciones críticas, requiere una estrategia de construcción masiva de viviendas y reorganización integral para los centros urbanos. Por estos motivos, se propone para la ciudad una planificación general llamada *Cité Horizontale*, proyectada por Michel Écochard en 1953, la que estipulaba distintas áreas de crecimiento urbano, equipamientos, infraestructura, espacios de estacionamientos y barrios específicos para los diversos grupos de habitantes.

Para ello, se propone una estructura de barrios de viviendas que estaba basada en una cuadrícula regular de 8 x 8 m, la cual se configuraba, a su vez, a través de casas-patios en una sola planta, agrupadas en diferentes conjuntos, los cuales rodeaban pequeñas plazas y pasajes. Esta trama conformaba grandes extensiones de territorio en la periferia de Casablanca, pero con la particularidad, de estar subdividida en amanzanamientos con escala de pequeños barrios en busca de referencias e identidades locales.

La población de los *bidonvilles*²³, que ocuparían estos proyectos en Casablanca, provenían de pueblos de montaña, los cuales habitaban anteriormente en viviendas colectivas (casbahs); de ahí que los autores buscan

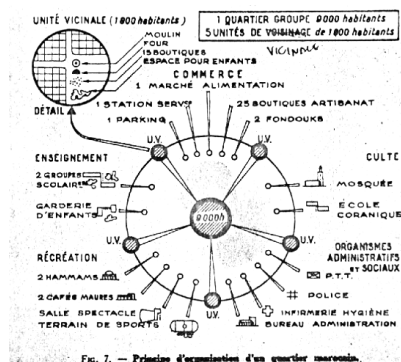


FIG. 7. — Principe d'organisation d'un quartier marroquin.

Fig. 279 Recuperado de: [https://proyectos4etsa.wordpress.com/Esquema-del-plan-urbano-de-Ecochard-para-Casablanca-\(1953\).](https://proyectos4etsa.wordpress.com/Esquema-del-plan-urbano-de-Ecochard-para-Casablanca-(1953).) Distribución de barrios por unidades de 1800 habitantes agrupados de a cinco subgrupos, complementados por equipamientos comunitarios.

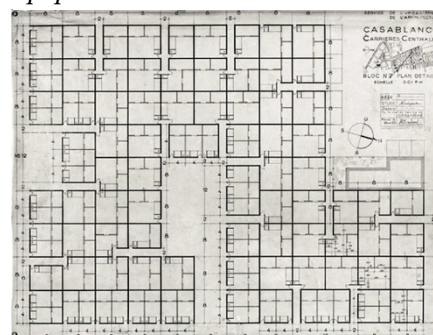


Fig. 280 Recuperado de: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/Trama-regular-de-cuadrícula-de-amanzanamientos-del-Plan-Écochard,> donde se pueden ver pequeñas plazas, callejuelas de ingreso y la modulación de casas-patio. La *Cité Horizontale*, contiene un módulo regular de 8 x 8 m para la vivienda.



Fig. 281 Recuperado de: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/Vista-aérea-del-sector-que-se-visualizan-los-diferentes-conjuntos-de-vivienda-para-Casablanca.> Tanto los de casa-patio de la *Cité Horizontale* como *Nid d'abeille* en altura.

²³ *Bidonville* se lo denomina a un barrio informal construido por viviendas confeccionadas con materiales de descarte, generalmente de chapa, que conformaba vastas extensiones de territorios en el norte de África a mediados del siglo XX. La palabra *bidonville* proviene de la conjunción de dos términos: el primero, *bidon*, hace referencia a una lata o una chapa, mientras que el segundo, *ville*, designa un barrio o ciudad.

responder a condiciones típicas de una vivienda marroquí, donde a pesar de las mínimas dimensiones de los departamentos, las habitaciones se abren a un patio interno privado, con iluminación natural, haciendo un correlato con la ciudad islámica.

Dentro de esta propuesta y con la misma lógica de conservar la espacialidad arquitectónica de la cultura musulmana de la vivienda-patio, se ubica la obra de *Nid d'abeille*, pero construida en un edificio en altura.

La operación proyectual más significativa, para este estudio, es la inclusión de un patio en altura para cada vivienda, dentro de la volumetría del bloque edilicio. Este espacio permite, no solo un reconocimiento cultural, sino también la posible ampliación y apropiación en el tiempo de sus habitantes, posibilitando el crecimiento de la vivienda en el interior de su propia forma.

Explicando más detalladamente el edificio en sí, éste se organiza a partir de alinear las viviendas a través de una circulación común a todo el edificio en cada piso, dando al norte, orientación más desfavorable, dejando al sur la apertura de los patios privados.

Desde la circulación común se accede a las viviendas que constan de dos ambientes cubiertos contiguos de uso flexible, generalmente destinados a dormitorios o estares, más el patio que está a mitad semicubierto, donde se desarrolla la cocina y estar al aire libre.

Cada vivienda, aunque cuenta con escasos 32 m² incluyendo el patio, cubre la mínima dimensión para cobijar a una familia, intentando resolver la emergencia en la falta de viviendas en la ciudad en ese momento.

Los arquitectos a través de la inclusión de estos patios, provocando espacios vacíos en el interior del edificio, conforman una arquitectura porosa y alveolar, con posibilidades de construir su crecimiento en el interior de su propia forma en el tiempo.

El edificio en su conjunto va conformando una trama de vacíos a la manera de un nido de abejas, configurando una fachada ahuecada profunda, con la simple decisión de ir desfazando en cada planta el ambiente del patio, alternando su posición en cada piso. Este corrimiento en cada nivel va generando, en los pisos sucesivos, vacíos de doble altura en las terrazas, lo cual permite el asoleamiento de los patios y del interior de las viviendas. Estas decisiones proyectuales de connotaciones abiertas, al dejar vacíos internos, posibilitan un margen de acción futura al habitante, son edificios que no se clausuran en un

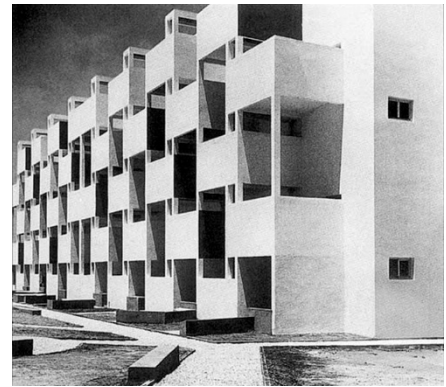


Fig. 282 Recuperada de: <http://archtivist.blogspot.com/2015/05/vivien-das-atbat-george-candilis.html>
Vista del conjunto de Nid d'abeille apenas finalizada su construcción. En primer plano fachada alveolar conformada por patios.



Fig. 283 Recuperada de: <http://archtivist.blogspot.com/2015/05/vivien-das-atbat-george-candilis.html>
Vista del conjunto de Nid d'abeille con la coloración de balcones originales. Se aprecia en la fotografía el contexto apenas consolidado aún del barrio.

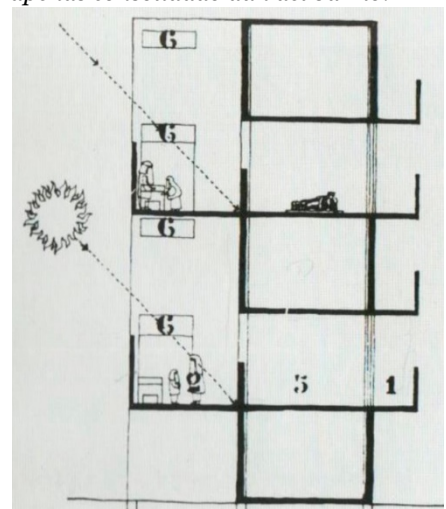


Fig. 284 Tomada del libro: (SMITHSON A., Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)
Corte de la vivienda de Nid d'abeille donde se evidencia el ingreso de sol a los patios privados de doble altura y la transición de espacios entre circulación común y ambientes privados de vivienda.

proyecto acabado, sino que invitan a su participación. En este sentido, es clara esta posición en palabras de Candilis cuando dice:

Hasta hoy, la casa se construye previendo el mínimo detalle, y el hombre es luego comprimido a ella (...) y se adapta lo mejor que puede a la vida que le fija el arquitecto. Debemos preparar el hábitat solo hasta el punto en que el hombre pueda hacerse cargo de él.

Tratemos de proporcionar un marco en el que el hombre pueda ser nuevamente el amo de su hogar. (SMITHSON A. , 1966, pág. 32)

En este sentido, el proyecto de *Nid d'abeille* se hace eco de estas palabras y se transfieren directamente a la arquitectura. A su vez, estas operaciones de proyecto realizadas en Marruecos, el equipo de proyectistas las implementa luego en Francia, cuando ganan la competencia para la ciudad satélite de *Toulouse Le Mirail* en 1961, donde experimentan a gran escala los postulados ya planteados en Casablanca.

Volviendo al conjunto de *Nid d'abeille*, el edificio se complementa con otro conjunto de viviendas llamado *Sémiramis*, ubicado perpendicularmente a éste, también diseñado por el mismo equipo de proyectistas, formando entre todos un solo conjunto alrededor de una plaza comunitaria. Este edificio desarrollado linealmente, también incluye en su propia volumetría una serie de patios internos, pero en este caso delimitados a través de las circulaciones comunes, haciendo de separación entre lo público y privado.

Este conjunto representa otra variante de la misma lógica proyectual, es decir, la contención de espacios ambiguos en su interior para dejar margen de acción futura a otros actores en el tiempo.

En la actualidad los dos edificios han cambiado completamente desde su construcción, con cantidad de modificaciones y completamientos realizadas por sus propios habitantes a lo largo del tiempo, conformando un bloque compacto, sin la porosidad espacial del proyecto inicial.

La arquitectura del conjunto de *Nid d'abeille*, ha experimentado una mutación completa, transformando sus envolventes a otra morfología fuera de cánones académicos, con la expresión de la contingencia, de la propia realidad de sus habitantes, con los materiales que tienen a disposición, sin la intervención profesional, pero con la riqueza de la propia acción.

En las fachadas sur de *Nid d'abeille*, se pueden aun visualizar escasamente las huellas de los patios en fachadas

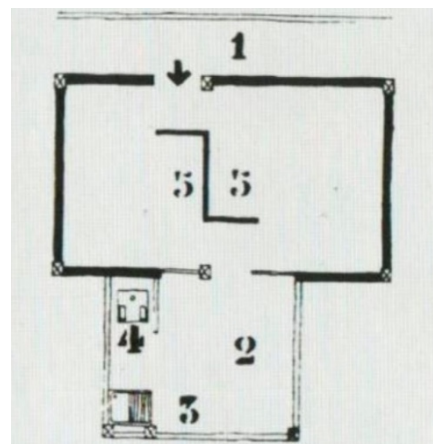


Fig. 285 Tomada del libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)

Planta de los departamentos de *Nid d'abeille*, donde la abstracción del dibujo y la falta de equipamiento fijo muestran la idea de flexibilidad en la apropiación de la vivienda.

Referencias:

1. Acceso desde circulación común.
2. Patio descubierta a doble altura.
3. Patio semicubierto con cocina.
4. Sanitario.
5. Subdivisión de ambiente para estar o dormitorios.



Fig. 286 Fuente: fotografía propia. Vista de la fachada de *Nid d'abeille* en 2019, donde los patios han sido cerrados por los propios habitantes, transformando completamente el edificio. Aún pueden verse las huellas de patios del proyecto de origen en el desnivel entre los muros de la fachada.

que alguna vez existieron, como un dibujo de apenas un sobre relieve que todavía perdura, donde actualmente las sombras y profundidades de los patios han sido reemplazados por las sombras de antenas, cables, ropa tendida, con la enorme diversidad en los cambios de aberturas, sobre un muro unificado en color blanco que contrasta con el sol de Marruecos.

Vale aclarar también, que estas envolventes transformadas, vuelven a construir desde la espontaneidad nuevos parámetros estéticos y formales, tan ricos en expresión como los iniciales, incluso recordando algunas manifestaciones plásticas como las instalaciones artísticas sobre medianeras ciegas; que, aunque diferenciándose de la fachada alveolar de los autores, se consiguen otros valores estéticos y humanos.

Esta mutación de la arquitectura hace visible las ideas del proyecto consolidando las operaciones de proyecto y pautas de diseño contempladas por los autores. Estas operaciones de diseño en cuanto a: la indefinición funcional, los espacios vacíos al interior de la forma del espacio del edificio, el juego de desfasar unas losas sobre otras provocando espacios semicubiertos, las dimensiones de pequeños ambientes agrupados de uso flexible, entre las más importantes; permitieron la libre transformación de la obra y la intervención del habitante como coautor del edificio definitivo, confirmando, con todos estos elementos, las decisiones de proyecto y las condiciones de apertura de la arquitectura.



Fig. 287 Recuperada de: <https://circarq.wordpress.com/2014/03/22/medianeras/>
Imagen de propuesta artística sobre muros ciegos que se asemeja al resultado de fachadas en Nid d'abeille después de las transformaciones por parte de sus habitantes. En la fotografía se ve la fachada intervenida por artistas en Córdoba, España, aprovechando la luz mediterránea provocando sombras de objetos domésticos sobre medianeras blancas.



Fig. 288 Fuente: fotografía propia. Plazas en las inmediaciones de Nid d'abeille, donde el espacio público es tomado por los vecinos para aseolar sus prendas, haciendo extensivo el espacio privado al público.



Fig. 289 Fuente: fotografía propia. Conjunto de viviendas de Sémiramis, donde también las terrazas han sido cerradas para completar ambientes interiores.

Obras Abiertas en Forma

Variable: Forma Espacial

Indicador: d- Interior a la Forma

Obra: Conjunto de Viviendas Kronfuss, Ciudad de Córdoba, Argentina.

Autor: Juan Kronfuss.

Año proyecto: 1921.

Otra obra que muestra participación, cambio y transformación desde el interior a su propia forma espacial, es el conjunto de viviendas agrupadas, llamadas actualmente *Barrio Kronfuss*, en la ciudad de Córdoba. El cual se conforma de viviendas con su propio lote y una definición espacial con patios y terrazas internas a cada casa, lo cual permite su libre intervención. Estas operaciones proyectuales son claves para entender la transformación y ampliación de sus ambientes en el tiempo.

El conjunto fue diseñado por Juan Kronfuss y gestionado por el gobierno de la provincia de Córdoba, haciendo un proyecto de origen formal, con posteriores modificaciones en el tiempo realizadas por sus propios habitantes. Para comprender el contexto general de la obra y su lógica de evolución, primero se hace una breve referencia a su autor y al contexto nacional del momento, en directa relación con la dinámica de cambios que suceden en el medio local, situación cultural general que, aunque ya se ha explicado en los primeros capítulos de esta tesis, se puntualizan ahora en esta obra.

Juan Kronfuss²⁴ en 1909, tras haber ganado el concurso de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, se traslada con su familia desde Europa, donde residía, hacia la ciudad de Buenos Aires; optando a raíz de su logro en el concurso, dejar su continente de origen por Argentina, el cual se vislumbraba como un país con un prometedor crecimiento. No obstante,

su opción sufrió una gran decepción cuando debió enfrentarse a una realidad: el terreno donde debía concretar su premiado proyecto había sido ocupado por otra obra realizada por el propio Estado argentino. Sin solución, en 1913 rescindió el contrato firmado. (MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, 2010, pág. 188)



Fig. 290 Fuente: fotografía propia. La forma espacial del conjunto, en su proyecto inicial, incluye patios y terrazas de expansión, espacios permeables a las mutaciones de la vivienda. En la imagen puede visualizarse parte de la estructura de pérgolas sobre terrazas, las cuales han sido cerradas como primera etapa de ampliación en el tiempo.



Fig. 291 Fuente: fotografía propia. El conjunto presenta diversidad de viviendas según su ubicación dentro del sector, remarcando su situación particular como ésta en esquina. También se observa el grado de deterioro edilicio y abandono en la protección municipal del patrimonio arquitectónico.

²⁴ Juan Kronfuss nació en Budapest en 1872, en el entonces Imperio austro-húngaro, se formó profesionalmente primero en Viena y luego en Múnich donde, en 1905, recibe su diploma de ingeniero con decidida formación clásica que se verá transferido a su obra profesional. En Europa participó en la construcción de varias obras reconocidas.

De esta manera, la realidad de cambios en la gestión de la construcción de las obras de arquitectura (mostrando nuevamente a través de rupturas y giros en las decisiones los rasgos de construcción de identidad que ya se han desarrollado anteriormente en este estudio), ya se entienden desde la experiencia del autor con su llegada al país, que, aunque contratado para las tareas de construcción, no contaba a su llegada, ni siquiera con el lote designado para el trabajo encomendado, obligándolo así a buscar otros lugares de trabajo, encontrándolo finalmente en la ciudad de Córdoba.²⁵

El conjunto *Kronfuss*, nombre actual del complejo habitacional, se conforma por 99 viviendas, como uno de los primeros planes masivos de viviendas de la provincia. El conjunto se ubica en un sector estratégico de la ciudad, en el barrio San Vicente, en medio de un polo industrial, próximo al ferrocarril, frente al Molino Letizia y a los Hornos de Cal Serrano, en la actual bajada Pucará. En medio de este contexto de crecimiento industrial del sector, el conjunto viene a resolver la necesidad habitacional del momento destinada a obreros del sector, iniciando las tareas de construcción en el año 1921 y finalizando en 1926 la obra formal.

El proyecto inicial consta de una serie de viviendas unifamiliares, adosadas unas a otras conformando una continuidad sobre la calle, estructurando amanzanamientos regulares, con pequeños pasajes y plazuelas internas, contrapuesto a un tejido más compacto y cerrado hacia el exterior del conjunto. Cada vivienda se estructura fundamentalmente a partir de un vacío interior, conformando una casa-patio, hacia donde se abren los demás ambientes de la casa. Esta morfología espacial se complementa con ambientes en planta alta que se abren a su vez a terrazas de expansión; haciendo de toda la construcción de la vivienda una sucesión de espacios abiertos y cerrados entorno al patio. Esta porosidad espacial de cada casa, ha permitido las sucesivas ampliaciones y transformaciones internas de la arquitectura informal que se materializan en el tiempo,



Fig. 292 Fuente: fotografía propia. Calle interna del conjunto donde se puede ver la transformación de las viviendas por sus habitantes. Las envolventes neocoloniales son cambiadas a un nuevo lenguaje racional, se reviste con variedad de materiales, cierran patios y terrazas agregando ambientes a las viviendas y transformando así todo el conjunto.



Fig. 293 Fuente: fotografía propia. En la imagen, la única vivienda sin modificaciones sustanciales que existe en el conjunto.

²⁵ Tras un periodo de trabajo en Buenos Aires, a partir de 1915 Kronfuss se traslada a la ciudad de Córdoba, donde realiza un notable desarrollo profesional, entre sus obras más importantes se destacan: el Museo Caraffa, el ingreso del edificio de la Universidad sobre calle Obispo Trejo, el Hospital Misericordia, la remodelación de la Legislatura y el conjunto de viviendas obreras en San Vicente; todas estas obras proyectadas en diferentes lenguajes de raíz clásica historicista. Además de su obra arquitectónica, Kronfuss dejó un importante documento de relevamiento que concretó en su libro de grabados, *Arquitectura colonial en Argentina* (KRONFUSS, 1982), donde muestra una reconstrucción de la arquitectura jesuita y de la época. Este documento evidencia el profundo interés de Kronfuss en la arquitectura colonial argentina, la que influirá en la obra que interesa para este trabajo, el conjunto de viviendas obreras, desarrolladas con un lenguaje neocolonial.

garantizando, con esta distribución morfológica, las necesarias ventilaciones e iluminaciones de los ambientes.

Las diversas unidades de viviendas, aunque se emparentan entre sí en su morfología inicial en líneas generales de lenguaje neocolonial, se diferencian sutilmente conformando un tejido heterogéneo. Esta diversidad se logra a través de cambios de escala de los espacios, ubicación alternada de terrazas, cambios en la forma de las cubiertas, diferenciación en la localización de los ambientes en relación al conjunto y detalles particularizados de terminación.

Estas operaciones proyectuales provocan la suficiente diversidad para conformar distintas situaciones urbanas, logrando un tejido heterogéneo, sin percibirse repeticiones monótonas o seriadas, como tantos planes de vivienda construidos en la ciudad a lo largo del tiempo.

La forma espacial del proyecto inicial además de los patios en el corazón de la casa, contiene una serie de terrazas con estructuras de pergolado, las cuales han posibilitado su completamiento en ambientes cerrados, ampliando las viviendas en un primer piso, aprovechando la estructura existente sobre terrazas, haciendo de esta operación un crecimiento interior a la forma planteada.

En este sentido, se señalan además, ciertas decisiones claves del diseño en complemento a la *forma*, que han permitido un proyecto lo suficientemente *abierto* como para posibilitar su transformación en el tiempo. Esto se visualiza claramente en cuanto a:

- su *forma espacial* incorporando vacíos, a través de terrazas y patios en la misma composición, permitiendo así su crecimiento, ampliaciones de locales, completando la masividad y volumetría al máximo posible;
- su *estructura portante* es lo suficientemente noble como para resistir ampliaciones, teniendo en cuenta incluso que se construye en zona sísmica;
- en relación a la *gestión* de las obras, a través de la designación de un lote propio, con la posibilidad de tomar decisiones familiares sobre el dominio, permitiendo así, la ampliación individual y paulatina de cada vivienda por sus dueños, acorde a los propios recursos;
- una *conformación urbana* con distintos frentes de contacto, creando pequeñas plazas, pasajes, perfiles de escala urbana y otros de escala doméstica, con una atmósfera de cierta intimidad barrial y a la vez



Fig. 294 Recuperada de: <http://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/la-bienalsur-llega-a-cordoba/> Imagen de casa en esquina, la ochava y remate jerarquizan distintos sectores del conjunto provocando diversas situaciones espaciales al contexto inmediato.



Fig. 295 Fuente: fotografía propia. En la imagen se puede ver la transformación del proyecto de origen, donde se ha cambiado la cubierta inclinada por una plana, agregando ambientes sobre huecos de terrazas. La casa de esquina, además, ha mutado a mural de expresión de crítica política por el propio habitante.

de escala de toda la ciudad; lo cual enfrenta distintas situaciones del contexto arquitectónico inmediato.

Es necesario aclarar que, en la actualidad, solo una de las viviendas se conserva en su estado original y las demás 98 han tenido modificaciones y transformaciones constantes hasta la fecha, conformando una dinámica viva del contexto.

En la mayoría de los casos los cambios obedecen a ampliaciones sobre espacios de terrazas, subdivisiones de ambientes interiores, incorporación de otras funciones a la vivienda como talleres o comercios, cambios en las cubiertas inclinadas por techos planos y transformación del lenguaje neocolonial por líneas rectas y austeras, con inclusión de múltiples revestimientos en las superficies.

En los últimos años el barrio presenta una degradación edilicia y de habitabilidad, donde los habitantes originales no han podido mantener su residencia en el tiempo a través de otras generaciones, existiendo tomas ilegales de propiedades y descuidos en las obligaciones municipales, la que se entiende, es una etapa más del proceso entrópico en la construcción de identidad local. Esta disminución en su mantenimiento y la marginalidad social en la que se ha convertido el barrio, es parte también de la movilidad del contexto que se visualiza a través de la destrucción y abandono de partes del patrimonio cultural cuando éstos ya no son el *referente* de turno. Así, el patrimonio arquitectónico del conjunto al no contar con la protección legal correspondiente y dejado al margen del control de una normativa municipal que lo ampare, admitiendo además la toma ilegal de propiedades, se va paulatinamente transformando acorde a las circunstancias, gestiones y acciones sobre las obras, empobreciendo en esta instancia su calidad ambiental.

Esta misma situación de abandono del patrimonio, se extiende a cantidades de edificios e infraestructuras públicas como por ejemplo, la red de ferrocarril, la arquitectura industrial y diversos edificios significativos en la ciudad, que lejos de entenderse como una acción casual o excepcional, es parte de un *modo de hacer* sistemático, entrópico, orgánico, que demuele, construye, abandona, reconstruyendo nuevamente en un proceso continuo y vivo del propio *hacer y ser*.

Pero en esta obra en particular, lo que se quiere señalar como operación de diseño, es la amplia capacidad del proyecto en posibilitar las transformaciones de la arquitectura y acompañar una dinámica propia de la cultura local. La obra es un documento construido que cuenta con



Fig. 296 Fuente: fotografía propia. En la imagen se ven las modificaciones del conjunto por parte de sus habitantes en el tiempo, el cambio sucede dentro de su estructura espacial interior original, sumando ambientes a la vivienda y transformando sus envolventes, con nuevas expresiones ricas en detalles y revestimientos.



Fig. 297 Fuente: fotografía propia. En la imagen se visualiza la comparación entre el proyecto inicial y su mutación en el tiempo a través de dos viviendas vecinas del mismo conjunto. La paulatina transformación de las viviendas ha cambiado su volumetría porosa de origen por otra más compacta, con lenguajes arquitectónicos de líneas rectas y cubiertas planas.

cien años de mutación paulatina, mostrando la capacidad de sortear distintas circunstancias, con amplia flexibilidad edilicia frente a la movilidad del paisaje urbano, que aun cuando no fuera concebido como *obra abierta*, el proyecto contiene pautas abiertas de proyecto, descriptas anteriormente, que permiten su participación y transformación.

En pocas palabras, se puede ver a través de esta obra de viviendas obreras, que su cambio y mutación en el tiempo son posibles a partir de la incorporación de *operaciones de proyecto* con márgenes de maniobras, que involucran diversas variables de participación, posibilitando su dinámica de movilidad en el tiempo.



Fig. 298 Fuente: fotografía propia. En la imagen se visualiza la transformación de las viviendas, dejando su lenguaje neocolonial original por nuevas expresiones desde la arquitectura espontánea.

FUNCIÓN

Obras Abiertas en Función

Variable: Función Programática

Indicador: e- Polivalencia funcional

Obra: KAIT Workshop (Kanagawa Institute of Technology), Tokio, Japón.

Autor: Junya Ishigami.

Año proyecto: 2004.

Para esta nueva dimensión de estudio, se toma la obra del KAIT la cual muestra operaciones de proyecto que invitan a la polifuncionalidad de la arquitectura.

La obra se ubica en Kanagawa, un suburbio de Tokio, complementando los edificios del campus del Instituto de Tecnología, contiguo a un bosque de cerezos.

El edificio está conformado principalmente, por una estructura de múltiples pilares metálicos y un cerramiento vidriado en todo su perímetro, sin divisiones interiores, lo cual hace casi desaparecer los límites entre exterior e interior de la obra.

Con estas decisiones de diseño se manifiesta claramente la búsqueda de inmaterialidad e indefinición del espacio arquitectónico, con lo cual se reafirma la intención de no demarcar funciones definitivas en el edificio, sino provocar la libre ocupación de los habitantes, consolidando su propio lugar de trabajo cambiante en el tiempo.

El proyecto destinado principalmente a posibilitar el desarrollo de trabajos experimentales de los alumnos, convoca a un espacio que permita acomodarse a distintas actividades que puedan surgir y diversos usuarios con variedad de trabajos, horarios y equipos.

Con estas premisas, la obra se construye a través de una sucesión de perfiles metálicos de diferentes tamaños y disposición irregular en planta, configurando una especie de bosque artificial.

En consecuencia, al igual que un bosque natural, se crean espacios más amplios a la manera de claros y vacíos que posibilitan lugares más extensos de apropiación y a su vez, la cercanía de los pilares entre sí, delimitan sutilmente espacios de trabajo individual.

Con esta lógica proyectual, la simple densidad de pilares va demarcando escalas de trabajo, dimensiones de uso y tamices entre ellos, sin necesidad de envolver ambientes con tabique internos. Además, esta concepción de diseño, permite conservar la idea de espacio común, de trabajo colectivo, de comunicación, exposición y conocimiento



Fig. 299 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-kait/> Vista del edificio del KAIT Workshop, el edificio se integra como un bosque artificial al contexto y se realiza en épocas de floración del cerezo, en un espacio continuo entre interior y exterior. Remarcando la idea de arquitectura como experiencia.

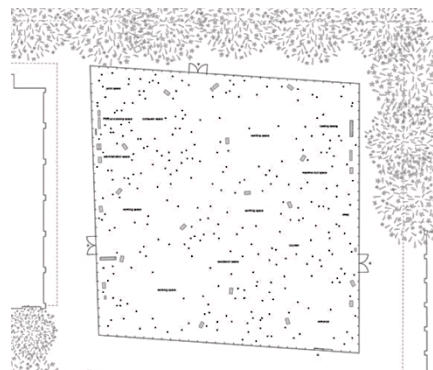


Fig. 300 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-kait/> Planta del edificio donde se visualiza la falta de ortogonalidad general y la distribución irregular de las columnas, produciendo distintas densidades de ocupación y escalas de espacios.



Fig. 301 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-kait/> Vista exterior del edificio mostrando el grado de transparencia y comunicación con el entorno inmediato.



Fig. 302 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-kait/> La estructura de columnas metálicas de diferentes dimensiones y disposición, posibilitan distintas escalas de espacios y diversidad de actividades. Nótese también, la iluminación cenital que remarca la idea de inmaterialidad espacial.

compartido, evitando encapsular los desarrollos de trabajo individualmente en ambientes cerrados. Esta decisión proyectual de materialización del espacio, da lugar a esta amplitud programática, que puede adaptarse a diferentes requerimientos en el tiempo, siendo capaz de transformarse el edificio con la sencilla distribución de su equipamiento móvil.

De este modo, la clave de apertura del proyecto en relación a la función, está en la capacidad de invitación a apropiarse el espacio por el habitante a medida que lo necesite. La ausencia de divisorios y muros internos permiten el desarrollo de múltiples actividades e incluso el cambio de uso.

Sumado a esta indefinición interior, al desaparecer los límites externos del edificio, por su transparencia completa y provocar la continuidad con el paisaje, el espacio invita a ser una plaza cubierta, lugar de trabajo, espacio de exposiciones o encuentro entre estudiantes; en una simultaneidad de usos y apropiaciones, dando lugar a la polivalencia funcional de la arquitectura también hacia el contexto inmediato.

Otro recurso de proyecto que ayuda a la percepción de la indeterminación del espacio, es la geometría empleada; es decir, tanto en la planta general al no cerrarlo en una figura cuadrada sino utilizando ángulos que no sean rectos, deformando los bordes del polígono, como también, en la utilización de diferentes perfiles metálicos, ubicándolos a su vez en direcciones de aparente aleatoriedad. Este orden geométrico no cartesiano, evita la estatización formal y su implicancia para establecer funciones estables y fijas, haciendo una dinámica espacial en coherencia a una movilidad funcional.

El grado de ambigüedad funcional del edificio se enfatiza con el desarrollo de la materialidad y de detalles constructivos acorde a estas ideas. En este sentido, la cubierta metálica llega a los bordes del edificio con una delgadez extrema, ocultando la verdadera dimensión de la estructura por detrás, sin evidenciarla al exterior. Con este recurso de proyecto, más la colocación de los vidrios de cerramiento de piso a techo sin carpinterías por donde corre el agua de lluvia, más un pequeño voladizo sobre el suelo separando toda la construcción como levitando sobre el terreno; dan como resultado que todas las envolventes se reflejen o se inmaterialicen, haciéndose parte de un paisaje cambiante, transformando sus fachadas en láminas de agua o placas reflectantes del bosque de cerezos. Remarcando, de esta manera, las características de indefinición formal, funcional y técnica de la arquitectura.



Fig. 303 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture>
El bosque de columnas, los delgados bordes de cubiertas, despegar el piso del terreno y el cerramiento vidriado acompañan conceptos de indeterminación de la arquitectura.



Fig. 304 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture>
Vista interior de la obra, donde la definición funcional está dictada por el equipamiento, posibilitando la movilidad de funciones en el tiempo. Invitando, el proyecto, a una transformación y superposición de usos.

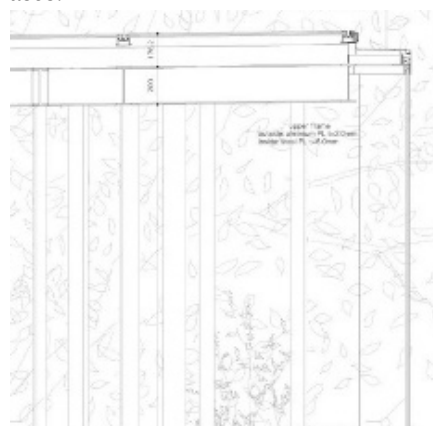


Fig. 305 Recuperada de: <https://www.designboom.com/architecture>
Detalle de afinamiento de la cubierta en los bordes del edificio, buscando la inmaterialidad en su percepción general, reforzando la fluidez espacial.

Obras Abiertas en Función

Variable: Función Programática

Indicador: f- Flexibilidad funcional

Obra: Jardín de Infantes Fuji, Tokio, Japón.

Autor: Tezuka Architects.

Año proyecto: 2007.

La obra del Jardín de Infantes Fuji deviene de un pensamiento educativo basado en los principios de escuelas Montessori, donde se promueve la participación activa de los alumnos en su propia formación. Estas bases pedagógicas del método educativo se transfieren a la arquitectura incentivando a los alumnos en la propia motivación, la formación de espíritu crítico, la libertad, movilidad, expresión personal y aprender a través del descubrimiento.

Desde este punto de vista el edificio acompaña estos postulados desde la arquitectura, haciendo de la obra una nueva experiencia pedagógica, dejando atrás antiguas conformaciones tipológicas de edificios educativos estancos, de estructuras rígidas de aulas y pasillos. Evitando, así, a los alumnos a estar obligados a permanecer en el mismo ámbito por horas; con la consiguiente ideología restrictiva que eso significa, donde esas configuraciones están más relacionadas con una producción industrial que le dio origen, que a un desarrollo pedagógico.

A partir de estos principios, el edificio se configura a través de una elipse en planta, que envuelve tres árboles de *zelmova* existentes y transforma la terraza en el patio de juegos de la escuela, entendiendo al juego como parte del aprendizaje y esencial en la conformación de la arquitectura.

Debajo de esta cubierta están los diferentes ámbitos educativos, abiertos entre sí y al patio, donde son los alumnos los que se movilizan para las distintas tareas y recorren todo el edificio en libertad. Haciendo de esta manera, un espacio continuo, vinculando a áreas de juego y aprendizaje, haciendo de las aulas y demás ambientes, espacios flexibles de uso múltiple, comprendiendo el valor de todos los espacios como ámbitos educativos, superando así la estricta división funcionalista del aula como único espacio pedagógico.

La obra involucra una serie de operaciones de proyecto que permiten desdibujar espacios convencionales habituales



Fig. 306 Recuperada de: <http://www.tezuka-arch.com/>
El edificio en forma de elipse transforma la cubierta en espacio de juegos, cambiando el uso tradicional de patio claustral.

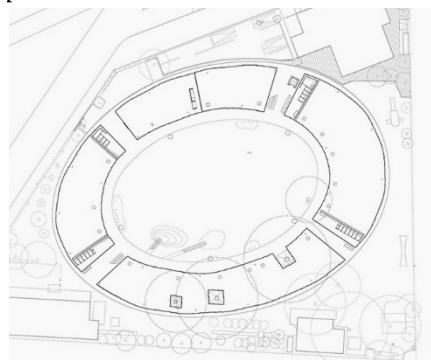


Fig. 307 Recuperada de: <http://www.tezuka-arch.com/>
Planta general del Jardín de infantes, con ambientes de uso flexible bajo la cubierta-patio.



Fig. 308 Recuperada de: <https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Plataforma de madera por donde corren los niños por la cubierta-patio.



Fig. 309 Recuperada de: <https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Divisorios móviles entre los diferentes ambientes que sumado al equipamiento móvil, permiten la adaptabilidad a diferentes organizaciones de clases.

en las escuelas, provocando usos alternativos, flexibilidad de actividades, simultaneidad de apropiaciones, aspectos que consolidan los conceptos educativos propuestos por la institución y a la vez, son claros para mostrar el presente indicador de estudio.

Entre las principales operaciones de proyecto *abiertas*, se distinguen: la decisión de conformar el patio en la cubierta cambiando la idea de patio de escuela tradicional adjunto al edificio, transformado en la propuesta en una plataforma elevada al mínimo de altura posible para correr y jugar entre las copas de los árboles, asomándose al patio de planta baja convirtiéndose en balcón a la manera de teatro en convocatorias comunes. Al mismo tiempo, esta *plataforma-patio* se perfora sobre los árboles produciendo lugares de juego por donde los niños trepan y exploran.

Otra operación proyectual en este sentido, está dada por la delimitación de los ambientes, donde las divisiones son de fácil corrimiento expandiendo o disminuyendo las dimensiones de los espacios, ubicando lucernarios sobre los espacios interiores con la posibilidad de ver lo que sucede también desde el exterior; es decir, todos los ámbitos presentan una movilidad de uso y apropiación, dejando a los habitantes de la escuela la posibilidad de decidir en el tiempo la forma de educar y aprender, a través de espacios con flexibilidad funcional.

Las definiciones técnicas ayudan a esta flexibilidad funcional del edificio, como el cerramiento de borde perimetral, que consta de aberturas corredizas que se abren completamente al patio transformando los ámbitos de la escuela en una gran galería hacia el patio, permitiendo vincular o aislar diferentes sectores según se necesite.

Las circulaciones también forman parte de los espacios educativos de uso flexible construidos como toboganes, que vinculan terraza y patio, a través de un elemento lúdico, mutando en uso según el momento del día.

Aún los detalles de las instalaciones consolidan la propuesta al estar incorporados al piso en diferentes áreas, permitiendo la libertad de uso, fácil movilidad del equipamiento y el cambio de organización de las clases, aportando de esta manera, a la flexibilidad del espacio escolar.

La arquitectura del edificio se relaciona también con la antigua espacialidad japonesa, tanto en la relación estrecha



Fig. 310 Recuperada de: <https://www.architonic.com/en/project/tezu-architects-fuji-kindergarten/5100019>
La cubierta del edificio se transforma en palco en convocatorias comunes de la escuela.



Fig. 311 Recuperada de: <https://www.architonic.com/en/project/tezu-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Las aberturas corredizas permiten la transformación del edificio en una galería continua sobre el patio, cambiando la estática aula tradicional, en complementos de espacios de uso alternativo de enseñanza al aire libre.



Fig. 312 Recuperada de: <https://www.architonic.com/en/project/tezu-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Los árboles existentes se incorporan a la arquitectura, permitiendo ambientes de uso diversos, desde juegos hasta pequeños rincones de expansión.

de los ambientes con los patios, el contacto con los árboles y la naturaleza, la escala doméstica de los ambientes, la calidez de los materiales elegidos como la madera y los paneles móviles, que tan claramente permiten el cambio de uso y las mutaciones de apropiaciones en las *machiyas* o viviendas tradicionales japonesas.

El edificio al contener pautas proyectuales *abiertas* en función, puede adaptarse y cambiar de uso, permitir la organización de clases diversas, plantear alternativas pedagógicas, presentando la flexibilidad necesaria para acomodarse a distintas situaciones en el tiempo.



Fig. 313 Recuperada de:
<https://www.architonic.com/en/project/tezu-aka-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Las instalaciones permiten una flexibilidad funcional tanto interior como exterior. En la figura las tomas de agua posibilitan ser partes de juegos y espacio de encuentro entre los niños, al igual que escaleras y toboganes se entremezclan en usos.



Fig. 314 Recuperada de:
<https://www.architonic.com/en/project/tezu-aka-architects-fuji-kindergarten/5100019>
Los árboles contienen redes de seguridad por donde los niños juegan y trepan, no son solo expansiones visuales sino espacios de experiencia didáctica.

Obras Abiertas en Función

Variable: Función significativa

Indicador: g- Función comunicativa

Obra: Espacio Conmemorativo y Monumento al 100º Aniversario del Grito de Alcorta, Comuna de Alcorta, Provincia de Santa Fe, Argentina.

Autor: Claudio Vekstein.

Año proyecto: 2011.

La obra para el Espacio Conmemorativo y Monumento, está seleccionada para profundizar en otro indicador de estudio referido a otro enfoque sobre la idea de función en arquitectura, en este caso, la función comunicativa.

La obra está construida como homenaje al 100º Aniversario de la rebelión agraria ocurrida en 1912 en la ciudad de Alcorta. El edificio celebra esta gesta agraria, conocida como *El grito de Alcorta*, la cual comienza en la provincia de Santa Fe y se extiende luego a todo el país, como reclamo de los arrendatarios y trabajadores del campo organizados en huelga, dando origen a la organización gremial representativa, naciendo así la Federación Agraria Argentina (FAA).

El edificio tiene como origen de diseño una *función simbólica* rememorando este evento, ya que el proyecto surge a partir del estudio de archivo e imágenes de la época, construyendo su morfología en relación al acopio de bolsas de la cosecha de los trabajadores del lugar. En particular, la arquitectura del monumento y espacio cultural, se materializan principalmente a partir de un plano conformado por una estructura metálica y panelería modular premoldeada de resina reforzada con fibra de vidrio, que contiene en su interior tela de arpillera. Este gran plano evoca los populares acopios de bolsas de arpillera repletos de maíz que los productores apilaban históricamente en la zona.

A partir de esta operación proyectual, de construcción del edificio con un nuevo modo de utilizar las bolsas de acopio, se entiende una función significativa abierta, ya que la arquitectura necesita del *otro* que complete la obra con su interpretación conceptual y de significación histórica.

A su vez, el edificio no se limita a ser solo un espacio conmemorativo de aquella huelga histórica, sino que se hace



Fig. 315 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/>
El plano que evoca el acopio de bolsas del Grito de Alcorta, se enfatiza con su inclinación ante la vista desde la ruta, con una mayor velocidad de mirada desde la circulación vehicular. Distintas funciones culturales completan el programa del edificio, entre auditorios y salas de exposiciones.

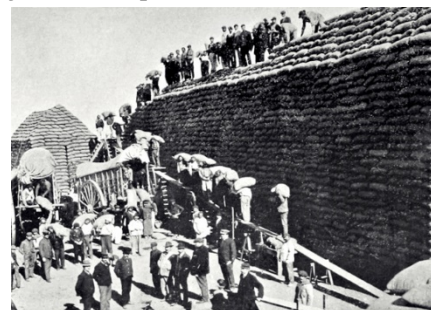


Fig. 316 Recuperada de: <https://archpaper.com/2018/11/memorial-to-argentinian-farmers-grows-resined-plexiglass-facade/>
La imagen de archivo muestra el acopio de bolsas de maíz de la zona en antiguas épocas de cosecha.



Fig. 317 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/>
Plano construido de bolsas de arpillera y resina, buscando a través de su volumetría un diálogo para completar la obra con su interpretación conceptual y de significación histórica.

presente y vivo a través de diferentes espacios de apropiación actual y futura. En este sentido, se desarrollan espacios internos de multifunción, como también espacios intermedios y exteriores del edificio a la manera de plaza cívica, como plataforma de posible expresión comunitaria y espectáculos públicos, que como señala el autor:

la obra cuenta así con espacios que no solo rememoran sino también celebran el Grito de Alcorta de manera presente y activa, sirviendo como ámbito cotidiano de encuentro ciudadano y chacarero, superando el pasivo, solemne, y distante modelo tradicional de monumento del pasado. (VEKSTEIN, 2018)

A partir de estos objetivos, se desarrolla una diversidad de ambientes para programas públicos culturales como auditorio para eventos, cine, teatro y salas de exposiciones permanentes y temporarias, los que promueven una actividad diversa y constante del edificio.

En consecuencia, el proyecto desarrolla cantidad de operaciones de diseño que buscan involucrar a otros actores en la definición de la obra en el tiempo. Esta actitud del proyectista es clara cuando en lugar de demoler cuatro pilares existentes en el sitio de una obra inconclusa desde el año 1962, para un monumento del 50 aniversario del mencionado Grito de Alcorta, lo deja intacto, como espacio de referencia y contemplación de esa obra inconclusa, enmarcando la nueva plaza cívica. A su vez, le incorpora a esta plaza un dibujo sobre el piso (con durmientes de madera de quebracho del abandonado ferrocarril) reconstruyendo el mapa de la Argentina. Con esta acción en particular, se muestra una confrontación activa entre distintas obras en el tiempo, como una manera de invitar a dialogar sobre la construcción de identidad local, entrelazando obras inconclusas y fragmentarias, de ahí también, su función simbólica y comunicativa.

Por todo esto se entiende, que no es una obra cerrada con el fin de enmarcarse solo a un monumento acabado que celebra un acto puntual histórico significativo, sino que plantea una función abierta de comunicación para hacerla viva en el tiempo.

Esta posición del proyecto, también se ve incorporada a las decisiones de materialidad de la obra, donde las bolsas de arpillera, en memoria de las bolsas de maíz de acopio, se embeben de resina plástica transformándolas en paneles traslúcidos por donde se filtra la luz al interior del edificio.

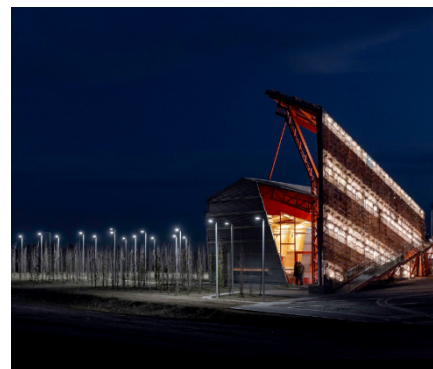


Fig. 318 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl>
El edificio y la parquización del predio son una señal comunicativa de participación pública, haciendo del edificio una celebración presente y abierta del Grito de Alcorta.



Fig. 319 Recuperada de: <https://archpaper.com/2018/11/memorial-to-argentinian-farmers-glow-resined-plexiglass-facade/>
El panel traslúcido de resina deja ver el interior de tela de arpillera que evoca las antiguas bolsas de acopio.



Fig. 320 Recuperada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl>
La propuesta paisajística fortalece la función comunicativa del proyecto a través del diálogo con obras inconclusas existentes y la forestación, la cual rememora tanto los cultivos de la zona como la población de inmigrantes que se radicaron en el lugar.

Como también, en la definición paisajística del entorno, con la forestación de distintas especies de árboles de Álamos Italianos y Plateados que evocan los cultivos de los numerosos inmigrantes *gringos* que poblaron el lugar y las extensiones de gramíneas nativas que traen a la memoria los pastizales de la zona.

Todas estas decisiones de proyecto incluyen la mirada del *otro*, abiertas al diálogo para poder completar la obra, como atributos de significación social, trayendo su propio pasado, y a la vez, haciendo una obra presente, interpelando al habitante en una nueva significación y programas actuales.

Obras Abiertas en Función

Variable: Función significativa

Indicador: h- Modos de Habitar

Obra: Casa Moriyama, Tokio.

Autor: SANAA / Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa

Año proyecto: 2005.

En este nuevo indicador de estudio dentro de la función significativa, puede entenderse la clave de apertura del proyecto de la Casa Moriyama; donde se promueve la invitación a cambiar modos de habitar tradicionales, dando lugar a apropiar los espacios de una manera diferente a la habitual.

El proyecto nace de replantear la idea de vivienda compacta usual, dispersando los diferentes ambientes de la casa en el terreno, haciendo una relación entre volúmenes llenos y espacios vacíos que se articulan entre sí, entrelazando ambientes cerrados y abiertos.

La vivienda al estar subdividida en diferentes ambientes independientes, anexados entre sí por patios fluidos intercomunicados, replantea también la noción de dominio. Pudiendo, de este modo, servir para un solo habitante en familia o la posibilidad de subdividir los ambientes para alquilarlos a otras personas. Permitiendo, de esta manera, el cambio de habitantes en el tiempo y la flexibilidad de la vivienda para ser una sola integrada o varias a la vez con diferentes inquilinos.

Los volúmenes de la casa tienen a su vez, dimensiones diferenciadas que promueven distintas apropiaciones libres del espacio, con ciertas decisiones de proyecto que no las cierran a un solo modo de apropiación. Entre estas decisiones, se visualizan ambientes de mayor tamaño que convocan a espacios de reunión colectiva, u otros, tan pequeños de escala individual y personal, que acercan a la arquitectura a la escala de una vestimenta ajustada al cuerpo. Así, se construyen ambientes de dobles alturas con aberturas a diferentes niveles, dimensiones y que capturan distintas orientaciones, o también, espacios tan reducidos para apenas sentarse en ellos, los cuales provocan e invitan a la diversidad de formas de habitar.

La variedad en la escala de los espacios permite la libre apropiación de la gente e incluso posibilitando esa ocupación espontánea que surge a diario, como la

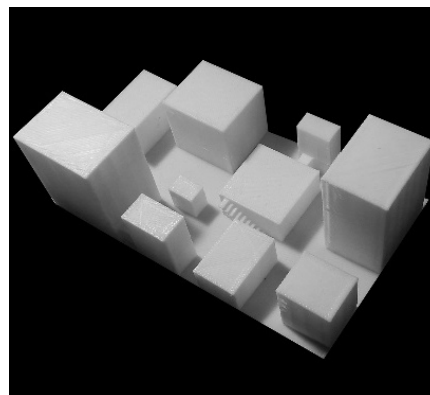


Fig. 321 Recuperada de: <https://www.behance.net/gallery/33803024/Case-Study3-Moriyama-House>
Maqueta de la obra donde se visualizan los diferentes ambientes diferenciando llenos y vacíos del conjunto.

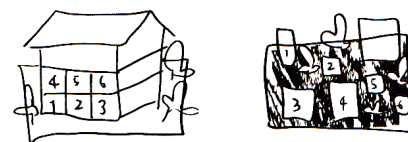


Fig. 322 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016)
Croquis de la Casa Moriyama que explica, en contraposición, la conformación compacta de la casa tradicional con respecto a la disgregación de ambientes en la parcela de la propuesta.



Fig. 323 Recuperada de: <https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photographs-ryue-nishizawa-seminal-moriyama-house-photography-architecture-residential-japanese-houses/>
Los diferentes volúmenes tienen variedad de dimensiones, alturas, anchos y disposición irregular de las aberturas, diluyendo así los límites horizontales y verticales, invitando a la libre apropiación de los espacios.

conversación casual entre vecinos haciendo de la arquitectura un lugar de apoyo temporal, una expansión de espacio de trabajo o estares al aire libre en días cálidos. Buscando desde el proyecto ofrecer espacios para la experiencia y no solo responder con la arquitectura como si fuera un contenedor de necesidades básicas, invitando así a la actualización en las prácticas del habitar.

Esta ambigüedad funcional de los espacios, se ve enriquecida con el equilibrio entre llenos y vacíos que se transforman en expansiones del espacio interior, relacionados con la arquitectura tradicional japonesa, más particularmente con planteos espaciales de *Villa Katsura*. La volumetría se configura con la articulación entre espacio interior-exterior, también a la manera de un *cluster*.

Esta forma abierta integra los distintos volúmenes, que, fortalecidos por el equilibrio en el ingreso de la luz, hace que el espacio tenga continuidad, dando la sensación de estar fuera y dentro a la vez, tanto a nivel de suelo como en sección a través de dobles alturas y terrazas a distinto nivel, acercándose por momentos, a la *Alteración de una casa suburbana*²⁶ de Graham, donde lo público y privado toman una nueva definición.

Esta trama en forma de *cluster*, como instrumento geométrico de apertura, hace de todo el conjunto una trama sin bordes, desmaterializando los límites de la parcela, incorpora visualmente el contexto a la propia casa, que como explica Ryūe Nishizawa sobre la casa Moriyama: “Dismantling, overcrowding, repetition of internal (house) and external (garden, alley) spaces, and sense of openness can all be seen as architectural ideas that emerged in our studies and were influenced by the environment” (2016, pág. 78)²⁷. Esta operación proyectual, desdibujando los bordes urbanos, genera una forma diferente de relacionarse con el medio produciendo una fuerza centrífuga hacia el contexto, que con diversidad de patios, pasajes, expansiones y ensanches, vuelve a redefinir el concepto de calle, patio y casa, dando lugar a nuevos modos de habitar tanto en la ciudad como en la vivienda.



Fig. 324 Recuperada de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mori-yama-house>

El espacio interior de la vivienda se extiende a los patios ampliando los ambientes. Invitando así, desde el proyecto, a cambiar modos de apropiación habitual de la arquitectura.

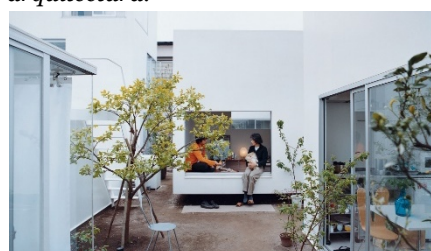


Fig. 325 Recuperada de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mori-yama-house>

El proyecto plantea nuevos umbrales de encuentro social, como puede verse en la fotografía, diluyendo límites estrictos en la arquitectura, provocando transformaciones en las conductas de sus propios habitantes.

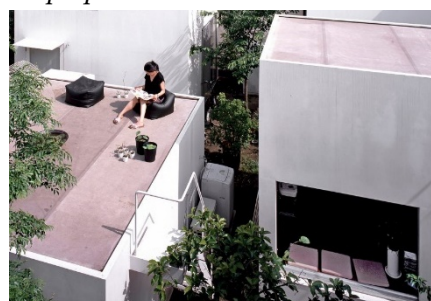


Fig. 326 Recuperada de: <https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photographs-ryue-moriyama-house>
La forma de cluster materializada tanto en planta como en sección, desdibujan los límites de la arquitectura, articulando el espacio interior-exterior.

²⁶ Se refiere a la propuesta no realizada de Dan Graham en 1978, *Alteración de una casa suburbana*, donde se transforma una vivienda de suburbio típica, reemplazando su fachada por un vidrio continuo hacia el exterior y un interior de espejos en el cielorraso, desdibujando los límites de privacidad.

²⁷ Desmantelar, densificar, repetición de espacios interiores (casa) y espacios exteriores (patio, pasajes) y sentido de apertura, pueden verse como las ideas de arquitectura que surgieron de nuestros estudios y que fueron influenciados por el medio ambiente. (Traducción propia, texto original de: Ryue Nishizawa. Tomado de: *Moriyama House. Seven new architectural elements*. En: Tokyo metabolizing. Tokyo: Toto, 2016, p.78)

Esta nueva forma de contacto con la ciudad diluye los límites cerrados y concluyentes entre lo público y privado, posibilitando nuevas formas de relacionarse en la ciudad.

Esta morfología difusa de bordes en la parcela, se particulariza también en los límites de cada ambiente de la casa, los cuales se complementan y extienden con el volumen opuesto, es decir, en general las aberturas en el espacio interior se enfrenta a una pared ciega del volumen vecino, creando con esto, una distancia y extendiendo el espacio a través del patio haciéndolo participar del interior. De esta manera, se crean espacios interconectados por los patios, concatenado ambientes y ampliando las dimensiones de la arquitectura.

Con esta lógica, los espacios vacíos no son solo el resto de los llenos sino su imprescindible complemento, haciendo una dupla interdependiente de espacios, en un equilibrio y dimensión exacta; ya que si fueran más grandes se vincularían solo a los ambientes interiores despegándose del resto del conjunto, dejando así de conformar una unidad recíproca en forma de red.

Incluso esta ambigüedad espacial se comprende a través de la disposición y dimensión de las aberturas, de aquellos ambientes que se abren sobre los pasajes en planta baja, ya que tienen una dimensión que permitirían ser transformados fácilmente en negocios o tiendas, posibilitando, así, distintos usos en el tiempo.

Estas decisiones de proyecto invitan al habitante a participar de nuevas maneras de apropiarse de la arquitectura, desde espacios mínimos entendidos como pequeños refugios, hasta aquellos extensos en la mirada que abarcan la ciudad, el conjunto posibilita así nuevos modos de habitar.



Fig. 327 Recuperada de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mori-yama-house>

Desde el proyecto se proponen distintas escalas de apropiación alternativa del espacio. En la figura se ven pequeños zócalos de contención y apoyo a encuentros cotidianos.

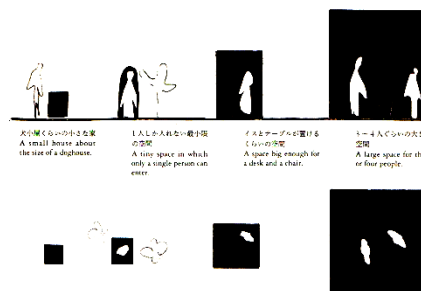


Fig. 328 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R., 2016)

En estos croquis de los autores se muestra la diversidad de escalas de los espacios. La dimensión de los ambientes responde a condiciones humanas, al cuerpo y apropiaciones alternativas, tanto individuales o colectivas, cambiando la estipulación habitual solo definidas por su uso estandarizado. De este modo, se proponen distintas escalas de ambientes interiores, desde una pequeña habitación a escala de una vestimenta hasta el espacio para el encuentro colectivo.

TÉCNICA

Obras Abiertas en Técnica

Variable: Material

Indicador: i- Sistema constructivo

Obra: Edificio Gifu, Kitagata, Gifu, Japón.

Autor: Kazuyo Sejima – Yamasei Sekkei.

Año proyecto: 1994.

En esta nueva dimensión de estudio, se muestra el edificio de viviendas Gifu, el que está basado en una lógica de diseño donde un sistema modular permite la idea de apertura anclada en la técnica material.

El edificio es parte de un master plan mayor desarrollado por Arata Isozaki, que a su vez lo llevan a cabo por partes diferentes estudios, configurando un nuevo tejido en la ciudad. Siguiendo las pautas urbanas preestablecidas por el master plan, los autores del edificio Gifu disponen el conjunto alineado a los bordes de la calle, conformando un espacio central común compartido con las demás propuestas.

A estas pautas urbanas preestablecidas con anterioridad al proyecto, Sejima las pone en valor en la arquitectura diferenciando claramente dos caras para el conjunto, una interna de accesos comunes y otra más cerrada, donde se ubican los espacios más privados de los departamentos.

A partir de esta organización general, la operación proyectual que más se destaca para este estudio, es la decisión de conformar la totalidad del conjunto del edificio, basado en unidades iguales de ambientes, más allá de sus funciones específicas. Estas unidades corresponden a los distintos ámbitos de la vivienda, los que a partir de un módulo de 2,5 m x 4,80 m x 2,3 m de altura, se organiza la totalidad de la propuesta.

Esta decisión proyectual de trabajar bajo un módulo único todo el conjunto, confiere a todo el edificio la capacidad de flexibilizar las viviendas y reorganizarse en el tiempo. A partir de esta operación de diseño, se cambia la lógica habitual de composición a partir de unidades de vivienda fijas, reemplazándolas por módulos multifuncionales, posibilitando de esta manera, conformar diferentes composiciones a partir del módulo base, sumando o restando ambientes de la casa.

A partir de este instrumento técnico proyectual, es posible la sumatoria de módulos tanto en planta como en sección,



Fig. 329 Recuperada de: <http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html>

El sistema constructivo del edificio está basado en módulos iguales que posibilitan la asociación de ambientes, conformando así variedad de unidades de vivienda.



Fig. 330 Recuperada de: <https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing-> Los módulos base se combinan entre sí en planta y sección posibilitando encastramientos de viviendas diferentes.

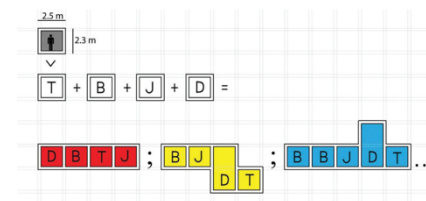


Fig. 331 Recuperada de: <https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing-> Cada ambiente coincide con el módulo base, pudiendo corresponder a distintos usos de la casa. Uno de los módulos tiene doble altura brindando calidad espacial a la vivienda y, a su vez, la posibilidad de combinación en diferentes pisos.

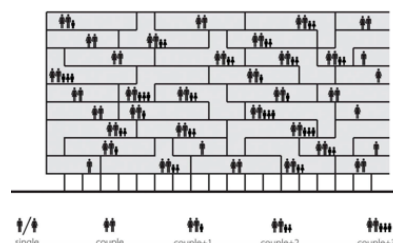


Fig. 332 Recuperada de: <https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing-> Como se puede ver en la imagen, la asociación de distintos módulos permite la flexibilidad de dimensiones de la vivienda y cantidad de integrantes.

que permite ajustar las viviendas según cantidad de integrantes, produciendo una inmensa variedad de combinaciones, enriqueciendo la diversidad y la posibilidad de cambio en el tiempo. Al no tener las imposibilidades tecnológicas de estandarización de ambientes por uso, dimensiones o límites estrictos de unidades de vivienda, es posible abrir un abanico de posibilidades de transformación, mutación y cambio. Ya que la simple adición o sustracción de módulos transforma la dimensión de las viviendas.

De esta manera, equivalente a un juego de mesa, el proyecto contiene tablero, fichas, reglas y procedimientos que permiten distintas combinaciones de conformación, pudiendo alojar desde viviendas mínimas para parejas hasta unidades familiares mayores, hasta de cinco integrantes y a su vez, la capacidad de volver a cambiar.

Con este sistema constructivo modular, se hace eficiente la construcción prefabricada de todo el conjunto, estandarizando piezas iguales de repetición, espacios técnicos fijos y rapidez de ejecución.

A su vez, esta normalización constructiva permite la flexibilidad de combinaciones de asociaciones entre módulos; es decir, la rigidez de la lógica constructiva lejos de congelar las transformaciones de la arquitectura, las promueve y convoca, ampliando las posibilidades de combinación proyectual y permitiendo propuestas abiertas en el tiempo.

A su vez los módulos, se corresponden a distintas posibilidades de uso, pudiendo corresponder a dormitorios, estares, cocinas, baños, etc. que solo se diferencian entre sí por un módulo de mayor altura y otro con revestimiento de tatami sobre el suelo. Esta sutil diferencia permite combinar módulos en altura, es decir, una misma vivienda puede ubicarse en pisos diferentes conformando dúplex.

Cada vivienda cuenta, además, con un espacio exterior de expansión, el que comunica las dos caras del edificio, favoreciendo la ventilación cruzada, iluminación y espacios de estar al aire libre.

Otra operación técnica de proyecto, está referida a las circulaciones comunes, las cuales, en lugar de estar alineadas verticalmente como en la generalidad de los conjuntos de vivienda colectiva, atraviesan inclinadas sobre todo el plano de fachada, desplazando en horizontal los diferentes accesos a las viviendas. Esta decisión de proyecto permite la equidistancia de ingresos sin por ello



Fig. 333 Recuperada de: <http://ante3tap.blogspot.com/2014/08/vivienda-colectiva-casos-de-estudio.html>
Fachada de accesos comunes al edificio a través de escaleras desfasadas.

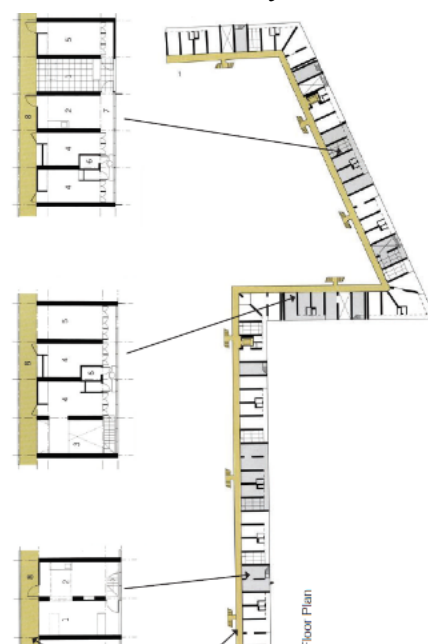


Fig. 334 Recuperada de: <https://static1.squarespace.com/static/5313>
James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing-Planta general del edificio y de viviendas con distintas agrupaciones de módulos.

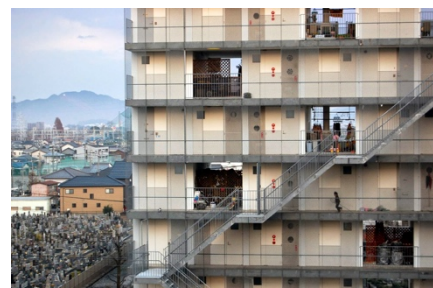


Fig. 335 Recuperada de: <http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html>
En la fotografía se pueden ver las terrazas de expansión individuales de las viviendas con doble frente.

significar la estatización del conjunto, haciendo una volumetría porosa, ahuecada y diversa.

Hay que mencionar, además, que las dos caras del edificio están constituidas por espacios de circulación, una pública de accesos comunes y otra privada haciendo de conector a los módulos internos de la propia vivienda.

Este espacio de comunicación entre los diferentes ambientes, no solo se corresponde al uso de circulación, sino que funciona también como un gran difusor de luz natural al estar orientado y vidriado hacia el sur capturando la luz del sol; pero además este ambiente, resulta un especial enlace de arraigo a la cultura japonesa, relacionándolo con la tradicional *engawa* o galería de la casa tradicional. Además, se caracteriza un espacio de modo particular con el revestimiento del suelo con alfombra de *tatami* y separándose de los demás ambientes de la vivienda con paneles plegadizos, lo que permite la fácil apertura, cierre o ampliación de los locales; recordando, además, de este modo, las antiguas aberturas *shōji* de la arquitectura tradicional.

Las rigurosas decisiones técnicas de proyecto como la estructuración modular, construcción prefabricada, circulaciones comunes alineadas, alternativas de organización de viviendas; como se ha señalado hasta ahora, no descuidan, por ello, el contacto con la propia cultura. Por el contrario, se transfieren espacios de la tradición japonesa como el patio, la sala de té o la *engawa* a una vivienda contemporánea, la que pueda contener la flexibilidad suficiente para equilibrar pasado, presente o futuro. Concebida la obra, en consecuencia, a través de operaciones proyectuales *abiertas*, donde la arquitectura toma su verdadero valor y sentido cuando los habitantes se apropian de los espacios, al igual que como se entiende la arquitectura en la cultura tradicional japonesa, mostrando de este modo, la coherencia con su contexto cultural.



Fig. 337 Recuperada de:
<http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html>
Los módulos de igual dimensión en planta pero de doble altura permiten riqueza espacial interior a la vivienda.



Fig. 336 Recuperada de:
<http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html>
El módulo con revestimiento de tatami en el piso y las aberturas plegadizas/corredizas, rememoran espacios de tradición japonesa.

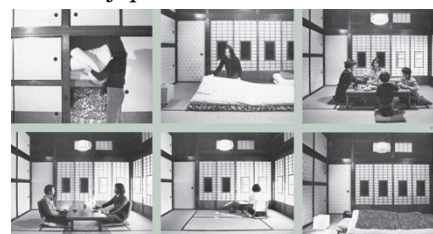


Fig. 338 Recuperada de:
<http://31.179.171.202/hansen/13hansenzofiaoskar/oskar/publications/own/zobaczyc/bo-ok.pdf>
Variaciones de apropiación y transformación de un espacio de tradición japonesa, véase la modulación en base al tatami, las aberturas plegadizas y la transformación del mismo espacio según diferentes horas de uso.

Obras Abiertas en Técnica

Variable: Material

Indicador: j- elementos constructivos

Obra: Concurso Housing & city, Barcelona, España.

Autor: Juan Herreros e Iñaki Ábalos.

Año proyecto: 1988.

El proyecto seleccionado muestra la apertura de la arquitectura basándose en la capacidad de flexibilidad de sus elementos constructivos.

El proyecto es una propuesta para el concurso organizado por la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* en 1988. Los objetivos del concurso están basados en buscar reconfigurar espacios sobre la Diagonal de Barcelona, extendiéndola hacia el mar y poniendo en valor un área degradada en la ciudad.

La idea del trabajo, a escala urbana, se basa en reestructurar la zona a través de la costura de diferentes tejidos a través de amanzanamientos diversos. Uno, de baja densidad en continuidad al *Plan Cerdà* (coincidente también con las pautas de la *Teoría de la rurización*, es decir, urbanizar lo rural y ruralizar lo urbano (SORIA Y PUIG, 1996) y otro, con una serie de edificios en altura y grandes vacíos como plazas abiertas que conducen al mar. Esta doble conformación de la trama urbana vincula el tejido existente al nuevo y, además, promueve el espacio público sobre la Diagonal, jerarquizando su importancia a escala de toda la ciudad.

En estos edificios en altura, los autores proponen ciertas decisiones de proyecto, donde los elementos constructivos son claves para este estudio en relación a obra abierta.

La propuesta se basa en edificios de planta libre, donde la configuración fija está dada solo por las losas de piso y cubiertas y el perímetro de aberturas, mientras los interiores se proponen flexibles de organización.

Para lograr estas metas de proyecto, liberan las circulaciones comunes exentas a las plantas generales y disponen de ciertos mecanismos de infraestructura y plenos técnicos, los cuales permiten la total libertad de conformación interna de los espacios.

En cada planta está pensada la movilidad de los espacios en sentido de uso, incluso de aquellos que por lo general son fijos en la arquitectura, como son baños y cocinas. Para ello se diseñan una serie de conectores en distintas

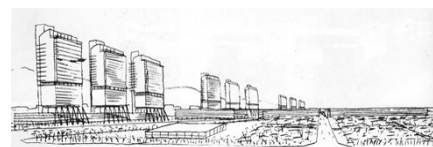


Fig. 339 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>

Volumetría del conjunto de los edificios en torres del Concurso Housing & city.

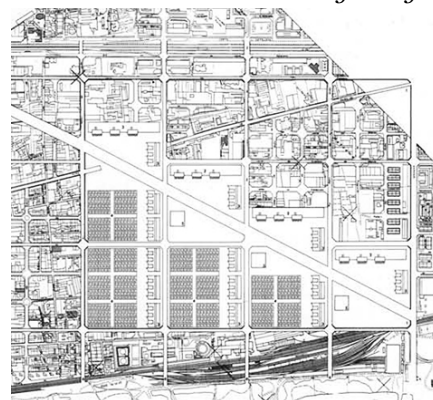


Fig. 340 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>

Planimetría general de la propuesta urbana, donde se visualiza tanto el tejido de manzanas relacionadas con el Plan Cerdà, como el espacio público vinculando los dos lados de la Diagonal y las torres de edificios jerarquizando la escala urbana.

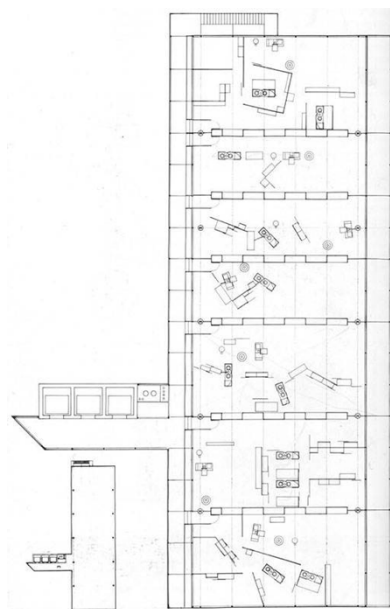


Fig. 341 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>

Planta tipo de cada piso de las torres, donde se pueden ver distintas organizaciones internas a través de la movilidad del mueble-artefacto, el que contiene instalaciones de baños y cocinas.

partes de la planta, con la finalidad de que el habitante pueda configurar y transformar el espacio en el tiempo. Los demás ambientes, como estares y dormitorios, se proponen con cerramientos de paneles móviles o a través de espacios de guardado, haciendo de ellos las divisiones internas. De esta manera, tanto el baño, cocina, estar y dormitorios, se transforman en parte del equipamiento móvil, lo cual posibilita la adaptación a diferentes organizaciones propias a cada habitante, dejando con ello la posibilidad de libertad de acción y apropiación.

Las operaciones de proyecto abiertas en esta propuesta, están concebidas desde los elementos técnicos de la arquitectura, donde la movilidad de los equipamientos a través de las conexiones libres de las instalaciones es un aspecto fundamental.

Para esto, se diseñan los detalles de infraestructura e instalaciones como piezas de conexión a la manera de *enchufes* vinculados a la red, pudiendo elegir el habitante dónde fijar las distintas instalaciones y por consiguiente definir su organización interna.

De este modo, los diferentes ambientes pueden conformarse según la disposición de estos *muebles-artefactos*, que, vinculados a través de dichas piezas como elementos técnicos de conexión a puntos prefijados en losas, son derivados a la red por plenos técnicos.

Estas piezas de *enchufe*, por donde se comunican con desagües generales, provisión de agua, electricidad e instalaciones diferenciadas, son esenciales para posibilitar la transformación en el tiempo de todo el conjunto.

Es necesario subrayar que, con el diseño de elementos o piezas específicas, se hace posible el cambio de la arquitectura y el conjunto en general.

Así, estas instalaciones y elementos constructivos, colocados al inicio de la obra sobre distintos puntos de las losas, permiten que el propio habitante transforme el espacio en el tiempo con el simple corrimiento de la cocina, baño o paneles divisorios, como si se tratase de un mueble doméstico, sin la necesidad de requerir mano de obra especializada o la transformación de las partes duras y fijas de la arquitectura.

A su vez, los paneles divisorios plegadizos con la forma de un acordeón y los pisos flotantes para instalaciones, completan la propuesta de componentes técnicos.

Estos *muebles-artefactos* actúan como células compactas de servicio y a la vez de divisorios de espacios interiores, posibilitando la flexibilidad en su reubicación en el tiempo. Así la planta de cada piso puede organizarse como un mono ambiente, como también, dividida con varios dormitorios,

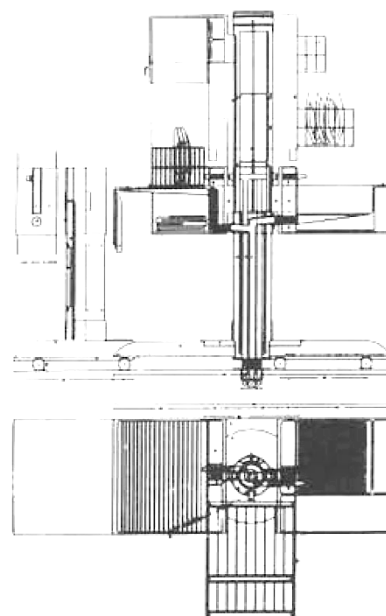


Fig. 342 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>
Detalle de mueble-artefacto, donde el interior contiene una columna estructural y de instalaciones especiales que se vincula a la red general.

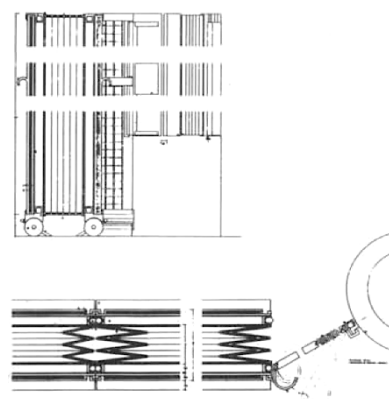


Fig. 343 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>
Los elementos constructivos del proyecto permiten la movilidad de los divisorios internos, haciendo flexibles los espacios interiores.

establecer un espacio de oficina o la combinación entre vivienda y lugar de trabajo.

Es preciso decir a este punto, que existen varios antecedentes de esta lógica de *mueble-artefacto* como pueden verse en las propuestas de Cedric Price o los diseños de los Smithson, como por ejemplo para *la casa del futuro*, entre otras, donde la inclusión de tiempo en la arquitectura se materializa con la articulación y desarrollo de elementos tecnológicos.

Estas consideraciones se resuelven a partir de la configuración general del edificio, ya que las plantas de cada piso se organizan a partir de las circulaciones comunes exentas, vinculadas a través de circulaciones horizontales comunes a todas las unidades.

A la vez, estas unidades de vivienda tienen una organización modular regular donde es posible el vínculo de varios espacios ampliando o reduciendo las dimensiones de las células y la factible sumatoria entre ellas haciendo espacios aún más amplios que toman varias unidades.

A su vez cada unidad tiene un espacio de expansión al exterior propio, que al estar adyacente entre sí también, puede expandirse.

En pocas palabras, la propuesta de concurso hace una compleja síntesis desde la escala de ciudad a la definición del detalle, atravesadas todas estas instancias por la concepción de tiempo como proceso dinámico y cambiante. Esto es visible desde la reformulación del tejido de amanzanamiento existente, la nueva propuesta de espacio público, la invitación a nuevos modos de habitar, hasta la inclusión del desarrollo industrializado de elementos, mecanismos y producción en arquitectura. Dando lugar así al habitante a construir o transformar en el tiempo la obra. Buscando desde el proyecto, la ambigüedad e indefinición de los espacios como valor de apertura en arquitectura.

Mediante estas operaciones de proyecto, que involucran el desarrollo de elementos y componentes constructivos particulares, se promueve la vigencia de la arquitectura a largo plazo permitiendo su transformación en el tiempo.

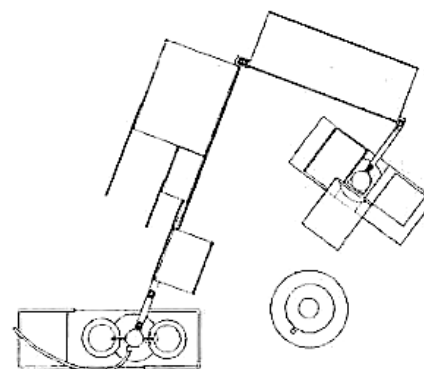


Fig. 344 Recuperada de: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/>
En la imagen se puede ver la articulación entre las diferentes partes de uno de los mueble-artefacto, el que plegándose sobre sí mismo libera más espacio de uso o puede desconectarse y ubicarse en otro sector. Dando así flexibilidad espacial y de uso en el tiempo, a través de elementos técnicos desde el proyecto.

Obras Abiertas en Técnica

Variable: Gestión

Indicador:k-Logística de diseño pre-proyectual

Obra : La Mémé, Woluwé -Saint-Lambert, Bélgica.

Autor: Lucien Kroll.

Año proyecto: 1969.

El conjunto de viviendas para estudiantes llamada *La Mémé* (Maison Médicale), muestra una forma de gestión de la obra de arquitectura que incluye a terceros en el proyecto y la posibilidad de cambio en el tiempo. Estas dos variables de diseño, participación directa y transformación de la obra, forman parte de la logística de proyecto desde el inicio de las tareas del autor.

Para poder comprender las decisiones de proyecto relacionadas con las formas de gestión de la obra, es necesario entender su contexto social y político. En ese sentido, el desarrollo proyectual, muy próximo al Mayo francés del 68, muestra el espíritu y movilización estudiantil que estaba presente en las distintas unidades académicas europeas, buscando ser escuchados y formar parte de las decisiones sobre diferentes temas de la realidad y específicamente de cuestiones universitarias. En este contexto de empoderamiento estudiantil, se desarrolla la construcción de las viviendas para estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad Católica de Lovaina, la que no es ajena a la situación general de este tipo de reclamos. Así, los estudiantes de la universidad, solicitan a las autoridades contar con un arquitecto que los escuche y pueda responder a sus propios requerimientos, en cuanto al edificio próximo a construir. Al ser aceptado Lucien Kroll, a pedido de los mismos, éste lleva la propuesta de participación del habitante como base proyectual, desarrollando una serie de logísticas que involucran a los estudiantes en las decisiones de proyecto.

Kroll, basado en la falta de creencia de una arquitectura dogmática y cerrada, propone una metodología de diseño abierta y participativa, la cual permita una arquitectura con posibilidad de mutación en el tiempo, que pueda ajustarse a diferentes circunstancias y contemple la diversidad de habitantes.

De esta manera, plantea un edificio en el que, partiendo de un esqueleto estructural fijo e instalaciones puntuales,



Fig. 345 Recuperada de:<http://homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS.htm>

Vista del conjunto donde se muestra la diversidad de lenguajes y materiales, fruto de la participación durante el proyecto.

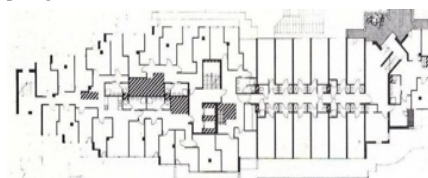


Fig. 346 Recuperada de:https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623

Planta general del conjunto de viviendas donde se aprecia el orden irregular de la estructura.



Fig. 347 Recuperada de:http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/complexidade/CASOS/MEME/MEME%201.htm

En la imagen se muestra cómo el autor desarrolla metodologías de gestión participativa durante la elaboración del proyecto.



Fig. 348 Recuperada de:https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623

Imágenes durante la construcción, donde los estudiantes proponen sus requerimientos particulares y las construyen.

deja liberado a la participación el resto de las envolventes y divisiones internas, puestas a discusión y participación de los propios estudiantes.

Para esto, diseña el soporte estructural del edificio a través de un esqueleto de hormigón armado independiente, que a su vez no es de orden regular, complementado con una malla reforzada cada 30 cm, dejando así, el resto del edificio a completar según se necesite, con cerramientos de madera y estructura metálica de menores dimensiones.

Esta decisión proyectual de diferenciación estructural en dos lógicas diferentes, es fundamental para la transformación posterior, ya que permite que exista un soporte inicial definitivo del que depende todo el conjunto y otro temporal, que pueda mutar y cambiar según distintas necesidades en el tiempo.

Esta flexibilidad de transformación se ve materializada tanto en el exterior como el interior del edificio, a través de la diversidad de aberturas, revestimientos, configuraciones de ambientes, permitiendo de esta manera, diferentes apropiaciones definidas por los propios usuarios.

Dentro de las operaciones de proyecto que se utilizan para conseguir estos objetivos de diseño plural, se destaca el desarrollo de una metodología participativa, con sucesivos encuentros con estudiantes, organización de catálogo de componentes, maquetas de trabajo colectivo y debates de proyecto. El arquitecto desarrolla así, lógicas de diseño en las que la participación del habitante es esencial en un trabajo compartido, incluyendo la autoconstrucción y la iniciativa individual como movilizadores específicos de diseño.

Esta logística da como resultado una diversidad de lenguajes y materiales, que lejos de buscar una estética de la pobreza, pone el énfasis en la arquitectura como organismo vivo y ecológico, con estructuras abiertas en evolución, replanteando cánones estéticos promulgados por la academia, haciendo una crítica explícita al sin sentido de la repetición de elementos arquitectónicos seriados.

Esta posición del autor frente a la arquitectura también la extiende a concepciones urbanas, dejando de lado la común concepción de obra cerrada y definitiva, buscando acompañar la movilidad desde el proyecto conformando una arquitectura y ciudad de conformación plural. Donde la diversidad y lo incompleto forman parte también del proyecto a través de técnicas abiertas, rechazando las repeticiones de elementos idénticos, que, según entiende,



Fig. 349 Recuperada de: <https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-Imagen-de-la-obra-durante-su-construccion-donde-se-visualiza-la-estructura-de-hormigon-armado-independiente-la-que-permite-la-diversidad-de-completamiento-en-aberturas-y-cerramientos>



Fig. 350 Recuperada de: <http://homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS.htm>
Vista del interior de los departamentos, donde la estructura permite la fluidez interior y la posibilidad de transformación en el tiempo, haciendo una estructura estable de hormigón y otra transformable de madera o metal.

conformarían una ciudad sin la espontaneidad natural de la vida, como expresa el autor:

Utilizando como elemento de composición esta diversidad, tal vez consigamos que lentamente se cree un verdadero tejido urbano. En caso contrario, sólo podemos aspirar a crear aparcamientos de lujo.

Espontáneamente, la complejidad se convierte en expresión indispensable de la diversidad: la repetición distraída de elementos muertos es algo criminal. (KROLL, 1998)

Bajo estos conceptos de diversidad, indeterminación espacial e inclusión de terceros en la construcción del proyecto; la obra muestra operaciones de proyecto abiertas como técnica de diseño durante el proceso de elaboración del mismo, a través de la gestión y organización de metodologías participativas; las cuales mantienen vital la arquitectura en un hacer continuo, que renace en cada intervención espontánea.



*Fig. 351 Recuperada de:
https://www.researchgate.net/figure/Kroll-s-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623
Vista exterior del conjunto donde se expresa la diversidad de lenguajes y las distintas posibilidades del proyecto, poniendo en crisis el rol del arquitecto como único autor.*

Obras Abiertas en Técnica

Variable: Gestión

Indicador: I-Logística de diseño post-proyectual

Obra: Edificios G, H, I de la Transformación de 530 departamentos en Barrio Grand Parc, Burdeos, Francia.

Autor: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal, Frederic Druot, Christophe Hutin.

Año proyecto: 2011.

A partir del siguiente antecedente de estudio, se muestra cómo una obra ya construida puede renacer de su decadencia natural, simbólica y de uso; a través de lógicas de diseño post-proyectuales, reutilizando las preexistencias como parte del proyecto.

Ante la inminente intención de demoler una serie de edificios construidos en la década del 60 en mal estado en la ciudad de Burdeos, se propone en su lugar reutilizar la edificación existente como parte del nuevo proyecto, ampliando ambientes hacia el exterior.

La clave de todo el proyecto es cómo construir nueva arquitectura para mejorar la calidad de vida de los habitantes, pero manteniendo la construcción existente con sus residentes viviendo en el interior.

Para estas premisas, los autores deben realizar operaciones de proyecto que involucran diferentes variables, lógicas de gestión y constructivas.

Entre las más importantes, es considerar beneficioso y de valor, tanto en relación a lo económico, sustentable como significativo, conservar la construcción existente.

Evitando así, tanto su demolición como el traslado de sus residentes hacia otras localizaciones. Para ello, se resuelve ampliar ambientes hacia el exterior del edificio existente a través de una estructura prefabricada, envolviendo el frente del edificio con nuevos ambientes flexibles de uso. Para ello, se propone una estructura independiente para los nuevos ambientes, es decir, la ampliación del edificio no incide con las cargas de la construcción existente, sino que se estructura de manera exenta apoyándose en el suelo con sus propias fundaciones, sin sobrecargar la antigua estructura.

Este nuevo ambiente adquirido a la vieja construcción, de 3,8 metros de profundidad, contrasta también en sus cualidades, siendo suficientemente amplio y luminoso como para permitir nuevas apropiaciones del espacio. Promoviendo así multifunciones, desde terraza-balcón en tiempos estivales, a estar de invierno, lugar de juego o



Fig. 352 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
En la imagen se ve el edificio existente antes de la ampliación.

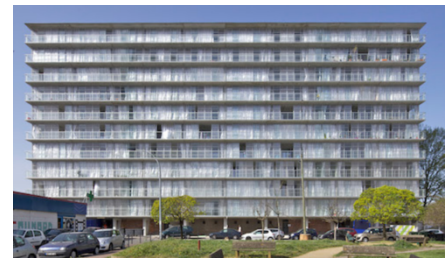


Fig. 353 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
Edificio transformado después de la ampliación, donde se visualiza el ambiente anexado cambiando la totalidad de las envolventes de la preexistencia.

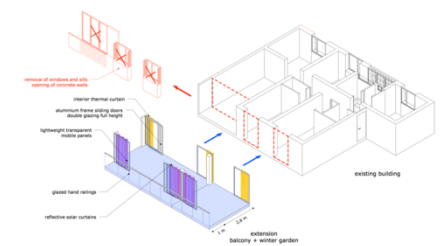


Fig. 354 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
Axonométrica de la propuesta de transformación del departamento. En el frente se puede ver el espacio anexado al edificio existente y el cambio de aberturas.



Fig. 355 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
Comparación de antes y después de la ampliación de los departamentos, vistas interiores y exteriores.

trabajo, invernadero, etc., dando lugar al habitante a apropiarse de un modo personal.

Este nuevo espacio anexado al departamento, se vincula a través de aberturas corredizas de aluminio que reemplazan las antiguas y pequeñas con las que contaba el edificio, actualizando su envoltente con mejor tecnología y produciendo una climatización pasiva, reduciendo así, costos y gastos energéticos.

Además de los beneficios en sumar calidades espaciales a través de esta ampliación, se realizan una serie de mejoras puntuales en todo el edificio, las que se entiende muestran en su secuencia y organización general, cómo la operación de proyecto está enfocada en la *gestión*.

Esto se evidencia en los tiempos especificados para cada operación de mejora (recordando que los habitantes permanecen viviendo en el edificio), primero, la ampliación del nuevo ambiente llamado *jardín de invierno* cuenta con cinco días de ejecución de obra por departamento; luego, dos días de mejoras de instalación eléctrica del departamento existente, medio día para arreglos en cocina, cinco días máximo estimados para las restauraciones de baños y, además, mejoras en espacios comunes como el cambio de ascensores, escaleras y accesos generales. Es decir, en un promedio de doce días por departamento las obras pueden estar ejecutadas, significando un mínimo de invasión al habitante y una transformación integral de la edificación.

Además de estas mejoras, se propone un agregado extra al edificio general, agregando dos pisos de ambientes comunes sobre la terraza, donde los habitantes del edificio pueden compartir actividades, desarrollando allí espacios de trabajo o de encuentros colectivos.

Esta logística en tiempos de ejecución de obras, implica una rigurosidad y complejidad integral en las decisiones proyectuales que involucran gestiones organizativas, elecciones constructivas, definiciones tecnológicas y de materiales.

La propuesta de ampliación muestra así, operaciones de diseño abiertas, donde se invita al habitante a participar en una nueva configuración de su vivienda, con posibilidades de nuevos modos de habitar reformulando apropiaciones de ambientes, de nueva significación social al tener una revaluación del edificio y, además, de mayor confort general de las instalaciones actualizadas con la nueva obra.

El proyecto también posiciona al rol del arquitecto en un lugar donde promueve brindar un servicio social, de conciencia ecológica, de buscar bienestar humano sin



Fig. 356 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
Vistas del edificio durante su ejecución, donde se visualiza la tecnología prefabricada de construcción independiente.



Fig. 357 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
Imagen de los espacios de jardines de invierno anexados al edificio existente. A la derecha de la imagen, se pueden ver aún las aberturas existentes antes de ser removidas.



Fig. 358 Recupera de: <https://www.lacatonvassal.com/>
La mutación del edificio implica una organización de gestión rigurosa. En la imagen se visualiza el cambio de aberturas existentes y agregado del espacio de terraza-jardín, manteniendo los habitantes viviendo en su interior.

generar mayores costos, sin demoler construcciones innecesariamente, que como explica la autora:

Lo que ya existe es un recurso que es irresponsable y soberbio despreciar. Como arquitectos creemos en la suma, en la integración, en las capas. Nunca demoler, siempre añadir. (...) No nos prepararon para valorar lo que llegó antes que nosotros. Nadie nos hacía pensar en qué se hacía con lo existente que no tenía valor artístico pero sí valor cívico, material y social. (LACATON, 2014)

De esta manera, con gran austeridad de recursos en comparación a construir desde cero, el proyecto plantea ser una manera de renovación edilicia de las preexistencias, sin necesidad de caer en la tabula rasa, dando la posibilidad de una regeneración entrópica de la arquitectura.



*Fig. 359 Recupera de:
<https://www.lacatonvassal.com/>
En la fotografía se muestra uno de los departamentos ya terminados, donde se puede ver la apropiación del nuevo espacio por sus habitantes, en un ambiente de uso flexible.*

Forma, función y técnica, una búsqueda de equilibrio. Conjunto Habitacional SEP I

En la obra del Conjunto Habitacional SEP I en la ciudad de Córdoba (proyecto de 1969, de los arquitectos: Guerrero, Gramática, Morini, Pisani, Urtubey y Rampulla), se puede entender la importancia de articular el equilibrio de las distintas variables de análisis estudiadas hasta ahora en los diferentes antecedentes, a fin de poder conformar una obra abierta.

La propuesta urbana del conjunto se estructura a través de una organización espacial irregular en forma de *cluster*, con una tecnología prefabricada y destinada principalmente a vivienda social.

El proyecto del conjunto presenta desde su génesis la posibilidad de transformación de la arquitectura, tanto desde la forma espacial, la búsqueda tecnológica, como desde la conformación urbana. Pero que a la vez, al presentarse distintas adversidades en ciertas variables en el tiempo, se ha desconfigurado el equilibrio entre ellas, dificultando su evolución como obra abierta.

La obra a lo largo del tiempo ha sorteado diversas dificultades técnicas, sociales y económicas, las que han derivado en una continua mutación desde el proyecto original hasta convertirse en una sucesión de cambios de apropiación, de índole morfológico y de dominio; cargados de un lenguaje *asimétrico*, de intervención colectiva espontánea por la acción plural de sus habitantes, ligados a una belleza *imperfecta*, donde lo *feo* se transforma en bello mirado desde el valor del esfuerzo acumulado transferido en su arquitectura.

A los fines de especificar estos conceptos, se explican a continuación, ciertos criterios del proyecto inicial y su transformación en el tiempo.

El conjunto de viviendas obreras proyectadas para el SEP (Sindicato de Empleados Públicos) I, materializa ideas que ya venía proponiendo con anterioridad el estudio, como las que presentan en diversos concursos, tales como el Multifamiliar de Río Gallegos (1966) y el Conjunto viviendas en Formosa (1968).

La obra del SEP I enfatiza estas ideas, las que sintéticamente pueden entenderse en priorizar el valor de apropiación sobre el espacio público, la construcción seriada y la calidad espacial del conjunto arquitectónico. En el caso del SEP I, el conjunto se estructura a partir del concepto de *cluster*, el cual permite la organización de subgrupos de viviendas a través de una estructuración morfológica en forma de racimo, el que, además, envuelve espacios públicos de

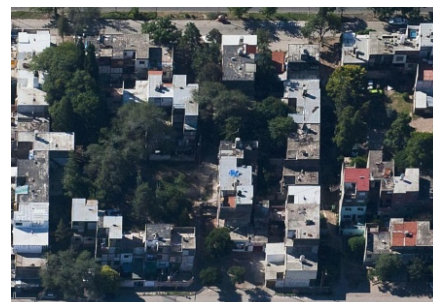


Fig. 360 Recuperada de: <https://www.google.com.ar/maps/>
Foto aérea del conjunto SEP I donde se visualiza la estructuración de las viviendas en forma de cluster, armando subconjuntos, plazoletas, calles, ensanches y pasajes internos.



Fig. 361 Fuente: fotografía propia.
Imagen del SEP I donde se pueden ver las pasarelas en el espacio semipúblico, internas a los edificios y desfazaje de los módulos de viviendas conformando espacios semicubiertos; los cuales representan expansiones de las viviendas inmediatas.

diferente escala y caracterización. Materializando, de esta manera, pasajes internos, plazoletas y ensanches de variada escala, haciendo una diversidad de espacios y recorridos en el conjunto.

En cuanto a los edificios de viviendas, están contruidos a partir de una estructura prefabricada a través del ordenamiento de módulos geométricos repetibles, lo cual resulta un rasgo particular de heterogeneidad en la morfología del conjunto, características visibles a través de ricas espacialidades internas y externa al complejo, en las distintas escalas del espacio privado y público.

Esta dualidad que presenta el proyecto, es decir, por un lado, la rigidez estandarizada de los módulos a través del sistema constructivo prefabricado, y por otro, la gran diversidad espacial que ésta permite como conjunto a través de la disposición de los diferentes módulos; posibilitan la materialización de un conjunto de morfología orgánica y, principalmente, una espacialidad porosa, la cual favorece la invitación a la transformación de la arquitectura en el tiempo.

Por otro lado, esta heterogeneidad se acentúa con la diversidad en la espacialidad de la morfología general del conjunto a escala urbana, a través del espacio semipúblico y público formando plazas, calles, terrazas compartidas, pasarelas semipúblicas, patios privados, pequeñas plazoletas, etc., que le dan la oportunidad al conjunto de poder relacionarse de manera amable con un contexto en construcción desde el momento de su implantación. De esta manera, se evita producir el impacto que haría un conjunto de imagen unitaria, el cual contrastaría con la construcción habitual de la ciudad lote a lote; mediando así, a través de su forma, con una consolidación paulatina de la ciudad.

Con esta forma de insertarse en el contexto, el proyecto cuestiona críticamente la tendencia de ese momento de construcción en torres en bloques aislados y monolíticos, buscando introducir valores que reflejen la diversidad social y cultural. Permitiendo que el conjunto contenga espacios urbanos con significados propios, diversificados, que surjan de las propias realidades sociales, conceptos acordes a los postulados del *Team X* de ese entonces. Bajo estos conceptos, la morfología de los edificios, basada en la disposición de apariencia aleatoria de módulos prefabricados desfasados entre sí, provocan una serie de vacíos internos al conjunto, haciendo ensanches del espacio semipúblico en distintos niveles y ahuecando la volumetría general, conformando una arquitectura porosa de llenos y vacíos, de límites difusos, sin cierres certeros, invitando a la



Fig. 362 Fuente: fotografía propia. Los espacios comunes del conjunto son parquizados en el tiempo y los ambientes de planta baja de la vivienda son transformados en locales comerciales, cocheras o talleres por sus habitantes, significando un ingreso económico a la familia.



Fig. 363 Fuente: fotografía propia. Las transformaciones del conjunto denotan un esmero y cuidado por parte de sus habitantes, los detalles de herrería, conformación de patios y parquizaciones muestran una belleza espontánea con valor en su dedicación.

continuidad urbana, enlazando los tiempos de construcción del conjunto con el de la ciudad. Estos intersticios que se operan desde el proyecto, en el tiempo se van completando y cerrando desde la arquitectura informal por parte de sus habitantes, ocupando gran parte de las expansiones, consolidando a través de los años una arquitectura más compacta que la inicial, en un proceso de mutación continua.

Esto también es factible gracias a la modulación de dimensiones pequeñas del sistema, el cual permite la propia ampliación de los ambientes y expresión de sus habitantes, con la construcción de mano de obra propia, sin requerir una tecnología compleja, teniendo dimensiones estructurales pautadas de antemano en el proyecto.

En cuanto a su definición tecnológica, el proyecto se materializa con un sistema constructivo prefabricado, ordenado en módulos de piezas estructurales y de cerramiento, configurando todo el conjunto. El sistema constructivo es una adaptación local del sistema de origen francés *Outinord*, de paneles portantes de hormigón armado de 12 cm de espesor, paneles prefabricados de cerramientos y aberturas estandarizadas con parasoles de PVC, entre las piezas más importantes de la tecnología empleada. La propuesta deja al desnudo el sistema constructivo, mostrando de esta manera a la tecnología como un valor textual, de comunicación y de sinceridad constructiva.

Es necesario aclarar, que las premisas iniciales del proyecto de valorización de la prefabricación y sistemas constructivos estandarizados, se han visto cuestionadas en el tiempo por el deterioro del sistema, cuando se han enfrentado al clima de Córdoba y la falta de mantenimiento de las obras, condiciones naturales y culturales básicas del lugar y la sociedad local. El sistema constructivo ha sufrido severos desgastes respondiendo a solicitaciones climáticas, que al comportarse como piezas articuladas no monolíticas, producen fisuras y espacios de movimiento entre ellas, no permitiendo la natural dilatación de los materiales. Esta situación se ve agravada con el clima de la región de alta amplitud térmica, la cual perjudica enormemente los vínculos entre las partes, evidenciando filtraciones de agua en cubiertas, encuentro de paneles y tabiquerías, y en las graves oxidaciones en las estructuras metálicas que enmarcan los paneles.

Este deterioro en la tecnología empleada, el desgaste de las obras y la falta de mantenimiento general del conjunto han



Fig. 364 Fuente: fotografía propia. Las ampliaciones de las viviendas van cerrando la porosidad de vacíos del conjunto en el tiempo, con mano de obra propia y materiales a disposición, cambiando la fisonomía y lenguajes académicos.



Fig. 365 Fuente: fotografías propias. Arriba, una vivienda en estado original y abajo, una transformada por sus habitantes.

producido el desmejoramiento de la calidad ambiental, precariedad en la arquitectura y marginalidad social; provocando la ocupación espontánea y cambio de los habitantes originales, en los cincuenta años que lleva desde los inicios de su construcción.

Estas dificultades técnicas de la obra han influenciado en las demás variables especificadas para este estudio (de forma, función y técnica), afectando y perjudicando las condiciones generales y sociales del conjunto, variando el equilibrio entre estas tres dimensiones.

Pero al margen de las difíciles situaciones que ha enfrentado la obra y sus habitantes, se quiere destacar aquí como valor, las operaciones de proyecto las cuales han permitido la participación y completamiento creativo de las obras en el tiempo, al incluir desde el proyecto operaciones e instrumentos activos, que han posibilitado las diferentes interpelaciones que han sucedido en el conjunto. Ya que el proyecto, al incluir espacios vacíos internos en la volumetría, tener una organización de conjunto orgánica y proponiendo diferentes calidades y escalas del espacio público, ha invitado a participar en la movilidad de su transformación. Haciendo del propio habitante un coautor de la obra, principalmente a través de las ampliaciones de ambientes privados en los intersticios del conjunto, cambiando el uso de locales de vivienda por comercios según localización particular en relación a la ciudad, conformando pequeñas comunidades internas según sectores que rodean a pequeñas plazas o pasajes, pudiendo sectorizar áreas del conjunto para la seguridad de sus vecinos, cambiando el lenguaje arquitectónico con aportes genuinos, haciendo una sostenida transformación dinámica de la arquitectura.

De esta manera se entiende, que las operaciones de proyecto iniciales del conjunto del SEP conforman una invitación a participar, una malla de soporte de las transformaciones futuras, ya que no se cierran a un solo momento como obra cerrada y terminada, sino que posibilitan su completamiento en el tiempo, transformando y actualizando su forma, espacio y lenguaje estético.

El conjunto, así, es parte de un proceso dinámico y participativo de construcción, la morfología y lenguaje arquitectónicos no representan una obra terminada y cerrada en sí misma, ni es una composición finalizada. La estructura formal de la obra se presenta como un espacio posibilitante a ser completado en el tiempo por sus habitantes, como lugar de acción constante.

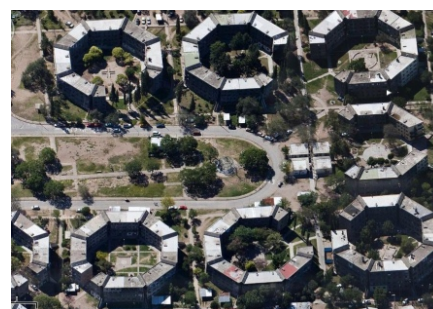


Fig. 366 Imagen de arriba, recuperada de: <https://www.google.com.ar/maps/>, Abajo, Fuente: fotografía propia. Conjunto de viviendas del SEP II, arriba imagen aérea de los conjuntos, mostrando los bloques repetitivos y abajo, imagen peatonal.

Estas operaciones difieren con el conjunto habitacional vecino llamado SEP II, del año 1981, diseño posterior del mismo equipo de arquitectos, donde las operaciones de proyecto se contraponen al SEP I, en sus conceptos tipológicos y técnicos. Es decir, se conforman amanzanamientos con conjuntos de vivienda de planta octogonal, de morfología regular entorno a un único patio central, definiendo edificios de cuatro pisos monolíticos todos iguales, organizando una serie de conjuntos compactos y homogéneos, con espacios públicos sin diferenciación de escalas o características espaciales; lo cual ha llevado a la falta de apropiación del espacio público central y de su entorno inmediato. De esta manera, la obra parece detenida en su momento histórico inicial, con escasa capacidad de transformarse o ampliarse frente a las distintas necesidades de sus habitantes en el tiempo, haciendo una obra con poco margen de maniobras para poder actuar, que, aunque muy propositiva como búsqueda alternativa al tejido en damero, no muestra la posibilidad de interpelación con otros actores en el tiempo.

A partir de lo dicho hasta aquí, se infiere que las operaciones de proyecto planteadas desde las etapas iniciales de ideación en el conjunto del SEP I, dejan abierta la posibilidad de participación y completamiento del conjunto, materializado por múltiples autores, en una rica variedad de lenguajes y materiales en el tiempo. Donde aparece una amplia diversidad de apropiaciones, de lenguajes de revestimiento, agregados de ambientes, incluso ocupación del espacio público, detalles de herrería y parquizaciones de jardines, con el sello de una expresión espontánea, sin atributos de lenguaje académico refinado, pero con la expresión genuina ante las necesidades de sus habitantes, construyendo el propio habitar con la dignidad del esfuerzo.

Obra Abierta en arquitectura: articulación entre forma, función y técnica

Obra: Proyecto Piloto 1 PREVI²⁸, Lima, Perú.

Autores iniciales formales: *Grupo de Desarrollo de PREVI* (Handabaka, Alvariño y Montagne) + 13 equipos invitados internacionales: Stirling/Inglaterra, Svenssons/Dinamarca, Esquerra, Samper, Sáenz, Urdaneta/Colombia, Atelier 5/Suiza, Korhonende/Finlandia, Herbert Ohl /Alemania Correa/India, Kikutake, Maki, Kurokawa/Japón, Iñiguez de Onzoño, Vásquez de Castro/España, Hansen, Hatloy/Polonia, Aldo van Eyck/Holanda, Candilis, Josic, Woods/Francia, Christopher Alexander/EE.UU+ 13 equipos peruanos: 1, Miguel Alvariño; 2, Ernesto Paredes; 3, Luis Miro Quesada, Carlos Williams y Oswaldo Nuñez; 4, Juan Gunter y Mario Seminario; 5, Carlos Morales; 6, Juan Reiser; 7, Eduardo Orrego; 8, Luis Vier y Consuelo Zanelli; 9, Franco Vella, José Bentín, Raul Quiñones y Luis Takahashi; 10, Elsa Mazárri y Manuel Llanos; 11, Frederick Cooper, Antonio García Bryce, Antonio Graña y Eugenio Nicolini; 12, Fernando Chaparro, Víctor Ramirez, Víctor Smirnoff y Víctor Wiskowsky; 13, Jacques Crousse, Jorge Páez y R. Pérez León.

Autores informales: los propios habitantes de las viviendas.

Director de proyecto por ONU: Peter Land.

Año proyecto: 1969.

La obra seleccionada del Proyecto Piloto 1 PREVI (PP1)²⁹ en Lima, Perú, se entiende conforma una obra abierta en arquitectura, construida en un contexto latinoamericano, con características comunes de construcción de identidad local explicadas en el presente trabajo y con el transcurso de tiempo suficiente para poder mostrar los cambios, transformaciones, mutaciones y apropiaciones a lo largo de más de cincuenta años desde su ideación.

La obra, tomada para estudiar una obra abierta construida, articula de manera particular, desde el inicio proyectual, las diferentes dimensiones, variables e indicadores de análisis



Fig. 368 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Planimetría general del Proyecto Piloto 1 PREVI, Lima.



Fig. 367 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Imágenes comparativas sobre una de las calles del PP1, del proyecto inicial de Kikutake, Maki y Kurokawa (arriba, foto del año 1985) y la transformación autogestionada por sus habitantes (imagen del año 2003, abajo).

²⁸ PREVI: se refiere a la sigla del *Proyecto Experimental de Vivienda*, la cual es una organización consolidada para el concurso dirigida por el gobierno peruano con el apoyo económico de Naciones Unidas. El proyecto inicial de PREVI constaba en sus comienzos con tres Planes Piloto, en este trabajo solo se describirá el primero; el Plan 2 estaba referido a mejoras de la arquitectura existente y el Plan 3 estaba destinado a viviendas de bajo costo y autoconstrucción. El jurado del concurso estuvo integrado por Coderch, J.A., Gunnlogsson, H., Land, P., Weissmann, E., Koch, C. (miembros internacionales) y Valega, M., Malachowski, R., Perez, A., Barlay, E. (miembros peruanos).

²⁹ El estudio sobre Proyecto Piloto 1 PREVI, que se desarrolla a continuación, se basa principalmente en el trabajo elaborado por García Huidobro, Torres Torriti y Tugás (2008) en la documentación del libro: *¡El tiempo construye!*.

pautados, los cuales se han identificado como metodología de investigación en la presente tesis doctoral, conformando los elementos necesarios para comprender una *obra abierta* en arquitectura.

A partir de estas consideraciones, se muestra, primero, la posibilidad de proyectar una *obra abierta* en arquitectura cuando se entrelazan desde el proyecto las distintas dimensiones, gestiones y campos de trabajo de manera integral y luego, que esas decisiones de proyecto se validan en el tiempo, afirmaciones que se constatan a partir de las mejoras en la calidad de habitabilidad del conjunto en el tiempo, la constante participación del habitante, el mejoramiento de los espacios privados y comunes, la actualización permanente de la arquitectura y el aumento de la valuación económica de su edilia; logros obtenidos a través de las sucesivas acciones materializadas y sostenidas en cincuenta años, desde su concepción proyectual.

La obra se inserta, además, en un contexto latinoamericano, con las dinámicas de cambios culturales, sociales, económicas y políticas constantes y reiteradas rupturas con nuevos comienzos, que se han descrito en los dos primeros capítulos de este trabajo, como rasgos comunes a la construcción de identidad local.

El conjunto plantea desde el inicio de su ideación, como se desarrollará a continuación, diferentes posibilidades de invitación a participar conformando una *obra abierta* en arquitectura, pudiendo dialogar con un contexto dinámico en el tiempo.

En este sentido, es claro vincular a PREVI Lima con los conceptos de *Obra Abierta*, ya que incluye no solo la articulación de las tres dimensiones estudiadas de *forma, función y técnica* en arquitectura, sino que también, se desarrolla en las tres dimensiones de análisis de un contexto en transformación que se han desarrollado anteriormente; es decir, incluyendo decisiones sobre el *Espacio público y privado*, conteniendo desarrollos de *Obras formales e informales* y desarrollando acciones tanto desde la *Gestión pública como la privada*, articulando así, de manera compleja y amplia, todas las variables y dimensiones de estudio pautadas como metodología de investigación en esta tesis. Por ello, a continuación, se analiza esta obra del Proyecto Piloto 1 PREVI (PP1), bajo esta misma estructura metodológica de estudio.

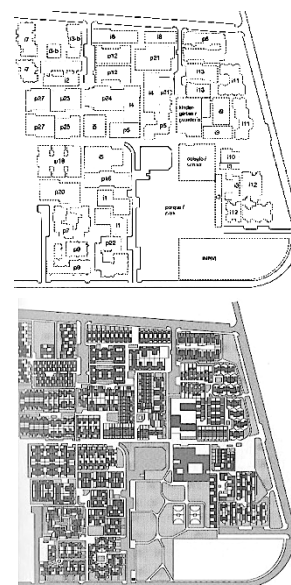


Fig. 369 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Planimetría del PP1 con la designación de cada equipo de proyecto. En lugar de designar 1500 viviendas a un solo autor, se decide elaborar un nuevo conjunto de 500 viviendas experimentales con 26 equipos de proyectistas seleccionados. Participantes internacionales: i1. James Stirling Stirling/Inglaterra; i2.Svenssons/Dinamarca, Esquerra; i3.Samper, Sáenz, Urdaneta/Colombia; i4.Atelier 5/Suiza, i5.Korhonende/ Finlandia, i6.Herbert Ohl /Alemania; i7.Correa/India; i8.Kikutake, Maki, Kurokaw/Japón; i9.Iñiguez de Onzoño, Vásquez de Castro/España; i10.Hansen, Hatloy/Polonia, i11.Aldo van Eyck/Holanda; i12.Candilis, Josic, Woods/Francia; i13.Christopher Alexander/EE.UU. Equipos peruanos: p5, Miguel Alvariano; p6, Ernesto Paredes; p7, Luis Miro Quesada, Carlos Williams y Oswaldo Nuñez; p9, Juan Gunter y Mario Seminario; p12, Carlos Morales; p16, Juan Reiser; p18, Eduardo Orrego; p20, Luis Vier y Consuelo Zanelli; p21, Franco Vella, José Bentín, Raul Quiñones y Luis Takahashi; p22, Elsa Mazárri y Manuel Llanos; p24, Frederick Cooper, Antonio García Bryce, Antonio Graña y Eugenio Nicolini; p25, Fernando Chaparro, Víctor Ramirez, Víctor Smirnoff y Víctor Wiskowsky; p27, Jacques Crousse, Jorge Páez y R. Pérez León.

Esquema de la estructura metodológica de investigación:

1) **Gestión pública/privada**, considera a quienes administran, gestionan y organizan las obras de arquitectura.

2) **Obra formal/ informal**, se refiere a si las obras están proyectadas por profesionales de la disciplina o si son construidas fuera del ámbito profesional.

3) **Espacio público/privado**, es decir en cuanto al dominio de las obras.

Forma, función y técnica, articulación entre las diferentes variables.

Gestión pública

La obra comienza como una iniciativa de *gestión pública* en 1965 encabezada por el presidente del Perú, Fernando Belaúnde, arquitecto, acompañado con programas de apoyo de las Naciones Unidas (ONU), el Banco de la Vivienda de Perú y la logística del arquitecto Peter Land como director general del proyecto por ONU.

En sus inicios PREVI consistía en tres proyectos, uno el Plan Piloto 1 PREVI (PP1), el cual se desarrollará en este trabajo, el segundo (PP2), se refería a planes de renovación y mejoramiento de viviendas existentes en sectores degradados de la ciudad y el tercero (PP3), consistía en viviendas autoconstruidas de bajo costo.

La propuesta de *gestión* del concurso para el Plan Piloto 1 PREVI (PP1), parte de la problemática existente en Lima ante la situación de precariedad de los asentamientos informales y el deterioro de áreas marginales existentes en la ciudad. Para ello el concurso busca soluciones a estas problemáticas promoviendo, por un lado, que el proyecto esté basado en conceptos de crecimiento progresivo, flexibilidad y racionalización constructiva, y por otro, cambiar y enfrentar críticamente la lógica imperante en las políticas de construcción de vivienda social de unidades repetidas, homogéneas, pensadas solo para una familia tipo, estancadas en el tiempo sin poder evolucionar.

Para ello el director, Peter Land, encabeza la organización de un concurso internacional por invitación a 13 estudios de gran reconocimiento profesional y, simultáneamente, abre el mismo concurso para arquitectos peruanos, igualando con los equipos seleccionados a la cantidad de invitados.



Fig. 370 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)
Foto aérea del PP1 recién construido, donde se visualizan los distintos subconjuntos.
La propuesta reorganiza las 26 propuestas seleccionadas del concurso internacional.

Garantizando, de esta manera, no solo una gestión plural y participativa, sino remarcando un interés profesional a nivel mundial de la vivienda social urbana. Situando, de este modo al concurso, como evento internacional de reformulación conceptual del tema, con un amplio reparto de arquitectos y de países diversos.

El resultado del concurso tiene un fallo con observaciones dispares entre los miembros del jurado, pero igualmente resulta según estaba consignado en las bases, de tres ganadores internacionales y tres locales. Pero terminado el fallo, ante la riqueza de diversidad y calidad de las propuestas, se produce un cambio sustancial en la *gestión* del trabajo, con un cambio de decisiones; y finalmente, se resuelve construir solo 500 viviendas de las 1500 estimadas, como planteo de una primera etapa para su verificación. Ante este cambio en las gestiones de organización, se decide que en lugar de otorgarse el proyecto a un solo ganador, se resuelve rearmar en una sola estrategia de conjunto las propuestas planteadas de 26 proyectos seleccionados.

Esta lógica de *gestión*, rearmando un nuevo conjunto con múltiples propuestas a cargo del equipo PREVI³⁰, plantea una diversidad de enfoques enriqueciendo el conjunto propuesto del Plan Piloto 1 PREVI (PP1), resultando así un ejemplar campo de experimentación de la vivienda, en cuanto a su organización urbana, tipológica y constructiva, en relación a operaciones de proyecto *abiertas*. Todo este contexto de cambios en las decisiones de gestión del proyecto, forman parte de la riqueza y diversidad tipológica y formal que se evidencia en la arquitectura en el tiempo, ya que lejos de materializar la obra de un solo autor, se complejiza en el vínculo de distintas concepciones y miradas sobre el tema, representando un amplio abanico de respuestas y soluciones a la problemática, entrelazando las distintas alternativas proyectuales al conformar un nuevo conjunto con los proyectos seleccionados.

Se debe señalar aquí, que los cambios en la gestión reorganizando los participantes de las obras en un nuevo conjunto, que aunque marcando una clara *ruptura* y cambio en la dinámica general, al ser organizada la nueva propuesta de manera plural y participativa, no significa una paralización del proyecto, sino por el contrario, su

³⁰ La nueva reorganización de la propuesta a partir de los distintos proyectos planteados en el concurso, está dirigida por Peter Land junto al arquitecto Hugo Ruibal Handabaka, con la participación de los arquitectos Miguel Alvaríño y Alfredo Montagne (Grupo de Desarrollo de PREVI), quienes intentan plasmar en el nuevo proyecto las distintas ideas del concurso que cada equipo había proyectado para 1500 viviendas, reduciéndolas a un total de 500 unidades y 20 viviendas por equipo.

crecimiento en valor cultural. Por ello, como se verá a partir de las distintas variables de estudio, los cambios en el contexto y *gestión* no son un problema al encararse de modo participativo y abierto. Mostrando de esta manera, que las rupturas y cambios, si se contienen en una estructura *abierta* de participación, pueden constituir una idea de evolución en la obra en lugar de su paralización.

Por otro lado y sumando a este mismo enfoque, el concurso, desde su fallo hasta su construcción tiene una complejidad dinámica del medio en un contexto político, social y económico de constantes rupturas y cambios. Entre las mayores dificultades que enfrenta la *gestión* del concurso, son las distintas crisis políticas que suceden en Perú, principalmente con el golpe de estado de 1968, el que ante la destitución del presidente, quien había sido el promotor del concurso, se suceden una serie de dificultades y trabas del nuevo gobierno para su concreción. Finalmente, y gracias a acuerdos previos con entidades internacionales como ONU, se pudo coordinar la continuidad parcial de las obras.

En este sentido, es clave entender la importancia de incluir organismos independientes a los gobiernos en las decisiones de la gestión en la arquitectura pública, ya que el rol de los mismos posibilita la independencia política con el gobierno de turno y, en este caso, garantizar la continuidad de las obras.

Se entiende así, que la *gestión* pública de las obras, ha sido fundamental en el transcurso de los acontecimientos, ya que sin la plataforma de acuerdos gubernamentales con distintos organismos y la designación de equipos diversos de trabajo, difícilmente se podría haber concretado la propuesta arquitectónica, conformando la gestión pública la estructura de sostén de las demás variables involucradas.

Dicho brevemente, a pesar de las distintas crisis políticas y sociales que suceden en el país, se logra a partir de la *gestión pública* la construcción del Plan Piloto 1 PREVI (PP1), el que al contemplar desde el proyecto obras que se transformen en el tiempo, se han podido sortear las dificultades del contexto e incluso lograr un resultado ejemplar de inclusión social, diversidad y riqueza arquitectónica, como se verá a continuación, a través de las diferentes variables de estudio.

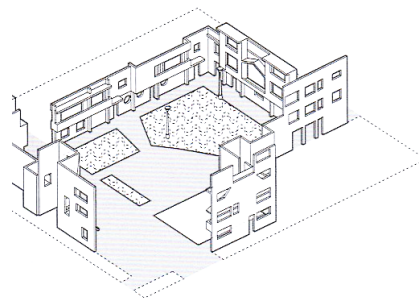


Fig. 371 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) *La organización de las 26 propuestas a partir del concepto de cluster dimensiona el conjunto en unidades barriales de reconocimiento y apropiación. En las imágenes se muestra resaltado el espacio y continuidad entre ellos, enlazados entre pequeñas plazas y calles peatonales.*

Gestión privada

La concepción del proyecto basado en reagrupar las 26 propuestas seleccionadas del concurso en una nueva reagrupación en un solo conjunto a través de 26 *cluster*, es la clave para invitar y promover la gestión privada de los distintos sectores. La escala de cada uno de los *cluster* permite el reconocimiento de sus vecinos, los que se organizan a partir de la conformación arquitectónica alrededor de pequeñas plazas y pasajes peatonales. De esta manera, al existir escalas de apropiación de vecinos con un número de habitantes que posibilita la coordinación de tareas comunes, se ponen en valor espacios públicos, equipamientos colectivos, transformaciones de lotes, cambios en el trazado general del *cluster*, cambios programáticos de locales, incorporación de áreas comerciales, etc., lo cual beneficia a la flexibilidad y apropiación del conjunto, dando vitalidad y permanente evolución de la arquitectura; que como explica Land:

El barrio PREVI es hoy una comunidad efervescente y densa y un lugar atractivo para vivir. Las viviendas originales han crecido, los *cluster* han sufrido ajustes, se han abierto pequeñas tiendas y puesto en funcionamiento otros servicios, tal como se pretendía y se anticipó en los requerimientos del concurso y del plan general, lo que ha contribuido a su desarrollo positivo; además, ha aumentado el valor de la propiedad. (2008, pág. 22)

Estos logros se deben en gran parte a la lógica proyectual implícita en cada proyecto, de conformar pequeños sub-grupos en correlación con los sub-conjuntos de viviendas, con la dimensión de grupos humanos que puedan coordinar y hacer posible tareas privadas y colectivas. Esta coordinación tiene su origen con un aporte inicial que organiza el equipo PREVI a través del equipamiento de los espacios comunes, donde se instala una pequeña fábrica de premoldeados in situ para la elaboración de mobiliario urbano y equipamiento de hormigón. A través de piezas modulares de hormigón se propusieron diferentes escalas de equipamiento para niños o adultos, espacios de reunión y para descansos individuales. El trabajo inicial del equipo PREVI se ve enriquecido en el tiempo por los propios vecinos, transformando las pequeñas plazas y pasajes peatonales, nacidas en el desierto de Lima, en verdaderos espacios verdes de encuentro y referencia social. Los cuales se mantienen por los propios habitantes y se coordinan sus cambios como *gestión privada*. De esta manera, se entiende, que desde la arquitectura se ha promovido la interacción de los vecinos consolidando relaciones sociales entre sus habitantes, fortaleciendo el bienestar de una comunidad plural.



Fig. 372 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Imagen del interior de uno de los *cluster*, diseño inicial del conjunto de Aldo van Eyck (imagen superior) y su apropiación luego de 30 años. Donde se puede ver el espacio, equipamiento y forestación al cuidado de los propios vecinos.



Fig. 373 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Arriba, fotografía del año 1978 del espacio común del conjunto proyectado por Miró Quesada, Williams y Nuñez y, abajo, imagen de su transformación en el año 2003.

Obra formal

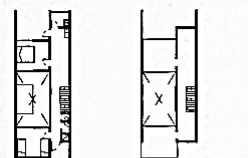
La obra formal, es decir el proyecto realizado desde el conocimiento disciplinar, contempla la capacidad de incluir tiempo, a otros actores y las transformaciones de las obras como conceptos básicos de ideación.

Estos proyectos se entienden desde el orden formal ya que son parte de la selección de trabajos que participaron en el concurso internacional. En este sentido es amplia la participación disciplinar, ya que el jurado del concurso internacional del Plan Piloto 1 PREVI (PP1) estuvo integrado por nueve miembros y dos consultores, incluyendo la representación de organismos gubernamentales del país, de la ONU, del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), del Colegio de Arquitectos de Perú y del director del proyecto, conformando así un amplio equipo, a cargo de evaluar las propuestas de orden *formal* realizadas por profesionales.

A partir del cambio de decisión de construir 500 viviendas en un solo conjunto agrupando las 26 propuestas seleccionadas del concurso, 13 internacionales y 13 peruanas; se firman nuevos contratos con los equipos seleccionados para elaborar esta nueva fase de trabajo. En esta nueva etapa de proyecto *formal*, se requiere que cada equipo de proyecto, de los 26 seleccionados, propusiera 20 unidades de viviendas conformando cada uno de los 26 cluster del conjunto, los que se reagruparían entre sí a cargo del equipo PREVI y el director. Además, se solicitaba que cada proyecto incluya una casa definitiva a manera de guía de evolución, los planos del proyecto ejecutivo y el presupuesto estimado de obra.

En esta fase de proyecto *formal*, se requiere a los equipos que las viviendas contengan una lógica de crecimiento en el tiempo, que partiendo de una unidad mínima puedan ampliarse en el futuro. Este requerimiento, incorporando la transformación desde las ideas iniciales del diseño, ha sido clave para permitir el desarrollo posterior de las viviendas, contemplando desde su concepción solicitudes técnicas, estructurales, formales y funcionales de futura mutación.

Las 26 propuestas presentadas responden con diferentes soluciones a lo solicitado, de manera creativa y rica en posibilidades de apropiación. Desde conformaciones alrededor de un patio central, en forma de tiras, en secuencia de patios, en planta baja o dúplex, etc., concretando un abanico diverso de espacialidades arquitectónicas, pero que contienen todos los parámetros de flexibilidad formal, funcional y técnica.



Planta baja
Ground floor

Planta primera
First floor

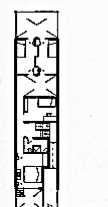


Planta baja
Ground floor



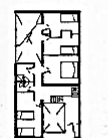
Planta baja
Ground floor

Planta primera
First floor



Planta baja
Ground floor

Planta primera
First floor



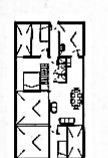
Planta baja
Ground floor

Planta primera
First floor

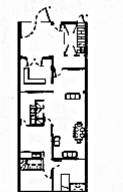


Planta baja
Ground floor

Planta primera
First floor



Planta baja
Ground floor



Planta baja
Ground floor

El conjunto de 500 viviendas plantea, así, nuevos desafíos y conceptos sobre la vivienda social urbana, constituyendo un verdadero barrio experimental basado, cada conjunto y el proyecto en general, en los siguientes aspectos:

- El barrio se concibe de baja altura pero en alta densidad, contrapuesto a las propuestas en auge en ese momento de edificios en altura.
- La etapa inicial del conjunto representaría un modelo experimental que podría verificarse para luego poder aplicarlo en el resto de la propuesta para las 1500 viviendas estimadas en el Plan y también en el resto de la ciudad.
- El proyecto se desarrolla con diferentes autores, para ello, cada proyecto debe plantear una relación entre los diferentes conjuntos, evitando así la hegemonía urbana.
- Cada conjunto se desarrolla a partir de la idea de un *cluster*, escalando y dimensionando las relaciones sociales.
- El conjunto general, propone espacios con diferenciación de áreas, especificando calles vehiculares, áreas peatonales, estacionamiento vehicular común, pasajes internos y plazas comunitarias en cada *cluster*; proponiendo la escala humana del barrio como prioridad.
- Cada vivienda se desarrolla sobre un lote propio, con dominio de una familia, creando las posibilidades de expansión sobre cada parcela con independencia en el tiempo.
- Cada vivienda plantea la posibilidad de crecimiento, que el proyectista debe contemplar y desarrollar, en aspectos técnicos y espaciales.

Con estos parámetros se desarrollan las 26 propuestas presentadas por los arquitectos seleccionados, con un amplio espectro formal y técnico, construyendo la estructura conceptual y arquitectónica de una *obra abierta*.

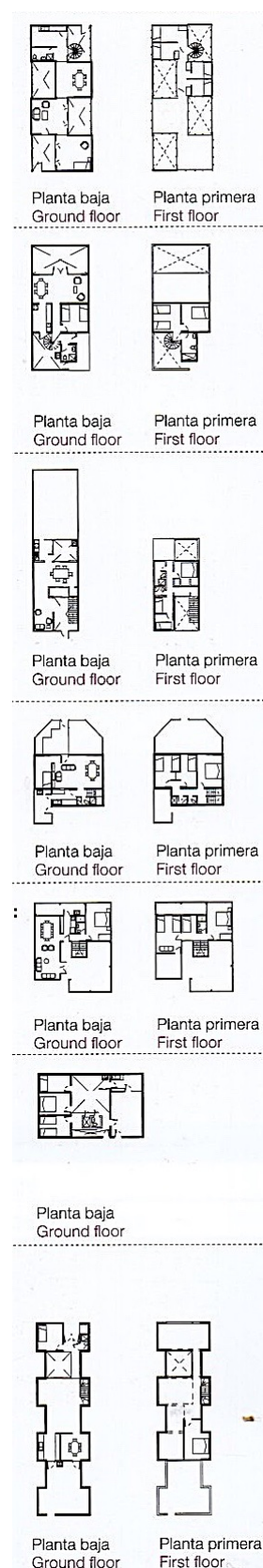


Fig. 374 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008)

Plantas de la diferentes propuestas de cada vivienda del PP1 en su etapa inicial de obra formal.

Obra informal

A partir de la culminación de la construcción de las 486³¹ viviendas que finalmente se construyeron de la primera fase del Proyecto Piloto 1 PREVI (PP1), se desencadena una evolución abierta de la arquitectura con la libre participación de los habitantes en la ampliación de las propias viviendas y en la transformación del conjunto en el tiempo. Luego de cincuenta años de los inicios de los trabajos de proyecto, el conjunto ha mutado en su fisonomía espacial hasta casi desaparecer el trazo de los autores originales, reapareciendo apenas ciertas huellas entre los cambios realizados de manera *informal*.

Esto que podría parecer la desaparición del arquitecto en relación a su figuratividad a través de la obra, se convierte en un gran aporte profesional, el que se entiende, podría constituir las bases conceptuales para conformar una obra abierta en arquitectura. Ya que sin la capacidad proyectual de los autores para idear desde el proyecto una arquitectura capaz de contener las mutaciones posteriores, la realidad de la riqueza cultural, participación plural y adaptabilidad ante las distintas circunstancias que demostró PREVI, no hubieran sido posibles. El aporte creativo y humilde de los autores a través de propuestas que tanto en forma, gestión, técnica y función pudieron elaborar para incentivar la participación ciudadana, ha significado la posibilidad de que el habitante con sus propios medios, tecnología y economía familiar, haya enriquecido la propuesta inicial de proyecto formal, siendo su complemento una evolución en la construcción de la ciudad.

La participación del habitante como coautor del proyecto inicial, invierte no solo la flecha del tiempo representada en un deterioro permanente de la arquitectura, sino también, se le agrega valor social y cultural, en un ciclo virtuoso de vida urbana. Además, proyectar desde esta mirada, ha significado la incorporación de una realidad en crecimiento constante, como es la altísima cantidad de construcción de arquitectura informal en Latinoamérica. Pero esta realidad se incorpora en PREVI entendida como valor y contenida desde la profesión, sin negarla, sino por el contrario, incluyéndola desde el proyecto; siendo la construcción informal una situación en continuo aumento, agravada en Sudamérica y aún más en este país, ya que “en Perú, el ritmo de crecimiento de las viviendas informales durante el período intercensal 1981-1993 superó 11 veces el ritmo promedio del total del parque habitacional” (CLICHEVSKY, 2000), que como explica también de Soto:



Fig. 375 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Axonometría del conjunto PP1 en su etapa de obra formal, proyecto inicial realizado por profesionales (arriba) y su transformación en el tiempo por los propios habitantes a través de la obra informal (abajo).

³¹ No se construyen dos de los proyectos originales, uno internacional y otro peruano, de los arquitectos Herbert Ohl y Bentín -Takahashi, respectivamente.

“en el período 1960 -1984, la autoconstrucción superó en 47 veces a la producción de vivienda popular estatal (...), llegando en el 2008 al 47% de las viviendas informales“ (2008, pág. 40); siendo de esta manera una realidad difícil de eludir desde la disciplina. Esta situación existente y sostenida en el tiempo de informalidad, ha sido comprendida desde el proyecto formal por los arquitectos, creando la vivienda como un soporte o plataforma inicial, dando lugar a su posterior transformación, concibiendo la arquitectura como una invitación a una obra colectiva, en el sentido justamente de *Obra Abierta*.

Los anteriores conceptos se esclarecen, cuando pueden verse las mutaciones que ha tenido la arquitectura a lo largo del tiempo. Estas transformaciones de las obras tienen su origen en diversas necesidades, principalmente se deben al crecimiento del grupo familiar en el tiempo, al cambio de uso de locales con los fines de obtener una renta y a la búsqueda de ocupación y delimitación máxima privada del lote. Estas necesidades del habitante se ven en el cambio paulatino de la arquitectura, la que acompaña desde la casa unifamiliar inicial en su mutación hacia una casa multifamiliar. Donde la vivienda pueda alojar a una segunda o tercera familia conformada por hijos casados con hijos, talleres de trabajo o locales de alquiler y es, ante estos cambios, que la casa se va ocupando en patios, apareciendo construcciones de dormitorios en distintas plantas, subdividiendo locales, compartimentando la vivienda en subunidades independientes, ocupando incluso parte del espacio público; en una continua transformación y ampliación de la célula original y del conjunto. Ante esta dinámica propia de la familia, la vivienda original al plantear desde el proyecto la transformación, se va adaptando a las circunstancias, enriquecida por los aportes de sus habitantes, los que, además, van consolidando y acondicionando los espacios públicos, plazas y *cluster* compartidos.

Para explicar brevemente la capacidad de transformación de la casa original, se entiende que deviene principalmente de:

- Poseer, la familia, el dominio del espacio físico a través de un lote propio para poder crecer; es decir, no depender de un consorcio ni de agentes externos para su ampliación.
- Poder hacer inversiones económicas referidas a las ampliaciones, según la capacidad financiera de cada familia.
- Poder utilizar mano de obra propia, sin necesidad de tecnología compleja o mano de obra especializada, optimizando recursos propios.



Fig. 377 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Imagen superior proyecto de Candilis, Josic y Woods en 1978 y su posterior mutación en la imagen inferior.



Fig. 376 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Proyecto de conjunto inicial de Kikutake, Maki y Kurokawa (arriba) y los cambios realizados por sus habitantes hasta 2003 (abajo).

- Posibilitar la transformación en el tiempo sin pautas preestablecidas por agentes externos al grupo familiar, pudiendo acomodarse los trabajos a los tiempos privados.
- Partir de un proyecto de origen que contenga la capacidad de mutar en el sentido de la *forma, función y técnica*, invitando a la participación plural.

Espacio público

En cuanto al proyecto urbano del conjunto, llevada a cabo por el director Peter Land junto al equipo PREVI, consiste en una tarea que aparte de la gestión y planteo general, se hace una particular atención a la articulación espacial entre los diferentes conjuntos y autores, para poder conciliar y reagrupar las diversas propuestas en una sola coherente. Para ello es clave la decisión de realizar agrupaciones en relación a 20 viviendas entorno a un *cluster*, lo cual ha facilitado la organización de vecinos, la diversidad urbana, la diferenciación de sectores, cualificando tanto la ciudad, el barrio y la vivienda. Así, los diferentes proyectos de *cluster* vinculan la unidad urbana (*cluster*) con la unidad social (20 familias originales), los cuales se organizan a la manera de subconjuntos entrelazados por el espacio público. De esta forma, cada conjunto se organiza alrededor de distintas escalas y variaciones de espacios públicos, conformando plazas, pasajes, trayectos peatonales, parques, equipamientos comunes, etc., articulándose entre sí. Lo cual crea una diversidad de situaciones y caracterizaciones del espacio urbano, haciendo una clara diferenciación con respecto a los planes homogéneos de vivienda popular.

Además, esta diferenciación espacial ha promovido naturalmente las distintas apropiaciones de los sectores enriqueciendo la heterogeneidad también de funciones, pudiendo diferenciarse como áreas comerciales, de esparcimiento para niños o de equipamientos colectivos, dotando así de una diversificación de habitabilidad urbana al lugar, permitiendo entrelazar las distintas configuraciones de los proyectos originales a través de estos diafragmas públicos. La estrategia urbana, además de los conjuntos de viviendas, propone equipamientos comunitarios como un colegio, una guardería y un parque de esparcimiento público; mientras las áreas comerciales son una transformación espontánea de los locales de las viviendas. Estos espacios comerciales son la mutación natural de espacios domésticos de las viviendas originales devenidos en talleres, estudios y locales comerciales, donde dependen de la ubicación estratégica con respecto al conjunto (ubicados sobre calles más transitadas o plazas) y de la capacidad del

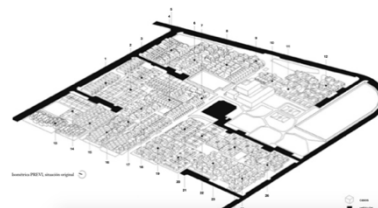


Fig. 378 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) La propuesta de conjunto del PP1 separa áreas de circulación vehicular y estacionamientos comunes de sectores de plazas y calles peatonales, priorizando la escala humana. En la imagen se oscurecen las áreas de acceso vehicular y estacionamientos, estimadas para una distancia máxima de 60 m a la vivienda.



Fig. 379 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Imagen aérea del PP1 apenas finalizadas las obras iniciales, donde se visualizan los espacios colectivos como escuelas y parques recreativos. Se visualizan también las distintas escalas de espacio público y las articulaciones entre los cluster.

proyecto en transformarse (si el lote es de doble frente, en esquina o posible de mutar en otras plantas). Esta condición de diversidad del conjunto urbano ha posibilitado el poder cambiar en el tiempo, dando un margen de flexibilidad de usos y constructiva, prescindiendo de rígidas zonificaciones estipuladas a priori, evitando estrictas determinaciones de sectores funcionales definidos de antemano, dando lugar a que aparezcan solo donde y cuando se necesiten, con un margen de maniobras a nivel general y familiar, promoviendo un diseño urbano *abierto*.

Espacio privado

Por lo que se refiere al *espacio privado*, éste se considera para este estudio, coincidente con la casa original más las distintas mutaciones que van sucediendo en el tiempo; es decir, contemplando la vivienda familiar del proyecto inicial como también las transformaciones que se materializan en la misma bajo el dominio privado. En este sentido, se estudian los cambios producidos en la arquitectura bajo la metodología de investigación desarrollada en esta tesis, en las tres variables definidas de *forma, función y técnica*, tomando solo tres obras para su estudio de las 24 propuestas construidas. Se debe aclarar que las viviendas originales han sido transformadas por sus habitantes, seleccionándose a continuación solo tres casos, con una mínima descripción de lo acontecido a nivel general, remarcando solo los aspectos más importantes y variables involucradas referidos al tema de esta tesis. Las mutaciones y cambios que se producen en las viviendas originales muestran una articulación y complemento entre estas tres variables de *forma, función y técnica*; es decir, no corresponden únicamente a una sola condición, sino que se puede entender claramente, que cuanto más se dispone el proyecto hacia diferentes caminos de participación, más se enriquece su transformación.

Casa 1

Proyecto original: arq. James Stirling
Mutación: familia Zamora.

El proyecto original de Stirling, parte de una casa patio, de planta cuadrada, que ocupa la totalidad del lote solo en planta baja; la cual se va asociando de a cuatro unidades formando subconjuntos.

Estos subconjuntos conforman, a la vez, distintas situaciones urbanas configurando plazas, pasajes, ensanches

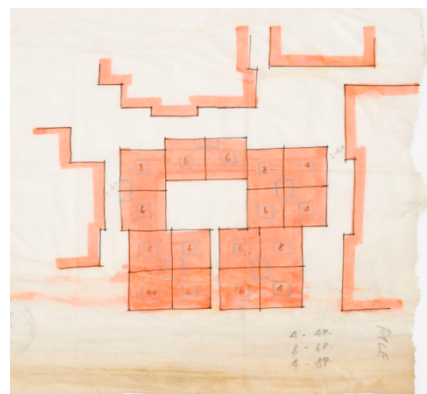


Fig. 380 Recuperada de: Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. James Stirling/Michael Wilford fonds. Croquis preliminares de Stirling sobre la propuesta de conjunto, donde ya se visualizan las decisiones sobre transiciones en el espacio público a través de calles intermedias, plazas y ensambles con el contexto inmediato.

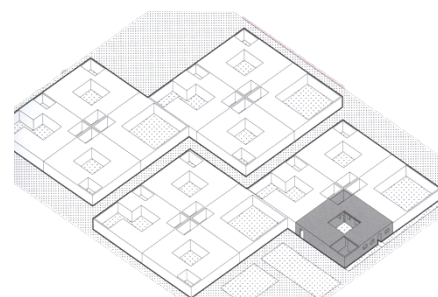


Fig. 381 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Axonometría de conjunto, diseño de Stirling, agrupando cuatro casas armando cluster, el que se abre a plazas y pasajes peatonales.



Fig. 382 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Imagen inicial de proyecto y las sucesivas transformaciones de la arquitectura realizada por sus habitantes.

y peatonales, distinguiendo, así, diversidad de escalas del espacio público.

Esta agrupación de a cuatro viviendas permite a su vez, que las unidades al delimitar con diferentes espacios públicos, puedan distinguirse entre ellas como casas en esquina, hacia pasajes peatonales o plazas públicas. Consiguiendo de esta manera, no solo identificarse particularmente, sino fundamentalmente, poder generar variadas transformaciones de la vivienda según la disposición dentro del conjunto, invitando a cambiar funciones de locales según posibiliten los bordes y contacto con los demás *cluster*.

A su vez esta disposición enriquece la diversidad del conjunto planteando distintos diafragmas públicos de contacto, de distintas características y escalas, haciendo límites abiertos en relación al contexto inmediato. Focalizándose ahora el estudio en la propia casa, ésta se configura con todos los ambientes alrededor de un patio central y dos más pequeños en dos esquinas de la volumetría. Estos patios de esquina de menor categoría, son las primeras transformaciones que realizan sus habitantes, los cuales se cierran incorporándose a la vivienda como ambientes interiores.

A partir de esta conformación, la vivienda crece sobre su propia estructura en dos plantas, ubicando la vivienda familiar en las plantas superiores y subdividiendo los ambientes de la planta baja en diferentes locales destinados a usos comerciales.

Para poder materializar estos crecimientos de la vivienda se entiende son fundamentales las operaciones de proyecto iniciales en cuanto a las decisiones tecnológicas, las cuales remarcan la propuesta espacial. En este sentido, se construye a partir de tres elementos prefabricados: uno, los paneles del perímetro externo de la vivienda, otro, las columnas en esquina que liberan los muros abriéndose a los patios interiores y tercero, las cubiertas planas. Haciendo, con esta operación de proyecto técnica, una casa con un borde exterior rígido y un interior flexible, implicando la posibilidad de ampliación sobre el espacio aéreo del propio lote, dejando, así, la planta baja como una plataforma de soporte estructural y a la vez, de flexibilidad funcional. De esta manera, la *forma estructural y espacial* del proyecto permite los cambios de *funcionalidad* en sus actividades y, a la vez, sumar ambientes en el tiempo, conservando el patio central garantizando la capacidad de iluminación y ventilación de la vivienda. Esta operación de proyecto conjugando en unidad solidaria su *estructura, función y espacio*, se considera estratégica a los fines de

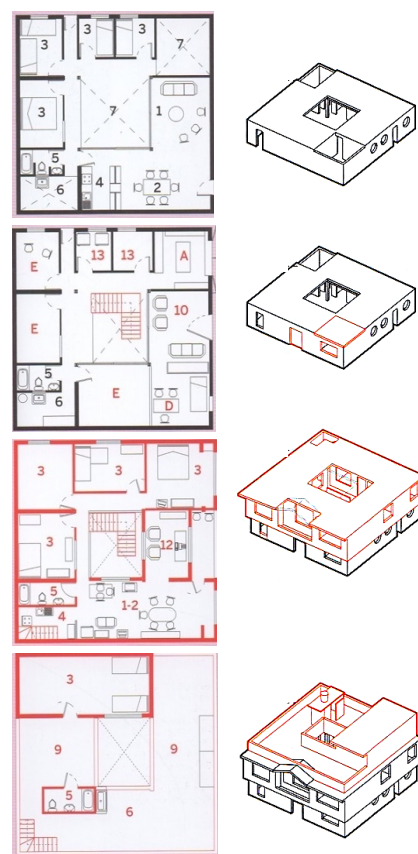


Fig. 383 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Planta inicial original (superior) y las sucesivas ampliaciones y modificaciones.

Referencias de locales para todas las viviendas estudiadas del Plan PREVI 1 y sus transformaciones:

1. Estar
2. Comedor
3. Dormitorio
4. Cocina
5. Baño
6. Lavadero
7. Patio
8. Jardín
9. Terraza
10. Sala de estar
11. Biblioteca
12. Estudio
13. Bodega
- A. Comercio
- B. Casa de alquiler
- C. Habitación de alquiler
- D. Oficina de alquiler
- E. Consultorio médico-legal
- F. Guardería
- G. Consultorio dental

evitar el hacinamiento y deterioro ambiental a medida que se construye de manera informal en la arquitectura.

Casa 2

Proyecto original: Atelier 5

Mutación: familia Ramos.

La casa inicial de proyecto formal se desarrolla en dos plantas, pero tiene la particularidad de acceder a la planta social, de estares y cocina, ubicadas en el primer piso; ubicando los dormitorios en la planta baja.

Esta decisión muestra la intención de elevar el área de estar por encima del espacio público, haciendo con los movimientos de tierra recuperados de la conformación de los pasajes peatonales, terraplenes de acceso a las viviendas en un primer piso, mientras se deja más bajo en situación de balconeo, el espacio público de los *cluster*.

Esta operación proyectual de los arquitectos propone no solo la diferenciación entre el espacio público con el privado creando sutiles límites entre ellos, sino que posibilita el fácil crecimiento en una segunda planta. De esta manera, al crecer la familia (hijos casados con hijos) convirtiéndose en una casa multifamiliar, la planta social original se amplía como área compartida de estares y cocinas para todas las familias y, a su vez, se agregan dormitorios tanto en la planta baja como en un nuevo piso en el segundo nivel.

De este modo, la operación de proyecto de elevar en una planta intermedia las áreas sociales, invita a una nueva configuración arquitectónica, flexibilidad de usos y posibilita cambios en la estructura social de la familia. Las decisiones tecnológicas del proyecto se concentran en una construcción prefabricada de paneles de hormigón para cerramientos verticales y cubiertas que actúan como encofrados perdidos.

Las decisiones sobre la *forma espacial y estructural* se plantean a través de la configuración de un lote propio longitudinal con una serie de patios, uno central que prevalece en el tiempo y dos más en los extremos del lote, que se cierran y completan paulatinamente, con ambientes de uso internos.

En síntesis, tanto las decisiones de *forma*, dejando vacíos internos a través de patios, la organización *espacial*, de elevar las plantas sociales, de *función*, al ubicar estares y cocinas en una planta intermedia y las *técnicas*, como construir un soporte rígido prefabricado en el perímetro liberando tabiques internos; se consideran decisiones de proyecto *abiertas* a la participación en el tiempo, haciendo de la arquitectura una invitación a su transformación y cambio desde el proyecto.

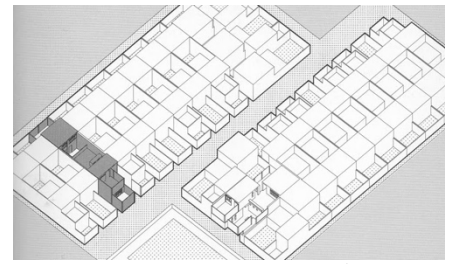


Fig. 384 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) *Axonometría del cluster.*



Fig. 385 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) *Arriba: conjunto de obra formal, con terraplenes de acceso desde la plaza. Abajo: transformación del espacio público con el cuidado de los vecinos.*

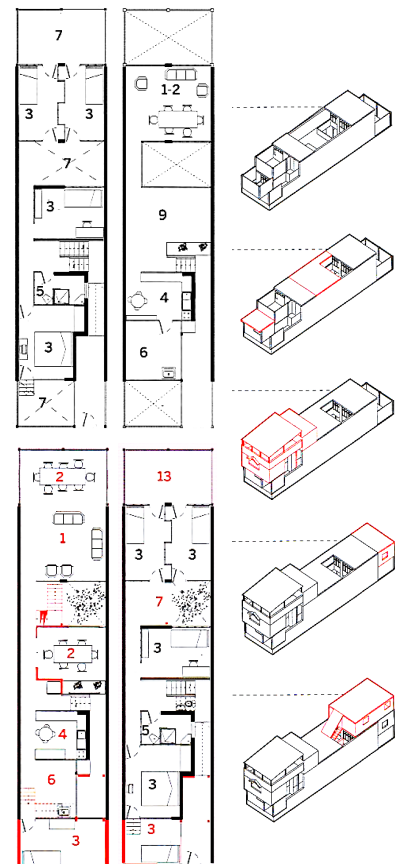


Fig. 386 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) *Arriba, plantas formales, abajo, transformaciones realizadas por sus habitantes.*

Casa 3

Proyecto original: Charles Correa

Mutación: familia Castro.

La vivienda inicial se organiza a partir de dos módulos regulares estandarizados que regulan todos los ambientes. Estos dos módulos de tiene un largo entre 4 y 6 m. y el mismo ancho, de manera que se intercalan entre ellos formando diferentes ambientes de uso. A su vez, esta modulación dentada de la planta de la casa individual, se va encastrando a las demás casas laterales del conjunto que forman el cluster, consolidando una *forma estructural* resistente y sólida en todos los sentidos de movimiento sísmico. A su vez, este retranqueo de las viviendas entre sí va conformando un dentado sobre el espacio público, provocando retiros y ensanches en la línea de fachadas del *cluster*.

A partir de esta modulación basada en dos células, las primeras transformaciones que se realizan al crecer la familia a doce hijos, son de crecimiento en planta alta a través de dormitorios y cambio de uso en la planta baja, ubicando naturalmente los módulos mayores para espacios sociales y los menores para servicios y escaleras, aumentando la vivienda a una tercera y cuarta planta. Ante circunstancias del contexto social y económico del medio, la mayoría de la familia emigra a España, quedando un solo miembro, quien decide reorganizar la construcción de la casa y transformarla en un hostel. Con la misma cantidad de metros construidos y pequeños ajustes internos en relación a baños y escaleras, la casa muta de vivienda familiar a un hostel de diez habitaciones.

En este caso, el proyecto inicial al ser concebido a través de la sucesión y alternancia de dos módulos, resulta de sencilla operación *abierto* al cambio de funciones no solo de vivienda unifamiliar numerosa, sino a su transformación a casa de renta.

La *forma estructural y espacial* del proyecto inicial, al contener una solidaridad de esfuerzos en el conjunto, también fortalece el crecimiento y transformación, haciendo una prevención estructural de la arquitectura informal.

En cuanto al espacio urbano, el retranqueo de las viviendas sobre el espacio público, al estar contenidos entre la misma modulación de la propia casa, han sido alineados y desaparecido en el transcurso del tiempo con las modificaciones de sus habitantes. Esta acción hace perder la riqueza inicial del proyecto de zigzagado espacial sobre el espacio público, pero consolida una lógica de construcción de la calle sobre la línea municipal característica en Latinoamérica.

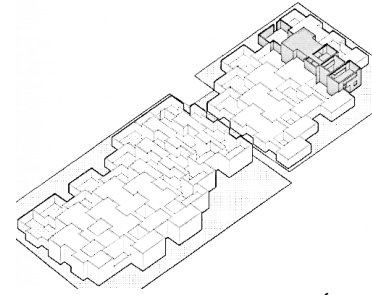


Fig. 387 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Axonometría de conjunto donde se visualiza el encastré entre las unidades haciendo una unidad estructural y un juego de ensanches sobre el espacio público.

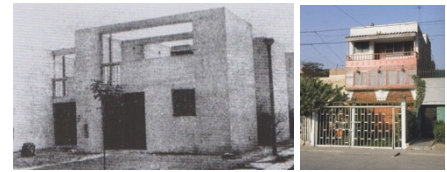


Fig. 388 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Obra formal a la izquierda y su mutación a la derecha.

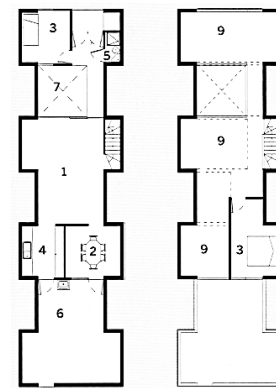


Fig. 389 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Plantas del proyecto original.



Fig. 390 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Plantas transformadas en hostel por el habitante.

La construcción de una *obra abierta*

A partir del estudio de la obra de Plan Piloto 1 PREVI (PP1), las diferentes casas estudiadas e intervenciones del conjunto, se puede entender cómo una obra que articula e incluye, desde la acción proyectual, diferentes acciones, aspectos, variables e indicadores, conforma una *obra abierta* en arquitectura. Entrelazando entre sí parámetros de *forma, función y técnica*, dando lugar a que la arquitectura pueda cambiar en el tiempo, incorporando distintos actores en su transformación. Es importante para ello confirmar, que estas acciones no se desarrollan de forma aislada y que necesitan contemplarse desde las ideas iniciales del proyecto, ya que como enseña y demuestra la propia obra,

Previ Lima nació bajo la premisa de la residencia urbana popular como entidad abierta, afirmando la condición de la casa como *proceso* por encima de su valor de objeto; lo abierto e indeterminado por encima de lo concluso, clausurado y finito. (PEREZ DE ARCE, 2008, pág. 26)

Donde es claro entender que la propuesta desde el inicio proyectual se concibe como obra abierta, promoviendo un proceso de construcción y ajuste permanente en el tiempo.

A partir de esta base conceptual de desarrollo arquitectónico y social, se entiende que PREVI aporta a entender herramientas y operaciones proyectuales transferibles a otros contextos dinámicos como los de tantos en continua transformación en Latinoamérica, incluyendo el de Córdoba, ya que aborda una propuesta integral desde múltiples variables, la que se sintetiza en los siguientes puntos: desde la *gestión*, creando bases plurales de administración y organización de las obras de arquitectura en una mixtura de estructura pública y privada de consenso incluyendo los cambios que surgen; por otro lado, se da lugar al complemento entre la labor de la *obra formal e informal*, donde el proyectista profesional plantea inicialmente las bases conceptuales y de diseño incluyendo la invitación a otros autores a seguir proyectando las obras posteriormente; y a su vez, se delinean las pautas de proyecto generales y particulares para que tanto el *espacio público* como el *privado*, puedan enriquecerse mutuamente y evolucionar en el tiempo.

Conceptos de base para un diseño abierto, los cuales hacen posible los resultados obtenidos en cuanto a la participación plural y transformación de las obras, en medio de un contexto cambiante y dinámico como el latinoamericano.

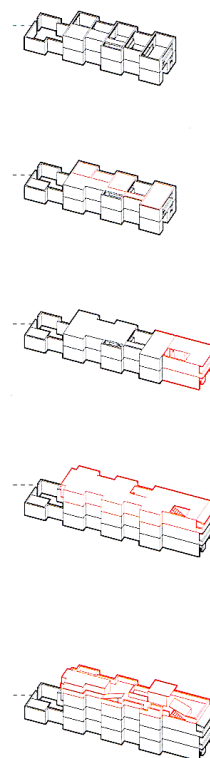


Fig. 391 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Axonometría de la vivienda original diseñada por Charles Correa (India) y las mutaciones realizadas por la familia Castro, transformada de vivienda unifamiliar a hostel.

Con el interés de identificar herramientas puntuales de diseño, particularizando en la mutación del Plan Piloto 1 PREVI (PP1), se pueden interpretar distintas *operaciones de proyecto* que pueden servir para acompañar una dinámica constante de una ciudad en movimiento, ya que la obra a partir de su construcción inicial se consolida paulatinamente enlazado a una ciudad diversa y heterogénea. Esta integración se materializa en tres escalas: una, las micro transformaciones del espacio privado haciendo una mutación tendiente a consolidar y dar respuesta a necesidades diferentes con apropiaciones auténticas de cada familia de un modo espontáneo, al igual que como sucede habitualmente en la ciudad lote a lote; otra, a escala de conjunto, referida a los cambios de los *cluster* y la relación entre ellos, consolidando la idea de pequeño barrio, tejiendo vínculos entre diferentes áreas y el espacio público; y una tercera escala de integración, con la creación de una dinámica urbana a nivel de la ciudad, aportando a la articulación orgánica del tejido social y urbano entre barrios, evitando la guetización y aislamiento marginal de los barrios populares, provocando, por el contrario, una ciudad viva, compleja y activa.

Para esto, es fundamental, como se ha explicado anteriormente, la escala de los conjuntos reunidos en *cluster* o pequeños barrios, lo cual ha permitido distintos roles a las viviendas y a los conjuntos según su localización y entorno inmediato; como también, ha promovido la relación e identificación en pequeñas *comunidades vecinales*, capaz de organizarse para enfrentar tareas comunes, propiciar el cuidado del espacio público y el reconocimiento personal, garantizando de esta manera, el mantenimiento y calidad del espacio urbano y arquitectónico. En este sentido es importante la *escala* y tamaño de las intervenciones de estos micros barrios para el reconocimiento personal de sus habitantes.

La atención a los diferentes gradientes del *espacio público*, como las pequeñas plazas en el interior de los *cluster*, son otra acción proyectual clave, ya que representan un espacio colectivo de referencia social y expansión comunitaria, donde es posible la atención de los hijos por los vecinos, el cuidado de la forestación, el mantenimiento del equipamiento común, dando calidad y seguridad al espacio público a los propios habitantes sin necesidad de controles restrictivos. Por ello, la caracterización del espacio público dando sentido de pertenencia, significa su constante valoración y cuidado.

Es importante también, el rol de las instituciones públicas, como las sociales, educativas y parques recreativos, haciendo de rótulas urbanas, generando una polifuncionalidad de actividades, dignificando el espacio



Fig. 392 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Maqueta general del proyecto inicial donde se visualizan los diferentes subconjuntos reunidos en cluster. En el margen superior derecho se muestran los espacios comunes.

El conjunto está entrelazado por una serie de plazas y pasajes peatonales separando los estacionamientos y calles vehiculares, priorizando la escala humana de la propuesta.

La agrupación de distintos autores y posiciones sobre el tema ha enriquecido la construcción plural del conjunto.



Fig. 393 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Arriba, el proyecto inicial de Iñiguez de Ozaño y Vázquez de Castro (España) y su transformación, abajo.

Las viviendas, al incluir desde el proyecto el tiempo como materia de diseño, parten de un germen que evoluciona y cambia.

público dando gran intensidad de actividades al barrio, potenciando sectores funcionalmente integrados al resto de la ciudad.

A su vez, el proyecto *formal* inicial de arquitectura, con la idea de semilla, permite su transformación y crecimiento, constituyendo una herramienta de diseño esencial. Ya que al plantearse como una plataforma de cambios, da lugar a una serie de mutaciones, la que partiendo de una estructura inicial a la manera de germen, deriva a una evolución, crecimiento y transformación compleja de amplia variedad en el tiempo.

Esta variedad y articulación *formal, funcional y técnica* concretada a través de las distintas transformaciones, deviene de la capacidad de poder intervenir ampliamente cada obra en el tiempo. En el caso PREVI, estas tres variables se conjugan entre sí, interpelando al habitante a continuar las obras, donde cada vivienda crece según inversiones y mano de obra propia, dando lugar a las ampliaciones paulatinas de la arquitectura de manera independiente a cada familia, sin requerir intervenciones públicas o de empresas especializadas para su construcción, respondiendo así a las necesidades y recursos genuinos.

En este sentido, a partir del registro de las distintas mutaciones de PREVI, se pueden constatar acciones de diseño transferibles a la concepción de una obra abierta, entendiendo el rol del proyecto acompañando la continua definición de la arquitectura.

Estas decisiones de diseño se pueden ver en PREVI a través de las distintas transformaciones de las viviendas y del barrio en su conjunto. Donde claramente se visualizan *operaciones de proyecto* claves para promover la participación, que llevando internamente el germen desde el proyecto se despliegan como invitación. Entre estas operaciones se destacan, a escala arquitectónica, principalmente las siguientes decisiones: la inclusión espacios abiertos o vacíos inclusivos, como son los patios internos de las viviendas estudiadas donde puedan ventilar e iluminar los ambientes futuros.

Otra operación de diseño es la capacidad estructural de la *forma* para resistir el crecimiento de la construcción; como también, la *técnica* constructiva que permita la inclusión en la construcción de mano de obra local y paulatina, la *forma* porosa de la vivienda capaz de encontrar espacios para escaleras que comuniquen interna y externamente la vivienda y la capacidad *estructural* de la unidad para poder liberar ambientes internos para producir cambios de *funciones* en el tiempo; estas operaciones de diseño *abiertas*



Fig. 394 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugás, 2008) Arriba, conjunto inicial diseño de Esquerra, Samper Sáenz y Urdaneta (Colombia), abajo, el espacio público enriquecido a partir del sentido de apropiación de las unidades vecinales. Las viviendas también cambian por la acción de sus habitantes transformando completamente la propuesta inicial.

iniciales, se consideran entre las más importantes referidas a la unidad habitacional.

La vivienda, bajo estos conceptos, permite a su vez replantear críticamente la condición de *familia tipo* estandarizada en los planes de vivienda popular, encontrando alternativas creativas ante la necesidad del crecimiento de sus miembros, la incorporación de sub-familias conformando una vivienda multifamiliar o transformarla en espacios de renta con la posibilidad de sumar ingresos económicos a través de un negocio o el alquiler de partes de la casa. Además de permitir con ello, cambios en la propia estructura familiar, en el reposicionamiento particularmente de la mujer, posibilitando un cambio de roles históricamente establecidos, los que acentúan aislaciones internas y externas de la familia, ya que:

La profundización del capitalismo en el mundo trajo consigo una ampliación de las brechas sociales (...) este nuevo modelo tiene importantes consecuencias en la vida de las mujeres, en particular de las más pobres, en quienes recaen con mayor peso porque son las que asumen las responsabilidades domésticas. (FALÚ & Rainero, 2002)

En este sentido, con la posibilidad de transformación de la arquitectura y de la propia casa, se da lugar a poder cambiar también estructuras familiares estancas, facilitando la equidad en ingresos económicos genuinos, valoración de otras funciones dentro del grupo familiar, diversificación de actividades complementarias a las domésticas, reposicionamiento de sus miembros en otros roles, facilitando la igualdad de oportunidades.

Proyectos que promueven acciones

A partir de los conceptos desarrollados hasta aquí, se puede entender el papel fundamental del proyecto en la construcción de un contexto dinámico, acompañando desde las ideas iniciales de diseño el cambio y transformación de la arquitectura y la ciudad, como germen latente que espera desplegarse en el momento oportuno.

Ahora volviendo al medio local, en la ciudad de Córdoba y su contexto inmediato, también existen rasgos incipientes de un cambio de perspectiva en el hacer profesional, donde el proyecto no parte de la *tabula rasa* sino que incorpora las preexistencias como parte de un proceso de mutación de las obras.

Con este enfoque, puede verse un camino de renovación paulatina de la ciudad, conciliando la dinámica natural de construcción de identidad en un continuo cambio, con el hacer disciplinar.



Fig. 395 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) Arriba, diseño inicial de Toivo Korhonen (Finlandia) y la apropiación de ensanches públicos, abajo. La figuratividad del arquitecto se desdibuja en el tiempo dando lugar a una arquitectura colectiva a través de una obra abierta.



Fig. 396 Fotografías de: Javier Agustín Rojas. Proyecto de arquitectos: Diego Sabattini, María Ramon Viciano, Javier Giorgis. Año: 2015-2019. Complejo comercial construido en Córdoba a partir de una cubierta existente prefabricada, la cual estaba abandonada por más de diez años. El proyecto la incluye en una nueva definición espacial y funcional.

En esta corriente, pueden encontrarse pequeñas intervenciones, pero muy significativas, vislumbrando un nuevo accionar.

Entre ellas, las del edificio WIP, en el barrio Nueva Córdoba (proyecto de los arquitectos: Andrea Livobich, Diego Sabbatini, Javier Giorgis), donde partiendo de una vivienda existente, se construye de manera independiente a su estructura un edificio de multifunción. El proyecto se plantea en términos de usos flexibles a través de plantas libres, en una gestión de administración compartida entre diferentes usuarios, de actividades privadas y comunitarias. El proyecto incluye la preexistencia de una casa aprovechando lo construido, pero envolviéndola en una nueva definición haciendo una serie de escalas de gradientes entre interior y exterior, configurando tamices de luz natural que también enfrenta realidades de inseguridad, haciendo de las aberturas límites transformables. También actúa y media sobre los cambios bruscos en el paisaje urbano producidos por las sucesivas modificaciones introducidas en las distintas normativas y códigos de edificación, las cuales han ayudado a consolidar una ciudad fragmentaria y heterogénea. En este sentido, se vincula el proyecto a esta movilidad del contexto inmediato, acoplándose a medianeras existentes salvando la irrupción de torres en el tejido doméstico.

A su vez el proyecto, tiene una mirada hacia adelante en el tiempo, haciendo de todo el conjunto una etapa más en su propia evolución, no solo reviviendo la arquitectura existente sino previendo avances futuros de crecimiento a partir de la última planta.

Parte del mismo estudio (arquitectos: Diego Sabbatini, María Ramon Viciano, Javier Giorgis), realizan otra obra, con la particularidad de reutilizar ya no una obra existente, sino en este caso una cubierta de grandes luces en desuso que se relocaliza y se reconfigura espacialmente en otra obra, e incluso, se traslada desde otra ciudad cercana. El nuevo proyecto, en este caso destinado para un complejo comercial, incorpora la cubierta abandonada por más de diez años de una estructura premoldeada de hormigón de grandes dimensiones, la cual pertenecía antiguamente al escenario del reconocido festival regional de Jesús María. El proyecto, condicionado pero a su vez evolucionando a partir de la cubierta existente, se define desde su lógica modular pautando tanto la organización geométrica, técnica como la espacial de todo el complejo, configurando un nuevo conjunto de tres piezas desfasadas entre sí. En esta mutación de la obra, de ser cubierta de sala de espectáculos a complejo comercial, hay un aprovechamiento de sus elementos transformados en una nueva obra, actualizando



Fig. 397 Fotografías de: Javier Agustín Rojas. Proyecto de los arquitectos: Andrea Livobich, Diego Sabbatini, Javier Giorgis. Año: 2017. Imagen del edificio WIP, arriba se puede ver su preexistencia, una vivienda unifamiliar y la medianera ciega expuesta producto de la sucesión de cambios en la normativa. En la imagen de abajo, se visualiza la obra del WIP, envolviendo lo existente en una nueva reformulación espacial de ambientes polivalentes y flexibles, que a la vez, hacen una sucesión de transiciones espaciales entre el espacio exterior e interior del edificio.

sus funciones en una versión actualizada, adaptando, así, su sistema prefabricado en una nueva configuración.

Otra obra en la que se muestra una mutación de la arquitectura, es la llamada *Refugio urbano*, proyecto de los arquitectos Agustín Berzero y Valeria Jaros en la ciudad de Córdoba.

La obra parte de una preexistencia, en este caso un galpón en desuso, ubicado en un área de renovación urbana en el área pericentral de la ciudad.

El proyecto partiendo de la estructura fabril, se transforma con nuevas funciones destinada a vivienda y taller-estudio. La obra nueva, conformada por un esqueleto de estructura metálica, se apoya sobre la estructura de hormigón y mampostería existente, creciendo en altura y ampliando espacios de uso.

La obra nueva rodea a la preexistencia a través de un muro perimetral cribado de ladrillo cerámico, el que actúa de diafragma interior/externo, creando patios internos, tamices de luz, y sutiles límites entre espacios, agregando calidad ambiental a la arquitectura.

A su vez, la nueva propuesta construye una estructura de doble altura interior, haciendo un gran vacío interno posibilitante, el cual permite el crecimiento futuro de ambientes al interior a su propia forma, con el simple agregado de entresijos y divisorios internos ya calculados en sus esfuerzos. Este espacio interior se proyecta finalizado en esta etapa de obra, pero convoca a su posible intervención futura, con la estructura principal e instalaciones ya resueltas, previendo su crecimiento posterior.

El proyecto, de este modo, no solo revive la construcción existente, sino que renueva el tejido urbano del contexto inmediato, complementando y enriqueciendo al sector, haciendo de germen de cambio en la zona, impulsando la movilidad del entorno.

Señalando, así, con un gesto austero y auténtico, la oportunidad de poder aprovechar áreas de la ciudad existente dejadas de lado por las inversiones público/privadas. En este sentido, se sirve de los tendidos de servicios e infraestructuras existentes, conquistando nuevas formas de habitar y agregando valor al patrimonio construido.

Todas estas observaciones se relacionan también con una concepción de *tiempo* continuo en la obra: por un lado, la del propio autor, al no dar por finalizada la obra pensando en un proyecto no acabado ni finalizado en esta etapa sino que puede extenderse en el futuro; otro tiempo es el del contexto, con la posibilidad de acompañar al medio en su transformación en su continua re/definición; y una tercera

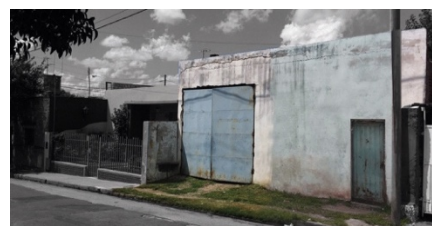


Fig. 398 Fotografías de Agustín Berzero (las de arriba) y Federico Cairoli (abajo).
Obra: RU (2014) Autores: arqs. Berzero y Jaros.

En la imagen se puede ver, en primer plano, el proyecto de Refugio Urbano, donde se evidencia una caja central interior donde crece y se apoya la nueva construcción y el muro perimetral de ladrillo cerámico cribado que envuelve todo el conjunto, creando patios y espacios semicubiertos, en distintos gradientes entre el espacio exterior e interior.

El proyecto a modo de germen impulsa la renovación del entorno inmediato.

idea, la del tiempo natural, reviviendo y actualizando las preexistencias que se encuentran en el lugar, evitando su abandono y degradado.

La obra, así, se plantea abierta a la movilidad del contexto, incluso en una construcción plural, conteniendo un tiempo pasado, presente y un posible devenir, en un proyecto de tiempo continuo y extendido, un tiempo que transcurre y no se acaba.

Además de este tipo de intervenciones puntuales diseminadas por la ciudad, se dejan ver cierta tendencia a una recuperación pública del patrimonio de la ciudad, desde trabajos paisajísticos de ensanches de veredas, trabajos de expansiones públicas, reacondicionamiento de plazas barriales, refuerzos de identidades por sectores, peatonalización de calles y pintadas de fachadas armando tramos urbanos de puesta en valor patrimonial, recuperación de edificios industriales o carcelarios con nuevas funciones; buscando así recomponer el valor de las preexistencias acordes a la vida contemporánea y de significación social.

A continuación, se muestra un proyecto de propia autoría, el que también se entiende reúne ideas relacionadas con la idea de materializar una obra abierta.

El proyecto que aunque se origina como primer destino para el barrio Deliot Oeste en la ciudad de Rosario, en Argentina, las pautas del concurso promueven la posible inserción en diferentes sectores urbanos.

El proyecto de viviendas, premiado en concurso nacional³², responde a las bases establecidas desde diferentes enfoques. Primero, buscando construir una obra que pueda interactuar con contextos en movimiento, segundo, que posibilite insertarse en diferentes sitios y, tercero, que permita contener una etapa inicial de inversión pública creciendo en el tiempo con independencia privada.

Para ello, partiendo de la idea de generar un módulo base, el cual agrupa diferentes tipos de viviendas y espacios públicos, promueve su extensión y crecimiento en una generatriz orgánica de desarrollo.

Este módulo urbano, a modo de estructura fractal de crecimiento, permite un tejido rizomático de evolución, que puede avanzar como estructura orgánica en diferentes direcciones, adaptarse a distintos sitios y vincularse a tejidos existentes.

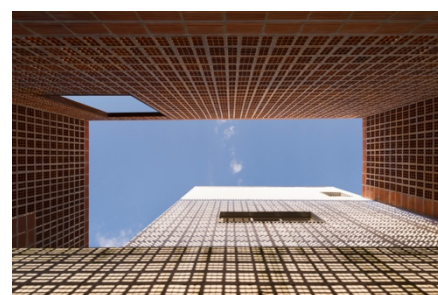
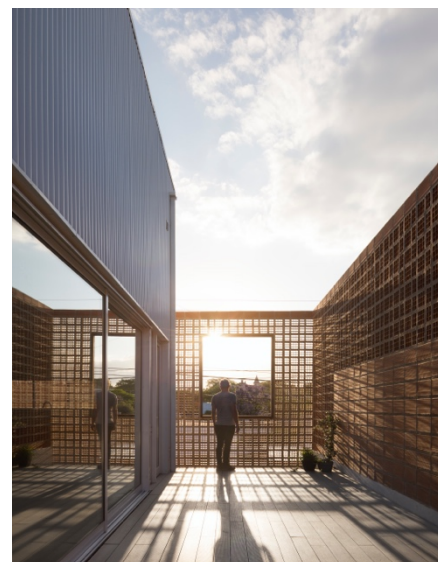


Fig. 399 Fotografías de Federico Cairoli
Obra: Refugio Urbano (2014)
Autores: arqs. Agustín Berzéro y Valeria Jaros.

En las imágenes puede verse cómo se renueva la construcción existente a través de un trabajo de muros cribados de ladrillo cerámico. Atándose, por un lado al contexto y, por otro, logrando transiciones y calidad ambiental en los diferentes espacios de la vivienda-taller.

³² Se refiere al Concurso Nacional de Anteproyectos Deliot Oeste, del año 1997, organizado por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe y el Servicio Público de la Vivienda de la Municipalidad de Rosario. El jurado del concurso estuvo constituido por Álvaro Siza y representantes de las instituciones involucradas.

El proyecto de viviendas se compone así, a partir de un módulo generatriz inicial de veinte viviendas con su propio lote.

Este módulo generatriz urbano, de geometría cuadrada en planta, contiene tres agrupamientos de tres tipos de viviendas y tres espacios abiertos comunes de diferentes dimensiones y características paisajísticas.

Este módulo, como operación de proyecto, es esencial en la conformación general del conjunto, ya que implica que cada lado del cuadrado del módulo generatriz define bordes de contacto diferentes, dispuesto para jugar como una pieza de encastre urbana, que con la simple rotación o disposición del módulo, se logran diversas posiciones y relaciones. Esta lógica de poder tener distintos contactos entre los propios módulos y con la ciudad, implica poder conformar la heterogeneidad del crecimiento, provocando variaciones de espacios en forma y escala.

Este módulo es posible de insertar en distintas localizaciones y crecer en el tiempo, ramificándose y adaptándose a diferentes situaciones urbanas o dimensiones de los terrenos públicos disponibles.

Esta capacidad de cambio a partir de la libre disposición del módulo urbano, posibilita tanto la variedad de combinación entre piezas del mismo módulo como la relación con la ciudad existente, haciendo bordes difusos de contacto, evitando la tajante diferenciación entre vivienda pública y privada, permitiendo la adaptación al tejido de la ciudad.

El módulo generatriz del proyecto, se enlaza a los módulos vecinos conformando nuevas espacialidades, tanto en los espacios abiertos conformando diversas escalas de ensanches y plazas, como también en la arquitectura, armando diversidad morfológica en las volumetrías de vivienda.

De este modo, una estructura repetitiva como el módulo generatriz (con todas las ventajas de producción que eso conlleva en términos de gestión, económicos y organizativos en la vivienda social), genera a su vez, una diversidad en la espacialización de viviendas, calles y plazas. Es decir, el proyecto toma las ventajas de la repetición, pero evita la estigmatización de la vivienda estatal al proponer un crecimiento abierto.

El módulo generatriz está constituido a su vez, por tres tipos de viviendas, aunque todas basadas en la tipología de casa-patio. Cada vivienda contiene una etapa básica de construcción inicial en manos del Estado y una sucesiva posibilidad de ampliación como autoconstrucción.

Los tres tipos de vivienda incluyen una mínima etapa inicial abierta hacia un patio propio. Cada tipo de vivienda tiene a su vez, características particulares, una, con patio alargado a



Fig. 400 Dibujo de elaboración propia. Concurso Nacional, 400 viviendas DELIOT OESTE. Municipalidad de Rosario. (Año 1997).

Autores: Arqs. Carlos Brusa, Ana Etkin, Pablo Goldenberg, Nestor Gaido.

Planta del módulo generatriz del conjunto de viviendas propuesto, de geometría cuadrada, que con sus lados de contacto diversos posibilita diferentes combinaciones urbanas, haciendo un tejido en crecimiento heterogéneo.

En la imagen pueden verse los tres agrupamientos de viviendas conformadas por tipologías de casa-patio que se abren a tres plazas caracterizadas de modo diferente cada una.

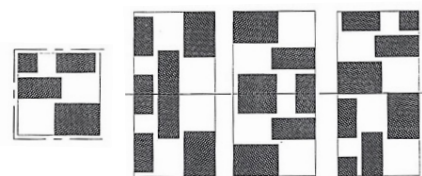


Fig. 401 Dibujo de elaboración propia. Concurso Nacional, 400 viviendas DELIOT OESTE.

En la imagen puede verse a la izquierda el módulo generatriz y a la derecha posibles combinaciones de vinculación entre módulos, con el solo rotar o cambiar de sentido la ubicación del módulo. Generando así un tejido orgánico en crecimiento y adaptativo a diferentes circunstancias.

la manera de una *casa chorizo*, otra con un solo patio hacia donde se abren todos los ambientes y una tercera, con un doble patio, generando dos situaciones posibles de apropiación. Esta diferenciación inicial de las viviendas, permite la elección del habitante desde el origen y a la vez, posibilita conformar los bordes diferenciados del módulo urbano. También incluye la posibilidad de flexibilidad y cambios de usos de ambientes, contemplando la posibilidad de transformación de ciertos espacios en comercios, taller, cochera o mono ambientes independientes. Lo cual admite la flexibilidad en los modos de habitar en el tiempo, los cambios en la estructura familiar, de usos, subdivisiones, etc. Esta flexibilidad pone en consideración crítica el proyectar para una familia tipo, mientras que la realidad muestra familias que se ensamblan, los espacios de trabajo se suman a la vivienda y el núcleo familiar se transforma; posibilitando la adaptación de las diferentes situaciones sociales o económicas a lo largo del tiempo.

En cuanto a la materialidad, el proyecto se propone con una tecnología de construcción tradicional, con mano de obra no especializada, lo cual permitiría su avance, ampliación y transformación según disponibilidad económica y la participación del habitante en su construcción.

Así la propuesta, se plantea abierta desde el proyecto, en diferentes escalas, desde lo urbano a la unidad de vivienda y también en variables de forma, función y técnica, como también, desde la gestión y acción público/privada; buscando articular distintas operaciones de proyecto para conformar una arquitectura abierta y participativa.

Lo dicho hasta aquí, muestra un cambio de enfoque que se vislumbra en la disciplina desde el hacer local, tanto integrando las preexistencias como parte del proyecto o también sumando pautas de diseño para la posterior transformación de las obras. Esta tendencia, se entiende, puede ser apuntalada y sostenida en el tiempo desde la disciplina a través de pensar el proyecto basado en la idea de obra abierta. Y es aquí donde la presente tesis ha buscado encontrar respuestas y acciones posibles para intervenir desde la arquitectura, ya que se inserta en medio de esta realidad, investigando operaciones proyectuales activas, lógicas operativas, herramientas, tácticas de diseño, acciones proyectuales interactivas, movimientos acordados en cooperación, buscando desencadenar acciones múltiples y multiplicadoras, desplegando programas y acciones que permitan el acontecimiento vinculando la disciplina con el hacer del contexto.

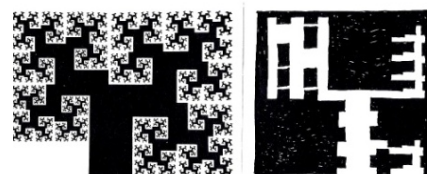


Fig. 402 Dibujos de elaboración propia. Concurso Nacional, 400 viviendas DELIOT OESTE.

Imagen comparativa de un tejido fractal con el módulo generatriz de crecimiento de las viviendas propuesto, mostrando la capacidad regenerativa de crecimiento.



Fig. 403 Dibujo de elaboración propia. Concurso Nacional, 400 viviendas DELIOT OESTE.

En la figura se muestran distintas combinaciones de conformación urbana, a través del cambio de disposición del módulo generatriz. En colores se visualizan las diferentes plazas y expansiones comunitarias públicas.

A partir de estas consideraciones, se ha planteado en este trabajo, que el proyecto de arquitectura, distante de la creación singular, autónoma y definitiva, es capaz de conformar un proceso abierto y plural, que pueda estar dispuesto a cambiar y ser interpelado en el tiempo por diferentes actores.

Desde este punto de vista, se entiende que es posible construir en un contexto en movimiento, pensando obras desde el inicio proyectual lo suficientemente abiertas para invitar a su intervención.

Por otra parte, en esta lógica de participación de una arquitectura *abierta* es posible que la figuratividad del arquitecto se desdibuja como obra de representación personal, como obra con *firma de autor*, pero encuentra un lugar significativo para la sociedad cuando se convierte en un *estratega* de una construcción colectiva y plural. Porque la obra de arquitectura no finaliza en el autor únicamente, sino en el habitante en el tiempo y así se devela el sentido de la arquitectura abierta, que al igual que la escritura, como explica Barthes (1987):

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector. (pág. 71)

Igualmente, la arquitectura inicial y el proyecto son solo una primera plataforma de una construcción colectiva, una arquitectura inconclusa para una ciudad que se completa y enriquece con la participación de otros autores en el tiempo. En este rol de estrategia del arquitecto, son fundamentales las decisiones de diseño iniciales que puedan promover una invitación *abierta* a participar, definiendo reglas y bases que potencien un mejoramiento de la calidad ambiental y de vida de sus habitantes, entendiendo fundamentalmente al *tiempo* como material constitutivo del proyecto.

Final abierto

Pretender *cerrar* una tesis doctoral sobre *obra abierta* en arquitectura, parece al menos una paradoja o simplemente una utopía. Cada tema, antecedente o camino explorado durante la presente investigación ha derivado a nuevas líneas de trabajo que vuelven a abrirse en nuevos conocimientos cada vez más interesantes, complejos y entrelazados unos con otros. Por ello, este final abierto, solo quiere ser una pausa, una temporal interrupción en la ramificada construcción de conocimiento que puede devenir sobre el tema.

La tesis se propuso indagar y buscar la conciliación entre el hacer, pensar y enseñar arquitectura en un contexto que difícilmente muestra estabilidad y quietud, que tantas veces desconcierta en cambios de rumbo, inclusión de nuevos actores y transformaciones de las obras, obligando a la disciplina a replantear dinámicas instaladas en el oficio del arquitecto.

La presente tesis, ha buscado abarcar, por una parte, la problemática del tema desde distintos ámbitos de la cultura, tratando de comprender la situación desde múltiples miradas interdisciplinarias, pero a la vez, exhibir herramientas y operaciones de proyecto concretas para poder implementarse desde el oficio de la arquitectura. Este doble enfoque plantea, por un lado, una búsqueda profunda de sentido y por el otro, una visión pragmática de transferencia, el cual ha sido la base de exploración durante todo el trabajo, el que se ha intentado complementar y cohesionar en uno solo.

Pero lo particular de asentarse sobre el pensamiento de *Obra Abierta* es que justamente no permite la certeza definitiva, sino que es un permanente descubrir, explorar, realizar de un modo nuevo, implicando un estado de creación permanente.

En este sentido, tampoco hay recetas definitivas, ni pautas acabadas, ni caminos garantizados para el desarrollo de la disciplina en arquitectura; pero si está claro que es una construcción en el tiempo, colectiva y plural, dinámica y por consiguiente, viva.

Para sintetizar, otra vez se recurre al arte para dar una imagen que condense esta complejidad de pensamiento, en este caso, el grabado de la *Melancolía I* de Durero. En esta obra, aparece una intrincada conjunción de personajes (dos ángeles, uno maduro con compás en la mano, el otro un niño que escribe y un perro flaco) apoyados en un edificio inacabado o posiblemente una obra en construcción, desde donde se ve un paisaje de agua y una ciudad lejana. También conforman la escena una serie de objetos (un reloj de arena que hace presente al tiempo, un



Fig. 404 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I
Grabado, *Melancolía I*, Alberto Durero, 1514.

cubo mágico de números que sumados en todas las direcciones dan exactamente la misma cifra, una balanza en equilibrio, herramientas de construcción, una campana, una esfera, un poliedro irregular), haciendo de todo el conjunto un solo discurso donde domina la actitud de una reflexión profunda y expectante, evidente en la mirada del ángel maduro, queriendo contener, articular o tal vez proyectar, a partir de toda esta cosmogonía.

Al igual que en este grabado, la obra abierta en arquitectura necesita una mirada inclusiva de diversos componentes que se entrelacen entre sí: un grado de madurez disciplinar para evitar la obra como figuratividad personal, la conciencia del tiempo en un continuo devenir, la precisión del espacio, la vinculación del paisaje natural y artificial, la técnica, la forma, la medición calculada, pero a la vez, la imperfección que da la acción humana, haciendo de todos estos elementos un equilibrio en suspenso y una construcción permanente.

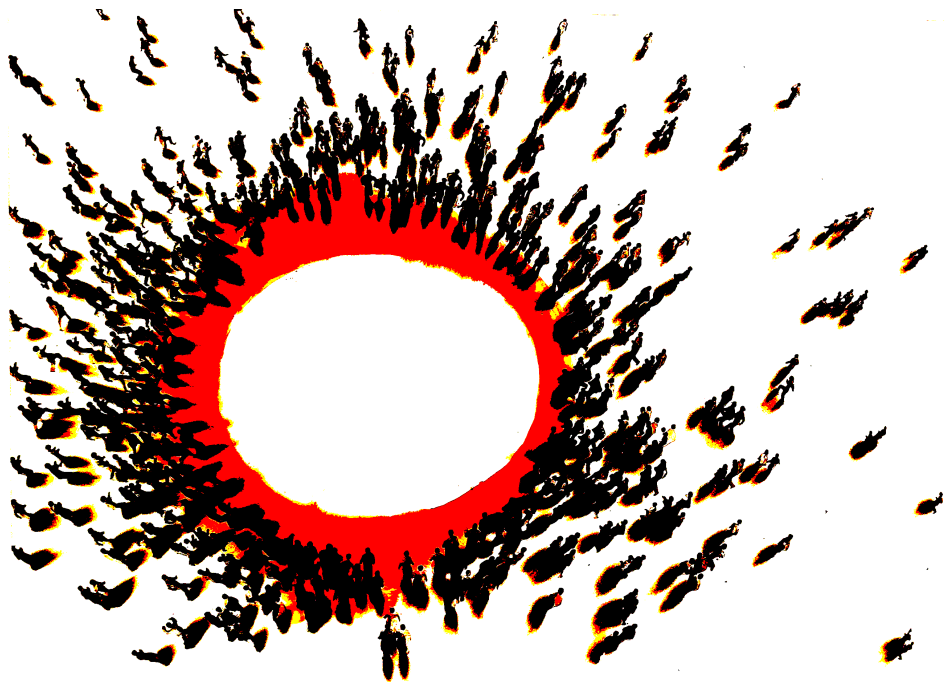


Fig. 405 Fuente: fotografía propia, de la obra de Juan Genovés (2000), Secuencias 102 (acrílico sobre tela).

En la imagen, la idea de lo colectivo configura el círculo de la obra. Igualmente una obra abierta, en continuo cambio y mutación, está viva y se construye en función de la participación común.

CONCLUSIONES

El contexto de la ciudad de Córdoba muestra una dinámica de transformación constante, al cual la disciplina puede acompañar e interactuar desde el proyecto arquitectónico, a través de articular diferentes variables en las operaciones de diseño, relacionadas con los conceptos de *Obra Abierta*, desde el inicio proyectual. Permitiendo conformar las bases y la estructura de soporte necesarias para dialogar con un contexto en movimiento. Entendiendo de esta manera, que el proceso proyectual forma parte desde su etapa inicial de una realidad cambiante del contexto y puede situarse dentro del proceso general de la mutación de la realidad.

La dinámica de cambio, las sucesivas rupturas y la transformación constante de las obras y proyectos de arquitectura en la ciudad de Córdoba, muestran un modo de construcción de identidad local, la cual se visualiza a través de un *código* que se repite en la dinámica de transformación constante de las obras de arquitectura, relacionadas con un sucesivo replanteo de *ser* en su búsqueda permanente de concretar su propia conformación identitaria. Así, la construcción del paisaje urbano de la ciudad, va mutando constantemente en relación a un *referente* del momento tomado como guía, el cual queda incompleto, ya que, antes de finalizarlo y cerrarlo, deriva hacia un nuevo modelo; y es en este proceso entre los diferentes *referentes*, en el que se entiende se produce el cambio de las obras permanentemente, estableciendo el estado de mutación constante del paisaje urbano, conformando un *contexto en movimiento*.

A su vez, la propia acción de cambio que se visualiza en el paisaje urbano, promueve el espíritu de la reconquista en la construcción creativa de identidad, de anhelo de superación, de permanente volver a definirse, configurando así, un proceso continuo de cambio, conformando una estructura abierta que permanece permeable a futuras intervenciones para su redefinición.

Esta inclusión de un permanente derivar de una acción a otra, de un proyecto a otro, de una obra con un referente a otro; se entiende como la construcción de un *presente eterno*, de un alargamiento del tiempo sin finalización en una obra cerrada en sí misma, sino en una obra o proyecto en constante transformación, consolidando una *acción creativa* continua.

La construcción de identidad en arquitectura en el contexto urbano local, está definida, así, a través de una *acción*, un verbo, no se relaciona con un adjetivo o una imagen, siendo el cambio constante y dinamismo de transformación que

muestran las obras de arquitectura en la ciudad, un rasgo de autenticidad fuera de la cultura del *simulacro*.

Este código que se repite, guiado por un nuevo *referente* temporal, permite trascender la obra y su autor, haciendo de cada variación y mutación de la arquitectura, otra obra, una nueva etapa en la construcción de identidad, con una mirada que incluye un tiempo futuro, un *devenir* en un nuevo resultado, donde la *ruptura* plantea la oportunidad de *creación* y no un límite a la acción.

Opuesto a esta dinámica del medio, se acompaña escasamente esta movilidad desde la disciplina, principalmente al proyectar obras cerradas y unívocas, contrarias a la dirección de la lógica de construcción del contexto local. Frente a la dinámica de mutación constante que se vive en el contexto urbano, paradójicamente, son minoritarias las propuestas de arquitectura y urbanas, donde pueda visualizarse desde el proyecto el concepto del devenir, cambio y mutación de las obras, con la noción implícita de tiempo, formando parte del diseño de la arquitectura y la ciudad. Por esto, se hace necesario repensar la operación proyectual arquitectónica tendiente hacia estructuras abiertas, complejas y polivalentes, a los fines de estar acordes a su propio contexto en movimiento.

A su vez, en un mundo donde los avances en las comunicaciones y la tecnología han instaurado el valor del instante, de lo transitorio, de la incertidumbre, donde la celeridad de los cambios es cada vez más una forma de vida y las transformaciones son cada vez más rápidas; se proyectan insistentemente desde la disciplina edificios cerrados, definidos, delimitados y unívocos, en contraste con una realidad que ha tomado otro camino hacia la movilidad, la polivalencia y la ambigüedad.

En este sentido se entiende la pertinencia de incorporar al proyecto disciplinar los conceptos de *Obra Abierta* en contextos en movimiento, ya que contienen la capacidad de convocar, de otorgar voluntad de crear, invitando a otro a participar en la construcción de las obras.

Las operaciones de proyecto relacionados con conceptos de *Obra Abierta*, posibilitan dialogar con la dinámica de un medio en movimiento, ya que desde el proyecto contienen lógicas con la capacidad de acompañar un contexto que cambia, sin quedar las obras paralizadas y estancadas a un tiempo histórico. Conteniendo operaciones proyectuales e instrumentos de diseño que permiten acompañar este proceso creativo de la cultura, incorporando márgenes abiertos, espacios de maniobras y de ambigüedad en las obras de arquitectura, los cuales posibilitan la construcción constante y participación plural.

La idea de obra abierta en arquitectura contiene una estructura conceptual que permite entablar una continuidad en el proceso de construcción de las obras en el tiempo, donde cada etapa puede ser una realidad única y a la vez parte de otras mutaciones y transformaciones.

De este modo, se entiende, que, las operaciones de proyecto en el campo de la arquitectura que se relacionan con los conceptos de *Obra Abierta* son pertinentes de incorporar a lógicas de diseño en contextos dinámicos, invitando a participar de la obra en el tiempo.

El modo dinámico de construir el paisaje de la ciudad de Córdoba, se entiende que constituye un rasgo identitario, ya que esta *forma de hacer* no diferencia grupos sociales, equipos de gestión, condición socioeconómica o política, sino que conforma un hacer común y colectivo. Esta característica de la forma de hacer se visualiza en las diferentes categorías estudiadas: tanto en el *espacio público* como en el *privado*, es decir en relación al dominio de las obras; tanto en las *obras formales* como en las *obras informales*, es decir, en referencia a si las obras están proyectadas por profesionales de la disciplina o si son construidas fuera del ámbito profesional colegiado; o también, cuando se encuadran en la *gestión pública o en la privada*, en relación a considerar a quienes administran, gestionan y organizan las obras de arquitectura; involucrando así distintos ámbitos, logísticas y personas que intervienen en la construcción de la arquitectura, visualizándose la misma dinámica en todas las categorías. A partir de comprender esta inclusión de múltiples actores en el modo de construir local, se entiende que pensar en propuestas de obra abierta, es una manera de estructurar procesos de trabajo complejos, con diversos actores en el tiempo, con obras que plantean un margen de maniobras, que contienen un tiempo no cerrado al momento proyectual inmediato, sino la inclusión de un accionar futuro. De este modo, la *obra abierta* puede contener tres nociones de tiempo: la idea de tiempo en la arquitectura que involucra el transcurrir natural, un tiempo del propio autor como acto creativo continuo y, además una tercera fase, que caracteriza particularmente el contexto local, de un tiempo como presente eterno que recomienza constantemente en cada mutación de las obras.

Pensar así, en operaciones de proyecto que incluyan conceptos relacionados con *Obra Abierta*, da lugar a obras dinámicas, que, conteniendo una estructura conceptual planteada desde el diseño, pero a su vez dúctil, posibilita una amplia participación y variación en el tiempo. Donde la figura del arquitecto es esencial desde el proyecto articulando diferentes actores, posibilidades de

transformación, modalidades operativas en diversas escalas, medios y lógicas de intervención.

El rol del proyectista en operaciones de proyecto en este sentido, se considera como un *estratega* de múltiples variables, ya que permite la participación futura de otros actores, aunque siendo el arquitecto, desde la operación proyectual, el artífice de esta estructura de inclusión y una parte fundamental del proceso histórico de la obra. De esta manera, se diluye la noción del arquitecto como único *autor* de la propuesta creativa, como también, el rol del *usuario* como sujeto pasivo, para transformarse en un agente cooperativo y activo del proyecto. El rol del proyectista como estrategia ofrece la oportunidad abierta de actuar sobre las obras, sin pretensión de dominio absoluto sobre la arquitectura.

Por otro lado, la entidad proyectual comprendida dentro de un ámbito personal, enmarcado solo a un sujeto proyectista, a través de obras con *firma de autor*, ha producido una mimesis entre sujeto y proyecto alejándose de una visión crítica que produzca un saber colectivo. Esta lógica proyectual ha creado en la disciplina, una relación de espejo entre el arquitecto y su obra, lo cual promueve tanto la proliferación de obras de autor, de arquitectura-mercancía, como también la comprensión del proceso proyectual como camino de elaboración introvertido y hermético. Este enfoque, limitado solo a la capacidad de representación del propio proyectista, ha alejado la entidad del proyecto de ser entendido como modo de conocimiento u operación que puede construir un saber colectivo del presente cultural y social.

A partir de estas afirmaciones, se entiende que los conceptos de *obra abierta* en arquitectura permiten proyectar obras como proceso y no como una idea acabada y cerrada, siendo capaz de integrar distintas variables en el tiempo, actores y acontecimientos, rectificándose a sí misma constantemente, acompañando, de esta manera, un contexto en movimiento. Los conceptos de obra abierta permiten la incorporación, desde el proyecto, de un *margen de maniobras* en la arquitectura, ya que con la falta de unicidad cerrada de las obras, puede incluir la *ruptura* permanente que sucede en el contexto como materia de continuidad, donde se ofrece la invitación desde el proyecto a plantear una nueva posibilidad creativa a partir de esa pausa. Es decir, planteando proyectos no cerrados sino permeables a futuras intervenciones y actores, posibilitando cambios de rumbo y paradigmas a lo largo del tiempo, incluyendo la participación colectiva. Para poder construir así un proyecto colectivo y compartido, apartándose de un proceso proyectual planteado como caja negra, hermética y personal.

Por otra parte, la concepción de una *obra abierta* en arquitectura, con discontinuidad de tiempos de ejecución y distintos actores intervinientes en el tiempo, lleva a descomponer su unicidad como obra en aspectos morfológicos y estéticos. Donde la obra pierde su concepción unívoca y comienza una derivación compleja, donde lo inacabado, contradictorio o *feo*, pueden ser cualidades de una nueva reformulación estética en el lenguaje y espacio arquitectónico.

A su vez, pensar obras abiertas en arquitectura incluye la condición de construcción plural, perdiendo así la concepción de único hacedor de la obra, creando una *ruptura* en el sentido de una conclusión de unicidad como *obra cerrada*, permitiendo incluso que el aporte de otros actores la vuelva *asimétrica e inarmónica*.

A partir de estas consideraciones se entiende, también, la pertinencia de los conceptos de *Obra Abierta* en arquitectura, donde la irrupción del *otro* da lugar a su construcción en el tiempo, pudiendo ser capaz de contener, desde las operaciones de proyecto, condiciones de *inarmonía y asimetría* como parte de su constitución, sin significar una incoherencia, sino por el contrario, sumar a su composición ambigua, donde la falta de un discurso unívoco de la obra está contenido en su propia estructura conceptual, proponiéndola abierta a la participación, revisión y mutación.

En este sentido se entiende la importancia de proyectar a partir de la idea de la obra planteada abierta, permitiendo la inarmonía y la divergencia, ya que al incluir el cambio y la participación del otro, posibilita la elección del rumbo de la obra a seguir y al existir una elección, se da lugar a la construcción de identidad local.

Estas concepciones de proyecto abiertas, donde se incluye el alargamiento del tiempo, participación de otros actores, la ambigüedad e inarmonía, implican rupturas con órdenes de estética puros y es donde aparece lo *imperfecto* como parte de la *belleza* de la obra.

La estética de lo *imperfecto* se revela a partir de la valoración de la acción humana como *belleza*, donde lo *feo* se transforma en bello a través de la *representación*.

Dando lugar, desde la arquitectura, a interpretar las dinámicas, rupturas, fragmentaciones y discontinuidades de la realidad del contexto, incluyendo desde el proyecto operaciones e instrumentos *activos* que posibiliten aspectos cambiantes y dinámicos, donde lo feo y lo bello no son antítesis, reapareciendo, así, otro orden que viene del esfuerzo acumulado, el referente buscado, el trabajo elaborado, que se acerca a un orden moral y *sublime*.

En esta arquitectura sin unicidad idealizada, se presenta la oportunidad de que el proyecto pueda incluir la contradicción y la ambigüedad como una condición positiva, en oposición a una arquitectura referida unívocamente a un mundo ideal a través de obras cerradas.

Esta inclusión de *otro* en las operaciones de proyecto abiertas, desplaza el término de autoría como obra cerrada y concluida, pero abre la posibilidad de acción y participación, creando el campo fértil para su posibilidad de participación en una obra abierta.

En este sentido, las sucesivas transformaciones de las obras, los cambios propuestos, la mutación que en su mezcla cuestionarían nociones de *gusto* y estética formal, de aporte espontáneo, sin rigor profesional, cargan a la obra de una superposición de huellas humanas y se encuentra en ello su valor estético. Estos aportes que parecen en las obras sin atributos de genialidad, sin autores reconocidos, conforman un relato que no tiene relato formal, pero que a la vez, contradictoriamente, consolida el lenguaje de la mayor parte de las ciudades latinoamericanas.

A partir de entender esta lógica, se pueden incorporar a la conformación urbana y condición estética de las obras de arquitectura, las mutaciones como parte de la naturaleza y lógica contextual, siendo una etapa del proceso proyectual abierto y plural, donde aparece el aporte espontáneo sumado a la misma obra, transformándola en una nueva.

Se debe agregar, que el aporte creativo desde la disciplina a la movilidad del contexto, se entiende puede encontrarse cuando el arquitecto crea la malla de soporte de ese proceso a través de una obra abierta, creando el campo de acción que posibilita la participación, buscando no sembrar mayor caos sino un orden abierto y una manera de acompañar esta dinámica del lugar. Así una obra abierta, puede absorber la dinámica y transformaciones de las obras, conteniendo una lógica conceptual de participación a partir de diferentes variables, que abren diversas posibilidades de intervención en el tiempo. Donde el arquitecto puede estar presente como autor desde otro lugar menos alegórico, sin su figuratividad literal, donde lo indeterminado, la asimetría y la polivalencia, también se proyectan y son parte de la obra.

Hay que mencionar además, que la obra abierta en arquitectura, propone una estructura conceptual participativa, en red, con porosidad de espacios en blanco, pausas e intersticios que completar, posibilitando la revalidación de sentido a lo largo del tiempo, convirtiendo a la obra de arquitectura en un tiempo siempre presente, como requiere el contexto. La apertura de la obra da lugar, así, tanto a un habitante activo que puede provocar un

nuevo sentido a la obra, como también, a un *autor estratégico*, donde el propio autor incluye un autor implícito. Donde, en una obra abierta, es competencia del proyecto contribuir a producir la participación posterior, es una invitación, diferenciándose de una simple secuencia de acciones lineales o pasos de un procedimiento para el completamiento de una obra ya preestablecida por el autor.

En cuanto a la dinámica urbana de movilidad del contexto en Córdoba, al igual que la mayoría de las ciudades en crecimiento, ésta se ha visto extendida y construida en su territorio sin límites precisos, con cambios permanentes en los criterios prefijados, construyendo un territorio extenso, más allá de su capacidad en términos de sustentabilidad urbana. Por lo cual se reconoce, a través del presente estudio, la oportunidad de pensar la evolución de la ciudad dentro de sus propios límites ya construidos, aprovechando y consolidando la construcción e infraestructura existentes, en coherencia con un modo de construcción de identidad local, de mutación sobre sí misma. Es decir, se considera pertinente que los nuevos procesos proyectuales urbanos puedan ser pensados en una ciudad nueva, pero dentro de la que ya existe, renovando sus modos de habitar, reconfigurando su espacio público, reutilizando las construcciones existentes y principalmente dando oportunidad de regeneración vital a través de una *ciudad abierta*.

Asimismo, la ciudad de Córdoba construida sobre la cuadrícula ortogonal, incuba, en su orden geométrico, su propia transformación y transgresión, estructurando un crecimiento regulado en ejes ortogonales y a su vez ilimitado. Así la ciudad, por un lado, se organiza a partir de una trama rígida de tejido que la contiene, pero por otro, evoluciona con una flexibilidad de crecimiento, entablando un orden que permite una evolución irregular, abierta, diversa y heterogénea. Esta lógica de apariencia absurda o contradictoria no configura una antítesis, sino que se complementa entre sí, fundiendo estabilidad e inestabilidad al mismo tiempo en una dinámica permanente entre límite y apertura.

Esta construcción ordenada y fluida a la vez, que contiene el damero, es clave para posibilitar el devenir y la transformación de la ciudad dando lugar a la diversidad de una ciudad abierta.

En este sentido, esta ambigüedad que está presente en la ciudad latinoamericana a través de su trazado, contiene la capacidad de regeneración metabólica como código de cambio, para poder crearse y recrearse en el tiempo. La cuadrícula contiene así la capacidad de albergar operaciones de proyecto, que pueden replantear el sentido y

construcción de la ciudad, de reinventarse a sí misma, de múltiple participación e inclusión, en coincidencia con los conceptos de *Obra Abierta*.

A partir de las operaciones de proyecto urbanas estudiadas, desarrolladas en diferentes contextos urbanos y culturales, se entiende que las ciudades evolucionan sobre sí mismas al replantear sus transformaciones a partir de sus preexistencias, sin abandonarlas o arrasarlas, sino mutando hacia nuevas configuraciones. Por esto, una ciudad abierta se construye sobre sus propias huellas, actualizando sus modos de habitar, revalorizando el espacio público como activador de pertenencia y referencia colectiva, replanteando la normativa vigente a nuevas configuraciones ajustadas a nuevas necesidades, tomando los problemas que surgen en la ciudad como nuevas oportunidades de diseño, poniendo el eje del proyecto en la calidad de vida del habitante apartándose de prefiguraciones cerradas, proyectando la ciudad con una lectura atenta a las apropiaciones de los espacios urbanos como señales de conductas comunes, las que pueden estructurarse en estrategias urbanas ricas en calidad de habitabilidad.

Las operaciones de proyecto urbanas que plantean cierta apertura de intervención, dejando margen de acción en el tiempo, permiten su completamiento y actualización, sin imponer un modelo cerrado unívoco, dando parámetros proyectuales para poder conformar una *ciudad abierta*, de inclusión social, participación y transformación en el tiempo. Permitiendo su adaptación flexible a diferentes circunstancias, dando nuevas respuestas a necesidades específicas y posibilitando cambios en los modos de habitar urbanos, haciendo de la ciudad existente una nueva ciudad vivaz y activa, con operaciones de proyecto que plantean una invitación abierta a la gente a habitarla. De esta manera, se entiende que la obra abierta se corresponde con la noción de ciudad abierta, es decir, un soporte amplio, indeterminado y polivalente, un campo de posibilidades de acción, una invitación a participar a otros actores, una ciudad inclusiva que contiene márgenes de maniobras en el tiempo, extendida a lógicas proyectuales urbanas.

Con este enfoque, de proceso entrópico de construcción de la ciudad sobre sí misma, el patrimonio y la ruina son parte del proceso proyectual y, se entiende, que creando la malla de soporte desde el proyecto, se puede hacer coincidir con las lógicas de construcción local de cambio y transformación.

La ciudad de Córdoba que se construye sobre sí misma, transformándose y mutando en su propia forma y significación, contiene la dinámica natural que permite

relacionarla con los conceptos de *Obra Abierta* desde el proyecto; pudiendo contener también la ruina como parte de su propio proceso, pero no entendido como un atributo negativo sino como contribución y parte de una nueva propuesta, capaz de generar dinámicas abiertas de tiempo presente.

Aunque se tiende a asociar la idea de ruina con connotaciones negativas, de decadencia, en cierto sentido de muerte o destructivas, en el contexto local, se muestra una constante convivencia con restos de obras sin terminar o transformaciones de obras, en las que se interpreta una posibilidad de construcción permanente.

En este proceso incompleto en continua mutación de la ciudad y de las obras de arquitectura, está implícita la existencia de una huella de ruina. Aunque, ciertamente, cualquier ciudad cambia y contiene construcciones que por el paso natural del tiempo se transforman en ruinas, en el contexto local, la construcción continua a través de fragmentos y discontinuidades, la hace convivir con la ruina de manera natural, convirtiéndola en la posibilidad latente de ser parte del proyecto activo, en una continua mutación de las obras en la ciudad. En este sentido, se considera pertinente la relación con la estructura conceptual de *Obra Abierta*, ya que no se puede tener certeza de los cambios que se van a producir en el futuro, pero al dejar margen de acción se puede dar lugar a un campo de posibilidades, donde los fragmentos, discontinuidades y ruinas son parte del proyecto. Se comprende así, que la ruina, no es aquella figura melancólica, sino que puede constituir el motor del proyecto, como herramienta de movilización consciente y activador de participación. El desafío disciplinar en el contexto local, se entiende está en poder visualizar estos fragmentos de obras como parte de la operación proyectual.

Por otra parte, en cuanto a la arquitectura, las operaciones de proyecto entendidas bajo conceptos de *Obra Abierta*, invitan a participar de la obra en el tiempo desde distintas variables de diseño, ya sea desde la *forma*, *función* o *técnica*, incluyendo su movilidad.

En efecto, a partir del estudio de antecedentes bibliográficos, puede entenderse que las operaciones de proyecto que plantean la interdependencia entre *forma* y contexto, tienen posibilidades de adaptación mutua en el tiempo, invitando desde el proyecto a su participación.

Las obras de arquitectura que tanto desde su *forma estructural* como también desde su *forma espacial*, están concebidas desde el proyecto con una lógica de cambio y mutación, permiten su transformación como parte de su propia naturaleza, sin significar rupturas sino parte de su proceso.

La *forma estructural* de la arquitectura y su estructura resistente da lugar a la participación en el tiempo si la lógica de mutaciones de las obras están concebidas desde el proyecto con conceptos apertura, tanto si se resuelven en el interior de su propia forma *contenedor*, permitiendo la movilidad y cambio desde su interior, como si la estructura está conformada por partes, a través de una estructura *celular*, en agregación o sustracción de sus elementos constitutivos.

La forma *espacial* de la arquitectura que contiene una volumetría porosa, con intersticios y espacios vacíos *internos* pensados desde el proyecto, posibilita que las obras cambien y evolucionen libremente, que contengan un margen de maniobras y muten en el tiempo.

La forma *espacial* de la arquitectura que desde el proyecto plantea nociones de apertura a través de límites difusos *externos* y bordes indeterminados, posibilita la transformación de las obras, fuera de los límites de la propia forma pero como parte de la obra, evolucionando en crecimientos que derivan a otras conformaciones morfológicas; produciéndose composiciones formales diversas a las planteadas por el proyecto de origen pero como parte orgánica del mismo.

Las obras de arquitectura que desde el proyecto prevén la convivencia de diferentes actividades, la *polivalencia* y la hibridación funcional, proponiendo proyectos que no se ajustan a una sola función predeterminada definida únicamente por el autor, posibilitan la simultaneidad de usos, participación y cambios de organizaciones funcionales de los edificios, permitiendo acomodarse de manera abierta a distintos requerimientos en el tiempo.

Las obras de arquitectura que desde el proyecto presentan la posibilidad de cambios de destino programático, con *flexibilidad* funcional, son capaces de acomodarse a diferentes necesidades según se requieran, a diferencia de edificios proyectados con poco margen de cambios de uso, pensados como trajes a medida para un tiempo y uso específico. Así, las obras que se proyectan desde la flexibilidad pueden acompañar un contexto dinámico y una evolución tipológica específica con márgenes de apertura. A su vez, contener pautas de proyecto que involucren una función *comunicativa* desde el proyecto, permite articular atributos de significación social, vinculando la memoria colectiva con la arquitectura, posibilitando la continuidad y, a su vez, el replanteo de significado de las propias referencias sociales. A través de operaciones de proyecto que involucren funciones significativas abiertas en la arquitectura, se permite comunicar valores, críticas y cuestionamientos sociales colectivos en una sociedad, brindando márgenes de participación.

En cuanto a las obras de arquitectura que desde el proyecto cuestionan configuraciones estereotipadas cerradas, buscando dar respuesta a nuevas maneras de vivir, replanteando críticamente *modelos* arquitectónicos, buscando adaptarse para dar nuevas respuestas a comportamientos sociales, resultan abiertas al invitar a cambiar *modos de habitar* estancos, dando lugar a apropiar los espacios de una manera diferente a la habitual. Hay que mencionar, además, que las decisiones técnicas que involucran desde el proyecto lógicas de *sistemas constructivos*, en cuanto organización y pautas constructivas tecnológicas, de órdenes regenerativos, de tecnología seriada, pero con márgenes de participación, posibilitan que la arquitectura pueda mutar a través de la estructura del propio sistema hacia nuevas configuraciones invitando a la participación y cambio.

Además, existen *elementos constructivos* que pensados desde el proyecto, permiten el cambio de la arquitectura y la participación fuera del propio autor, posibilitando la movilidad de la arquitectura a través de mecanismos de partes regulables, piezas tecnológicas, dispositivos constructivos de variabilidad, elementos de adaptación, apartándose así de concepciones estáticas de los espacios, invitando a la adaptación de la arquitectura en el tiempo. Se debe aclarar también, que estos *elementos* deben ser accesibles a la transformación y no convertirse en mecanismos que por su deterioro o infraestructura necesaria de recambio se inmovilicen en el tiempo.

Otro punto a señalar, es que a través de *logísticas de diseño pre-proyectuales* se pueden involucrar directamente a otros actores en las decisiones de proyecto, con lo cual la arquitectura puede incorporar pautas de gestión y organización para ajustar y modificar las obras de manera plural antes de realizarse. Estas metodologías de diseño participativas abiertas, asentadas en una forma de gestión de las obras, son factibles de permanecer como lógicas de evolución basadas en la pluralidad de decisiones, renovando la arquitectura en el tiempo.

A su vez, las obras que han sido proyectadas como obras cerradas o que han quedado inconclusas, fragmentadas de su idea unitaria, con degrado natural o incluso en ruinas, pueden transformarse formando parte de *logísticas de diseño post-proyectuales*, tomando estas obras como parte de un nuevo proceso de mutación abierta, re direccionando la arquitectura a nuevos modos de habitar, reutilizando y aprovechando las preexistencias, con la idea de tiempo y de participación como parte de la obra.

A partir de lo mencionado anteriormente, se puede inferir que las distintas variables de *forma, función y técnica* si

están articuladas entre sí y contempladas desde las operaciones de proyecto relacionadas con los conceptos de *Obra Abierta*, permiten ampliar el campo de participación invitando a conformar la obra desde diferentes ámbitos, necesidades y temáticas, con amplio margen de maniobras, susceptible de interpelar en el tiempo por distintos actores.

En consecuencia, se entiende que los conceptos de *Obra Abierta* permiten entender la arquitectura como acontecimiento, donde la obra se reescribe permanentemente y se actualiza, abandonando la idea de establecerse como una condición fija, inmóvil o muerta. Al desaparecer como obra cerrada y terminada, también desaparece su autor como único hacedor y renace en una reconstrucción múltiple y colectiva donde es posible interactuar con el contexto. A partir de los conceptos de *Obra Abierta*, el proyecto de arquitectura cuenta con las herramientas e instrumentos de diseño para recomponer los vínculos con la construcción de identidad local desde la disciplina, como motor y fuerza desencadenante de las mutaciones de las obras en el tiempo.

De manera que, la lógica implícita en los conceptos de *Obra Abierta* transferida al proyecto de arquitectura, al ser una invitación a participar, permite operar sobre las obras existentes y a la vez proyectarlas en el futuro, pudiendo contener mutaciones y cambios, dando lugar a las posibles circunstancias, acciones creativas y coyunturas contextuales que acontecen en el medio. Así, la operación de diseño basada en la idea de obra abierta, permite pensar en proyectos que tengan la capacidad magnética para provocar y promover modificaciones de las obras y su contexto en el tiempo; promulgando tanto un avance y evolución de los propios planteos de diseño como también de acomodarse a la situación existente en su propio ambiente.

Así, la arquitectura, entendida bajo conceptos de *Obra Abierta*, da lugar a ser objeto de continuas interpelaciones, donde los *invariantes* de su estructura conceptual son la capacidad de contener *variables* de transformación y participación, donde lo estable de la obra es el cambio y la inclusión de otros actores. Adaptándose, de esta manera en el tiempo, a las necesidades de sus habitantes, diferentes situaciones que acontecen en el contexto, ajustándose a los cambios necesarios para articular presente, pasado y futuro. Desde estos conceptos, el proyecto vuelve a posicionarse en su significado etimológico de *lanzar hacia delante*, conteniendo tiempo como materia evolutiva. A su vez, la obra abierta en arquitectura no viene a dictar una secuencia de pasos estipulados previamente por el autor para la continuidad o transformación de las obras, sino que

presupone, promueve y engendra operaciones, invitando a otros actores a completar y desentrañar la evolución de la obra, a través de una actividad cooperativa y colectiva. De este modo, se puede entender también a la ruptura, discontinuidad y fragmentación como condiciones positivas siendo parte de un proceso creativo de las obras de arquitectura, capaz de referir a un nuevo significado dentro de la complejidad. Conformando una obra que, desde el proyecto, lejos de tener un sentido definitivo y rígido, adquiere la movilidad de un proceso vivo, donde la obra se plantea en términos de conjetura, potencial y plural.

A partir de los argumentos expresados en este apartado de conclusiones, se considera validada la hipótesis de estudio, cumplidos los objetivos planteados y resueltas las preguntas de investigación, aunque su argumento en profundidad está desarrollado en el corpus teórico-empírico de la presente tesis doctoral, en sus contenidos, análisis, discusiones y conceptos.

Principales aportes de la investigación

Los aportes más relevantes del presente trabajo pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

- La investigación realizada en esta tesis aporta al conocimiento disciplinar, al vincular conceptos de *Obra Abierta* con la dinámica y modo de construcción de la arquitectura latinoamericana y en particular de Córdoba.
- La presente tesis aporta el estudio y desglosamiento de operaciones de proyecto, herramientas e instrumentos de diseño, factibles para que la disciplina pueda incorporar en su hacer específico acompañando la dinámica y movilidad del contexto.
- El trabajo plantea un diálogo transdisciplinar entre distintos autores, con foco en la relación entre creatividad, movilidad y proyecto. Esta articulación de miradas entre distintas disciplinas como la filosofía, literatura, cine, semiología y arquitectura, introducen las bases conceptuales para una obra abierta en arquitectura inserta en un pensamiento complejo de la cultura contemporánea.
- Se elabora un registro y sistematización de cambios en obras de arquitectura en la ciudad de Córdoba, evidenciándolo a través de su transformación histórica, atravesado por la vinculación a conceptos de identidad cultural. La investigación aporta al conocimiento específico al describir, basada en una estructura de análisis, la

transformación de la arquitectura local a través de diferentes casos, entes privados/ públicos y distintos momentos de la historia local, mostrando cómo se desenvuelven dinámicas sostenidas en el tiempo las cuales conforman rasgos característicos en la construcción de identidad.

- Se elabora el diseño de una estructura de diagnóstico del estado de la cuestión sobre la movilidad del contexto, diferenciando obras inconclusas y obras que se transforman, caracterizando dos categorías de la arquitectura local.

-El presente estudio da muestras, bajo un cuadro de análisis, de los cambios constantes en la sociedad con relación a la movilidad en su referente social; en correspondencia directa con la transformación de la arquitectura en la ciudad de Córdoba.

- Se realiza una descripción comparativa entre diferentes plataformas de diseño colectivo en arquitectura relacionándolas con los conceptos de obra abierta, diferenciando sus características y particularidades.

-Se muestran operaciones de proyecto urbanas en diversas ciudades del mundo, donde a través de su análisis y descripción se clarifican estrategias claves de transformaciones sobre la propia ciudad, exhibiendo, así, mutaciones entrópicas, evidenciando pautas específicas sobre diseño urbano.

-Se desarrolla una propuesta de análisis sobre operaciones de proyecto basada en la definición de tres pilares: forma, función y técnica. Dichos pilares conforman operaciones proyectuales de obra abierta en arquitectura articulados a través de distintos indicadores. Se elaboró, además, un cuadro metodológico que permitió identificar, en los diferentes antecedentes estudiados, categorías, variables e indicadores sobre operaciones de proyecto abiertas en arquitectura.

-En el trabajo, se define del rol del arquitecto como estrategia de la obra desde el proyecto, conformando un perfil abierto y colaborativo. En este sentido, se formula una dirección del ejercicio profesional hacia lo colectivo y plural, cuestionando la práctica habitual hermética, cerrada y pensada como obras con firma de autor.

-Se diseña una matriz de investigación, que coincidente con la estructura de investigación de la propia tesis, se aplica a una obra construida con características de obra abierta, exhibiendo la articulación de todos los indicadores de

estudio y mostrando su relación con un contexto en movimiento. Así la investigación se transfiere a una obra construida, con tiempo suficiente transcurrido para poder constatar las variables estudiadas.

- Se enuncian futuras líneas de investigación posibles de desarrollar y profundizar que se desprenden del presente trabajo.

Futuras líneas de investigación

La presente tesis doctoral presenta la posibilidad de seguir futuras líneas de investigación que podrían profundizar el trabajo comenzado. Dificilmente puede encasillarse en pocas opciones, por lo cual se plantean a continuación tres grandes direcciones de estudio:

- 1) la arquitectura abierta y medios virtuales.
- 2) la arquitectura abierta e infraestructura.
- 3) la arquitectura abierta sustentable.

1) La arquitectura abierta y medios virtuales:

Una línea de investigación posible de continuar se enmarca en la posibilidad de profundizar sobre cómo herramientas e instrumentos virtuales de diseño acompañan al proyecto de una obra abierta en arquitectura. Esto podría abrir campos de estudio donde se investiga cómo los medios virtuales de comunicación y proyecto influyen en la definición de la arquitectura, en la inclusión de actores y en la dinámica de cambios sostenidos en el tiempo.

En este enfoque se buscaría profundizar sobre arquitectura y procesos de diseño que contengan medios virtuales de proyecto colaborativos, haciendo de las herramientas virtuales elementos de composición abiertos, colectivos y plurales.

Estudiar la idea y conceptos de *Obra Abierta* como plataforma de participación, elaborada y extendida a medios virtuales, podría buscar respuestas a las siguientes preguntas:

- ¿cuáles herramientas e instrumentos virtuales de diseño podrían acompañar al proyecto de una obra abierta en arquitectura en el tiempo?
- ¿Existen lógicas de acciones colectivas a través de operaciones algorítmicas, prácticas de código abierto o conceptos del software libre aplicables al diseño que podrían aprovecharse para diagramar tendencias, anticipar variables

proyectuales o convocar la participación virtual para consolidar una arquitectura abierta?

-¿Las herramientas virtuales podrían constituir plataformas de discusión y consenso sobre decisiones del rumbo a seguir de la arquitectura y la ciudad, con mayor dinamismo apoyando las instituciones específicas?

En este sentido, se podrían articular las actuales tendencias sobre el diseño abierto, fortalecido por el desarrollo de tecnologías digitales, configurando nuevas nociones sobre arquitectura de código abierto, renovando la práctica disciplinar hacia procesos más democráticos y participativos.

2) La arquitectura abierta e infraestructura:

Otra línea de investigación posible de profundizar a partir de la presente tesis doctoral, es reflexionar si las obras de arquitectura pueden contener infraestructuras abiertas en el tiempo, que permitan la actualización de las instalaciones y la incorporación de nuevas tecnologías, implicando nuevas formas de habitar. En este sentido, se podría analizar cómo las partes llamadas duras o fijas de la arquitectura, que incluyen las instalaciones e infraestructuras, pueden ser también posibilitantes de cambios profundos en la arquitectura y la ciudad. Ahondando sobre el estudio de elementos técnicos, piezas y redes de instalaciones e infraestructura, que permitan cambios de uso, nuevas formas de habitar, prever situaciones de cambios repentinos o de emergencias, transformaciones en las maneras de trabajar, asociaciones de habitantes, teletrabajo, coworking, viviendas asociadas y/o renovaciones urbanas en cuanto a cambios de patrones edilicios estancos.

En esta línea de investigación, se propone estudiar cómo proyectar una ciudad abierta construida por flujos, profundizar sobre la necesidad de construir espacios de acondicionamiento natural/artificial, analizando el rol de la naturaleza en la construcción del territorio, la implicancia de la movilidad de los habitantes en la ciudad, la concepción de arquitecturas temporarias invirtiendo la noción de arquitectura como materia estable y eterna, haciendo de la ciudad un paisaje siempre cambiante basado en sus infraestructuras fluidas y dinámicas.

3) La arquitectura abierta sustentable:

En esta línea de investigación se plantea estudiar arquitectura abierta en recursos renovables, en la que pueda existir una arquitectura autosustentable e incluso aportar al

sistema general de la ciudad. Donde pueda crearse desde el proyecto operaciones que permitan el cambio de paradigma arquitectónico-urbano, de consumidor de energía a producirla. Haciendo una arquitectura que desde la participación abierta pueda acompañar a la naturaleza en sus ciclos entrópicos, lejos de destruir recursos.

Esto podría incluir el estudio de la transformación de la arquitectura hacia un equilibrio con el ambiente incluyendo desde técnicas constructivas de aprovechamiento de materiales, el reúso, la utilización de materias orgánicas, hasta la incorporación de reciclados de desechos de diferentes tipos (orgánicos, industriales, secos de la misma demolición de construcción, etc.), haciendo de la arquitectura un nuevo ciclo abierto autosustentable; donde las preexistencias puedan mutar a nuevos paradigmas de bienestar colectivo, construyendo un futuro más solidario al bienestar común, implicando, también, una sostenibilidad social.

Bibliografía

- ALEXANDER, C. (1986). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.
- ALIATA, F. (2014). Arqueología de la arquitectura de sistemas. *Registros*, n° 11, 6-19.
- ALONSO MAILLEN, R. (2016). *Hacia una arquitectura abierta. Historia conceptual y política del ideal de apertura en la arquitectura (1915-2015)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ARGAN, G. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ARGAN, G. (2002). *Enzo Mari, autoprogettazione?*. Mantova: Corraini.
- ARGAN, G., & Contardi, B. (2007). *Michelangelo architetto*. Milán: Mondadori.
- BARTHES, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Avila.
- BAUDRILLARD, J. (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (2007). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUMAN, Z. (2005). *Identidad: conversaciones con Benedetto Vecchi*. Madrid: Losada.
- BEATO, F., Bergallo, J., De Denaro, L., Gallardo, R., Lascano, J., Moron, E., & Pizarro, T. (1987). *El Monserrat*. Córdoba: Pugliese Siena.
- BLÁZQUEZ JESÚS, P. (2017). *Ruinas Germinales*. Obtenido de Depósito de Investigación Universidad de Sevilla: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/57592>
- BLÁZQUEZ JESÚS, P. (2018). *Cuerpos Etéreos. Sobre lo efímero de la creación arquitectónica. REIA 10*.
- BONDONE, E. (2014). *La identidad en la ambigüedad. Propuesta Decente*. Obtenido de <http://propuesta-decente-2014-capitulo-4la-identidad-de-la-ambigüedad/>
- BORGES, J. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, J. (1998). *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. (1998). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. (28 de Febrero de 2015). La literatura sin final. *El País*.
- BORIE, A. (2008). *Forma y deformación: de los objetos arquitectónicos y urbanos*. Barcelona: Reverté.
- BOURDIEU, P. (2006). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BYUNG CHUL, H. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.
- CACCIARI, M. (2010). *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAMUS, A. (1973). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- CLARINARQ. (29 de octubre de 2014). Maestros de la Arquitectura Argentina El "Togo" Díaz: cordobés y ladrillero. *Clarín*.
- CLÉMENT, J. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CLÉMENT, J. (2018). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CLICHEVSKY, N. (octubre de 2000). *Informalidad y segregación urbana en América Latina. Una aproximación*. Obtenido de CEPAL ECLAC. Naciones Unidas: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5712/S00100859_es.pdf?sequence=1
- CORBOZ, A. (5 de Agosto de 2014). *El territorio como palimpsesto*. Obtenido de bibliodarq: https://bibliodarq.files.wordpress.com/2014/08/5_corboz-a-y-maroy-s-le-territoire-comme-palimpseste.pdf
- CORTÁZAR, J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: siglo XXI.
- CORTÁZAR, J. (1986). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CORTÁZAR, J. (1990). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DE LA FUENTE MARTÍNEZ, I. (2015). *Jørn Utzon. La casa y el horizonte*. Barcelona: UPC.
- DE MOLINA, S. (2013). *Múltiples estrategias de arquitectura*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- DE MOLINA, S. (2016). *Hambre de arquitectura: Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- DE MOLINA, S. (24 de Agosto de 2015). *Sobre lo feo en arquitectura*. Obtenido de Múltiples: <https://www.santiagodemolina.com/2015/>

- DEBORD, G. (1999). Teoría de la deriva. En I. Situacionista, *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*. Vol. 1: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- DELEZE, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELGADO RUIZ, M. (1997). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: BPP.
- DERRIDA, J. (1998). *Firma, acontecimiento, contexto*. Madrid: Cátedra.
- DIEZ, F. (2008). *Crisis de autenticidad: cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Donn.
- DOMINGO CALABUIG, D., & Castellanos Gómez, R. (2013). Obra abierta: del pensamiento al proyecto. *Palimpsesto 07*, 10.
- DORFLES, G. (1989). *Elogio de la inarmonía*. Barcelona: Lumen.
- DOSTOYEVSKI, F. (2004). *Memorias del Subsuelo*. Buenos Aires: Libertador.
- DUCHAMP, M. (1987). *Le processus créatif*. Obtenido de artnews: <http://www.qcentro.org/Etica/quelcom/archivo/textos/Duchamp1957.htm#esp>.
- ECO, U. (1985). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- ECO, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1993). *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- FALÚ, A., & Rainero, L. (2002). *La casa ideal. Boletín CF+S 23. De Sur a Norte. Ciudades y medio ambiente en América Latina, España y Portugal*. . Obtenido de Habitat. Instituto Juan de Herrera: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n23/aafal.html#Piepag1>
- FERNÁNDEZ LORENZO, P. (2012). *La casa abierta. Hacia una vivienda variable y sostenible concebida como si el habitante importara*. Madrid: DPA.
- FERNÁNDEZ, R. (1990). Propiedad y ajenidad en la arquitectura latinoamericana. En TOCA, *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ, R. (1998). *El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ, R. (2013). *Inteligencia proyectual. Un manual de investigación en arquitectura*. Buenos Aires: Teseo.
- FOGLIA, M. E., & Goytia, N. (1989). *Los procesos de modernización en Córdoba*. Córdoba: UNC.
- FOSTER, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (2005). *¿Qué es un Autor?* Obtenido de UBA: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf
- FRAENZA, F., & Perié. (2010). *Diseño, estética y discurso*. Córdoba: Advocatus.
- FRAMPTON, F. (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUD, S. (1985). *Obras completas. Psicología de las masas y análisis del yo. Vol. XVIII*. . Buenos Aires: Amorrortu.
- FROMM, E. (2013). *¿Tener o ser?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FUZS, G. (2018). El arquitecto inventor. En A. Etkin, F. Diez, C. Shmidt, C. Vekstein, R. Lombardi, P. Szelagowski, . . . F. Marioli Nobile, *Hora Libre. Exploraciones sobre el espacio educativo*. Córdoba: Copicentro.
- FUZS, G. (2019). De Plazas y Edificios. En A. Etkin, F. Diez, A. Martínez García-Posada, P. Blázquez Jesús, F. Díaz Terreno, R. Busnelli, . . . F. Marioli Nobile, *Textos desencofrados*. Córdoba: FAUD-UNC.
- GALLARDO, R. (1995). *Rodolfo Gallardo: sus escritos sobre arquitectura de Córdoba*. Córdoba: UNC.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA VÁZQUEZ, C. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

- GARCÍA-HUIDOBRO, F., Torres Torriti, D., & Tugas, N. (2008). *¡El tiempo construye!* Barcelona: Gustavo Gili.
- GEDDES, P. (28 de 10 de 2010). *The valley section from hills to sea*. Obtenido de Habitat: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n45/apged.en.html>
- GIEDION, S. (1981). *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza.
- GUTIÉRREZ, B. (27 de Febrero de 2010). Jardines dignos de un museo. *El País*.
- GUTIÉRREZ, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (2012). Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos. En E. Karge, & B. Klein, *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Arte e identidades nacionales en América Latina*. Dresde: Universidad de Dresde.
- HALL, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En C. HALL, & D. Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HERTZBERGER, H. (2013). Open versus Closed Structures. *Volume 35: Everything Under Control*.
- HERTZBERGER, H. (2015). *Architecture and Structuralism. The ordering of space*. Rotterdam: nai010 publishers.
- IRÓS, G. (1991). *Desarrollo urbano. Reflexiones y acciones*. Córdoba: La Docta.
- JACOB, F. (2005). *El juego de lo posible*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JODELET, D. (1986). En Moscovici, *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. Barcelona: Paidós.
- JOYCE, J. (2017). *Ulises*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- KITAYAMA, K., Tsukamoto, Y., & Nishizawa, R. (2016). *Tokyo Metabolizing*. Tokio: Toto.
- KOOLHAAS, R. (2016). *Delirio de Nueva York un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KROLL, L. (1998). *Entrevista a Lucien Kroll*. Obtenido de Habitat: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n9/acver.html>
- KRONFUSS, J. (1982). *Arquitectura colonial en Argentina*. Córdoba: La Docta.
- KUKSO, F. (15 de Marzo de 2003). *Las plantas del Coliseo*. Obtenido de Pagina 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-392-2003-03-15.html>
- LACATON, A. (6 de Agosto de 2014). *El fin de la arquitectura debería ser siempre mezclar a la gente*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2014/08/06/babelia/1407318173_751921.html
- LAND, P. (2008). El proyecto Experimental de Vivienda (PREVI) de Lima: antecedentes e ideas. En F. GARCIA-HUIDOBRO, TORRES TORRITI, D, & TUGAS, N, *¡El tiempo construye!* Barcelona: Gustavo Gili.
- LATOURET, B. (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- LEACH, L. (1999). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEVI-STRAUSS, C. (1988). *El pensamiento salvaje*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- LIERNUR, F., & Aliata, F. . (2004). *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires: AGEA.
- LLORENTE, M. (2000). Técnica. En I. SOLÀ-MORALES de, M. J. Llorente, J. Montaner, & A. Ramon, *Introducción a la arquitectura Conceptos fundamentales*. Barcelona: UPC.
- MANGUEL, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza.
- MARÍAS, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- MARINA, J. (1994). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍ ARÍS, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal.
- MARTÍ ARÍS, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: FCA.
- MARTINEZ de PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. (2010). Formas materiales de sepulturas en Córdoba, Argentina. *Boletín de Monumentos Históricos. Tercera Época. N. 19*.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, A. (2016). *La Obra Abierta. La idea de tiempo en las obras de arquitectura y arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, A., López de la Cruz, J., & López, R. (2015). *Cuatro cuadernos. Escritos sobre arquitectura y patrimonio*. Obtenido de *cuatrocuadernos*: <https://cuatrocuadernos.wordpress.com/>
- MIRALLES, E. (2009). Palabras, verbos... y otros compañeros de viaje. Una antología para Enric Miralles, a cargo de Carolina B. García. *DC 17-18, UPC*.
- MIRALLES, E. (2009). ¿De qué tiempo es este lugar? *DC 17-18, UPC*.
- MOISSET, I. (2014). *Clásicos de Arquitectura: La Obra Urbana de Togo Díaz / José Ignacio Díaz*. Obtenido de *plataformaarquitectura*: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obra-urbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz>
- MONACO, A. (1999). *Desde la transformación de la Arquitectura a la Arquitectura de la transformación. Hacia un proyecto en crecimiento (Tesis)*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- MONACO, A. (2012). *Progetto Aperto. Cinque strategie di architettura*. Melfi: Libria.
- MONTANER, J. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORIN, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MORRIS, M. (2013). All Night Long: The Architectural Jazz of the Texas Rangers. *Architectural Design*. 83.
- MOYA, D. (17 de febrero de 2009). Cuatro ideas premiadas, una única manzana. *Clarín Arquitectura*. Obtenido de Clarín.
- MÜLLER, L., & Parera, C. (2016). Arquitectura de sistemas y programas sociales en la Argentina desarrollista: del optimismo a lo posible. *Arquitecturas del Sur Vol. 34/ N39*, 32-41.
- MUXÍ, Z., & Montaner, J. (Enero de 2011). *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies Volume 6, 2002 Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis*. Obtenido de *academia.edu*: https://www.academia.edu/10001974/Los_modelos_Barcelona_de_la_acupuntura_a_la_pr%C3%B3tesis
- NASELLI, C., Moisset, I., Collautti, V., Paris, O., & Stevenazzi, C. (2006). *Forma urbana, lecturas y acciones en la ciudad*. Córdoba: I+D.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1957). *Meditación de la Técnica*. Madrid: Revista de Occidente.
- PALEY, G. (1983). *Enormes cambios en el último minuto. Conversación con mi padre*. Barcelona: Anagrama.
- PAMUK, O. (2008). *Otros colores*. Barcelona: Mondadori.
- PARIS, O. (2006). La ciudad implícita en los edificios. En NASELLI, Moisset, Collautti, París, & Stevenazzi, *Forma urbana. Lecturas y acciones en la ciudad*. Córdoba: I+D.
- PAZ, O. (2008). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Santiago de Chile: Tajamar.
- PÉREZ DE ARCE ANTONCIC, R. (2000). *Guillermo Jullian. Obra Abierta*. Santiago de Chile: ARQ.
- PEREZ DE ARCE, R. (2008). Treinta años después. En F. García-Huidobro, Torres Torriti, D., & Tugas, N, *¡El tiempo construye!* Barcelona: Gustavo Gili.
- PESSOA, F. (2016). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acanalado.
- PRIETO, E. (2016). Cronos y Entropía. Sobre la prueba del tiempo en la arquitectura. *Arquitectura Viva, Marzo*.
- PSCHEPIURCA. (2016). *La tercera es la vencida*. Obtenido de ASN/NOISE: <http://asnnoise.com.ar/la-tercera-es-la-vencida-primer-premio-banco-de-la-provincia-de-cordoba/>
- QUETGLAS, J. (1994). La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo. *Croquis 64*.
- QUETGLAS, J. (2004). *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.*, [versión 23.3 en línea]. Obtenido de: <https://dle.rae.es>
- RAMON, A. (2000). Función. En I. SOLÀ-MORALES de, M. J. Llorente, J. Montaner, & A. Ramon, *Introducción a la arquitectura Conceptos fundamentales*. Barcelona: UPC.
- READ, H. (1966). *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo*. Córdoba: Eudecor.

- RICCEUR, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROITMAN, M. (10 de 1 de 2018). *Un día/Una arquitecta*. Obtenido de LU WENYU : <https://undiaunaarquitecta3.wordpress.com/2018/01/10/lu-wenyu/>
- RUIZ ALONSO, J. (2018). *Oskar Hansen y la forma abierta. Influencias e interrelaciones en el desarrollo del arte contemporáneo*. Obtenido de Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español: <https://museoph.org/files/2018-10/jesu-s-j-ruiz-alonso-oskar-hansen-y-la-forma-abierta-beca-de-investigacio-n-2018..pdf?776310301c>
- SALIM. (2019). *Tendiez Córdoba*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=SGvVg7el3Gs>. Este
- SECCHI, B. (1984). Le condizioni sono cambiate. *Casabella*, 498.
- SENNET, R. (2001). *Vida urbana e identidad personal: los usos del orden*. Barcelona: Península.
- SHIELDS, D. (2015). *Hambre de realidad. Un manifiesto*. Madrid: Círculo de Tiza.
- SIMMEL, G. (2004). *bifurcaciones_004_reserva*. Obtenido de bifurcaciones: http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf
- SMITHSON, A. (1966). *Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SMITHSON, A. (1974). How to recognise and read mat-building. *Architectural Design. AD 9/74*.
- SMITHSON, A. (2011). *Cómo reconocer y leer un mat-building*. Obtenido de UPC: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14185/Como%20reconocer%20oy%20leer%20oun%20mat-building_Alison%20Smithson.pdf?sequence=1
- SMITHSON, R. (2015). *En Carta de navegación. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. Obtenido de sol89: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/03/i-00-carta-de-navegacion3b3n.pdf>
- SOLÀ-MORALES de, I. (1995). *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES de, I. (2000). Arquitectura. En I. SOLÀ-MORALES de, M. J. Llorente, J. Montaner, & A. Ramon, *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: UPC.
- SORIA Y PUIG, A. (1996). *Cerdá, las cinco bases de la teoría general de urbanización*. Madrid: Electa.
- SPERANZA, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- STORNI, A. (2019). *El dulce daño*. Obtenido de wikimedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/El_Dulce_Da%C3%B1o_-_Alfonsina_Storni.pdf
- TABAROVSKY, D. (2012). *Una belleza vulgar*. Buenos Aires: Mardulce.
- TAFURI, M. (2013). *Laboratoire Urbanisme Insurrectionnel*. Obtenido de La Crise de l'Utopie : Le Corbusier à Alger: <https://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2012/01/m-tafari-la-crise-de-lutopie-le.html>
- TANIZAKI, J. (2003). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- THOMPSON, D. (2011). *Sobre el crecimiento y la Forma*. Madrid: Akal.
- THOREAU, H. (2011). *Walden. La vida en los Bosques*. Buenos Aires: Andrómeda.
- TRECCO, A. (2000). *La Arquitectura de Córdoba 1573-2000*. Córdoba: UNC.
- TRECCO, A., de la Rúa, B., R. de Ortega, A., & de Pupich, L. (1995). *Presencia italiana en la realidad arquitectónica de Córdoba*. Córdoba: Mayúscula.
- VEKSTEIN, C. (6 de diciembre de 2018). *Espacio Conmemorativo y Monumento al 100º Aniversario del Grito de Alcorta | Ganador BIA-AR 2018*. Obtenido de ARQA/A: <https://arqa.com/arquitectura/premios/espacio-conmemorativo-y-monumento-al-1000-aniversario-del-grito-de-alcorta.html>
- VENTURI, R. (1980). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, R., Izenour, S., & Scott Brown, D. (1978). *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

- VERDE ZEIN, R. (1990). *Arquitecturas brasileñas en la década de los 80: algunas tendencias. En Toca, Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili.
- WAISMAN, M. (1995). *La arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala.
- WILLIAMS, C. W. (2011). *Paterson, Libro II*. México: UNAM.
- WILLIAMS, R. (2001). *El Campo y La Ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- WOODS, S. (1966). WEB. *Le Carré Bleu 3*.

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Fig. 1 Imagen Recuperada de: https://modernzen.org/enso-htm/ | 1 |
| Fig. 2 Croquis de elaboración propia. | 27 |
| Fig. 3 Recuperada de: https://www.justiciacordoba.gob.ar/ | 31 |
| Fig. 4 Recuperada de: https://fcm.unc.edu.ar/carreras/ | 31 |
| Fig. 5 Fuente: fotografía propia | 32 |
| Fig. 6 Collage de elaboración propia. Fotografía de la izquierda tomada de Córdoba de Antaño, Archivo Técnico del Ministerio de Agua. Realización del nuevo cauce de La Cañada 1944; a la derecha, fuente: fotografía propia... 33 | 33 |
| Fig. 7 Collage de elaboración propia. Fotografía en grises recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ Foto del libro: Informe de Carrasco (1927) FAUD UNC; a la derecha, fuente: fotografía propia..... | 34 |
| Fig. 8 Collage de elaboración propia. Fotografía en grises recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ . Foto del archivo fotográfico de Córdoba; fotografía a color, fuente: propia..... | 35 |
| Fig. 9 Recuperadas de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 37 |
| Fig. 10 Recuperada de: https://www.plataformarquitectura.cl/cl/02-25863/fun-palace-un-proyecto-no-realizado/1-8 | 39 |
| Fig. 11 Recuperado de: https://www.architectural-review.com/buildings/revisit-aranya-low-cost-housing-indore-balkrishna-doshi/10044061.article | 40 |
| Fig. 12 Recuperada de: https://proyectos4etsa.wordpress.com/2018/07/06/aranya-low-cost-housing-1983-1986-balkrishna-doshi/ | 41 |
| Fig. 13 Recuperado de: https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-swiss-sound/ | 42 |
| Fig. 14 Tomado de libro: Le Corbusier. Le grand. Phaidon, London, 2008..... | 43 |
| Fig. 15 Fuente: fotografía propia. | 44 |
| Fig. 16 Tomado de libro: Le Corbusier. Le grand. Phaidon, London, 2008..... | 45 |
| Fig. 17 Recuperada de: https://www.siteenviodesign.com/content/high-rise-homes | 46 |
| Fig. 18 Recuperada de: http://www.maiderlopez.com/portfolio/polder-cup-2/ | 47 |
| Fig. 19 Recuperada de: https://www.elespectador.com/ | 48 |
| Fig. 20 Recuperada de: http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/06/klavierstuck-xi.html | 49 |
| Fig. 21 Recuperada de: https://www.artcurial.com/en/lot-stephane-mallarme-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-2059-117 | 50 |
| Fig. 22 Recuperada de: http://www.munart.org/ Colección: Fondazione Vodoz-Danese Milano. | 51 |
| Fig. 23 Recuperada de: https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a27554461/la-aventura-pelicula-antonioni-analisis/ | 52 |
| Fig. 24 Recuperada de: https://elestimulo.com/climax/carlos-raul-villanueva-un-renacentista-que-vencio-las-sombras/ | 52 |
| Fig. 25 Recuperada de: http://www.telam.com.ar/notas/201306/22866-cuando-julio-le-puso-la-tapa-a-rayuela.html | 53 |
| Fig. 26 Tomada de la revista de: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 53 |
| Fig. 27 Recuperada de: | 54 |
| Fig. 28 Recuperada de: https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=10915716#post10915716 | 55 |
| Fig. 29 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Primera_traza_de_C%C3%B3rdoba.jpg | 55 |
| Fig. 30 Recuperada de: https://www.flickr.com/photos/gonzalovirramonte/albums | 56 |
| Fig. 31 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Litograf%C3%ADa_de_la_Catedral_de_C%C3%B3rdoba | 57 |
| Fig. 32 Recuperada de: http://www.flickr.com/photos/viajaporcordoba/15514544505 | 57 |
| Fig. 33 Fotografía de Julee Khoo..... | 57 |
| Fig. 34 Recuperada de: https://www.flickr.com/photos/ecofer/7743598890/in/album-72157627710122605/ | 58 |
| Fig. 35 Recuperada de: https://www.flickr.com/photos/ecofer/7743598890/in/album-72157627710122605/ | 58 |
| Fig. 36 Fuente: fotografía propia..... | 59 |
| Fig. 37 En la imagen puede observarse la superposición literal de diferentes referentes. La fachada italianizante queda reducida a una pequeña porción de esquina, mientras el edificio en altura ahoga la edificación existente. .59 | 59 |
| Fig. 38 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao | 61 |
| Fig. 39 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao | 61 |
| Fig. 40 Croquis de elaboración propia. | 66 |
| Fig. 41 Recuperada de: http://ekho.cl/santiago-porter/ | 69 |
| Fig. 42 Fuente: fotografía propia..... | 69 |
| Fig. 43 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Coral_State | 70 |
| Fig. 44 Recuperada de: https://www.perfil.com/noticias/cordoba/labaque-retomar-la-obra-del-concejo-deliberante-de-cordoba-costaria-hoy-280-millones.phtml | 70 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 45 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/sucesos/caso-euromayor-gigantesca-maquinaria-para-estafar | 70 |
| Fig. 46 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-124790/arte-y-arquitectura-building-cuts-gordon-matta-clark | 71 |
| Fig. 47 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-124790/arte-y-arquitectura-building-cuts-gordon-matta-clark | 72 |
| Fig. 48 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793938/humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics | 73 |
| Fig. 49 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 74 |
| Fig. 50 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 74 |
| Fig. 51 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 75 |
| Fig. 52 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 75 |
| Fig. 53 Recuperada de: https://www.google.com.ar/maps/ | 75 |
| Fig. 54 Fuente: fotografía propia | 76 |
| Fig. 55 Imagen de arriba tomada de: Fons Bonet Castellana, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. H 113A / 2 / 295. Fotos de abajo: Tomada de: Archivo Rébora. Gentileza de Gonzalo Fuza. | 76 |
| Fig. 56 Recuperada de: https://www.academia.edu/28650953/Plazoleta_Velez_Sarsfield.pdf | 77 |
| Fig. 57 Recuperada de: https://www.academia.edu/28650953/Plazoleta_Velez_Sarsfield.pdf | 77 |
| Fig. 58 Recuperada de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fuenteeee.jpg | 77 |
| Fig. 59 Fuente: fotografía propia | 77 |
| Fig. 60 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 78 |
| Fig. 61 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 78 |
| Fig. 62 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 79 |
| Fig. 63 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 79 |
| Fig. 64 Recuperada de: http://www.arquitectoromero.com.ar/urbanismo/como-tratar-a-las-medianeras-existentes | 79 |
| Fig. 65 Recuperada de: http://www.arquitectoromero.com.ar/urbanismo/como-tratar-a-las-medianeras-existentes | 80 |
| Fig. 66 Recuperada de: https://despiertacordoba.files.wordpress.com/ | 81 |
| Fig. 67 Recuperada de: https://cordopolis.es/ | 81 |
| Fig. 68 Recuperada de: http://www.arquitectoromero.com.ar/urbanismo/como-tratar-a-las-medianeras-existentes | 81 |
| Fig. 69 Dibujo de Kronfuss de la Manzana Jesuítica en el siglo XVIII. Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987). | 82 |
| Fig. 70 http://romandagna.blogspot.com/ | 82 |
| Fig. 71 Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987) | 83 |
| Fig. 72 Tomada del libro: (BEATO, y otros, 1987) | 83 |
| Fig. 73 Fuente: fotografía propia | 84 |
| Fig. 74 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 84 |
| Fig. 75 Arriba, Recuperada de: https://despiertacordoba.files.wordpress.com/Daguerrotipo-de-la-Ciudad-de-Cordoba-1860 . Abajo, Fuente: fotografía propia. | 85 |
| Fig. 76 Recuperada de: https://www.miguelangelroca.com.ar/museo-de-la-unc | 85 |
| Fig. 77 Recuperada de: https://arqa.com/arquitectura/proyectos/concurso-centro-cultural-de-cordoba-unc-primer-premio.html | 86 |
| Fig. 78 | 86 |
| Fig. 79 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/ | 87 |
| Fig. 80 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/ | 87 |
| Fig. 81 Fuente: fotografía propia | 87 |
| Fig. 82 Recuperada de: http://www.xn--cordobadeantao-2nb.com.ar/ | 88 |
| Fig. 83 Fuente: fotografías propias. | 89 |
| Fig. 84 Fuente: fotografía propia. Planta Recuperada de: https://www.arquitecturadecasas.info/ | 90 |
| Fig. 85 Fuente: fotografía propia | 91 |
| Fig. 86 Fuente: fotografía propia | 92 |
| Fig. 87 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. | 93 |
| Fig. 88 Fotografía de Gonzalo Viramonte. Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obra-urbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz | 94 |
| Fig. 89 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. | 95 |
| Fig. 90 Fotografía de Gonzalo Viramonte. Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-360727/clasicos-de-arquitectura-la-obra-urbana-de-togo-diaz-jose-ignacio-diaz | 96 |
| Fig. 91 Tomadas de libro: Cima, Marangoni (2014). S.O.S Sistema de Optimización Sustentable desde la habitabilidad UCC. | 97 |
| Fig. 92 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/la-historia-del-gigante-que-casi-no-tuvo-quien-lo-pusiera-de-pie | 98 |
| Fig. 93 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/bancor-rinde-homenaje-al-arquitecto-francisco-tamburini | 98 |
| Fig. 94 Recuperada de: https://www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2009/02/17/a-01860234.htm | 99 |
| Fig. 95 Recuperada de: http://regionalnoreste.colegioarquitectos.org.ar/despachos.asp?cod_des=60369 | 99 |
| Fig. 96 Recuperada de: http://regionalnoreste.colegioarquitectos.org.ar/despachos.asp?cod_des=60369 | 100 |
| Fig. 97 Recuperada de: http://aisenson.com.ar/ | 101 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 98 Recuperada de: http://aisenson.com.ar/ | 101 |
| Fig. 99 Fotografía de Gonzalo Viramonte. | 102 |
| Fig. 100 Fotografía de Gonzalo Viramonte. | 103 |
| Fig. 101 Croquis de elaboración propia sobre la obra Nid d'abeille, en Carrières Centrales, Casablanca, Marruecos. Autor del proyecto: Georges Candilis y Shadrach Woods. | 105 |
| Fig. 102 Fuente: fotografías propias..... | 108 |
| Fig. 103 Fotografías de Diego Dragotto..... | 109 |
| Fig. 104 Fotografías de Gonzalo Viramonte. | 110 |
| Fig. 105 Fotografías de Lucas Font..... | 112 |
| Fig. 106 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-1166/brad-pitt-aspirante-a-arquitecto/1373048127-3symposium | 115 |
| Fig. 107 Tomado de: (VENTURI, Izenour, S., & Scott Brown, D., pág. 194)..... | 116 |
| Fig. 108 Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/793938/humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics/57bd2322e58eeced450000eb-humor-satira-y-reflexion-la-arquitectura-a-traves-de-30-comics-imagen | 117 |
| Fig. 109 Fuente: fotografías propias..... | 119 |
| Fig. 110 Recuperada de: http://www.mirallestagliabue.com/project/parc-dels-colors/ | 120 |
| Fig. 111 Fuente: fotografía propia. | 121 |
| Fig. 112 Recuperada de: https://www.nytimes.com/2008/03/14/arts/design/14edo.html | 121 |
| Fig. 113 Fotografía de arriba: anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso. Twitter. https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248 . Las dos fotografías de abajo: fuente propia. | 122 |
| Fig. 114 Fuente: fotografías propias. | 123 |
| Fig. 115 Fuente: fotografías propias. | 124 |
| Fig. 116 Recuperada de: https://www.museodelprado.es/ | 125 |
| Fig. 117 Recuperada de: https://www.revistac2.com/ | 126 |
| Fig. 118 Recuperada de: https://www.revistac2.com/ | 126 |
| Fig. 119 Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental | 127 |
| Fig. 120 Fuente, arriba: fotografía propia; abajo: fotografía anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso. Twitter. https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248 | 128 |
| Fig. 121 Fotografía de arriba: anónima, recuperada de: Pagani, G. [@ProfPagani] (15 de mayo 2020). Las múltiples manifestaciones del discurso. Twitter. https://twitter.com/ProfPagani/status/1261341863950389248 . Fotografía de abajo: fuente propia. Vivienda sobre calle San Luis, Córdoba..... | 129 |
| Fig. 122 Recuperado de: https://totenart.com/noticias/cadaver-exquisito-desbloquea-tu-creatividad/ | 134 |
| Fig. 123 Dibujos tomados de libro: (MORRIS, 2013) Exquisite Conurbation sketchbooks, Architectural Analysis II, Department of Architecture, Cornell University, Ithaca, New York, 2012..... | 134 |
| Fig. 124 Recuperadas de: http://www.udeu.net/ | 135 |
| Fig. 125 Recuperadas de: | 136 |
| Fig. 126 Recuperado de: Summa N 129,1978..... | 137 |
| Fig. 127 Recuperado de:..... | 137 |
| Fig. 128 Recuperada de: https://www.amanciowilliams.com/ | 138 |
| Fig. 129 Recuperado de: https://bigthink.com/strange-maps/534-the-eggs-of-price-an-ovo-urban-analogy | 141 |
| Fig. 130 Recuperado de: http://www.cafedelaciudades.com.ar/cordoba_115.htm | 141 |
| Fig. 131 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/opinion/anillo-de-padula | 142 |
| Fig. 132 Recuperada de: https://www.google.com.ar/ | 142 |
| Fig. 133 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/45-de-mancha-urbana-en-cordoba-esta-sin-edificar | 143 |
| Fig. 134 Recuperada de: www.miguelangelroca.com.ar | 144 |
| Fig. 135 Recuperada de: www.miguelangelroca.com.ar | 144 |
| Fig. 136 Recuperada de: https://www.telediaridigital.net/2014/09/cordoba-periferica-como-opera-la-logica-de-guetizacion-en-los-barrios-ciudad/ | 145 |
| Fig. 137 Recuperada de: https://idecor.cba.gov.ar/mapa-de-fragmentacion-urbana-nuevos-datos-e-indicadores/ | 146 |
| Fig. 138 Tomado de libro: (BEATO, y otros, 1987) | 147 |
| Fig. 139 Recuperado de: https://www.google.com.ar/ | 147 |
| Fig. 140 Tomado de: ORTIZ SOSA, P. Ramacciotti, J. Siderides, N. (2019) Irrupción pública. Córdoba:Faud. Pag. 64..... | 148 |
| Fig. 141 Recuperada de: https://www.miguelangelroca.com.ar/paseo-de-las-artes | 149 |
| Fig. 142 Recuperada de: https://www.miguelangelroca.com.ar/paseo-de-las-artes | 149 |
| Fig. 143 Recuperada de: https://cultura.cordoba.gob.ar/espacio/523/paseo-de-las-artes | 150 |
| Fig. 144 Recuperada de: https://cultura.cordoba.gob.ar/espacio/523/paseo-de-las-artes | 150 |
| Fig. 145 Fotografías del autor: | 151 |
| Fig. 146 Recuperada de: https://www.yelp.com.ar/biz/muy-g%C3%BCemes-c%C3%B3rdoba-2 | 151 |
| Fig. 147 Recuperada de: https://www.lavoz.com.ar/categoria/temas-libres-9119 | 152 |
| Fig. 148 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html | 153 |
| Fig. 149 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html | 153 |

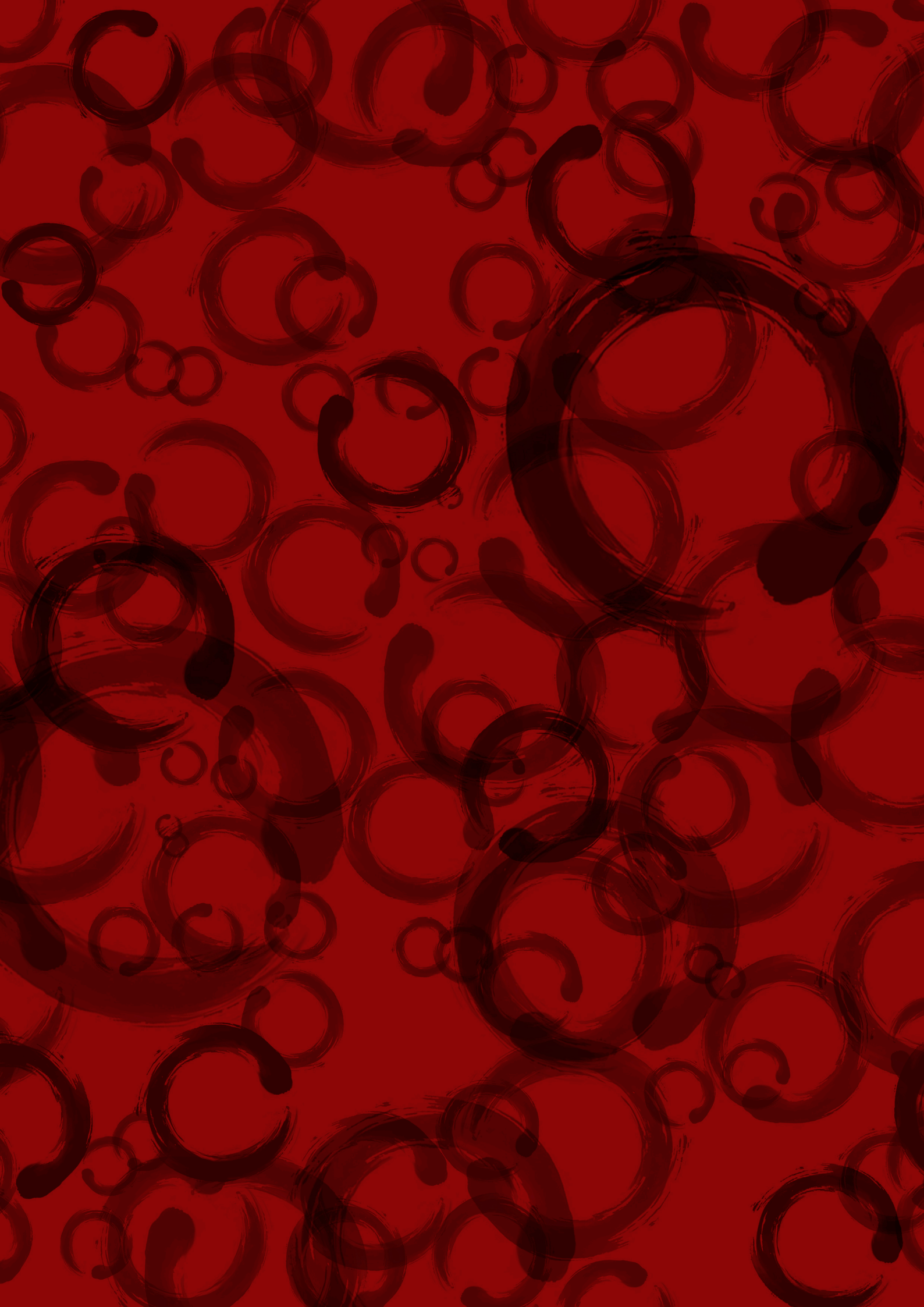
| | |
|---|-----|
| Fig. 150 Recuperada de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/16237/TesinaOrestadEloisaBalaguer.pdf?sequence=1&isAllowed=y | 154 |
| Fig. 151 Recuperadas de: https://upcommons.upc.edu/ | 154 |
| Fig. 152 Recuperada de: Recuperada de: https://www.dezeen.com/2010/10/22/8-house-by-big-2/ | 154 |
| Fig. 153 Fuente: fotografía propia. | 155 |
| Fig. 154 Fuente: fotografía propia. | 155 |
| Fig. 155 Recuperada de: https://www.dezeen.com/2010/10/22/8-house-by-big-2/ | 155 |
| Fig. 156 Fuente: fotografía propia. | 155 |
| Fig. 157 Fuente: fotografía propia. | 156 |
| Fig. 158 Fuente: fotografía propia. | 156 |
| Fig. 159 Recuperada de: https://urbandevelopmentph.kk.dk/artikel/harbour-opportunities | 156 |
| Fig. 160 Recuperada de: https://medium.com/@siobhan_farmer/open-air-swimming-copenhagen-style-d74567b5b649 | 156 |
| Fig. 161 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2015/06/el-renacimiento-del-espacio-urbano-la.html | 157 |
| Fig. 162 Recuperada de: https://www.experimenta.es/ | 157 |
| Fig. 163 Recuperada de: https://www.antoniotajuelo.com/es/huecos-entre-edificios-en-japon | 158 |
| Fig. 164 Recuperada de: https://www.antoniotajuelo.com/es/huecos-entre-edificios-en-japon | 158 |
| Fig. 165 Fuente: fotografía propia. | 158 |
| Fig. 166 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 159 |
| Fig. 167 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 160 |
| Fig. 168 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 160 |
| Fig. 169 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 160 |
| Fig. 170 Fuente: fotografía propia. | 161 |
| Fig. 171 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 161 |
| Fig. 172 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 161 |
| Fig. 173 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 162 |
| Fig. 174 Fuente: fotografía propia. | 162 |
| Fig. 175 Gráfico de ORO Editions | 163 |
| Fig. 176 Fuente: fotografía propia. | 163 |
| Fig. 177 Fuente: fotografía propia. | 163 |
| Fig. 178 Fuente: fotografía propia. | 164 |
| Fig. 179 Fuente: fotografía propia. | 164 |
| Fig. 180 Fuente: fotografía propia. | 164 |
| Fig. 181 Recuperada de: http://elplanz-arquitectura.blogspot.com/2012/05/norman-foster-banco-de-hong-kong-y.html | 165 |
| Fig. 182 Fuente: fotografía propia. | 165 |
| Fig. 183 Fuente: fotografía propia. | 166 |
| Fig. 184 Fuente: fotografía propia. | 166 |
| Fig. 185 Fuente: fotografía propia. | 166 |
| Fig. 186 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 167 |
| Fig. 187 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 167 |
| Fig. 188 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 167 |
| Fig. 189 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 167 |
| Fig. 190 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 168 |
| Fig. 191 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 168 |
| Fig. 192 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 168 |
| Fig. 193 Recuperada de: http://www.mmbb.com.br/ | 168 |
| Fig. 194 Recuperada de: https://www.goodplanet.info/actualite/2014/12/07/le-bruit-est-un-probleme-de-sante-publique | 169 |
| Fig. 195 Recuperada de: https://elhexagono.net/2016/10/04/el-arco-de-triunfo-de-paris/ | 169 |
| Fig. 196 Recuperada de: https://www.flickr.com/photos/miguelanxo57/45380916782 | 170 |
| Fig. 197 Fuente: fotografía propia. | 171 |
| Fig. 198 Fuente: fotografía propia. | 171 |
| Fig. 199 Fuente: fotografía propia. | 172 |
| Fig. 200 Fuente: fotografía propia. | 172 |
| Fig. 201 Recuperada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Street_piano | 172 |
| Fig. 202 Recuperada de: http://www.streetpianos.com/about/ | 172 |
| Fig. 203 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html | 173 |
| Fig. 204 Recuperada de: http://www.streetpianos.com/about/ | 173 |
| Fig. 205 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html | 173 |
| Fig. 206 Recuperada de: http://urban-networks.blogspot.com/2017/08/cuando-la-ciudad-se-refugio-en-la.html | 174 |
| Fig. 207 Fuente: fotografía propia. | 174 |
| Fig. 208 Fuente: fotografía propia. | 175 |
| Fig. 209 Recuperada de: http://buonarroti-miguelangel.blogspot.com/2010/04/esclavo-atlante.html | 175 |
| Fig. 210 Recuperada de: http://www.arquitecturaviva.com/media/Documentos/entropia.pdf | 176 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 211 Recuperada de: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/robert-smithson/about-robert-smithson/ | 177 |
| Fig. 212 Recuperada de: http://gregnewbold.blogspot.com/2011/08/visiting-robert-smithsons-spiral-jetty.html | 177 |
| Fig. 213 Recuperada de: https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty | 177 |
| Fig. 214 Recuperado de: https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/viewFile/257/1572 | 178 |
| Fig. 215 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-140004/clasicos-de-arquitectura | 178 |
| Fig. 216 Recuperada de: https://proyectos4etsa.wordpress.com/2013/01/21/la-quinta-da-malagueira-1979-1997-alvaro-siza-vieira/ | 178 |
| Fig. 217 Recuperada de: https://www.artforum.com/print/201603/typology-and-participation-the-architecture-of-alvaro-siza-58115 | 179 |
| Fig. 218 Recuperada de: http://www.stevenholl.com/press/419.p.227,228 | 179 |
| Fig. 219 Recuperada de: http://www.stevenholl.com/press/419 | 179 |
| Fig. 220 Recuperada de: http://www.stevenholl.com/press/419 | 180 |
| Fig. 221 Recuperada de: https://visionzenital.files.wordpress.com/2012/01/roma_plan_de_sixto_v_1585-1590.jpg | 180 |
| Fig. 222 Recuperada de: http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm | 181 |
| Fig. 223 Recuperada de: http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm | 181 |
| Fig. 224 Recuperada de: http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm | 181 |
| Fig. 225 Recuperada de: http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm | 182 |
| Fig. 226 Recuperada de: http://www.the-colosseum.net/ita/history/quarry.htm | 182 |
| Fig. 227 Recuperada de: https://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/07/internacional/1333814651.html | 182 |
| Fig. 228 Dibujos de elaboración propia. | 183 |
| Fig. 229 Fuente: dibujos de elaboración propia; fotografía de Mario Ivetta. | 184 |
| Fig. 230 Fuente: fotografía propia. | 185 |
| Fig. 231 Recuperadas de: http://arquitectosblog.blogspot.com/2016/07/universidad-libre-de-berlin.html | 187 |
| Fig. 232 Tomadas de libro: Le Corbusier. Le grand. Phaidon, London, 2008. Proyecto de Le Corbusier, encargado del proyecto: Guillermo Jullian de la Fuente. | 188 |
| Fig. 233 Imagen de arriba, recuperada de: http://musyalgomias.blogspot.com/2011/10/el-museo-segun-le-corbusier-el-museo.html . Imagen de abajo, recuperada de: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html | 189 |
| Fig. 234 Fotografía de Zhu Chenzhou. | 190 |
| Fig. 235 Fotografía de arriba a la derecha de: Seier + Seier. Las demás fotografías: fuente propia. Koncerthuset, auditorio de conciertos de Copenhague, Dinamarca, autor arq. Jean Nouvel, 2009. | 191 |
| Fig. 236 Fotografías de Cristóbal Palma (arriba, Escuela Flor del campo) y Rodrigo Dávila (abajo, Jardín Infantil El porvenir). | 192 |
| Fig. 237 Fotografías de Cristóbal Palma (arriba, Escuela Flor del campo) y Rudolf (abajo, Jardín Infantil El porvenir). | 193 |
| Fig. 238 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 195 |
| Fig. 239 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 195 |
| Fig. 240 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 195 |
| Fig. 241 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 196 |
| Fig. 242 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 196 |
| Fig. 243 Fotografía de KwieKulik. Recuperado de: https://images.adsttc.com/media/images/561f/c57e/e58e/ce6d/4400/0161/large_jpg/RP_Hansen_action.jpg?1444922744 | 197 |
| Fig. 244 Recuperado de: https://artmuseum.pl/en/publikacje/oskar-hansen-opening-modernism-on-open-form-architecture | 197 |
| Fig. 245 Recuperado de: https://www.fondazionerenzopiano.org/it/project/evolutive-housing-il-rigo-quarter-corciano/#section-documents | 198 |
| Fig. 246 Recuperado de: http://www.oicosriflessioni.it/wp-content/uploads/2018/11/29495942_2044082765848017_1218281291921652042_n.jpg | 198 |
| Fig. 247 Recuperado de: http://www.biome5.com/biome5download/bioLINIAdownload/bioLINIA/Portfolio/for%20jurg/TIMELINE/Perugia,Piano.htm | 198 |
| Fig. 248 Recuperado de: https://www.fondazionerenzopiano.org/it/ | 199 |
| Fig. 249 Recuperado de: https://www.fondazionerenzopiano.org/it/ | 199 |
| Fig. 250 Recuperado de: https://www.fondazionerenzopiano.org/it/ | 199 |
| Fig. 251 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 200 |
| Fig. 252 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 200 |
| Fig. 253 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 200 |
| Fig. 254 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 201 |
| Fig. 255 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 201 |
| Fig. 256 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 201 |
| Fig. 257 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 202 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 258 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 202 |
| Fig. 259 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 202 |
| Fig. 260 Recuperada de: http://www.utzonphotos.com/ | 202 |
| Fig. 261 Fuente: fotografía propia | 203 |
| Fig. 262 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765975/clasico-de-la-arquitectura- | 203 |
| Fig. 263 Recuperada de: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html | 203 |
| Fig. 264 Recuperadas de: https://docplayer.es/74407641-Nakagin-capsule-tower-la-arquitectura-convertida-en-signo.html | 204 |
| Fig. 265 Recuperadas de: gráfico: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html ; fotografía: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/765975/clasico-de-la-arquitectura.. | 204 |
| Fig. 266 Recuperado de: https://docplayer.es/74407641-Nakagin-capsule-tower-la-arquitectura-convertida-en-signo.html | 205 |
| Fig. 267 Recuperado de: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2011/09/kurokawa-nakagin-capsule-tower.html | 205 |
| Fig. 268 Fuente: fotografía propia | 206 |
| Fig. 269 Recuperada de: http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-hauptstadt-berlin-2/ | 207 |
| Fig. 270 Recuperada de: http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-hauptstadt-berlin-2/ | 207 |
| Fig. 271 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 208 |
| Fig. 272 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 208 |
| Fig. 273 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 209 |
| Fig. 274 Recuperada de: http://www.cafedelaciudades.com.ar/proyectos_148.html | 209 |
| Fig. 275 Recuperada de: http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-hauptstadt-berlin-2/ | 209 |
| Fig. 276 Recuperada de: http://oa.upm.es/40503/1/GONZALO_DIAZ_RECASSENS_MONTERO_DE_ESPINOSA.pdf | 210 |
| Fig. 277 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 210 |
| Fig. 278 Tomada de libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966) | 210 |
| Fig. 279 Recuperado de: https://proyectos4etsa.wordpress.com/ | 212 |
| Fig. 280 Recuperado de: https://proyectos4etsa.wordpress.com/ | 212 |
| Fig. 281 Recuperado de: https://proyectos4etsa.wordpress.com/ | 212 |
| Fig. 282 Recuperada de: http://archist.blogspot.com/2015/05/viviendas-atbat-george-candilis.html | 213 |
| Fig. 283 Recuperada de: http://archist.blogspot.com/2015/05/viviendas-atbat-george-candilis.html | 213 |
| Fig. 284 Tomada del libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)..... | 213 |
| Fig. 285 Tomada del libro: (SMITHSON A. , Team 10. Cuadernos de taller. AD N.20, 1966)..... | 214 |
| Fig. 286 Fuente: fotografía propia | 214 |
| Fig. 287 Recuperada de: https://circarq.wordpress.com/2014/03/22/medianeras/ | 215 |
| Fig. 288 Fuente: fotografía propia | 215 |
| Fig. 289 Fuente: fotografía propia | 215 |
| Fig. 290 Fuente: fotografía propia | 216 |
| Fig. 291 Fuente: fotografía propia | 216 |
| Fig. 292 Fuente: fotografía propia | 217 |
| Fig. 293 Fuente: fotografía propia..... | 217 |
| Fig. 294 Recuperada de: http://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/la-bienalsur-llega-a-cordoba/ | 218 |
| Fig. 295 Fuente: fotografía propia..... | 218 |
| Fig. 296 Fuente: fotografía propia | 219 |
| Fig. 297 Fuente: fotografía propia..... | 219 |
| Fig. 298 Fuente: fotografía propia | 220 |
| Fig. 299 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture/junya-ishigami-kait/ | 221 |
| Fig. 300 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 221 |
| Fig. 301 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 221 |
| Fig. 302 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 221 |
| Fig. 303 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 222 |
| Fig. 304 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 222 |
| Fig. 305 Recuperada de: https://www.designboom.com/architecture | 222 |
| Fig. 306 Recuperada de: http://www.tezuka-arch.com/ | 223 |
| Fig. 307 Recuperada de: http://www.tezuka-arch.com/ | 223 |
| Fig. 308 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 223 |
| Fig. 309 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 223 |
| Fig. 310 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 224 |
| Fig. 311 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 224 |
| Fig. 312 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 224 |
| Fig. 313 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 224 |
| Fig. 314 Recuperada de: https://www.architonic.com/en/project/tezuka-architects-fuji-kindergarten/5100019 | 225 |
| Fig. 315 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/ | 226 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 316 Recuperada de: https://archpaper.com/2018/11/memorial-to-argentinian-farmers-glows-resined-plexiglass-facade/ | 226 |
| Fig. 317 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl | 226 |
| Fig. 318 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl | 227 |
| Fig. 319 Recuperada de: https://archpaper.com/2018/11/memorial-to-argentinian-farmers-glows-resined-plexiglass-facade/ | 227 |
| Fig. 320 Recuperada de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl | 227 |
| Fig. 321 Recuperada de: https://www.behance.net/gallery/33803024/Case-Study3-Moriyama-House | 229 |
| Fig. 322 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 229 |
| Fig. 323 Recuperada de: https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photographs-ryue-nishizawa-seminal-moriyama-house-photography-architecture-residential-japanese-houses/ | 229 |
| Fig. 324 Recuperada de: https://www.metalocus.es/es/noticias/moriyama-house | 230 |
| Fig. 325 Recuperada de: https://www.metalocus.es/es/noticias/moriyama-house | 230 |
| Fig. 326 Recuperada de: https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photographs-ryue | 230 |
| Fig. 327 Recuperada de: https://www.metalocus.es/es/noticias/moriyama-house | 231 |
| Fig. 328 Tomada de libro: (KITAYAMA, Tsukamoto, Y. , & Nishizawa, R., 2016) | 231 |
| Fig. 329 Recuperada de: http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html | 232 |
| Fig. 330 Recuperada de: https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing | 232 |
| Fig. 331 Recuperada de: https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing | 232 |
| Fig. 332 Recuperada de: https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing | 232 |
| Fig. 333 Recuperada de: http://ante3tap.blogspot.com/2014/08/vivienda-colectiva-casos-de-estudio.html | 233 |
| Fig. 334 Recuperada de: https://static1.squarespace.com/static/5313James+Lenk-Kitagata-Apartment-Housing | 233 |
| Fig. 335 Recuperada de: http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html | 233 |
| Fig. 336 Recuperada de: http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html | 234 |
| Fig. 337 Recuperada de: http://passatgesbcn.blogspot.com/2014/09/una-calle-en-la-fachada.html | 234 |
| Fig. 338 Recuperada de: http://31.179.171.202/hansen/13hansenzofiaoskar/oskar/publications/own/zobaczyc/book.pdf | 234 |
| Fig. 339 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 235 |
| Fig. 340 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 235 |
| Fig. 341 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 235 |
| Fig. 342 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 236 |
| Fig. 343 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 236 |
| Fig. 344 Recuperada de: http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herrerros-housing-city-barcelona-1988/ | 237 |
| Fig. 345 Recuperada de: http://homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS.htm | 238 |
| Fig. 346 Recuperada de: https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623 | 238 |
| Fig. 347 Recuperada de: http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/complexidade/CASOS/MEME/MEME%201.htm | 238 |
| Fig. 348 Recuperada de: https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623 | 238 |
| Fig. 349 Recuperada de: https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623 | 239 |
| Fig. 350 Recuperada de: http://homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS.htm | 239 |
| Fig. 351 Recuperada de: https://www.researchgate.net/figure/Krolls-hybrid-structural-design-for-the-faculty-housing-with-the-arbitrarily-placed_fig1_317348623 | 240 |
| Fig. 352 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 241 |
| Fig. 353 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 241 |
| Fig. 354 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 241 |
| Fig. 355 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 241 |
| Fig. 356 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 242 |
| Fig. 357 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 242 |
| Fig. 358 Recupera de: https://www.lacatonvassal.com/ | 242 |
| Fig. 359 Recuperada de: https://www.lacatonvassal.com/ | 243 |
| Fig. 360 Recuperada de: https://www.google.com.ar/maps/ | 244 |
| Fig. 361 Fuente: fotografía propia. | 244 |
| Fig. 362 Fuente: fotografía propia. | 245 |
| Fig. 363 Fuente: fotografía propia. | 245 |
| Fig. 364 Fuente: fotografía propia. | 246 |
| Fig. 365 Fuente: fotografías propias. | 246 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 366 Imagen de arriba, recuperada de: https://www.google.com.ar/maps/ , Abajo, Fuente: fotografía propia. | |
| | 247 |
| Fig. 367 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 249 |
| Fig. 368 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 249 |
| Fig. 369 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 250 |
| Fig. 370 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 251 |
| Fig. 371 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 253 |
| Fig. 372 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 254 |
| Fig. 373 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 254 |
| Fig. 374 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 256 |
| Fig. 375 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 257 |
| Fig. 376 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 258 |
| Fig. 377 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 258 |
| Fig. 378 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 259 |
| Fig. 379 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 259 |
| Fig. 380 Recuperada de:..... | 260 |
| Fig. 381 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 260 |
| Fig. 382 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 260 |
| Fig. 383 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 261 |
| Fig. 384 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 262 |
| Fig. 385 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 262 |
| Fig. 386 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 262 |
| Fig. 387 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 263 |
| Fig. 388 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 263 |
| Fig. 389 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 263 |
| Fig. 390 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 263 |
| Fig. 391 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 264 |
| Fig. 392 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 265 |
| Fig. 393 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 265 |
| Fig. 394 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008)..... | 266 |
| Fig. 395 Tomada del libro: (GARCÍA-HUIDOBRO, Torres Torriti, & Tugas, 2008) | 267 |
| Fig. 396 Fotografías de: Javier Agustin Rojas. Proyecto de arquitectos: Diego Sabbattini, María Ramon Viciano, Javier Giorgis. Año: 2015-2019. | 267 |
| Fig. 397 Fotografías de: Javier Agustin Rojas. Proyecto de los arquitectos: Andrea Livobich, Diego Sabbattini, Javier Giorgis. Año: 2017. | 268 |
| Fig. 398 Fotografías de Agustín Berzero(las de arriba) y Federico Cairolí (abajo)..... | 269 |
| Fig. 399 Fotografías de Federico Cairolí Obra: Refugio Urbano (2014) | 270 |
| Fig. 400 Dibujo de elaboración propia. Concurso Nacional, 400 viviendas DELIOT OESTE. Municipalidad de Rosario. (Año 1997). | 271 |
| Fig. 401 Dibujo de elaboración propia. | 271 |
| Fig. 402 Dibujos de elaboración propia. | 272 |
| Fig. 403 Dibujo de elaboración propia..... | 272 |
| Fig. 404 Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I | 275 |
| Fig. 405 Fuente: fotografía propia, de la obra de Juan Genovés (2000), Secuencias 102 (acrílico sobre tela). | 277 |



La arquitectura pensada eterna, completa e inmutable se enfrenta a una realidad efímera y dinámica en contextos urbanos en continua mutación y cambio. Para ello, se investiga en la presente tesis doctoral, al proyecto de arquitectura como germen de transformación y participación de las obras en el tiempo. Estudiando cómo el proyecto puede ser motor y activador de una obra que se plantea abierta, que permite la posibilidad de seguir construyéndola en el tiempo, la cual puede interpelarse y, a su vez, acompañar la dinámica del medio en sus diferentes necesidades y circunstancias.

En particular, la forma de construir arquitectura en las ciudades latinoamericanas, con características fragmentarias, con interrupciones constantes de las obras, en una permanente mutación, implica la conformación de un paisaje urbano en movimiento. Esta dinámica se entiende como un rasgo de construcción de identidad, que lejos de percibirse como un atributo negativo, se considera la cualidad de una sociedad viva, en constante elección de su propia definición y destino, en un tiempo continuo y de creación permanente, con la idea de un siempre presente.

Este enfoque dispone a su vez, la oportunidad de replantear desde la disciplina, cómo la arquitectura con operaciones de proyecto activas, a través de herramientas e instrumentos de diseño, puede acompañar las distintas decisiones, rupturas, cambios y circunstancias que se desencadenan en la dinámica de la sociedad.

Para ello, se investigan en el presente trabajo, los principales conceptos que plantea Umberto Eco en *Obra Abierta*, la cual se entiende como plataforma conceptual ambigua e inacabada, que incluye la invitación a participar de la obra, permitiendo plantear un margen de maniobras en el tiempo, capaz de posibilitar el cambio y la transformación de la obra.

En la presente tesis se profundiza también, el lugar del profesional en este proceso, considerando que los arquitectos toman un rol protagónico en la dinámica cultural como estrategias de la obra desde el inicio del proyecto. En este sentido, y distante de la creación singular, autónoma y definitiva, el arquitecto es capaz de conformar el campo fértil para un proceso abierto y plural, de múltiples actores, donde son fundamentales las nociones de tiempo, asimetría y la idea de lo feo o bello como parte de la obra.

Entendiendo que, en la medida en que una obra permanezca abierta, convocando desde el proyecto a participar en la definición y redefinición permanente de la obra y la ciudad, la arquitectura puede actualizarse, completarse, modificarse o mutar en el tiempo, acompañando la necesidad y vitalidad del contexto, aprovechando las preexistencias, evitando la degradación edilicia, promoviendo su reuso y posibilitando nuevos modos de habitar.