

Paper

Abordar la investigación disciplinar del proyecto arquitectónico interrogando diferentes procesos de producción del mismo

Diez, Edgardo; Fernandez, Pablo

edgar-diez@hotmail.com; pablo.f298@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño. Epistemología de la Arquitectura, Cátedra a
cargo de la Arq. Gamboa. Rosario, Argentina.

Palabras clave

Interrogante, Proyecto, Proceso, Interpretación,
Diferencia.

Resumen

Este trabajo pretende ser continuación del trabajo de investigación (2020 – 2023) ya terminado e informado de la asignatura Epistemología de la Arquitectura, a cargo de la profesora titular Arq. Nidia E. Gamboa, de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la U.N.R. Considerando como posibles hipótesis que la investigación en arquitectura requiere de algunos interrogantes que es necesario plantear más allá de los que se realizan en un trabajo de investigación que pretenda científicidad. Estos interrogantes claves son: ¿Qué se entiende por arquitectura para desarrollar este trabajo de investigación? Y según los términos que se definan: ¿Qué significa investigar en Arquitectura? Considerando que por arquitectura se entiende a los procesos proyectuales cuyo objeto es la producción del espacio físico habitable y que investigar en arquitectura es escribir y re-escribir teoría, produciendo nuevos conocimientos teórico prácticos desde la interpretación de lo ya producido - siempre como verdad situada y nunca como

verdad absoluta -, es que se propone este trabajo desde una metodología cualitativa e interpretativa. Se reflexionará acerca de un objeto de estudio seleccionado cuidadosamente. Son textos disciplinares de cuatro arquitectos contemporáneos, los argentinos Tony Díaz y Justo Solsona, el arquitecto suizo Peter Zumthor y el arquitecto español Federico Soriano, que han sido seleccionados cuidadosamente en el programa de la asignatura Epistemología de la Arquitectura II, ya que en sus textos referenciados han abordado cada uno diferentes descripciones y propuestas para pensar su propio hacer proyectual. El trabajo de investigación será entonces interpretar en esos textos diferentes procesos de producción y construir la diferencia en debate entre ellos, siempre destacando las diferencias entre las herramientas fundamentales en que basan sus propios procedimientos. Se pretende desde estas reflexiones aportar un avance en los conocimientos al centro de una comunidad epistémica disciplinar específica que reclama un status científico para su campo de producción de saberes situados y su relación con otros campos no disciplinares. Los conocimientos previos devienen de seminarios internos de la cátedra y de trabajos con los estudiantes.

Introducción

Este trabajo es un aporte a la puesta en relación de los trabajos prácticos realizados con los estudiantes en los últimos años de la asignatura Epistemología de la Arquitectura II y construir un vínculo con el trabajo de investigación acreditado (2020-2023) de la misma, perteneciente a la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Ante cualquier trabajo de investigación, ya sea de las ciencias Exactas, Biológicas o las denominadas Humanísticas y Sociales, es necesario hacerse una serie de preguntas entre otras tales como: ¿Cuál es la pregunta o tema inicial? ¿Cuál es la delimitación del objeto de estudio y cuáles los procedimientos escogidos para abordarlo? ¿Cuál es la dimensión temporal y espacial del tema? ¿Qué tipo de teorías se cree que ayudan al abordaje del tema o problema inicial? ¿Qué tipo de información se supone que va a necesitar para abordar el problema? ¿Cuál cree que será el aporte de la investigación, enunciado a modo de hipótesis? ¿Cuál es el tipo de conocimiento que quiere producir, y cuáles van a ser las técnicas de relevamiento de datos según el recorte del objeto de estudio? Algunas de estas preguntas serán abordadas en este trabajo, pero en forma de interrogantes,

que más allá de requerir una respuesta precisa estimulan la producción de reflexiones y relaciones.

Antes de comenzar con los fundamentos y metodologías específicas del trabajo, será necesario transmitir, a modo de comunicación, que se aborda este proyecto de investigación desde dos preguntas disciplinares fundamentales:

- La primera es ¿de qué se habla cuando se habla de arquitectura?
- Y la otra va aún más allá: ¿Qué significa investigar en arquitectura?, especialmente cuando se hace centro en el eje del proyecto arquitectónico.

Los fundamentos teóricos epistemológicos abordados en este trabajo son los correspondientes a la crítica descriptiva/interpretativa. Este enfoque presupone la siguiente hipótesis: desacralizar el producto arquitectónico terminado se puede lograr solamente abordando sus procesos de producción proyectual, aún aquellos que se presentan en el “proyecto terminado”, como prefiguración que antecede a la construcción del objeto / obra arquitectónica. El enfoque tiene relación con una postura académica y “profesionalista”, es decir servirá en tanto y en cuanto otros arquitectos puedan asimilar la importancia de estos procesos que gestan el proyecto. También tiene una fundamental relación con el proceso de “enseñanza – aprendizaje”, es decir que sea útil también a lo que se estudia y cómo se estudia en el ámbito académico. Es de destacar que los Trabajos Prácticos de Epistemología de la Arquitectura II han sido diseñados para que los estudiantes de quinto año puedan abordar conceptualmente su Proyecto de Final de Carrera (PFC).

Metodología: Se abordará un procedimiento crítico descriptivo y hermenéutico mediante textos disciplinares específicos de cuatro arquitectos que en los mismos explicitan o sugieren un proceso de producción del proyecto que se aproxime a su quehacer profesional concreto. La metodología empleada es del tipo cualitativo, abordando el estudio de casos (se trabajará la producción de cuatro arquitectos), a través de los textos que ellos mismos han construido acerca de su hacer disciplinar. Estos textos, a su vez, están apoyados por otros, los cuáles los arquitectos han utilizado o abordado para expresar y fundamentar sus procedimientos.

Antes de entrar en el desarrollo del trabajo, vamos a proponer que:

- Conocer realmente la arquitectura, entendida como práctica social y cultural, implica desmitificar “la obra” terminada para introducirse en sus procesos de producción en sus prácticas profesionales proto – proyectuales.
- Entendiendo que cada arquitecto asume una manera de encarar conceptualmente estos procesos, este trabajo tomará como objeto de estudio textos disciplinares producidos por cada uno de estos cuatro sujetos – arquitectos abordados: la metodología será la de estudio de casos seleccionados.
- Los cuatro arquitectos seleccionados no guardan una relación directa en el espacio tiempo de sus producciones, siendo sí todos ellos contemporáneos (han desarrollado su quehacer en los siglos XX-XXI), sino que fueron elegidos porque explicitan de una manera muy clara sus procesos de producción del proyecto arquitectónico.
- Tratar de recomponer algunas diferencias y similitudes entre los casos estudiados. No se hace un cruce de cada uno de los cuatro arquitectos con los

otros tres porque sería una tarea sumamente ardua y excede la propuesta metodológica de este trabajo, sino que se hará énfasis en las diferencias.

- El por qué y para qué de estas operaciones para nada suponen un desdén hacia la “formalización del espacio en la arquitectura”, sino por el contrario, que la práctica profesional sea vislumbrada desde la formulación de **conceptos**, lejos de la objetualización de la obra, en términos de modas impuestas por el mercado como puro producto para el consumo y no para el fin último que persigue la arquitectura, que es el habitar del ser humano y de la sociedad, tanto en su producción de edificios como en el desarrollo mayor del crecimiento o la inserción en las ciudades.

- Significa capitalizar lo estudiado y lo explicitado conceptualmente por otros para el quehacer profesional de cada arquitecto, de los profesionales que producen el proyecto.

- Podría decirse que el propósito último y primordial de este trabajo es el de producir nuevas escrituras teóricas y reflexiones sobre estas cuestiones.

- Para la investigación no partimos de cero ni de paradigmas canónicos que sean reconocidos como teorías completas desarrolladas dentro de sí mismo, sino recogiendo los fragmentos de las reflexiones de otros autores que se han dedicado a escribir sobre sus procesos de producción.

- Es necesario destacar que el trabajo que se propone hacer va a construir estos procesos desde textos que no tienen totalmente pautados los procesos de producción, sino que es un trabajo que se produce mediante la interpretación crítica de tales escritos.

- Que a través de los procesos de producción podremos ver en cada caso cómo concibe cada uno el espacio de la ciudad, el lugar colectivo de la sociedad y la cultura por excelencia.

- Se pensará la producción arquitectónica como conceptos operables, que siempre son verbos / acciones y no meramente descripción de los resultados.

- Reclamar, a través de estos procedimientos, el derecho de la arquitectura de ser considerada una ciencia, con sus propios medios de producción y sus poéticas.

Los arquitectos, cuya producción va a ser abordada son, sin seguir ningún orden en relación a lo que posteriormente se elabore en la producción del trabajo.

- Antonio Díaz del Bó (Tony Díaz) - (Buenos Aires, 1938 – Madrid, 2014).

- Justo Solsona - (Buenos Aires, 1931)

- Federico Soriano - (Madrid, 1961)

- Peter Zumthor - (Basilea, 1943).

El estudio del quehacer de estos arquitectos persigue la finalidad de desplazar el fetiche de “la obra moderna” terminada, gobernado en su mayor parte por la moda y los medios de producción y re-producción de imágenes que establece el mercado del capitalismo Posfordista, y más aún, por las leyes de establecimiento de nuevas imágenes que se imponen como nuevos paradigmas culturales, puro objeto de consumo, que no requiere de la experiencia propia en el espacio, sino que puede ser reemplazada por fotografías, postales o revistas del género.

Las preguntas que son comunes a la descripción de los procedimientos de distintos productores de espacio son, en general: ¿Cómo comienzan sus

procesos proyectuales y cómo fundamentan dichos inicios? ¿Cómo proceden y cuáles son los valores que ponen en juego en dichos procesos? ¿Cuáles son los horizontes de conocimiento que ponen en juego? ¿Qué valoración les dan a sus procedimientos en relación a los resultados de los mismos? ¿Cómo se inscriben o no en la necesidad de reclamar un carácter científico a la producción arquitectónica? ¿Cómo se inscriben en la cultura las diferentes miradas acerca de la disciplina? Estas son sólo algunos de los tantos interrogantes que se pueden plantear para abordar los procesos proyectuales. Por último, dejar claro que los ejemplos abordados no son paradigmas ni mucho menos, sino que son modos de producir arquitectura que comparten y difieren en los conceptos que ponen en juego.

Desarrollo

Cada sujeto expresa en su querer pensar su propia significación, articulando el andamiaje conceptual disciplinar a lo propio, abriendo la polisemia expresiva del uno, sin dejar de lado al otro (al colega que ha construido un pensamiento proyectual diferente, al comitente y sus “necesidades”) abriendo la pluralidad. Reconocerse implica construir la diferencia con el otro y sus registros que expresan su lectura, su mirada. Gamboa, (2015): 4.

“Un trabajo incesante de interpretación... la idea de interpretación añade, a la simple idea de significación, la de significación para alguien.” Ricoeur, (2011): 185.

Aclaración a modo de advertencia: Lo desarrollado en este escrito sobre la producción de los cuatro arquitectos seleccionados, de ninguna forma intenta agotar toda la conceptualización que cada uno refiere. Ese paso sería parte de una investigación más extensa. Sólo se hará referencia a los conceptos y herramientas metodológicas de cada uno en forma abreviada y comprensible.

No hay fragmento del discurso arquitectónico que no contenga una definición del habitar, ... Las variaciones contemporáneas nos sitúan ante un problema para el pensamiento arquitectónico: qué es habitar / vivir en un mundo caracterizado por la fluidez de imágenes, información, capitales, individuos. En rigor, ¿cómo se construye lugar cuando los flujos son el rasgo dominante de nuestra época? Sztulwark, (2009): 80-81.

Esta aseveración de Sztulwark permite delimitar temporalmente la ubicación histórica del objeto de este escrito. Hay que remontarse a la década del 70 cuando, según varios historiadores, el movimiento moderno (símbolo de racionalidad y de enlace entre arte, técnica y programa social), empieza a ser reemplazado por el posmoderno (símbolo de la arbitrariedad en el uso de la producción arquitectónica).

... la hermenéutica comparte con la fenomenología el carácter derivado de las significaciones del orden lingüístico. Se afirma el carácter derivado

y segundo de la problemática del lenguaje. Este reenvío del orden lingüístico a la estructura de la experiencia constituye la más importante presuposición fenomenológica de la hermenéutica... Frente a la sociedad mecánica, afirmaremos la conciencia histórica que busca, por esencia, la novedad, la diferencia. Moratalla, (2001): 201-291.

El caso de Tony Díaz.

“... no se puede hablar de proyecto, sin hablar de análisis (en cuanto está dirigido al conocimiento de la materia misma del proyecto). No se puede hablar de análisis sin hablar de sus técnicas”. Grassi (1980): 61. E inicia su pensamiento formulando las siguientes preguntas:

Hablando de Arquitectura. ¿por qué me gusta lo que me gusta? ¿Por qué les gusta a los otros lo que les gusta? Estas son preguntas simples, pero no de muy fácil respuesta. Una explicación parcial puede partir de la siguiente hipótesis: aquello que me gusta, que da placer porque da seguridad, es algo que en el momento de vivirlo se relaciona, sin darnos cuenta, con cosas del pasado y permite desarrollar ideas para actuar en el presente futuro. Díaz, (2009):63.

El quehacer proyectual del arquitecto Tony Díaz se asemeja a la descripción de los saberes de un oficio. Un oficio que se practica siempre con vistas a “mejorar” o superar los resultados. Este oficio implica un saber hacer, construido teóricamente desde la práctica y hacia la formulación de teoría.

Defendiendo a rajatabla los valores de la tradición por sobre los de la innovación, su tarea se constituyó en la búsqueda de un lenguaje unificado para la arquitectura. Este propósito lo aborda desde el estudio de aquellas arquitecturas que se han repetido a lo largo de varios siglos, mostrando estar probadas en un grado de aceptación de la sociedad. La repetición, con sus variantes, son las que validan tales arquitecturas. Su producción teórica y práctica apunta al análisis y estudio para la producción del espacio público de la ciudad, espacio social y de encuentro.

Pero esa validación no la busca por la forma como forma misma, sino los procedimientos o procesos de producción. Para Tony Díaz, en el momento en que comienza el análisis ya está puesto en marcha el proceso de proyecto. No los puede separar.

Los procedimientos analíticos que aborda se basan en:

- El estudio profundo y supra histórico de aquellas tipologías edilicias (con sus variantes e invariantes) que a lo largo de mucho tiempo han dado respuesta a los problemas que la arquitectura misma plantea: el de la organización del espacio. Esta fue su primera época como proyectista: “la tipológica formal”. Así se convirtió en un verdadero “coleccionista de tipologías”, no para reproducirlas exactamente sino para reelaborarlas en nuevos proyectos. En esta etapa hace hincapié en problemas de morfología urbana, es

decir cómo las elecciones tipológicas y de arquitecturas influyen en la formación de las formas de producir ciudad.

- Su etapa de “arquitectura analógica”, fuertemente influenciada por el arquitecto italiano Aldo Rossi. En esta etapa aborda una arquitectura que se apoya en aquellos aspectos que expresan un proyecto (más bien una forma), que guarda relación simbólica de “semejanza” con arquitecturas pasadas, con su propio bagaje teórico y con su propia práctica. En esta época subraya, siguiendo a Aldo Rossi, el “dramatismo de la conformación de la obra de arquitectura en cuanto esta es el escenario en el cual se desarrolla la vida humana.”

- Una etapa posterior, que se sitúa en su estadía como proyectista en España, en el que pone al servicio de todo el proyecto arquitectónico, el modo en que las formas producidas según el estudio de tipologías y morfología urbana, una serie de condiciones que hagan a la arquitectura aceptable para la gente, la sociedad y su inscripción en la cultura. Esta postura la fija mediante algunas simples preguntas: ¿Por qué me gusta lo que me gusta?, ¿Por qué les gusta a los otros lo que les gusta? Con estas preguntas inicia su ensayo “Notas sobre la resonancia temporal de la arquitectura”, ensayo que lo ha marcado hasta el final de su carrera.

- Tony Díaz plantea que la ciudad es la Biblioteca de todo lo construido y desde ella arma su propia biblioteca de referencias. “En su libro La biblioteca de noche, Alberto Manguel dice lo siguiente: ‘los estudiantes exigían ideas originales; olvidaban que citar es continuar una conversación iniciada en el pasado para producir un contexto al presente’”. Díaz (2009): 75.

Es decir, para Tony Díaz no se puede hacer arquitectura si en una etapa previa analítica no se enfrentan los modos de producción que la tradición ha marcado como las inmanencias de la forma y de la estructura urbana. También reclama para la arquitectura la transmisión y la preservación de estos saberes obtenidos mediante el análisis y mediante la propia obra. En este sentido presenta al filósofo italiano Giorgio Agamben como referente de lo que debe ser guardado y preservado para su continuidad en el futuro.

Tony Díaz proyecta desde el estudio del pasado, en el presente, para que sea preservado para el futuro. Su impronta proyectual sobre la ciudad se asemeja a la lectura de un texto en el que se escribe proyectualmente. Refiriéndose al proyecto urbano: “Es como una caligrafía urbana, como si más que diseñar hubieras escrito la ciudad con distintos trazos que establecen conexiones, límites, distinciones, alineamientos...”. Díaz, (2009): 51.

Parque de Bagnoli

Tony Díaz

Complejo de Viviendas sociales en AlcorcónDiario Clarín. https://www.clarin.com/img/2012/01/03/S1BCaM071_1200x0.jpg**El caso de Justo Solsona.**

Puede ser importante destacar la confluencia de Solsona con Tony Díaz que se dio en llamar “La escuelita”, lugar de estudio y producción de la arquitectura durante parte de los años setenta, lo que hace que sus diferencias expuestas sobre su hacer arquitectónico enriquezcan la pluralidad de las puestas en diferencia.

Solsona marca fuertemente como inicio de su proceso de producción proyectual a la operación con el programa arquitectónico que cada comitente plantea como requerimientos de espacios, dimensiones y relaciones con el lote a intervenir, su entorno físico y sus consideraciones contextuales sobre la inserción cultural de ese sitio, al que convertirá en lugar de su proyecto (historia, relación con los flujos de circulación que afectan al lugar, relación con

otros proyectos urbanos de significación, rol de su proyecto que influirá en el entorno y contexto urbano).

A partir de la lectura, relectura y escritura personal del programa plantea el comienzo de una serie de producciones a las que el autor señala en sus principios como un “enfrentarse a la hoja en blanco” en cada ocasión de proyecto. Es desde este estado casi inicial del proceso, el autor propone como herramienta para empezar a producir al dibujo, al principio más o menos borroso, impreciso, fundamentalmente apuntando a organizar los datos que ha interpretado desde el programa arquitectónico. Cuando, a través de este trabajo de ir ajustando una organización, fundamentalmente desde “la planta”¹, llega a definir una organización de los locales principales, secundarios, de servicio y fundamentalmente la estructura circulatoria, además de las orientaciones, relaciones con el lote y entorno/contexto, es cuando ha llegado a consolidar lo que él denomina “El partido”.

El partido es, desde el momento de su definición y graficación, lo que guiará todo el proceso de armado del proyecto desde allí en adelante. Si bien el partido ya anticipa en cierto modo las alturas, la característica de sus límites, sus vinculaciones internas y externas, es con el desarrollo de los cortes y vistas que según el llegará a la definición del proyecto, al cual en su texto nombra como “partido-proyecto”. Esta definición proyectual ya se hará cargo de los materiales, la incidencia de la luz, las situaciones espaciales en particular y precisará todos los elementos de la arquitectura con la que fue moldeando el proyecto: su opacidad o transparencia, espesores, todos vinculados a los materiales decididos. En definitiva, la espacialización del proyecto².

El autor refiere en este texto que las “partes” del proyecto deben proyectarse siempre teniendo en cuenta los criterios y decisiones para proyectar la totalidad y hace una especie de crítica hacia algunos arquitectos más jóvenes que inician su proyecto partiendo de la espacialización o determinación de las partes por separado.

¹. “... entonces el dibujo dibuja y es en la planta donde yo creo que se da más marcadamente este fenómeno, y se ven las relaciones de las líneas, los módulos, la estructura gráfica.” Solsona, (2007): 94.

². Pensemos también en el edificio para el Museo de Berlín de Mies: una planta baja sin columnas, aire, gozós de ese lugar. El espacio pensado en las dobles y triples alturas, pensado en la distancia, es intrínseco al programa arquitectónico puesto que ahí se desarrolla la mirada. Surge como manifestación del corte, aunque referido a la planta, remarca sus bordes. Entonces el espacio es parte del programa funcional de la arquitectura. Es un fenómeno casi artístico, un paisaje interior construido a través de rampas, planos de vidrio, a través de los cuales la mirada se alarga, se extiende y va percibiendo formas arquitectónicas; así el espacio, un concepto abstracto, se convierte en una presencia estética...” Solsona, (2007): 94.

PROCREAR EBA SECTOR 10

Estudio MSGSSV

PROCREAR EBA SECTOR 10

Estudio MSGSSV

El caso de Federico Soriano.

El quehacer proyectual de Soriano es diferente de los otros dos ya descriptos. Ya desde un principio, es más contemporáneo que los otros, y presenta una

muy especial aceptación por los nuevos modos de registro mediante programas digitalizados, y de software alternativo para la producción del proyecto. Su pensamiento proyectual se pone en contrapunto con las ideas de imaginación o del gesto del artista, prefiriendo describir los hechos desde la naturaleza más racional de los mismos.

La desaparición del gesto no significa la ausencia de un estilo _ en la lista de posturas citada anteriormente también existe el gesto del silencio-, sino su redefinición. El estilo no serán formas, rúbricas o detalles. No es una depuración, sino un soporte inventado, una película que necesita ser impresionada para producir el estado final visible. El estilo debe funcionar como una geometría, como un proceso físico. Frío y distante. Soriano, (2004): 167.

En el diagrama están implícitas múltiples funciones y acciones sobre el tiempo. Las configuraciones que desarrolla son agrupaciones momentáneas de materia en el espacio, sujetas a modificación continua. Un diagrama no es por tanto una cosa por sí mismo, sino una descripción de relaciones potenciales entre los elementos; no es sólo un modelo abstracto de la forma en que las cosas se comportan en el mundo, sino un mapa de mundos posibles. Allen, (2001): 1.

La “selección” de esas leyes va mucho más allá de un listado de necesidades, sus superficies o de relaciones. El modo en que Soriano propone esta selección incluye cuestiones propias de la arquitectura y de buscar respuestas hacia adentro, considerando desde aspectos bioclimáticos, o de contexto de la ciudad, hasta simples propuestas de circulación, visuales o acústicas, entre otras. Una vez definida la ley, Soriano plantea para su representación gráfica, lo que él define como “diagrama”.

En su libro *sin_tesis*, en el capítulo *sin_gesto*, Soriano propone que el diagrama es en sí un concepto; es la expresión gráfica mínima que expresa un procedimiento (sic). El planteo de este diagrama es para él una guía que, de allí en adelante, en su proceso de producción proyectual, confrontará a aquellas soluciones que son “permitidas” por el diagrama de aquellas que son divergentes.

Todo este proceso se basa en una valoración negativa del gesto del artista, aquél que de una mágica pincelada da lugar a los problemas que presenta el proyecto. Para él, el gesto anula la eficiencia del proceso. De aquí podemos extraer la reflexión de que para Soriano la formulación de un proyecto a través de la elaboración del diagrama, abstracto y desterritorializado como lo propone, es una especie de “máquina de pensamiento” – un pensamiento no lineal –, que, una vez puesta a funcionar, puede desestimar las soluciones que el diagrama no admite. Es un enfoque fuertemente sistémico, con aspiraciones de un carácter de una ciencia fáctica del razonamiento, excepto por las variantes válidas que el diagrama admite en su desarrollo.

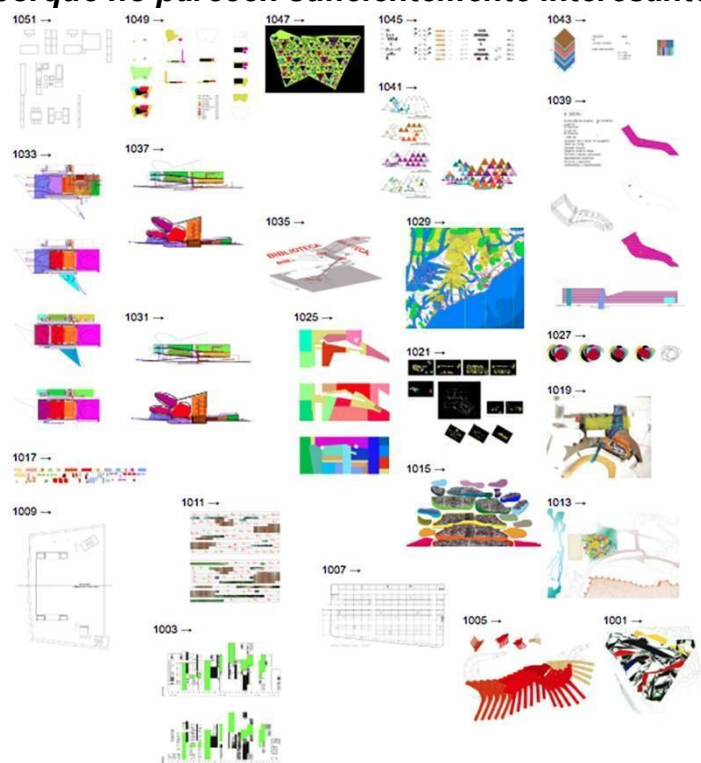
En ocasiones la formulación del diagrama está indisolublemente atado a una estructura urbana en la que se va a insertar, pero que también va a transformar,

si bien es de su imaginario personal no cambiar las solicitudes morfológicas ni estructurales de las ciudades en que interviene. El diagrama, como motor del proceso proyectual, presenta un alto grado de desterritorialización.

Una vez construido el diagrama, el problema a resolver por Soriano es la materialización del proyecto para armar una maqueta que ya sea sustituta del diagrama. Para él, los materiales a seleccionar ya están implícitos en el diagrama, ya sea por aquellos que el mismo acepta como por los que deshecha. Así se configura un aventanamiento corrido y curvo, o una terraza ajardinada, tanto como una planta baja construida en piedra, siempre y cuando la configuración del diagrama lo habilite racionalmente o no. Lo que parece ser un proceso externo, en realidad es un proceso interior ya que es el mismo arquitecto es el que prefigura el diagrama y abre al campo de lo posible a sus soluciones.

Para muchos de estos procesos Soriano utiliza programas digitalizados que le trazan una especie de ruta o mapa que le indique en qué dirección desenvolverse o no. Confía en estos instrumentos y afirma que nunca el resultado final de su proceso de producción puede ser superior a este. El arquitecto debe presentar los materiales y el diagrama determinará la forma que delimita al espacio. Para él, el resultado nunca estará a la altura del proceso.

Los diagramas que envías a las revistas pero que nunca se publican porque no parecen suficientemente interesantes



Web de Federico Soriano. www.federicosoriano.com/mnemosyne/diagramas/

Palacio de Congresos y de la Música (Palacio Euskalduna)

Federico Soriano y Dolores Palacios en Archdaily en español.

El caso de Peter Zumthor.

Así uno se podrá encontrar, literalmente, ante la temporalidad del acto arquitectónico, la dialéctica de la memoria y el proyecto en el mismo corazón de esta actividad. Y mostraré, sobre todo en la última parte de mi presentación, cómo la puesta en relato proyecta hacia el futuro el pasado rememorado. Ricoeur, (2003): 11.

Zumthor adopta y enfatiza en forma más contundente la condición de artesano del arquitecto. No es que no esté ocupado en estudiar la historia, pero no de un modo metódico analítico clasificatorio como Tony Díaz. Define a la arquitectura como una acción racional y sensorial.

Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Zumthor, (2010) :7.

Confía mucho más en su intuición y en sus experiencias personales en los espacios que ha habitado y los que visita. Toma de cada caso lo que se podría

llamar “una situación espacial”, es decir una particular forma de organización del espacio arquitectónico y hace su lectura en clave del “espacio vivido”, en su propia percepción sensorial.

En la percepción de estas situaciones espaciales se deja llevar por todos los sentidos, rescatando de ellas la luz que inunda o remarca el lugar, los sonidos que se producen en los distintos espacios (él dice que el silencio es una especie de sonido), los aromas, la temperatura, la textura de los materiales y cómo estos afectan a la percepción de cada espacio. Estas lecturas espaciales él las guarda en su memoria, para utilizarlas en los proyectos que debe abordar. No se puede decir que no le interese la inserción de su obra en la ciudad, pero esa percepción no es fundamental en su producción (además de que gran parte de su arquitectura está proyectada fuera de la ciudad).

Estas situaciones espaciales son asimilables a lo que Christopher Alexander denominó como “Un lenguaje de patrones” a una selección y combinatoria de posibles situaciones espaciales catalogadas.

Los elementos de este lenguaje son entidades denominadas patrones. Cada patrón describe un problema que se plantea una y otra vez en nuestro entorno, y luego explica el núcleo de la solución a ese problema de tal manera que usted pueda utilizar esa solución más de un millón de veces sin necesidad de repetirla exactamente nunca. Alexander, (1980): 9.

Si bien esta especie de tratado tiene pretensiones científicas probatorias, no quiere decir que Zumthor haga uso de él, ya que él mismo tiene su colección de patrones en su episteme, lecturas de las experiencias previas vividas.

Lo importante en esta secuencia es que está basada en la conexión entre patrones. Cada patrón se conecta a otros “mayores”, que se sitúan por encima de él, y a otros “menores” que se sitúan por debajo de él dentro del lenguaje. Alexander, (1980): 10.

Volviendo a Alexander, provisoriamente podemos ver claramente que el proceso de proyecto de Tony Díaz iba de lo general abarcativo hasta el caso particular, mientras que Zumthor plantea el proceso de lo particular a lo general en su quehacer.

Retomando el hacer arquitectura en Zumthor, el proyecta entre un sistema sensorial de percepciones hasta una resolución precisa y lógica de cada detalle de sus proyectos. Los efectos sensoriales que logra en sus proyectos, que parecen casuales, son producto de una muy cuidadosa selección de los materiales y una sincronía con los detalles constructivos que fundan esos efectos.

Calvino, tomando como base un texto de Lopardi en el que se elogia lo vago llega a una respuesta sorprendente: constata cómo en sus textos

aquel amante de lo indeterminado se atiene minuciosa y fielmente a las cosas que describe y que describiéndolas quiere hacer sugerir, hasta el punto de concluir: ¡Esto es, pues, lo que nos pide Lopardi para hacernos gustar de la belleza de lo indeterminado y de lo vago! ... Calvino concluye con la exclamación, aparentemente paradógica: “¡El poeta de lo vago sólo puede ser el poeta de la precisión!”. Zumthor, (2010): 30.

Desde sus percepciones del espacio Zumthor produce espacios gobernados por “*atmósferas*” que cobran sentido cuando la fina materia suspendida en el aire es transformada por la cuidadosa incidencia de la luz.

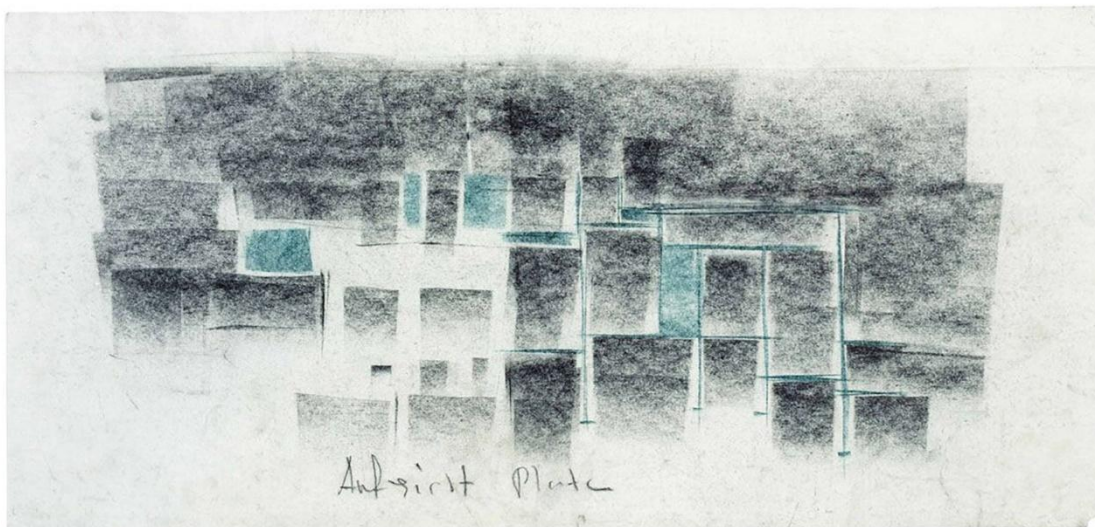
Las decisiones que Zumthor toma en sus procesos los somete a la configuración de una maqueta, y no hay nada que impida empezar todo el proceso nuevamente si la maqueta, o la resonancia de los materiales, las temperaturas que se generan con el uso de tales materiales o los aspectos formales y espaciales no lo dejan satisfecho.

Peter Zumthor es hijo de un ebanista, y como tal trabaja mucho con la madera. Pero cualquiera sea el material que utilice siempre buscará esa ligazón inmediata entre material y reminiscencia que este produce en sus recuerdos. De esta manera, sus obras se animan de una “*atmósfera*” creada por él mismo que le da unidad de sentido a sus producciones. Esto hace que actúe de manera obsesiva por lograr el mejor (el más impactante) resultado en relación a los materiales que utiliza y su disposición en el espacio. Es realmente en los ensambles, en las juntas, en las relaciones entre materiales que podemos encontrar el modo de hacer arquitectura de Zumthor.

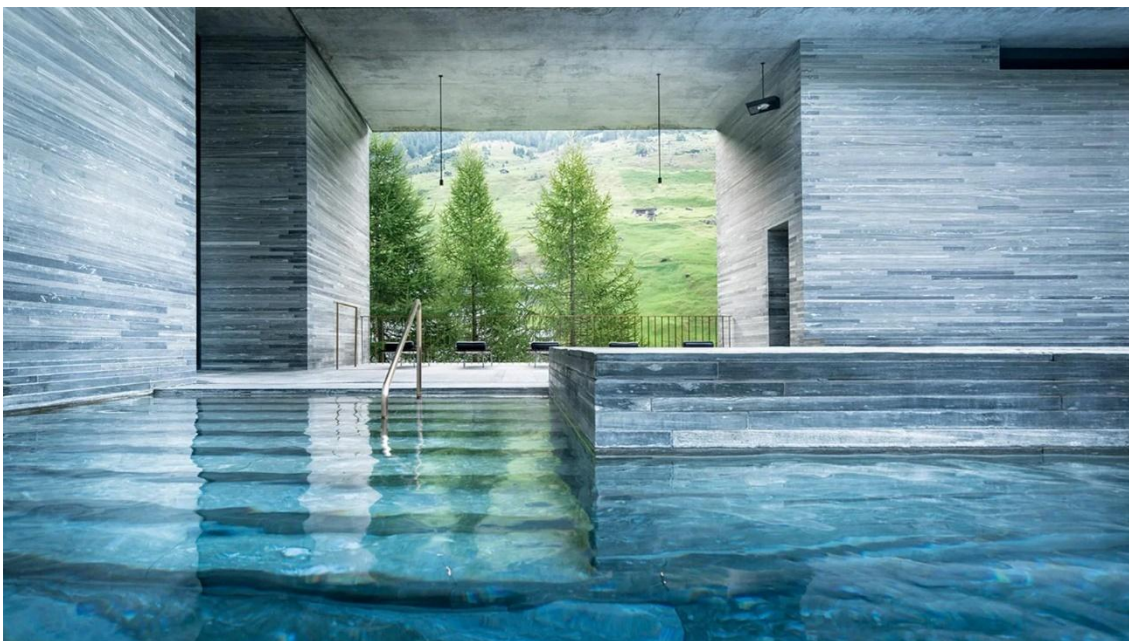
Si bien su preocupación está en el proceso de producción de su “*arte*”, él no considera arquitectura a lo que no se construye. Hay un abismo, apenas ocupado por la documentación de obra, entre sus propósitos y sus fines. Al contrario que Tony Díaz, cuya validación de la arquitectura estaba en la pertenencia del proceso analítico proyectual, más que en la obra terminada.

Zumthor no desconoce la historia, pero lo importante para sus proyectos son las percepciones que experimenta él mismo en el espacio para producir nuevamente.

Para Peter Zumthor, el fin último del quehacer arquitectura es culminar en la construcción. Para él sólo unos pocos dibujos – casi exclusivamente los planos de obra – constituyen la aproximación al fin de la obra construida.

Termas de Vals, 1996. Primer Boceto, llenos y vacíos.

Peter Zumthor.

Termas de Vals

Preferred Hotels & Resorts.

Construcción de las diferencias en debate.

Desde el lugar al que hemos llegado surge una nueva pregunta: ¿Cómo relacionar de un modo ordenado y con reglas claras todo el caudal de reflexiones producidas?

Se considera en este escrito que la construcción de las diferencias es lo que posibilita en el campo de la producción construir asociaciones y reflexiones que apunten a la producción y avance de nuevos conocimientos. Para producir este debate se tomará como procedimiento el que Michel Foucault, en el capítulo quinto: "Clasificar" (págs. 142/143) de su libro "Las palabras y las cosas"

denomina como “el Método”. Este sucintamente consiste en que, una vez estudiado un primer caso, en los sucesivos sólo han de destacarse las diferencias fundamentales con el anterior. Si bien en los casos desarrollados se han nombrado algunas diferencias y similitudes, esta síntesis conceptual persigue la posibilidad de trazar un mapa de las relaciones.

Desde la perspectiva en cierto modo archivista de Tony Díaz, en que recoge a modo de colección todo el caudal de paisajes urbanos, registros tipológicos y de morfología urbana en el sentido de la estructuración de los flujos, partes y totalidades de la ciudad, el trabajo del arquitecto se deriva hacia el estudio que va desde lo general (la ciudad) a lo particular, la vivienda, en una secuencia de espacios que posibilitan un encuentro entre el habitar público y el habitar privado. Su hoja nunca está en blanco, sino que apela como capital para enfrentar sus proyectos munidos de su archivo personal y de sus recuerdos respecto a la conformación de la ciudad. Y su manera de experimentarla.

Justo Solsona plantea que cada proyecto inevitablemente lo enfrenta al problema de la hoja en blanco. En este caso no apela a un previo contenido de archivo, sino que en cada caso reinicia su proceso desde el programa arquitectónico. Su lectura de la ciudad se circunscribe a los entornos urbanos inmediatos al sitio de proyecto y su contextualización desde lo que valora y dispone en cada caso. Su propuesta de producción proyectual no se basa en preexistencias tipológicas sino en lo que él da en llamar “partido”. Este es una organización de los espacios requeridos en el programa que tienen como instrumento fundamental al dibujo de la planta, para Solsona fundante del proyecto. Es desde esas plantas que construirá la espacialización del proyecto, la delimitación de los espacios desde los elementos de arquitectura y sus materiales. Basa dicha espacialización fundamentalmente en la percepción sensorial que quiere lograr de sus espacios apoyándose en obras existentes a las que considera de gran valor por el manejo del espacio, de las distancias, transparencias, opacidades, todas decisiones que construyen un lugar desde la intervención del arquitecto.

El arquitecto Soriano se aleja de todo lo que refiera a la experiencia desde lo perceptivo o la memoria para trazar un proceso de producción desligado de todo gesto personal, que permita, desde el trazado de un diagrama eminentemente concepto-proyectual, construir una verdadera máquina de pensamiento, desligada de cualquier referencia a la memoria o la necesidad de la experiencia. “Intento encontrar un estilo puro, carente de artificios, limpio de adornos y trucos fáciles. Algo seco, duro, esencial...” Soriano, (2004): 167.

Desde estas palabras se puede pensar que para él el proceso de proyecto se debe asimilar a una operación matemática, casi un algoritmo capaz de producir arquitectura. El profesional debe desplazarse del centro de la escena para renunciar a todo tipo de gesto o recurso formal pre-establecido. No importa el resultado del producto final si es que se ha cumplido con los pasos sucesivos del proceso, al que denomina bello, carente de protagonismos personales. A diferencia de los anteriores, su idea de diagrama debe promover el acto de desterritorialización, sacarlo de su territorio, de su entorno o contexto, solamente manifestado en la ley rectora que posibilita el trazado del diagrama, que defina el proceso de proyecto.

Peter Zumthor basa su quehacer proyectual desde la perspectiva más cercana al artista, más específicamente del artesano, que con su oficio produce desde el valor de sus experiencias perceptuales vividas y de aquellas situaciones espaciales que fueron capaces de conmoverlo. Plantea claramente el valor de la experimentación con los materiales y con la pertenencia de sus obras proyectadas y construidas arraigadas al sitio, constituyendo un lugar en el territorio. Su rúbrica personal es la característica de sus producciones espaciales en las que enfatiza los recorridos, el movimiento del habitante en el espacio y el bienestar que él mismo puede experimentar. Su proceso de producción es de un permanente de ida y vuelta, casi de prueba y sometimiento a su juicio de los resultados logrados. Si al final del proceso, el producto del mismo no lo satisface personalmente y no logra generar emoción, no lo conmueve, comienza nuevamente el mismo. El resultado en este caso es más importante que el proceso.

A modo de reflexión.

Se ha intentado sentar a cada uno de estos cuatro arquitectos a una mesa de debate sobre los procesos de producción de la arquitectura, desde la propia subjetividad que da sentido a este trabajo. Esta puesta en relación lejos está de abarcar el espectro de las diferencias que se pueden leer en sus expresiones, totalmente inscriptas en los textos abordados, sin pretensión de obviar otros textos de los autores, pero sí de hacer un recorte metodológico y una especie de ensayo final acerca del “método” de Foucault.

Es así que llegamos a la segunda pregunta que se planteó al principio de este trabajo: ¿Qué significa investigar en arquitectura?, desde la perspectiva de este trabajo investigar es escribir y re-escribir desde la mirada y la “lectura” de producciones teórico-prácticas existentes. Significa construir nuevas relaciones y reflexiones desde lo que se conoce para producir nuevos conocimientos, en este caso basados en el valor de las diferencias entre diferentes procesos de producción con un mismo fin: el proyecto arquitectónico. Esto es posible interrogando e interpretando los procedimientos que diferentes actores depositan sobre la misma escena del habitar del hombre.

Esta puesta en valor de las diferencias potencia el valor de la pluralidad de enfoques y contenidos que expresa claramente el Plan de estudios de la FAPyD, y abre un campo al pensamiento crítico de los estudiantes que se encuentran en los umbrales de la finalización de su carrera y de su comienzo en las prácticas profesionales.

Bibliografía

ALEXANDER, C. (1980) Un lenguaje de patrones. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ALLEN, S. (2001) La materia de los diagramas. Pasaje de Arquitectura y crítica. Volumen N° 26: 36-39.

DÍAZ, A. (2009) Notas sobre la resonancia temporal de la arquitectura. En: Tiempo y Arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

DÍAZ, A. (2009) Recuerdo y Proyecto. En: Tiempo y Arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

FOUCAULT, M. (1986) Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México, D.F.: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

GAMBOA, N. (2015) Programa de Asignatura Epistemología de la Arquitectura I. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 28/06/2024 de: https://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2015/programas/epistemologia_1/gamboa.pdf

GRASSI, G. (1980) La arquitectura como oficio y otros escritos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

RICOEUR, P. (2003) Arquitectura y narratividad. En: Architectonics – Mind, Land and Society; Arquitectura y Hermenéutica. (pp. 9-29). Barcelona: Ediciones UPC.

SOLSONA, J. (2001) El partido y las partes. En: Acuña, V (Editora) (2007) Hacer y decir. (pp. 93-95). Buenos Aires: Ediciones Infinito.

SORIANO, F. (2004) sin_gesto. En: sin_tesis. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SZTULWARK, P. (2009) Ficciones de lo habitar. Buenos Aires: Editorial Nobuko.

ZUMTHOR, P. (2010) Pensar la arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.