

COMUNICACIÓN

FLEXIBILIDAD: MOBILIARIO Y EQUIPAMIENTO**TORRES, Matias Horacio**estotampocoesreal@gmail.com

Instituto de la Espacialidad Humana (IEH), FADU, UBA /

Departamento de Ingeniería e Investigaciones Tecnológicas (DIIT), UNLaM

Resumen

El presente trabajo de investigación se encuadra dentro de la tesis doctoral en curso y el proyecto de investigación concursado en el programa de jóvenes investigadores de la FADU, UBA, titulado “distribución. taxonomías y procesos”.

En lo lineamientos de estos proyectos de investigación se propone una diferenciación fundamental de la distribución del espacio arquitectónico entre la planta y el corte. En el primero se presenta una inteligencia de usos ligada al tiempo (actividades, equipamientos, mobiliarios, etc.), en el segundo se manifiesta una inteligencia técnica ligada a la física (estructuras, cerramientos, acondicionamientos ambientales, etc.).

Continuando con el trabajo presentado en la anterior edición de estas jornadas, donde se estudiaron las nociones de flexibilidad, contingencia e indeterminación, abordaremos el primero de estos términos, primero a partir del análisis de series de obras de arte y luego mediante la revisión de plantas de arquitectura contemporánea. El presente trabajo se basa en una monografía producida en el seminario de doctorado titulado “el beneficio del análisis” dictado por la Dra. Marta Zátonyi.

Entendiendo que existe un condicionamiento entre las potenciales actividades a desarrollar en un espacio y aquellos mobiliarios/equipamientos disponibles. Planteamos entonces las siguientes preguntas: ¿Mediante que mobiliarios se posibilita la flexibilidad en el espacio arquitectónico? ¿Cómo se dibujan/piensan los mobiliarios en el proyecto arquitectónico? ¿Existen distintos tipos de

*distribución de mobiliarios previos al proyecto?
¿especificidad o genericidad?*

*Palabras clave: Arquitectura, equipamiento, flexibilidad,
mobiliario, proyecto*

No es que con las heliografías pretenda representar la locura, sino que fue apareciendo. No se usan sólo materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina; eso está dentro de quienes salieron de allá. Siento la necesidad de expresarlo. Pero para hacerlo tendría que lograr algo con tanta fuerza como el horror de la dictadura.

Las heliografías tienen el aspecto de planos o urbanizaciones con cierta gracia surrealista. También pueden verse, de alguna manera, como una arquitectura de la locura. No me guía el propósito de significar algo definido; quien se enfrenta a estas obras es libre para establecer asociaciones y darles la interpretación que considere más acertada. Personalmente, cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal. ¹ León Ferrari. Texto del catálogo. 2008

Siempre estuve fascinado por el Neufert, aquel catálogo arquitectónico donde el mundo está completamente organizado, medido, calculado. Trasladado a pintura, cualquier proyecto conectado con aquel espíritu de catálogo se vuelve totalmente absurdo. La pintura produce una enorme arbitrariedad referencial, mientras que la arquitectura hace exactamente lo contrario. ² Guillermo Kuitca. Editado por Hans-Michael Herzog y Katrin Steffen, Hatje Cantz, 2007

Introducción

Para trabajar sobre las nociones propuestas en el resumen de esta ponencia, hemos seleccionado dos series de obras de arte que introducen a estas temáticas. El presente trabajo se basa en una monografía producida en el seminario de doctorado titulado “el beneficio del análisis” dictado por la Dra. Marta Zátanyi. Las series seleccionadas son, por un lado, la serie del artista argentino León Ferrari (1920-2013) tituladas “heliografías”, realizadas en la década del '80 durante su exilio en San Pablo, Brasil y, por otro lado, el trabajo de otro artista argentino contemporáneo,

1-<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-9186-2008-02-12.html>

2-Traducción propia, texto original: "I was always fascinated by the Neufert, that architectural catalogue where the world is completely organized, measured, calculated. Taken to painting, any project connected with that cataloging spirit becomes totally absurd. Painting produces an enormous referential arbitrariness, while architecture does just the opposite." <https://www.phillips.com/detail/GUILLERMO-KUITCA/NY000209/32>

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

Guillermo Kuitca (1961) quien hacia finales de la década del '90 realizó una serie de cianotipos titulados "Neufert Suite".

Consideramos que resulta de interés el análisis de estas series de obras dado que, en ellas los artistas tratan el tema del código de dibujo arquitectónico, en particular la proyección en planta del sistema Monge. En estas obras, podemos plantear que se hacen presentes espacialidades relacionadas con la distribución del espacio arquitectónico, lo cual nos pone en contacto con uno de los temas principales que estamos desarrollando para la tesis de doctorado, que es la noción de distribución en el espacio arquitectónico. En otros trabajos hemos realizado un recorrido histórico de este concepto desde las traducciones de Claude Perrault (1761) y Daniele Barbaro (1556) del tratado de Vitruvio en el siglo I a.c. hasta en autores contemporáneos como Rem Koolhaas.

Para una definición propia de la distribución, partimos de establecer una primera diferenciación fundante entre el modo de organizar el espacio arquitectónico en planta y en corte. En el primero se hacen presente una inteligencia de usos ligada al tiempo (actividades, equipamientos y mobiliarios, etc.), mientras que en el segundo se manifiesta una inteligencia técnica ligada a la física (estructuras, cerramientos, acondicionamientos ambientales, etc.).

Podríamos entonces realizar algunas primeras preguntas sobre estas obras:

¿Qué relaciones se pueden establecer entre estas obras de arte y la producción arquitectónica contemporánea? ¿Cómo se hace presente el habitante (sujeto) en estas obras? ¿Cómo se aborda el problema del sistema de producción de estas obras y su contenido expresivo? ¿Qué es y cómo se utiliza un símbolo en el dibujo arquitectónico?

El trabajo se organiza analizando las obras desde cinco recortes temáticos distintos como el sistema de representación o las técnicas de producción, estableciendo relaciones entre las series y vinculando los temas emergentes con algunas de las temáticas que estamos desarrollando en el desarrollo de la tesis.

Sobre el sistema de representación

Las obras que aquí analizaremos tienen en común estar realizadas utilizando el sistema diédrico de dibujo, inventado por el matemático francés Gaspard Monge hacia finales de siglo XVIII (1799). El matemático codificó el sistema de dibujo que se inscribe dentro de la geometría descriptiva que trata de representar una figura de dos o tres dimensiones en un plano, mediante la proyección sobre planos a 90°.

Podemos vincular este sistema de dibujo por proyecciones con lo presentado por el arquitecto Stan Allen sobre los orígenes del dibujo. La leyenda clásica, según la narración de Plinio, es la de Diboutades, hija de un alfarero corintio, que traza sobre una piedra la sombra arrojada por la cabeza de su amante antes que este partiera de viaje. Allen recoge de Robin Evans las diferencias que señala entre los distintos modos que se ha interpretado este origen del dibujo, por un lado, en la tradición

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

académica francesa³ y, por otro lado, la del arquitecto Karl Friederich Schinkel⁴; entre los primeros este relato se representa en un espacio interior, y la proyección de la sombra es generada por una vela, en cambio en Schinkel, el sitio es un espacio exterior y la sombra es arrojada por el sol. Es sustancial la diferencia entre el origen de la luz en ambas representaciones, ya que al ser los rayos del sol considerados como paralelos por la distancia de desde su origen a la Tierra, el dibujo resultante al copiar la silueta sería una proyección paralela, como las del sistema monge. No podemos también dejar de señalar la diferencia de género entre dibujante-modelo, en el caso de la leyenda griega, es una mujer quien dibuja, en cambio en la versión de Schinkel, un hombre dibuja el perfil de una mujer, o al menos existe una ambigüedad en el género de las figuras.

En otro sentido, entre estos distintos relatos sobre el origen del dibujo, subyace otra cuestión que tienen que ver son la ausencia y el deseo, en la leyenda de Diboutades, el objetivo del dibujo es hacer presente a su amante aún en su ausencia por medio del dibujo, esto implica una relación muy cercana entre quien dibuja, el objeto a representar y el plano de proyección. En cambio, en el sistema diédrico, que surge del pensamiento racionalista, pareciera no haber un observador, o en todo caso es un observador omnisciente. Este sistema de dibujo que es aún hoy el día el que se utiliza para la confección de documentaciones de arquitectura, tanto para proyecto como para la construcción, implica una gran abstracción, al ser dibujado desde este punto de vista universal. A pesar de las grandes virtudes de tener un lenguaje codificado internacional este sistema de dibujo implica una notable pérdida de subjetividad.

Es en este sentido, que podemos consideramos la decisión de ambos artistas de recurrir a este sistema de dibujo, Ferrari, desde su formación como ingeniero y Kuitca, como continuidad de otras series de obras en las que utiliza este sistema de dibujo, que en las distintas series representan una serie de espacios extraños, en tanto por su sistema de dibujo se reconocen como algo familiar pero que, estudiando con mayor detenimiento, no corresponden con espacios convencionales. En aquella extrañeza presentan de un modo aún más contundente el control que permite ejercer sobre los espacios este sistema de dibujo.

En el caso de Ferrari, aparece la figura humana, reducidos a objetos repetidos como los otros que componen las obras (autos, inodoros, camas, etc.), Kuitca, no incorpora rastro alguno de humanidad más que aquellos objetos que son de uso más o menos cotidiano. Por otro lado, en ambas series existe una confusión intencionada sobre la escala de estos espacios, para que el dibujo en Monge, tenga un sentido unívoco, es imprescindible la determinación de una escala que permita proporcionalmente medir el tamaño de aquello representado, esta ausencia intencionada por los autores, genera una extrañeza aún mayor, ya que si bien, los elementos representados (bancos, mesas, autos, etc.) tienen un tamaño en relación a la medida humana, al no estar señalada, permiten una ambigüedad en la lectura dado que podrían ser de un tamaño muy distinto al que a priori podemos pensar que tienen.

3-Pieter Jan de Vlamynck, After Joseph-Benoît Suvée. La invención del dibujo. Posterior a 1791.
<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-invention-of-drawing/xwHs1keyPWeMAg?hl=en>

4-Karl Friederich Schinkel. La invención del dibujo. 1830



Imagen 1. Izquierda: Pieter Jan de Vlamynck, After Joseph-Benoît Suvée. La invención del dibujo. Posterior a 1791.

Derecha: Karl Friederich Schinkel. La invención del dibujo. 1830

Sobre la técnica de producción

Los medios utilizados por los artistas para elaborar las obras son en sí mismos interesantes y están vinculados entre sí. Kuitca utilizó la técnica de la cianotipia, desarrollada hacia mitad del siglo xix por el fotógrafo británico Jhon Herschel. Este es un procedimiento fotográfico monocromo para realizar copias en color azul prusia, esta técnica llamada “blueprint” en inglés fue utilizada durante décadas para la copia de planos de arquitectura; en los Estados Unidos, el término blueprint se utiliza normalmente para referirse no solo a los productos realizados por medio de esta técnica sino que, por su utilización durante mucho tiempo para la reproducción de dibujos técnicos, se llama informalmente blueprint a cualquier planta de arquitectura o

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

aún más en general a cualquier plano.⁵ En el caso de Ferrari, la técnica que utilizó fue la que vino a reemplazar a la cianotipia para la copia de planos, la heliografía a diferencia de la otra técnica permite que el resultado del dibujo sean líneas de color sobre un fondo blanco.

Lo que ambos sistemas de trabajo implican es su reproductibilidad, probablemente ambos autores realizaron su trabajo teniendo en cuenta esta cualidad. Estas no son obras únicas, sino que cada una de las que componen las series, son en sí mismas partes de una serie de posible reproducción. Esto refuerza aquello que en la obra parece un tema central que es la repetición, cada una de las obras, se construye por la repetición de determinados elementos, y es la misma obra la que también es pensada como parte de una serie. Cada una de las obras que componen las series parten de un original realizado por el artista y se convierte en serie al ser reproducido mediante estas técnicas descriptas, la copia en cianotipo o en heliográfica.

Más allá del inconfundible sistema de dibujo, ambos artistas al utilizar estas técnicas para elaborar sus obras están reforzando el concepto de trabajar con dibujos que evocan a espacios arquitectónicos. Pero estos no son espacios existentes, sino que son espacios proyectados por un autor, estas obras se presentan como anteproyectos arquitectónicos.

Sobre la codificación en la representación arquitectónica

Otro de los elementos que podemos analizar en estas obras son aquellos objetos que se multiplican hasta configurarlas en su totalidad. En el caso de Ferrari son sin duda una evocación a los elementos que componían las planchas de "letraset" las cuales se hicieron muy populares a mediados de los sesenta, en primer lugar, como planchas con alfabetos en distintas tipografías y luego incorporando diversos elementos arquitectónicos como artefactos sanitarios, mesas, sillas y también figuras humanas, vegetales y autos en planta y vista. Estas planchas preimpresas que mediante el raspado de su superficie traspasaban el dibujo al papel, facilitaron el trabajo de diseñadores al evitar tener que pintar con tinta cada letra, en el caso del quehacer arquitectónico, estos dibujos prefabricados también permitieron una mayor velocidad y precisión en el dibujo técnico, pero llevaron implícitos una normalización.

Repentinamente en todas las plantas de arquitectura, las camas son iguales y los personajes humanos también lo son, esta repetición de elementos hace que el dibujo pierda singularidad. Estos dibujos se fueron convirtiendo en signos⁶, multiplicándose a mayores escalas en el desarrollo del dibujo por computadora con sistemas CAD a partir de los años '90 hasta aún hoy, los estudiantes en los talleres de arquitectura insertan en sus dibujos "bloques", descendientes directos de aquellos letraset, que descargan de bibliotecas públicas en internet, sin tener en cuenta cuál es su origen, con la intención de "describir" las actividades que se desarrollan en un espacio,

5-<https://en.wikipedia.org/wiki/Blueprint>

6-Tomamos como definición la primera del diccionario de la Real Academia Española. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. (<http://dle.rae.es/?id=XrXR2VS>)

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

reemplazan el pensamiento sobre cómo debería ser una mesa o una silla por estos signos predefinidos.

Podemos decir entonces que es sobre esta interrelación entre signo y espacio que trabajan los autores, especialmente Ferrari, en cuya obra los elementos se multiplican aparentemente más allá de cualquier uso posible, llevando al extremo esta situación de “llenar” una planta con signos preexistentes que en principio son familiares para quienes conocen las convenciones del dibujo arquitectónico pero que al multiplicarse se convierten en otra cosa.

La significativa diferencia entre ambas series es que en la de Ferrari, aparece el símbolo que representa un individuo en planta, este individuo también se multiplica hasta conformar multitudes, previa a la discusión sobre la clonación, pero posteriores a los grandes regímenes totalizadores del siglo xx. Ferrari realizó estas series en su exilio en San Pablo, Brasil, a partir de 1976, por lo tanto, estas espacialidades asfixiantes, opresivas o absurdas, según el caso, pueden vincularse con la dictadura cívico-militar que gobernaba al país y forzó su exilio. En estos espacios por absurdos que sean en términos de funcionalidad, no hay ni un solo individuo distinto, no existe el otro; ya sea que estén formados con alguna regla de composición (en fila, circular, o aleatoriamente) o así estén conformando una multitud agolpados unos sobre otros, son una multitud de iguales indiferenciados.

Kuitca propone algo distinto en relación con el sujeto y esto puede verse estudiando los títulos de las obras. Si las obras de Ferrari se titulan “gente”, “espiral”, “mesas” o “rond point” haciendo referencia a los objetos o las personas de modo genérico, en las obras de Kuitca, los títulos mencionan la especificidad de actividades que en aquellos espacios se realizan, el sujeto tácito en las obras se hace presente por las actividades que allí podría darse. “bancos para devotos, cabinas de confesión, asientos de misericordia y altares”, “mesas de recaudación de fondos”, “mesas de juego”, “máquinas de entrenamiento”, “peep show y cabinas de video”, “estaciones de trabajo” son los títulos de la serie de seis, que podría corresponder a lugares como, una iglesia, un salón de usos múltiples, un casino, un gimnasio o un peep show⁷, todos estos lugares son de uso público, y según su escala pueden reunir a una buena cantidad de personas, entre trabajadores y visitantes, pero todos tienen en común que son visitados por un público variado (sin distinción de género) y que utilizan estos espacios por un período de tiempo determinado, más bien acotado, y acuden allí para realizar alguna acción específica, ya sea, rezar, donar, apostar, entrenar, o masturbarse. Todas estas actividades, a pesar de hacerse en colectivo son individuales, cuando alguien acude a un gimnasio más allá de la presencia de otros, ejercita el cuerpo propio, lo mismo que quien acude a una iglesia o va a un casino. Podemos pensar que surge de la obra una reflexión sobre la relación entre el individuo y su comunidad, exacerbando esto al no incorporar figura humana alguna.

7-una exposición de fotografías, objetos o personas vistas a través de un pequeño agujero o lente de aumento. Esto puede no ser una demostración de sexo, aunque este último concepto sea el uso más común, debido a la llegada del cine y la televisión, que en gran medida sustituye con él los diversos tipos de entretenimientos proporcionados por artistas ambulantes y shows callejeros. (fuente Wikipedia)
https://es.wikipedia.org/wiki/Peep_Show

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

Por otro lado, nos parece significativa la decisión del autor de los tipos de espacios que selecciona para configurar la serie, en el documental sobre su exposición en el Malba (2002) el autor explica en relación a otra serie, titulada “Nocturnos”, donde también presenta espacios dibujados de modo similar, como ve estas obras: “me interesaba pensar la idea de pensar una especie de un enorme travelling urbano (...) la idea de pensar que estos espacios cuando los vemos están inhabitados (...) queda esta idea un poco melancólica o nocturna, los que fueron al pornoshop, los que fueron a confesarse, los que fueron al congreso, se fueron todos a dormir.”⁸ Esta visión de espacios arquitectónicos diversos, que al aproximarse configuran una especie de situación urbana, donde se yuxtaponen espacios religiosos y seculares sin solución de continuidad.

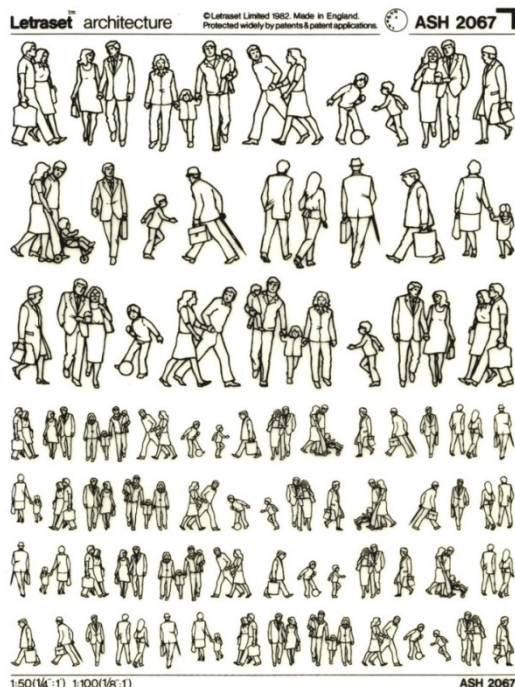


Imagen 2: Letraset 1982. Inglaterra⁹

Sobre “el neufert” y la normalización

La serie titulada por Kuitca como “Suite Neufert” hace explícita referencia al libro realizado por Erns Neufert: “El 15 de marzo de 1936, el mismo día que cumplía 36 años, Ernst Neufert firmó el breve prólogo de la primera edición de su *Bauentwurfslehre* —bau, construcción, entwurfs, diseño, lehre, enseñanza—, mejor conocido como el Neufert.”¹⁰

8-Llinás, Mario. Kuitca en el Malba. Producido por Eduardo Constantini. Buenos Aires, Argentina. 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=iYZZBW66Wp4>

9-<https://www.pinterest.es/pin/507499451734968162/?lp=true>

10-<http://www.arquine.com/la-medida-de-todas-las-cosas/>

Este libro, que fascina a Kuitca por sus pretensiones de totalidad “organizada, medida y calculada”, tiene una historia muy particular. El autor es un arquitecto y profesor alemán nacido en Friburgo a inicios del siglo xx (1900-1986), se formó en la primera Bauhaus bajo la tutela de Walter Gropius con quien posteriormente trabajaría como encargado en la ejecución de varias de sus obras. Luego de esta experiencia da clases en Alemania hasta la clausura de la escuela por parte del régimen nazi. Es en esta época donde se dedica a la redacción del libro, basado en algunas de las experiencias previas tanto en la Bauhaus como en proyectos para prototipos de vivienda en madera. El libro publicado en 1936 es un éxito inmediato y en 1938 es convocado por Albert Speer (arquitecto jefe de Adolf Hitler) para trabajar en la estandarización arquitectónica en el Ministerio de Armamento y Guerra. Neufert trabajó para el ministerio hasta finalizada la guerra cuando fue nombrado profesor en Darmstadt. Es notable el modo en que el arquitecto cambió de ámbitos, sin aparente diferenciación entre trabajar en un estudio profesional, la docencia o en un ministerio de un régimen absolutista, algunos autores lo definen del siguiente modo: “Neufert escapa al proceso de desnazificación y obtiene en 1946 la cátedra de arquitectura en la Universidad de Darmstadt. Constituye un buen ejemplo de la perfecta continuidad de la modernidad tecnocrática durante la República de Weimar, el nacionalsocialismo y la República federal.”¹¹ Sin embargo, esta historia acerca del autor del manual de arquitectura es omitida en diversos resúmenes bibliográficos que se pueden hallar en internet.

En la introducción del libro propone elaborar un exhaustivo relevamiento de las medidas necesarias para proyectar espacios arquitectónicos a la medida del hombre. “We immediately have an accurate idea of the size of an object when we see a man (real or imaginary) next to it.”¹² El libro organiza en distintos capítulos esquemas y dibujos con la menor cantidad de texto posible con las cotas de medida de cada objeto representado y distintos tipos de configuraciones posibles en relación al cuerpo humano (desde a que altura debe estar una alacena en una cocina, cual es la profundidad de un placard o cual es la medida de una gallina, un caballo o un tenedor).

Este intento de codificación de los objetos arquitectónicos intenta ser una herramienta para aquello sobre lo cual trabajo Neufert desde su formación en la Bauhaus, escuela donde se estudiaba el espacio arquitectónico y los objetos de uso cotidiano en relación con su modo de producción. La estandarización era entonces uno de los temas clave a abordar.

En este sentido, el propio título del libro viene a modificar su sentido, según como se ha editado en distintos idiomas, en su versión original es título completo es el siguiente: “Bau-Entwurfslehre. Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen. Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel. Handbuch für den

11-Alberto Mengual Muñoz. http://www.urbipedia.org/hoja/Ernst_Neufert

12-Neufert, Ernst & Peter. Architect's Data. Tercera Edición. Ed. Blackwell Science.

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden.”¹³ Que traducido literalmente sería algo así: “Teoría del diseño de la construcción. Principios, normas y reglamentos relativos a la instalación, construcción, diseño, requisitos de espacio, relaciones espaciales. Dimensiones para edificios, habitaciones, instalaciones y equipos con el hombre como medida y meta. Manual para el trabajador de la construcción, constructor, aprendices y estudiantes.”¹⁴ En cambio, la edición en inglés, publicada en 1970 y traducida por Rudolf Herz, se titula del siguiente modo: “Architect’s Data” o “información para arquitectos”. La edición en español se titula “Neufert. Arte de proyectar en arquitectura”¹⁵.

Es notable la diferencia existente entre las distintas traducciones del libro, muy utilizado por estudiantes y arquitectos. Se abre un abismo entre el genérico “información para arquitectos” y el específico “el arte de proyectar en arquitectura”, este cambio de título direcciona el libro hacia una lectura muy distinta, entre tener la utilidad de ser una exhaustiva y muy completa recopilación de información, a ser un manual para proyectar a modo de recetario para proyectos, como si esta información que el libro contiene, por si misma, fuese suficiente para poder realizar proyectos.



Imagen 3: Cubiertas libro Neufert. Edición alemana, inglesa y española.

Sobre la relación con la arquitectura contemporánea

Como ya señalamos, estas obras se pueden entender como una serie de “proyectos” de espacios, que por sus configuraciones generan una extrañeza particular. En el caso de Ferrari por su apariencia de impracticables, asfixiantes o inverosímiles, y en

13-<https://www.amazon.de/Bauentwurfslehre-Grundlagen-Vorschriften-Gestaltung-Raumbeziehungen/dp/B002N4AOXE>

14-Traducción literal realizada por el traductor de Google. <https://translate.google.com/?hl=es#>

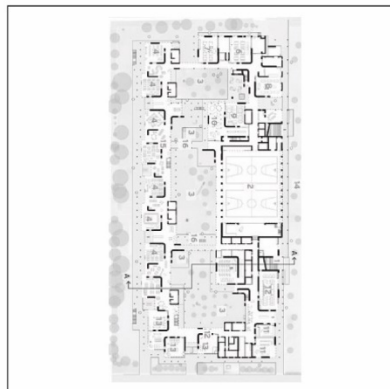
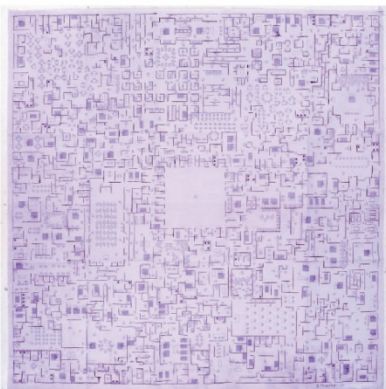
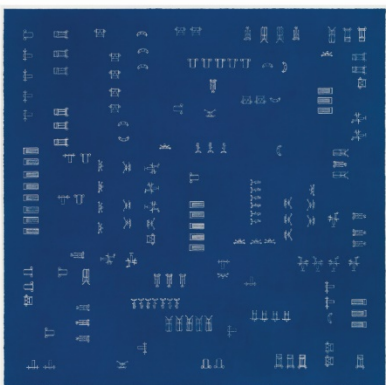
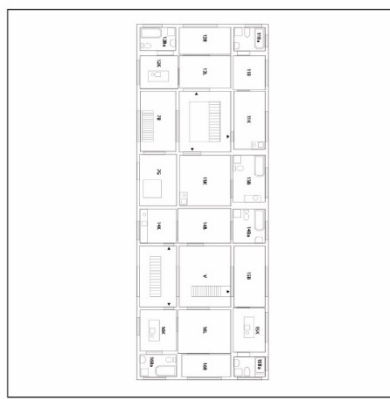
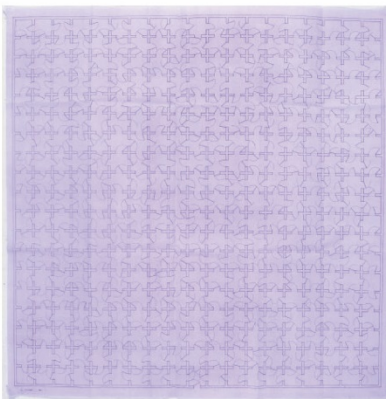
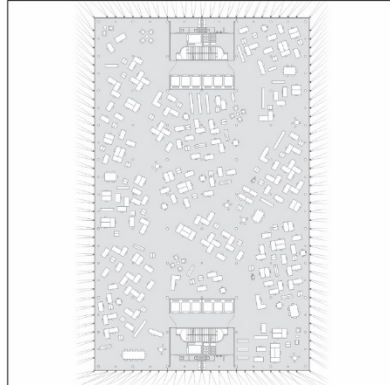
15-Nueufert, Ernst. Arte de proyectar en arquitectura. 14ª edición. Editorial GG. Barcelona, España. Traducción: Jordi Siguan

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

el caso de Kuitca donde más que espacios acabados, se presentan como si fueran una parte de proyectos posibles, como si estuvieran dibujados solo unos elementos de una planta que esta velada.

Queremos mostrar aquí que más allá de la extrañeza que estos “proyectos” poseen, podemos ver que algunos de estos espacios podrían haber sido producidos como anteproyectos en estudios de arquitectura contemporánea. A continuación, ponemos en relación plantas de arquitectura con algunas de las obras que componen estas series mediante esta operación se pueden establecer dos tipos de distribución contrapuestos que remiten a nociones distintas de flexibilidad.

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR



UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

Imagen 4: comparativa obras de arte / arquitectura.

- a. Guillermo Kuitca, Serie Neufert, Estaciones de trabajo / Christian Kerez. 2015. Torre Zhengzhou, China.
- b. León Ferrari, Heliografías / Ryue Nishizawa, 2004, Departamentos Funabashi, Chiba, Japón.
- c. Guillermo Kuitca, Serie Neufert, Maquinas de entrenamiento/Andrea Branzi, 1969, Residential parking, Non Stop City
- d. León Ferrari, Heliografías / Kazuhiro Kojima, 2011, Escuela primaria Uto, Kunamoto, Japón.

A-C

En el caso de las series A y C se comparan dos de las obras de la serie Neufert de Kuitca con proyectos arquitectónicos del suizo Kerez y del italiano Branzi. En estas imágenes el espacio es organizado eminentemente por la posición de los mobiliarios. En el proyecto para una torre de oficinas de Kerez, la planta es liberada completamente en su interior, llevando a sus lados cortos los equipamientos (sanitarios, escaleras de incendios, ascensores, etc.) y la estructura vertical, la estructura que toma los esfuerzos horizontales se reparte en tensores que se colocan alrededor de toda la planta, configurando una planta casi completamente abierta en los lados largos. En el proyecto organiza este espacio abierto mediante la disposición de los mobiliarios de oficina en forma de “landscape office”, retomando el trabajo de los alemanes Quickborner Team, quienes en los años sesenta desarrollaron proyectos con este tipo de configuraciones. La planta de Andrea Branzi, que es parte de la serie realizada para el proyecto de la Non Stop City, se diferencia del otro tipo de organización, dado que se organiza dentro de una grilla estructural cuadrada, sin embargo, a pesar de esta diferencia, dentro de este espacio continuo, la organización de la planta se realiza mediante unos equipamientos fijos (baños y cocinas) y una serie de muebles que definen distintas zonas de uso en el espacio entre. Podríamos decir que ambos espacios son de continuidad, mientras el modelo de Kerez es el de la gran sala vacía y el de Branzi el de la gran sala hipóstila.

B

En oposición a lo que vimos en las series a y c, en esta serie se compara una de las heliografías de Ferrari con un proyecto de Nishizawa. Si en las obras anteriores el espacio es de continuidad, en este, es de contigüidad. En la obra de Ferrari la planta presenta una serie de espacios cuadrados exactamente iguales con puertas en el medio de cada uno de sus lados, este espacio “imposible” se presenta como un laberinto, pero sin principio ni final. El proyecto de Nishizawa que tomamos como ejemplo solo por seleccionar uno, ya que existen en la actualidad múltiples prácticas sobre este tipo de espacios por estudios contemporáneos como Sanaa, Pezo von Ellrichshausen, Abalos&Herreros, Maio, entre otros. En estas plantas, los espacios son contiguos unos con otros, estableciendo el uso de cada espacio por los equipamientos o mobiliarios que alojan.

D

El proyecto de Kojima para una escuela primaria en Japón también podríamos inscribirlo entre los espacios de continuidad, pero en este caso, no existe un gran espacio “vacío” donde se insertan los mobiliarios, equipamientos y estructuras para configurarlos, sino que la planta se define rígidamente por los elementos estructurales en forma de L, que particionan el espacio en distintos salones para los cursos de los estudiantes. Si bien el espacio no es flexible por la posible alteración en el tiempo de sus componentes, tiene un modo de habitarse flexible ya que no existen cerramientos entre un aula y otra, todos los espacios de la escuela están comunicados sin puerta alguna.

Sobre el fin de la circulación

Estos cuatro proyectos de arquitectura tienen en común la ausencia de una circulación horizontal definida, ya sea en las distribuciones por continuidad, donde el espacio está totalmente abierto, definido o no por elementos estructurales, o en espacios de contigüidad donde se concatenan una serie de espacios con proporciones similares, en ambos tipos, no existe un espacio que sea únicamente de circulación horizontal. Aún en los espacios definidos por los equipamientos y mobiliarios que la componen, no se puede asignar una única función determinada a cada espacio, sino que potencialmente por cualquier sitio de estas plantas se puede circular. Este tipo de proyectos tienen un particular interés ya que desarmen la idea de que un espacio se define por “espacios de circulación” y “espacios de uso”, sino que presentan un modo más complejo de organización de planta que permite mayores grados de flexibilidad, haciendo a estos proyectos más adaptables en el tiempo, permitiendo distintas configuraciones o distintas apropiaciones de las configuraciones planteadas inicialmente. Son proyectos abiertos, mutables e indefinidos.

Bibliografía

- AA.VV. (2008) Lo absurdo de la locura cotidiana,
En Página 12. martes 12 de febrero de 2008.
- ALLEN, S. (2009) Practice: Architecture technique + representation
Segunda edición. Editorial Routledge. Londres, Inglaterra.
- ALLEN, S. (1993) Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación I. Circo 08
Editado por Mansilla + Tuñón y Rojo. España.
- HASEGAWA, Y. (2000) Un espacio que desdibuja y borra los programas
En El croquis N° 99 (2000 - I): Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1995-2000.
Editorial El croquis, Madrid, España

UNIDAD | PROYECTO Y HABITAR

HERNANDEZ MARTINEZ, P. (2013) Plantas para (no) perderse
ARQUINE. 30 de Julio de 2013. <http://www.arquine.com/plantas-para-no-perderse/>
HERNÁNDEZ GALVEZ, A. (2016) La medida de todas las cosas.
ARQUINE. 15 de marzo de 2016. <http://www.arquine.com/la-medida-de-todas-las-cosas/>
NEUFERT, E & Neufert, (2009) P. Architect's Data. Tercera Edición. Ed. Blackwell Science.

Materiales audiovisuales

Civilización, Un Documental Sobre León Ferrari (Argentina, 2012)
Guión y Dirección: Rubén Guzmán.
Productores: Gastón Duprat y Mariano Cohn.
Género: Documental. Voz en Off: Cristina Banegas
<https://www.youtube.com/watch?v=aj92bomvQ0E>
Kuitca en el Malba. (Argentina, 2003)
Director: Mario Llinás.
Producido por Eduardo Constantini.
<https://www.youtube.com/watch?v=iYZZBW66Wp4>