PROYECTO A021 – PROGRAMA UBACYT 2004-2007

Conservación y re-utilización de edificios del Movimiento Moderno:
Criterios sustentables de intervención y puesta en valor

Stella Maris Casal
Valeria Garello
Matías Gigli
Serianne Worden

EL PATRIMONIO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Pensamientos
Reflexiones
Aprendizajes

Alvaro Arrese
Celia Biolcati
Jorge Mele
Eduardo Scagliotti
Mabel Scarone
Esteban Urdampilleta

El patrimonio del movimiento moderno : pensamientos, reflexiones, aprendizajes / Stella Maris Casal ...[et.al.].. - 1a ed. - Buenos Aires : el autor, 2008.
Internet.

ISBN 978-987-05-4290-2

1. Arquitectura.
CDD 720.288

Fecha de catalogación: 17/04/2008

La presente publicación tiene origen en el proyecto de investigación A021 "Conservación y re-utilización de edificios del Movimiento Moderno: criterios sustentables de intervención y puesta en valor" del Programa Científico Ubacyt 2004-2007, con sede en el CECPUR-FADU-UBA, y ha sido financiada por el subsidio otorgado a la misma por dicho programa.

© Stella Maris Casal, 2008 (Editora responsable)
smcasal@gmail.com

Primera edición, mayo de 2008
ISBN 978-987-05-4290-2 (edición Internet)
Página web: www.fadu.uba.ar/publicaciones/lib.html
ISBN 978-987-05-4291-9 (edición CD)

Foto de tapa: María Clara Palacios (detalle de la fachada del Centro Cultural San Martín, Buenos Aires)

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor.

AGRADECIMIENTOS

El equipo de investigación agradece en primer lugar al programa UBACYT la posibilidad de haber podido desarrollar el proyecto que origina la presente publicación y a la Editorial FADU por su auspicio y en particular a su directora, Lic. Paula Siganevich por su asesoramiento en los aspectos prácticos de la tarea, y a las D. G. Paula Salzman y Paula Martín por su buena disposición y paciencia para orientarlo sobre los aspectos gráficos del diseño de la publicación.

Quiere además agradecer expresamente al director del CECPUR, Arq. Jorge Gazaneo, por su apoyo a nuestra tarea, a cada uno de los autores invitados por su desinteresada y entusiasta generosidad en compartir sus conocimientos y experiencias, y por autorizar la publicación de sus charlas, y también a las Srtas. Guadalupe Calafell y María Clara Palacios, pasantes de investigación, por su valiosa colaboración en la desgrabación de los encuentros y al Sr. Gabriel Videla por su ayuda en los temas informáticos.

La Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-UBA a través de su titular, Arq. Jorge Ramos, ha facilitado el ámbito para que se realizaran los encuentros con los autores invitados, su secretaria, Sra. Raquel Vallejos, ha colaborado activamente para que nuestra tarea se facilitara y la Sra. Antonia Zapata ha estado atenta a nuestras menores necesidades. A todos ellos también nuestro profundo agradecimiento.

Auspicia Ediciones FADU

INDICE

INTRODUCCIÓN 4

PENSANDO UN FUTURO PARA EL PASADO RECIENTE
Stella Maris Casal 5

REFLEXIONES SOBRE EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autores invitados 9

Le Corbusier y Chandigarh: la modernidad contextual
Alvaro Arrese 10

Aproximación al Movimiento Moderno: una experiencia en la Universidad de Buenos Aires
Mabel M. Scarone 18

Los senderos del Movimiento Moderno en Argentina
Esteban Urdampilleta 27

Algunas reflexiones sobre el Movimiento Moderno: el caso de La Plata
Jorge Mele 34

Reflexiones sobre la problemática de la conservación y puesta en valor de edificios: el caso del edificio Kavanagh
Eduardo Scagliotti 38

La conservación del patrimonio en Inglaterra
Celia Biolcati 46

TRANSITANDO EL CAMINO DEL APRENDIZAJE DE LA CONSERVACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO MODERNO
Investigadores del proyecto 51

Conservación y transformación
Stella Maris Casal 52

La arquitectura moderna y el concepto de conservación sustentable
Valeria Garello 58

El complejo cultural San Martín: conservación y crecimiento
Matías Gigli 64

Exitos y fracasos en el rescate de la arquitectura moderna: la experiencia en el Upper East Side de Nueva York
Serianne Worden 66

Información complementaria 70

INTRODUCCIÓN

El legado arquitectónico del siglo 20, fundamentalmente el que hace a los testimonios del Movimiento Moderno a partir de la década del 30, constituye un recurso físico, social, económico y cultural de gran interés. Si bien forma parte importante de nuestro paisaje urbano, aportado sus particulares características expresivas, tecnológicas y funcionales, sus valores y carácter patrimonial son muchas veces subestimados.

La conservación y re-utilización del legado moderno requiere recursos proyectuales y tecnológicos especiales, que deben ser desarrollados de manera respetuosa pero también creativa, y a los cuales no se ha dado aún suficiente atención. Una tendencia en crecimiento hacia la revalorización de estos edificios, muchos de los cuales cuentan con más de medio siglo de vida, y su posible adaptación para nuevos usos, en especial en aquellos vinculados con la tradición funcional, refuerza la necesidad de definir criterios y técnicas sustentables de intervención.

Siguiendo con una de las líneas de investigación iniciadas en proyectos anteriores, el objetivo del proyecto **"Conservación y re-utilización de edificios del Movimiento Moderno: criterios sustentables de intervención y puesta en valor"**, subsidiado por el Programa UBACYT 2004-2007, ha sido focalizar la mira en la definición de criterios proyectuales sustentables para las acciones de puesta en valor, en particular aquellas que incluyen la re-utilización de los edificios del Movimiento Moderno, y su transferencia y aplicación en el campo de la enseñanza.

En el proceso de avance de este proyecto, aparte de la investigación documental y el estudio de casos, se decidió recurrir a quienes desde distintas vertientes pudieran aportar reflexiones, visiones o experiencias que enriquecieran y ampliaran nuestro enfoque del tema. Con suma generosidad personal e intelectual todos los convocados aceptaron la invitación a reunirse con el equipo de trabajo y compartir sus conocimientos. Sus charlas, desgrabadas y editadas, conforman el cuerpo principal de la presente publicación y constituyen un material de sumo interés para reflexionar sobre una temática que todavía no está agotada. A este valioso aporte lo precede un escrito introductorio a los desafíos del pensar nuestro patrimonio arquitectónico como campo de acciones proyectuales que aseguren su conservación, su puesta en valor y su vigencia. Una selección, acotada a un trabajo por autor, de algunas de las presentaciones de conclusiones preliminares realizadas por los integrantes del equipo de investigación en diferentes ámbitos y publicaciones nacionales e internacionales conforman la tercera y última parte de este trabajo.

Valeria Garello, Matías Gigli, Serianne Worden y Stella Maris Casal
Buenos Aires, mayo de 2008

PENSANDO UN FUTURO PARA EL PASADO RECIENTE

Stella Maris Casal

Patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno en Buenos Aires: edificios de vivienda en Belgrano que mantienen su uso original y Casa Forner-Bigatti en San Telmo -abajo der.-, actualmente Fundación Forner-Bigatti (Fotos: Serianne Worden)

El patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno constituye un legado reciente y vigente, y por lo tanto cercano a nuestra formación y concepción arquitectónica, lo que muchas veces dificulta la comprensión objetiva y profunda de sus valores particulares y entorpece las intervenciones para su puesta en valor.

La arquitectura del Movimiento Moderno en Argentina ha tenido todo tipo de lecturas teóricas y críticas que generalmente han sido enfocadas desde una perspectiva de su inserción en la historia de la arquitectura, y como tal, su legado ha sido valorado en cuanto a sus condiciones arquitectónicas originales, paradigmáticas o referenciales. Cuando sus edificios, se convierten en campo de acción proyectual, ya sea para ponerlos en valor con su uso original o adaptándolos a nuevas funciones, la lectura se proyecta a horizontes poco explorados pero imprescindibles para operar en ellos acorde al desafío que implica respetar sus principios generadores y a la vez dar respuesta a nuevas necesidades. Esta lectura debe necesariamente abarcar todo el espectro de escalas en las que es preciso operar y proyectar, desde el entorno físico, cultural y temporal en que se emplaza el edificio hasta el recurso constructivo que resuelve el más mínimo de los detalles.

La formación del arquitecto en la mayor parte del siglo 20 ha sido marcada por las enseñanzas del Movimiento Moderno, en las cuales la importancia de la respuesta eficiente y ajustada del proyecto al programa ("*la forma sigue a la función*") es determinante. Para cualquier proyectista intervenir sobre edificios existentes, es decir "construir sobre lo construido", implica siempre un desafío, en especial sobre aquellos que son referentes de nuestro patrimonio cultural, y más aún cuando, como sucede con el legado del Movimiento Moderno, su concepto de diseño debido a la cercanía temporal es la base sobre la cual aún hoy se genera gran parte de la obra contemporánea.

La conservación y re-utilización del legado moderno requiere recursos proyectuales y tecnológicos especiales, que deben ser desarrollados de manera respetuosa pero también creativa. Los aspectos tecnológicos que dan sustento a la resolución formal son pocas veces realmente tenidos en cuenta y valorados en su real dimensión cuando se estudia la arquitectura de este período desde un punto de vista estrictamente histórico. Sin embargo es esencial cuando se encaran las acciones la conservación y renovación de este patrimonio no sólo entender la técnica constructiva original sino además el espíritu testimonial que ésta representa, de modo de poder responder desde el presente con un recurso acorde a su valor.

No es posible hablar de los aspectos proyectuales de la puesta en valor sin tener en cuenta su íntima relación con los aspectos tecnológicos. Y más aún, en temas que hacen al campo de la conservación del patrimonio, se hace imposible pensar lo técnico sin recurrir a lo filosófico que subyace detrás de una decisión técnica, y a la imprescindible necesidad de que cada decisión técnica esté referida a un programa –y propuesta- integral de intervención. Lo que suena tan obvio desde el sentido común, no siempre se ve reflejado en la realidad. Intervenciones parciales, alteraciones al proyecto original, propuestas ajenas a las cualidades propias de la obra son mucho más frecuentes que aquellas en las que se la pone en valor.

En la actualidad, cuando la tecnología nos ofrece un amplio espectro de recursos, debemos ser conscientes de que no necesariamente lo más avanzado en tecnología es lo más apropiado para la intervención sobre un edificio existente. Esta postura, más que plantear "los límites de la intervención" debe llevarnos a reflexionar sobre "el espíritu de la intervención", enfoque en que el recurso tecnológico y la filosofía proyectual conforman, como ya se dijo más arriba, una unidad.

La necesidad de mantener a los edificios modernos en buenas condiciones de uso junto con una tendencia en crecimiento hacia su revalorización y su adaptación para nuevos programas, en especial en aquellos vinculados con la tradición funcional, genera la búsqueda de soluciones proyectuales y técnicas contemporáneas y refuerza la necesidad de definir criterios y técnicas sustentables de intervención. En cuanto a los criterios, está claro que se debe respetar la autenticidad no sólo de la idea sino de la materialidad. Lograr "la máxima puesta en valor con la mínima intervención" y privilegiar las soluciones creativas pero consustanciadas con la obra son puntos de partida innegociables. En cuanto a la respuesta tecnológica sustentable, si actuar sobre edificios existentes es siempre un desafío, operar sobre edificios en los que el proyecto parte de los preceptos integrales y los postulados teóricos del Movimiento Moderno implica no sólo un profundo conocimiento de los

mismos sino la responsabilidad de que el diseño de las incorporaciones contemporáneas estén a la altura de estos principios y los pongan en valor con:

-alta calidad,
-alta creatividad
-alto rigor tecnológico

Volviendo al concepto de "proyectar sobre lo construido", tres líneas de reflexión merecen una especial atención, en todas las etapas y en todas la escalas que este proceso implica:

-asumir la autenticidad como postura ética
-adoptar la intervención mínima como criterio de sustentabilidad
-poner la creatividad al servicio de la puesta en valor del patrimonio heredado

Muchos de los edificios del legado moderno son hoy campo de acción proyectual, ya sea para ponerlos en valor o para adaptarlos a nuevas funciones, y un tema que no debe desestimarse es el impacto de cómo estas intervenciones se reflejan necesariamente en el entorno urbano y social.
Para los profesionales responsables de estas tareas se plantean diferentes desafíos sobre los que es necesario reflexionar:

-a nivel del edificio, el desafío que implica respetar sus principios generadores y a la vez dar respuesta a nuevas necesidades programáticas, incorporando nuevos usos pero también nuevas tecnologías y niveles de confort
-a nivel urbano (y también social), el desafío de que su intervención aporte a una mejor calidad del entorno construido y del nivel de vida de la comunidad en la que está inserto, acompañando o estimulando una rehabilitación sustentable del tejido existente

El impacto de las intervenciones puntuales en edificios, al ponerlos en valor, al darles un nuevo uso cuando el original resulta obsoleto, es un tema que no puede evaluarse independientemente de las consecuencias que estas acciones producen en el medio en que éstos están insertos. En este sentido, y particularmente en el caso de la reconversión para nuevos usos, la formulación y ajuste del programa apropiado es fundamental para asegurar un futuro sustentable al edificio intervenido. Y este es un camino de reflexión que plantea un nuevo y estimulante desafío: proyectar no sólo la puesta en valor de un edificio a través de una intervención sustentable sino dotarlo de la capacidad de mejorar la calidad de vida de sus habitantes y generar un efecto multiplicador beneficioso en su entorno físico-cultural, de modo de preservar no sólo los continentes construidos sino también los principios contenidos en el legado arquitectónico del Movimiento Moderno.

REFLEXIONES
SOBRE
EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

contribuciones de autores invitados
Alvaro Arrese – Celia Biolcati – Jorge Mele
Eduardo Scagliotti – Mabel Scarone – Esteban Urdampilleta

LE CORBUSIER Y CHANDIGARH: LA MODERNIDAD CONTEXTUAL

Alvaro Arrese

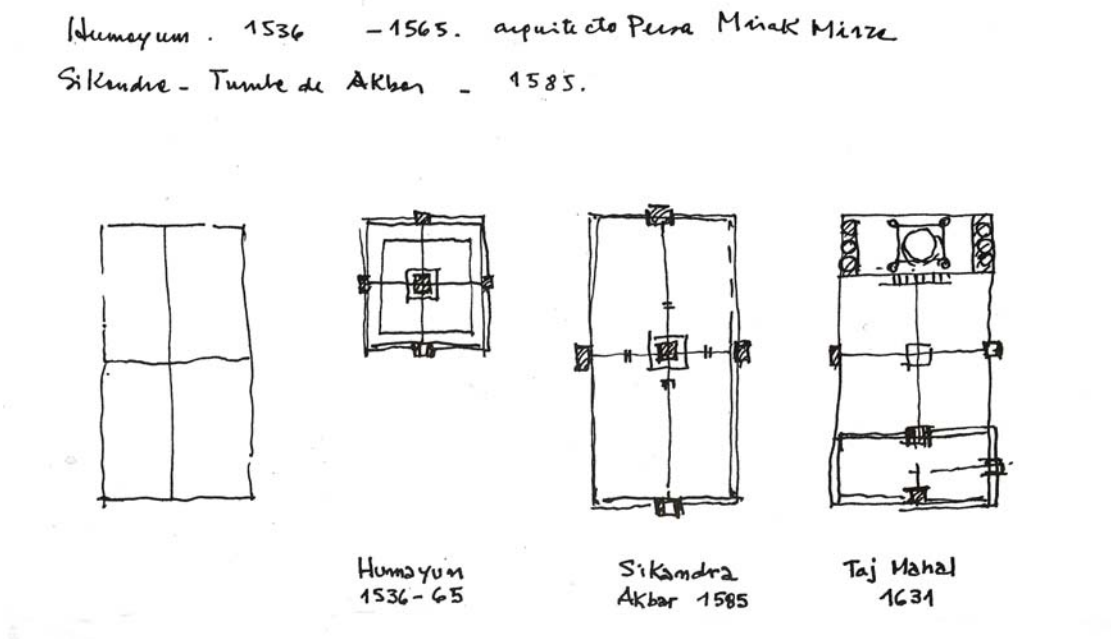
Introducción

En la India nacieron, según parece, el cálculo infinitesimal, la posibilidad de analizar científicamente al mundo para transformarlo, la masonería, etc. Este positivismo "avant la lettre", coexistió allí con una concepción espiritual integradora de vida, naturaleza y universo en un equilibrio perfecto. Construir un paraíso en la tierra a imagen y semejanza del celestial para poder acceder a éste forma parte del mismo equilibrio.

Cuatro generaciones de sultanes mogoles la instauraron y perfeccionaron esta concepción construyendo tumbas paraíso, arribando rápidamente a la definición de un "tipo" durante un período tan breve como el que llevó a la cristalización del templo dórico. Estas tumbas son jardines enclaustrados, de planta rectangular inscripta en un doble cuadrado. Según el Corán, el paraíso es un lugar marcado por el cruce de dos ríos, y estos jardines poseen dos canales cruzados coincidentes con los ejes principales del rectángulo. El lugar del cruce fue reservado, en casi todos los casos, para ubicar el edificio destinado a las tumbas propiamente dichas.

Estando ocupados los ejes por canales, se camina sobre ellos solo en ocasiones privilegiadas, como el acceso o puentes, en las que se alcanza la visión axial. En ellas se desarrolla un complejo juego perceptual en las que el edificio de la tumba se va despojando gradualmente de cúpulas, minaretes y otros cuerpos, como una mujer que va apartando sus velos, hasta manifestarse desnuda en toda su hermosura cuando se accede al último recinto. En cada visión axial la composición es diferente, completa y perfecta.

La Tumba de Humayún, en Delhi, cuya construcción dataría del 1600, inaugura la serie. Desde fuera, el portal del recinto aparece coronado por una cúpula, flanqueada por dos torretas laterales. Descubrimos al entrar que esta cúpula no pertenece al portal sino al pabellón principal, más distante, superponiéndose por efectos de perspectiva. Se establecen relaciones analógicas entre los llenos y vacíos de portal y tumba. Al avanzar, se va subiendo al basamento de la tumba, y el edificio continúa perdiendo elementos en cada instancia axial, coincidente con descansos en el recorrido. Todo tiene una gran nobleza constructiva, que es también decorativa, mediante la combinación de areniscas rojas y manteca.

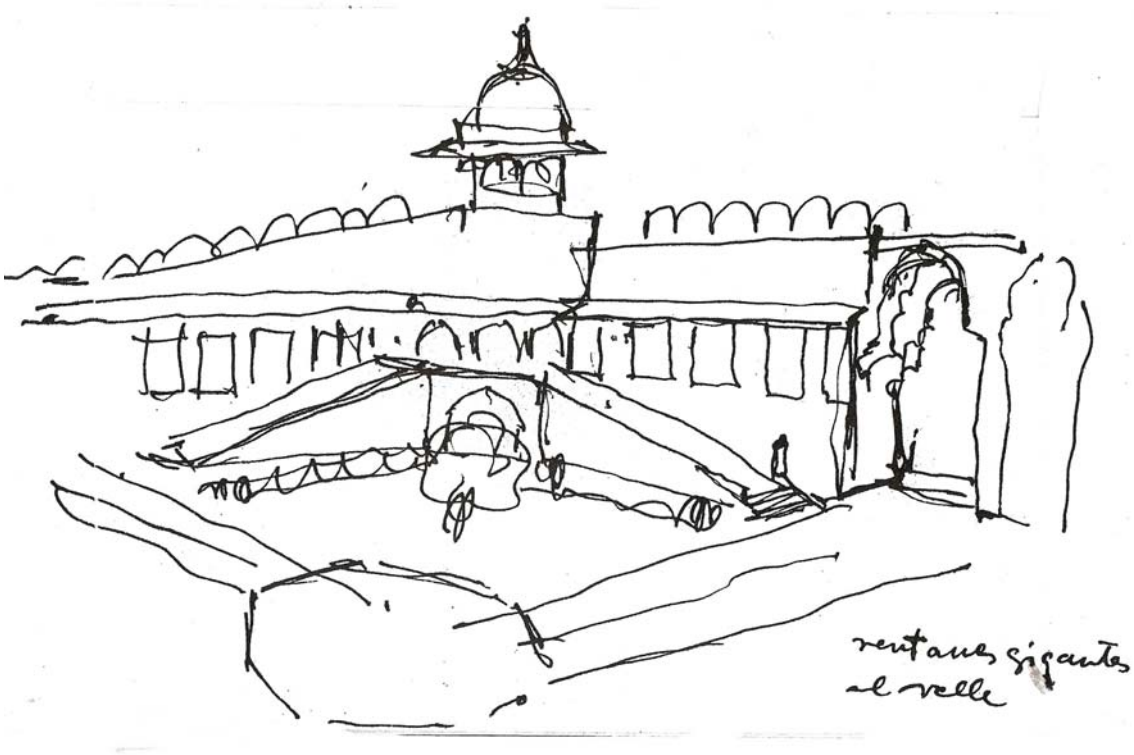


Dibujos de las tumbas mogoles reproducidas del cuaderno de apuntes de viajes del autor

La Tumba de Akbar, hijo de Humayún, en Sikandra, desarrolla la herencia paterna aportándole mayor sutileza. Introduce en el eje edículos intermedios más chicos, pequeños portales que actúan como diafragmas reguladores de la visión. En esta tumba se amplía la escala del recinto, convirtiendo a la tumba paraíso en zoológico y jardín botánico para alojar las mas bellas especies vivas. Hay puentes para cruzar los canales, que constituyen instancias privilegiadas para el despliegue de bellas perspectivas. Todo está construido con altísima calidad artesanal combinando piedra roja y manteca. Esta calidad artesanal aún persiste en la India y es una de las razones de la salud de su economía, con trabajo para todo el mundo.

El ejemplo culminante de esta tradición es, sin dudas, el Taj Mahal, construido por Shah Jahan para su esposa. Mientras los predecesores ocuparon el centro del recinto con la tumba, aquí quedó liberado para la fuente de los lotos, expandiendo la composición hacia los bordes y prolongándola al otro lado del río Yamuna con un huerto, alcanzando dimensiones territoriales. El conjunto está pensado para ser recorrido como una extensa y compleja "promenade architecturale". En ella, distancias considerables entre los cuerpos principales son enlazadas mágicamente también por analogías dentro de un recorrido que se descubre al caminar. El conjunto tiene una compleja concepción de ejes quebrados, y el pabellón de las tumba, único en mármol blanco, posee una abstracción equiparable a la de la Ville Savoye. Una creación del hombre despojada y refinada, que juega con la luz en medio del espacio, como un arquetipo platónico. Modifica el juego dominantemente axial de los predecesores incorporando desplazamientos transversales en los recorridos principales (para acceder al recinto o salvar desniveles) y una acentuada dispersión periférica, multiplicando pabellones adosados a la muralla como remate de las nuevas direcciones transversales, señaladas por minaretes. Todos estos componentes combinan arenisca rojas y manteca, contrastando con la tumba blanca. Cada vez que giro para avanzar se me ofrecen múltiples composiciones perfectas en nuevas direcciones.

Esta concepción sofisticada y sutil de la visualidad en movimiento fue retomada por Lutyens en su proyecto de Nueva Delhi, llevando el control del juego perceptual a una dimensión colosal con el auxilio de modernos teodolitos, experiencia que recogería a su vez Le Corbusier para el centro cívico de Chandigarh. El eje de Nueva Delhi es uno de los más extensos construidos por la humanidad, llegando casi al límite de lo que puede percibir el ojo humano. Tiene también superposiciones aparentes basadas en efectos de perspectiva, alineando monumentos a lo largo de un recorrido lineal que culmina en el centro cívico con el Parlamento y la Casa del Virrey.



Dibujos de la fortaleza mogol en Jaipur reproducida del cuaderno de apuntes de viajes del autor

Lutyens retoma los dos colores de la arenisca, agregando a la tradición mogol el manejo deslumbrante de los desniveles del paisaje. A lo largo del recorrido, una colina va ocultando o revelando sus principales elementos. Una cúpula final primero parece aislada, descubrimos después que apoya sobre un tambor cilíndrico, que después apoya sobre un prisma recto a modo de basamento, que lo hace mas tarde en un segundo y finalmente en un tercero también rectos, resultando esa compleja volumetría la Casa del Virrey.

Chandigarh
La traza

Es infundada la acusación de a-historicismo hecha a la modernidad que, por lo menos en la persona de Le Corbusier, siempre mantuvo vínculos con la tradición arquitectónica; como Borges en la literatura, desarrolló una aproximación absolutamente moderna a esa tradición, mirando atrás con ojos modernos para encontrar predecesores. Jamás se le ocurrió repetir un gesto estilístico, ya que su enfoque era abstracto y conceptual, yendo a la idea y, a partir de allí, a su reelaboración. Esto es tal vez más evidente en Ronchamp y los monumentos de Chandigarh, pero si miramos con cuidado su producción, encontramos una actitud constante en esa dirección.

La idea instaurada entre nosotros desde los 60 es que el Movimiento Moderno fracasó en el urbanismo, que Chandigarh es el mejor ejemplo de ese fracaso y que entre otras cosas Le Corbusier llevó a Chandigarh una arquitectura que no tenia nada que ver con la India (ni con ningún modelo colonialista), que simplemente impuso allí una idea personal bastante esotérica. Pero cuando se llega al lugar se confirma la relación que el autor mantuvo siempre con las arquitecturas cultas y vernáculas. Personalmente, considero a Le Corbusier como uno de los grandes humanistas del siglo 20. Su aproximación a la disciplina excede lo meramente tecnológico y lingüístico, ya que cada obra plantea un diálogo solitario con el usuario a partir del manejo iluminado de la física de las cosas comunes (tamaño, escala, altura, luminosidad, brillo, etc.). Es ahí donde se manifiesta su concepción del mundo, que cristaliza frecuentemente en poesía.

Esta introducción tiene por finalidad mostrar que Le Corbusier fue a la India después de la Segunda Guerra Mundial con la sabiduría occidental a cuestas, después de que se derrumba el paradigma fundador de la modernidad. El progreso no es asociado fatal de la felicidad desde entonces, pudiendo aportar cámaras de gas, campos de concentración, bombas atómicas y otras delicias. En medio de esta gran crisis, una de las culturas más antiguas del mundo, sumida en la pobreza, se independiza del colonialismo occidental sin derramar una gota de sangre con una revolución liderada por Gandhi. Después del genocidio de la Segunda Guerra Mundial, se abría en la periferia otra posibilidad de ser moderno, aportando al desarrollo económico y social de una cultura milenaria.

Como precio de la liberación, la India perdió una parte de su territorio, el actual Afganistán, con lo que su provincia de Punjab quedó sin capital. La decisión fue fundar una ciudad nueva que reflejara las aspiraciones de modernidad del país. La falta de recursos se resolvió con una convocatoria a especialistas brindados por Naciones Unidas, como Mayer y Nowicki, que trabajaron junto al ingeniero hindú Shri Varma. A partir de la temprana muerte de Nowicki y la enfermedad de Mayer, se contactaron otros gobiernos para reemplazarlos. El embajador francés canalizó el encargo hacia su amigo personal, consiguiendo un honorario de 10.000 dólares por tres años de trabajo. Debe concluirse entonces que Chandigarh fue un acto de idealismo, donde todo se hizo por menos de nada, que permitió una reelaboración de la Ville Radieuse en concordancia con los bajos recursos disponibles.

Le Corbusier, junto a Varma, retomaron la tarea conservando aportes de sus antecesores, aunque la nueva retícula circulatoria resultó mucho más extrema y estructurante. La planta urbana utilizó como célula básica de su retícula una super manzana de 800 x 1200 metros. La cuidadosa clasificación circulatoria en siete vías diferenciadas constituyó un éxito. En un primer momento había pocos automóviles y el interior de la super manzana se recorría en bicicleta. Hoy en día la recorren coches a muy baja velocidad, cambio que la ciudad asimiló muy bien. En el presente todo el mundo quiere vivir en Chandigarh, y sus tierras son las más caras de la India. La ciudad tiene particularidades sociales relevantes, como reservar a los pobres el mejor lugar de cada super manzana. En un país dividido en castas y muy fragmentado, esto ha producido una integración social muy particular donde no hay lugar

para la violencia. De alguna manera, Le Corbusier retomó el mito tradicional del paraíso, convirtiendo a éste en la imagen espacial de una ciudad democrática. Para la realización, armó un equipo de tres personas bajo su conducción y la de Varma, conformado por Jane Drew y Maxwell Fry, matrimonio de arquitectos ingleses que llevaron la arquitectura moderna a Sudáfrica, y Pierre Jeanneret, su primo, quien había compartido por muchos años su estudio hasta su separación en el período de entreguerras (causada quizás por razones políticas y personales). Jeanneret se preocupó por la producción de los edificios en sus aspectos tecnológicos, asumiendo las funciones de director de obra de los proyectos de Corbusier.

A mi entender, Chandigarh es producto de la conjunción armoniosa de sus talentos; porque yo no he visto en ningún lugar del mundo edificios de Le Corbusier mejor hechos que los de Chandigarh. Nos deslumbra allí la perfección de obras donde todo está pensado hasta el más mínimo detalle. Aristas netas, sectores de hormigón que parecen mármol lustrado, elementos muy rústicos contrastantes, materializado todo por el altísimo nivel de mano de obra que hay en India. Durante la construcción, su equipo se instaló en el lugar y él permaneció en París, viajando dos veces por año para controlar el avance de los trabajos. Le Corbusier se reservó el centro cívico y Jeanneret, además de dirigir las obras de su primo, proyectó con Drew y Fry el resto de la ciudad, resultando una arquitectura anónima de gran calidad. Dentro de ese noble conjunto aparecen como verdaderos monumentos las obras de Le Corbusier.

Centro Cívico

Del proyecto original del Centro Cívico falta construir la Casa del Gobernador. En momentos de miseria, construir una gran residencia parecía una dilapidación de los recursos públicos. Es un edificio bastante importante en la composición, y Le Corbusier quiso construirlo para alojar otros usos, por ejemplo un Museo de las Ciencias. La planta general recoge el juego con elementos menores de la Tumba de Sikandra. Primero se construyeron los edificios, después los hindúes han seguido construyendo los monumentos y edículos menores, y hoy podemos imaginar al conjunto como una composición diabólica. Muchos creemos que es una de las más complejas creadas por la arquitectura de todos los tiempos, que combina formas enormes con otras muy chicas, logrando una escala que es un milagro absoluto.

Los edificios están muy separados en un campo también rectangular de proporción 1:2, enorme y vacío. La razón parece radicar en la solicitud de Nehru de resaltar la independencia de los poderes, porque un signo de la mala administración colonial era la influencia política sobre la justicia. La ciudad debía mostrar que ahora, los poderes eran independientes. Los edificios son además objetos plásticos sumamente autónomos, aunque resulta notable la unidad del conjunto. Es evidente la composición piramidal descendente en la disposición de las grandes masas. Las pirámides de Egipto, y también la de Chichen Itzá en México, adoptaron esa disposición diagonal que otorga al conjunto una unidad perfecta. Siempre me pregunté por qué los edificios de Chandigarh, siendo todos diferentes, están estrechamente emparentados. Un ángulo recto los contiene a todos, determinado por la diagonal en que coinciden los vértices extremos del Parlamento, el Secretariado y el Palacio del Gobernador, junto a otra línea, normal a la primera que completa el ángulo enlazando al Palacio del Gobernador con la Corte de Justicia.

Veamos el conjunto y sus edificios. Comenzamos el recorrido entrando al conjunto por la Corte de Justicia, que se ofrece a la ciudad de una manera amable. Parece un edificio de tres pisos por un juego de niveles, pero es mucho más grande en realidad. Tiene un patio de acceso en forma de "Cour d´Honneur", con parasoles y muchos elementos verticales. En medio de ese complejo juego de recursos aparece la rampa, y desde ella, el Centro Cívico que ocultaba el edificio. El techo, muy alto, parece liso, brillante y perfecto, y en la penumbra empiezan a distinguirse colores, plenos y muy vivos. Este edificio, más allá de su compleja apariencia, es funcionalmente muy sencillo: los parasoles funcionan como esperas abiertas que enfrentan las oficinas de los juzgados en una disposición lineal. Abajo, los tribunales de doble altura dan directamente a una galería. Se abre la puerta y están juzgando a una persona, porque se quería mostrar la transparencia absoluta en que funcionaba la justicia. Bajo la enorme galería, materializada por el techo abovedado de conoides, Le Corbusier tuvo que agregar un toldo bajo para evitar que, durante los monzones, las lluvias entraran a los tribunales.

Le Corbusier utilizó en este edificio los colores de la bandera de la India contrastados con blanco y negro: el amarillo, el verde y el rojo azafranado de cada pilar colosal, que sostiene el techo abovedado superior y enmarca el acceso desde la plaza cívica, aluden a esa bandera. Otros recursos aplicados por Le Corbusier tienen variado origen. El edificio de la justicia mogol constaba únicamente de un techo, un plano de sombra donde se dictaba sentencia. La silueta de la Corte de Chandigarh muestra un enorme techo protector para alojar al edificio de la justicia.

Mirando desde esta colosal galería hacia el resto del conjunto, todo está abierto y hay una maravillosa continuidad espacial en el Centro Cívico. La ciudad no se ve porque es muy baja y los árboles la ocultan por el lado izquierdo. Por la derecha, con la excepción de la Mano Abierta, nuestra vista no encuentra obstáculos hasta topar con el Himalaya. Resulta notable desde aquí la pureza del hiperboloide del Parlamento, y la fachada que define su basamento, tratada como un soberbio mural para ser visto a cuatrocientos cincuenta metros de distancia. Tal es la intensidad de su pórtico, la pared negra que lo clausura, la policromía de sus dos puertas y el marco amarillo que las unifica. El Secretariado, al fondo, define una referencia horizontal coincidente con la máxima cota de la sala de sesiones, sobre la que se recorta una montaña artificial.

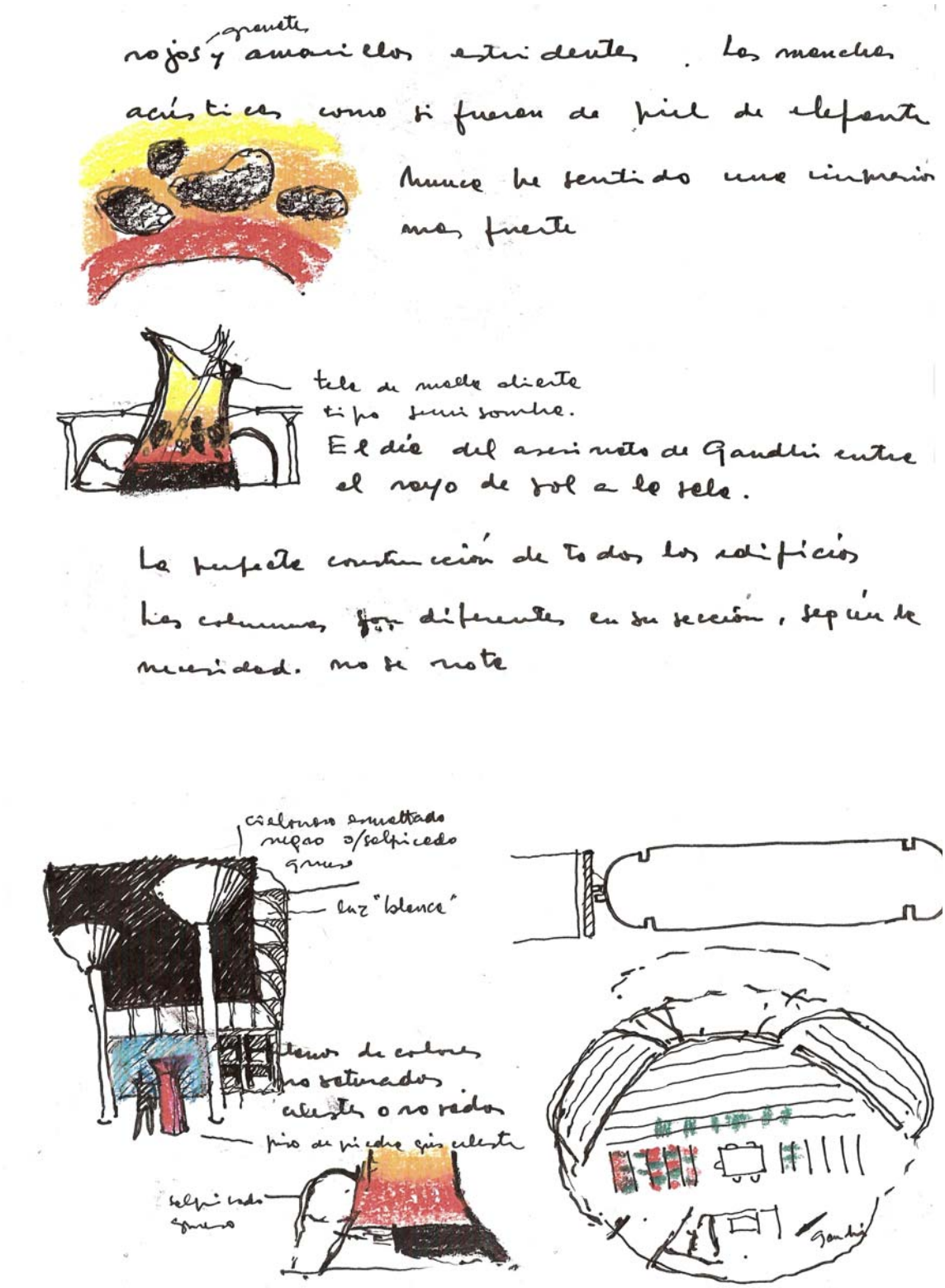
Avanzando hacia allí nos encontramos con este talud artificial y geométrico, que recogió las tierras de excavación. Oculta progresivamente al Secretariado a medida que avanzamos. Descubrimos después La Torre de las Sombras, en realidad un monumento a los parasoles y a los edículos construidos por los mogoles para verificar la trayectoria solar en Delhi y Jaipur. Tiene varios niveles unificados por una rampa y, visto a la distancia, parece una caja de luz posada en medio de la plaza cívica. En realidad, Le Corbusier diseñó parasoles según las distintas orientaciones para este monumento habitable, que encuentra también referentes en la Cámara de la Luz del Fuerte de Ahmer, en Jaipur, donde pequeños espejos juegan con reflejos y brillos en una percepción en movimiento, obteniendo efectos siempre cambiantes según nuestras posiciones.

El Secretariado, que esperaba atrás, reaparece de golpe como límite final de la composición. Irrumpe con sus 254 metros de largo y 42 metros de altura, que sin embargo parecen pocos, porque el edificio combina tamaños cotidianos y cósmicos. Estos últimos funcionan para la visión lejana, haciendo que todo parezca próximo. Nuevos engaños. Cuando se camina en sentido axial la continuidad construida en sentido diagonal decreciente resulta dominante. Girando la cabeza 90 grados a la izquierda, aparece un bosque, y a la derecha el Himalaya, que se recorta solo contra el horizonte. Uno cae en la cuenta entonces que se encuentra en medio de la nada, que Le Corbusier ha generado una idea de urbanidad en medio de un vacío absoluto. Este descubrimiento, realizado en medio de una belleza plástica impresionante, aporta mucha emoción al recorrido.

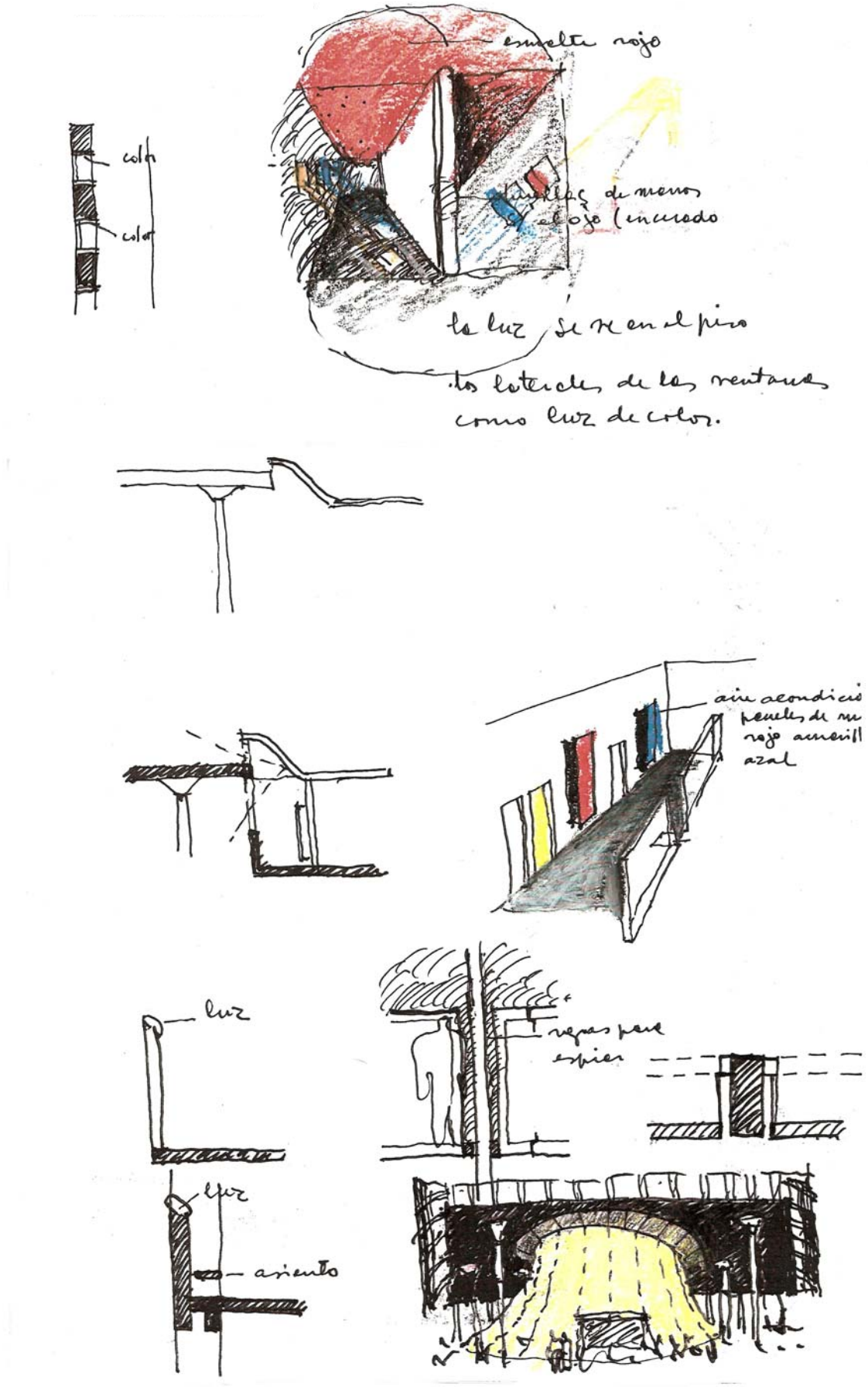
Aparece después la llamada Fosa de la Conciliación, que es un sistema de rampas y fosos. El foso constituye un tema recurrente en los espacios abiertos de la India, porque resulta una manera simple para conseguir sombra y fresco en medio del desierto. Cada vez que tomamos una rampa para acceder a los edificios, Le Corbusier dispara los mecanismos perspectívicos de los mogoles, haciendo que los mismos vayan perdiendo partes completas en cada descanso.

El Parlamento duplica su belleza por los reflejos de una fuente. Sobre el colosal pórtico que enfrenta a la Corte, emerge el purísimo hiperboloide de la sala, inspirado en una torre industrial de enfriamiento vista en Ahmedabad. El pórtico constituye uno de los lugares privilegiados de la composición. Toma de los grandes fuertes mogoles la mezcla de lo colosal (representado por los gigantescos pilares, el techo y la puerta de ceremonias) con lo cotidiano de los bancos y detalles que se aprecian a 20 cm., como relieves o dibujos encastrados en los encofrados.

Ese juego de las dos escalas está siempre presente, así como la resolución del conflicto entre lo grande y lo pequeño yuxtaponiéndolos. El pórtico cobija dos puertas vecinas, una monumental y polícroma, por donde entra el Gobernador al edificio una vez al año para abrir las sesiones, y otra de medidas normales y uso cotidiano. Un remarco amarillo, recortado contra el muro negro, unifica a ambas puertas sin desmerecer a ninguna. De manera memorable, y como una demostración de convivencia entre lo gigantesco y lo cotidiano, se exhibe la polaridad.



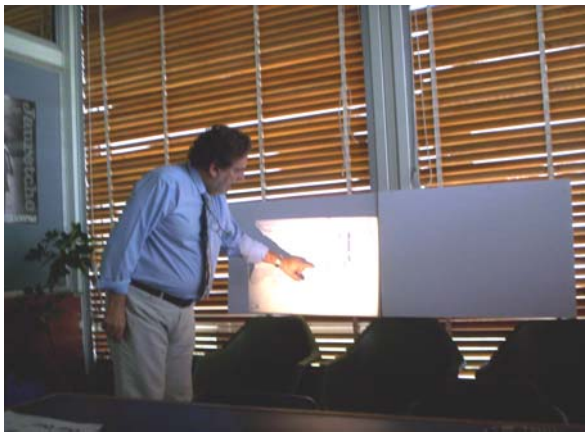
Dibujos del Centro Cívico de Chandigarh reproducidas del cuaderno de apuntes de viajes del autor



Dibujos del Centro Cívico de Chandigarh reproducidas del cuaderno de apuntes de viajes del autor

En el interior del Parlamento, todo es penumbra. Un bosque de columnas cilíndricas remata contra un cielorraso negro texturado, una misteriosa luz blanca entra por una lucarna perimetral, acaricia al gris del hormigón y al blanco de los muros, choca contra el piso y rebota ascendente. Todo es blanco, negro o gris hasta que entramos al recinto, donde estalla la policromía más violenta. Le Corbusier contrasta polaridades: juego de escalas diferentes superpuestas, uso simultáneo de retículas modulares y formas libres que sólo aparentemente parecen contrapuestas, blanco, negro y color, luz y oscuridad. Simultáneamente afirma la materialidad de una cosa y a continuación la pone en crisis, demostrando que todo es apariencia.

Es muy difícil transmitir una emoción por medios arquitectónicos. Ictinos, Bramante y Palladio lo han conseguido a través de una diáfana claridad espiritual, mostrando que el hombre puede construir bellos arquetipos de pureza platónica. Le Corbusier, como Miguel Angel, agrega a esta convicción de la inteligencia las conmociones de una aproximación física y visceral plena de conflictos, que a veces la afirman y otras la cuestionan.



Alvaro Daniel Arrese es arquitecto, FAU UNLP, 1967 y PhD TUDelft, 2001. Profesor Titular de la carrera de grado FADU-UBA, y de la Maestría en Planificación Urbana y Regional de la misma Facultad, en la que fue Director de la Carrera de Arquitectura. Profesor Invitado de las Universidades de Delft, Shanghai Jia Tong University, Politéchnique de Lausanne, Católica de Chile, Nacional de Asunción del Paraguay, Chile y Panamá, entre otras casas de estudio nacionales y extranjeras. Es investigador UBA y autor de los libros "Manual de Proyecto I y II", FADU UBA, 1993, "Buenos Aires y la Ribera del Plata", Delft University Press, 2001, (Primer Premio SCA CPAU 2004), "Globalización y Grandes Proyectos Urbanos", Ediciones Infinito, 2005 e "Infraestructuras Culturales. Seis años de actuación", GCBA, 2006. Es autor también de numerosos artículos y capítulos de libro así como del video " Hoja y Árbol. La casa Curutchet en La Plata, obra de Le Corbusier", coproducido por EPFL, Lausanne, y la Fondation Le Corbusier. Autor de numerosas obras públicas y privadas, ha ganado importantes premios en concursos de arquitectura y es miembro del Colegio de Jurados y Asesores de la SCA, desempeñándose en la actualidad (hasta 2007) como Director General de Infraestructura del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Reunión realizada el 25.10.06 (informe GC, SMC)

APROXIMACIÓN AL MOVIMIENTO MODERNO: UNA EXPERIENCIA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Mabel M. Scarone

Con cincuenta y dos años de profesión, y cincuenta y siete de relación con la arquitectura, desde el momento que entré a la Facultad de Arquitectura, he podido hacer viable el compartir el ejercicio de la profesión, la docencia, la investigación, con una vida personal intensa, cosa no fácil para las mujeres profesionales de mi generación, y el balance de lo recorrido me hace muy feliz. Creo que una de las cosas que les puede resultar interesante es cómo se ha articulado esta vocación o interés por investigar y actuar en relación al Movimiento Moderno y las expresiones contemporáneas, y aquello que tiene que ver con la preservación del patrimonio, que el común de la gente lo vincula más a un interés histórico. A lo mejor charlando un poco hoy podemos, no sé si develar el misterio pero sí explicar algunas condicionantes.

Hay patrones que hicieron a una generación y marcaron su modernidad. Por ejemplo en 1928, se construye la casa de Victoria Ocampo en Palermo Chico y a principios de la década del '30 son muchos los ejemplos que se materializan en Buenos Aires, por ejemplo, se está construyendo el edificio Kavanagh. Sin embargo para el común de los ciudadanos, si bien eran presencias insoslayables, expresaban más la intención de Corina Kavanagh, de Victoria Ocampo; representaban sobre todo la intención y la voluntad de hacer de una elite pensante, perteneciente a su vez a una elite económica. En nuestro país la modernidad entra por las capas sociales altas, mientras que en otros países con un tono, yo diría totalmente revolucionario, surge apoyándose en la voluntad de solucionar la vivienda obrera, la vivienda más modesta y reclama de abajo hacia arriba la atención intelectual.

De todos modos, esto que estaba ocurriendo en la década del '30 marca a la del '40, en que continúan este tipo de emprendimientos, aunque condicionados por las limitaciones debidas a la guerra. La Segunda Guerra Mundial fue un freno para la importación de materiales, de equipos, de circulación de revistas, de libros, etc. Impuso una restricción muy grande que tiñó gran parte de la década del '40. Y a la década del '50, en su primera mitad, la marcó sin lugar a dudas el peronismo, el último período de un peronismo dictante y pesante sobre todas las actividades del país, que no tomó a la nueva estética como estandarte. Mientras que la Revolución del '17 en Rusia escogió a la estética del Movimiento Moderno como expresión (después abolida por Stalin y toda su prédica totalmente reaccionaria en lo artístico y arquitectónico), aquí no pasó lo mismo.

En estas circunstancias, en 1950, todo un grupo de nuevos estudiantes entramos a la facultad, y se podría decir que nuestra camada, excepcionalmente, fue la primera que no hizo "estilos". Porque hasta entonces, mientras en la vida real se hacían cosas como el Kavanagh o la casa de Victoria Ocampo, en la facultad se vivía una especie de fantasía academicista y no estaban, como lo hacen hoy, los estudios más activos en el doble rol de profesionales y de profesores, generando una constante de comunicación entre la vida profesional y lo que se enseña en la facultad.

En aquel tiempo, hasta principios de los años '50, se estuvieron enseñando temas graciosos, por no decirles dramáticos, como por ejemplo "Casa de Gobierno de Provincia en estilo gótico". Se proyectaba en estilos, con la normativa del Beaux Arts, que inundaba la didáctica de toda la enseñanza en la Facultad de Arquitectura. Nuestra camada fue gravitante en cuanto a una serie de acontecimientos que la acompañaron, como que ese año se permitió ingresar a la facultad por primera vez a los maestros mayores de obra, es decir a los que venían del colegio industrial, que hasta ese momento tenían que dar equivalencias al bachillerato y después recién entrar. Debido a esto, yo tuve compañeros de cuarenta o cincuenta años, gente que había tenido trabado su ingreso por la vieja normativa y a la que de pronto se le abrieron las puertas. Esto ya dio una configuración muy particular al grupo de gente que entró. En esa camada estaban también Jorge Gazaneo, Justo Solsona, Josefina Santos, Miguel Asencio, Celia Guevara, etc. Horacio Baliero y Osvaldo Moro fueron anteriores a nosotros, y ellos sí hicieron "estilos".

Nosotros nos encontramos con un grupo de profesores con los cuales se empezó a proyectar en "moderno", profesores a quienes por alguna razón se los había obligado a abandonar los estilos y tenían que enseñar en algo que no sabían lo que era. Entonces todo esto acabó en algo que yo

llamaría, la "estética o el proyecto de la caja de zapatos". Es decir, ustedes imagínense una caja de zapatos dada vuelta, perfórenle ventanitas, no le pongan adornos y están haciendo una obra de arquitectura. Como ven no era un campo muy fértil para que creciéramos en él.

Tal vez la razón del cambio se debiera a que estos profesores no eran los mismos que antes habían enseñado en "estilos". Los pilares de gran jerarquía en esa enseñanza en "estilos" se habían retirado. Villalonga, que había sido profesor de Casares, se había retirado aproximadamente para esa época. Profesor mío en primer curso fue Mariscotti, en segundo Mendihoroz, en tercero Casares, cuarto lo dí libre y lo aprobé en un verano olvidable. En quinto curso había dos profesores: uno era Gurevich, que venia con esta confusión del pasado y el otro era González Gandolfi, socio de Casares, y que evidentemente apuntaba hacia el futuro. Fíjense que ahora, viéndolo en perspectiva, en aquel momento Alfredo Casares a mí me parecía "un señor mayor" y ahora he sacado cuentas que tenía 38 años cuando fue mi profesor.

Hoy la facultad tiene una permeabilidad absoluta entre lo que es la vida profesional y la vida docente, cualquier profesional activo que en estos últimos años ha querido estar en la facultad, está. En aquel momento eran dos mundos. La facultad de Villalonga, miraba más hacia el Beaux Arts que hacia el ejercicio profesional. Pensemos que ya en el 1929 Le Corbusier había estado en Buenos Aires, había dado sus conferencias y a partir de eso escribió su libro *Précisions*, etc. y sin embargo muy poco de eso había llegado a la Universidad.

En ese momento los que pertenecíamos a esa camada de los años '50 nos encontrábamos con los profesores que tenían que enseñar en su mayoría una cosa distinta de aquello que había sido la enseñanza académica, pero no sabían muy bien qué ni cómo. No existían los precedentes y a demás no tenían muy claro que era esto de la "arquitectura moderna". Regía una primera aproximación estética, la mencionada "caja de zapatos", como imagen de una arquitectura nueva.

De las ideas que les pudieron llegar a quienes mejor manejaban la noción del Movimiento Moderno, la que era más fácil de entender, evidentemente, era la de la función; la exaltación del cumplimiento de la función. Esta era la que menos contrastes proponía con lo que había sido la enseñanza académica, y por lo tanto nosotros, les puedo asegurar, aprendimos a resolver los temas funcionales, proyectando, por ejemplo, temas como "depósito de camiones de basura", en el que se soslayaban los problemas de estilo y todo el esfuerzo estaba puesto en que las cosas funcionaran, que los recorridos fueran adecuados, los radios de giro, etc. Otro tema podía ser una cocina de hotel de grandes dimensiones, poniendo nuevamente el énfasis sobre la función. Es decir, este énfasis excesivo terminaba por opacar el desconocimiento de los temas de fondo.

Nuestro profesor de tercer curso, Alfredo Casares, se había nutrido en dos libros: *Vision in motion* de László Moholy Nagy y *Language of vision* de Gyorgy Kepes. Estos libros eran para nosotros inalcanzables y a través de Casares nos llegaban sus reflexiones. Fue él quien empezó a introducirnos en temas como la delicadeza o el cuidado que debían tenerse cuando se actuaba con una estructura independiente, o cuando se trataba de una estructura portante, y a hacernos reflexionar sobre el esquema de la planta libre de Le Corbusier. Se empezaban a abrir puertitas. Casares había estado en la cátedra de Villalonga, es decir que tenía formación académica, y toda esta formación posterior fue fruto de su curiosidad y de su búsqueda, en ese momento cada uno era artífice de si mismo. Se daban situaciones curiosas: tenía como profesor de Historia 1 a Héctor Morixe, acompañándolo a Mario J. Buschiazzo, hablando de los sumerios y egipcios. Nadie hubiera imaginado que él estaba haciendo un lúcido papel como protagonista de ese Movimiento Moderno. Había una escisión de personalidades. Esto yo lo vine a descubrir ya grande y con un Morixe muy maduro hablando de sus propias obras.

En ese punto de la cuestión diría que mi generación se dio cuenta de que la facultad ya no le podía dar más, o por lo menos descubrió que había otro mundo, que no sabía muy bien cuál era y cómo se manejaba, pero que había que ir a buscarlo afuera. Estoy contando mis propias experiencias, y cada historia se nutre de las oportunidades o de las posibilidades que las circunstancias de la vida nos presenta. Entonces, en 1952, una tía de Jorge Gazaneo le comentó que tenía una persona, un arquitecto, a quien le gustaría que le dieran clases de inglés. Ella le estaba dando clases pero le parecía mejor que lo hiciera un estudiante de arquitectura para hablar del tema. Ese arquitecto era Amancio Williams. Me acuerdo que fuimos a verlo y entró Jorge y yo me quedé afuera en un café a ver qué pasaba. La cuestión fue que Jorge entró por el lado de la conversación en inglés y el libro que se pusieron a usar para traducir era *Foundation of modern art* de Amédée Ozenfant, un libro clave del

momento, como *Vers une architecture* de Le Corbusier, etc. A partir de ahí, nuestro contacto con la modernidad quedó establecido. Por un lado íbamos a la Facultad, un poco por cumplir, pero por otro buscábamos por otras vertientes nuestra fuente de alimentación.

Nuestra aproximación a la modernidad tuvo esa doble vertiente: con Casares en el sentido de hacernos concientes cuando proyectábamos en la facultad, aunque no estábamos todavía demasiado conscientes de por qué la columnita redonda debía dejarse libre, y por qué al muro no; había que hacerlo pero todavía no estaba muy claro el por qué. La estética o la aproximación de la caja de zapatos en definitiva no era conceptualmente muy distinta a la arquitectura que venía de antes, a una arquitectura de cuartos, compartimentada y encerrada por un muro al cual lo que se le ha cambiado es la falta de ornamentación o la impresión plástica de ese todo. Para nosotros era la arquitectura "afeitada", porque no había cambiado demasiado la esencia, pero sí había una ausencia de ornamentos.

Con Amancio fue el acceder al espíritu, a los principios. Con él era habitual ver la obra completa de Le Corbusier, a través de *L´architecture d´aujourd´hui* y otras publicaciones; era ver al Movimiento Moderno más bien con el sentido de una conciencia escrupulosa, como una ética del actuar, con una obsesión por el purismo, con un afán de coherencia. Esto era más trascendente y más inmaterial, si ustedes quieren, que la primera aproximación expresiva. Era darle sentido a un mundo nuevo.

Amancio aplicaba principios en sus obras. Sus propuestas eran justamente la antítesis de lo que se logra por sólo "afeite" o perforación de una caja muraria predeterminada. Fíjense ustedes que la "Casa del Puente", con una imagen de algo que se concibe en el espacio, no tiene comparación con la caja muraria previa. El famoso teatro (la Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio), el "durazno japonés" como nosotros le llamábamos en broma, nace de girar alrededor de un punto la mejor traza de la ecuación acústica. Amancio fue un pionero, pensó imágenes que hoy podría proyectar con láser dentro del espacio de su teatro. Con el edificio de oficinas lo mismo. Hoy podría haber sido fuente de inspiración para arquitectos de muchas décadas posteriores. Pero la mayoría de sus proyectos no se materializó. Y yo particularmente salí de su estudio con una convicción, en el sentido de que hay que "hacer", hay que pelear por los principios, hay que tratar de hacer lo mejor, pero hay que hacerlo.

De todos modos, para nosotros y para aquellos con quienes tuvo contacto, fue una lección de la búsqueda de una coherencia y solidez conceptual, y también de una exacerbada obsesión por el buen diseño. Para hacer mis primeros trabajos antes de recibirnos, de instalaciones y de equipamientos; o en las primeras obras, fue un sacrificio terrible. Porque nada de lo que la aspiración que él ponía, que venía de Ozenfant o de Le Corbusier, se encontraba en el mercado. Era un desafío hasta el encontrar el buen diseño en una taza. Pero esa experiencia fue muy importante como formación. En 1954 encaré una instalación muy grande de una empresa de importaciones ya desaparecida y se debieron diseñar todos los escritorios, las sillas, y mandarlos a construir. Hoy uno toma un buen catálogo y arma algo espléndido cosa que en esa época no se podía. Ciertas cosas se resolvían yendo a la sencillez de los diseños artesanales en Tigre, de cosas en mimbre o comprando objetos muy simples en los bazares que proveían a los restaurantes, como esa loza blanca que estaba mucho más cerca de una pureza de expresión que objetos más "diseñados".

En este clima se llega a un punto crítico de relación entre el Movimiento Moderno y la formación de que estábamos hablando; es decir a un punto de quiebre político total que es 1955, que arrastró todo el país y mucho más la Universidad que en ese momento realmente vivía un clima muy asfixiante. Con la ida de muchos profesores y la llegada de otros empieza una nueva etapa.

Entre los que quedan están Casares y González Gandolfi, y luego entró gente como Wladimiro Acosta, que era un protagonista del Movimiento Moderno a través de su obra privada y también teorizando en relación al mismo. Siento que ahí se inicia una segunda etapa, una segunda vuelta de tuerca. Ya estamos por comenzar los ´60, pero esa década del ´56 al ´66, fue quizás una de las décadas más estimulantes, más fértiles y más creativas que tuvo la universidad argentina. Todo se hacía a nuevo, había una juventud increíble que renovó los claustros. Y entonces, en un momento dado, Justo Solsona fue Secretario de la Facultad con 28 años, Jorge Gazaneo fue posteriormente Secretario con 30 o 32, Osvaldo Moro fue profesor con 28, creo. Uno realmente en ese momento se sintió protagonista del cambio. Fue un campo fértil, con la participación de aquellos que estaban cerca de los de la OAM, la Organización de Arquitectura Moderna; los que estaban cerca de Tomás Maldonado, los que

habíamos pasado por el estudio de Amancio, los relacionados con Bonet. Estaba entrando gente para la cual el Movimiento Moderno ya no implicaba una orden de "afeitar" la arquitectura sino que había imagen de plasmar esas aspiraciones en obra realizada con una teoría, con un fundamento. Esto ya era otro mundo.

Ronda de diálogo y preguntas

MG: *la incorporación de Visión a la Facultad le daba o intentaba buscar un marco teórico a la parte plástica ¿no es cierto?*

MMS: Por supuesto y esto es muy importante. Cuando en 1956 llegó a la Facultad como Interventor Alberto Prebisch, otro protagonista del Movimiento Moderno, lo trajo a Gastón Breyer, quien todavía hoy cultiva una actitud totalmente fértil y activa, y a Alfredo Lepera, que murió hace mucho. Breyer y Lepera trabajaban juntos y crearon el grupo de materias de Visión. Y no es casual que yo les mencionara que los libros de cabecera fueron *La Obra Completa*, o en el caso de Casares *Language of vision*, que son el sustento de muchos de los contenidos que posteriormente se incorporaron en las materias de visión, tanto como la lectura ávida y la apropiación de toda la metodología y de los ejercicios de la Bauhaus. Todo eso empezó a circular con mucha fluidez a través de las nuevas materias y a través del conocimiento que se difundió en los talleres.

En ese momento el debate era acerca de qué tomar. Ya nadie discutía que la facultad estaba inmersa en las aspiraciones del Movimiento Moderno, entendiendo obviamente que el mismo no era sólo un planteo visual, sino que por sobre todo aspiraba a un replanteo en lo social, en lo económico, en el uso de los materiales; es decir una visión más amplia. Hoy se menciona a la Revolución del '17 en Rusia como el momento en que el Movimiento Moderno diseñó los contenedores de una nueva forma social, de programas que hasta ese momento no habían existido como tales. Programas que no se podían resolver desde la Academia y que nacieron naturalmente con esa envolvente de modernidad. Este planteo del programa tiene su relevancia. Era común en los años previos a que nosotros entráramos en la Facultad, como ya les conté, plantear el proyecto de Casa de Gobierno de Provincia en gótico o en dórico, y en el cual las cosas se iban a acomodar en un diseño que se estructuraba en base a un eje, a una armonía de volúmenes, etc. En cambio, con el Movimiento Moderno entró una preciosista aproximación a la construcción del programa; y hubo instancias en que los talleres casi se quedaron en el programa, tanta era la atención que le daban. De esa vertiente hubo dos derivaciones, se podría decir, cómicas. Por un lado, y esto sucedía aún en el taller Casares y en nuestros talleres, se profundizaba en el programa hasta definir la caracterología del comitente, una cosa ya tan estructurada y tan personalizada que era un despropósito. Y por otro lado, otra deformación bastante común era pasar del programa al organigrama de funciones, con cuadraditos representativos y luego ponerle paredes encima.

MG: *En cierto modo la característica de los últimos años de Horacio Baliero era esa, él seguía con un discurso funcionalista al máximo, una situación también obsesiva que llegaba a la risa, pero de lo grande o lo solemne él bajaba a lo más detallista. Y esas cosas que se habían perdido con el correr de los años en los talleres donde el programa siempre existió. Pero al ser más minucioso en el programa, él mantenía un perfil levemente distinto a otros arquitectos por tener esa cosa de actor que tenía. Y eso marcaba un perfil de esa época.*

MMS: Es importante interesarse por el tema, ya que sino se simplifica; y si no se estudia la problemática de lo que se está proyectando, se conoce poco y se manejan pocas soluciones. En la medida que se plantean diferentes problemas, se va teniendo más opciones para elegir y más situaciones que enriquecen. Lo que uno ve hoy en día, me parece que es falta de diversidad y de compromiso personal y eso a la larga resiente mucho las expectativas de los alumnos, que no se sienten conformes con su propio trabajo más allá del resultado que tienen, porque no los representa. A veces la no-concertación con la vida se da por la extrapolación: el megaproyecto que no tiene sustento en esta sociedad a la cual va dirigido. Otras veces, dentro de un proyecto morfológicamente aceptable y tecnológicamente posible, es increíble que de pronto no funcione el área de baños, se dan por tan obvio, que las cosas más elementales no han sido estudiadas.

SMC: *Cuando aparecen estas cosas, que no funcionan los baños pero tenemos herramientas para crear formas fantásticas, sobre todo a partir del uso de la computadora ¿hay todavía un resabio de la formación académica en el sentido de que lo estético o lo morfológico tienen una importancia mayor?*

MMS: Diría que las hilachas de ese tipo de problemas se arrastran hasta no hace mucho; la idea de adherir a la estética del Movimiento Moderno en un tema del lenguaje de un estilo, que en el fondo sin decoración vuelve a ser tan estilístico como el del neogótico. Ese es uno de los riesgos que ya ha ocurrido en la década del '60 y creo que se ha prolongado por décadas, no por años.

MG: *También me parece que a una profesión como la nuestra, tomada como profesión y no solamente como un oficio, la diferencia que se le pide hoy en día -incluso a la obra de arte en general-, es un fundamento; entonces cuando se tiene una obra sin fundamento ahí es donde se busca entre estilo moderno y arquitectura moderna.*

MMS: Yo creo que es un tema no debidamente explotado, y se ve todavía mucho en el conurbano: los "momofolk" principalmente a escala viviendas, aunque hoy a otra escala mayor. Yo le llamo así, "momofolk", a la última decodificación del Moderno en manos en general de los constructores, que es la que de pronto, proliferó, y de todas las calidades.

SMC: *Pareciera que es un proceso natural en todos los movimientos: primero aparecen los "fundamentalistas éticos", después se difunden y empiezan a aparecer los "grises" y por último se popularizan y se convierten en estilo. Volviendo al tema de la formación, en esta década del '56 al '66 es cuando, desde el Instituto de Arte Americano, Mario J. Buschiazzo empuja a todos los investigadores a investigar sobre arquitectos modernos.*

MMS: Sí, esa es otra experiencia muy interesante. En 1962, dentro del Instituto y con el apoyo de Dicky Braun Menéndez, nos hacemos cargo con Jorge Gazaneo de la investigación sobre estancias que va a dar lugar a *Tres Asentamientos Rurales*. También empezamos con la investigación de la arquitectura de la Revolución Industrial, que da lugar a las dos publicaciones sobre el tema. Estos trabajos se incluyen en la corriente que nuestra generación llevó como aporte a toda la investigación sobre la arquitectura oficial y que era el fuerte de Buschiazzo, junto con su preocupación por la restauración de edificios y que tiene que ver en el fondo con la preocupación del Movimiento Moderno por las "otras" arquitecturas. Porque si L'école de Beaux Arts tenía una sistemática de proyecto, también tenía un espíritu o una especie de decálogo crítico acerca de qué era arquitectura. Y sin lugar a dudas la Ópera de París era arquitectura, pero no lo era la fábrica que estaba en los alrededores o el establecimiento rural, que eran parte de las "otras" arquitecturas que fueron valoradas por los pioneros del Movimiento Moderno. Los dibujos de Amancio para un establecimiento rural eran muy ricos, racionalistas y muy lógicos, pero no así por supuesto los castillos de la pampa hechos en estilo francés donde se repite el clasicismo en el campo, a diferencia de los edificios funcionales del trabajo de campo.

SMC: *Los mismos dibujos de Le Corbusier de Buenos Aires de la casa chorizo...*

MMS: Sí, ahí es clara la valoración que hace, con un frente que compromete con el clasicismo la racionalidad de la casa chorizo; es lo que él plantea y es lo que él descubre en esa arquitectura.

MG: *Otro hecho más que aporta al cambio de la arquitectura, es que el trabajo en serie empieza a modificar la manera de construir. Teniendo la función por un lado y la cantidad por el otro, el trabajar en serie le viene perfecto al Movimiento Moderno, como al hacer redes, como las del Automóvil Club, y las de todos los servicios que hacen falta para el país. Por otro lado, ahí convivían las dos instancias, por un lado un Antonio U. Vilar que hacia la arquitectura moderna, imagen ideal para el Automóvil Club, y por otro el mismo Automóvil Club, que a veces recurría al pintoresquismo.*

MMS: Si, eso es una característica fundamental, no había una coherencia que dijera esto si y esto no, dependía de quien fuera el protagonista. Evidentemente Vilar no proyectó edificios pintoresquistas. Pero Sánchez, Lagos y de la Torre hicieron en Callao y Vicente López, un edificio Decó que es impresionante y también el colegio Santa Teresita de Florida, neorrománico, y que tiene mucho que ver morfológicamente con el Kavanagh.

MG: *Otro cambio que se da es el paso del estudio unipersonal de un arquitecto a un estudio de arquitectura, y cuando pasa a ser una oficina de arquitectura, como lo es la del Automóvil Club, donde ya se manejan pautas y eso hace también cambiar la visión.*

MMS: Ya que esta charla está teñida de mis experiencias con respecto a los contactos con el Movimiento Moderno, les cuento que en 1964 o 65 obtuve una especie de beca o subsidio de la Fundación Rockefeller, para hacer un trabajo en Estados Unidos. Elevé una propuesta de los objetivos y entre ellos estaba el tomar contacto con determinados protagonistas de la arquitectura del momento, visitar determinadas Universidades y relevar determinadas obras, todo esto a lo largo de un año. Entre los protagonistas de la arquitectura moderna estuve con Louis Khan, dialogando, visitando su estudio y viendo cómo enseñaba. También me reuní con Walter Gropius, en el Massachussets Institute of Technology y además estuve viendo los sistemas de trabajo y las formas de producción de planos de Skidmore, Owen y Merryl, que eran en ese momento, en la década de los 60´, el prototipo del gran estudio que son hoy Foster o Renzo Piano, los grandes estudios que nos muestran la imagen de un director de proyectos y una gran sistematización. Y eso identifica una etapa que corrobora lo que vos estás diciendo

Esta etapa estuvo además bastante marcada en lo personal por Mies van der Rohe, por mi proceso dentro de la Facultad, y por lo que en las reuniones del DOCOMOMO (grupo de trabajo internacional para la documentación y conservación de edificios, sitios y conjuntos del Movimiento Moderno) hemos mencionado como los "modernos distintos", es decir los que no se identifican estilísticamente con la estética o con la morfología primera y reconocible del Movimiento Moderno, de la arquitectura de bandas blancas -que no siempre fue así- y que poseen una expresión más vinculada al grupo de Eduardo Ellis, Claudio Caveri, etc.

Primero fui Profesora Adjunta de Berreta, que si bien formaba parte del grupo no tuvo producción conjunta con Ellis y Caveri; y después lo fui con Ellis. El grupo de gente era muy rico: Roberto Bouillon, Eduardo Bustillo, etc. Caveri, que no estaba en la Facultad, buscaba expresiones nuevas por otros caminos, en los cuales no eran muy verificables los principios del Movimiento Moderno, salvo en cuanto a la autenticidad, a una coherencia debida la exposición de los materiales tal cual eran; allí se mostraban las cosas, se respetaba el programas la vida, etc. Para mí la simbiosis de esas búsquedas con las enseñanzas de Amancio y las reflexiones en sí, se reflejaron en una cantidad de casas que hicimos con Jorge Gazaneo que tenían techos planos, las paredes portantes expresándose blancas con su textura natural, con aventanamientos muy limpios. Lo concreto es que estas corrientes nos permiten reconocer, como se planteaba el DOCOMOMO y quedó reflejado en nuestro registro, una arquitectura moderna "otra", diversa.

Catherine Cooke sostenía que el foco de estudios para el DOCOMOMO no era sólo lo que fue en el pasado, la expresión de un momento de la arquitectura, sino que eran sus prolongaciones hasta el hoy y la posibilidad de extraer enseñanzas de ellas, no un lenguaje estilístico sino enseñanzas en cuanto a las esencias, a las metodologías y a los intereses para el actuar hoy. En todos estos años han surgido muchas líneas arquitectónicas, en lo mundial y en lo nacional, que aunque no se parezcan en nada a la Ville Savoye, han seguido con ese plan vital del Movimiento Moderno.

En un momento dado, con la aparición del Postmodernismo, todo se enturbia. Con el Postmodernismo, Contextualismo, como lo quieran llamar, se violentan todas las premisas que pudo haber dado como sanas o positivas el Movimiento Moderno, porque en búsqueda de una contextualización apelan, con metáforas, a formas del pasado pero las incorporan disfrazando construcciones, edificios modernos, con pseudos capiteles, etc., los recursos que todos conocemos. Ahí se da un quiebre auténtico y un camino muy marcado; hay una cantidad enorme de manifestaciones. Una que siempre me gusta recordar es lo que fue el catálogo de la exposición en el Pompidou donde se exhibieron ejemplos de inserción urbana, de "infill", con todas las variantes posibles, desde el sugerir la unidad por la réplica, la neutralidad por el paño casi despojado de toda expresión, la mimesis por el paño vidriado acristalado de piso a techo que refleja, y entre ellos estaba la típica postura, digamos así "post", de demoler el edificio que existía con su ornamentación del siglo 19, colocar luego un paño vidriado de piso a techo y por delante de eso, como una máscara en determinados lugares y a modo de metáfora, con la expresión en hormigón formas de aquellos capiteles que ellos mismos demolieron.

Con esto dejo en claro que el Post-modernismo no es Movimiento Moderno, que esto no tiene nada que ver con los principios éticos de coherencia, de limpieza, de expresión, con el Movimiento Moderno,

pero que sí puede tenerlo una posición sana, auténtica, con respecto a la preservación del patrimonio. Un primer Le Corbusier propone demoler París para insertar sus conjuntos, pero un maduro Le Corbusier ya no pensaría en demoler París. El diálogo en la confrontación de lo nuevo y lo viejo es como siempre creció el mundo, y consecuentemente el fenómeno urbano es un fenómeno de desechar, reemplazar insertar, convivir, coexistir. ¿No es acaso mucho más fértil cuando lo que se inserta responde a la ética del Movimiento Moderno, a la más clara expresión del hoy, del contemporáneo, acordando morfológicamente con lo que lo rodea? ¿O es mejor la fantasía, el delirio de un Postmodernismo que quiere acordar por el uso decorativo de formas extraídas de su contexto?

SMC: *Evidentemente hay una evolución en el diálogo del principio al fin, pero pareciera que siempre estuvo presente. Particularmente creo que si hay una ruptura, al Postmodernismo lo veo como una discusión lateral. El gran primer cambio fue pasar de la formación académica con el Beaux Arts a los principios proyectuales de la Bauhaus. Y el cambio por venir surgirá del método proyectual que propone la computadora, que no se debería usar sólo para dibujar sino para proyectar, y que el sistema de proyecto que propone es totalmente distinto al que nosotros aprendimos. Y ahí va a venir la reformulación de la enseñanza, pero no con el Postmdernismo. Mi pregunta es: ¿en qué momento de la discusión ubicamos obras como el Guggenheim de Bilbao?*

MMS: Que pregunta! L´école de Beaux Arts tenía un discurso casi omnipresente y el que no lo aceptara era defenestrado. El Movimiento Moderno tiene un discurso formal pero también un discurso teórico, en sus protagonistas hay variaciones pero hay coincidencias. Llegamos a una época en que todo vale, pero no en el sentido despectivo sino que toda teoría es válida, en la medida que posea fundamentación y coherencia en su propio seno. En ese marco se tiene que ver a una obra como la de Bilbao.

SMC: *Es que cuando uno ve los procesos de diseño les encuentra toda una coherencia, pero es una coherencia divorciada de su entorno, por eso mencionaba la obra de Bilbao, porque ahí es distinta su inserción en el entorno.*

MG: *Hoy en día al haber repetido cuatro Guggenheims en lugares diferentes del mundo, se hace evidente que lo que se hace en realidad, es crear un sello identificatorio, careciendo de una teoría que lo sustente, o la teoría es que lo identifiquen rápidamente.*

MMS: Como cuando le criticaron a Wright el Guggenheim y le dijeron que no acordaba con Nueva York, él les respondió: "Nueva York va a cambiar después de mí". No cambió, pero a su momento estaríamos en una expresión como la de Bilbao.

MG: *La arquitectura moderna ¿dialoga o no dialoga con la ciudad? Porque por un lado la formación moderna no está en contra de dialogar con la ciudad existente, por ejemplo, en el caso de Casares y la Curia en Plaza de Mayo. Sin embargo, lo que pone en peligro a la ciudad hoy en día, es el código que hacen los modernos. Porque hoy en día al proyecto urbano no lo diseña un arquitecto sino que lo diseña "el Código". Pero ¿quién hizo el Código? Los modernos, y ellos son los que lo rompen, aplicándolo sin racionalidad y especulando al máximo con el FOS y el FOT, lo que termina siempre arruinando todo.*

MMS: A veces no se respeta el Código, pero el Código brinda la prefiguración formal y espacial de la ciudad a la que se lo aplica. De lo contrario se está permitiendo cualquier cosa o se está frenando lo bueno.

MG: *Es muy difícil prever lo inverosímil, lo que no pasó en décadas; por ejemplo que en un barrio y a dos cuadras de la Avenida Juan B. Justo hagan una torre inmensa como las que uno se imaginaba que iban a estar en Catalinas. ¿A quién se le ocurriría eso hace un par años, ni siquiera frente a una avenida? No estaba previsto.*

MMS: Aplico la misma reflexión que al tema del Código de Planeamiento: en los organismos públicos de control debería estar la gente más capaz desde el punto de vista proyectual, porque con su opinión redirigen acciones de diseño que son importantes.

MG: *Volviendo a nuestro tema me queda una pregunta pendiente sobre el movimiento de Caveri y de Ellis en la década del '60: ellos parten de un Le Corbusier "brutalista" o sea el que hace contrapunto es el propio le Corbusier…*

MMS: Sí, cuando hace por ejemplo las Villas Shodhan o Sarabhai en Ahmedabad, India.

MG: *Esto hace que la gente más joven en ese momento, tomara a ese Le Corbusier e hiciera su interpretación o también podríamos decir su "copia", su influencia. Partiendo de eso, Caveri se toma de un "hippismo californiano", pero parte de un lenguaje corbusierano.*

MMS: Además él lo plantea llevándolo a la comunidad, es otra historia. Caveri formó parte de la sociedad con Ellis cuando hace la iglesia de Fátima, siendo ésta una muy destacable obra. Fátima tiene rigor, mucho más rigor que la casa particular de Ellis. Después Caveri toma otro camino y se abre. Hubo una época en que el trabajo con bóvedas dio expresiones, coherentemente con lo que Le Corbusier había experimentado, mucho más ricas y afines con el Movimiento Moderno, que cuando hacen sus techos a dos aguas. Fue una época muy interesante por la experimentación.

MG: *Cuando habla de la diferencia entre formalismo e interpretar con regionalismos, yo también me quedo con esa época rica, del pluralismo, de la década del '60 cuando a nivel mundial surgen un Louis Khan, un Alvar Aalto, y en Estados Unidos hacen su camino propio arquitectos emigrados de Europa después de la Segunda Guerra Mundial con sus propias búsquedas genuinas y estéticas basadas en algún pensamiento moderno. El Postmodernismo lo que cambia, pienso, son las reglas del juego, trae otras disciplinas que interpola armando un resultado o un producto alejado de las propias reglas de juego básicas de la arquitectura.*

SMC: *Lo que veo como distinto en arquitectura es que el Postmodernismo se toma del argumento de que la Arquitectura Moderna no llegaba al público en general porque no tenia la carga suficiente de simbolismo y por eso recurre a las formas. En cambio en el arte lo que veo es que se despega cada vez más.*

MMS: Yo coincido con ustedes en que el sustento de esas exposiciones se da en la jerarquía de quien expone o en el nombre reconocido. Pero me gustaría volver sobre algo que ustedes pusieron sobre la mesa, quizás es importante porque es el ardor de lo que estamos viviendo ahora: el Hotel de Abu Dhabi (el que tiene forma de vela), el edificio Swiss Re, (el "pepino") de Foster, etc. ¿Qué pasa con esas expresiones y con la ciudad? En el caso de Abu Dhabi no hay ciudad a su alrededor, busca ser el símbolo de una ciudad que no lo tiene. Pero cuando hay una ciudad armónica y consolidada como lo es Londres, ni el Lloyds Bank producía ese quiebre, con toda su manifestación exterior de tuberías que trababa en cruz con bastante armonía con una galería del siglo pasado contigua al edificio, pero en escala se "tejía" con la ciudad. En el caso del "pepino" de Foster, como edificio, lo que pasa adentro es intrascendente. ¿Qué pasa con esos objetos y la ciudad? Volvemos a Bilbao. ¿Qué quiso ser el Guggenheim para Bilbao, algo que acordaba con la ciudad o un manifiesto, un símbolo de una actitud distinta que le sirviera de atractivo?

MG: *En Bilbao refuncionalizaron todo el área portuaria que estaba degradada igual que nuestro Riachuelo. Y hoy Bilbao es el Guggenheim.*

SMC: *En este momento hay toda una tendencia a tener firmas de arquitectos famosos en las ciudades, lo que pasa es que a veces el costo es muy alto. España tiene un gran problema a futuro, es el centro turístico para Europa y tiene muchos recursos pero por otro lado tiene ciudades que se están muriendo. Entonces sabe que a través del turismo a Bilbao nadie va a ir a pasarse las vacaciones, pero si van a ir a lo mejor dos días a ver el museo, y eso reactiva toda una serie de actividades. Le robamos un minuto más…A Vilar usted lo llegó a entrevistar directamente?*

MMS: No, la información que recibí de Vilar fueron de tres fuentes esenciales, primero de Héctor Morixe, que había trabajado con él, y quien me posibilitó verme con la hija de Vilar y también con el hermano, con Carlos. El les dejó el estudio, con todos los planos y equipo a sus dibujantes, que más que dibujantes fueron sus acompañantes en el trabajo; y lamentablemente tiraron todo. En esa época no existía mucho el apego por los planos, así que me dieron fotografías y documentos, pero ya no quedaban los dibujos. A cuarenta años de distancia de editado el libro sobre Vilar, pienso que me

gustaría enfatizar cuánto gravitaron en la tipología de sus proyectos, los profesionales alemanes –y su formación europea- que él tuvo en su estudio y la empresa constructora.

Mabel Margarita Scarone es arquitecta egresada de la FADU-UBA, especializada en preservación del patrimonio. Profesora Titular Consulta de la FADU-UBA, a cargo del Taller de Arquitectura 1 a 5, y de la materia electiva Introducción a la Preservación y el Reciclaje, de la que es su fundadora. Ambas asignaturas han constituido, por más de veinte años un ámbito de formación de discípulos y laboratorio de experimentación en la convergencia de docencia e investigación. A nivel de postgrado, es profesora titular de Teoría de la Preservación y Co-Directora del Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano Rural, CECPUR-FADU-UBA. Dirigió programas de investigación sobre temáticas de reciclaje e intervenciones contemporáneas en el medio heredado, tanto en el CECPUR como en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA.
Miembro fundador del Comité Argentino del ICOMOS (International Council of Monuments and Sites), fundadora y ex presidente del Comité Argentino de Juventud & Patrimonio (Jeunesse & Patrimoine, UNESCO), fundadora y actual coordinadora del grupo argentino de trabajo del DOCOMOMO (International Working Party for the Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement).
Autora de numerosos artículos, libros y ponencias sobre temas de la especialidad, varias de sus publicaciones se han constituido en referentes paralos estudios sobre arquitectura argentina, tal el caso de "Arquitectura de la Revolución Industrial", "Revolución Industrial y Equipamiento Urbano", "Tres asentamientos rurales" (conjuntamente con Jorge O. Gazaneo), y "Antonio U. Vilar", entre otros.

Reunión realizada el 06.06.07 (informe GC, SMC)

LOS SENDEROS DEL MOVIMIENTO MODERNO EN ARGENTINA

Esteban Urdampilleta

El sendero de las ideas

Victoria Ocampo es un personaje clave para entender la modernidad en la Argentina ya que el mensaje del Movimiento Moderno tiene un eco esencial en la clase alta y dentro de la clase alta, en aquellas personas que poseían hábitos intelectuales. Una de estas personas clave es Victoria Ocampo, que es una "primera actriz" en la visita de Le Corbusier pero es, además, la mecenas de la obra profesional de Alberto Prebisch. Los edificios de casas de renta de Prebisch, entre ellos el edificio de estudios de la calle Tucumán entre Florida y Maipú, eran para alquilar y constituían una única unidad funcional. Ese edificio tiene otro exactamente igual al lado y hay otras obras notables del mismo arquitecto en el barrio Sur, en la calle Chile entre la Avenida 9 de julio y Entre Ríos. La propietaria de estos y de otros edificios similares es Victoria Ocampo.

A la irrupción del Movimiento Moderno en la Argentina hay que verla bajo una luz particular. En su origen, los objetivos del Movimiento Moderno estaban sumamente ligados a un tema de orden social y político pero básicamente arbitraban los medios para que con la arquitectura se pudiese aliviar la situación de la gente de origen rural desplazada hacia las ciudades, primero por la Revolución Agraria y después por la Revolución Industrial, y que en condiciones de vida sumamente duras, generaron verdaderas reacciones filosóficas, políticas, esencialmente de los grupos socialistas y por supuesto de los grupos comunistas. El término "comunismo" está emparentado con el levantamiento de la comuna de París y de otras ciudades europeas, con esa masa de personas que habían sido desplazadas de su hábitat original, que era el hábitat rural, a las ciudades. El Movimiento Moderno, está profundamente cruzado por este tema y esta preocupación, que es esencialmente del siglo 19, y por todos los experimentos que llevan a incorporar muchos programas que hasta ese momento no eran de la arquitectura oficial.

Cuando este movimiento llega a la Argentina encuentra un terreno fértil en los dineros superabundantes de una clase social y económica que se ha enriquecido y que se enriquece con un país con una tasa de crecimiento extraordinaria y en el que gran parte de esos dineros se vuelcan, con la llegada de los inmigrantes extranjeros –y sobre todo porque acá hay un proceso de urbanización fuerte- a la inversión inmobiliaria para alquilar que es la difundida casa de renta. Por eso el estudio de la casa de renta para nosotros es capital para entender la inserción del Movimiento Moderno en el país y su particular identidad.

El sendero del contexto histórico

El programa de necesidades es uno de los temas más complicados de la arquitectura. Solamente en ciertas instancias de muchísimo conocimiento y creatividad se da una reformulación programática. Esto implica una mirada atenta sobre la composición social.

Lo primero que se debe aclarar es que la vivienda moderna no es en la Argentina una vivienda para pobres; ni siquiera es una vivienda para el inmigrante recién llegado. Este hace otro camino y a ese camino lo hace a otra velocidad. Prácticamente en una sola generación el inmigrado logra la totalidad del ascenso económico: ese personaje que probablemente haya arrancado en el hotel de inmigrantes pasa desde el punto de vista ambiental o habitacional, a una situación más dura que es la del conventillo, donde hay algunos rasgos de hacinamiento.

En el caso de la población que se radica en la ciudad, rápidamente encuentra su lugar en esa sociedad ávida sobre todo de artesanos, de una mano de obra más o menos calificada y en el transcurso de muy pocos años deja el conventillo y se inscribe en el enorme crecimiento urbano que tuvo sobre todo Buenos Aires y que también acompañaron con ritmo importante algunas otras ciudades como Rosario, Córdoba. Luego, en el transcurso de su vida, esa persona , por lo menos desde el punto de vista económico, en la mayoría de los casos logra un rápido suceso que, excepcionalmente, lleva a una segunda generación a conseguir un proceso de ascenso social.

Este fue uno de los tantos rasgos sobresalientes de nuestro medio en las primeras décadas del siglo 20, y otro dato importantísimo para entender cómo se ve y por qué Argentina es, junto con los Estados Unidos, los dos polos de mayor atracción para la inmigración europea. Hay que pensar que, en nuestro caso, entre 1860 y 1880, se arma, se diseña y se lleva a cabo un proyecto de "nación moderna". Hacia 1880, se establece una República consolidada, absolutamente moderna y de punta, cuando en ese mismo momento, en Europa, en casi todos los países gobiernan regímenes absolutamente reaccionarios (monarquías, imperios). La Argentina, ante los ojos de mucha de esa población europea, terriblemente pauperizada, estaba muy bien vista.

El modelo político y social de Europa había entrado en crisis, incluida su cultura, y toda la esperanza cultural fue puesta acá, en América. Por eso Le Corbusier viaja con enormes esperanzas a la Argentina a fines de la década del 20, sabiendo que va a ver repúblicas modernas, construidas con muchísimas dificultades pero que han sido receptoras de una vasta población de Europa. Como dice Germán Arciniegas, "América es para los inmigrantes, tierra de proyectos", es decir que la gente puede imaginar, puede hacerse una idea de lo que quiere para con su vida y la de los suyos, y tiene una chance de llevarla adelante. Frente a la inmovilidad y la desesperanza europea esto tiene un contraste enorme. En ese contexto, el Estado Argentino inicial es de inspiración liberal, más afecto al dejar hacer, y esto da bastante margen. Entonces, en la repartición de la riqueza hay una participación amplia, sumamente despareja, pero amplia. Toda la gente que viene al país puede llevar adelante su proyecto de vida. Muchísimos de los arquitectos que comienzan a operar a partir del siglo 20 acá, son europeos, tienen la posibilidad de venir a la Argentina y hacer sus propios proyectos.

Así como tuvimos, a través de la relación económica con Inglaterra, un modelo funcional inglés -ferrocarriles y puerto-, Francia establece otro modelo a través de su enorme imperio de ultramar y lo hace con un vocabulario absolutamente moderno. La obra pública francesa es un área de oportunidad para los modernos.

En este contexto, un ingrediente fundamental para hacer realidad las casas de renta es la disponibilidad de los elementos para llevar a cabo las estructuras de hormigón armado. Esto significa tener cemento en bolsa, arena, hierro.

El sendero de los protagonistas

Hay que tener en cuenta otra cosa que es absolutamente notable y que a nosotros nos es impensable imaginar: una cosa son los sistemas oficiales de enseñanza del momento y otra cosa son los modos modernos, nuevos. Mientras por un lado Antonio Vilar hace una aplicación rigurosa de las ideas modernas, que le permite sistematizar su trabajo, estandardizar una serie de detalles constructivos de muy alta calidad y desarrollar una obra impresionantemente grande con la asistencia de un solo dibujante, en simultáneo, en la Facultad están trabajando con la aplicación de los estilos, de los sistemas compositivos, en todo el soporte de belleza basado en la simetría.

Otro profesional notable, León Dourge, llega al país con el título de arquitecto, alrededor del año 1914 y es clave para el desarrollo de las ideas modernas. Para la familia Duhau él hace la mejor esquina de Buenos Aires (República Árabe Siria y Av. del Libertador) y simultáneamente hace el Palacio Duhau en la Avenida Alvear. Este Palacio es una obra de estilo pero fantásticamente hecha. Se transforma esa cuadra a partir de recursos arquitectónicos: retirar de la línea municipal las grandes residencias de la arquitectura tradicional porteña, generar una reja para después desde ahí desplegar todo el estilo; es también la aplicación de una vieja lección clásica que dice que todo edificio importante tiene un espacio libre adelante. Todo este maravilloso paisaje urbano que se arma en esa cuadra tiene que ver con las excepcionales características del arquitecto León Dourge, quien contemporáneamente diseña para la misma familia la ya citada casa de renta en República Árabe Siria y Av. del Libertador, que es inequívocamente moderna.

El sendero de los aportes del espíritu moderno al contexto existente

Otra característica de esta arquitectura del Movimiento Moderno de la ciudad de Buenos Aires, que también se da en Rosario y Córdoba, es que a partir de la formación tradicional que tienen los

arquitectos que reinterpretan la arquitectura moderna, todos ellos poseen un desarrollado sentido de la estética urbana: los edificios del Movimiento Moderno tienen una inserción urbana fantástica y se adaptan con facilidad al trazado de la manzana en damero. En Barrio Norte, hay muchas obras modernas conviviendo con obras contemporáneas hechas por arquitectos que siguen aplicando los principios académicos que les han enseñado en la Facultad, es decir obras que tienen una cierta aplicación de estilo, y sin embargo todas conviven en una armonía urbana que hacen que en numerosos tramos de este sector se tengan una unidad y un paisaje urbano absolutamente memorables. Un ejemplo es el tramo de Av. del Libertador que va desde el Palais de Glace hasta Retiro. Aquí vemos esta combinación segura, traumática pero a la vez milagrosa de obras académicas y, por el otro lado, el interés cierto por las posibilidades del repertorio moderno, que permite resolver cuestiones sumamente difíciles. Cuando se observa el par de edificios que Vilar hace en ese tramo de la recova, al lado de los otros, que tienen aplicaciones absolutamente academicistas y se ve cómo los resuelve, el resultado es algo maravilloso. Las casas están separadas por medio de una cuadra y son exactamente iguales ya que tuvo idea de generar una serie de casas para terrenos intermedios.

Hay muchos arquitectos que han sido formados con espíritu ecléctico y pasan, sin mayores traumas de un estilo a otro: hay muchos que dicen “ahora me toca ser moderno”, pero con una idea que sólo expresan con la fachada. Si uno quiere saber donde está la verdadera modernidad hay que mirar las plantas y en ese sentido las plantas de Vilar son distintas a las de otros arquitectos.

El sistema de enseñanza académico se basa en el recinto, donde el muro es portante, entonces cuando se proyecta lo que se hace es ponerle paredes al organigrama; si se toman los distintos ambientes requeridos por el programa, se organizan y se les asigna una superficie, se les pone pared y se juntan, eso tiene un correlato físico y real que es toda la arquitectura de muro portante. En realidad, al ser resueltas con muro portante, cada una de esas piezas es independiente, y por eso es que hay veces que desde el punto de vista del paisaje urbano nos resulta mucho más interesante el paisaje heredado que el paisaje nuevo. En el paisaje heredado del muro portante, esta libertad de poder posicionar las cosas donde uno quiera es posible, por el sistema mismo, y hay un montón de recovecos y de situaciones que hacen que la imagen resultante sea una imagen que nos queda mucho más fácilmente grabada. La escala de la operación, a su vez, es siempre la de la habitación. Esas casas inglesas que uno ve con un montón de recortes es siempre de la escala de una habitación o de dos habitaciones y no mucho más que eso.

Desde la arquitectura moderna, que tiene una tendencia compulsiva por lo económico, el recinto está en crisis y a lo que se llama la caja hay que tratar de desarmarla y además hay que hacer operaciones de las cuales, cuanto más masa se le saque, será mejor. El hombre, dentro del recinto, ha sufrido la falta de luz. La historia de la arquitectura es una historia por conseguir la mayor cantidad de luz y esta mayor cantidad de luz tiene que ver con el vano y el vano es el enemigo número uno del soporte. Hasta la entrada en la industria del hierro, que fue a mediados del siglo 19, absolutamente todos los vanos son del tipo vertical porque la pieza de dintel es una pieza crítica. Si estamos hablando de la arquitectura en madera, es la sección de la pieza que uno pueda conseguir y si hablamos de aplicaciones en mampostería donde la medida de los arcos depende de cómo se pueda trabajar, siempre esa pieza es crítica. Cuando aparece la estructura de hierro (como los edificios de la Escuela de Chicago) la clave para poder hacer eso es la aparición de dicha estructura.

Todos los sistemas de proporción que se enseñan en el sistema oficial de enseñanza tienen que ver con el vano en proporción vertical. Cuando aparece la estructura de hierro con la cual se hacen estos edificios -inicialmente los primeros edificios que se hacen son de depósito, edificios prácticos- lo que se consigue es básicamente ampliar la luz entre columnas. Cuando la luz entre columnas se amplia, los edificios ya son sumamente económicos. Nos encontramos aquí con que el par de columnas y la viga se asemeja a un rectángulo apaisado. Cuando se toma el trilito del Partenón, el rectángulo tiene su dimensión vertical, esto representa las columnas y el dintel. Los arquitectos, en la aplicación de los estilos, en el seguimiento de los modelos para copiar, trabajan siempre con esta proporción, el Movimiento Moderno la redefine.

Para ser un arquitecto moderno, importan muchas más cosas que hacer una fachada sin ornamentación. Implica usar la estructura de otro modo y cuando esta estructura se arma, una de las cosas que uno descubre es que ya se han desligado de las medidas del recinto. Otras de las cosas que uno encuentra es que es posible darle mucha luz a los ambientes porque además, las columnas están cada vez más espaciadas. Hay un momento de la obra, con la columna, la viga y la losa, es

decir, con la aplicación del hormigón armado, que uno ve en una absoluta fluencia espacial. Luego, aparece la decepción cuando se comienzan a levantar las paredes y se va oscureciendo y cerrando tanto que uno ve que hay un recurso, el de la estructura independiente de hormigón armado, que está totalmente desaprovechado.

El sendero de la coherencia: Antonio U. Vilar

Las plantas de Vilar son plantas modernas. Los edificios de Vilar de Av. del Libertador tienen una particularidad: sus terrenos son los más angostos y los menos valiosos del lugar.

Desde el modelo de la *domus*, los arquitectos trabajan el frente de la vivienda dejando los bordes totalmente cerrados. Cuando se observa en el centro de Capital cualquier playa de estacionamiento -esto en relación con la demolición-, el corazón de manzana está degradado y lo único que hay son medianeras. No es ese el corazón de manzana que tienen algunas obras modernas y que es fantástico; hay algunas obras cuyas fachadas que dan hacia el interior son mucho más interesantes que las que dan al exterior. En la *domus*, que es un modelo urbano, el romano se niega a la calle: es una vida totalmente interior. Muchas veces la *domus* no ocupa la totalidad del solar sino una parte y aparece cerrado, siendo una continuación del mismo muro el espacio exterior y esto es una huerta, jardín.....es lo que los latinos llamaban *rus in urbe*, esto significa el campo en la ciudad. El hombre toma la imagen del paisaje natural y viene y lo coloca en la ciudad.

En Buenos Aires, los arquitectos se encuentran con que la única particularidad que tenía nuestra vivienda colonial es que, en la esquina, con la aparición de un puntal de madera dura y dos dinteles, aparecía el local más iluminado, era el que se destinaba, generalmente, a alguna función comercial: ramos generales, pulpería. Desde 1880 en adelante, cuando comienza a urbanizarse a una velocidad fantástica lo primero que se arma son las habitaciones y su circulación (galería) y a partir de allí comienza a definirse el área del patio.

El edificio de la recova de Vilar tiene claro, que con 8.66 no puede pretender armar la *domus*. En ese terreno se arma una media *domus* y esa es la famosa vivienda chorizo (Fig. 1).

En la ciudad de Buenos Aires, el tema de la orientación no ha sido ni es un tema esencial. Aquí son mucho más importantes ciertas pautas inmobiliarias que el tema paisajístico. Vilar, antes de que se legislara sobre la prohibición de construir en un área que debe conformar después un corazón de manzana, ya arma en sus edificios en vertical los dispositivos por los cuales lateraliza el patio.

Cuando Vilar hace al edificio de Av. del Libertador y Oro, sumamente complejo, lo resuelve como varios edificios (Fig. 2)

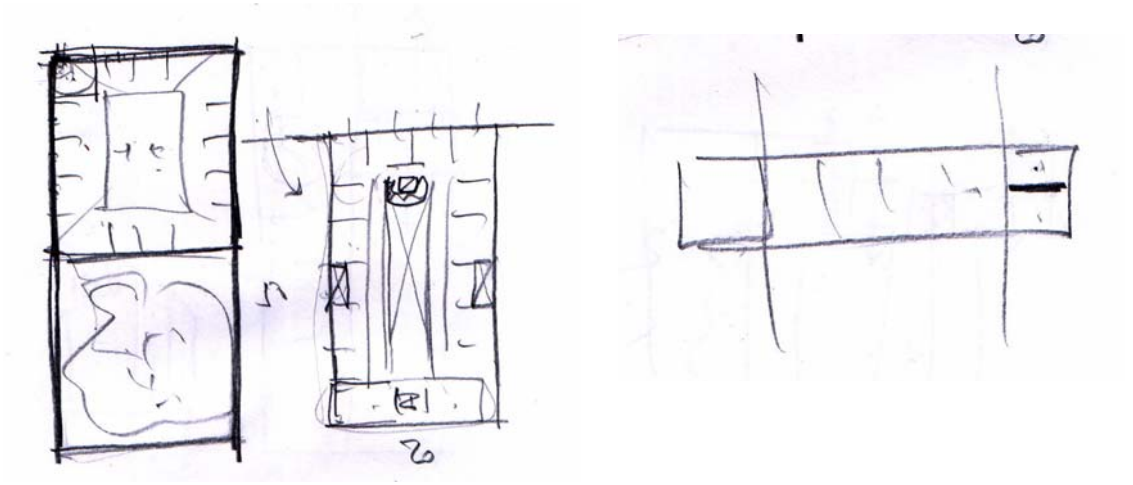


Fig. 1 Esquema de la *domus* y el prototipo de planta de Vilar para sus edificios de renta tipo en Av. del Libertador. Dibujos realizados por el autor durante su charla

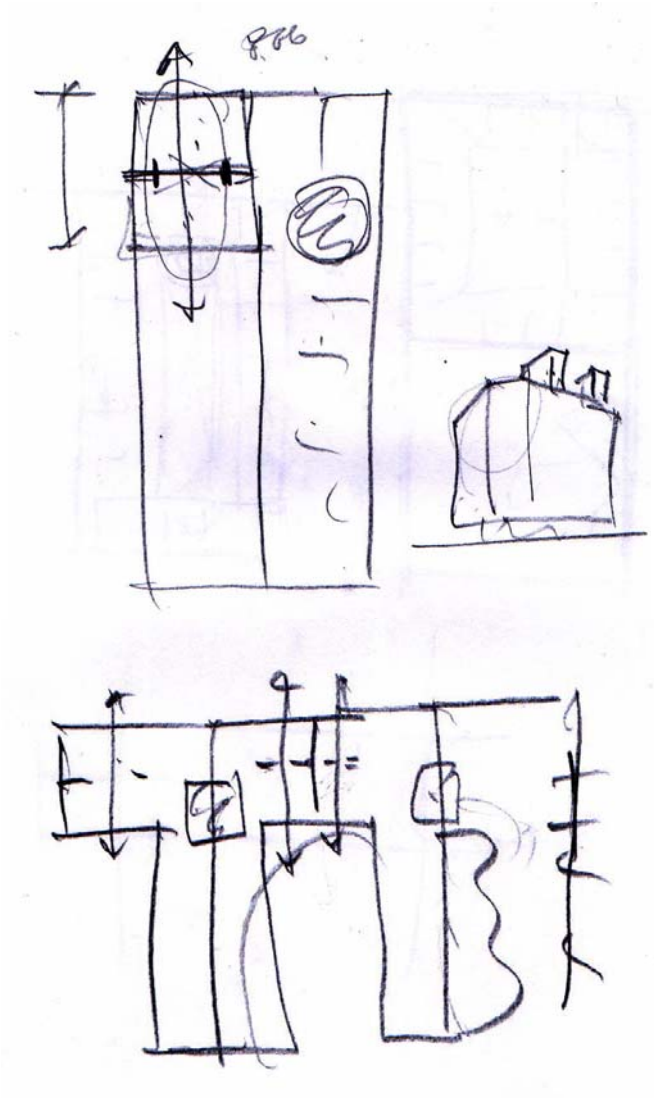


Fig. 2 Esquemas del edificio de Vilar para la esquina de Av. del Libertador y Oro. Dibujos realizados por el autor durante su charla

Nuestro sistema arquitectónico urbano funciona como un "collar" en el que los edificios son "cuentas" que se van enhebrando. Cuando los edificios son de gran porte -en este caso se trata de un edificio de 50 metros de frente- Vilar utiliza cuatro edificios. Maneja muy bien la escala urbana. Es un personaje que tiene una visión muy totalizadora. Es un maestro combinando y haciendo jugar piezas de diferentes escalas.

El sendero de los gestos urbanísticos

¿Cuál es la dimensión de lo urbano en un edificio? Es esa porción de utopía que tiene el edificio y es esa apertura que deja a los otros. La medianera es la ciudad por venir. En el edificio de Wladimiro Acosta en la Avenida Figueroa Alcorta, la medianera que ofrece es una medianera corta, que corresponde al lado del patio. Cuando Acosta arma ese edificio, coloca el estar en la parte posterior y los dormitorios adelante, hacia la calle. El arquitecto Mario Roberto Alvarez, treinta años después (1942-1972), propone un edificio lindero que hace esquina, es decir, da vuelta la fachada e invierte la distribución funcional (Fig. 3).

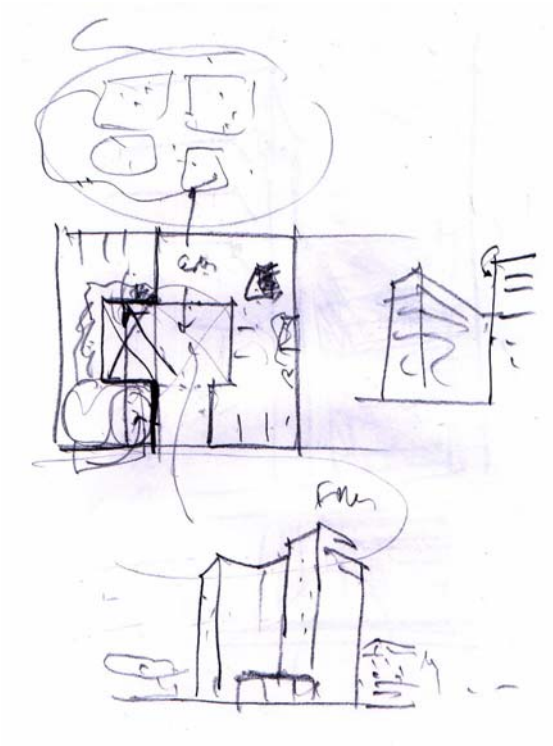


Fig. 3 Edificios de Wladimiro Acosta y Mario Roberto Alvarez en Av. Figueroa Alcorta. Dibujos realizados por el autor durante su charla

Wladimiro Acosta tenía que revelar que este era un lote no muy profundo, que no había otra obra detrás sino un espacio de sumo interés más allá y que el lugar del estar, el más amplio del programa, tiene la posibilidad de abrirse por un lado y abrirse por el otro y a la vez ser pasante. Su planteo, totalmente contextualizado con el entorno denota una formación académica, su concreción es indudablemente moderna.

El sendero recorrido y el porvenir

Los arquitectos del Movimiento Moderno han tenido verdaderas dificultades con el poder. En Italia, en el arranque del fascismo, los intelectuales modernos (no sólo arquitectos sino poetas, escritores), pensaron que esa era la revolución y la esperanza para una vida más moderna, mejor, y se hicieron fascistas. Todos terminaron muertos con el fascismo en los campos de concentración. El intelectual generalmente vive en riesgo, elija una cosa o la otra, porque hace su adhesión esencialmente desde el punto de vista ético. Estamos hablando de personas con una fuerte vocación por lo público, no por ellos sino por los demás.

Cuando analizamos una obra de arquitectura, es posible pensar que el diseño es un tema de rediseño y se analiza con el alcance que uno le pueda dar, es decir, es el reflejo de lo que es uno en ese momento. Cuando se vuelve a ver, se redescubre una nueva obra. Cada nueva aproximación da una nueva relectura, se descubre un nuevo detalle, un nuevo mensaje.

Al ver las obras del Movimiento Moderno, vemos obras que tienen claves para enfrentar el porvenir. La reconstrucción de Buenos Aires tiene muchos más elementos para aprender ahí que en todo lo último que se ha hecho. Un ejemplo ilustra esta idea claramente: casi todas las casas del período tienen como forma de protección la cortina de enrollar con brazo de empuje (que permite quebrar la guía y tener la posibilidad de controlar la luz). El 99 % de las obras contemporáneas no tienen cortina de enrollar, Este es un elemento fundamental para ser destacado, como así también la planta con fluencia.

Para el Movimiento Moderno no hay un modelo al cual llegar. Mientras el arquitecto académico transita un camino seguro, el arquitecto del Movimiento Moderno cuando empieza a trabajar no sabe a donde va a llegar. En el inicio de una obra no se puede tener seguridad de nada; se debe ser investigador. Para una idea hay un antecedente siempre; lo mejor que se ha hecho sobre eso hasta ese momento y que uno puede hacer propio. Ningún artista arranca con la hoja en blanco.

Esteban Urdampilleta es arquitecto (FADU-UBA), Profesor Adjunto Regular de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, integrante del Consejo Directivo de la misma facultad y miembro del Grupo de Trabajo de DOCOMOMO Argentina.

Reunión realizada el 05.07.06 (informe CP, SMC)

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL MOVIMIENTO MODERNO: EL CASO DE LA PLATA

Jorge Mele

En el desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno en La Plata pueden definirse claramente dos instancias: la producción anterior a la creación de la Facultad de Arquitectura en 1952, y aquella posterior a este hecho.

En el primer período, los autores son mayormente ingenieros, varios de ellos formados bajo la influencia directa de Antonio U. Vilar. Sus edificios apelan a formas simples, despojadas, con un tratamiento más elaborado en las ochavas si están ubicados en esquina. Sus casas parecen mimetizarse entre sí e imponen un similar desarrollo. Se ubican en el centro de la ciudad, generalmente en las esquinas o entre medianeras y en el menor de los casos, en perímetro libre. Formalmente son volúmenes puros, blancos, con referencias náuticas en sus detalles de barandas y sus terminaciones en el techo, con la aparición del cromado en sus barandas que generan un rico juego de luces y sombras, con sus carpinterías metálicas normalizadas, (Industrias KLÖCNER) con persianas de madera, zócalos de travertino. Todavía no se verifica la diferenciación entre estructura y cerramiento. Los vanos continúan siendo horadaciones en la masa muraria. Perduran ciertos criterios como la simetría para el ordenamiento de la fachada pero se abandona el uso de la ornamentación. (Fig. 1)

Fig. 1 Distintos ejemplos de arquitectura moderna en La Plata (Fotos: Ma. Clara Palacios)

Sus plantas, todas de resolución parecida, recuestan el área de servicios sobre la medianera. La aparición de balcones como un punto importante dentro de los requerimientos de diseño, con su ubicación en su mayoría frente a plazas, con una amplia apertura hacia las mismas, hacen que todas las viviendas de esta etapa, algunas con mayor ajuste en la resolución de sus detalles constructivos, revelen con criterio y rigurosidad el momento en que fueron concebidas.

Posteriormente, comienzan a construirse edificios en altura, con los mismos criterios de resolución y con el fin de obtener buenas visuales hacia el río, pero luego, con el cambio en la ley de propiedad horizontal y el aumento de construcciones en altura, esta concepción de mejores visuales se dejaría relegada. (Fig. 2)

Fig. 2 Ejemplo de edificio en altura de arquitectura moderna en La Plata (Fotos: Ma. Clara Palacios)

En el segundo período, y ya con la fuerte presencia de la Casa Curuchet en la ciudad, la única que resuelve de manera impecable la planta baja libre, los arquitectos exploran otras expresiones de la modernidad, profundamente inspiradas en este ejemplo, aunque sin tener una lectura clara de la misma y careciendo de su "esencia" y, por lo tanto, no llegando a los resultados más deseables. La relectura en las viviendas que se construyen permite observar reminiscencias de los conceptos del Movimiento Moderno, pero éstos no son claros y se desdibujan; y salvo contadas excepciones, aparecen como híbridos. Es frecuente la presencia de terraza jardín con la compañía de un mirador (como coronamiento) y pérgolas, y los particulares "pilotis", que no siempre pertenecen a la estructura de soporte. (Fig. 3)

Fig. 3 Arquitectura moderna en La Plata, etapa post Casa Curuchet: vivienda Pesci, autor de la obra junto al estudio CEPA a mediados de los años 70' (Foto: Ma. Clara Palacios)

Es interesante destacar que la arquitectura moderna en La Plata viene a dar respuesta a un programa nuevo y propio de una ciudad con una presencia universitaria tan fuerte: el de la casa para el profesional de clase media o media alta que tiene su consultorio privado en la misma, y que cuenta con necesidad de garaje para su automóvil. En algunos casos, se agrega en el acceso a la vivienda un jardín, como un nexo entre la calle y ésta. Este programa genera tipologías que aunque incorporan una nueva estética se insertan con gran armonía dentro del tejido fundacional de la ciudad (Fig. 1). En esto colabora que, en la zona céntrica, las fachadas no se encuentran retiradas de la línea municipal sino que acentúan la continuidad impuesta por la arquitectura fundacional con un lenguaje muy plástico. Es en la zona de la periferia donde se encuentran las llamadas casa-cajón, con sus frentes retirados dejando lugar a un pequeño jardín.

Este tipo de arquitectura se utilizó también para dar respuesta a programas de edificios públicos y privados (escuelas, centros de salud, etc.). En el caso particular de la Clínica de Ojos, se percibe una clara transición de los espacios; generándose una situación intermedia entre el exterior y el interior propiamente dicho.

Estas obras pertenecientes al Movimiento Moderno, al tener alrededor de 60 años de construcción, comienzan a reformarse y a realizarse los cambios propios del paso del tiempo. Es notable la falta de entendimiento y valoración de estas casas de las décadas de los 40 y 50. Las intervenciones dejan claro las dificultades a la hora de operar sobre edificios cuya generación deriva de reglas tan simples pero contundentes como las que introdujo el Movimiento Moderno. Los problemas actuales de la falta de seguridad, en particular, hacen que estas viviendas, de gran fluidez y continuidad espacial sean modificadas con la aparición de rejas sin hacer un estudio de la forma más apropiada de resolución. Hoy en día son casas muy buscadas ya que permiten flexibilidad en los usos.

La manera "caprichosa" en las modificaciones actuales de las viviendas racionalistas hace que se lea claramente la falta de criterio y de un estudio minucioso de cómo se puede modificar, conviviendo lo

existente y lo que se modifica, sin realizar una mera copia ni aparecer lo nuevo de una manera "agresiva".

NOTA: por problemas de orden técnico la charla del Arq. Mele fue la única que no pudo ser grabada en su totalidad, por lo que el texto incluido recoge la síntesis de los principales conceptos vertidos. El equipo de investigación agradece particularmente en este caso la comprensión y colaboración en la tarea de edición del mismo autor.

Jorge Mele es arquitecto (FAU-UNLP). Miembro desde 2003 del Comité Académico de la carrera de especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo (UBA), profesor titular de Teoría de la Arquitectura y Análisis Crítico de la Arquitectura Moderna y Post-Moderna (FADU-UBA) y del curso superior de postgrado de Historia y Crítica (FADU-UBA), profesor titular de Teoría y Crítica de la Arquitectura en la Universidad de Belgrano, y tutor de tesis para los trabajos finales de la carrera en la misma universidad entre 2000 y 2002. Ha sido además profesor titular de Arquitectura V y VI en la Universidad Católica de La Plata entre 1990 y 2004, y coordinador de los estudios superiores del doctorado de la FADU-UBA en los años 2000 y 2001. Se ha desempeñado también como jurado y asesor del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, asesor del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina en La Plata, evaluador externo en diversas instituciones y profesor invitado en distintas universidades. Ha presentado y publicado sus trabajos en el país y en el exterior, y ejerce también el periodismo arquitectónico.

Reunión realizada el 24.05.06 (informe: VG, CP, GC)

REFLEXIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA CONSERVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE EDIFICIOS: EL CASO DEL EDIFICIO KAVANAGH

Eduardo Scagliotti

Acerca del programa de puesta en valor

La gestión del proyecto de puesta en valor es un factor de gran importancia y del cual depende en gran medida el éxito de la intervención en un edificio patrimonial. Otro factor sumamente importante es la concientización del cliente. El propietario debe entender el valor y los potenciales del edificio para poder colaborar con el profesional a cargo e incentivar propuestas de mejoras.

En el caso particular del edificio Kavanagh, se realizó un proyecto de intervención que abarcó solamente los revestimientos de fachadas, tareas de mantenimiento en carpinterías y cortinas de enrollar, cierto ordenamiento de los equipos de aire acondicionado y otros desajustes. No se solicitó por parte de los propietarios un proyecto de intervención integral para la puesta en valor del edificio en su conjunto, que sería lo óptimo.

La dirección de obra actual sigue las indicaciones del pliego de especificaciones técnicas elaborado en las primeras etapas de intervención. En el mismo se manifiesta la intención de recuperar la mayor cantidad de material original posible, en referencia principalmente al símil piedra que recubre todas las fachadas. La puesta en práctica de este criterio se ha dificultado bastante por la casi imposibilidad de realizar "parches" de forma irregular, sin una sectorización definida. Por eso, en muchos casos se optó directamente por el reemplazo de paños enteros, a pesar de que no todo el material estuviera completamente dañado. Es allí donde surge un fundamental planteo teórico: conservar la autenticidad del material o de la idea?

Otro factor importante a la hora de tomar este tipo de decisiones es la durabilidad del material en el tiempo y la posibilidad real de realizar un mantenimiento periódico del mismo. En el caso del Kavanagh, la dificultad del trabajo en altura, sumado a la gran inversión económica que ello implica, indican que no se repetirán este tipo de tareas a corto plazo y esto condiciona necesariamente las soluciones a implementar.

Como se desprende de lo anterior, lo que realmente falta desarrollar en este tipo de tareas no son recursos tecnológicos o económicos sino criterios; esto involucra el desarrollo de un pensamiento crítico: saber interpretar la realidad y operar en consecuencia. Esto demanda destreza, vocación y compromiso con la realidad circundante y sentir que tenemos una responsabilidad desde el punto de vista social al estar operando con estos bienes, porque la cantidad de tiempo y el impacto que tienen nuestras intervenciones en su historia es altísimo.

Los aspectos generales de gestión

El tema que más caracteriza a este tipo de intervenciones es la gestión para poder llevarla adelante. No debe ignorarse que un edificio declarado Monumento Histórico Nacional tiene la supervisión, los criterios y la técnica operativa definidos por la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Sitios Históricos, ya que todo lo que sea la recuperación y puesta en valor de un monumento va a repercutir positivamente en el patrimonio de quienes lo habitan, condición no siempre reconocida y aceptada por los propietarios. Ha sido muy difícil llevar adelante los criterios que el proyecto planteaba: organizar las instalaciones externas, trabajar desde adentro y desde afuera simultáneamente, tener la posibilidad de resolver problemas de que cierren una cortina de enrollar cuando está pasando por allí un andamio móvil, etc. Entonces, las dificultades no están vinculadas a cómo se hace para recuperar o si se debe reponer un paño, si se va a trabajar con la recuperación parcial del símil piedra de origen o si el tratamiento hidrófugo es el pertinente, o el problema del

encuentro de las cubiertas planas; la mayor dificultad reside en cómo hacer para llegar a un consenso con los habitantes del edificio que permita llevar a cabo las tareas necesarias.
Así como no existe una normativa precisa y expresa para que cada propietario actúe en las cuestiones donde debería haber una orientación clara, lo mismo ocurre con el tema de la restauración de la fachada, donde se solicitan tareas exteriores con absoluta independencia y segregación de los problemas internos y, en un edificio de estas características, lo de afuera y lo de adentro tienen una relación estrechísima e indisoluble.

Por otro lado, este edificio, como Monumento Histórico Nacional, debería tener algún tipo de acceso al público, la investigación debería tener acceso irrestricto a la documentación gráfica, llegar a la sala de máquinas, etc. La cuestión tecnológica, sobre todo la investigación de los materiales, es muy rica, entonces, no tener esa posibilidad de acceder es complicado.

Los aspectos técnicos: diagnóstico e intervención

Al intervenir en edificios como el Kavanagh, y recuperar el símil piedra, intentando no recubrirlo sino reemplazarlo sólo en el caso que es indispensable y haciendo una limpieza profunda, se va "descubriendo" el edifico. El proyecto de intervención propone entender de manera integral al monumento, saber cómo estuvo construido, detectar cuáles han sido los desajustes y los deterioros que se han producido. Deterioro y desajuste se diferencian. Cuando existe un desajuste, el edificio puede estar perfectamente construido pero este desajuste es de orden visual, conceptual o de criterio. Los aire-acondicionados pueden estar perfectamente fabricados, pueden no tener ninguna filtración, pero sin embargo plantean un desajuste desde el punto de vista de lo que es esencialmente el planteo de su utilización.

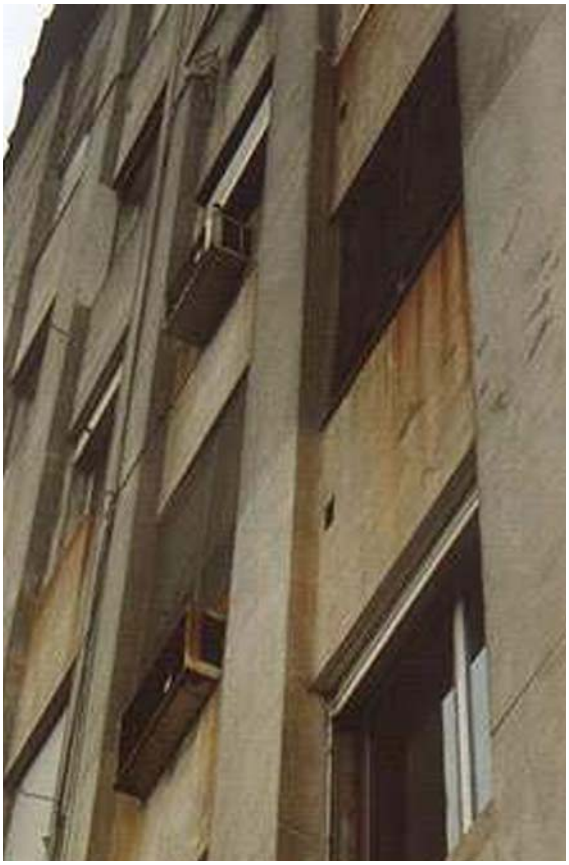


Fig.1 y 2 El edificio Kavanagh, estado previo a la intervención (Fotos: Serianne Worden, 2004)

El Kavanagh fue pensado para un equipo central de aire acondicionado, y todo el tratamiento exterior tenía que ver con esta necesidad de síntesis, con un ordenamiento volumétrico y expresivo de la función a través de los aventanamientos y no de los equipos de aire acondicionado que hoy aparecen, que ofrecen una imagen aberrante, desnaturalizada, sin ningún tipo de norma y que de a poco fueron transformando la percepción del edificio hasta mostrarlo en esta situación indeseable (Fig. 1).

El proyecto de intervención es absolutamente necesario, entonces, y tiene que operar debidamente en esta lectura de lo que es el edificio, lo que plantea el proyecto original y con qué criterios se trabaja para su rescate y luego con que técnica de intervención, con qué materiales y qué es lo que se pretende conseguir con esas técnicas.

También se debe hacer una lectura de lo que ha sido el desempeño del edificio, tema que no hace mucho está incorporado como concepto: no sólo pensar en lo que tenemos que proyectar y construir, sino incorporar el eje del tiempo para seguir la performance del edificio. Esto tiene mucho que ver con estas instancias anteriores de pensarlo, llevar adelante la idea, proyectarlo y ejecutarlo. Allí termina una etapa pero comienza otra y lo que ocurre con esta otra etapa tiene mucho que ver con si estuvo o no pensado el edificio en el tiempo en la etapa de proyectar y si lo estuvo, cómo se previó que se va a comportar. El proyecto de puesta en valor tiene que analizar todo esto: qué le pasó, qué cosas se previeron, cuáles fueron los aciertos y desajustes en esta instancia de proyecto y cuáles fueron los aciertos y desajustes en la etapa de ejecución. Los arquitectos no hemos sido formados para esto. Las problemáticas de la patología de los materiales, del comportamiento edilicio, los gastos de mantenimiento, son todas cuestiones que, normalmente a nosotros nos resultan ajenas. Nos preparan para proyectar, no para “el día después” de la obra terminada.

Si uno analiza los costos que demanda el mantenimiento correctivo, realmente es abrumador. Una cosa es que se pueda, en la instancia de proyecto, pensar un mantenimiento preventivo, con un bajísimo costo de dedicación, y otra es cuando uno tiene que asumir un costo doscientas veces mayor cuando la obra ya está ejecutada y se deben pagar precios astronómicos a la hora del mantenimiento correctivo. El proyecto tiene que contemplar estos aspectos, reconocer la condición de mantenimiento del edificio, cuáles son aquellas cuestiones de proyecto que hay que valorar, etc. La valoración debe ser completa, no sólo de las cuestiones formales y expresivas sino también de las cuestiones tecnológicas: la estructura, las fundaciones, el comportamiento material y desde allí formular criterios de intervención.

Nuestra experiencia anterior siempre estuvo vinculada a intervenir en edificios eclécticos, académicos, edificios articulados con almohadillado, con ornamento, no habíamos tenido intervenciones de esta envergadura. Intervenir en un edificio de la Modernidad, en donde toda aquella articulación formal está ausente es un nuevo desafío. Las cornisas, las salientes, las pilastras, los ornamentos de los edificios académicos producen, por un lado, protección respecto de algunos elementos arquitectónicos y por otro lado, la complejidad formal crea su propia forma de comportamiento. En el edificio Kavanagh no hay nada de todo esto.

Un ejemplo típico de las dificultades que se presentan es cuando uno tiene que hacer una reintegración del material, más allá de que el material tiene un valor documental y que, consecuentemente uno debería hacer todos los esfuerzos para poder recuperar la mayor cantidad de material original que sea posible. Hay momentos en que uno tiene que determinar el certificado de defunción de determinadas superficies dentro de un edificio e ir en contra de eso es un error conceptual. El “estirar” a un extremo el ciclo de vida de un edificio o de un subsistema constructivo de una envolvente, lleva a situaciones artificiales. Se debe tener el criterio para discriminar si es posible seguir conservándolo o reconocer el mérito de una digna sepultura.

Con esta cuestión de poder recuperar la mayor cantidad de material original, cuando uno está en un edificio como el Plaza Hotel (edificio vecino al Kavanagh), la misma articulación del almohadillado permite muy fácilmente reemplazar el paño de junta a junta, evitando el emparchado. Nuestra experiencia indica que emparchar el símil piedra es una cosa técnicamente imposible. La misma piedra, la misma cantera, la misma granulometría, el mismo dosaje, esa misma formulación pero aplicado a algo que tiene setenta años de historia no da el resultado esperado. Se plantea una situación dual, donde se contradice la autenticidad de esa intervención. Tuvimos problemas con los parches en paños

grandes. Se aplicó entonces un criterio para la reintegración que fue el concepto de la veladura. Velar, no para tapar o distorsionar lo que allí había ocurrido antes.

Cuando se hizo el relevamiento, se realizó un informe técnico preliminar para determinar sobre todo aquellas cuestiones de irregularidad y desajustes que se consideraba que habían quedado y que había que subsanar y algunas señalando responsabilidades emergentes de la etapa anterior, siendo la empresa ejecutora la misma que encararía esta etapa. Empezamos a observar en "el cerca" muchas situaciones de desarreglo, de cosas que no habían quedado bien. Para recuperar la mayor cantidad de material, se utilizó la veladura, tratando de introducir algún tipo de integración para atenuar. Con este tema de la reintegración de partes faltantes, se observó aquí un exceso de veladura, que es una expresión del material que tiene distintas versiones: la buena y la mala. La veladura buena sería aquella que con muy poca carga de material inerte produce un velo (una situación muy tenue que permite transparentar y permite ver la situación del material original, que no lo tapa, no lo recubre, no lo oculta). La buena veladura es aquella que lo único que hace es atenuar el impacto que podría producir una buena intervención de reintegración. La mala veladura es aquella que tiene varias posibles formulaciones; tomando el material original, se le coloca resina acrílica y se transforma prácticamente en una pintura. Nosotros estamos en contra de las pinturas en las superficies de los edificios terminados en símil pierda, que no se pintan, en tanto que los edificios que originalmente han sido pintados, deberán seguir siendo pintados.

En la parte superior del edificio Kavanagh, en los lugares de encuentro entre las terrazas (cubiertas jardín) con la fachada, se producen la mayor parte de las patologías. Cuando hay un estallido por falta de recubrimiento o carbonatado del hormigón, se modifica el ph, y va produciendo corrosión de la armadura, lo que produce expansión, reventando el recubrimiento. Este comportamiento está vinculado a la porosidad del hormigón y la falta de un adecuado recubrimiento. Cuando aparece este reventón hay que repararlo. Lo que se ha hecho es una reintegración con la misma formulación y aquí aparecen dos cuestiones: ¿qué material se aplica? y, ¿cómo se lo aplica?.

El símil piedra es un material muy sensible y delicado. Su aplicación tiene que ver con como está formulado, con cómo es la granulometría, qué cantidad de componentes tiene y mucho más complicado que aplicarlo es tratar de hacer un parche en un material erosionadísimo. Aparte de la formulación, un tema fundamental es cómo se lo aplica en un contexto de reintegración. La primera dificultad consiste en encontrar el material apropiado, la cantera apropiada, la misma granulometría; cada vez es más necesario trabajar con los laboratorios, con los químicos. Después, es necesario verificar su comportamiento en el tiempo: una cosa es cuando el material está recién aplicado, otra es a las dos semanas y otra es a los dos años.

Con respecto a la protección de silicona, se está dejando de aplicar en Europa. Hay que ver en cada caso particular si es reversible en un 100% y qué tipo de reacción produce. Se ha dado una discusión acerca de si para la humedad ascendente en los edificios se podía utilizar siliconas u otro sistema que incorporaba los silicatos. La silicona hacía que la humedad ascendente cambiara la forma en como se iba absorbiendo y producía por capilaridad el ingreso del agua ascendente. Los silicatos, a su vez, directamente producían una obstrucción de los poros por incremento de la expansión de los mismos: se formaba la sal, incrementaba su volumen y obturaba sin necesidad de romper todo el edificio. Con estos materiales, es fundamental el tipo de comportamiento que pueden llegar a tener en relación a si se modifica o no se modifica la permeabilidad, porque hay quienes dicen que el método es reversible porque el material se gasta y que mantiene la permeabilidad al vapor. La discusión sobre la silicona es cuánto reduce la permeabilidad, porque la silicona existe como sustancia en todo material. Es una molécula ultra fina que recubre las paredes de los poros del material pero deja atravesar el vapor por dentro de lo que quedó.

El tema de la permeabilidad al vapor es la primera de las razones, desde el punto de vista conceptual y técnico, por las cuales no hay que pintar estos edificios. El símil piedra, que hace ciento cincuenta años que se está usando, tiene un comportamiento maravilloso frente a la humedad, no deja pasar el agua y a su vez deja que el vapor de agua se vaya. Las pinturas, que forman capas, no dejan respirar a la pared, con lo cual, modifican y transforman drásticamente el "metabolismo" de la pared original, al no dejar que ni la condensación ni la filtración ocurran y entonces lo que sucede es que se ampollan.

La pintura de los edificios tiene que ver con que la gente quiere “reinaugurarlos”. La pátina del tiempo no está instalada en nuestra cultura.

La más complicada de las situaciones con la que nos encontramos en los frentes del Kavanagh fue la aplicación de la silicona en el símil piedra que tuvimos en el edificio. Se estaba aplicando aquí el mismo producto que en la Basílica de Luján. Pasaban esa silicona con rodillos y en el primer módulo iba quedando muy bien. Pero comenzó a notarse un estriado y a ennegrecerse en los lugares en donde había habido costra negra. Esta se genera en donde el agua no lava. Por donde pasa el agua, queda blanco. Donde están instalados los aire acondicionado y, por la tanto, abajo no llueve, se genera una costra negra. A los dos o tres días comenzaron a aparecer manchas negras que se notaban cada vez más. Se realizaron pruebas de todo tipo en laboratorios. Cuando aparecen desajustes de este tipo no es válido atribuirlos a una única causa.

La silicona, en este caso, era de base solvente. El solvente que se utilizó, a veces se utiliza también para adulterar naftas, entonces las petroleras, ultimadamente, habían empezado a aplicar algunos productos y aditivos para evitar esa adulteración y cuando una de las pruebas que hicimos fue incinerar esa silicona quedó con un residuo de cristales de esos aditivos. Como la silicona se aplica y en realidad no es fácil ver si se la aplicó, y oscurece distinto si en un lugar se aplicó y en el otro no, se debe estar muy atento. El solvente utilizado -el vehículo- había incorporado una situación de impureza que hizo que todo tuviera un oscurecimiento generalizado.

La contaminación en los sectores inferiores del edificio es diez veces mayor que en los de arriba. Entonces se debería hidrolavar y a los cinco minutos se debería estar aplicando la protección. Pero cuando se hidrolava se tiene un tiempo en el que la pared permanece húmeda, dependiendo de los vientos, del tenor de humedad, con lo cual hay que esperar que se seque para tener la posibilidad de aplicarla. Se puede aplicar hasta con un 10 % de humedad pero no con un 40 o un 80 %. Mientras se va secando, se vuelve a ensuciar (líneas de colectivo, microclima, etc). Los residuos de carbono, sobre todo los que provienen de la mala combustión de los combustibles, se van mezclando con el solvente. Este proceso se conocía pero aquí, que lo suponíamos controlado, debimos corregirlo. Se discutieron soluciones alternativas y finalmente encontramos la manera de cómo resolverlo, aplicando en toda la parte inferior la misma resina pero con otro solvente. De este modo pudimos resolver este problema, y ajustar la solución para la siguiente etapa.

Sintetizando: los problemas de patología que tuvimos que enfrentar fueron varios. Una de las principales causas de las patologías encontradas en el símil piedra fue la porosidad del hormigón estructural y el escaso recubrimiento del mismo, provocando la oxidación de los hierros y el desprendimiento del material de fachada. En el caso de la estructura de hormigón y en cuestiones que tienen que ver con las patologías de aquella época, estamos trabajando con la documentación, con los registros y hemos descubierto cosas que no estaban en los planos.

Los equipos de aire acondicionado son otra de las principales causas de desajustes y patologías en la fachada. Ante la imposibilidad de retirarlos por completo se promueve el reemplazo de los equipos de ventana por otros tipo split con una determinada ubicación en la fachada y el ocultamiento de cañerías. Existe una dificultad importante en el tema de cómo se trabaja con este tema. El sistema de aire acondicionado central original abastecía a todas las unidades, con conductos interiores y pasando por los cielorrasos. Casi todos los equipos que lo reemplazaron podrían haber funcionado desde allí pero nunca se aplicó esta solución. Actualmente está prohibido instalar compactos porque provocan una mutilación, ruidos, se oxidan y manchan el edificio de una manera irreversible (Fig. 2). Esta fue una resolución de una asamblea general del consorcio y desde entonces cuando se rompen los existentes, se sacan.

Al sacar un equipo de aire acondicionado compacto y poner un split en los antepechos de las ventanas aparecen algunos problemas. Mirando desde Plaza San Martín el área intervenida, lo que sería el segundo cuerpo, tiene en el piso veinte o veintiuno todos los conductos que conectan los split, por afuera. Uno de los problemas que tuvo el aire acondicionado fue la negativa de los propietarios a hacer esos desvíos por el interior de las unidades, entonces los colocan por afuera. Nosotros desarrollamos una alternativa, que resolvió espacialmente el tema. Las columnas de hormigón están

recubiertas con una carga de ladrillo de 10 o 15 cm, depende para donde va creciendo la columna. Lo que hicimos fue desviar el conducto y por el exterior, por la mocheta no del frente sino del costado del vano, hacer una canalización y allí hacer el parche. No es un criterio óptimo, porque un conducto que queda recubierto con 5 o 6 cm., hará que posiblemente ese material se comporte diferente.

Fig. 3 y 4 El edificio durante las tareas de restauración de frentes y reordenamiento de equipos de aire acondicionado (Fotos: S.M. Casal)

En cuanto a las carpinterías de fachada, cada uno de los propietarios las ha ido reemplazando con total falta de criterio en la mayoría de los casos. No hay una unidad estética. En esta intervención sólo se realizará el mantenimiento de las carpinterías existentes pero no se prevé, en esta instancia, el reemplazo y unificación de las mismas. Lo que se hace es pintarlas en su cara exterior y renovar, reparar o reponer la cortinas. Casi ya no hay carpinterías originales de madera, la mayoría son de plástico (PVC). La idea es recuperar las originales todo lo que se pueda. Existen rejas, carpinterías que sobresalen 1 o 2 cm. del paramento exterior de los revoques, provocando una distorsión terrible. Algunas ventanas no son en realidad ventanas, son falsas, ya que fueron cerradas del lado interior. En otro caso encontramos dos vanos, revocados, que tiene unos tensores de hormigón, que se ven porque envejecen distinto. En dos niveles, en el paño central, dos de las cuatro carpinterías que hay, son paños ciegos. Hay otros casos de reformas interiores, modificaciones en dos departamentos en donde la ventana ni siquiera cae en el medio de un paño, y donde se revocaron y bajaron la cortina de madera. ¿Qué hacer con esta cortina de enrollar? ¿Revocarla y dejarla así o dejar un paño que simule una cortina cerrada y que, con un marco de acero inoxidable, se pueda sacar y lograr cierta reversibilidad?. A los efectos de cómo es el funcionamiento del sistema es mejor esta última opción, ya que desde afuera se puede sacar.

Fig. 5 El edificio Kavanagh luego de los trabajos (Foto: Stella Maris Casal, 2007)

Sobre las enseñanzas y los desafíos

Nuestro abordaje de la tarea es bastante empírico. En cuanto a los criterios de intervención en el edificio, a nosotros nos queda todavía completar este trabajo. No comenzamos con un legajo histórico y de valoración sino que fuimos reconociendo al edificio casi sobre la marcha. Lo ideal hubiera sido tener un contacto con los investigadores, con la gente que conocía en profundidad el edificio, su historia, etc. pero muchas de estas cuestiones tuvieron que ser descubiertas sobre la marcha, no había documentación. Era muy impreciso el dispositivo de registro de patologías que se había hecho, debimos ir ajustando la metodología y ahora la vamos perfeccionando.

Dadas las particulares circunstancias operativas de la encomienda, se intervino desde afuera sin poder tener en consideración lo que ocurría adentro. Un proyecto de estas características tiene que tener previsto todo tipo de variables que hacen a poder resolver los problemas con criterio y lo único que se hace es ajustarlo cuando la realidad del edificio obliga a modificarlo.

En ese sentido, partimos de una no muy buena evolución de la intervención anterior y a nuestro juicio, un exceso en la utilización de la veladura para resolver el problema. Este concepto de la autenticidad de la intervención y que se note para que sea auténtico mi parche, resuelto de ese modo, actúa en este caso en detrimento del edificio. Una cosa es el deterioro y otra lo que se repone, y no coincide el plano del deterioro con el mapa de reintegración que, en nuestro caso, se amplía. El tema merece más

reflexión, pero consideramos que la recuperación del material y del parcheo debería apuntar a que la integración del material sea lo más homogénea y similar.

Nuestra formación no nos prepara para esto, para las cuestiones vinculadas al tema de los procesos físicos, químicos y electroquímicos que se producen, y cada vez estamos necesitando más de los laboratorios. Deberíamos tener una formación disciplinaria de base vinculada a cómo se comportan los materiales que utilizamos, porque hay una evidente disociación. En edificios de estas características, de esta maravilla, deberíamos saber resolver su puesta en valor también en el campo operativo, tecnológico, práctico, económico. Nos cuesta todos los días, y debemos cubrir ese "vacío de formación" que hemos tenido. Todos deberíamos tener una aproximación transdisciplinaria, donde podamos encontrar las articulaciones entre las distintas disciplinas.

Eduardo Scagliotti es arquitecto (FADU-UBA). Profesor Titular Regular de Arquitectura en nivel de grado y Profesor Adjunto de Patología de la Construcción en la carrera de especialización en Preservación, Conservación y Reciclaje del Patrimonio Monumental Urbano-Rural, CECPUR-FADU-UBA. Socio del estudio Day-Scagliotti-Uriol Demarchi, como profesional ha desarrollado con su equipo de trabajo diversas intervenciones de puesta en valor y adecuación a nuevos usos de edificios de valor histórico patrimonial, como por ejemplo la restauración de fachada y cubierta del Centro Naval, sede central, la consolidación y puesta en valor del cuerpo central y rosetón de la catedral de La Plata y la puesta en valor del Hotel Marriot Plaza. En la actualidad participa de los trabajos de conservación del Teatro Colón y de la restauración de fachadas del edificio Kavanagh.

Reunión realizada el 02.08.06 (informe VG, CP)

LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EN INGLATERRA

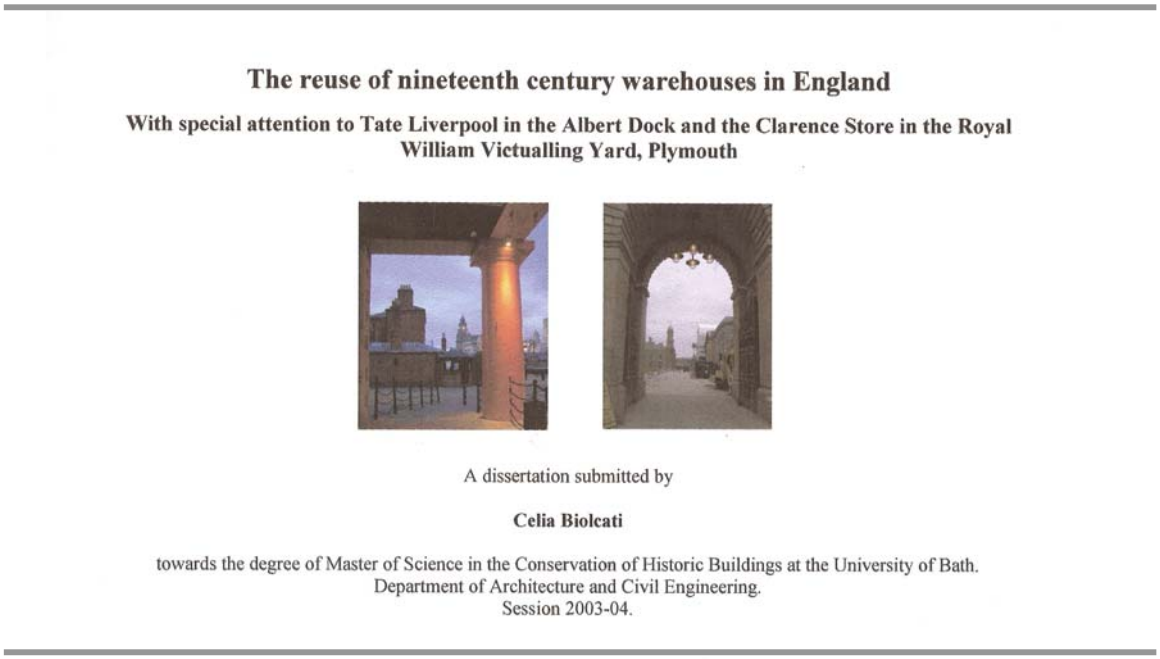
Celia Biolcati

Formación de postgrado en la especialidad

Mi formación de postgrado en conservación del patrimonio la realicé en la Universidad de Bath, Inglaterra. El curso de Bath plantea un paneo de distintos temas relacionados con la conservación, y está organizado en cuatro módulos, cada uno de un semestre y, que pueden hacerse en un año full-time o en dos años part-time. Cada módulo se desarrolla un día a la semana y al cursar dos módulos por semestre, el postgrado se puede completar en un año. Al final del cursado se realiza una tesis con un tema a elección, en mi caso "Reciclaje de edificios industriales del siglo 19", en particular los depósitos portuarios, como los de Puerto Madero. Uno de los edificios analizados en mi tesis había sido adaptado por James Stirling y el otro por un arquitecto que fue presidente del Royal Institute of British Architects (RIBA), y que tiene un estudio dedicado a la conservación y el reciclaje de edificios. (Fig. 1)

El cursado fue muy interesante. Dos de los módulos eran técnicos; uno sobre reparación de estructuras de todo tipo, inclusive del Movimiento Moderno, y otro de estudio de diversos materiales, en el que estudiamos la constitución de los distintos componentes constructivos, desde el piso hasta el techo, abarcando tanto todos los materiales estructurales como los de terminación. El tercer módulo desarrollaba aspectos que hacen a la filosofía e historia de la conservación, y el cuarto era sobre la parte legal, las cuestiones legales de la conservación en Gran Bretaña, con menciones laterales al enfoque dado en otros países, ya que había alumnos de distintas nacionalidades y con formaciones profesionales distintas; arquitectos pero también ingenieros, arqueólogos, investigadores, historiadores y agrimensores. El hecho de que el alumnado fuese interdisciplinario favorecía el intercambio de información y enriquecía el debate.

Como Bath tiene mucha arquitectura neoclásica, el curso está principalmente orientado a la puesta en valor del patrimonio de este período. En Gran Bretaña hay otros cursos con un enfoque histórico más general, como por ejemplo el de la Universidad de York, pero sin una aproximación técnica tan rigurosa.



The reuse of nineteenth century warehouses in England

With special attention to Tate Liverpool in the Albert Dock and the Clarence Store in the Royal William Victualling Yard, Plymouth

A dissertation submitted by

Celia Biolcati

towards the degree of Master of Science in the Conservation of Historic Buildings at the University of Bath.
Department of Architecture and Civil Engineering.
Session 2003-04.

Fig. 1 Portada de la tesis presentada por la autora con la que obtuvo su Master of Science en conservación

La experiencia profesional

Si uno es arquitecto, completar el postgrado en conservación favorece una salida laboral casi inmediata, en particular en estudios que se especializan en el tema. En el estudio en el que trabajo actualmente, (*Rodney Melville and Partners*, situado en Leamington Spa), se llevan a cabo todo tipo de trabajos en edificios históricos. Hasta ahora no hemos tenido ninguno del Movimiento Moderno; nuestro proyecto más 'reciente' es una casa victoriana del siglo 19 que se prendió fuego y la cual estamos reparando, 'restaurando' en realidad, ya que por el grado de daño requiere mucho trabajo de reconstrucción.

En mi trabajo en general se respetan los principios filosóficos que aprendí en el postgrado, y también se aplica el sentido común para casos particulares. Es un estudio de alrededor de veinte personas, uno de los más prestigiosos a nivel nacional en Inglaterra; tiene proyectos de escala importante; algunos de los cuales son monumentos históricos nacionales. Hay cuatro socios (todos arquitectos), y tres asociados (dos arquitectos y un licenciado en historia de la arquitectura).

En Inglaterra, para intervenir un edificio histórico se debe conseguir no sólo la aprobación gubernamental, sino también consenso por parte de distintas entidades no gubernamentales, y se consulta también a la gente. Hay consenso generalizado respecto a que la arquitectura realmente antigua (es decir, anterior al siglo 18) es de valor. Sin embargo, en un momento no todos apreciaban la arquitectura posterior al siglo 18, y mucho menos al patrimonio del siglo 20. Consecuentemente se crearon sociedades no gubernamentales, específicamente dedicadas a los distintos períodos históricos. Así es como nace la Victorian Society que se dedica a preservar edificios de la era Victoriana, la Georgian Society, que se especializa en edificios del siglo 18, y la Modern Movement Society, que se dedica a preservar edificios del Movimiento Moderno. Cuando se trata de buscar consenso para intervenir o reparar un edificio histórico, estas sociedades son también consultadas. Por el lado gubernamental, las municipalidades tienen su propio mecanismo de aprobación de proyectos cuando se trata de intervenir un edificio histórico.

En cuanto a recursos, uno de los medios para reparar edificios antiguos notables es la Lottery Fund, que es una lotería que dedica los beneficios obtenidos a la reparación de edificios históricos. Hay además otras entidades, como English Heritage, que realizan donaciones y préstamos de fondos. La Lottery Fund tiene, a su vez, sus propios mecanismos para la aprobación de proyectos, los cuales deben cumplir ciertos requisitos, entre ellos, la presentación de un plan de conservación por escrito. En el plan de conservación se analizan los valores del edificio, su historia y sus puntos vulnerables. Consecuentemente se propone la manera en que se va a conservar o intervenir dicho edificio teniendo en cuenta todo lo anterior. Eso les demuestra a los que donan o prestan los fondos cómo se está respetando el edificio. En el estudio hay dos historiadores de arquitectura especialmente dedicados a la confección de los planes de conservación, de modo de ofrecerles a los propietarios de un edificio histórico un servicio completo, desde el entendimiento del edificio hasta el proponer la reparación concretamente.

El proyecto en el que estoy trabajando ahora (Noviembre 2006), es Apethorpe Hall, en Northamptonshire, un edificio muy grande, tipo palacio, que se generó en varias etapas, algo muy usual en Inglaterra. Se empezó en el siglo 14, y se expandió considerablemente en el siglo 16 (aunque dicen los arqueólogos que encontraron restos que datan del siglo 11). Es interesante notar que cuando un sitio es 'sensible' desde el punto de vista arqueológico, es obligatorio tener un arqueólogo en caso de necesitar excavar más allá de los 45 cm. Apethorpe Hall se fue expandiendo orgánicamente durante siglos sucesivos y, en el siglo 18, quisieron cubrir las fachadas del siglo 14 y darle un aspecto más 'moderno' al edificio, pero afortunadamente se quedaron sin fondos y sólo un sector quedó cubierto por una 'máscara' del siglo 18, neoclásica, o, digamos más apropiadamente, una variante del clasicismo. Este edificio, que pertenecía a una familia noble, es muy grande, de planta rectangular con dos patios en el medio; lo forman principalmente cuatro alas en las cuales se encontraban los aposentos y las salas de 'entretenimiento real', ya que el lugar fue visitado por varios reyes. Esta familia habitó el edificio durante siglos sucesivos. A mediados del siglo 20 fue adquirido por una escuela y usado como establecimiento educativo. Luego se vendió a alguien que vivía en Libia, quien nunca lo habitó, dejándolo deteriorar cada vez más.

En Inglaterra hay dos clases de monumentos históricos: una es la de los monumentos arqueológicos, como por ejemplo Stonehenge, y la otra es la de los edificios históricos -*Listed Buildings*- los cuales, por su interés histórico o arquitectónico, están anotados en una lista, en la cual les es asignado uno de tres 'grados' de acuerdo con la importancia de cada caso. Por otro lado, asignan también una denominación a grupos de edificios -*Conservation Areas*- que definen áreas de interés histórico o arquitectónico en su conjunto. En esta asignación se tienen también en cuenta otros factores, más allá del interés histórico o arquitectónico, como la actividad que allí se realizaba originalmente, el trazado de las calles, el paisaje, etc. Los edificios dentro de esas áreas están protegidos por el hecho de pertenecer a las mismas, no tanto por el interés particular de cada uno. En algunos casos se superponen las categorías, ya que hay edificios que están dentro de un área de interés, y además figuran en la lista.

Apethorpe Hall empezó a decaer seriamente hacia finales del siglo 20, por falta de mantenimiento. Pero como figura en la lista como edificio de importancia, English Heritage tiene varios poderes sobre el mismo. Como primera medida, en caso de deterioro, puede presentar una *Repair Notice*, que es una advertencia por escrito al propietario de que el edificio se está deteriorando y que tiene que llevar a cabo una serie de reparaciones, indicadas en dicha advertencia. English Heritage efectivamente hizo uso de esos poderes hacia fines del siglo 20, y fue entonces cuando intervino el estudio donde trabajo, primeramente como consultores, describiendo las reparaciones que se debían hacer al edificio. Como el propietario no respondió a ese pedido, en 2004 English Heritage procedió a hacer uso del otro poder que posee, como organismo gubernamental, que es la compra obligatoria, es decir, una expropiación a la cual el propietario no se puede oponer. Como consecuencia nuestro cliente pasó a ser el mismo English Heritage, que se ha estado encargando de poner en práctica las reparaciones indicadas en la *Repair Notice.* Por lo general, la finalidad en estos casos es ponerlo en condiciones para volver a venderlo. En el contrato de venta figuran condiciones de mantenimiento necesarias para que el futuro propietario respete el edificio.

Una vez que este edificio fuera adquirido por English Heritage, el estudio fue contratado para el proyecto y dirección de obra de la reparación de las alas sur y este de Apethorpe Hall (que son muy valiosas y, sin embargo, las más deterioradas). La *Repair Notice* que el estudio había realizado inicialmente se utilizó entonces como base para especificar las reparaciones realizadas. Lo que se ha estado llevando a cabo es una intervención básica para que el edificio se mantenga en pie y sea 'impermeable'. Por el momento esas son las dos consignas básicas, aunque también estamos llevando a cabo algunas reparaciones de interiores, como cielorrasos decorativos y paneles de madera de revestimiento de algunas paredes. Más adelante se va a tener que ir más en detalle pero eso quedará en manos de quien lo compre. La forma en que se deberán realizar esas reparaciones futuras también figurará en el contrato de venta.

En las reparaciones que especifica el estudio nunca se usa cemento sino cal, y se reemplaza "lo semejante por semejante". Esto es, si algo se cayó o se ha roto irremediablemente, se reemplaza por un elemento constructivo de características semejantes, a menos que el detalle original haya sido insatisfactorio o defectuoso, en cuyo caso se mejora dicho detalle. Por ejemplo, este último fue el caso de algunos de los techos de escasa pendiente, construidos de placas de plomo con una canaleta. Tal es el caso de la galería larga, una galería cubierta interior, originalmente usada para hacer ejercicio en invierno, en la que el techo consiste de una nave central elevada a dos aguas, angosta, y dos naves laterales de menor altura. La cubierta de las naves laterales estaba originalmente resuelta por medio de un techo de plomo, de escasa pendiente, que usaban para caminar y mirar las extensiones del parque y las cacerías. Pero las canaletas pasaban por debajo de nichos que albergaban asientos y pedestales para estatuas. Consecuentemente, los desagües no funcionaban muy bien. Entonces lo primero que se hizo fue cambiar ese detalle, donde la canaleta original era demasiado angosta y se tapaba fácil, y a la cual, además, no se podía acceder por que estaba debajo de la base de los nichos. Lo que hicimos fue reposicionar las canaletas y hacerlas más anchas.

Otro de los proyectos en que estoy involucrada actualmente es una mansión del siglo 17, Aston Hall, en Birmingham. En este caso estamos interviniendo sus edificios auxiliares, específicamente los establos, para convertirlos en un centro de apreciación de lo que es la mansión, junto con un bar. Este edificio se conserva prácticamente intacto, tanto exterior como interiormente; incluso con muebles de la época, que se conservan 'in situ' para que los visitantes vean como se vivía entonces en un lugar así. Es

interesante notar que los establos en realidad los estamos re-adaptando a un uso que ya existió previamente en la historia del mismo edificio, porque ya había sido adaptado previamente, en el siglo 19, para albergar un café. Cuando les encargan una obra nueva en el contexto de un edificio histórico, lo que el estudio donde trabajo deriva esos proyectos a otro estudio, Stanton Williams, que se especializa, entre otras cosas, en reciclaje de edificios. Estos arquitectos son muy prolijos con sus propuestas; no hacen "pastiche", evitan la reproducción historicista.

Es interesante mencionar que en Inglaterra hay una entidad no gubernamental (C.A.B.E.), que se dedica a definir parámetros para el "diseño apropiado" de las propuestas dentro del contexto histórico.

El trabajo voluntario

La S.P.A.B. (Society for the Protection of Ancient Buildings) es una de las entidades no gubernamentales que resguardan el patrimonio edilicio. Fue creada por William Morris en 1877 con el fin de frenar la restauración especulativa de la era victoriana.

Es interesante notar que los ingleses tienen la costumbre de denominar los períodos de su historia de acuerdo con el nombre del rey de turno. En el caso que nos concierne, la Reina Victoria asume en 1837 y su reinado termina con su muerte en 1901. Por lo tanto, al período comprendido entre 1837 y 1901 lo denominan "período victoriano", y a los edificios erigidos durante dicho intervalo los denominan victorianos.

Los victorianos empezaron a llevar a cabo lo que los ingleses llaman "restauración especulativa" o sea, "completar" los edificios medievales de acuerdo con el criterio que ellos consideraban adecuado, dada su reinterpretación del estilo gótico, alterando consecuentemente la evidencia arqueológica de siglos previos.

William Morris se opuso a esa restauración especulativa, sosteniendo en cambio el respeto por la historia del edificio y su reparación, y el llevar a cabo dichas reparaciones de manera evidente para generaciones futuras. Con este fin, Morris funda con unos amigos la S.P.A.B. Esta sociedad estaba compuesta por un grupo de intelectuales de la época, que soñaban con vivir en el campo, aunque vivían en la ciudad. La S.P.A.B. desarrolla desde entonces una campaña destinada a frenar la restauración especulativa. Por otro lado Morris respaldaba la necesidad de retornar a los valores artesanales y a los métodos tradicionales de producción, poniendo el acento en el diseño, a través del movimiento de "Arts & Crafts".

La Society for the Protection of Ancient Buildings sigue existiendo, y ponen mucho el acento en lo educativo; en el concientizar a la gente de lo que es una reparación adecuada. Por ejemplo, difunden el no usar cemento en edificios antiguos sino morteros de cal, ya que estos permiten la "respiración" del edificio, debido a su flexibilidad. Esto es muy importante en un edificio histórico: no utilizar materiales más resistentes que los originales, para permitir movimientos y dilataciones sin generar deterioro.

Aparte de los cursos, la S.P.A.B. desarrolla una semana por año trabajos de reparación de un edificio involucrando a un grupo de voluntarios, no necesariamente especialistas sino personas que trabajan de algún modo en relación con el patrimonio. En Inglaterra, English Heritage es el organismo que se ocupa de cubrir los costos de la reparación del patrimonio significativo a escala nacional y para ello recibe importante cantidad de fondos del gobierno. Pero sin embargo hay edificios, tanto eclesiásticos como seculares, que por ser de escala menor o por estar en medio del campo no los toman en cuenta, ya que no tienen ni los fondos ni el personal suficiente para ocuparse de todos los edificios que hay. Consecuentemente, en el caso de un edificio "menor" alguien del entorno de la comunidad se contacta con la S.PA.B. y ellos mandan al equipo de voluntarios. Uno va gratis, o, mejor dicho, pagando lo que sería el equivalente a 5 pesos por día para cubrir los materiales. Los locales, los del pueblito, ofrecen almuerzo y hospedaje a los voluntarios; y algunas noches hay asados. El grupo está generalmente compuesto por 15 personas, y lo lidera el secretario del departamento técnico de la S.P.A.B. Es una muy buena manera de aprender "con las manos en la masa", y al mismo tiempo reparar un edificio antiguo fuera del circuito oficial.

NOTA
para quienes se interesen por ver más información sobre Apethorpe Hall, el link es www.english-heritage.org.uk/apethorpehall

La arquitecta Celia Biolcati, egresada de la FADU-UBA, obtuvo su título de postgrado en preservación en la Universidad de Bath, Inglaterra, y al momento de su charla trabajaba para el estudio Rodney Melville & Partners, en Leamington Spa, Gran Bretaña, especializado en la conservación de edificios históricos y uno de los más importantes en su campo. A partir de julio de 2007 se desempeña como asesora en conservación del patrimonio dentro del departamento de planeamiento del Municipio de Bromsgrove, Worcestershire, Gran Bretaña.

Reunión realizada el 15.11.06 -(informe GC)

TRANSITANDO
EL CAMINO DEL APRENDIZAJE
DE LA
CONSERVACIÓN Y REHABILITACIÓN

selección de trabajos de los integrantes del equipo del proyecto
Stella Maris Casal – Valeria Garello – Matías Gigli – Serianne Worden

CONSERVACIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Stella Maris Casal

Una relectura necesaria

La arquitectura del Movimiento Moderno en Argentina ha tenido todo tipo de lecturas teóricas y críticas, aunque generalmente enfocadas desde una perspectiva de su inserción en la historia de la arquitectura y de su relación con otras expresiones culturales de su momento. Esto ha supuesto que este legado fuera valorado dentro de su contexto histórico y cultural, el del momento en que fue construido, pero no como un patrimonio material concreto que es parte de nuestro entorno cotidiano, de nuestro presente, en el cual sigue cumpliendo un rol activo, del que seguimos haciendo uso y sobre el que tenemos un compromiso de cara a las generaciones futuras.

Cuando hoy los edificios existentes se convierten en campo de acción proyectual, ya sea para su conservación y puesta en valor o para modificarlos y adaptarlos a nuevas funciones, es necesaria una relectura que ilumine y profundice sobre su génesis y sus particularidades concretas, y que se proyecte a horizontes poco explorados pero imprescindibles para operar en ellos acorde al desafío que implica respetar sus principios generadores y a la vez dar respuesta a nuevas necesidades. Esta aproximación necesariamente debe ser abarcante de todas las escalas y campos comprometidos, rigurosa desde lo metodológico pero creativa y sensible desde las soluciones aportadas.

El desafío que enfrenta el arquitecto a la hora de intervenir sobre el patrimonio del pasado se torna especialmente estimulante cuando el bien en cuestión es un edificio del Movimiento Moderno. Establecer su estado actual, las posibilidades y peligros que enfrenta de cara a su presente y futuro y la necesidad de contar con criterios que permitan aplicar los recursos proyectuales más pertinentes plantea todo un proceso reflexivo previo en el que no debe estar ajeno un acertado planteo y ajuste del programa de rehabilitación encarado, en términos funcionales, tecnológicos, socio-económicos y urbanos.

También debe hacerse una relectura de las características de esta arquitectura que amplíe el conocimiento técnico y conceptual con que se cuenta sobre la misma, que oriente el camino hacia la comprensión no sólo de cómo fue materializada sino que dé sentido a los por qué de cada elección tecnológica y detalle constructivo empleado. En el caso de Buenos Aires, punto de acceso de las ideas modernas a la Argentina, los aspectos formales y expresivos de la arquitectura moderna siempre estuvieron al tope de los debates, pero los aspectos tecnológicos no formaban parte de la polémica[1]. Ya en el siglo 19, cuando la mayoría de los edificios de la ciudad que aun hoy contribuyen a la consolidación de su tejido fueron construidos, era común importar tanto materiales de construcción como obreros capacitados para usarlos apropiadamente. Cuando entrado el siglo 20, en la década del 30[2], surge con fuerza el Movimiento Moderno, las empresas constructoras tenían entonces una amplia experiencia en utilizar materiales nuevos y resolver los problemas técnicos, con recursos perfeccionados en las primeras décadas del siglo debido al auge constructivo y a las políticas de desarrollo de la infraestructura urbana y los programas públicos en la ciudad. Muchas de esas empresas eran de origen alemán, e introdujeron entre otros elementos de interés, la aplicación de las regulaciones DIN, los manuales Neufert y Kleinlogel, y un método de trabajo sistematizado y racionalizado.

Algunas de estas empresas extranjeras se establecieron de modo permanente y ampliaron su campo de acción, aplicando a la obra civil los mismos niveles de calidad que a la obra pública. Proyectos racionalizados, estructuras de hormigón moduladas, carpintería metálica sistematizada y materiales de alta cualidad eran corrientemente empleados para construir usinas, fábricas, depósitos, etc., y va a ser en este particular contexto y disponiendo de estos recursos ya probados que se va a desarrollar la arquitectura del Movimiento Moderno en la Argentina. Esta circunstancia explica la alta calidad técnica de las construcciones del momento, lo que ha asegurado las buenas condiciones generales en que

éstas han llegado hasta el presente, excepto aquellas que han sufrido la acción agresiva directa del hombre.

Este aspecto tecnológico es pocas veces realmente valorado cuando se estudia la arquitectura de este período desde un punto de vista estrictamente histórico, y sin embargo es esencial cuando se encara la conservación y renovación de este patrimonio.

Otro aspecto generalmente relegado a la hora de analizar el legado arquitectónico moderno es la sólida formación de los profesionales del momento en términos proyectuales y constructivos. Si bien la universidad todavía aplicaba los métodos pedagógicos académicos, proporcionaba una formación integral a los arquitectos que les permitía dar repuesta adecuada a los nuevos programas que iban surgiendo con los cambios de vida y culturales que los avances científicos y tecnológicos trajeron a la sociedad a principios del siglo pasado: el automóvil, el cine, el avión, etc. Así, una de las obras pioneras y paradigmáticas del Movimiento Moderno en el país, como la casa de Victoria Ocampo[3], fue diseñada con solvencia por el arquitecto Alejandro Bustillo, un reconocido profesional de formación académica. Lo mismo podría decirse de la producción del estudio de los arquitectos Sánchez, Lagos y de la Torre, autores del emblemático edificio Kavanagh o el interesante edificio Insúa, que cuentan en su haber con obras neorrománicas, Tudor, Art Déco, etc., todas resueltas con absoluta idoneidad. Despojándonos de los condicionamientos de ver a la arquitectura construida como un objeto de estudio meramente histórico surge una perspectiva nueva que nos permite descubrir un vínculo hasta ahora poco apreciado: la sinergia entre profesionales formados en una escuela académica pero atentos e informados acerca de lo que pasaba en la arquitectura del mundo y a la vez sensibles a su entorno y empresas constructoras con recursos eficientes para dar respuesta a nuevas demandas fue la real puerta de entrada del Movimiento Moderno en la Argentina y la razón de su permanencia y actual vigencia.

Tal vez el caso más interesante para reflexionar sobre estos aspectos es el de la obra producida por el ingeniero Vilar, un profesional que tuvo una prolífica actividad, con proyectos que abarcan un amplio espectro de programas arquitectónicos de diferentes escalas, y con impacto y presencia en prácticamente todo el país.

La obra de Antonio U. Vilar, ayer y hoy

Esta presentación me permite el honor de evocar y rendir un pequeño homenaje a un gran ingeniero, aunque suene extraño viniendo de un arquitecto. Antonio Ubaldo Vilar (1887-1966), recibido de ingeniero en la Universidad de Buenos Aires en 1924, fue un visionario y un hacedor de modernidad. Desarrolló sus proyectos con una estructura de estudio mínima pero con una coordinación y cooperación estrecha con las empresas constructoras que se encargaron de llevarlos a cabo y produjo así uno de los más significativos y consistentes conjunto de obras del Movimiento Moderno en la Argentina. Influenciado por la escuela funcionalista alemana y vinculado con las empresas constructoras de ese origen radicadas en el país, su arquitectura está caracterizada por una rigurosa búsqueda de objetividad formal y funcional a través de la construcción estandarizada y austera en recursos. Una de las empresas que ejecutó varias de sus obras, por ejemplo el edificio de rentas de la Av. del Libertador y Oro, fue GEOPE -Compañía General de Obras Públicas-, nacida de la fusión de las alemanas Holzmann y Goedehardt[4].

Vilar tiene una producción que sigue una línea coherente, expresando una visión ética de la arquitectura y fue un profesional que habló fundamentalmente por sus obras, cerca de cuatrocientas a lo largo y a lo ancho de todo el país. Entre sus trabajos más destacados pueden mencionarse: el Banco Popular Argentino (1926), el Hindú Club (1931,demolido), Nordiska Companiet (1935), el Banco Holandés Unido (1935), el ya mencionado edificio de renta Av. del Libertador y Oro (1935), el Hospital Bartolomé Churruca (1938/42, Fig. 1), el edificio de la Química Schering, (1938, como consultor), la Casa Vilar (1938), la sede central y estaciones de servicio del ACA (1940/43), etc. Consideró al ejercicio de la profesión como un auténtico servicio y dedicó muchos esfuerzos a dar solución al tema de la vivienda mínima digna, tanto urbana como rural, y por eso también realizó

proyectos para prototipos de edificios de departamentos para lotes de 8.66 (Fig. 2), de la casa rural tipo y de la vivienda mínima decente[5].

Fig. 1 La obra pública del Ing. Vilar: Hospital Bartolomé Churruca ,1938/42 (Foto Ma. Clara Palacios)

Fig. 2 Proyectos tipológicos de edificio de vivienda para un lote de 8,66 m (Foto S. M. Casal)

La obra de Vilar para el Automóvil Club Argentino (ACA) fue compleja e integral, pero además fue pionera en proponer una política arquitectónico-territorial integrada que abarcó prácticamente la totalidad del país (Fig. 3, 4, 5 y 6). Toda ella en conjunto, su presente y su futuro plantean un desafío a enfrentar en términos de valorización patrimonial.

El Automóvil Club Argentino

La obra que Vilar desarrolló para el ACA[6], en todo el país, creó el primer sistema integral de diseño: los edificios para la sede central y las oficinas regionales, las estaciones de servicio, las hosterías, el diseño gráfico de papelería y símbolos, el equipamiento, etc.

Sumado a esto, Vilar enunció además con meridiana claridad, y adelantándose décadas a las políticas actuales, principios y estrategias de difusión y protección del patrimonio cultural, al que proponía hacer accesible mediante el turismo, y por su difusión por los medios adecuados.

Hoy, su valioso aporte tiene presentes dispares. Mientras la red de servicios del ACA sigue cubriendo con fuerte presencia gran parte del país y su imagen está fuertemente instalada aún en lugares recónditos, su patrimonio edilicio sufre suerte impar: la sede central y algunas de sus sedes regionales han sido intervenidas a lo largo de los años de una manera relativamente respetuosa, mientras que otras han sido totalmente abandonadas a los efectos del tiempo o despojadas de sus atributos.

Fig. 3 Red de puntos de atención y servicios del Automóvil Club Argentino (Reproducido de Nuestra Arquitectura, número de Enero de 1943)

Fig. 4 Edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino, 1940/43 (Foto S. M. Casal)

Fig. 5 Sede Mar del Plata del ACA (Foto S. M. Casal)

Fig. 6 Estación de Servicio y sede social en Catamarca (Reproducido de Nuestra Arquitectura, Enero/1943)

En lo que hace al diseño gráfico, las líneas originales se han redefinido pero manteniendo el espíritu de las primeras y esto envía un mensaje a la hora de la intervención sobre los edificios que no fue siempre bien interpretado: en la memoria y el imaginario colectivos la forma tiene su significado intangible. Mientras los diseñadores gráficos parecen entenderlo cuando ponen todo su esfuerzo en respetar el espíritu de toda la simbología, con una repropuesta creativa de la imagen en la que está fuertemente presente el diseño original, los arquitectos no hemos sabido estar a la altura del mismo desafío en las intervenciones edilicias. Aún cuando los cambios a nivel funcional requiriesen modificaciones más sustanciales que las de la actualización de la imagen, los recursos puestos en juego para darles respuestas adecuadas debieran ser al menos revisados en pos de operaciones futuras ya que, salvando las excepciones antes mencionadas, parecieran haber olvidado el espíritu original del proyecto, integral, eficiente y racional, y desconocer las verdaderas potencialidades y valores de un legado sobre el que se debe operar tomando la autenticidad como postura ética, la intervención mínima como criterio de sustentabilidad y poniendo la creatividad al servicio de la puesta en valor del patrimonio heredado.

Reflexión final

Conservar viene del latín *conservãre*, y según el diccionario una de sus definiciones más difundida es "mantener una cosa o cuidar de su permanencia"[7]. En términos patrimoniales, para esto no basta no demoler, es fundamental captar, iluminar y poner en valor su carácter. Y muchas veces, para conservar, para mantener y asegurar la permanencia de un edificio, hay que aceptar el desafío de la transformación.

Transformar viene del latín *transformãre*, y, nuevamente según el diccionario, significa "hacer cambiar de forma una persona o cosa, hacer mudar de porte o de costumbres a una persona, trasmutar una cosa en otra"[8]. Pero el prefijo *trans* (latín) significa también "del otro lado de, en la parte opuesta", y también "a través de", y "cambio y mudanza"[9]. Es decir que transformar también puede interpretarse como buscar lo que esta del otro lado de lo evidente, y en ese sentido está mucho más ligado a conservar de lo que generalmente pensamos. Transformar no implica deformar sino sacar a la luz, mediante los cambios necesarios, aquello que permanece oculto.

El patrimonio tangible e intangible del ACA es un legado del Movimiento Moderno de gran valor y en plena vigencia, pero en muchas formas deteriorado y desperdiciado. Sus edificios no pierden vigencia, maduran con dignidad y forman parte importante del paisaje urbano y rural de la Argentina. Este, y toda la obra de Vilar, con su aplicación coherente de los principios modernos en toda su producción, y los valores de la misma, su vigencia y el campo de oportunidad que representa para las acciones de puesta en valor y adaptación a nuevos usos, ameritan un reconocimiento y enfrentar con responsabilidad el desafío que su conservación implica.

Ponencia presentada en el Segundo Seminario Nacional DOCOMOMO CHILE - DESAFÍOS DEL PATRIMONIO MODERNO - Antofagasta, Chile, Octubre 10-12, 2007 (Texto publicado originalmente en "Desafíos del patrimonio moderno", Antofagasta, Universidad Católica del Norte, 2007, ISSN 0717-053X, pp. 28-31)

NOTAS

[1] Ver Casal, Stella Maris, *Patrimonio Moderno: presente y futuro*, en las Actas del 1er. Seminario DOCOMOMO-Chile, Santiago de Chile, 2005 (pp.100-102) y también Casal, Stella Maris, *El Movimiento Moderno en Buenos Aires, 75 años después,* en Documentos de Trabajo 121 del Departamento de Investigación de la Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 2004, consultable en red en
http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/121_casal.pdf

[2] La mayoría de los historiadores dan como fecha de arribo "oficial" del Movimiento Moderno a la Argentina dos eventos interrelacionados: la construcción de la casa de Victoria Ocampo por el arquitecto Alejandro Bustillo (1928-1929) y la llegada de Le Corbusier (1929), en la primera escala de su primer viaje a América del Sur. Sin embargo no debería simplificarse con una fecha el desarrollo de un proceso que fue, en opinión de la autora del presente trabajo, considerablemente más rico y complejo. Lo cierto es que en la década del 30 la modernidad empieza a tener una presencia relevante en las principales ciudades del país, particularmente las portuarias: Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca, y un número considerable entre los edificios más interesantes del Movimiento Moderno son construidos entre esos años.

[3] Ver nota 2

[4] Scarone, Mabel M., *Antonio U. Vilar*, Buenos Aires, IAA, 1970 (pp. 19-20)

[5] Pragmatismo y filosofía de sólida base social sustentan toda su obra. "... En plena crisis –1931- organizó una acción privada que proveyó en un año 324.000 desayunos y 135.000 camas para obreros desocupados. Esta fue posteriormente transferida al gobierno, creándose por iniciativa del Ministro de Agricultura, doctor De Tomaso, la Comisión de Asistencia Social a la Desocupación (CASAD) de la que Antonio U. Vilar fue nombrado secretario general." (párrafo extraído de Op. Cit. Nota 4, pp. 41))

[6] en el caso de la sede central con Héctor Morixe, Jacobs Gimenez y Falomir, Jorge Bunge, Sánchez, Lagos y de la Torre

[7] Diccionario Enciclopédico Labor, Tomo 2, Barcelona, Ed. Labor, 1968

[8] Diccionario Enciclopédico Labor, Tomo 8, Barcelona, Ed. Labor, 1968

[9] Ib. Idem nota 8

LA ARQUITECTURA MODERNA Y EL CONCEPTO DE CONSERVACIÓN SUSTENTABLE

Valeria Garello

La sustentabilidad es un concepto poco arraigado en los proyectos de intervención al patrimonio en nuestro país. Las autoridades a cargo y los profesionales de la materia, todavía no han tomado profunda conciencia de su importancia como para promover la correcta utilización de los recursos naturales y el desarrollo de una construcción sustentable. Sin embargo, a pesar de esta realidad global, en Buenos Aires todavía se puede encontrar una considerable cantidad de edificios de vivienda que datan desde fines de los 30' hasta la década de los 60' que fueron proyectados y construidos con una notoria preocupación por el correcto uso de los materiales, la explotación de la luz y ventilación naturales, y una distribución funcional de los espacios con la flexibilidad para adaptarse a distintas necesidades. Estos edificios mantienen mayormente su uso original, y en muchos casos, sus habitantes originales, lo cual demuestra la gran aceptación de los mismos por parte de los usuarios y la capacidad de adaptación a lo largo de los años. Algunos de estos edificios fueron sometidos a intervenciones parciales para mejorar sus condiciones actuales. Las principales alteraciones están relacionadas con los sistemas de calefacción centrales, las instalaciones sanitarias y la renovación de los sistemas de aislación hidrófuga.

Casos de estudio

Como casos de estudio particular para nuestro proyecto se tomaron en una primera etapa edificios de vivienda. Los dos ejemplos que se exponen a continuación fueron seleccionados entre otros, por sus interesantes características y por los criterios de intervención adoptados.

Caso de estudio 1: Edificio Kavanagh, Buenos Aires

Este edificio (1935-36, Arqtos. Sánchez, Lagos & de la Torre, Fig. 1) es considerado uno de los ejemplos más notorios de la arquitectura moderna en Argentina. En el momento de su construcción fue el edificio más alto de Sudamérica y el más alto en el mundo con estructura de hormigón armado.

Debido a la alta calidad de los materiales utilizados en su construcción, el edificio permaneció en buenas condiciones durante aproximadamente cincuenta y cinco años, sin prácticamente ningún trabajo de renovación. Desde 1990 fue sometido a una serie de intervenciones para garantizar su conservación en el futuro.

Materiales y criterios de intervención

El revestimiento exterior del edificio, material llamado símil piedra (fue ampliamente utilizado a finales del siglo 19 y principios del 20. Mortero compuesto por cemento, cal y diferentes tipos de agregados finos que daban al material distintas tonalidades y texturas) tiene una característica muy importante desde el punto de vista de la "sustentabilidad". La nobleza y el excelente comportamiento ante el paso del tiempo, permitieron proyectar una intervención de limpieza y consolidación, sin necesidad de tener que reponer el material en su totalidad[1]. Se reemplazaron únicamente los paneles muy deteriorados, ahorrando esfuerzo, dinero y energía. Como protección final se aplicó una capa de un material transparente, repelente al agua, pero que permite el correcto intercambio de vapor de agua entre interior y exterior del edificio (Fig. 2). Esta capa también protege al símil piedra de la polución ambiental, otorgándole mayor durabilidad.

1 Información obtenida en dos etapas de intervención consecutivas para la restauración de la envolvente edilicia. Año 1999: l Arq. Marcelo Magadán y Asoc. Año 2005 en adelante: Arq. Scagliotti, Day y Asoc.

Energía / Aprovechamiento y control de la luz natural

El proyecto original contemplaba estos aspectos tan importantes, por lo cual no se necesitaron alteraciones en este caso. Gran cantidad de superficies vidriadas, garantizan el uso extensivo de la luz natural y su máximo aprovechamiento, reduciendo la necesidad de utilizar luz artificial. Esto, sumado a la presencia de persianas de enrollar que permiten controlar la incidencia del sol, tiene como consecuencia un importante ahorro energético. Actualmente las persianas originales están siendo reemplazadas por otras de PVC.

Relación interior-exterior

Un número considerable de espacios abiertos fueron diseñados como terraza-jardín, y han sido preservados a lo largo de los años, mejorando la calidad de vida de sus habitantes (Fig. 3).

La implantación y una inserción sustentable

El edificio se encuentra ubicado en una de las áreas más privilegiadas y exclusivas de la ciudad de Buenos Aires. Desde antes de que el Kavanagh fuera construido, la plaza San Martín, frente a la cual se erige el edificio, es considerada como uno de los espacios verdes más importantes de la ciudad, no sólo por la riqueza de especies vegetales, sino por su importante rol en la historia y en la memoria colectiva de los habitantes de Buenos Aires. Entre los años 2003 y 2004 esta plaza fue sometida a una serie de intervenciones que intentaron devolverle algo de su aspecto original (Fig. 4).

Las autoridades de la ciudad han incluido al área en un programa llamado "Área Central", cuyo objetivo es promover el recorrido peatonal de la zona, incrementar el uso residencial y mejorar la calidad de los espacios públicos.

Fig. 1 Edificio Kavanagh desde "Plaza San Martín" (Foto: Serianne Worden)

Fig. 2 Símil piedra en la parte superior del edificio, antes y después de la intervención. (Fotos: SIPEC, reproducidas de: Un Hito de Buenos Aires se Renueva, Revista Habitat nº44, Buenos Aires, Junio 2004)

Fig. 3 Edificio Kavanagh – Vista de las terrazas-jardín (Foto: Facundo de Zuviría, reproducida de: Adriana Irigoyen, Realismo Mágico o una misión imposible, Revista Summa nº 251, Buenos Aires, Julio 1988)

Fig. 4 Vista de la Plaza San Martín desde la terraza del edificio.(Foto: Valeria Garello. Abril 2005)

Caso de Estudio 2: Edificio Panedile, Buenos Aires

El Panedile (1963-66, Arqtos. Mario R. Álvarez y Asoc., Aslan y Ezcurra, y Joselevich y Ricur) es un complejo de viviendas integrado por una torre de 25 pisos enmarcada por dos volúmenes laterales de 13 pisos cada uno. Este edificio está situado en una zona residencial frente a los bosques de Palermo, el espacio verde de mayor importancia en Buenos Aires. Su construcción fue finalizada en el año 1966 y se ha conservado en muy buen estado desde entonces. Todos los materiales utilizados en su construcción son de muy buena calidad y de fácil mantenimiento (Fig. 5).

Materiales y criterios de intervención

Las tuberías originales de hierro galvanizado fueron reemplazadas por otras de hidrobronze, una aleación de cobre y zinc, de mayor duración debido a su buena respuesta ante los agentes oxidantes. El cobre dentro de su composición, le otorga al material una propiedad que beneficia la salud de los habitantes: elimina e inhibe la proliferación de bacterias en las paredes interiores de las cañerías.

Energía / Aprovechamiento y control de la luz natural

Grandes ventanales garantizan la explotación de la luz solar, reduciendo la necesidad de utilizar fuentes artificiales y generando como consecuencia un importante ahorro de energía.

Por otro lado, grandes voladizos controlan la incidencia de la luz solar, protegiendo los interiores de las ganancias de calor provocadas por la misma en verano y permitiendo la entrada de los rayos de sol en invierno.

Persianas de madera también permiten el control de la luz solar.

Fig. 5 Edificio Panedile desde los bosques de Palermo (Foto: Serianne Worden)

La implantación y una inserción sustentable

La plaza abierta que unifica todo el proyecto funciona como el gran corazón del conjunto y conforma una transición hacia el espacio urbano, beneficiando al mismo tiempo al edificio con el ingreso de luz y buena ventilación natural.

El proyecto está ubicado en una zona privilegiada de la ciudad. Por su calidad ambiental fue declarada como "Área de Protección" por las autoridades locales, donde está prohibido llevar a cabo actividades o emplazar construcciones que puedan alterar el paisaje o constituir una fuente de contaminación de

cualquier tipo. Como consecuencia, la actitud tomada por los proyectistas frente al entorno es segura y acertada, garantizando su sustentabilidad en lo que se refiere al aprovechamiento de la luz y ventilación naturales y vistas abiertas.

Las mejoras propuestas en este proyecto en lo que respecta a calidad de vida se han sostenido y se mantendrán a lo largo de los años, ya que el sector donde se encuentra emplazado es un área verde consolidada dentro de la ciudad.

Confort interior

La ventilación natural cruzada se encuentra garantizada ya que cada unidad tiene ventanas en tres caras distintas, hacia diferentes orientaciones.
El espacio de "aire-luz" común en los edificios de vivienda en Buenos Aires, fue reemplazado en este caso por una gran "plaza" que provee mejores condiciones para los espacios interiores y el entorno urbano

Diseño adaptable

La distribución en planta, libre de columnas estructurales, le otorga gran flexibilidad a las unidades de vivienda, permitiendo cambios de distribución y buenas dimensiones a los espacios interiores.

Versión adaptada y traducida por la autora de su aporte a la investigación que dirigida por la Arq. Marina Botta se realiza sobre el mismo tema en la Universidad de Estocolmo, Suecia, y que se publicará en inglés en la revista Bioarchitettura.

EL COMPLEJO CULTURAL SAN MARTÍN: CONSERVACIÓN Y CRECIMIENTO

Matías Gigli

Desde hace pocos años el concepto de puesta en valor y restauración fue ocupando un lugar de importancia en la forma de encarar y entender la obra construida. Clásicamente asociada a la preservación de lo viejo, la restauración tomaba campos dentro de la arquitectura pero rara vez era llamada a intervenir en obras que superaran la producción de las primeras décadas del siglo pasado. Esta falta de criterio conservacionista llevó, por ejemplo, a perder gran parte de las obras realizadas en la década del cuarenta y a alterar otras sin detenerse a investigar si se estaba cambiando la concepción original de una obra con las nuevas intervenciones. Se puede hacer una lista de buena arquitectura moderna pasada por la piqueta: quedan contados ejemplos de las estaciones de servicio que A. U. Vilar diseñó para el Automóvil Club Argentino y recién ahora se incluye la vandalizada y abandonada casa del Puente de Amancio Williams, en Mar del Plata, en un programa de restauración bonaerense. En ese marco de depredación, no sólo son las demoliciones las victimarias, sino también las constantes modificaciones que se hacen de las obras hasta hacerlas perder todo rasgo original.

Desde hace poco tiempo, y en especial por influencia del DO.CO.MO.MO. (grupo internacional de trabajo sobre la DOcumentación y COnservación de los edificios y sitios del MOvimiento MOderno), organismo internacional que se ocupa de difundir, catalogar y hacer énfasis en la preservación del patrimonio moderno construido en todo el mundo, se consiguió instalar en nuestro medio la importancia del tema. El Teatro San Martín fue valorado especialmente por el DO.CO.MO.MO. y es parte de su lista de ejemplos de relevancia mundial, en la que hay varias obras argentinas.

Desde la Dirección General de Infraestructura de la Secretaría de Cultura porteña se encaró desde el 2000 un plan de restauración y modernización de la obra de Corrientes 1530, que los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz diseñaron en 1955 e inauguraron el 25 de mayo de 1960. La Dirección elaboró un Plan de restauración, puesta en valor y actualización del teatro, que se complementa con otro para el Centro Cultural sobre la calle Sarmiento, también de Álvarez y proyectado y construido entre 1960 y 1970. Los dos edificios conforman una unidad de criterio para tratar el conjunto.

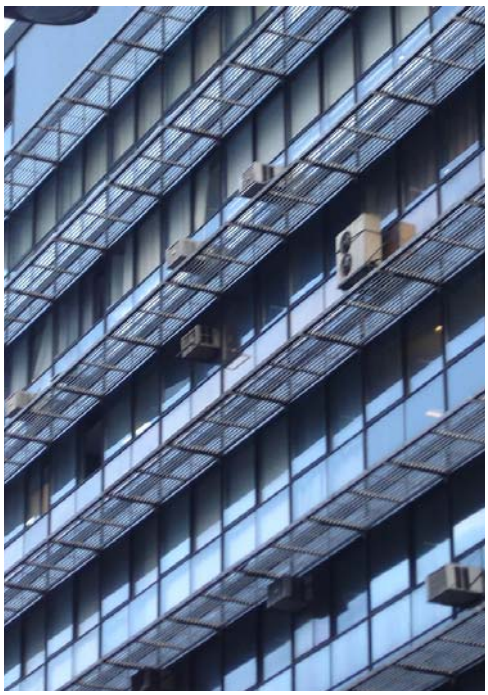


Fig. 1 y 2 Estado de la fachada sobre la Av. Corrientes antes de los trabajos (Foto: Ma. Clara Palacios)

Todo el proyecto tiene financiamiento del BID. El plan abarca en su primera etapa la renovación integral de carpinterías de la fachada (Fig. 1 y 2), cubiertas y revestimientos exteriores, y el recambio de la instalación sanitaria, de gas e incendio, además de los ramales eléctricos, aires acondicionados y ascensores. Se prevé la remodelación integral del cuarto al décimo piso. También va a haber intervenciones en la Sala Cunill Cabanellas y una ampliación del taller de escenografía y de la sala de ensayos del cuerpo de ballet contemporáneo. Además, acaba de ser inaugurado el Centro de Documentación de teatro, danza y música que incluye sala de lectura para el público e investigadores que contará en un futuro con equipamiento de consulta digital. Esta obra fue financiada con un aporte de la Fundación Constantini.

Además de este enfoque preservacionista, innovador en nuestro medio para lo moderno, se expande el Centro Cultural con una nueva anexión: la transformación de un estacionamiento bajo nivel en la esquina de Sarmiento y Paraná , bajo la plaza seca de acceso al Centro Cultural y su transformación en un espacio para salas de cine. La obra que dará uso a las losas abandonadas desde hace años aporta al centro una nueva faceta que es la de incorporar salas de cine para un centro que comenzó con un edificio en altura sobre la Avenida Corrientes y que se fue complejizando a lo largo de las décadas.

Esta forma de expandir un edificio emblemático y de carácter cultural acompaña desde Buenos Aires a una tendencia mundial que es la de transformar un edificio en un verdadero complejo para la cultura. En el ámbito local tenemos algunos nuevos ejemplos que transitan ese camino: el Teatro Colón que desde su inauguración hasta la hecha se fue expandiendo de modo subterráneo y ahora el proyecto del Master Plan abarca tanto los patios ingleses con las oficinas y talleres bajo la calle Cerrito como la Plaza Estado del Vaticano en donde a bajo nivel se encuentran los talleres de escenografías y sobre nivel se materializará una plaza seca a modo de expansión de las actividades del teatro a nivel urbano. Otro ejemplo destacable es el del Teatro Cervantes, al que en la década del setenta se le adicionó un edificio sobre la Avenida Córdoba y por último la Casa de Gobierno en la Plaza de Mayo con la anexión de los restos de la Aduana Taylor. En el contexto internacional el Museo del Prado, el Museo del Louvre, la Opera de la Bastilla entre otros son ejemplos de edificios emblemáticos que han superado la instancia individual para convertirse en hitos urbanos expandidos y complejizados a través de las décadas.

Versión corregida y ampliada por el autor de su artículo “El Moderno San Martín” publicado el 31.07.2004 en M2, suplemento de arquitectura del diario Página 12

ÉXITOS Y FRACASOS EN EL RESCATE DE LA ARQUITECTURA MODERNA: LA EXPERIENCIA EN EL UPPER EAST SIDE DE NUEVA YORK

Serianne Worden

La asociación de Amigos de los Distritos Históricos del Upper East Side ("Friends of the Upper East Side Historic Districts" / FUESHD), fundada en 1982, es una organización independiente y sin fines de lucro dedicada a preservar el legado arquitectónico, la vitalidad urbana y el sentido de lugar del Upper East Side de Manhattan. Además de salvaguardar el futuro de los seis distritos históricos del Upper East Side y ciento veintiséis sitios de referencia, y de abogar por las políticas de preservación de la ciudad, FUESHD busca mantener y mejorar los reglamentos de urbanismo que regulan las zonas de avenidas y las calles residenciales aledañas.

En 1997, FUESHD condujo una extensa investigación sobre la arquitectura posterior a la Segunda Guerra Mundial emplazada fuera de los límites de los distritos históricos en el Upper East Side. A pesar del que el Upper East Side tiene una importante colección de arquitectura moderna de nivel internacional, ésta es mucho menos reconocida que la de principios de siglo que se encuentra en la zona. Mientras que los ejemplos más significativos de arquitectura moderna están individualmente reconocidos y listados, tal como el Museo Solomon R. Guggenheim, muchos otros edificios modernos permanecen sin protección alguna y son susceptibles de ser demolidos o alterados irreversiblemente.

Como resultado de nuestra investigación veintidós edificios no protegidos pero que pueden ser reconocidos como hitos arquitectónicos, fueron seleccionados e incluidos en una exhibición denominada "Arquitectura Moderna en el Upper East Side: Hitos del futuro" (Septiembre 2001 – Enero 2002). Robert A. M. Stern, el conferencista principal en la apertura de la exhibición, en la noche del 19 de septiembre de 2001, dijo "…Déjennos preservar lo que es nuestro, no sólo desde el pasado sino también desde nuestro propio tiempo, y la historia sabrá que nosotros sumamos algunas cosas de valor a esta gran ciudad". Luego de esta exhibición, FUESHD ha tenido fracasos y éxitos en la preservación de estos importantes hitos modernos. A continuación se presenta un breve resumen del resultado de nuestras acciones.

Manhattan House – SALVADA

Ubicación: 200 East 66th Street
Arquitectos: Skidmore, Owings & Merrill y Meyer & Whittlesey
Constructor: New York Life Insurance Company
Fecha de finalización: 1950

Designada como hito de la ciudad de Nueva York en 2007
(Foto: archivo FUESHD)

El Manhattan House es el primer edificio de departamentos de “ladrillo blanco” de la ciudad de Nueva York y uno de los ejemplos de mayor influencia de la posguerra localizado en la ciudad. Fue designado como hito urbano de Nueva York el 30 de Octubre de 2007. Proyecto de Skidmore, Owings & Merrill, fue finalizado en 1950. El complejo residencial y comercial de 19 pisos fue erigido como parte de un plan de renovación urbana por la New York Life Insurance Company. En este vecindario, antiguamente caracterizado por inquilinatos, Skidmore, Owings & Merrill planteó una propuesta innovadora, con un edificio lleno de luz que atrajo residentes famosos como Grace Kelly, Benny Goodman y Florence Knoll. El notable emplazamiento del Manhattan House revolucionó el concepto de bloque de departamentos en la ciudad de Nueva York, al localizar un único gran edificio en el centro de la manzana con áreas verdes a cada lado. Sofisticados elementos modernos, tal como los balcones de estilo Bauhaus y el lobby vidriado de estilo internacional permitieron iluminar los espacios y tener vistas de los jardines. La designación de este importante edificio moderno fue un gran éxito, y un resultado directo de nuestra exhibición y nuestro trabajo de apoyo para su protección.

Richard Feigen Gallery - DEMOLIDA

Ubicación: 27 East 79th Street
Arquitecto: Hans Hollein
Constructor: Richard L. Feigen
Arquitectos consultores: Baker & Blake y Dorothy Alexander
Fecha de finalización: 1969
(Foto: archivo FUESHD)

En 1969, Richard Feigen le encargó al arquitecto austríaco Hans Hollein el rediseño de una casa en tira del año 1887 y convertirla en una galería de dos niveles y residencia para uso propio.
El plano estucado del exterior fue perforado por paños vidriados individuales y una entrada recedida de dos niveles dividida por un eje conformado por dos columnas unidas de acero inoxidable. Los interiores diseñados por Hollein, finamente trabajados, tenían una sinuosa calidad náutica en todas partes. La revista Progressive Architecture, en su número de febrero de 1970, tituló un artículo sobre el edificio "Fabergé Arquitectónico" y en la nota describía al diseño de Hollein como una combinación del “sentido de espacio de un arquitecto con el sentido artesanal de un joyero para producir un ambiente exquisito para el arte”.

En el año 2004, el nuevo propietario de la galería retiró las características columnas de acero de la entrada y también llevó a cabo otras alteraciones, acciones tomadas aparentemente para evitar la catalogación del edificio como hito arquitectónico. La Richard Feigen Gallery es un ejemplo temprano del post-modernismo, y es el único edificio en Estados Unidos diseñado por el arquitecto austríaco, ganador del premio Pritzker. Se encuentra emplazado justo fuera de los límites del Distrito Histórico del Upper East Side. La innecesaria destrucción ocurrió a pesar de meses de esfuerzos por rescatarlo por parte de FUESHD, el propietario original de la galería, Richard Feigen, el grupo de trabajo de New York Tri-State del DOCOMOMO/US y la New York City Landmarks Preservation Commission (LPC). Las acciones del nuevo propietario eran legales y lo sucedido es emblemático en cuanto a la dificultad de preservar la arquitectura moderna en Nueva York.

Beekman Theatre y frente edilicio - DEMOLIDO

Ubicación: 1242-1258 Second Avenue
Arquitectos: Fellheimer & Wagner, John J. McNamara y J. M. Berlinger
Constructor: New York Life Insurance
Fecha de finalización: 1952
(Foto: archivo FUESHD)

El Beekman Theatre fue concebido por la New York Life Insurance Company como un moderno centro de compras para complementar los negocios que se encontraban en la planta baja del edificio Manhattan House, localizado del otro lado de la Avenida. Las características del estilo internacional podían identificarse en la horizontalidad del edificio, la esquina vidriada sobre la East 66th Street y las franjas de aventanamientos corridos sobre la East 65th Street. El diseño moderno estaba enfatizado por una fachada vidriada inclinada y un cielorraso en declive en el salón principal, que remitía estilísticamente al estilo moderno de los años 30'.

El Beekman Theatre era una de las pocas sedes de arte y cine sobrevivientes en Manhattan y un amado referente para los neoyorquinos. En el año 2006, el propietario del terreno, el Memorial Sloan Kettering Hospital, desalojó el cine para demoler el frente edilicio y hacer espacio para un centro de tratamiento del cáncer. Tanto FUESHD como la Landmarks Preservation Commission contactaron al Memorial Sloan Kettering Hospital para tratar de persuadirlos de mantener el teatro y de incorporarlo en su nuevo centro para el cáncer. A pesar de las muchas protestas populares y de la prensa a nivel nacional sobre la inminente destrucción del edificio, el Beekman Theatre fue demolido en 2006. Este hecho demuestra la dificultad en equilibrar la preservación del patrimonio histórico con las necesidades de ciertas instituciones.

Cinema I & II - ALTERADO

Ubicación: 1001 3rd Avenue
Arquitecto: Abraham W. Geller & Asociados
Arquitecto Consultor del Teatro: Ben Schlanger
Constructor: Rugoff Theaters
Fecha de finalización: 1962
(Foto: archivo FUESHD)

Cinema I & II es uno de los complejos cinematográficos más notables de la arquitectura de postguerra en Nueva York y un significativo ejemplo de arquitectura moderna. El excepcional diseño del complejo Cinema I & II combina el minimalismo del estilo internacional, con las bellas artes. El edificio es el

primer cine-teatro “duplex”, con dos salas superpuestas, construido en los Estados Unidos, y un hito significativo en el desarrollo del diseño de este tipo de salas. En 2002, FUESHD presentó una solicitud de evaluación ante la Landmarks Preservation Commission, recomendando a la comisión su catalogación. Poco tiempo después, recibimos una carta en donde se especificaba el gran interés del organismo en considerar la catalogación del edificio, pero sin embargo, no actuó al respecto.

Estado actual del edificio
(Foto: archivo FUESHD)

En el invierno de 2004, el teatro sufrió a importantes alteraciones en su fachada, incluyendo la remoción de los mosaicos venecianos azules del exterior, que fueron reemplazados por una pared lisa de estuco blanco. Estas acciones fueron aparentemente tomadas para evitar la catalogación del edificio. En adición, importantes obras de arte y objetos decorativos integrados al diseño interior fueron retirados, incluido un mural geométrico de 8’ por 11’ realizado por Sewell Sillman, arañas originales de cobre en forma de hojas importadas de Dinamarca y otro importante mural, obra de Ilya Bolotowsky, una emigrante rusa y seguidora del movimiento Stijl. FUESHD y otros grupos de preservación han continuado ejerciendo presión para que la Landmarks Preservation Commission intervenga, pero las alteraciones son tan importantes, que se ha vuelto muy difícil presentar un caso convincente. En abril del 2008 el teatro continúa operando en su estado fuertemente alterado.

EN CONCLUSION

Mientras fuimos testigos y partícipes complacidos de la protección del edificio Manhattan House, la rápida pérdida de los dos teatros y la galería Feigen ha sido desalentadora y no es un buen presagio para los demás edificios modernos presentados en nuestra exhibición. Esto es parcialmente debido al dilema que conlleva una estrategia de preservación común. La conciencia en aumento de un edificio que debería ser catalogado para su protección puede acelerar su destrucción al alertar a ciertos propietarios inescrupulosos. Un propietario de estas características podría elegir evitar la catalogación a través de una preventiva destrucción o por alteraciones como en el caso del Cinema I & II.

Otra dificultad que enfrentan los profesionales de la preservación es que muchas veces la arquitectura moderna carece del apego que la comunidad demuestra hacia los edificios históricos más tradicionales. Además, los edificios modernos son especialmente difíciles de preservar porque su historia, tecnología y su valor cultural todavía no son generalmente entendidos o apreciados. El único camino para prevenir mayores pérdidas de ejemplos significativos de arquitectura moderna en el Upper East Side, así como en el resto de la ciudad de Nueva York es que la Landmarks Preservation Commission actúe rápidamente y catalogue los numerosos edificios de valor que aún quedan en el Upper East Side. Igualmente importante es el rol de organizaciones como Friends of the Upper East Side Historics Districts para educar al público acerca de la importancia histórico-cultural de estos edificios.

Versión condensada de diferentes artículos, presentaciones, exposiciones y notas de prensa realizadas por la autora en 2006-2007 en su rol de Directora Ejecutiva de Friends of the Upper East Side Historic District (Traducción: Valeria Garello)

Conservación y re-utilización de edificios del Movimiento Moderno: criterios sustentables de intervención y puesta en valor

Lugar de trabajo: Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano-Rural (CECPUR), FADU, UBA
Directora del proyecto: Arq. Stella Maris N. Casal
Investigadores: Arq. Valeria Garello, Arq. Matías Gigli, MS Serianne Worden
Pasantes: Juan Martín Salinas (2004), Ma. Clara Palacios (2005-2007), Guadalupe Calafell Martínez (2006-2007), Natalia Halpin, Soledad Surace (2006), Mercedes Roza, Cecilia Blumhagen (2007)

Encuentro con el arq. Jorge Mele
(24.05.06)

Encuentro con el arq. Esteban Urdampilleta
(05.07.06)

Encuentro con el arq. Eduardo Scagliotti
(02.08.06)

Encuentro con el arq. Alvaro Arrese
(25.10.06)

Encuentro con la arq. Celia Biolcatti
(15.11.06)

Encuentro con la arq. Mabel Scarone
(06.06.07)

VALERIA GARELLO
Arquitecta, egresada de la Universidad de Belgrano en 1999 . Alumna de tesis de la Carrera de Especialización en Preservación, Conservación y Reciclaje del Patrimonio Monumental Urbano y Rural, en el CECPUR-FADU de la Universidad de Buenos Aires.
La Arq. Garello, con su formación en la especialidad, aporta la disciplina de la investigación y el enfoque teórico del problema, sobre los que tiene interés en profundizar para capacitarse a la hora de intervenir en este tipo de operaciones.

MATIAS GIGLI
Arquitecto, recibido en 1987 en la Universidad de Buenos Aires. Entre 1990 y 2000 ha realizado seminarios de postgrado en historia de la arquitectura (FADU-UBA) y seminarios y talleres en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto De La Cárcova.
Desde 1999 se desempeña como docente de Arquitectura en la FADU-UBA.
Asesor y jurado del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires y miembro del jurado de la Sociedad Central de Arquitectos.
El Arq. Gigli, aparte de ser integrante de un estudio que cuenta con importantes obras del Movimiento Moderno, incorpora la experiencia directa de tener que operar sobre estos edificios.

SERIANNE WORDEN
Egresada en la la Boston University, donde obtuvo su título de Bachelor of Arts en Historia del Arte, Cum Laude, en 1999. En 2002 terminó sus estudios de postgrado en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, de la Columbia University, obteniendo un Master of Science en Preservación Histórica. Actualmente es la Directora Ejecutiva de Friends of the Upper East Side of Manhattan, New York..
S. Worden, con una sólida formación en la especialidad y una visión crítica de la historia de la arquitectura, sumados a su interés por el patrimonio moderno argentino, refuerza el vínculo con otros equipos de investigación en el extranjero.

GUADALUPE CALAFELL MARTINEZ
Arquitecta egresada de la FADU-UBA en 2006.
Pasante de investigación 2006-2007.
Participó de todos los encuentros con los expertos invitados y su aportó además una valiosa y entusiasta colaboración en la búsqueda documental y registro de casos nacionales y en la desgrabación de las charlas de los autores invitados.

MARIA CLARA PALACIOS
Cursa el último año de la carrera de arquitectura en la FADU-UBA.
Pasante de investigación 2005-2007.
Participó de todos los encuentros con los expertos invitados y su aportó además una valiosa y entusiasta colaboración en la búsqueda documental y registro de casos nacionales e internacionales, además de colaborar con la desgrabación de las charlas.

STELLA MARIS CASAL
Arquitecta (1978, FADU-UBA, Diploma de Honor) y Conservadora de Edificios, (1990, CECPUR-FADU-UBA), especializada en la rehabilitación y recuperación de edificios de valor patrimonial. Actividad profesional, de docencia e investigación orientadas a ese campo, en particular a lo que hace al re-uso de edificios. Autora de distintas contribuciones sobre el tema en publicaciones nacionales e internacionales y expositora en eventos científicos en el país y el extranjero. Miembro de los comités nacional e internacional de ICOMOS y DOCOMOMO.

Como coordinadora del equipo de investigación que dio origen a la presente publicación reitera los agradecimientos expresados al principio, a todos y cada uno de los que contribuyeron a la misma, a los colegas invitados por iluminarnos el camino del aprendizaje y la reflexión, y en especial a Valeria, Serianne, Matías, Guadalupe y María Clara, que hicieron tan placentera la experiencia de investigar juntos.