

CORAZONADA

SUBJETIVIDADES DE LA FORMA

mayo junio julio agosto 2017

decimosexto latido

BAAG

Jorge Sarquis

Klever Vásquez

Juán Amutio

Marcela Franco

Martín Touzón

Laura Andrada

Diana Urdinola Serna

Margarita Cruz Amaya



Indice

- 1.** Tapa | **Juan Amutio**
- 3.** Editorial | **Alejandro Abaca**
- 5.** Retratos | **Jorge Sarquis**
Fotógrafa Laura Andrada
- 13.** Investigación | **Jorge Sarquis**
Los tres polos vitruvianos
Sobre la creatividad
- 29.** Cátedras | **Diana Urdinola Serna,**
Margarita Cruz Amaya
La forma en el proyecto de diseño
- 34.** Investigación | **Marcela Franco**
Formas en el EUR ALEPH
- 39.** Proyecto | **Juan Amutio**
Forma LIBRE
- 44.** Proyecto | **Estudio BAAG**
Casa CALU
Casa SCOUT
- 61.** Crítica | **Kléver Vásquez Vargas**
El bosque de una casa
- 70.** Entrevista | **Martín Touzón**
La nueva esperanza
- 75.** **sistemaarterial**
- 77.** fluidos de este decimosexto latido

Corazonada es una publicación digital y analógica, arbitrada e indexada por el nodo de ALEPH de Buenos Aires, Argentina, con sede en el Instituto de la Espacialidad Humana de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Se publica desde el año 2013 y tiene periodicidad cuatrimestral.

Ofrece un espacio para la difusión y divulgación de las producciones de investigación, del área de morfología, también obras y realizaciones de morfología urbana, arquitectónica, escenográfica, del paisaje, el arte y el diseño.

ISSN 2362-4159

Buenos Aires. Argentina.

Dirección de Página web Revista:

<http://revistacorazonada.wordpress.com/>

Redacción: alejandro.abaca@gmail.com



aleph. Asociación Latinoamericana de Estudios de la Forma.



UBA, FADU.

Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo



Instituto de la
Espacialidad
Humana

Editorial

Después de un lapso de tiempo, pudimos volver a juntar nuevas energías para comenzar otra etapa en la historia de esta revista digital.

¿Cómo?

Realizamos algunos ajustes de tamaño y de diseño editorial, y así convertir nuestros latidos en Corazonada en una publicación híbrida, es decir en una revista analógica y digital.

Recibimos muchos correos electrónicos pidiendo la revista en una versión material, un objeto para leer, para mostrar, para coleccionar y también para compartir con personas en general.

Pero para que esto sea posible tuvimos que modificar los tamaños, y que sean compatibles en ambas versiones.

Nuestras revistas objeto, tendrán firmas, sellos, accesorios, calendarios, para humanizarlas. Encontrarnos con trazos realizados por manos poéticas.

Nos relataba cálidamente Henri Focillón, que los gestos multiplican el saber, con una variedad de toque y de

dibujo cuyo poder inventivo se nos oculta por un hábito milenario. Sin la mano no habría geometría, ya que hacen falta rayas y círculos para especular sobre las propiedades de la extensión. Antes de reconocer una pirámide, un cono, una espiral, en los caracoles y en los cristales de roca.

En esta nueva etapa tenemos como objetivo fomentar la comunicación con nuestros lectores y lectoras, para lo cual recibiremos mails con sugerencias, comentarios y valoraciones respecto de los contenidos de la revista, donde algunos quizás puedan ser publicados en redes sociales.

También nos parece bueno rescatar la obra realizada por arquitectos y arquitectas, diseñadores y artistas, con algunos comentarios realizados por críticos y personas que amplían la mirada y nos permiten revalorizar otras perspectivas de las formas.

Quiero agradecer a este nuevo equipo, al que se agregan desde Ecuador, el arquitecto Kléver Vásquez, el cual realizará valiosos aportes desde la editorialización como desde lo académico, también dos futuros arquitectos como Mathías Zurita de la carrera de arquitectura de la UNLaM (Universidad Nacional de La Matanza) y de Cristian Vergara de la FADU, UBA, que además encuadernará las versiones de revistas analógicas. También se incorpora Paola Gallarato como fotógrafa de la revista. A ellos miles de gracias, que se agregan al equipo que ya conformábamos con Eugenio Seguí.

Por eso esta nueva etapa nos llena de expectativas, de deseos de seguir creciendo como Revista académica de morfología, y seguir creciendo en el mundo que se genera en los alrededores de la revista.

Alejandro Abaca
Director Corazonada

RETRATOS 20ТАЯ



Jorge Sarquis
Doctor. Arquitecto.

Nació en 1940, arquitecto (UNC, 1965), Doctor en arquitectura (UBA, 2003) y fundador del Centro POIESIS (FADU-UBA, 1991).

A lo largo de su trayectoria y a través del ejercicio de su profesión, realizó obras arquitectónicas de gran interés. También se dedicó a la escultura, obteniendo el reconocimiento en ambas actividades (1990/96).

Su trabajo de los últimos veinte años está centrado en la escritura de textos teóricos sobre arquitectura e Investigación Proyectual.

Las fotografías son autoría de Laura Andrada.















LOS TRES POLOS VITRUVIANOS

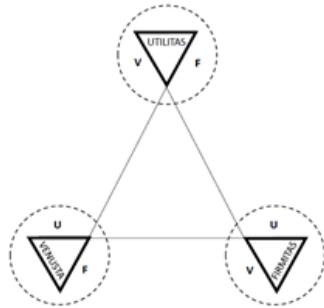
Escrito sobre el contexto previo
La investigación proyectual en la arquitectura moderna
Jorge Sarquis - Heráclito inconstante

PRIMER POLO GÉNERO PRÓXIMO Y DIFERENCIA ESPECÍFICA (G.P.D.E.)

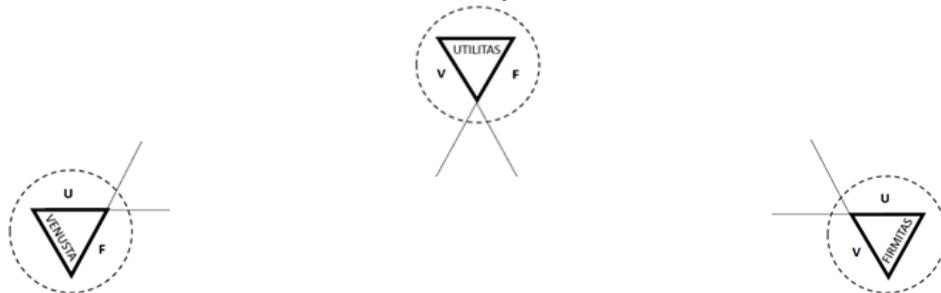
Pero atención, es necesario insistir en limitarnos a trabajar “solo con los 3 vértices del triángulo vitruviano” sin apelar a cuestiones externas tales como ideas políticas, sociales, artísticas, antropológicas u otras. O sea, establecemos “un esquema limitante” y a la vez “posibilitante” que garantice la certeza de los análisis:

Los tres vértices del triángulo virtual vitruvianos originario define tres elementos básicos: *Utilitas*, *Firmitas*, *Venustas* y estos dejan su marca para todo el desarrollo de la investigación proyectual.

Analizamos el desarrollo con figuras, asuntos y temas. Por ejemplo, si alguien elige la utilidad o *Utilitas* (por razones no necesarias de justificar) como su favorito, ese es su *género próximo* para hacer arquitectura, y su diferencia se establece sólo en primera instancia con la *Firmitas* y la *Venustas*, y así, siguiendo con los otros dos polos. Aquí vamos a trabajar el primer polo del *Utilitas* con sus dos opuestos *Firmitas* y *Venustas*. El gráfico de este polo, permite comprender la parte de una totalidad.



Se trata de argumentar los aportes que insisten en reforzar al *género próximo* y *diferencia específica* y todos los elementos que den certeza al quasi teorema o matema que debe definir lo principal sin apelar a asuntos externos a la tríada del Utilitas, Firmitas y Venustas.



SEGUNDO POLO

Desde cada vértice del triángulo virtual, es posible plantear la misma cuestión. Si me inclino por la *Firmitas* o firmeza, o tectónica, es necesario plantear cual es la **diferencia específica** con los otros dos, *Utilitas* y *Venustas*. Lo mismo con la *Venustas*, en su relación con la *Firmitas* y la *Utilitas*.

Procedimiento de la acción:

Primero: se elige, o selecciona conscientemente o no, un punto de vista, por ejemplo, por el *Utilitas*, y debo marcar qué diferencia hay con la *Firmitas* y la *Venustas*.

Segundo: Si se quiere colocar bajo el "paraguas" de la *Firmitas*, debo marcar la diferencia específica con el *Utilitas* y la *Venustas*.

Tercero: Si se quiere amparar bajo la *Venustas*, debo marcar la diferencia específica con la *Firmitas* y la *Utilitas*.

Estos son los tres enunciados de este teorema quasi matemático. Ya que en si mismo encuentra los elementos para su definición. Y no le hace falta apelar a factores externos para dar legitimidad a la afirmación.

Esto implica aceptar que estos tres términos, categorías o conceptos se bastan a si mismos para hacer "funcionar" el apotegma, género próximo y diferencia específica.

Por eso, decir que yo elijo del triángulo vitruviano, el *Firmitas* o la técnica, por ejemplo, es una elección clara, que no necesita justificación.

Después de haber cerrado, como un teorema¹, con argumentos muy sólidos el tema "Genero Próximo y Diferencia Específica", los tres puntos

¹Teorema: una proposición que es demostrable o refutable aplicando la lógica formal a partir de axiomas o postulados. Un teorema también se puede demostrar apoyándose en teoremas previos. En todo teorema se distinguen tres partes:

- Hipótesis: supuestos o datos conocidos.

- Tesis: lo que se quiere demostrar.

- Demostración: procedimiento lógico en el que se utilizan los conocimientos previos para mostrar la verdad de un teorema.

Vitruvianos adquieren otro interés y gran relevancia.

ANEXO EXPLICATIVO

PARA UTILIZAR EN OTRAS CIRCUNSTANCIAS

Primer nivel de conocimientos

La teoría, los conocimientos que nos brinda es en cada indicador, el siguiente:

Teoría de la Utilitas: generan especulaciones sobre las formas de vida y habitar, relevan costumbres y tipos de alteraciones en las relaciones humanas, las utopías político sociales, la sociología de la cultura, la filosofía especializada o general, el arte, la arquitectura, pueden hacer sus aportes.

Teoría de la Firmitas: se predica sobre la firmeza de la construcción, las técnicas constructivas, los modos constructivos. El ritmo de cambio, las búsquedas de las maneras de especular con las concreciones, su relación con la tectónica, Sennet y la cultura material, Simondon y la individuación y Kenneth Frampton².

Teoría de la Venustas: la imaginación de nuevas visiones de la noción de belleza y la familia de términos que le acompañan en la comprensión de un término que de por sí es complejo, por su relación con la antropología, el arte, la sociología de la cultura, en definitiva la creación, con todos los pensamientos y a la vez prejuicios, dando razón de por qué cambia la percepción de la relación entre la materia y la tectónica, entre otras cuestiones.

Desde la ***variable mater dimensiones***, tomamos sus indicadores: ***teoría*** – ***metodología*** – ***técnica***, y los aplicamos a los elementos del triángulo originario (*Utilitas, Firmitas, Venustas*). Se configura así una ***“teoría del Utilitas”***, una ***“metodología del Utilitas”***, y una ***“técnica del Utilitas”***. Sobre las restantes variables (campos, contexto, fines y componentes), se trabajarán para obtener conocimientos de las actividades de la arquitectura urbana.

Entonces, discurrir sobre el objetivo o finalidad de la investigación proyectual, fue imprescindible para contextualizarla dentro de una definida ***“concepción de la arquitectura”*** innovadora y evitar ser una herramienta, entre otras, del ***“saber”*** reproductor.

1. El ***utilitas*** a nivel teórico nos permite imaginar nuevas formas de vida y habitar.
2. En el nivel metodológico pensar la manera de hacerlo.
3. El nivel técnico es el de la construcción de lo definido a nivel teórico, se trata de conocer a nivel metodológico, *Utilitas, Firmitas y Venustas*.

²Autor de la ***“Tectónica y la Arquitectura”*** ganador del León de Oro en la Bienal de Venecia 2018.

SOBRE LA CREATIVIDAD

A venustas

Existe la falsa creencia de que la creatividad es sólo dominio del arte. Pero ya sabemos que la misma puede y suele darse en la ciencia y hasta en infinidad de actos de la vida cotidiana. No obstante mucho se habla de la creatividad en el arte, y algo en la arquitectura, adjunto aquí una ficha que hemos elaborado sobre los rasgos de la misma en nuestra disciplina, pues aunque se la relaciona equivocadamente con la venustas, también es necesario pensarla en los tres indicadores aquí tratados.

CREATIVIDAD, RASGOS Y PARADOJAS.

Rasgos insoslayables de la creatividad

Se acepte o no que la experiencia de las vanguardias históricas es uno de los momentos de la historia humana de mayor creatividad, y que estas creaciones cumplieron un rol socio-cultural que aún hoy es objeto de

discusión, es indudable que la cuestión de la creación está presente en todos los períodos históricos y que han existido y existen actividades que crean hechos o productos con mayor o menor creatividad y con funciones diversas.

Según el historiador D. J. Boorstin, “la única certeza en la historia, es lo inesperado”. Así para él “los descubridores y los creadores” resumen la historia de los logros humanos. Esta pasión por conocer y producir lo nuevo es una institución de occidente, principalmente de la tradición judeo-cristiana. “Y esto por la idea de un dios que crea “ex nihilo”. “Los chinos carecen de esta inquietud y hasta es sancionada, los hindúes creen en ciclos y a Buda no le interesaba quien creó el mundo”. Y agrega: “los griegos hicieron cosas maravillosas pese a que carecían de un dios creador”.

Comparto su hipótesis de que lo no esperado es la única certeza, y resulta útil saber de dónde proviene nuestra valoración de la novedad. No comparto su hipótesis de que los creadores sintetizan la historia de los logros humanos. Es la sociedad en su conjunto la que conjuga el verbo crear y no por un planteo demagógico sino por una estricta lógica de los “momentos” que relacionan teoría y praxis. Es verdad que los griegos hicieron cosas maravillosas, pero no lo hacían dentro del paradigma de la creación sino de la belleza y esta se identificaba más con la perfección y la mimesis respecto de un referente externo ideal, como la naturaleza o las ideas del espíritu, que con la aparición de lo nuevo.

Lo cierto es que creación y creatividad son nociones que surgen con fuerza desde la modernidad iluminista y estallan, en nuestro siglo, hasta abarcar todos los aspectos de la vida. Lo equívoco del tema es asimilar de inmediato, creatividad con valor. No todo lo creativo es valioso, ni todo lo creativo necesario, sea dentro o fuera de una disciplina.

Trabajar las cuestiones de la creatividad -de los sujetos o los objetos por

ellos producidos- conlleva el peligro de caer seducido en las trampas de las clasificaciones que pretenden explicar todo, sin dejar nada fuera y hasta de las calificaciones, que aspiran a ordenar un campo que por definición -como es el de la creación- se resiste a ser puesto en una grilla previsible. Como no hemos podido evitar caer en estos errores, creo que puede ser útil describir y discutir una serie de indicadores surgidos de nuestros propios trabajos -para el campo de los objetos- a modo de autocrítica constructiva, porque los vamos a tratar de mostrar y comprender en sus aspectos más paradójicos. Veremos allí como cualquiera de los indicadores puede invertirse en su valoración, según la concepción del arte en que se apoye, la visión del mundo con que se lo juzgue, la concepción del sujeto que se posea, etc.

Por ello creemos necesario aportar, sintéticamente, lo que nuestra investigación sobre el tema ha desplegado. Podemos afirmar, con una mirada productivista, que la creatividad es a la creación, lo que la productividad es a la producción; un plus -diferencial, no más de lo mismo- agregado a un hecho o producto. Habría entonces creaciones con poca o mucha creatividad. El interrogante es saber cuándo estamos ante una u otra situación y si esta condición es requerida o necesaria, desde lo simbólico social.

Si bien la palabra creatividad se refiere tanto a sujetos como a objetos, nos abocaremos a dar algunos rasgos -provisorios y pasibles de ser modificados por las próximas creaciones y teorías que puedan guiarnos- para diferenciar, ante una obra, si ésta posee componentes creativos, en qué grado, a qué rasgos se atribuye.

Dejamos sentado que toda creación sea objetiva -es decir aparece en lo visible social y no se limita a las fantasías del sujeto- y se “construye” en base a leyes, reglas y técnicas que organizan o estructuran un material -o

inmaterial, como hábitos o gustos- que se presentan culturalizados o en estado “natural”.

Es necesario señalar que según otras corrientes del pensamiento -como la Heideggeriana- una obra de arte es tal, sólo cuando su presencia en lo real acrece o enriquece esa realidad.

Tomando la línea constructivista -según la cual en una obra es posible leer tanto sus leyes de composición o principios constructivos y los materiales modelados- analizaremos cuatro rasgos (no indicadores, ni parámetros) con diversos grados de importancia y categorías conceptuales distintas:

Significa esto que una obra podrá ser más o menos creativa si cumple en mayor o menor grado los indicadores citados. Debemos proponer una serie de características con las que tipificar esta aporía.

1) Por el MODO DE SER PRODUCIDAS

Es la línea elaborada por los constructivistas -de los formalistas rusos- según la cual en una obra es posible leer tanto sus leyes de composición o principios constructivos, como en los materiales modelados, así las obras podrán ser:

- Innovadoras (por invención): aquellas obras que se estructuran, prioritariamente, con reglas y materiales nuevos.
- Renovadoras (por re-formular): o tomar básicamente reglas y materiales conocidos y consagrados.
- Reiterativas y estereotipadas: por ser producidas con reglas y materiales ya vulgarizados.
- Inciertas: se reserva esta categoría para un universo de objetos que en ese momento escapan a toda clasificación.

Es casi imposible encontrarnos frente a obras totalmente innovadoras o absolutamente reiterativas, más bien diremos que todas poseen componentes de innovación, de renovación y de reiteración.

¿Puede éste, el principio constructivo por excelencia, considerarse un rasgo inequívoco para emitir un juicio justo sobre la creatividad de una obra?

¿No nos encontramos a veces frente a un hecho producido con fuertes modificaciones en sus reglas constructivas, carente de valores éticos o estéticos, dentro y fuera de cualquier disciplina?

2) Por el MODO DE SER RECEPTADAS

Es la corriente que acentúa lo apariencial del objeto, su Gestalt, su buena forma, el efecto de extrañamiento y la importancia del receptor -principios perceptuales de la estética de la recepción- para legitimarlo como creativo y valioso. Así las obras serán:

- Originales: porque producen el impacto de lo no visto y detienen el fluir automático de la percepción; exigiendo muchas veces un "trabajo específico" para ser comprendidas en sus múltiples estratos de significación.

- Novedosas (no nuevas): por atraer la atención al contener algunos elementos desconocidos, pero se reconoce su pertenencia a una serie o estilo preexistente.

- Conocidas: pasan desapercibidas (o son ignoradas) para el campo visual del observador atento o distraído.

- Inciertas: se reserva esta categoría para un universo de objetos que en ese momento escapan a toda clasificación.

Quisiera reiterar un concepto anterior que atañe al tema: la originalidad es considerada hoy en cuanto a creatividad se refiere, desde que la

modernidad colocó a la moda y la novedad, sin discutir sus valores, como un rasgo con la máxima calificación. Esta era la única variable digna de ponderación para juzgar cualquier tipo de obras. Pero, ¿no puede considerarse este principio perceptivo, un disvalor si lo que se aprecia es -como en la mayoría de las tradiciones folklóricas (incluso de la arquitectónica)- el no cambio, la mimesis primaria, las permanencias, etc. y valorar en cambio las variaciones sobre las propias reglas de composición, muchas veces más dificultosas, para generar obras de valor?; y ¿no podemos encontrarnos frente a obras nunca vistas, es decir originales -aunque sea a primera vista para ese receptor- pero que carecen de todo valor?

3) Por su POSICIÓN EN EL CAMPO CULTURAL

Esta categoría, de un orden muy diverso a las anteriores, se basa en las corrientes y principios de la sociología de la cultura de P. Bourdieu, R. Williams y otros e intenta establecer una relación condicional con la sociedad con la que instaura vínculos de aceptación, ignorancia o rechazo. Sabiendo que se trata de una evaluación inestable y hasta efímera, las obras serán creativas:

- Paradigmáticas: por su rol de alumbrar y provocar obras que congenien con los categorizados como genios, ellos motorizan diseminación y difusión, a distintos niveles: cultural global o particular. Estas son obras de vanguardia o emergentes con tendencia a hegemonizar el campo cultural disciplinar e incluso a trascenderlo. Son obras que crean su público.

- Hegemónicas o establecidas: son aquellas obras que tienen su público y circulación garantizada, aunque no carecen de cultores en su campo disciplinar e incluso fuera de él.

- Arcaicas o inciertas: aquellas que ocupan el borde del campo y no ejercen influencia sobre los demás, sea porque pasó su momento o se la desconoce, aún.

En la medida que la obra es más universal, están mejor articulados, a su vez, los aspectos más universales de la disciplina y los rasgos de lo local concreto. Además, lo que en un momento dado ocupa el centro o borde del campo cultural, en otro puede hacerse hegemónico.

4) Por los VALORES QUE PORTA, y sus SIGNIFICACIONES (intra y transdisciplinarias)

Este fue y es uno de los campos de mayor complejidad en el campo del arte, por tomar en cuenta todos los aspectos anteriores. Dada la caída de todos los referentes que ha sobrevenido con el fenómeno de la modernidad y metropolización de la sociedad global, hoy es más difícil aún definir sus valores y significados. Estos valores de las obras serán disciplinares o transdisciplinarias, y en cada campo:

- Originales: positivos, neutros o negativos en relación a la vida, respecto de los usos humanos, de la estética y de la tecnología.
- Conocidos: (idénticas consideraciones).
- Arcaicos: (idénticas consideraciones).

B. TRAMPAS O PARADOJAS EN LA EVALUACIÓN DE LA CREATIVIDAD

Veremos ahora que muchos términos que parecen contener valores positivos, ante los cambios que la modernidad ha aportado, modifican o hasta invierten la consideración de su valoración.

La originalidad, ya explicitada antes.

La fruición, o el placer estético, apreciado como positivo para valorar una creación desde la concepción clásica pero no moderna, es reconsiderado muy recientemente, desde los que postulan las estéticas de la recepción, como H.R. Jauss entre otros, como un componente central en la valoración de las mismas. Para otros, como T. Adorno, es un aspecto negativo o neutro, en la valoración de la producción estética. Esta oposición nos estaría indicando las dificultades que se presentan en este campo al pretender valorar una obra partiendo solamente de este indicador.

La belleza, el pensamiento clásico no hubiese dudado en juzgar a la belleza como el máximo valor y relacionada con la perfección con que el hombre imitaba las bellezas de la naturaleza. Pero los cambios operados en la modernidad, modificaron las cosas a tal punto que muchas obras "escabrosas" o "feas" (o que representan cosas hasta inhumanas) pueden alcanzar grados de una especial y extraña "belleza", más relacionada con lo sublime, que con lo habitual; con lo siniestro, que con lo cotidiano. Por estas razones es posible invertir el orden de la calificación, o al menos la historia nos demuestra que lo que en lenguaje especializado puede plantearse como la dependencia de la postura teórica que respalda los juicios, en el lenguaje común reza "todo depende del color, del cristal con que se mire", como expresa el conocido refrán.

Pareciera ser que la trasgresión que marca la diferencia, respecto de una legalidad de fondo establecida y aceptada, es la condición -en muchos tipos de creaciones- para ser consideradas como tales. Se trasgreden ciertos parámetros o reglas consensuadas, pero la historia enseña que dicha trasgresión suele tener un objetivo -visible o no, inicialmente- y podrá ser o no aceptada por sus valores disciplinares o transdisciplinarios y en consecuencia podremos hablar de una auténtica creatividad.

En ese sentido el juicio será variable y con cierto grado de objetividad,

según los parámetros éticos o estéticos de quien juzgue la obra; la diferencia con el conocido refrán “todo es según el color, del cristal con que se mira”, radica en la mayor complejidad del juicio ético y estético, por la multiplicidad de sentidos que alberga este tipo de obras.

Lo más seguro es encontrar, en ese “diferente” la necesidad de expresar un qué (complejidad o problema existente, que no debe confundirse con el “tema”) para lo cual casi siempre los cómo (estrategias y técnicas constructivas) se crean -por necesidad- simultáneamente. Los significados que aporta, los conocimientos que agrega al saber de su época, el grado de acrecimiento de la realidad que instaura lo dirá la crítica, las teorías que lo expliquen, vendrán después, nunca antes.

La trasgresión, si bien reconocemos que todo tipo de creación, para ser considerada tal, debe transgredir ciertos parámetros o reglas establecidas, no cualquier tipo de trasgresión puede ser aceptada como auténtica creatividad, o lo que es más preciso, con valores disciplinares o transdisciplinares. En ese sentido la calificación es variable según los parámetros éticos o estéticos de quien juzgue la obra.

La síntesis, se confía a la misma la relación entre el todo y las partes para producir una imagen de contundencia o impacto. Aquí se pueden hacer las mismas consideraciones que en otros casos, esto puede considerarse como positivo o negativo.

La actitud o cantidad de elaboración, puede ser juzgada como negativa por quien pensara que lo realmente creativo, tiene relación más directa con la fase del chispazo o acto creador que con la elaboración paciente y reflexiva.

La adecuación a los requerimientos específicos; este punto tiene relación con la obediencia o desobediencia a la ley, o a los mandatos instituidos, y puede por tanto valorarse o no la producción de una obra que ha dado

respuesta o no al pedido de la consigna.

El talento natural demostrado. Desde ciertas formas de pensar, el mérito en la creatividad no está en lo que se produce desde el talento natural -noción compleja y equívoca- sino desde el esfuerzo que supera las falencias o ineptitudes personales. Por otra parte, toda obra debe vencer desde resistencias del material hasta compatibilizar condicionantes contrapuestos de índole diversa.

El ingenio en el uso de los recursos, esto es lo que técnicamente en las teorías de la creatividad -desde Chomsky a Pearce con las teorías de la abducción- se denomina las reglas establecidas para la acción o metodología. Allí también el ingenio puede estar tanto en elaborar con las reglas existentes o ser resultado de haber alterado el respeto por dichas reglas.

La influencia fuera de su ámbito.- Este término, que refiere a un campo interrelacionado, intenta establecer un cierto vínculo con lo social. Sea que se trate de una producción efímera y precaria o permanente, pretende dar a entender que toda creación posee más valor en la medida que es más intensa su relación con la sociedad con la que establece sus vínculos, aunque sean de aceptación o rechazo, mientras no sean de ignorancia. Esto no es totalmente cierto, dado que son innumerables las manifestaciones “artísticas” (denominadas como tales por resultar de un modo de producción de alguno de los géneros conocidos) que carecen de tales valores; o a la inversa, poseen valores tan innovadores que a veces jamás obtienen reconocimiento social, o les lleva muchos años. Aquí también podemos decir: pareciera que si la obra es más abstracta y racional, es más universal; pero al precio de no expresar los rasgos locales y concretos. No siempre vale... “Pinta tu aldea y pintarás el mundo”. Se podrían analizar más conceptos relacionados con el campo del arte

pero creo que estos resultan suficientes para probar la hipótesis.

Sobre el dispositivo y la creatividad.

Cuando Foucault utiliza el concepto de dispositivo lo aplica -entre muchas otras ideas- al conjunto de acciones y pensamientos que nos facilita la realización de ciertas actividades, pero también aclara que además de facilitar, ocluye, cierra a la comprensión o creación de otras posibilidades. Si hiciéramos proyectar una vivienda según los relatos de las actividades que realizan los usuarios y los que realmente realizan en sus hábitat, veríamos que muchos lugares de la vivienda tienen poco o ningún uso. Si a continuación los proyectos recogieran las actividades que se hacen y les asignaran un ámbito con las calidades y cualidades que el usuario desee o el proyectista crea conveniente, otros serían los resultados de la organización espacial del interior del hábitat.

Desde esta perspectiva, podemos ver las obras de arquitectura que han naturalizado ciertas resoluciones en los hábitat construidos, especialmente en la vivienda. Veamos la habitual división de la superficie de las viviendas, sean estas construidas en lotes individuales, colectivos como la casa de departamentos u otras modalidades: siempre habrá una cocina, uno o dos baños, un lavadero, un estar o living generalmente conectado al comedor. Ahora bien, si analizamos su uso veremos que cuando la vivienda tiene más de un dormitorio, el comedor se usa muy poco, más aún si la cocina posee un comedor "diario", el living ocasionalmente es utilizado para reunirse y conversar la familia, la mayoría de las veces puede que se utilice para ver la televisión, o hacer reuniones de trabajo. Los dormitorios, desde los 5 años en adelante es el lugar de juego de los niños, y para los adolescentes el lugar de reunión donde estudiar, mirar la tele con amigos,

tocar o escuchar música, tener relaciones sexuales, etc. Así, el naturalizado nombre de dormitorio ya no da cuenta de las actividades que allí se desarrollan.

Esta es la tradicional división o compartimentación del espacio en ámbitos instalados en la cultura del habitar, como si fueran inevitables e inmodificables, pero la historia de la arquitectura nos muestra que si bien los cambios son lentos, finalmente se producen.

Aquí es donde cabe experimentar con la instrumentación de la creatividad.

DIMENSIONES (VARIABLE)

TEORÍA - METODOLOGÍA - TÉCNICA (INDICADORES)

VARIABLE MATER

RECORRIDO HISTÓRICO

Si bien estas categorías y conceptos nacen y se desarrollan en la arquitectura, su gestación inicia en el interior del pensamiento Occidental, desde *Tales de Mileto* siete siglos A.C. hasta fines del S. XIX. La arquitectura, al amparo de este pensamiento, gesta las concepciones que desde Vitruvio (S.I) en adelante y culminando a fines del S. XIX, realizan las obras disciplinares y construyen el pensamiento teórico que permite y posibilita su comprensión y debate. Así a partir del siglo XX emerge la arquitectura moderna, que tuvo por enemigo a la arquitectura clásica, y su búsqueda fue la realización de obras que, sin un cuerpo teórico de respaldo, fueron los grandes maestros (*Le Corbu, Mies, Gropius, Wright, Alvar*

y *Aino Alto*) quienes la construyen explícita e implícitamente. La historia no consiguió interpretar lo inédito, con nuevas teorías de lo que está ocurriendo ante sus ojos.

Tanto las realizaciones —así como los pensamientos— cambian ; el clásico es su adversario, la nueva arquitectura se realiza mediante un PCA del proyecto, (no más la composición), que carece de una teoría del hacer, una metodología del proyecto y una técnica del fabricar; sin los atributos “decorativos” y menos aún participativos, sino apuntando a la decoración cero, de inspiración cartesiana (trampa de la metafísica) sin cósmesis evocadora del pasado, sólo espacios puros, geométricos, sin gente, manifestando e idealizando las estructuras sin sujeto. La gente es borrada hasta en las fotos.

A partir de los cincuenta, comienzan las protestas contra la idea de que hay un “movimiento moderno” que abarca toda la arquitectura, se aspira a que exista una sola propuesta de cómo hacer arquitectura, una sola línea hegemónica que pretenda homogeneizar toda la arquitectura moderna. Son muchas las protestas, la más conocida la expresan el *Team X* que reclaman la conducción de los CIAM y lo consiguen en el CIAM de 1956 en *Dubrovnik*. En esos años se encuentra un conjunto de arquitectos que no forman un grupo o movimiento que impulse una única idea de cómo hacer la arquitectura, sino que se tenía claro lo que no hacer (solo la arquitectura que impulsaba el movimiento moderno).

Desde allí emergen otros pensamientos, primero en la filosofía del S.XX, provenientes de diferentes ángulos o vertientes que por simplificar se las llama antimetafísica o mejor post-metafísica; en arquitectura sin pretensiones de hegemonía, en actitud similar, a partir de los años cincuenta ve emerger alrededor de 40/50 arquitectos que crean líneas de pensamiento y acción con un adversario claro: “El movimiento moderno”.

Una arquitectura que retome el proyecto (P + IMI) con la IP

Como estamos trabajando sobre la construcción de una epistemología de la arquitectura que de repuestas a los problemas presentes y retomen la idea del proyecto desde sus orígenes. Para ello, se ha seleccionado 5 Variables con sus 15 Indicadores; comenzaremos por el primero y mas abarcativo llamado *dimensiones*, que posee tres Indicadores: teoría, metodología y técnica.

Comenzaremos por hablar de la noción de *teoría*:

1° Para el pensamiento occidental, toda definición del diccionario comienza diciendo tal cosa "es", sin dudar y suponiendo que tal "meditación" teórica nos ha permitido llegar a su comprensión total. Así la noción de *teoría* también cae bajo esta misma ley, y los pensadores, filósofos básicamente, pero no sólo ellos, entregan a lo largo de 27 siglos lo que cada uno o cada escuela nos dice lo que es **la teoría** (separada de la *metodología* y la *técnica*). Este suceder casi interminable tiene un punto de quiebre simbólico con la muerte de *Nietzsche* en 1900.

2° Veamos sintéticamente lo que los pensadores de la historia de la filosofía nos han legado: el comienzo es con *Tales de Mileto* en el S. VII A.C. con sus formulaciones sobre la matematización de la música. Considerado uno de los siete sabios de Grecia pensó y enseñó sobre filosofía, matemáticas, geometría, arte, física y legislación griega.

3° En el S. V A.C. aparecen *Parménides* y *Heráclito*. Para el primero, nada cambia y se mantienen los esquemas de las cosas. Para Heráclito, todo cambia permanentemente, nadie se baña dos veces en el mismo río.

4° Si Parménides, permanece vigente durante 26 o 27 siglos, hay algo en la sociedad y los relatos que se elaboran que mantiene esta creencia. Hay algo en el colectivo social occidental que debe esperar este tiempo para

arribar a 1900 y abrirse en una serie de líneas de pensamiento interesados en desplegar otros temas, asuntos y modos de pensar el mundo.

5° En occidente desde el S. II D.C. hasta el S. XIX continúa el desarrollo de muchos pensadores e incluso de autores que rechazan el intento permanente de homogeneizar la política filosófica: *Santo Tomás* S. III, *San Agustín* S. XVII, *Descartes*, *Vico*, *Kant*, *Hegel*, *Marx*, *Quatremere* y su diccionario; todo hasta fines del S. XIX.

6° Se abre el S. XX y comienza a pensarse en lenguaje moderno, pero en el medio siglo inicial hay muchos pensadores, que explotan con muchas líneas a partir de la segunda mitad; *Freud*, *Deleuze*, *Merleau Pontí*, *Saussure*, *Bourdieu*, *Badiou*, *Rancière*.

7° **Desde 1950** una de las líneas de pensamiento y acción arquitectónica que emerge es la investigación en arquitectura y de ella se deriva *la investigación proyectual en FADU*. Se propone una nueva concepción inspirada en dos fuentes: los arquitectos modernos con **el proyecto** desde Europa, EEUU y Latinoamérica anteriores a 1950 y cuyo enemigo es la arquitectura clásica. **Después de 1950**, aparecen cerca de 50 líneas y muchos son de otros países y continentes y su adversario es el movimiento moderno de la arquitectura, por ambiciones de hegemonía y homogenización.

8° Así se crea la investigación proyectual, y en ese sentido se instituye una epistemología de 5 o 6 variables e indicadores y a posteriori un mapa de las 4 posiciones articulándose dinámicamente y sumando los triángulos estáticos de las variables e indicadores e incluso el probable 6° de la creatividad.

9° El esquema de 4 Polos relacionándose entre sí y su articulación con los triángulos estáticos en la ficción epistemológica.

TEORÍA, METODOLOGÍA Y TÉCNICA

La Teoría, Metodología y Técnica se interrelacionan como un **Nudo Borromeo**.

Teoría y Metodología:

Les falta la concreción (Técnica)

Metodología y Técnica:

Les falta la orientación (Teoría)

Teoría y Técnica:

Les falta la estrategia (Metodología)

Cada una posee autonomías relativas.

“De manera que ninguna teoría arquitectónica puede tenerse por auténtica si en ella quedan omisas las condiciones productivas en que la arquitectura surge como obra. Por ende, para establecer la realidad de la arquitectura desde una teoría que sea plenamente fundamentadora, habremos de considerar su problemática naturaleza preguntándonos qué hace el hombre en el hacer arquitectónico y qué hace del hombre la arquitectura”
José Ricardo Morales, libro *Arquitectura*.

El proyecto de la arquitectura pende, de la arquitectura del proyecto.

Esta idea permite comprender mejor el decir de José Ricardo Morales, en su libro *Arquitectura*, donde ambos términos *arquitectura* y *proyecto* de complementan muy bien.

Condiciones para una *teoría* post metafísica de las ADU, encadenada con la metodología y la técnica.

La teoría

1º Hablamos de una teoría no prescriptiva. Aparece cuando, ante los proyectos originales, singulares y universales a la vez, no se pueden explicar; allí se crean categorías y conceptos para explicar el por qué de tal emergencia.

2º La *teoría* plantea actores en juego, mapas generales, agenda de temas, por eso la frase de Hegel: *“Por lo demás, la teoría llega siempre demasiado tarde”*. Vale para el pensamiento metafísico: ver la voz *teoría* en Quatremere.

3º La teoría en *Vattimo*, autor del *“Pensiero Débole”*, un pensamiento que se ampara en el pensar post metafísico. Aclaro que siempre este pensar es posterior al pensar metafísico y por ello será siempre post metafísico, pero no siempre anti metafísico, lo será cuando lo exprese explícitamente.

La metodología

1ª La metodología no es el proyecto, sino el proyectar o sea el procedimiento configurador de la arquitectura (PCA ADU). El proyecto es el resultado del proyectar. Y cuando hablamos de hacer un proyecto *ipeado*, o sea, ayudando al proyectista (P) egresado de una Facultad de Arquitectura con el IMI.

2º Hay debate sobre los métodos o PCA ADU, desde la IP no recomienda uno sino que debate sobre el tema. Esta es la diferencia con el *method* metafísico que no se anuncian encadenados pues los tres están sometidos.

3º) Es JRM quien sostiene en el párrafo citado donde dice: *“Ninguna teoría arquitectónica puede tenerse por auténtica si en ella quedan omisas*

las condiciones productivas" y más adelante expresa en la misma frase: "habremos de considerar su problemática naturaleza preguntándonos qué hace el hombre en el hacer arquitectónico y qué hace del hombre la arquitectura".

La técnica

4º De esta manera, la *técnica* queda bajo las mismas condiciones y está muy bien explicada, aunque hay mucho más pensado desde la teoría metafísica que post-metafísica. *La técnica*, es la que garantiza que los proyectos puedan construirse y se aumenta la autonomía relativa al punto que hay arquitectos; como *Solano Benitez*, que en sus obras se ve la primacía dada a la técnica por sobre las estrategias proyectuales e incluso *la teoría*. Pero en este caso, he sostenido que la obra de *Solano, Bucci, Iglesia* y otros rechazan en sus obras sin manifiestos teóricos la mismísima metafísica.

5º Es necesario leer detenidamente los rasgos de la técnica como acto de

		FINES		
		EXTERNOS	INTERNOS	MIXTOS
DIMENSIONES	TEORIA	TEORIA DE LOS FINES EXTERNOS	TEORIA DE LOS FINES INTERNOS	TEORIA DE LOS FINES MIXTOS
	METODOLOGIA	METHOD DE LOS FINES EXTERNOS	METHOD DE LOS FINES INTERNOS	METHOD DE LOS FINES MIXTOS
	TECNICA	TECNICA DE LOS FINES EXTERNOS	TECNICA DE LOS FINES INTERNOS	TECNICA DE LOS FINES MIXTOS

destrezas y habilidades, de magia por hacer aparecer algo inédito, la *técnica* como hábito, tenencia, etc. Temas para pensar desde la post metafísica.

20 Cuadros 20 de relaciones de todos con todos los cuadros.

Una primera relación la establecemos desde las dimensiones, observando su impacto en los fines en la primera ronda. Preguntarnos primero por la concepción de los tres fines en el pensamiento post metafísico nos lleva a comprender que es una noción en crisis. En primer lugar, fue P.E. en 1974 y actualmente es Vittorio Aureli que manifiesta en su arquitectura global o absoluta, lo innecesario y distractivo que implica ocuparse en resolver asuntos a lo que fue condenado debido a 2.700 años de dominio de la metafísica. Ahora se encuentra en debate no saldado del temas.

		CAMPOS		
		FORMACION	INTERNOS	MIXTOS
DIMENSIONES	TEORIA	TEORIA DE LA FORMACION	TEORIA DE LA PROFESION	TEORIA DE LA INVESTIGACION
	METODOLOGIA	METHOD DE LA FORMACION	METHOD DE LA PROFESION	METHOD DE LA INVESTIGACION
	TECNICA	TECNICA DE LA FORMACION	TECNICA DE LA PROFESION	TECNICA DE LA INVESTIGACION

		CONTEXTO		
		TEMPORAL	ESPACIAL	MIXTO
DIMENSIONES	TEORIA	TEORIA DEL CONTEXTO TEMPORAL	TEORIA DEL CONTEXTO ESPACIAL	TEORIA DEL CONTEXTO
	METODOLOGIA	METHOD DEL CONTEXTO TEMPORAL	METHOD DEL CONTEXTO ESPACIAL	METHOD DEL CONTEXTO MIXTO

Jorge Sarquis



CATEDRAS

La forma en el proyecto de diseño

Taller de diseño II Forma
Universidad Pontificia Bolivariana

Mg. Margarita Cruz Amaya
Mg. Diana Urdinola Serna

En el plan de estudios de la Facultad de Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana de la ciudad de Medellín, se inserta la morfología en dos momentos académicos: el primero en el taller de Diseño II, donde se desarrollan proyectos de diseño con énfasis en la morfología; este taller se ocupa de la exploración, análisis y síntesis formal a partir de metodologías para la generación, la transformación y la materialización de la forma, asegurando su viabilidad, pertinencia, coherencia social, económica y ambiental. Y el segundo, en el Eje de Formación en Investigación, donde se desarrollan investigaciones en morfología que son presentadas como trabajo de grado. Este texto describe el esquema de formación y algunos resultados del primer escenario, Taller de diseño II Forma.

Todo esto desde un escenario metodológico, distribuido en dos espacios articulados y conectados. El primero, en el que se ubica la teoría que estudia la morfología como un concepto polisémico y la geometría como herramienta de control para la prefiguración de la forma; y el segundo en el que se ubica el taller que desarrolla el proceso de diseño.

El curso se soporta y transita desde y a través del Proyecto de Diseño, como forma de pensamiento, como proceso y como metodología. El cual, se estructura en tres etapas fundamentales (Comunidad Facultad de Diseño Industrial UPB):

La Información: momento en el que el proyecto está representado por un conjunto de datos, fenómenos sociales o conocimiento articulados en el enunciado de un problema de diseño y en una definición conceptual.

La Formalización: es el proceso de creación de formas en las que se materializan las demandas socioculturales y los potenciales tecnológicos; los cuales dejan de ser aspectos del contexto y se convierten en dimensiones de la forma. Es decir, en los rasgos de un objeto, en atributos o características del objeto, sistema o experiencia, que podríamos llamar parámetros formales o atributos formales.

La Conformación: es la etapa en la que se realiza un proceso de materialización en el que las ideas formales que han sido propuestas a lo largo de las etapas precedentes del proceso, se concretan en un producto, sistema o experiencia que representa desde diferentes dimensiones (funcionales-operativas, estético-comunicativas, tecno-productivas, histórico-políticas y económico-administrativas) la solución a un problema del contexto.

Desde esta apuesta y en el primer semestre de 2018, los estudiantes del curso "Taller II" desarrollaron un proyecto que tenía como propósito estudiar los atributos morfológicos de los objetos, para gestionar la forma desde su generación, transformación y materialización en las etapas del diseño, enfocados en un sistema de contenedores para el transporte de alimentos líquidos y sólidos, orientados a tres arquetipos de usuarios específicos; los trabajadores de construcción o trabajadores de calle, los niños que van a la guardería y los universitarios.



La etapa de Información

Para esta, los estudiantes indagaron información en fuentes secundarias y fuentes primarias, siguiendo protocolos académicos, destacando que en las fuentes primarias realizaron observación participante en diferentes contextos, los cuales se delimitaron desde cinco categorías para su caracterización: los espacios, los tiempos, las prácticas, los objetos y los usuarios antes mencionados. Como un ejercicio que les permitió acercarse a los usos y los significados en relación con la preparación, el transporte, la disposición y la ingesta de los alimentos en los escenarios para el trabajo y el estudio, como espacios diferentes al doméstico.

Sistematizaron la información usando técnicas e instrumentos que facilitaron su organización y clasificación, lo que les permitió realizar procesos de asociación, análisis y síntesis de los datos recolectados para la **comprensión del fenómeno y los elementos que lo componen**.

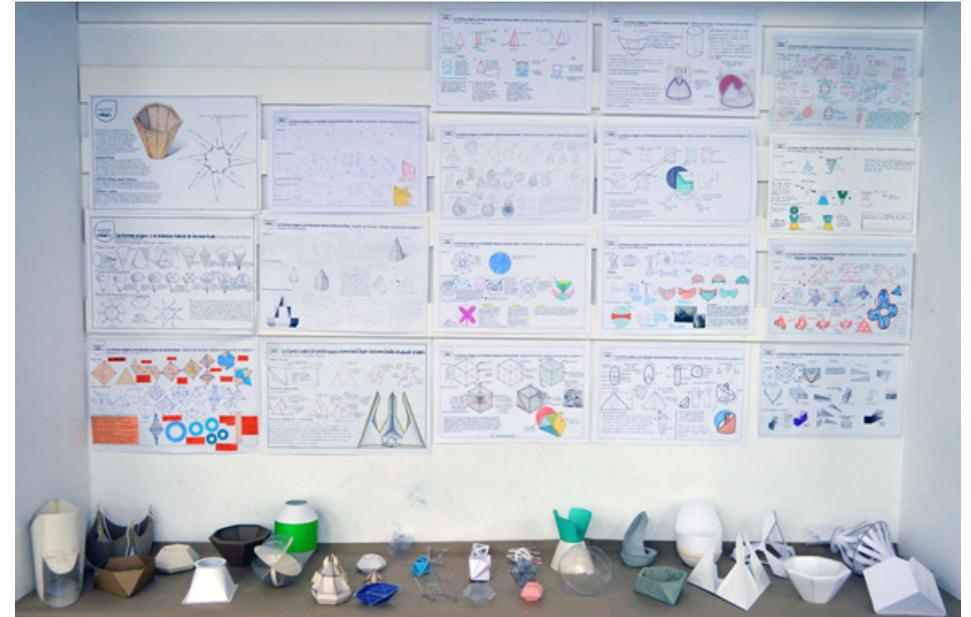
En este caso, la práctica de llevar "la lonchera" al trabajo, a la escuela, o a la universidad, para identificar y valorar los problema y proponer una oportunidad de diseño.

Desde aquí, atendiendo las ideas de bien estar identificadas en la investigación, las dimensiones estético-comunicativas, funcional-operativa, tecno-productiva, histórico-política y económico-administrativa, declaradas por la Facultad como dimensiones fundamentales en la configuración de los objetos, y el reconocimiento de las problemáticas disciplinares de la forma, los estudiantes inician el proceso de formalización de sus propuestas.

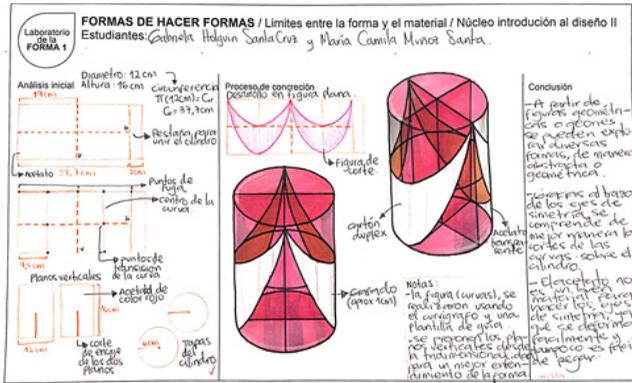
La etapa de la Formalización

En esta instancia se insertó la morfología en beneficio del proyecto de

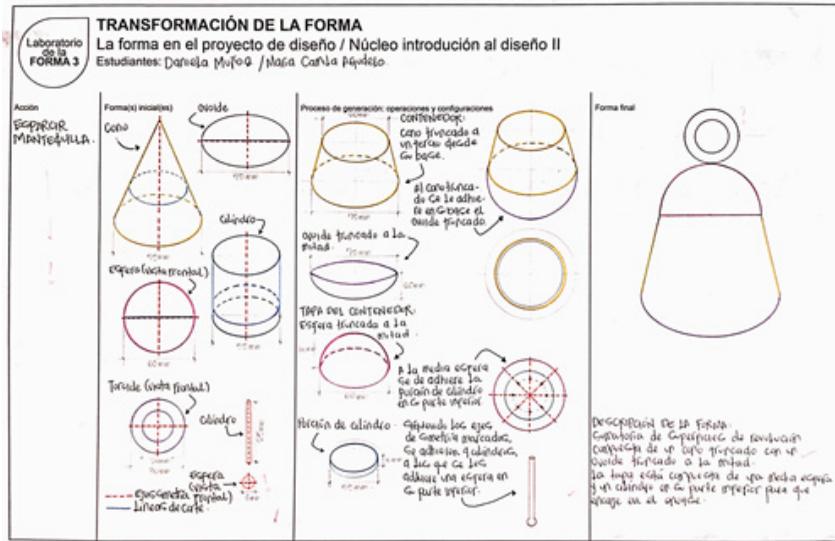
diseño, teniendo en cuenta la información que iba resultando de la indagación, se hizo una exploración sobre la pertinencia de las formas estudiando sus atributos generativos y constitutivos en relación con la función que resuelve una necesidad puntual, específicamente para los arquetipos y contextos que se estaban estudiando.



Se exploran las formas canónicas para comprender su generación y transformación mediante un ejercicio denominado "Laboratorio de la forma" la reflexión transita entre el análisis y el control que invita a una nueva comprensión de la morfología y el diseño de formas.



Ejercicio: Laboratorio de la forma. Gabriela Holguin y María Camila Muñoz.



Ejercicio: Laboratorio de la forma. Estudiantes Daniela Muñoz y María Camila Agudelo.

La etapa de la Conformación

En esta instancia se indagó sobre las relaciones entre forma, materia y contexto, allí la reflexión se instaló en las lógicas de los procesos de producción encargados de materializar la forma, comprendida como el resultado final del proceso de diseño. La comprensión de los aspectos físicos de la materia permitió el entendimiento de los límites de la forma instalando un escenario de experimentación de materiales para entender el tránsito entre concepto (propuesta de diseño), forma (objeto de diseño) y resultado final (producto).

Tanto en la etapa de **Formalización**, como en la **Conformación**, los resultados de la investigación afectaron significativamente las reflexiones y las decisiones sobre el resultado de la forma. Debido a que esta se define no solo desde los conceptos teóricos, sino desde la comprensión de los usos y los significados de “la lonchera” en relación con la preparación, el transporte, la disposición y la ingesta de los alimentos en los escenarios para el trabajo y el estudio, y a partir de la observación de las cinco categorías antes definidas y su estrecha relación, lo que permitió entender de manera compleja las prácticas de los arquetipos y sus necesidades en función de su bienestar.

Como resultado final se presentaron proyectos de diseño industrial con una reflexión morfológica que permite el desarrollo de propuestas que cumplen una función específica con objetos de diferentes formas, viables y pertinentes, en coherencia social, económica y ambiental.



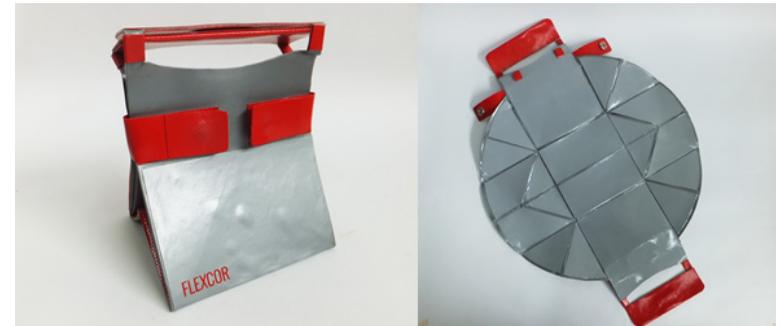
Proyecto Coneasy Estudiantes Andrés Rodríguez y María Camila Soriano.
Contexto universidad, usuario universitarios.



Proyecto La herramienta. Estudiante Oscar Salamanca.
Contexto obras de construcción, usuario obreros.



Proyecto Lapac. Estudiante Laura Márquez.
Contexto universidad, usuario universitarios.



Proyecto Flexcor. Estudiantes Antonia Salazar y Laura García.
Contexto obras de construcción, usuario obreros.



INVESTIGACIÓN

FORMAS EN EL EUR ALEPH

Marcela Franco

Mg. Arquitecta

En esta oportunidad presentamos ciertos ejemplos de curvas planas inscriptas en dos lógicas espaciales alternativas y diferenciadas, el Espacio Unitario Recíproco Radial y Axial (EUR R y A) idea original del Dr. Roberto Doberti. Dos lógicas espaciales que por su concepción tienen la particularidad que visualizamos formas de dimensiones infinitas, es decir, formas aléfhicas. Formas que recrean la dimensión temporal de un espacio curvado y en constante transformación, formas acusan la geometría del tiempo; más acorde con las nuevas teorías cosmológicas del espacio-tiempo.

1. INTRODUCCIÓN

El Espacio Unitario Recíproco Radial y Axial (EUR R y A) es una propuesta e idea original del Profesor Emérito Dr. Arq. Roberto Doberti, que consiste en el desarrollo de dos modelos de espacialidad alternativas y diferenciadas, que refutan conceptual y metafóricamente la uniforme y homogénea espacialidad cartesiana que heredamos de Descartes como legado de la primera modernidad.

Entrelazaremos conceptos morfológicos, poéticos con una geometría rigurosa; relacionando metafóricamente al EUR R y A con el famoso cuento de escritor argentino J. L. Borges, "El Aleph". En el EUR R y A habitan las Formas y también las palabras. Porque forma y palabra modelan al espacio, porque no es sólo la forma diciendo el espacio, es también la palabra. La insondable y misteriosa relación entre las palabras y las cosas, que entre Borges, Foucault y Doberti nos han ayudado a dilucidar.

Es importante destacar que el EUR R y A son la regulación de un espacio y no un sistema de representación del espacio cartesiano.

En dichos sistemas, entre otras cosas, Doberti propone visualización de formas en el infinito y generación sistemática de formas a partir de otras lógicas constitutivas espaciales. Formas paradójicas que desde nuestra lógica temporal, secuencial y lineal, nos resulta complejo de imaginar; rectas paralelas que se unen en el infinito recíproco, formas abiertas y cerradas a la vez, ángulos curvos, círculos que se convierten en cuadrados, y cuadrados que devienen en círculos. Vastas formas vistas desde todos los ángulos a la vez.

1.1 Lógicas de transformación del EUR R y A

El EUR R es un disco abierto de centro cero (0) y radio dos (2); presenta la espacialidad central, unitaria y homogénea y por fuera de ésta la espacialidad no homogénea (ver Figura 1).

El EUR A es un cuadrado abierto de lado dos (2), que consta de un cuadrado central de lado unitario cuya espacialidad es homogénea y cartesiana; y por fuera de ésta la espacialidad es no homogénea formulada por distintas densidades (ver Figura 2).

Debido a la complejidad, describimos aquí sólo algunas características generales de ambas espacialidades, consideramos que es muy importante visualizar los ejemplos con las Formas inscriptas, para observar y sacar conclusiones de la lógica espacial presente en cada caso.

Conviene aclarar que consideramos la definición de Forma de Giordano/Doberti: "Es el estudio del modo en que las culturas producen la apropiación de la espacialidad tanto cultural como materialmente".

Las espacialidades de los EUR R y A responden a una concepción sistemática,

definido por funciones homeomórficas es decir, funciones biyectivas y bicontinuas.

El EUR Radial es un homeomorfismo entre el espacio bidimensional y el disco abierto de centro cero y radio dos.

El EUR Axial es un homeomorfismo entre el espacio bidimensional y el cuadrado abierto de lado dos.

Realizamos un gráfico explicativo de las transformaciones homeomórficas mencionadas (ver Figuras 1 y 2), en donde podemos observar las lógicas de transformación si contemplamos atentamente el grafismo de líneas punteadas, tal que en la Figura 1 observamos la transformación de una parábola cónica centrada inscrita en el EUR R y en la Figura 2 observamos la transformación de una recta inscrita en el EUR A.

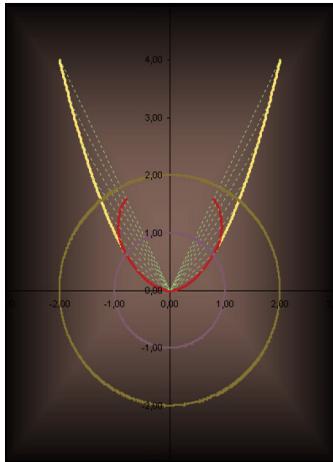


FIGURA 1
Lógica de transformación del EUR Radial

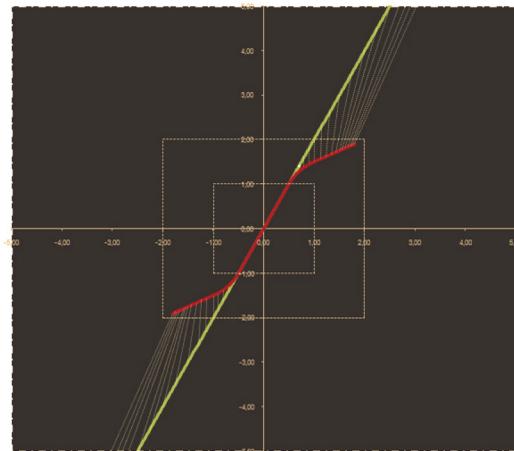


FIGURA 2
Lógica de transformación del EUR Axial

2. RECTAS INSCRIPTAS EN EL EUR

2.1 Rectas inscriptas en el EUR R

Representamos en el gráfico (ver Figura 3), la familia de rectas paralelas y verticales las cuales por lógica propia del EUR R convergen hacia el infinito, más precisamente en los puntos que hemos denominado puntos de convergencia positivos y negativos. Transformación continua y gradual; serie de transformación de una recta a una semicircunferencia, siendo la figura origen una recta.

La recta que pasa por el origen de coordenadas conserva su imagen habitual y conduce la lectura. Y a medida que las rectas se alejan del centro (0,0) se curvan hasta asimilarse a los “bordes” difusos del disco.

Toda recta, semirecta o segmento rectilíneo que coincida con algún radio del EUR R, conserva su morfología habitual.

El EUR R concede infinitos puntos de convergencia “móviles”. Los polos o puntos de convergencia puede ser cualquier punto de la circunferencia máxima o circunferencia de borde.

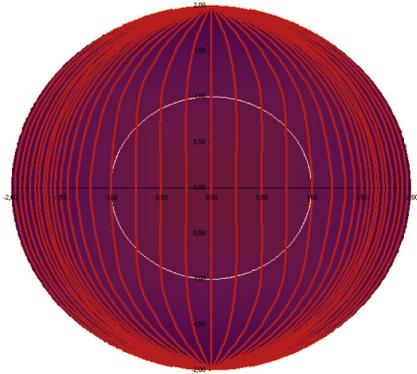
2.2 Rectas inscriptas en el EUR Axial

En el EUR A representamos un haz de rectas con la finalidad de comprender la lógica de ésta espacialidad (ver Figura 4). A diferencia del ejemplo anterior en el EUR A, los polos o puntos de convergencia son fijos y se corresponden con los vértices. Es decir, en la bidimensión, los polos son los vértices del cuadrado abierto.

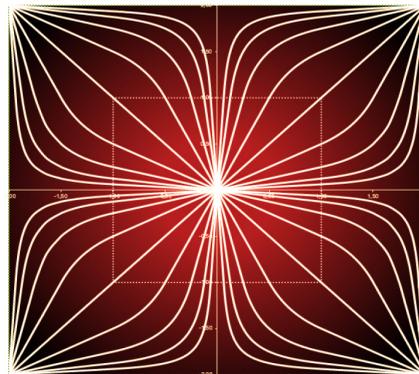
En el EUR A las rectas que coinciden con los ejes de simetría axial, conservan su morfología habitual.

2.1 La Curva-Recta

En las espacialidades del EUR A y R lo recto y lo curvo se entrelazan en un juego de tensiones poético espacial. La forma dice lo que es tan difícil decir: en un caso las rectas tienden a ser curvas y en el otro las curvas tienden a ser rectas. Dialéctica de la recta y la curva, la forma queda definida por una perfecta síntesis simultánea de opuestos espaciales.



Familia de Rectas inscriptas en el EUR Radial



Familias de Rectas inscriptas en el EUR Axial

Rectas paralelas y verticales EUR R, finalmente confluyen en dos puntos perceptibles (ver Figura 3) y haz de rectas inscriptas en el EUR A que concurren a los polos positivos y negativos de cada cuadrante (ver Figura 4).

Las rectas inscriptas en los EUR R y A bien podría representar algún camino del cuento de Borges “El Jardín de los senderos que se bifurcan”, abocetadas con el lápiz rojo-azul. Las rectas paralelas que secretamente se convocan y convergen al infinito recíproco.

Rectas y curvas recrean la dimensión temporal de un espacio curvado y en constante transformación.

3. PARÁBOLAS INSCRIPTAS EN EL EUR

La familia de parábolas descentradas inscriptas en el EUR R, tienden a cerrarse al aproximarse al polo recíproco.

En cambio el EUR A, cada extremidad de la parábola, en su afán de diferirse busca los polos positivos y negativos de cada cuadrante.

Estas características no son propiedad de la forma en sí misma, sino de la lógica espacial en la que están inscriptas.

Geoméricamente, la sensación visual que producen la familia de parábolas inscriptas en cada espacialidad, es de un movimiento rítmico y acompasado. En un caso tienden a contraerse y en el otro a dilatarse. Formas abiertas y cerradas conforman una trama visual, mixtura de imaginiería y geometría.

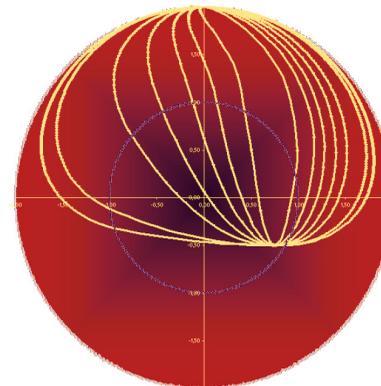


FIGURA 3

Familia de Parábolas descentradas inscriptas en el EUR Radial

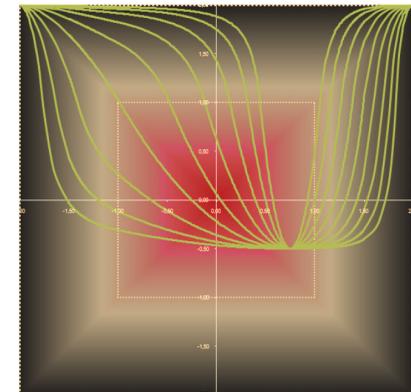


FIGURA 4

Familia de Parábolas descentradas inscriptas en el EUR Axial

Las Familias de parábolas inscriptas en éstas lógicas espaciales, bien podrían prefigurar la planta de la “Parábola del Palacio”, cuento del escritor J. L. Borges. En donde las gradas casi inabarcables e intrincadas prefiguran un laberinto.

4. ENLACE DE DOS COSAS: EL ALEPH Y EL EUR

A lo largo de la historia muchos intelectuales han tenido visiones alépticas a la hora de crear o componer. Como es el conocido caso del compositor Wolfgang Amadeus Mozart; él mismo dejó escrito en una carta, que las melodías aparecían en su mente como una totalidad que aunque sea larga, podía examinarla de una sola "ojeada". De la misma forma como cuando contemplamos una escultura o miramos un cuadro. En su imaginación no escuchaba las partes de forma secuencial y sucesiva sino toda a la vez. Y agregaba, que era una visión maravillosa que le iluminaba el alma. Doberti y Borges plantean la experiencia secuencial y lineal del espacio-tiempo homogéneo versus la visión simultánea de un espacio curvado.

4.1 El Aleph de Borges

Borges busca una palabra absoluta. Una palabra que contenga a todas las palabras, un libro que contenga todos los libros. La obra de Borges y de Doberti, son una expresión poética de la teoría de George Cantor acerca de la multiplicidad de infinitos; mejor dicho constituyen una construcción poética de la infinitud.

4.2 Doberti y su Aleph

Doberti al crear o pensar una forma, visualiza geoméricamente su totalidad de manera simultánea. Aparece en su mente la forma completa en la infinitud, al igual que Mozart con sus melodías. Doberti busca la forma absoluta, una forma que contenga a todas las formas.

REFERENCIAS

- Borges, Jorge Luis. Obras Completas I: 1923-1949. (2009) 4º ed. Buenos Aires: Emecé, IV. 768 p.
- Doberti, Roberto. (2009) Una Aventura Cosmológica. En: Congreso Forma & Contexto (VII Nacional; IV Internacional). [DVD] Tucumán, Argentina. Universidad Nacional de Tucumán.
- Doberti, Roberto. (2008). Espacialidades. 1º ed. Buenos Aires: Infinito. pp. 320
- Doberti, Roberto. (1995) Infinito y Situado: un Replanteo del Espacio Cartesiano. [en línea] Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales N° 20 -. pp. 80-89.
- Doberti, Roberto. (1997). Relatos de la Forma y la Teoría. (s.d.) Buenos Aires: CP 67
- Franco, Marcela Carolina (2011). Desarrollos en el Espacio Unitario Recíproco Radial de Doberti. Configuraciones y Metáforas. Tesis de Maestría en Lógica y Técnica de la Forma (Inédito)
- Franco, Marcela, Carolina. (2010). Superficies Espaciales en el Espacio Unitario Recíproco Radial. [DVD]: Encuentro de Docentes de Matemática en Carreras de Arquitectura y Diseño de Universidades Nacionales del Mercosur. (V: Resistencia, Chaco) FAU-UNNE, Resistencia, Chaco. Em2. (col.)
- Franco, Marcela, Carolina. Forms. (2010) Forms in the Radial Reciprocal Unitary Space. : International Conference on Geometry and Graphics. (14th: Kioto, Japan). Proceedings: 1(134): 131-132. Extended Abstract] 2010. 377 p.
- Hawking, Stephen.. (2008). Brevísima Historia del Tiempo. 2º ed. Barcelona: Crítica. 195 p. (Tr. David Jou. Título original: A briefer history of time)
- Hawking, Stephen. (2005) El Universo en una Cáscara de Nuez. 1º ed. Barcelona: Crítica. 216 p. (Tr. David Jou. Título original: The Universe in a Nutshell)

PROYECTO

Forma Libre

Juan Amutio
Arquitecto.

Dónde ocurren las ideas, es trascendental no sólo el ambiente que nos vincula, el espacio y las texturas, sino los elementos que se distribuyen interiormente y acotan nuestro lugar: el mobiliario. Las sillas Forma Libre, surgen en función a las pequeñas viviendas y departamentos urbanos populares, donde resulta fundamental el uso eficiente del espacio. El proyecto de mobiliario resulta una herramienta importante para hacerlo posible.

En este contexto, las formas diseñadas deben favorecer la adaptabilidad a distintos usos y posibilitar el guardado rápido y compacto. Siendo que el mantenimiento de mobiliario es caro y engorroso, la estructura y materiales adoptados deben ser resistentes.

El diseño de un mueble debe priorizar su durabilidad y, ante todo, que favorezca el uso inteligente del espacio. Se entiende que si la apariencia de un objeto facilita la comprensión de sus cualidades fundamentales será atractivo.

Forma Libre está construido en multilaminado de Guatambú, pino selección y vínculos mediante tornillos cabeza tanque barniz marino de protección. Entre sus modelos destacados están: Capto y Penta.



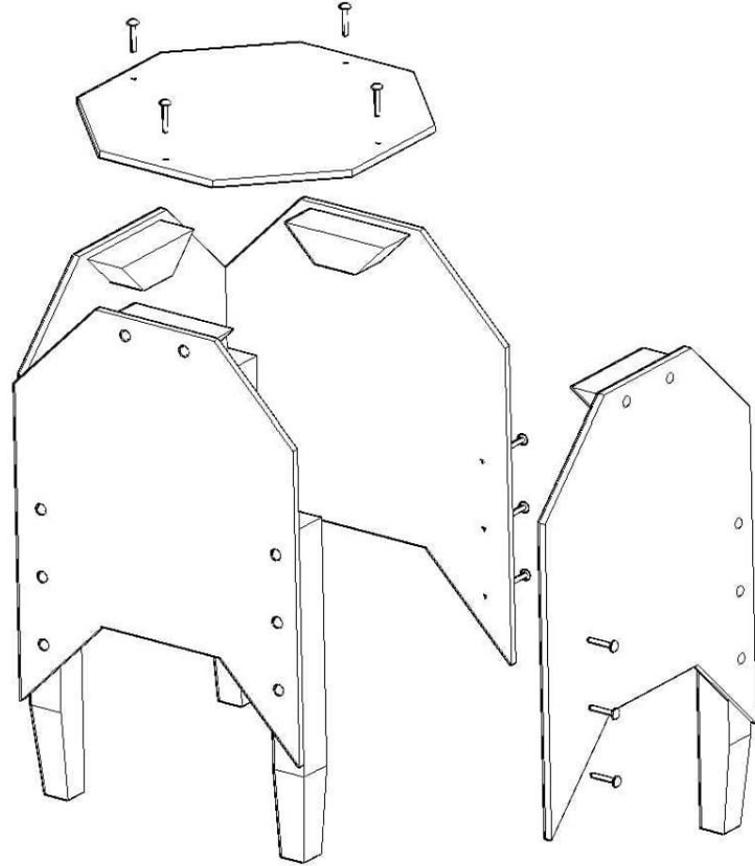
Banco apilable CACTO, sus dimensiones son 45cm x 29cm x 29cm



Penca



Banco apilable PENCA, sus dimensiones son 28cm x 28cm x 28cm









CASA CALU

CASA CALU

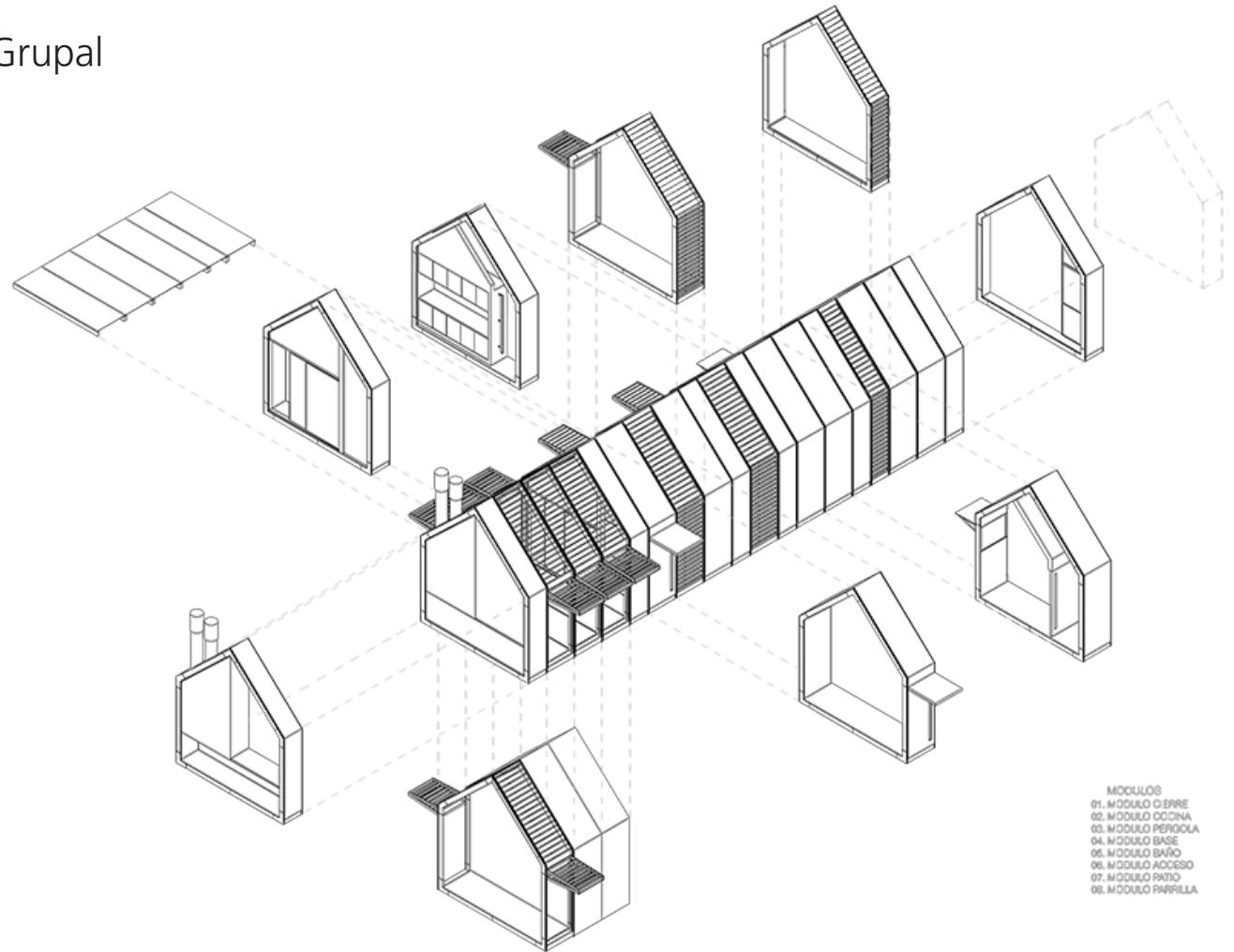
BAAG | Buenos Aires Arquitectura Grupal

Proyecto: BAAG

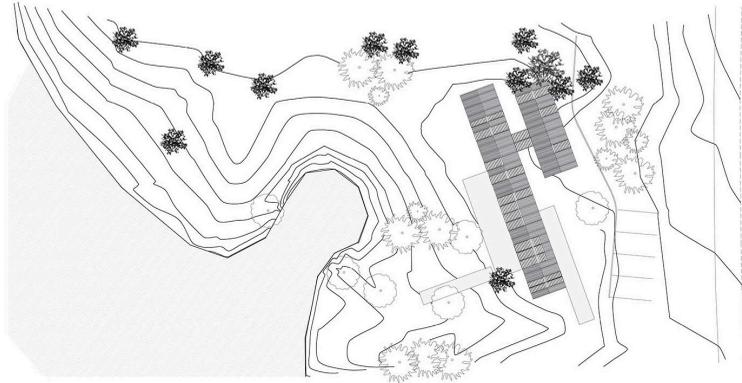
Ubicación: Maldonado, Uruguay.

Año: Proyecto 2017.

Superficie Construida: 145m².



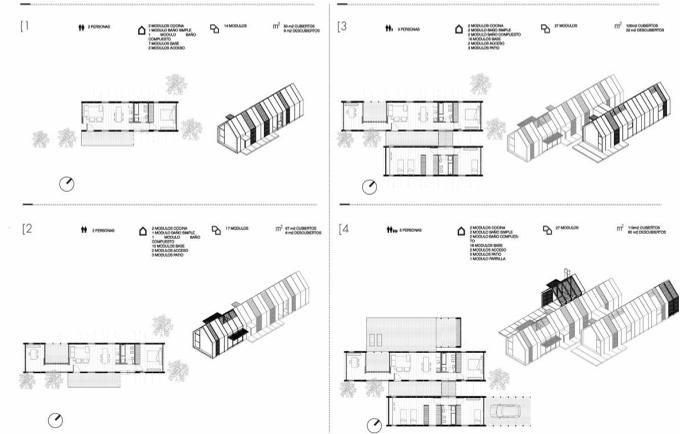
En el marco del concurso UNA CASA, se desarrolló una investigación en torno a la vivienda industrializada y los nuevos modos de habitar, concluyendo en la necesidad de proyectar, no una casa, sino un sistema que permita armar multiplicidad de casas. Casas personalizadas y orientadas a cada región y cada usuario.



IMPLANTACIÓN

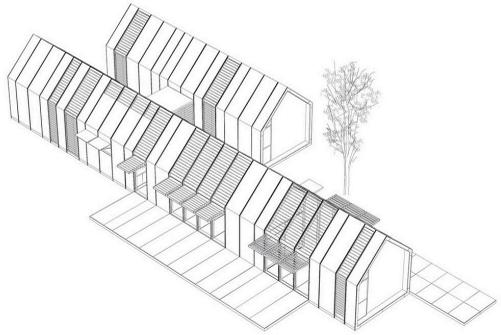
Se tomo el concepto de “fragmentación” como estrategia arquitectónica y técnica. Técnica porque abordar el problema de la industrialización de la vivienda implica clasificar, separar, ordenar y filtrar sus elementos constitutivos en favor de la máxima eficiencia tanto en términos productivos como de performance. Arquitectónica porque asumir los nuevos modos de habitar contemporáneos exige pensar en la fragmentación del sujeto, en su diversidad y en la capacidad de adaptación

a medios cambiantes y dinámicos. La fragmentación, entonces, es la propuesta que relaciona la necesidad de un sistema eficiente con la posibilidad de una multiplicidad de configuraciones de uso.

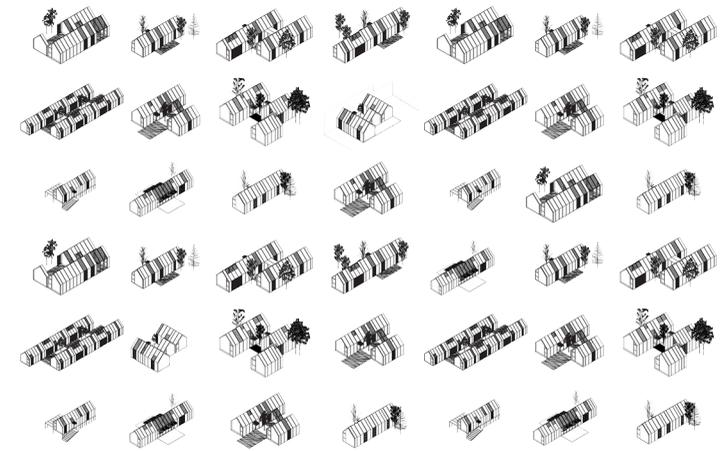
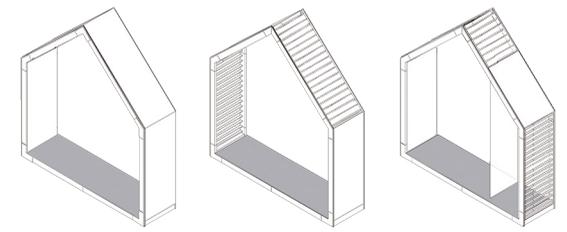
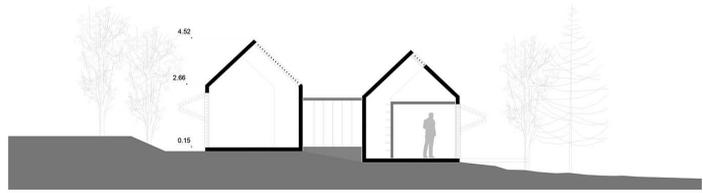


Las funciones de una vivienda se separan hasta su expresión indivisible configurando una serie de piezas-módulos. Éstos compactan los componentes de infraestructura en tajadas de 33cm, 66cm, y 99cm. De esta manera un catálogo de “módulos” componen un sistema abierto e intencionado.

Este sistema empatiza consecuentemente con los procesos productivos de la industria actual. Utilizando plantaciones forestales certificadas, se obtiene la madera en forma sostenible y ésta representa el 90% de la materia prima necesaria para la construcción del producto final. Además, la configuración de las piezas admite ser transportado con facilidad por ocupar poco espacio y ser liviano.



AXONOMETRICA



CONFIGURACIONES # MODOS DE HABITAR

#1

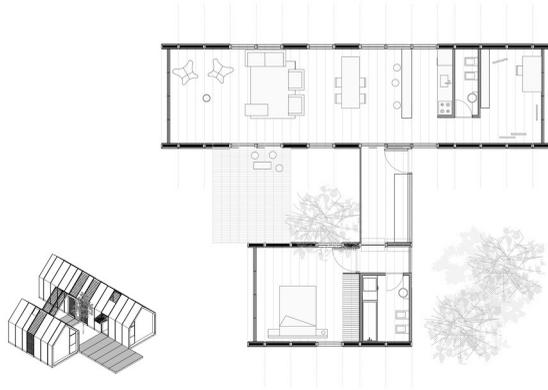


2 PERSONAS



1 MODULO COCINA
2 MODULOS BAÑO SUITE
1 MODULO BAÑO COMPLETO
1 MODULO PACARD
2 MODULOS ACCESIO
1 MODULO SUELO
1 MODULO SUELO
1 MODULO SUELO
1 MODULO SUELO
TOTAL 24 MODULOS

m² 78+42 CUERPOS



CONFIGURACIONES # MODOS DE HABITAR

#3

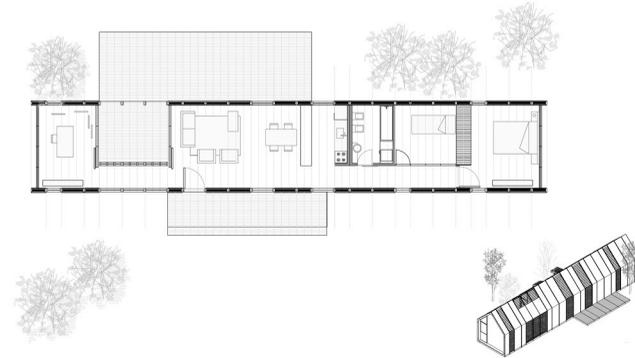


3 PERSONAS



1 MODULO COCINA
1 MODULO BAÑO SUITE
1 MODULO BAÑO COMPLETO
1 MODULO PACARD
2 MODULOS ACCESIO
1 MODULO SUELO
TOTAL 24 MODULOS

m² 92+42 CUERPOS
9+42 SUELOS



CONFIGURACIONES # MODOS DE HABITAR

#2

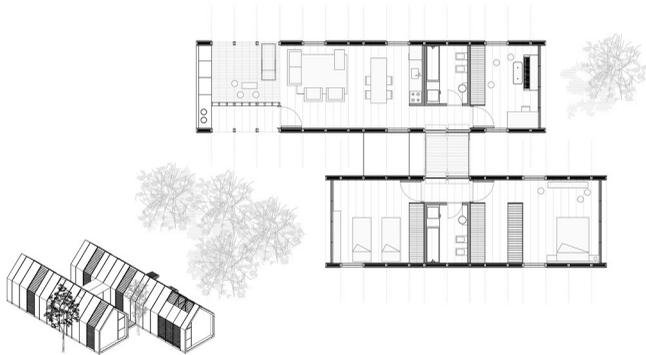


4 PERSONAS



1 MODULO COCINA
2 MODULOS BAÑO SUITE
1 MODULO BAÑO COMPLETO
1 MODULO PACARD
2 MODULOS ACCESIO
1 MODULO SUELO
TOTAL 24 MODULOS

m² 78+42 CUERPOS
9+42 SUELOS



CONFIGURACIONES # MODOS DE HABITAR

#4

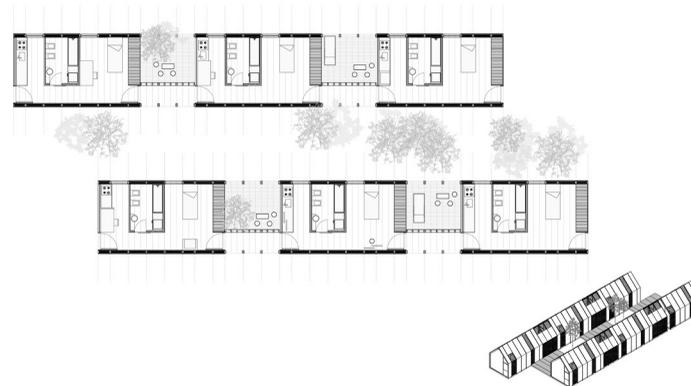


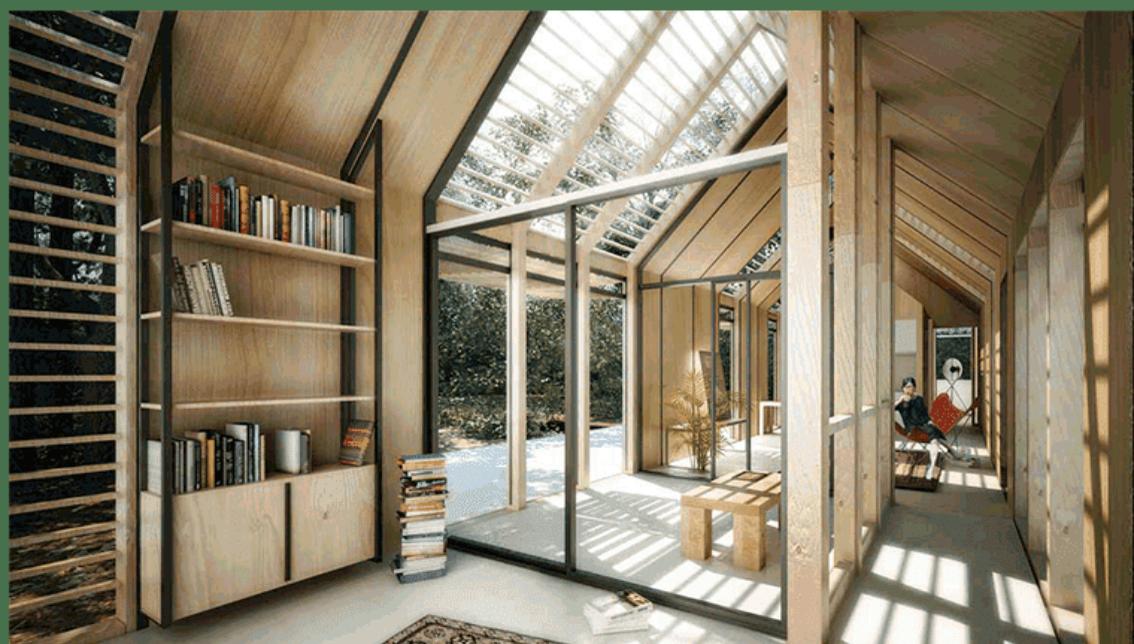
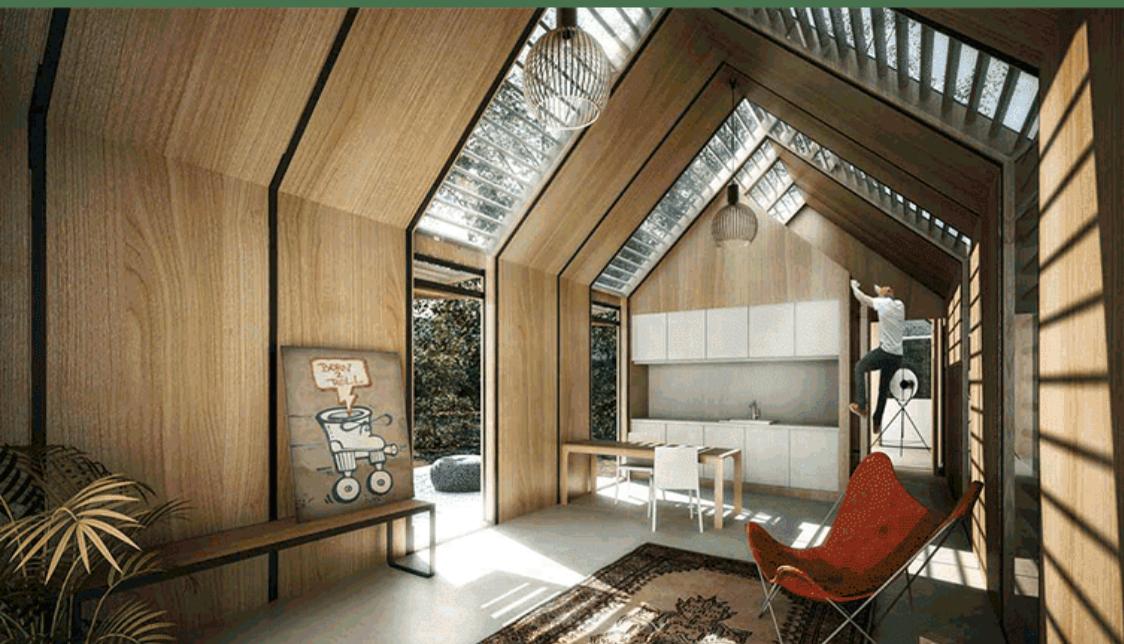
6 PERSONAS



1 MODULO COCINA
2 MODULOS BAÑO SUITE
1 MODULO BAÑO COMPLETO
1 MODULO PACARD
2 MODULOS ACCESIO
1 MODULO SUELO
TOTAL 48 MODULOS

m² 100+42 CUERPOS
30+42 SUELOS















CASA COUT



CASA SCOUT

BAAG | Buenos Aires Arquitectura Grupal

Proyecto: BAAG | Buenos Aires Arquitectura Grupal.

Arquitectos: Griselda Balian, Gabriel Monteleone, Gaston Noriega, Maria Emilia Porcelli.

Colaboradores: Santiago Chudnovsky, Dario Rivero.

Comitente: Unión General Armenia de Beneficencia.

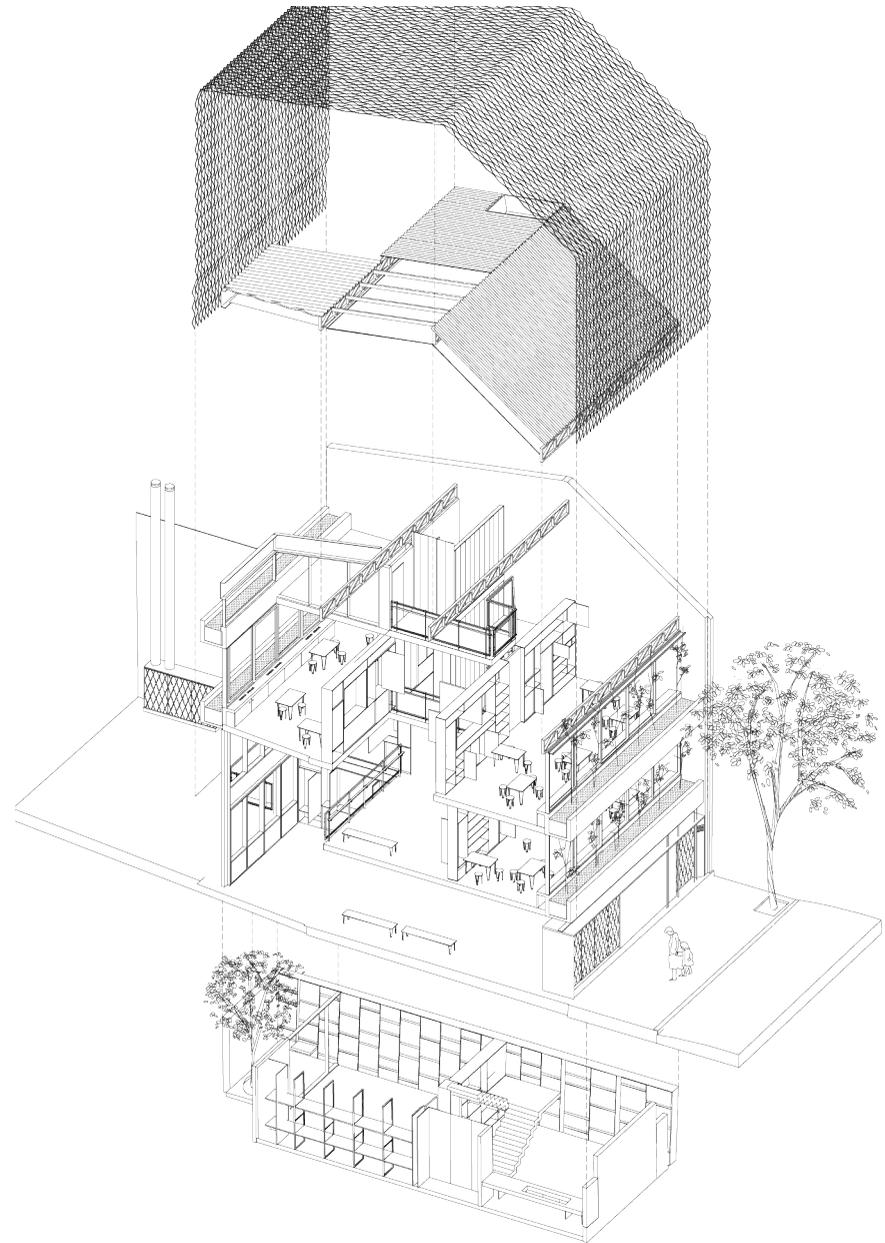
Ubicación: Niceto Vega 4777, CABA, Argentina.

Año: Proyecto 2009/2011 – Construcción 2011/2014.

Superficie Construida: 360m².

Asesor en Paisaje: Ing. Agrónomo Paisajista Fernando Gonzalez.

Cálculo Estructural: Ing. Mario Saieg.

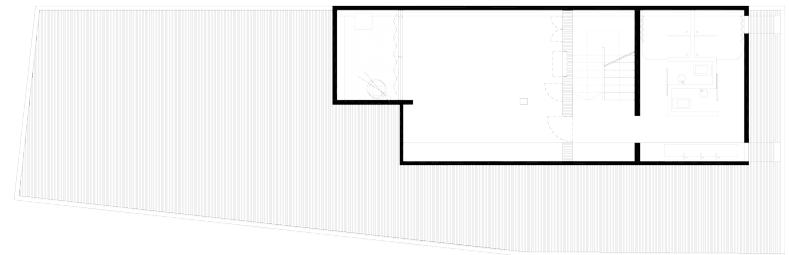


Proyectar una casa para un grupo Scout fue un proceso en el que se indagó en las formas de habitar, de educar, de jugar y de organizarse que tienen este tipo de agrupaciones. Desde los comienzos, el proyecto tuvo como vocación la búsqueda de un espacio integrador, que entendiese la importancia del trabajo grupal y el respeto por el medio ambiente y el entorno.

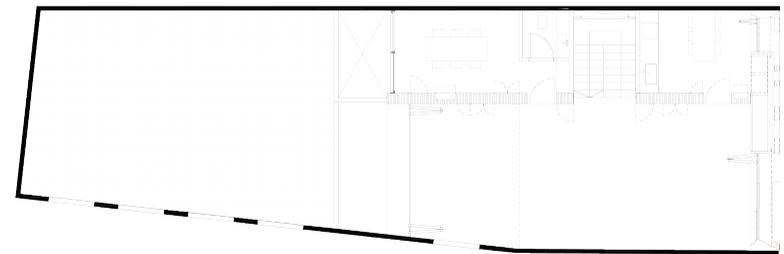
La casa, organiza alrededor de un área central conformada por patios y vacíos en doble altura que generan un espacio interior protagonista al cual todos los ambientes miran, balconean y se expanden. Sobre una serie de losas dispuestas como bandejas alternadas, se ubican las ramas scouts –

organizadas según grupos etarios– las cuales se comunican hacia el centro de la casa a través de paneles que se abren o tabiques de madera que se corren, potenciando la interacción y la comunicación entre los distintos lugares de la casa.

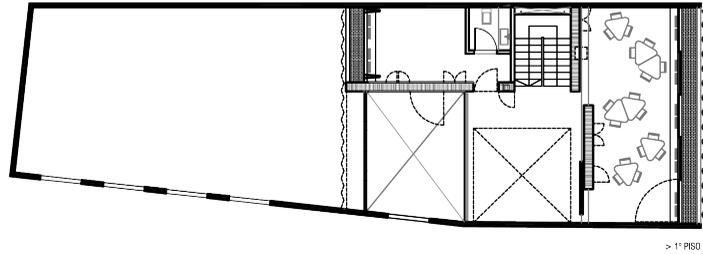
La planta baja, se comunica con el jardín mediante de puertas-ventanas plegadizas, que permiten una conexión fluida. Cada lugar de la casa posee una identidad propia y sus cualidades van cambiando, generando una atmósfera lúdica y dinámica que invita al juego, a la participación y a la articulación social que desdibuja los límites.



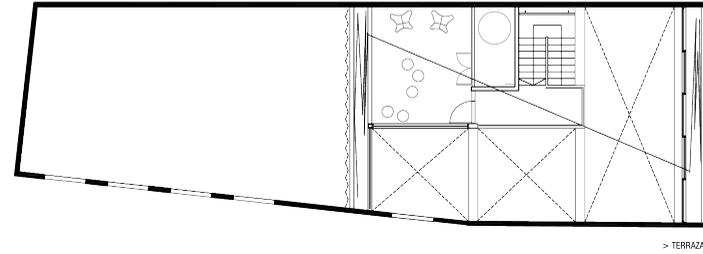
> SUBSUELO



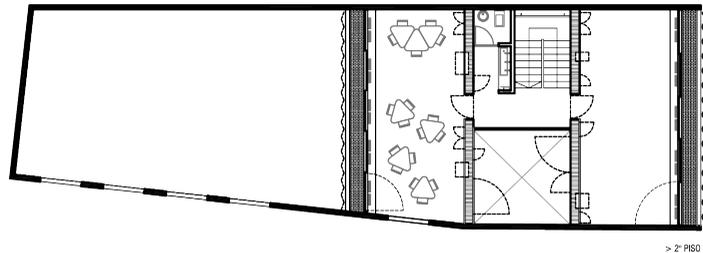
> PLANTA RAJA



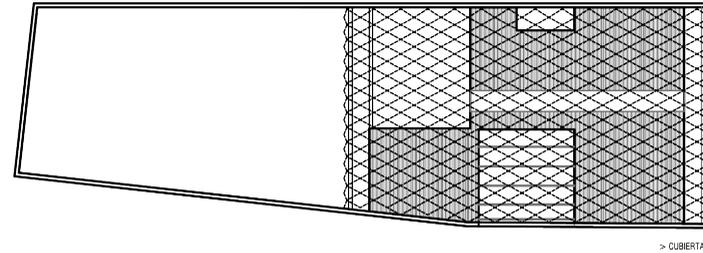
> 1° PISO



> TERRAZA

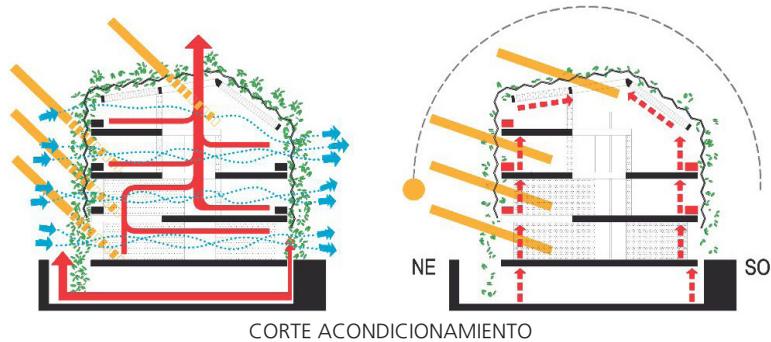


> 2° PISO



> CUBIERTA

Todas las aulas tienen ventanales completos hacia el exterior y aperturas de paneles hacia el interior. En verano se aprovecha la ventilación cruzada y en invierno se utilizan los radiadores ubicados por debajo de los ventanales. Los espacios reciben luz exterior directa y miran hacia la calle o hacia el jardín. Sobre el espacio central se ubica una gran claraboya que ilumina cenitalmente el interior de la casa.

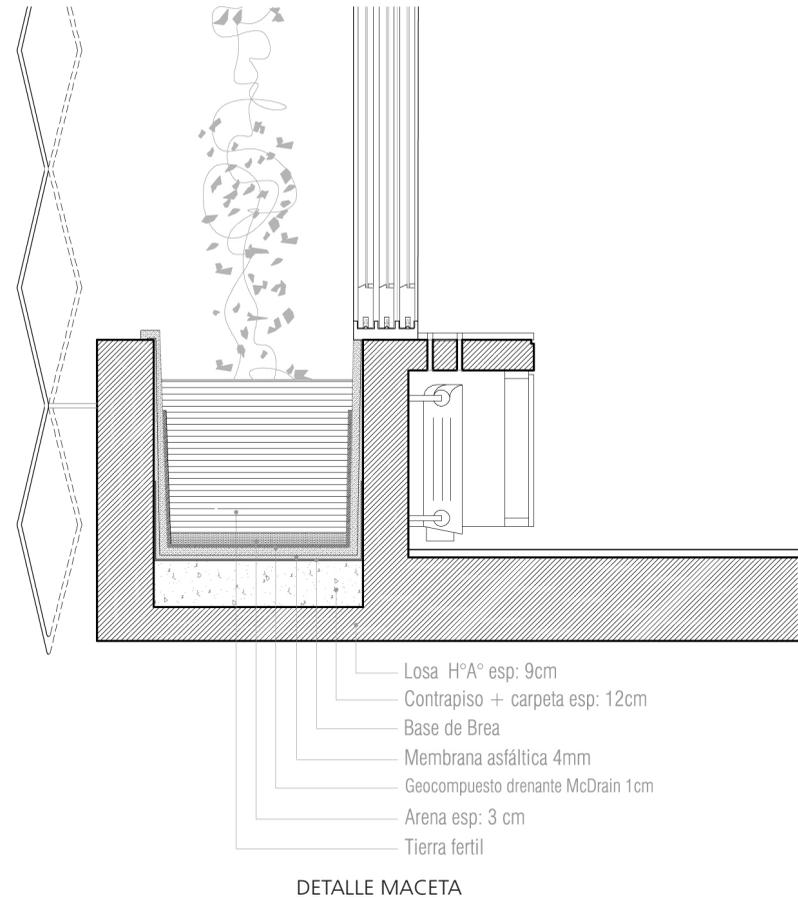


Una envolvente verde cubre las fachadas frente y contrafrente y el techo. Toda la vegetación, compuesta por enredaderas, flores de san juan, bignonias rosadas, aljabas y alfalfa entre otras, ha sido plantada por los niños de la agrupación scout y crecen desde los maceteros ubicados en todos los pisos como así también desde el jardín y la vereda.

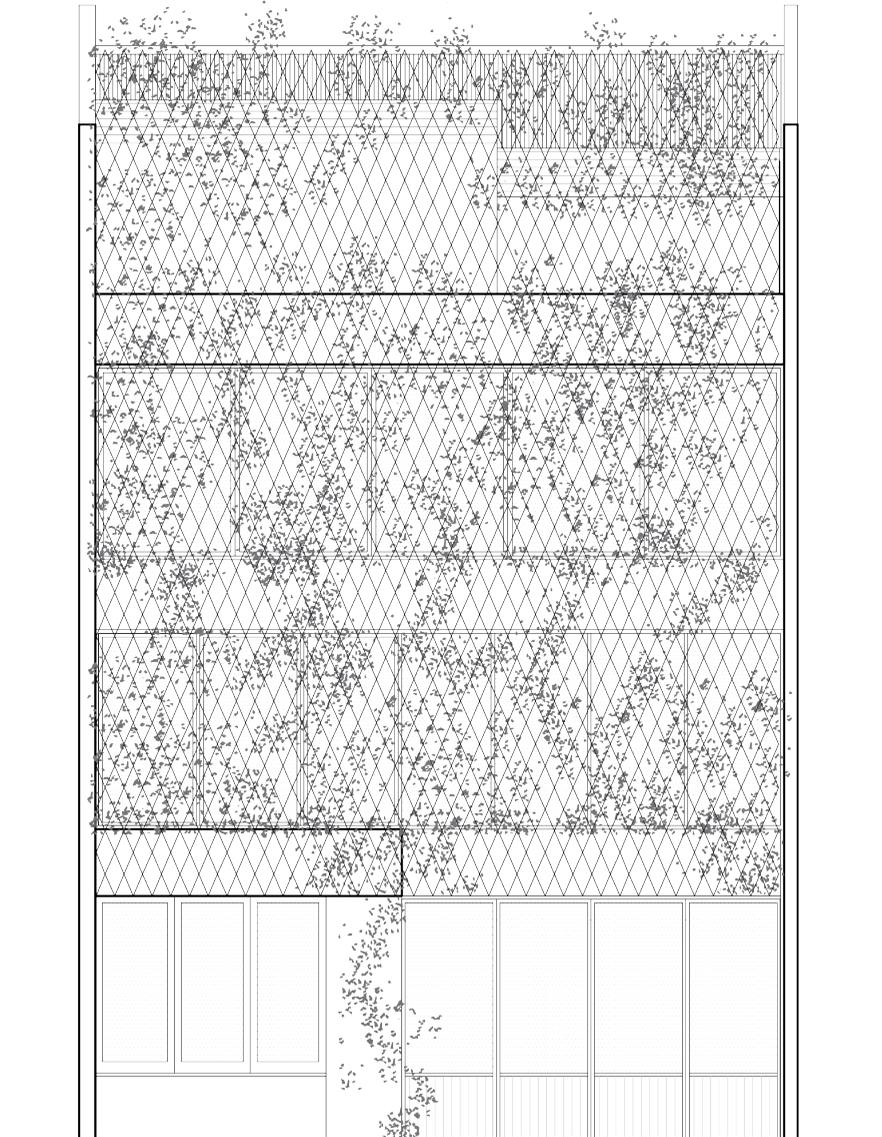
< vegetación noreste >



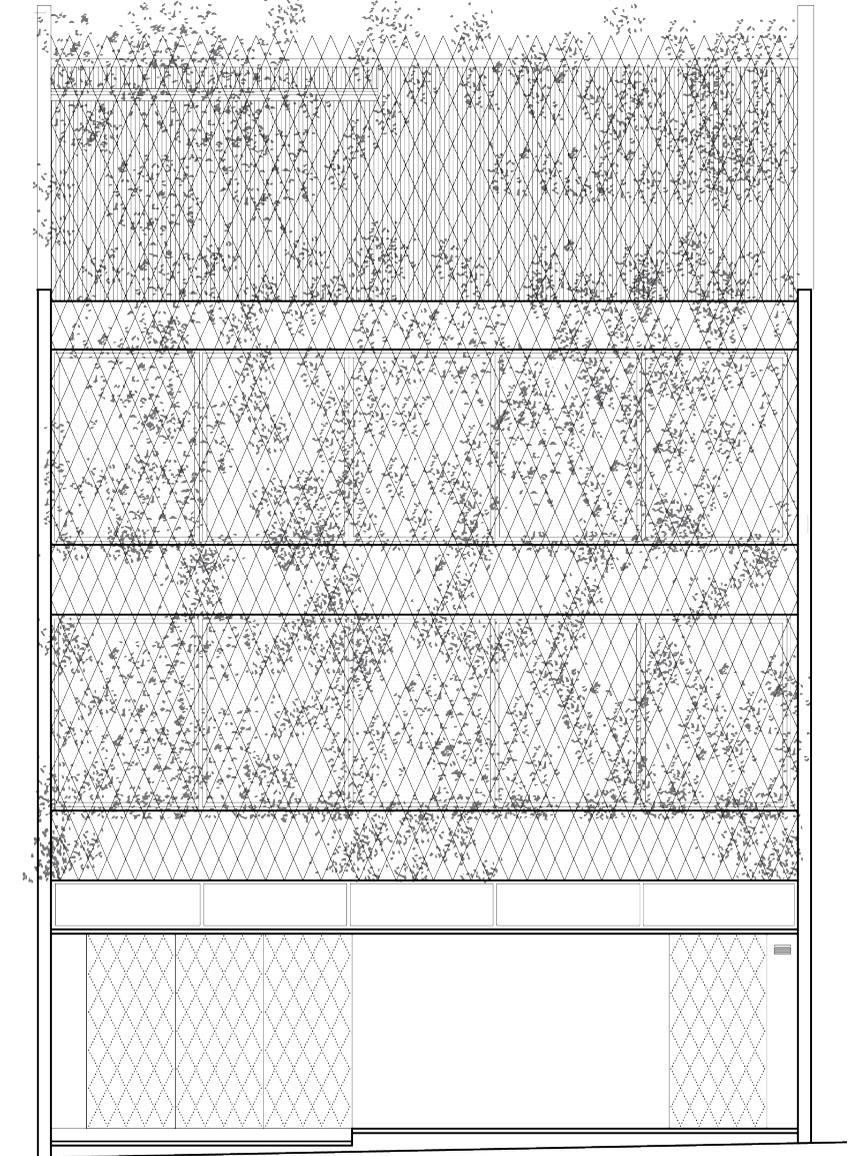
< vegetación sudoeste >



Esta piel actúa como aislante térmico y como filtro solar, tamizando los interiores y generando sombras y brillos que construyen una atmósfera propia para la actividad scout.



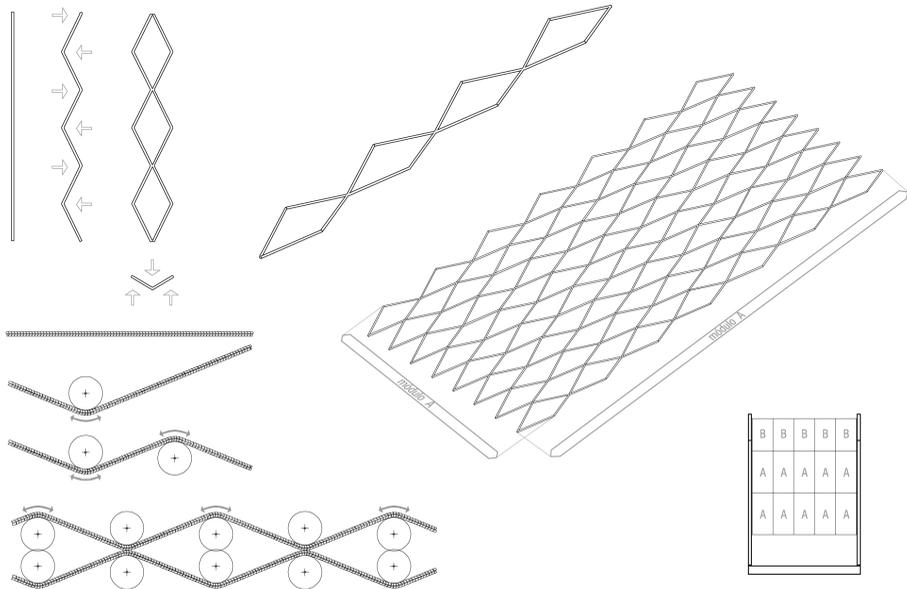
CONTRAFRENTE



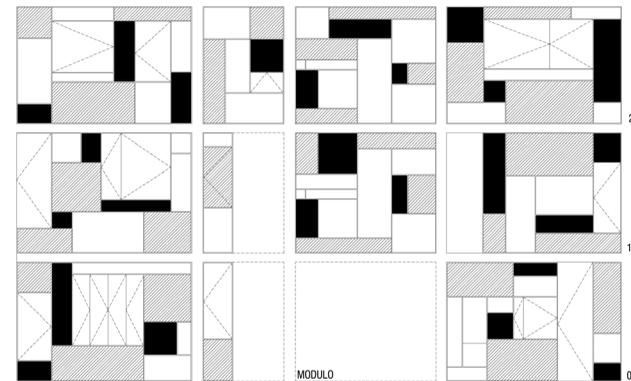
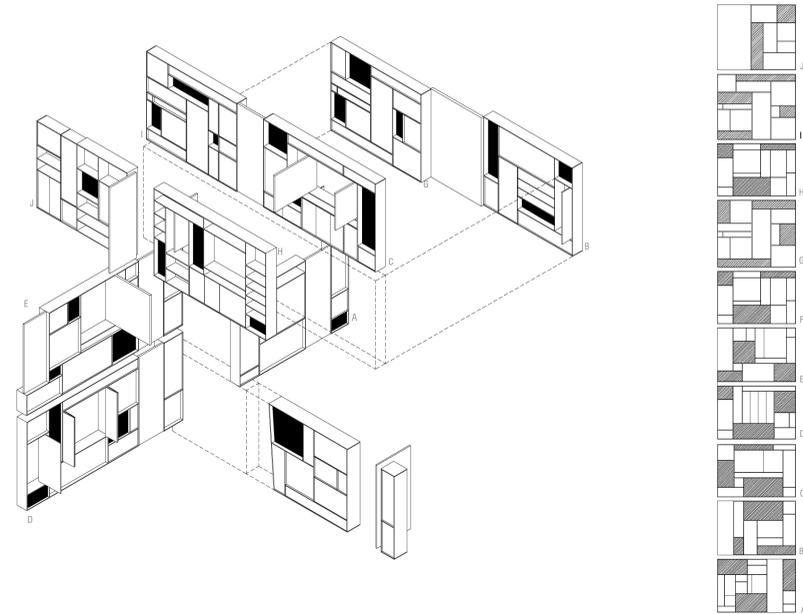
FACHADA

La malla metálica está realizada con barras de hierro soldadas, sirve de soporte para la vegetación y al mismo tiempo funciona como protección. Por momentos, se ubica por delante de las carpinterías de madera; por momentos se pliega transformándose en pérgola para la terraza y tamiz solar en la claraboya.

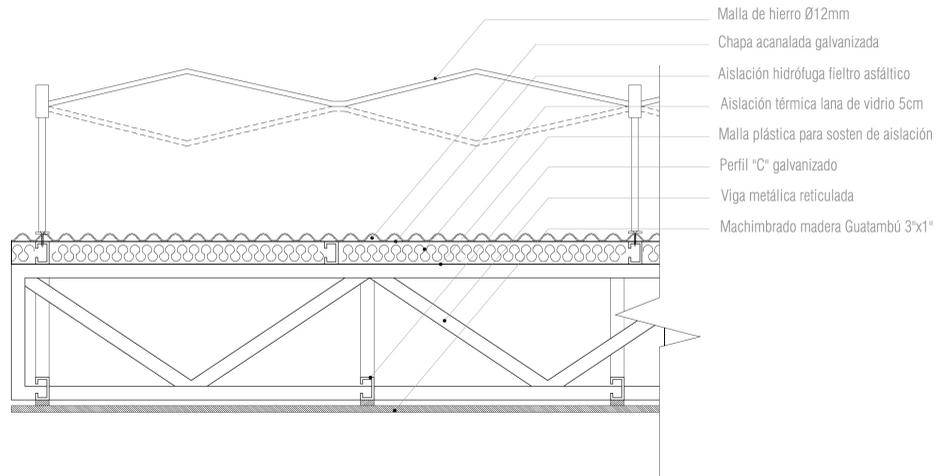
Esta trama, hace las veces de filtro solar, de parasol, de cortina térmica e insinúa una atmósfera propia de un escenario natural, recreando el espíritu de la casa en el árbol.



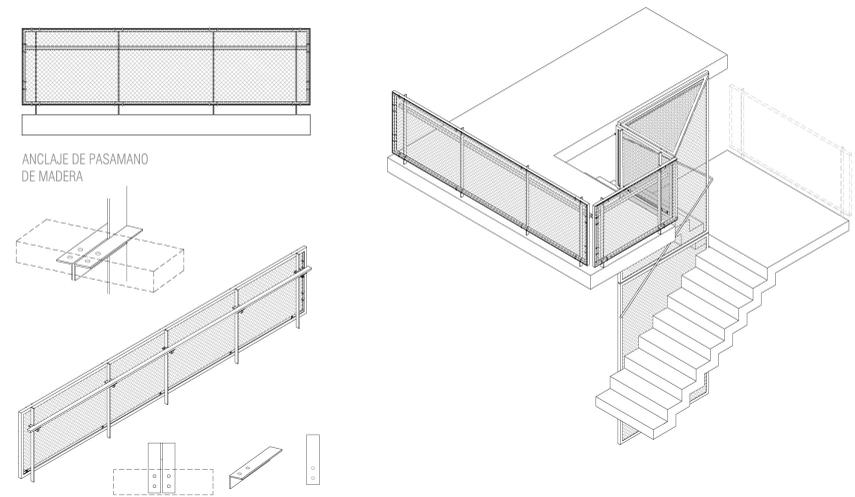
DETALLE MALLA DE HIERRO



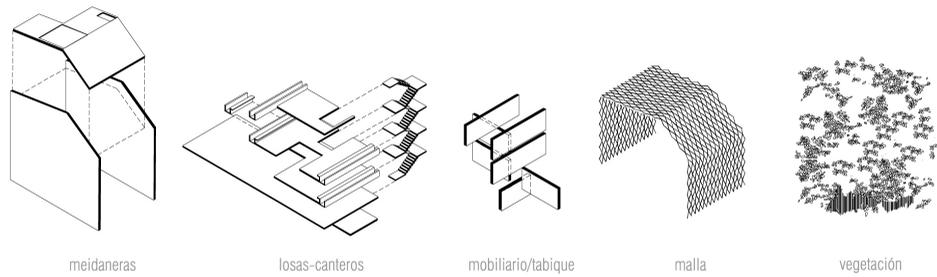
DETALLE MOBILIARIO DE TABIQUE



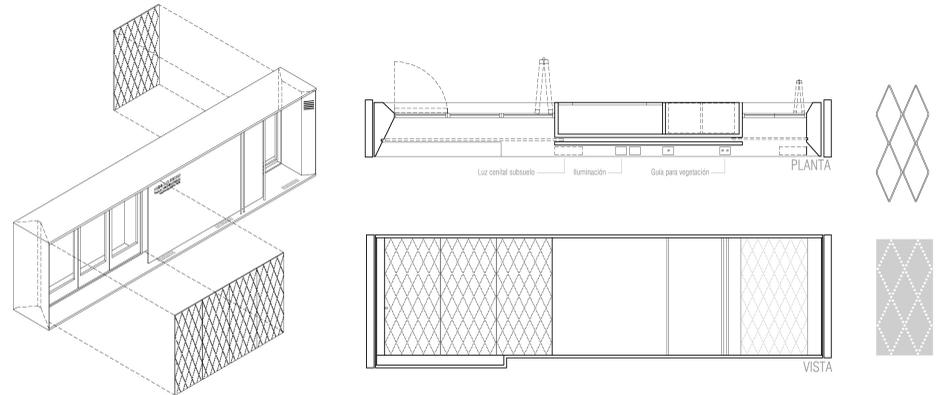
DETALLE CUBIERTA



DETALLE HERRERÍA BARANDA



DESPIECE



DETALLE PORTÓN ENTRADA



EL BOSQUE DE UNA CASA

Kléver Vásquez Vargas

Es rasgo elemental de toda arquitectura inaugurar dos tipos de espacios: el interior y el exterior. Dos tipos de ámbitos que se encuentran en constante dialogo mientras adquieren características o connotaciones diversas de acuerdo a su condición física, social o cultural. Surge así, la diferencia entre lo que está adentro y lo que está afuera, instaurando en la sociedad la distinción entre lo público y lo privado o, permitiendo, por otro lado, reparar en los individuos la noción de que construyen su mundo sólo a través de los objetos que éstos elaboran; objetos artificiales que median entre ellos y la naturaleza.

Si la arquitectura es el artificio que pone en evidencia esa dualidad, entonces ella debe funcionar como mediadora de ambos espacios, obteniendo características de umbral, de borde o de límite y acentuando la vital contradicción que incrementa el sentido de protección y bienestar al interior de una arquitectura mientras reduce esa particularidad identificada con la hostilidad del exterior. “El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos”.

Construir un mundo interior es lo que pretende BAAG (Buenos Aires Arquitectura Grupal), con su Casa Scout (2009-2014). Un edificio entre medianeras, acotado y ajustado por las formas de un entorno urbano consolidado. En dichas circunstancias, los arquitectos toman en cuenta esas condiciones de estrechez urbana para encontrar en la verticalidad la principal relación del edificio con su exterior inmediato; de la misma forma que lleva a un árbol rodeado de otros árboles a encontrar en la luz cenital la razón de su verticalidad y crecimiento.

Así es como las losas de la Casa Scout se disponen de manera alternada, permitiendo que la luz atraviese verticalmente el edificio llegando hasta la planta baja. Luz tamizada y madera vista conforman el espacio interno de un edificio donde sus tabiques de madera son móviles, cualidad que permite que el espacio interno se modifique constantemente, imitando, si cabe la comparación, a los cambios que experimenta en su morfología un árbol por el crecimiento, vibración y caída de sus hojas; y por tanto, instaurando una clase de movilidad de condición efímera que, por otro lado, es característica del exterior o de la calle; donde lo urbano se presenta como aquello que está en constante formación y cuyas estructuras cambian

constantemente .

Pero es otro exterior el que se inaugura en la Casa Scout, uno diferente al afuera urbano de su entorno. La Casa Scout hace referencia a un exterior natural, más bien lejano y opuesto a la cercanía artificial de su ciudad; por tanto, hay un exterior dentro de la Casa Scout y su arquitectura pretende aumentar la sensación de estar afuera, tal vez en el bosque: lugar natural de los scouts; después de todo, vivir afuera es lo que hacen; ahí es donde se organizan, aprenden y juegan; ahí habitan, y por ello, ingresar al edificio, quizá signifique salir de la ciudad para adentrarse en el bosque.













ENTREVISTA



LA NUEVA ESPERANZA.

Exposición en Fundación El Mirador y Parque Lezama

Martín Touzón
Artista visual

La nueva esperanza es el título o el nombre de esta exposición ¿a qué se debe? Nos podrías explicar por qué tan emotivo título.

“La nueva esperanza” es el nombre de una cooperativa de globos que inspiró y dió origen a este proyecto. Fue hace 4 años, cuando ví un video por Youtube, les escribí y fui a la cooperativa. Desde entonces muchas cosas cambiaron pero el nombre siempre se mantuvo. El mayor de esos cambios fue una cuestión económica y política. Por esto mismo me parece oportuno hablar de una esperanza “nueva” o renovada. Una actitud diferente de la que ya conocemos. Aunque a simple vista parece redundante. Cuando alguien piensa en la “esperanza”, de por sí implica una novedad, algo inesperado, algo divino. Es en ese contexto que, aquello que esperamos tan pacientemente, debería ser superador. Y al mismo tiempo una forma, a pesar de todo, de esperanza.

De carácter colectivo, público e interdisciplinario, la exposición en la Fundación el Mirador se propone como una oportunidad para compartir todo un proceso de obra pero también para proyectar nuevos trabajos en colaboración. El conjunto de obras exhibido incluye moldes-esculturas realizados a partir de rasgos faciales de los trabajadores, sus respectivos globos y una serie de fotografías, como también un video realizado en colaboración con el director de cine Felipe Rugeles y un texto que surgió junto al sociólogo Camilo Ríos. Además, la exhibición se esparce por el Parque Lezama con la instalación de cuatro esculturas de gran formato, apropiándose del espacio público y generando un recorrido artístico que trasciende el ámbito de la galería.

**¿Cómo te definís dentro del panorama del arte porteño o rioplatense?
¿Cómo un artista visual o cómo un artista conceptual, o...?**

Es una pregunta que me planteo recurrentemente y todavía no tengo una respuesta. En general uno puede pensarse de muchas maneras y finalmente no ser como ninguna de ellas (risas). Cuando terminé de estudiar economía, tuve que inventarme algunas herramientas y creo que es por esto por lo que me defino. Tal vez por como trabajo o por como fui aprendiendo a “hacer” ese trabajo: a entender esos tiempos en que no hay una forma y tampoco hay una idea. Por esto, recurro a técnicas diversas que me permitan dialogar entre ideas y materiales, con ideas y materiales. Como si intentara contener ese espacio, como una masa que puede levar o no, me fascina esa situación de percibir un medio sin medios.

¿Qué relación encontrás entre tu profesión de economista y tú pasión por el arte?

Con el tiempo se vuelve cada vez más confusa e interesante. La economía me apasiona tanto como el arte. En algún momento, acepté que no tenía por qué ser una cosa u otra sino que ambos mundos me interesaban y tenía que encontrar la forma de hacer algo con eso. Todos los días nos bombardean con noticias económicas, los argentinos poco a poco nos convertimos en especialistas de las finanzas hasta en la ferretería hablan de los ADRs de acciones argentinas en la Bolsa de Nueva York. Es un universo muy abstracto con efectos concretos en nuestra cotidianidad. En mi caso, me resulta difícil obviar esa información, es como si me estuvieran hablando al oído y eso afecta mis obras y proyectos. Una de las primeras surgió cuando empezaron a desaparecer las monedas de 5 centavos, se dice que las fundían. Por la inflación el metal valía más

que la moneda en sí. Con esto en mente, comencé a recolectar monedas, les pedí a varios amigos si querían colaborar. Luego de 2 años realicé una instalación que giraba alrededor de un meteorito de monedas de 5 centavos. Esta fue la primera vez que trabajé de manera explícita y en un dialogo directo entre las artes visuales y la economía. Con el tiempo esto fue mutando, ambas se fueron permeando, la economía cambió al arte y el arte a la economía.

El problema de la materia es recurrente en varias de tus obras: meteoritos de monedas, ladrillos realizados con restos de otras de arte y ahora globos desinflados. ¿Se podrían vincular estos conceptos con la noción de mercancía?

Me interesa la materia, su resistencia y por ende, su respuesta necesariamente dialógica. Uno proyecta sobre ellas cosas que tal vez no están dispuestas a ser. Un mundo utópico donde todo es moldeable, sin fricción, sin reacción. Un mundo des-politizado. Por momentos nos olvidamos que los objetos tienen una carga muy particular, sea en términos sociales o puramente metafísicos, por ejemplo dependiendo donde se exhiban y que hagamos con ellos. Es por esto que “La nueva esperanza” se expande fuera del espacio de Fundación El Mirador con un grupo de esculturas macizas y de gran formato instaladas en el Parque Lezama. Hace ya 2 meses, las esculturas, mercancías o no, son la excusa para interactuar con otros, con la gente que vive en el parque, con los vecinos, con los niños y con el contexto que nos toca atravesar.

¿Cuál sería para vos el espacio ideal para crear una obra que pueda cuestionar e interpelar a la ciudadanía?

Supongamos que encontramos ese espacio ideal. También tendría que

coincidir un tiempo ideal? Todo cambia muy rápido y uno tendría que poder responder a esa velocidad para lograr de alguna manera lo que se pretende. Algo casi imposible. Lo único que veo es que a veces es cuestión de suerte. Creo que ese fue mi caso. Nunca me imaginé que iba a realizar estas esculturas para el espacio público hasta que comenzamos a pensar la muestra en Fundación El Mirador. Por pura casualidad está ubicada frente al Parque Lezama, un espacio público y sin rejas.

Este escape hacia el espacio público fue indispensable. La muestra gira en torno a la relación que tienen los trabajadores con su trabajo en la fábrica y con este desplazamiento, de manera simbólica, el tema vuelve al espacio público. Además, justo coincide con un momento de crisis económica, los globos desinflados se resignificaron completamente. Y desde otra perspectiva, estas esculturas se convirtieron también en objetos lúdicos, la gente juega, se recuesta en ellas, se saca fotos y también las ponen a prueba como si el espacio público fuera el espacio ideal de resistencia.

¿Cómo te imaginas que deberían ser las plazas y parques de Buenos Aires, como receptores o destinatarios de obras o intervenciones de artistas?

Hoy, el Parque Lezama es mi espacio de referencia. No es la primera vez que realizo intervenciones en el espacio público pero sí la primera que pido permiso para hacerlo. El proceso burocrático para conseguir un permiso es sólo una parte del asunto. Mientras instalaba las esculturas se me acercó una persona de mi edad a preguntarme que eran esas cosas. Le comenté y además le mencioné que contábamos con el permiso del Gobierno de la Ciudad. Instantáneamente me contestó: "la plaza es nuestra, ellos no tienen nada que hacer acá". El espacio público trasciende a cualquier gobierno de turno y las obras generan mucha polémica, nadie quiere que los parques y plazas terminen como cementerios de trofeos. Por eso

me interesan las formas efímeras o temporarias aunque requieren de un esfuerzo y recursos que a veces no están al alcance de uno. En este caso, junto con la Fundación El Mirador logramos financiar gran parte de la producción de las esculturas gracias al apoyo de un filántropo y al subsidio del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias. Las esculturas tuvieron sus idas y vueltas, estuve yendo todas las semanas a repararlas pero nunca más me volví a encontrar con esta persona.



"Un tiempo de duda"



Vista de la exhibición - Fotografía por Botón Rojo





sistemaarterial

ALEPH | Asociación Latinoamericana de Estudios de la Forma

comité científico académico

Abaca, Alejandro (Buenos Aires, Argentina)

Arias, Fernanda (Quito, Ecuador)

Ben Altabef, Clara (Tucumán, Argentina)

Canizal Arévalo, Sigfrido (México)

De Souza, Rodolfo (DF, México)

Fernández Castro, Javier (Buenos Aires, Argentina)

Galvis Centurión, Ramón (Cúcuta, Colombia)

Giordano, Liliana (Buenos Aires, Argentina)

Maldonado Montagut, Alvaro (Cúcuta, Colombia)

Malo Larrea, Margarita (Guayaquil, Ecuador)

Matos, Juan Manuel (Dominicana)

Medina, Mercedes (Uruguay)

Misuraca, Ariel (Buenos Aires, Argentina)

Muñoz, Osvaldo (Santiago, Chile)

Osorio Muñoz, Astrid (Santiago, Chile)

Patiño, Ever (Medellín, Colombia)

Pellicer, Homero (Buenos Aires, Argentina)

Torreblanca Díaz, David Andrés (Santiago, Chile)

Vásquez, Kléver (Quito, Ecuador)

Villa, Juan Manuel (Colombia)

CoRazonada.Subjetividades de la Forma.

Revista Digital

Director

Alejandro Abaca (Argentina)

Editores

Eugenio Segui (Argentina)

Kléver Vásquez (Ecuador)

Rafael Landea (Argentina)

Diseño editorial

Mathías Zurita (Argentina)

Encuadernador

Cristian Vergara (Argentina)

Fotografía

Paola Gallarato (Argentina)

Laura Andrada (Argentina)

fluidos de este décimosexto latido

por orden de aparición

Jorge Sarquis

Arquitecto, Doctor en Arquitectura, investigador categoría A1 del sistema Universitario Nacional y miembro de la Comisión de Doctorado de la FADU UBA y director Centro Poiesis, de la misma Universidad. Director del “Programa de Actualización Projectual” Posgrado FADU y Titular de la materia electiva de grado “La Investigación Projectual”.

Diana Urdinola Serna

Diseñadora industrial graduada en la FADU UBA, magister en “Lógica y técnica de la forma” en FADU UBA, dirigida por el Dr. Arq. R. Doberti.

Margarita Cruz Amaya

Diseñadora industrial. Magíster en desarrollo. Docente en la Universidad Pontificia Bolivariana. Participa en la teoría y el taller del Módulo de Producto y Comunidad y en el Taller de Diseño de Núcleo 2.

Profesora de la Facultad de Diseño Industrial desde el 2008.

Marcela Franco

Arquitecta, estudió escenografía con el Prof. Gastón Breyer,

formada en Bellas Artes, su especialidad es la escultura. Especialista y Magister en “Lógica y Técnica de la Forma” en FADU UBA, dirigida por el Dr. Arq. R. Doberti. Socia fundadora del Proyecto Popa, labor Social desarrollada en la Isla Maciel, Avellaneda; obtuvo el reconocimiento de FADEA con el “Gran Premio Nacional de Arquitectura Sustentable 2017”. Investigadora formada, con numerosas publicaciones en revistas especializadas, jornadas y congresos nacionales e internacionales. Investigadora/Profesora Titular y Adjunta en el área de Morfología y Comunicación en la Carrera de Arquitectura (FA) de la Universidad Abierta Interamericana (UAI).

Directora de Proyecto de Investigación en el Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo (CAEAU).

Desde el año 2007 y hasta la fecha, Docente/Investigadora del Centro de Matemática y Diseño del Instituto de la Espacialidad Humana, FADU UBA.

Juan Amutio

Arquitecto graduado en FADU UBA. Fundador del proyecto “Forma Libre”.

Kléver Vásquez Vargas

Arquitecto graduado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Central del Ecuador (UCE), donde también realizó estudios de Arte.

Magister en “Lógica y Técnica de la Forma” en FADU UBA y magister en

Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC). Actualmente cursa el doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad en la Universidad de Guadalajara, es editor de la revista Corazonada de la Universidad de Buenos Aires y es docente en la Universidad Central del Ecuador.

Martín Touzón

Artista visual, licenciado en Economía (UTDT). Participó en diversas muestras entre las que podemos destacar su reciente muestra en Fundación El Mirador y el Parque Lezama titulada "La nueva esperanza" (Buenos Aires, Argentina), "La continuidad del deseo" en Viadellafucina16 (Torino, Italia), "La suspensión del deseo" en La Habana (Cuba), "Los derivados" en Zmud Galería (Buenos Aires, Argentina), "Medias hojas" en RO Galería (Buenos Aires, Argentina), "En unión y libertad" en Fiebre Galería (Buenos Aires, Argentina), "A park is a park" en Banff Centre (Canadá) y en la V Bienal de Fotografía ArtexArte, entre otras. ión en el CIII Salón Nacional de Artes Visuales (Argentina).

Laura Andrada

Arquitecta FADU - UBA y fotógrafa, graduada de la carrera de cine y actualmente terminado la Diplomatura en Producción y Conservación de fotografía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es docente en Historia en la carrera de Arquitectura y ha participado de grupos de investigación para SI-FADU, UBANEX Y UBACyT. Participa como voluntaria en la Fototeca del Instituto de Arte Americano FADU - UBA desde el 2017.