

Explorando otras posibilidades para la práctica proyectual

Notas sobre los Talleres Experimentales Proyectuales (Buenos Aires, 1992-1999)

Exploring other Possibilities for Project Practice: Notes on the *Experimental Design Workshops* (Buenos Aires, 1992-1999)

Carolina Andrea Kogan

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Abstract

This article recovers the experience of the *Experimental Design Workshops* (TEP) that Jorge Sarquis organized between 1992 and 1999 from the Design Research Area of the Architecture, Design and Urbanism Faculty at Buenos Aires University. It is argued that these workshops constituted an opportune space to expand the modes of local design practice and its teaching at a time when the notion of *parti* –a concept that in its modern understanding has been fundamental to the Buenos Aires disciplinary culture– was passing through a crisis that would deepen towards the end of the century. For this reason, a special focus will be placed on design procedures and techniques that, from some of these workshops, contributed to questioning that so consolidated notion of *parti*, opening, at the same time, other paths for design practice. In this sense, we will focus on two of the most significant TEP: those carried out by Peter Eisenman in 1992 and Enric Miralles in 1994. In both, attention was shifted towards design processes, and especially towards different procedures than those involved with an *a priori* idea.

Resumen

Este artículo recupera la experiencia de los *Talleres Experimentales Proyectuales* (TEP) que Jorge Sarquis organizó entre 1992 y 1999 desde el Área de Investigaciones Proyectuales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se sostiene que estos talleres constituyeron un oportuno espacio para expandir los modos de la práctica proyectual local y su enseñanza en el momento en que la noción de *partido* –un concepto que en su clave moderna ha sido fundamental para la cultura disciplinar de Buenos Aires– transitaba una crisis que se profundizaría hacia el final del siglo. Por eso se hará especial foco en los procedimientos y técnicas proyectuales que, desde algunos de esos talleres, contribuyeron a cuestionar aquella noción de *partido* tan consolidada, abriendo, al mismo tiempo, otros caminos para el hacer proyectual. En este sentido, nos detendremos en dos de los TEP más significativos: los que llevaron adelante Peter Eisenman en 1992 y Enric Miralles en 1994. En ambos se desplazó la atención hacia los procesos proyectuales, y especialmente hacia procedimientos distintos a los de la lógica del *partido*.

Key words: architectural design - parti - process - Experimental Design Workshops

Palabras clave: proyecto arquitectónico - partido - proceso - Talleres Experimentales Proyectuales

Este artículo¹ se propone, en primer lugar, recuperar la experiencia de los Talleres Experimentales Proyectuales (TEP) que Jorge Sarquis organizó entre 1992 y 1999 desde el Área de Investigaciones Proyectuales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), recurriendo, para ello, a una serie de documentos de carácter fragmentario: fotografías de trabajos presentados por los estudiantes, algunos programas y transcripciones de seminarios, artículos de revistas especializadas que comentaron aquella experiencia, además de los relatos de una serie de participantes que fueron entrevistados.²

Por otro lado, se sostiene que los TEP constituyeron un oportuno espacio para expandir los modos de la práctica proyectual local y su enseñanza, en el momento en que la noción de *partido* –un concepto que en su clave moderna ha sido fundamental para la cultura disciplinar de Buenos Aires (Aliata, 2006)– transitaba una crisis que se profundizaría hacia el final del siglo. Por eso, en segundo lugar, el artículo busca hacer foco en los procedimientos y técnicas proyectuales que, desde algunos de esos talleres, contribuyeron a cuestionar aquella noción de *partido* tan consolidada, abriendo, al mismo tiempo, otros caminos para el hacer proyectual.

Para abordar este segundo objetivo, nos detendremos en dos de los TEP más significativos: los que llevaron adelante Peter Eisenman en 1992 y Enric Miralles en 1994. El primer TEP interesa a este trabajo no sólo porque para entonces Eisenman ya era una figura indiscutiblemente consagrada de la escena internacional, sino porque, como bien ha señalado Rafael Moneo (2004), tanto su obra como su discurso desplazaban toda la atención hacia los procesos proyectuales; y especialmente hacia aquellos que prescindían de una idea *a priori*. Es decir, procedimientos que se oponen a una prefiguración como la que supone el *partido*. Por su parte, es relevante el taller de Miralles (quien, a diferencia de Eisenman, recién en esos años comenzaba a resonar internacionalmente), porque el ejercicio proyectual que propuso en su TEP

difería en muchos aspectos del procedimiento de *partido*: frente a un trabajo proyectual que requiere de un momento de inspiración y prefiguración, y que se desarrolla desde las escalas grandes hacia las del detalle, Miralles, por el contrario, planteaba un abordaje desde distintas escalas en simultáneo, a partir de un atento relevamiento planimétrico. Además, la noción de “pieza” que entonces introdujo, fue un aporte importante para muchas prácticas locales que se desarrollaron en los años siguientes. Así, la pregunta que finalmente emerge y que retomaremos hacia el final del artículo, es cómo fueron incorporadas estas novedades en las experiencias didácticas de Buenos Aires.

Proyectos de autor

Si bien la crisis del concepto de partido se volvió más evidente hacia el cambio de milenio –Pablo Sztulwark (2001) expuso sus límites nada menos que en un artículo publicado en la revista de la FADU: *Contextos*–, esta manera de proyectar y enseñar a proyectar desde una idea *a priori*, potente y original, había empezado a resultar problemática al menos dos décadas antes: cuando cambiaron las condiciones de producción arquitectónica en el país y los concursos públicos dejaron de funcionar como un mecanismo de acceso a las grandes obras. Como consecuencia, en los años 90 muchos estudiantes comenzaron a sentir un fuerte desacople entre el modelo didáctico impartido por sus profesores –bien entrenados para ganar concursos durante los años 60 y 70– y las posibilidades reales de ingresar a un circuito de producción de gran escala (Jacubovich, 2006). Este desajuste devino en una crítica a una didáctica basada en ejercicios que simulaban el llamado al concurso, planteados desde los requerimientos de un programa y un terreno. Pero además, esta crítica se articuló –como bien ha observado Eduardo Leston (entrevista)– con el cuestionamiento a una enseñanza repleta de sobreentendidos y muy recostada sobre el talento de los estudiantes.³ Una didáctica que requería de la ocurrencia de grandes ideas y

que, por privilegiar una lectura clara, fomentó cierta literalidad, esquematizando a menudo la complejidad de la forma arquitectónica.

Es cierto que también contribuyeron al abandono de la idea de partido los cambios de sensibilidad que se produjeron en la cultura disciplinar desde la llamada “crítica posmoderna”: primero, provocados por la puesta en crisis del objeto arquitectónico, por un renovado interés por la ciudad construida y por la revisión tanto de las primeras vanguardias arquitectónicas como de la tradición proyectual académica. Estas atenciones tuvieron su desarrollo local en los talleres de La Escuelita (1977-1983) y en el Laboratorio del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) (1980-1983), y prosiguieron en algunos talleres de la FADU, como el que dirigió Tony Díaz en los años de la posdictadura (Kogan, 2017). Segundo, ya en los años 90, esos cambios de sensibilidad comenzaron a articularse con un “giro material”, apoyado en buena medida en los escritos del historiador Kenneth Frampton, quien reaccionaba contra una arquitectura escenográfica surgida de aquella misma “crítica posmoderna”. Una creciente atención a la condición tectónica y táctil de la arquitectura –que empezaba a concebirse como poética material–, no podía más que reclamar modos de proyectar alejados de la idea de *partido*.

Finalmente, no puede perderse de vista que estos cambios se tramaron con los acelerados avances tecnológicos vinculados a la informática: si bien desde fines de los años 70 algunos arquitectos ya habían comenzado a incursionar con los programas informáticos, fue recién en la última década del siglo que éstos empezaron a convertirse en una herramienta ineludible de la práctica proyectual; una nueva herramienta que, en el cambio de siglo, comenzaría a trastocar definitivamente esta praxis.

Aquel año en que participó del primero de los TEP, Eisenman, refiriéndose justamente a los nuevos procesos de proyecto asistidos por computadora, sostenía:

There is no beginning, there is no truth, there is no origin, and there is no *a priori*

given. In other words, there is no longer the necessity to begin from a rectangle, a circle, or a square. (...) If this is the case, then one has to find other matrices of form-making. (como se citó en Lenoir y Alt, 2002, p. 334)

Más allá de los cambios en su propia producción arquitectónica –que por entonces ya buceaba por “otras” geometrías–, la idea de que un comienzo, un origen, un *a priori*, ya no serían necesarios, corría la mirada hacia los procesos. Un desplazamiento que también puede observarse en los discursos de Miralles (1991, p. 28) o del estudio de Farshid Moussavi y Alejandro Zaera Polo (Foreign Office Architects, 2001, p. 125).⁴ Para estos arquitectos, lo verdaderamente importante sucedería en el transcurso del proceso: nada más alejado del partido, que es un origen, un punto de partida (Sztulwark, 2001, p. 54). Según el diccionario, proceso refiere a la “acción de ir hacia adelante”, al “conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial”. Esta definición nos recuerda a una de las otorgadas al verbo proyectar: “lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia”. Pero también, proceso refiere sencillamente al “transcurso del tiempo”. Un “transcurrir” que alude al puro presente: ese “presente perpetuo” –que es también el cambio constante–, era uno de los rasgos que para Frederic Jameson (Foster, 1985, p. 185) marcaba la emergencia del posmodernismo.

Este corrimiento hacia los procesos no era, sin embargo, una novedad de los 90: había aparecido en la obra más temprana de Eisenman, e incluso puede rastrearse hasta las incursiones de la “arquitectura de sistemas” (Aliata, 2006), los *mat buildings* y ciertos proyectos que introdujeron la teoría cibernética, como el *Fun Palace*. Pero sobre todo está estrechamente vinculado a las exploraciones del arte procesual y a las experiencias de *land art* que socavaron el objeto escultórico, acercándolo a los bordes nunca rígidos de la arquitectura. Un acercamiento que, de paso, expandió el campo de la arquitectura hacia las relaciones “arquitectura-paisaje” y “arquitectura-no arquitectura” –según las definiera Rosalind Krauss, precisamente en un

artículo incluido en *La posmodernidad* (Foster, 1985)–. Pero desde que la computadora comenzó a invadir los estudios de arquitectura en los años 90, aquellas búsquedas arquitectónicas y esos contactos con el mundo del arte parecieran haberse intensificado. Ciertamente la computadora es un instrumento poderoso para explorar formas complejas y procesos en los que se sustituye el “control directo por un conjunto de intrincadas normas combinatorias” –tal como lo demuestra Boids: el programa informático con el que Craig Reynolds simuló el comportamiento de las bandadas de pájaro en 1986 (Allen, 2004)–.

Volviendo a la crisis de la noción de *partido*, nos interesa señalar que esa crítica, si bien está vinculada a ciertas transformaciones locales, no puede entenderse sin los diálogos con los acontecimientos más amplios de la cultura y los debates disciplinares internacionales. En la última década del siglo, esos debates circularon, en primer lugar, en las revistas especializadas, entre las que ocupó un lugar destacado *El Croquis*. Aunque fue fundada en 1982, esta revista comenzó a circular con fuerza en el ámbito local luego de la Ley de Convertibilidad de 1991. Esta publicación, que interroga a partir de entrevistas, dibujos y registros fotográficos los procesos proyectuales que utilizan los arquitectos, fue la vidriera de los arquitectos “estrella” de la escena internacional, al mismo tiempo que difundió una arquitectura española que, desde el posfranquismo, había comenzado a desplazar a Italia como uno de los centros del debate arquitectónico. Entre las obras allí publicadas, se colaron los textos de Zaera, Moneo, Josep Quetglas, Ignasi de Solà-Morales, Miralles y Carme Pinós.

En segundo lugar, los diálogos con la cultura proyectual internacional se dieron a partir de una serie de visitas académicas: entre ellas, ocuparon un lugar relevante los TEP que aquí nos ocupan. Como se sabe, la visita al país de arquitectos extranjeros reconocidos no era una novedad de estos años: podríamos remontarnos hasta la visita de 1929 de Le Corbusier. Pero sin ir tan lejos, durante la última dictadura muchos arquitectos extranjeros

visitaron los talleres de La Escuelita o del Laboratorio del CAYC, mientras arquitectos como Robert Venturi o Charles Moore asistieron a los talleres de la UBA. A partir de 1985, un gran número de renombrados arquitectos fue convocado por las Bienales de Arquitectura que organizó Jorge Glusberg desde el CAYC en Buenos Aires. Y entre 1994 y 2000, otra serie de intercambios tuvo lugar en Rosario: promovidos por el *grupo R*, los Ciclos de Arquitectura Contemporánea que se organizaron en el Centro Cultural Parque de España (CCPE) fueron importantes no sólo porque vehicularon los discursos acerca de las obras y prácticas de los arquitectos invitados (que fueron mayoritariamente españoles, portugueses y escandinavos), sino porque además permitieron importantes cruces entre algunos arquitectos de Buenos Aires y ese inquieto clima rosarino que abrió el camino hacia una práctica más vinculada a la condición material y estructural de la arquitectura (Kogan, 2014).

El otro espacio que promovió estos encuentros durante la década del 90 fue, como ya anticipamos, el que generaron los TEP que organizó Sarquis. Mientras que las jornadas promovidas por el *Grupo R* se dieron por fuera de la universidad pública, los TEP estuvieron vinculados al área de Investigaciones Proyectuales que Alberto Varas había promovido desde su lugar de Secretario de Investigación y Posgrado durante la normalización de la UBA; un área que estuvo a cargo de Leston, primero, y de Sarquis entre 1986 y 1994.

Sarquis se había dedicado a la investigación académica tempranamente: becado en 1968, desarrolló una investigación sobre “metodologías del diseño” y sobre los vínculos entre procesos creativos y computadoras, en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid:

En el Centro de Cálculo (...) se hacían experimentos y laboratorios sobre arte con las computadoras nuevas. Teníamos una IBM 360 que ocupaba todo un sótano. El lenguaje que se usaba era el Fortran 4. Había señoras que tipiaban tarjetas

perforadas y unas cosas que giraban a toda velocidad. Lo manejaba un matemático que se había formado en Madrid y que luego vino a la Argentina a traer la famosa computadora (...) Clementina. Él armó esa computadora con Sadosky. Se llamaba Ernesto García Camarero. (...) Y con él armamos un Coloquio internacional muy famoso (...) donde vino Geoffrey Broadbent, Christopher Jones (...) Vino también Antony Ward y no vino (Christopher) Alexander. (Sarquis, entrevista)

El interés de Sarquis por los procesos creativos, las metodologías de diseño, las transformaciones en la práctica proyectual y sus vínculos con otras disciplinas puede entonces ser rastreado hasta esas incursiones. De regreso en la Argentina en 1974, se involucró en el taller de Díaz cuando La Escuelita abrió sus puertas tres años después. Paralelamente a esa experiencia, creó el Centro POIESIS en 1978. Y aunque retornó en 1984 como docente a la UBA, rápidamente se dedicó a la investigación de manera casi exclusiva. En esos primeros años realizó la primera actividad importante desde el área de Investigación Proyectual: el coloquio internacional *Creatividad, Arquitectura e Interdisciplina* que organizó junto a García Camarero y tuvo lugar en medio de la crisis económica de 1989 gracias a un convenio con la *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*.

En los años siguientes, Sarquis se ocuparía de los TEP (Figura 1): una serie de *workshops* de “experimentación proyectual” dirigidos a estudiantes de los últimos años y a jóvenes arquitectos, que tuvieron lugar en la FADU y en la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Algunos años más tarde del primero de esos talleres, Varas (1997, p. 15) propondría una distinción entre “experimentación” e “investigación”:

Es conveniente aquí aclarar (...) las diferencias entre teoría de la arquitectura, investigación proyectual y experimentalismo proyectual. En cuanto a las dos primeras, si bien ambas favorecen la interpretación y el contenido de los proyectos alejándolos de una práctica pragmática y fáctica, mientras que la primera es prescriptiva y abarcativa en relación a la producción, la segunda es experimental, operativa y específica, pretendiendo sólo incorporar nuevos conocimientos a un cuerpo preexistente. El experimentalismo proyectual ocupa un lugar más cercano a la práctica profesional. Es un eslabón entre la investigación proyectual pura y la construcción de propuestas prototípicas ya en la realidad concreta.

Pero cuando Sarquis comenzó a organizar los TEP estas distinciones no estaban claras; y aunque estos talleres se denominaron

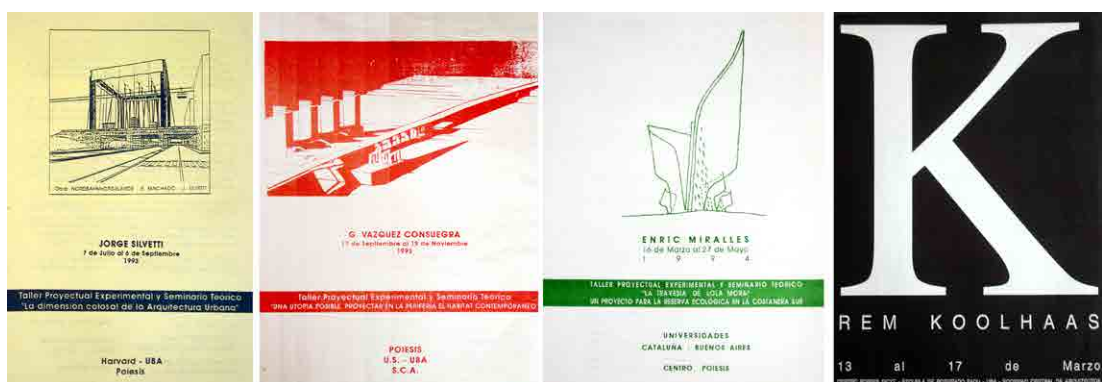


Figura 1. Afiches de promoción de los TEP de los primeros años. Archivo personal de Jorge Sarquis.



Figura 2. Primer TEP realizado en 1992. Izquierda: Peter Eisenman corrigiendo los proyectos en la SCA. Derecha: Eisenman junto a Jorge Sarquis y Carmen Córdova en la FADU. Archivo personal de Jorge Sarquis.

“experimentales”, los programas invitaban a profundizar en “investigaciones proyectuales” para “fundar teóricamente su capacidad para generar conocimientos” (Taller Experimental Proyectual, 1993). Sarquis rescataba la disposición de la Arquitectura para “proyectarnos al futuro” y se preguntaba si no era acaso ese “el rol de los arquitectos que, como operadores de la cultura, deben actuar proponiendo –además de solucionar problemas concretos– una orientación, un sentido ideológico crítico, con los proyectos que formulan” (Taller Experimental Proyectual, 1993). Pero es difícil extraer claras conclusiones sobre el sentido ideológico detrás de los distintos TEP dada su heterogeneidad. Más bien pareciera que en muchos casos la “experimentación proyectual” fue un modo de aproximarse a una práctica artística singular. De hecho, los TEP proponían a sus participantes ubicarse

más cerca del tan temido LÍMITE entre la Arquitectura –arte con finalidad– y el Arte –como tal– sin finalidad, buscando respuestas a las actitudes de la NEOVANGUARDIA, a la crisis del sentido, al desorden de la razón, a la ‘crítica de lo bello formado’ que aún perdura como valor y sentido de la MODERNIDAD. (Taller Experimental Proyectual, 1993)

Los TEP incluyeron seminarios de crítica que aspiraban “a cuestionar prácticas y modas establecidas” (Taller Experimental Proyectual, 1993), pese a que los arquitectos convocados fueron justamente aquellos consagrados por las revistas, y a pesar de que los ejercicios proyectuales tendieron a hacerse “a la manera de”. El primer taller se llamó: “Nuevos Programas para nuevas Arquitecturas” y contó, como anticipamos, con la participación de Eisenman. (Figura 2) Esta intervención le permitió a Sarquis cobrar mayor notoriedad en el ámbito universitario, aunque como contrapartida le significó el inicio de los fuertes conflictos que mantuvo con Glusberg (las Bienales y los TEP pasaron a disputarse la exclusividad de los invitados en Buenos Aires). El vínculo con Eisenman fue clave, además, para invitar a otras figuras que entonces también ocupaban las páginas de *El Croquis*: en 1993 fueron convocados: Vázquez Consuegra, quien realizó el taller “Una utopía posible. Proyectar en la periferia el hábitat contemporáneo”; Jorge Silveti, quien trabajó junto a Varas en el área de Retiro en el TEP “La dimensión colosal de la Arquitectura Urbana” (Figura 3); y Daniel Libeskind para el TEP “Del Proyecto al Programa”. En 1994 los invitados fueron: Enric Miralles, quien realizó un taller sobre el área de la Reserva Ecológica llamado “La travesía de Lola Mora”; y Thom Mayne,



Figura 3. TEP “La dimensión colosal de la Arquitectura Urbana”, Jorge Silvetti y Alberto Varas. Izquierda: trabajo de collage realizado por el grupo: Pio Torroja, Lucas Gilardi, Mauricio Corbalán y otros. Derecha: maqueta realizada por el grupo: Lucio Morini y otros. Archivo personal de Jorge Sarquis.



Figura 4. Alejandro Zaera Polo en la corrección del TEP “Rediseño del espacio público en Lugano” en 1997. Archivo personal de Jorge Sarquis.

del estudio *Morphosis*, para el TEP “Turismo y paisaje natural, un proyecto arquitectónico en la Patagonia”. También para ese mismo año estaba prevista la visita de Rem Koolhaas quien, a pesar de los avanzados preparativos, canceló finalmente su viaje. Sin embargo, Jorge Francisco Liernur, Leston y el propio Sarquis condujeron el taller previsto, que consistía en proyectar un hotel flotante en los lagos patagónicos a partir del reciclaje de una plataforma petrolera.

La relación con Eisenman también le permitió a Sarquis officiar como organizador del encuentro “ANYbody” que tuvo lugar en 1996

en Buenos Aires (Eisenman era el director de *ANY Corporation*). Luego de esas jornadas se retomó el calendario de los TEP: en 1997 Zaera –que había participado del ANYbody– volvía a Buenos Aires para el taller “Rediseño del espacio público en Lugano” (Figura 4); en 1998 Helio Piñón fue invitado para el taller “Espacio Público y Teoría de la Arquitectura”; y en 1999 se organizó el TEP “Espacio privado y doméstico” con Juan Herreros. Finalmente, Sarquis se concentró en otros eventos: en el año 2000 se realizó el evento “POIESIS 2000” que constó de jornadas teóricas y proyectuales, un concurso para estudiantes y una exposición sobre los 22 años del centro de investigación;



Figura 5. Trabajos realizados para el TPE “Turismo y paisaje natural, un proyecto arquitectónico en la Patagonia” de Thom Mayne, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.

y en 2001 y 2002 tuvieron lugar los coloquios de “Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto”.

En todos los TEP los profesores locales acompañaron a los participantes desde las semanas previas a la visita de los invitados. Así, Varas, Leston, Justo Solsona, Jorge Erbin, Jorge Moscato, Alejandro De Lucchi, Claudio Vekstein y Roberto Lombardi, fueron algunos de los responsables de los talleres de proyecto; mientras que Liernur, Jorge Mele y el propio Sarquis coordinaron principalmente seminarios teóricos. En todos los casos, los invitados brindaron conferencias públicas y, en no pocas oportunidades, realizaron además actividades en el interior del país.

La lista de arquitectos invitados y los temas de los TEP da cuenta de la heterogeneidad de estas actividades. Sin embargo, puede decirse que muchos estuvieron atravesados por la relación entre espacio público y espacio doméstico: si el espacio público comenzaba a convertirse en esos años en una categoría fetiche (Gorelik, 2006), el interés por el espacio doméstico fue vinculado, en algunos casos, con un “programa habitativo complejo”, resultante de investigaciones que Sarquis desarrollaba paralelamente en POIESIS;⁵ un programa que no parece haber generado transformaciones significativas en las prácticas proyectuales, ni en la forma arquitectónica, que tendió a legitimarse por otras cuestiones. Por otro lado,

la dialéctica natural-artificial también atravesó estas experiencias. Y lo hizo de un modo más significativo, conduciendo la práctica proyectual hacia ciertos márgenes que Krauss había definido como “campo expandido”: efectivamente muchos ejercicios se concibieron como proyectos de “arquitectura-paisaje”. (Figura 5)

Así, la cuestión del espacio público y doméstico estuvo articulada con el paisaje metropolitano y “natural”. La metrópolis apareció en piezas urbanas específicas como Retiro, Costanera Sur, Lugano I y II, Abasto y algunas zonas de Quilmes que fueron pensadas como “posibilidad potencial” para “nuevas centralidades”. El paisaje “natural” hizo su ingreso junto al problema de la “ecología” (con la Reserva Ecológica, por ejemplo) y del “turismo” (sobre todo en clave patagónica, que fue el sitio elegido para los talleres de Mayne y Koolhaas).

Las dimensiones para abordar estas problemáticas fueron muy variadas: mientras que en el taller de Herreros se abordó el paisaje desde el programa de un refugio, en otros TEP se problematizó la “escala infraestructural”. Ese fue el caso del taller de Silvetti y Varas, que dio lugar a una serie de reflexiones sobre el área de Retiro que luego fueron el inicio de una investigación que ambos desarrollaron en el marco del Laboratorio de Arquitectura Metropolitana y Urbanismo de la Universidad



Figura 6. Proyecto para un hotel flotante para los lagos patagónicos, a partir del reciclaje de una plataforma petrolera. Taller coordinado por Leston, Liernur y Sarquis en el contexto del TEP previsto para Rem Koolhaas en 1994. Izquierda: maqueta realizada por Díaz Alonso y equipo. Este último trabajo se presentaba como una transformación en el transcurso del tiempo: tres maquetas –como fotogramas– representaban instancias temporales diferentes. El proyecto se concebía entonces como un proceso dinámico: es cierto que el paisaje proveía una clave para ello, pero también se representaba analógicamente lo que las técnicas digitales con sus posibilidades de simulación permitirían más francamente abordar. Archivo personal de Jorge Sarquis.

de Palermo, en un trabajo conjunto con la UBA y Harvard. También se exploró el problema de la infraestructura en el fallido TEP de Koolhaas que Liernur, Leston y Sarquis llevaron adelante a partir del reciclaje de una plataforma petrolera sobre los lagos patagónicos, como ya comentamos. (Figura 6)

El desplazamiento de la arquitectura hacia la “arquitectura-paisaje” se articuló, en general, con procesos proyectuales que prescindieron de la idea de *partido*. La propuesta del taller de Herreros sirve como muestra: el ejercicio –proyectar un refugio turístico– instaba a los participantes a comenzar sus proyectos desde la confección de “una colección de postales con técnica libre” (Herreros, 2000). Se trataba, según Herreros, de “fabricar una topografía”.

Por otra parte, en los años en que tuvieron lugar los TEP, comenzaba a masificarse el uso de las computadoras personales. Ya en el primero de los talleres encontramos algunos dibujos realizados digitalmente (Figura 6 y 7): perspectivas abstractas de línea, de “malla de alambre”; un tipo de imagen que entonces requería mucho tiempo de generación. Con la computadora como herramienta

proyectual comenzaban a emerger una serie de interrogantes: “¿Cómo (es) la arquitectura del *offset*? ¿Qué va a pasar con la arquitectura cuando el *offset* tome todo?” –recuerda Ciro Najle (entrevista) que se preguntaba en esos primeros años 90–. Por su parte, Jorge Iribarne, motivado por la visita de Eisenman, cuestionaba si los programas CAD “no (estaban) alentando la aparición de una ola de proyectos cuyo interés superficial depende, en gran medida, de la exagerada complejidad de su gráfica –rotaciones, traslaciones, deconstrucciones– especialmente en las etapas intermedias de diseño, en las que estos procesos se transforman en un fin en sí mismos” (Iribarne, Roizen y Chandler, 1993, p. 53). La proliferación de términos que empezaban a incorporarse en los discursos disciplinares desde la muestra *Deconstructivist Architecture* realizada en el MoMA en 1988, producía tanta confusión como incertidumbre abrían los nuevos *software* de “diseño asistido”.

Los debates de ANYbody también dan cuenta de las inquietudes surgidas de la incorporación de la informática en el proyecto. Alejandro Crispiani, uno de los organizadores de la jornada, subrayó entonces lo que consideraba

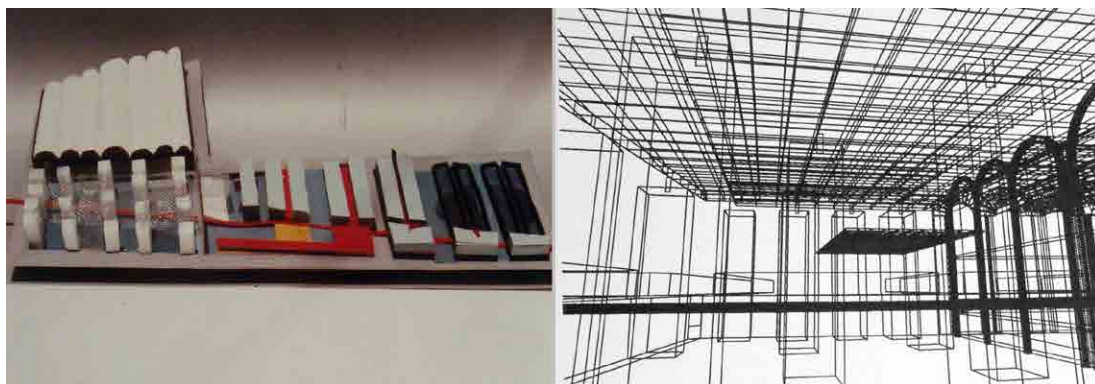


Figura 7. Maqueta y perspectivas para el TPE de Eisenman, realizadas por el grupo de Caram, Cambours y Termite, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

uno de los problemas generales que había aflorado bajo el eje temático previsto: “la relación entre el cuerpo humano y la arquitectura” como tema central de las jornadas, fue desplazado por la problematización de las relaciones entre las imágenes de arquitectura y la realidad (Crispiani, 1997, p. 60). Nociones como “forma”, lo “informe”, “información”, “virtualidad”, aparecieron, por ejemplo, en las intervenciones de Eisenman, Zaera, Arata Izosaki y Greg Lynn. El proyecto para la Terminal de Pasajeros de Yokohama mostrado por Zaera –que para Eisenman expresaba “la cualidad de lo informe, por su aguda horizontalidad que tiende a fundirlo todo con el suelo”– y especialmente algunos trabajos de Lynn, incitaron discusiones en torno a los productos de “las nuevas técnicas de proyectación basadas en la informática” y sus efectivas posibilidades de materialización (Crispiani, 1997, p. 60). Para Graciela Silvestri (2008), aquellas jornadas significaron el quiebre entre una generación aun interesada por “las condiciones políticas e ideológicas concretas de las operaciones arquitectónicas” y otra nueva –representada por Lynn y Zaera– desplazada “en favor del puro impacto de la imagen”: “toda una forma de producir imágenes de arquitectura, facilitada por la computadora, se había puesto inexorablemente en marcha” (p. 92). Ambas observaciones muestran las crecientes discusiones en torno a la *realidad*

y lo *virtual* que entonces comenzaban a desplegarse; conceptos que pasaban a ser parte del vocabulario de los arquitectos al mismo tiempo que los programas informáticos comenzaban a ser herramientas ineludibles de la práctica proyectual.

Es curioso que mientras estos tejidos de línea surgían en el espacio “virtual” de las primeras computadoras personales, llamativamente, una gran cantidad de maquetas (Figura 4 y 7) incorporaban diferentes tipos de mallas metálicas. Si en esos primeros dibujos la superposición de líneas produjo un aumento de abstracción (si lo comparamos con una perspectiva de línea tradicional), en las maquetas, las mallas introdujeron texturas, brillos, sombras tenues y translucencias. Cualidades que señalaban un incipiente interés por las tramas y la condición material –táctil– de la arquitectura. Como ha señalado Picon (2003, p. 139), la textura “es el lugar donde se encuentran la información abstracta y la sensación tangible. Las imágenes de ordenador se basan en texturas, pero éstas son también un rasgo fundamental de los materiales”.

En lo que sigue haremos algunas observaciones más puntuales sobre dos de los TEP que produjeron mayor impacto: las visitas de Eisenman y Miralles.



Figura 8. Maquetas producidas para el TPE de Eisenman en 1992: izquierda, proyecto del grupo integrado por Canegalli, Giordano y Rodríguez; centro, trabajo realizado por Montorfano, Bregante y Crubellati; derecha, proyecto del grupo integrado por Donozio, Kaplanski y Ovadia. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Eisenman en Buenos Aires

Los resultados del primer TEP hicieron que Sarquis se preguntara al año siguiente sobre la recurrencia al

caos, el azar, la complejidad, el fragmento, la difusa línea entre lo real y lo imaginario, rasgos del cambio de paradigma de las sociedades metropolitanas. ¿Cómo afectan a la producción arquitectónica? ¿Hay que aspirar al orden compositivo clásico, incluso moderno, o al desorden organizado de secuencias programáticas yuxtapuestas? (Taller Experimental Proyectual, 1993)

Para entender la complejidad formal que sobrevuela a la mayoría de los trabajos realizados en el taller de Eisenman (Figura 8), nuevamente debe recordarse el impacto que había causado la muestra *Deconstructivist Architecture*, de la que Eisenman había sido una de las caras más visibles.

Muchos trabajos se explicaron en ese primer TEP desde sus operaciones formales, recurriendo a un tipo de registro que se emparenta con la manera en que Eisenman exponía sus propios proyectos. Un ejemplo es el realizado por Claudio Ferrari y Roberto Busnelli (Figuras 9 y 10): un trabajo a partir de desplazamientos y giros de retículas y figuras cuadradas. Sus autores sostenían: “históricamente el orden ha costado más vidas que el desorden” (Busnelli y Ferrari, 1992). Aunque el proyecto podría perfectamente ser explicado desde una idea de *partido* –quizá

como “dos bloques enigmáticos que emergen del suelo”,⁶ según su memoria–, los autores describían un proceso despreocupado por los grandes gestos:

La obra es un momento de quietud en un movimiento. La imposibilidad de dominar la masa con un solo gesto arquitectónico pone en marcha la autonomía de sus partes. No tratamos tanto de pensar en un tema de diseño como de proponer un método que combine la especificidad arquitectónica con la indeterminación programática, es decir más bien una estrategia que un diseño. (Busnelli, y Ferrari, 1992, s.p.)

Pero aunque en la memoria se insiste en que se trata de un “no-diseño”, de una “estrategia” o de la cristalización de un “movimiento” formal; pese a que el trabajo sobre los quiebres, los giros, las superposiciones de grillas y formas geométricas simples pretenden simbolizar el “desorden”, la obra conserva intacta la unidad formal que el *partido* garantiza. Es, de hecho, un proyecto de grandes gestos. En todo caso, lo que vemos en este trabajo es el intento por generar forma desde otras lógicas proyectuales (las de Eisenman), pero también lo internalizada que estaba en la cultura proyectual local una sensibilidad siempre preocupada por no perder la unicidad y legibilidad.

Como decíamos, estos talleres funcionaron como prácticas proyectuales “a la manera de”: en este caso, esa referencialidad no sólo se percibe en los dibujos que explican el “proceso” de generación formal, sino que

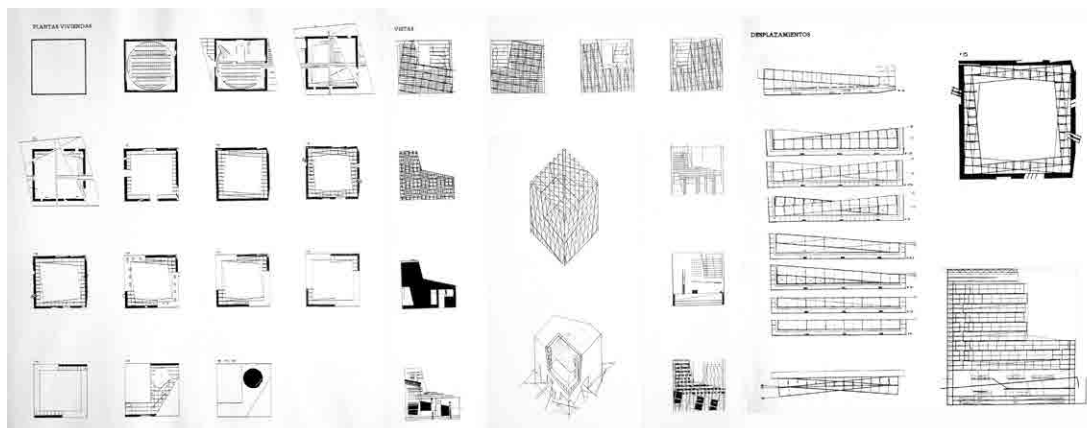


Figura 9. Proyecto realizado por Ferrari y Busnelli para el TEP de Peter Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

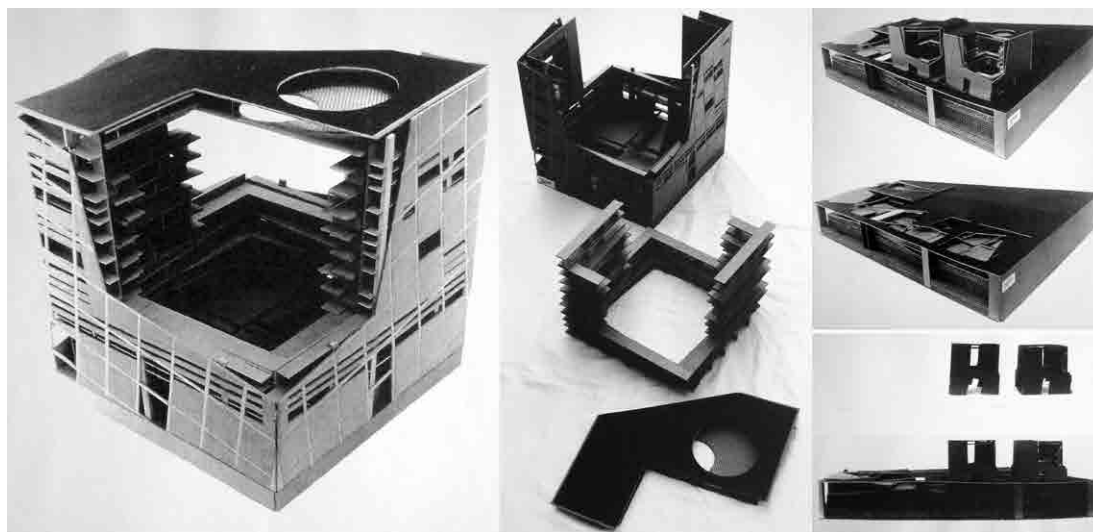


Figura 10. Proyecto realizado por Ferrari y Busnelli para el TEP de Peter Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

el tratamiento de la fachada recuerda muy directamente al edificio de oficinas *Nunotani* de Tokio que Eisenman concluía ese mismo año. Sin embargo, esta fue una interesante forma de comprender la obra y la práctica de un arquitecto en particular, ya que estos talleres se complementaban con presentaciones teóricas. En este caso, en un seminario *ad hoc*, Liemur (1992) explicó el modo en que Eisenman

había introducido tempranamente “una forma de sintaxis que permitía producir un proceso creativo sin hacer ningún tipo de alusión a elementos externos a esa forma misma” (p. 5). También mostró cómo, posteriormente, su trabajo se había corrido hacia procedimientos de “*scaling*”, de “discontinuidad”, de “recurrencia”, de “semejanza” (p. 11), solapándose con operaciones de alegoría

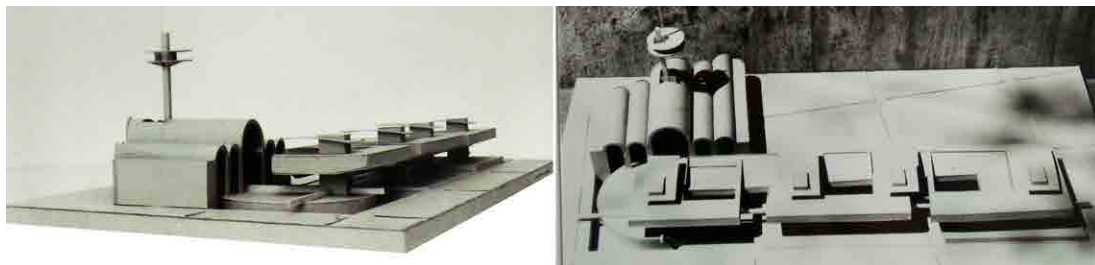


Figura 11. Maquetas realizadas por el grupo de Ventura, Fornari y Bobrowicky para el TPE de Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

y metonimia (p. 9). Y cómo había llegado a recurrir, años después, a operaciones de “replicación”, “transcripción” y “traslación” (en el *Biozentrum* de Frankfurt, donde las operaciones aludían a las acciones del ADN) (Liernur, 1992, p. 14). Liernur subrayaba fundamentalmente la operación de “scaling” utilizada por Eisenman como un modo de destruir toda referencia a la “escala humana” en la obra: “La idea de escala humana, la idea de hombre (...) es una construcción histórica” (p. 20), decía en la clase. Desde su perspectiva, era un acto absolutamente legítimo el hecho de que su obra fuera capaz de develar esa condición.

Pero en los comienzos de los 90 los intereses de Eisenman se habían desplazado nuevamente: esta vez, hacia el problema de la experiencia y su creciente mediatización. Tanto la conferencia pública, como en una reunión más íntima con los participantes del taller, aclaró que las imágenes que mostraría en diapositivas – imágenes de sus obras– no serían de ningún interés para los espectadores, aunque sí lo eran para él. Decía que, por el contrario, quizá su discurso podría llegar a tener algún valor. Así, no hubo relación entre sus palabras y las imágenes proyectadas que, por otra parte, creía que cualquiera podía entender sin explicación. Entonces, en lugar de señalar aspectos relevantes de sus obras desde sus reproducciones, prefirió comentar “la situación cultural en la que nosotros, como arquitectos, nos vemos sumergidos” (Eisenman, 1992b, p.

2). Distinguía un viejo paradigma “mecánico” de un nuevo paradigma “electrónico”: si al primero correspondía la cámara fotográfica (donde el sujeto aún podía manipular las imágenes en el laboratorio), al segundo pertenecían las producciones del “telefax”, donde la mano del hombre –decía Eisenman (pp. 2-3)– ya no es capaz de aportar valor alguno. Corriéndose de las preguntas que una y otra vez le hicieron sobre su relación con el deconstructivismo y Jacques Derrida, Eisenman condujo la discusión hacia ese otro terreno: argumentaba que “la TV, el fax, la computadora, el teléfono, son mucho más importantes como instrumentos del entorno y [estos] son finalmente el entorno y no la arquitectura” (Eisenman, 1992b, p. 10). Es reveladora la imagen de mundo futuro que Eisenman anunciaba: una separación entre una suerte de “mundo mediaval” y un mundo como “red mediática”. Liernur recogió esa observación que creía apropiada para entender las ciudades contemporáneas (Eisenman, 1992b, p. 9). Pero además, esta separación advertía los caminos que comenzaba a asumir la práctica profesional: por un lado, explorando las posibilidades de generación formal brindadas por las nuevas herramientas digitales, y por otro, acudiendo todavía a una producción artesanal para materializar la forma. Dos mundos que, más allá de sus diferentes lógicas, convergen inevitablemente en la obra –al menos mientras la fabricación asistida por computadora no sea una realidad de alcance masivo–.

Hacia el final de su conferencia pública, Eisenman recordaba una anécdota:

Hace como tres meses un colega nuestro, un alumno de Michael Graves, dijo algo muy acertado (...) Estaban todos sentados en la primera fila de un gran jurado final. Y Michael Graves y yo éramos como dos enormes gorilas que sembrábamos el pánico en los corazones de los estudiantes ahí presentes. Y entonces este estudiante nos dijo: “Señor Eisenman, señor Graves, quiero decirles algo en nombre mío y el de toda mi generación, no nos interesan sus reglas, no nos interesan sus preciosos planos, no nos interesa aprender todas esas extrañas cositas sobre Schinkel, Ledoux, Palladio que ustedes tratan de enseñarnos. Señor Eisenman, señor Graves, ustedes son como la liebre de marzo en el té de Alicia en el País de las Maravillas, su tiempo ha pasado.” Yo estoy de acuerdo con este estudiante. No existen más las reglas, no existen más las “viejas reglas”. Pero sí pienso que hay reglas y hay planos, y que van a seguir habiendo. No tengo certeza sobre cómo serán esos planos. Pero si sé que la gente necesita tocar la realidad. Necesitan tocar la luz y la sombra, blando y duro, frío y tibio. Pero no van a poder sentir estas cosas con las viejas reglas de la arquitectura. (Eisenman, 1992a, párr. 19)

Nos interesa la historia por dos motivos. El primero es que Eisenman sostenía la necesidad de establecer reglas para la arquitectura. Un reclamo que en el año 1995 pudo leerse también en el pizarrón del taller de Solsona—una cátedra donde la tradición del *partido* estaba fuertemente establecida—: “sin reglas no hay *partido*” (Deswarte, entrevista). La frase, que puede entenderse como una protesta contra una enseñanza basada en sobreentendidos, provenía incluso de muchos buenos alumnos (muchos que habían participado del TEP de Miralles y del Laboratorio de Najle, que luego comentaremos) y fue acompañada por una carta abierta en la que se criticaba el esquematismo al que conducía el *partido*. Con dicho reclamo se interpelaban los criterios por los que se evalúa un proyecto, haciendo

resonar también el viejo debate sobre qué se puede enseñar en Arquitectura: ¿cuál es el marco que permite a un docente concluir que un proyecto está bien o no? ¿Es un problema de gusto? ¿De originalidad? Y aun si se trabajara desde la tradición del *partido*, ¿qué otros conocimientos son necesarios para desarrollar un proyecto? ¿Cómo se llega desde una idea a la forma arquitectónica? ¿A través de qué procedimientos, de qué reglas?

La cuestión de la explicitación de las reglas que entran en juego en el hacer proyectual es consustancial al problema de la enseñanza, donde se procura transmitir, comunicar, señalar, cuestionar o volver conscientes algunos conocimientos en la comunidad de alumnos y docentes. Baliero (1984) ya había advertido este problema cuando decía también que “se han escrito sonetos extraordinarios y nadie se ha quejado porque para que un soneto sea tal deben cumplirse claras y precisas reglas”. Pero las reglas, continuaba, “no son sólo para escribir sonetos, sirven también para hacer consciente en el alumno y en los docentes la relación frente a la propia obra y frente a la sociedad”. Es cierto, la búsqueda de clarificación y precisión no es condición de buena arquitectura; pero sí se vuelve fundamental en los ámbitos de formación, porque el instinto no puede ser (y nunca es) el único recurso en una disciplina que ha acumulado conocimientos durante más de seis siglos. Por eso, como señala Moneo (2004, p. 152) a propósito de la obra de Eisenman, “la arquitectura como proceso”, aquella que describe “el trayecto del proyecto” explicitando las reglas por las que se contruye una forma, es “la arquitectura de las escuelas, lugares en los que aprendemos a ‘cómo hacer’”.

Volviendo a la conferencia de Eisenman, lo segundo que queríamos señalar sobre su comentario, es su referencia a la acción de “tocar”, aun para hablar de la luz y la sombra, aludiendo a un espacio háptico más que óptico. De algún modo respondía una pregunta que Liernur (1992, p. 11) se había planteado en el seminario sobre su obra: luego de exponer la ruptura de todo rastro de “escala humana” en el trabajo pasado de Eisenman, se preguntaba

“qué significaba que en relación al (proyecto de residencias para Cooper Union), el arquitecto explicara que ‘todas las quebraduras son para conseguir una mejor escala humana’” (p. 17). Lo cierto es que, ya en *El Croquis* 41 de 1989, Eisenman había dicho que “La cancelación de la casa X hizo que (se) diera cuenta de que estaba demasiado atrapado por ideas que no tenían ningún contacto con la realidad” (p. 9). Este giro hacia la “realidad” se correspondía con su reconsideración de la importancia de la construcción y de las “cualidades hápticas y sensoriales del espacio real” (p. 12): la construcción (y no el dibujo) se convertía para Eisenman en el medio apropiado para desarrollar las capacidades del “espacio” como articulador de sus nuevas inquietudes teóricas. Probablemente para sorpresa de muchos espectadores de entonces, decía:

Debemos parar esta continuidad de una arquitectura como un “*high art*” como la entendíamos en el pasado y encontrar soluciones afectivas (subrayo lo de afectivo y no efectivo) a los problemas del espacio, del tiempo, del sitio (...) porque sin un entorno afectivo la gente perderá el tacto con la necesidad que es una realidad física (sic). Se convertirán en intermediarios ellos mismos de su propia existencia física como un retrato en la pantalla de televisión. (Eisenman, 1992b, p. 10)

El taller de Miralles

Miralles había visitado la Argentina por primera vez en 1991 como conferencista del Congreso de Arquitectura “La construcción del pensamiento”, que tuvo lugar en el marco de la Pre-Bienal de Arquitectura que se realizó en Rosario. El éxito de esa jornada motivó no sólo la creación del rosarino *Grupo R*, sino que también dio lugar a la serie de conferencias que desde 1994 fueron organizadas en el CCPE. Como ya anticipamos, también en 1994 Miralles participó del TEP “La travesía de Lola Mora” (Figura 12) en el que se trabajó en el área de la Reserva Ecológica.

Un año antes, en el afiche del taller de Vázquez Consuegra, Sarquis introducía una serie de preguntas en relación al problema de la escala:

Pasado el furor del fragmento, ¿es pertinente abordar desde la arquitectura problemas generales de la ciudad?

(...) ante las preguntas sobre la legitimidad de utilizar por extensión las mismas herramientas del juego que utilizábamos para la pequeña escala, no es difícil advertir que es necesario revisar e inventar nuevos modos de proyectar, donde nuevas reglas modelen también nuevos materiales (...) (Taller Experimental Proyectual, 1993)

Pero, a mediados de los años noventa, ¿había realmente pasado el “furor del fragmento”? Es más, ese modo de entender la ciudad por partes que había sido legitimado con el concurso “20 ideas para Buenos Aires”, ¿no volvía sobre la propia arquitectura, que podía ser pensada también desde fragmentos? En rigor, ese abordaje desde el fragmento había sido ensayado desde el *collage* en algunos talleres de La Escuelita y del Laboratorio del CAYC. Pero a diferencia de aquellas exploraciones de fines de los 70, en el TEP de Miralles el fragmento se entendió como “pieza” y fue abordado desde su lógica material. Con la “pieza” se introdujo, también, una novedosa reflexión sobre el modo en que las diferentes escalas pueden ser introducidas en el proceso proyectual. Si el proceso implicado por el *partido* se despliega desde las escalas grandes (y totalizadoras) hacia las escalas pequeñas de manera progresiva, la aproximación que se propuso en el TEP de Miralles suponía un trabajo desde escalas grandes y pequeñas al mismo tiempo. Esto puede ser comprendido en el proyecto realizado por Francisco Moskovits. Éste consistía en un trabajo de montaje y *collage* sobre una fotografía aérea (Figura 13) que permitía al proyectista aproximarse al área de la reserva y el río, al mismo tiempo que se avanzaba en una serie de maquetas de detalle –o de “piezas”– que conformaban un “sistema mayor” (Figura 14). La memoria explicaba:

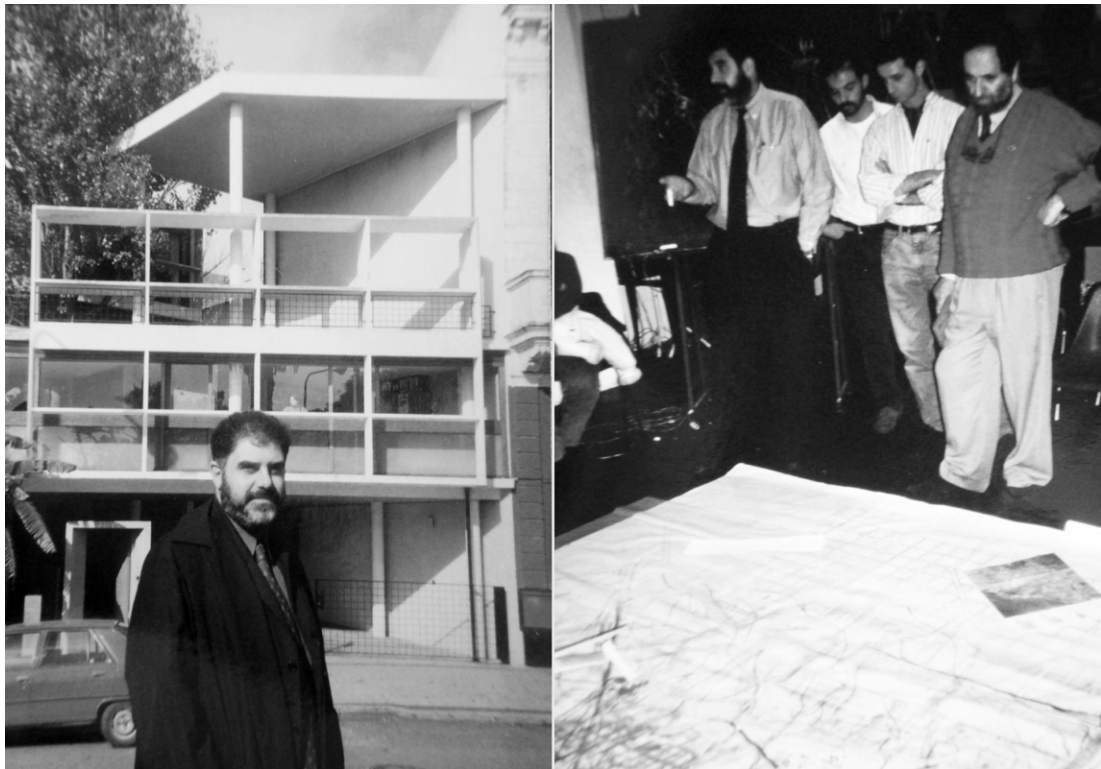


Figura 12. Enric Miralles, en su visita a la Argentina en el marco del TEP, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.



Figura 13. Collages y montajes realizados para el TPE de Miralles, "La travesía de Lola Mora", por Francisco Moskovits, 1994. "Estrategia" para devolver el río a la ciudad; y sistema constituido por líneas, desarrolladas en tres niveles: "agua", "aire" y "tierra". Archivo personal de Jorge Sarquis.

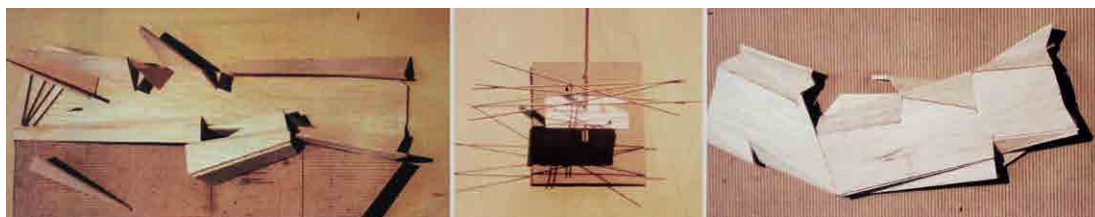


Figura 14. Maquetas producidas para el TPE de Miralles, “La travesía de Lola Mora” por Francisco Moskovits, 1994. Los modelos pertenecen a los niveles “tierra”, “aire” y “agua”. Archivo personal de Jorge Sarquis.

El título del Taller sugería un “ir hacia”, una “travesía”, un derivar sin rumbo en pos del río.

Surgen, entonces, dos estrategias ante la imposibilidad manifiesta de dominio de un territorio inconmensurable. Una, devolviendo el río a la ciudad a partir de las sucesivas operaciones de desplazamiento, fractura, dislocación y distorsión del adosamiento a la Costanera Sur. La otra, y superpuesta a la anterior, consiste en la generación de un sistema apto para ser desarrollado, más que la determinación de unos resultados formales, que sin embargo aparecen al ampliar la escala. El sistema está constituido por líneas, desarrolladas en tres niveles: el del agua, el de la tierra y el del aire; que conforman una red múltiple y “plana”, que se encuentran en puntos no estructuralmente significantes. Así se configura una topología que no impone regulaciones, sino que asume la no posibilidad de determinación absoluta sobre esta territorialidad. (Moskovits, 1994, s.p.)

De este proyecto merecen señalarse varios aspectos. El primero es que aparece aquí la noción de *sistema* como posibilitadora de un trabajo indeterminado, ilimitado y de seriación; como un modo apropiado para operar sobre un territorio complejo e inconmensurable; y como estrategia para un proyecto entendido como “deriva sin rumbo” certero. En este sentido, el concepto de *sistema* aparece disociado de la idea de *partido*, a diferencia del sincretismo que se había dado entre ambos

conceptos en la cultura proyectual local de los años 70, tal como ha observado Aliata (2006). Así, el sistema aborda la forma arquitectónica, sin prefigurarla, sin cerrarla, sin preocuparse por su unicidad.

Segundo, “las sucesivas operaciones de desplazamiento, fractura, dislocación y distorsión” muestran la utilización de una serie de estrategias que habían sido trabajadas dos años antes en el TEP de Eisenman, del que Moskovits había participado. Durante las conversaciones que mantuvo con los participantes del taller, el propio Eisenman (1992b) había asociado el concepto de “dislocación” a la idea de habitación –en tanto ambiente para hábitos– y, por lo tanto, “dislocación” suponía para él la ruptura de la habitación. Ya mencionamos que esas acciones también fueron analizadas por Liernur en el seminario que había brindado días antes de su llegada.

El tercer punto que puede destacarse es la focalización sobre ciertas “piezas” (Figura 14), como un modo de asumir la relación entre forma y materia desde la constructibilidad. Esta aproximación, que no fue exclusiva de ese grupo (Figura 15), retomaba recursos del propio Miralles; en especial, un trabajo desde la maqueta (que incluso se realizó de madera balsa, como las del catalán), recuperando una herramienta proyectual que en las décadas anteriores había sido relegada en las instancias tempranas del proceso proyectual. Claudio Vekstein,⁷ quien durante el verano previo a la llegada de Miralles había llevado adelante un seminario sobre su obra

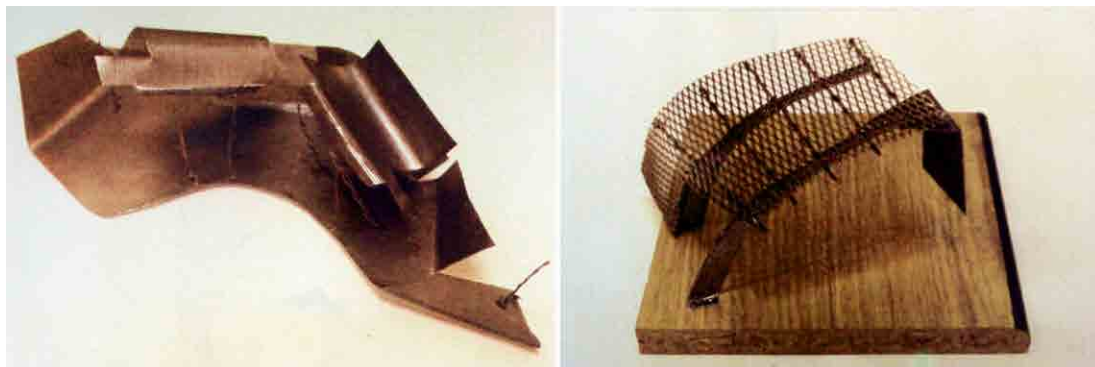


Figura 15. Maquetas producidas para el TPE de Miralles, “La travesía de Lola Mora”, por el grupo precedido por Schargrodsky, De Luigi y Fernández, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.

y sobre “la puesta en crisis de los modos ‘tradicionales’ del proyecto”, había planteado justamente este trabajo sobre “piezas clave”. En el programa del taller preparatorio, Vekstein (1994), para introducir a los participantes en la práctica proyectual de Miralles, proponía un “procedimiento” que definía como el “opuesto al del concepto de la *idea a priori*”. Un procedimiento que pretendía ubicar al sujeto “solo como mediador” y no como “creador”. Un procedimiento que entendía al proyecto como “descripción”, donde la recolección de datos tendría la capacidad de “motivar” material arquitectónico. Proponía entonces una práctica basada en tres momentos:

- Colección de datos propios y dibujos en escala superpuestos.
- Estrategias de acople y aproximación a lo concreto.
- Dimensionado y ajuste.

El proyecto como “descripción” surgiría así de los “datos” del lugar; obtenidos tanto de la experiencia directa –“como intuición intelectual”–, como del riguroso registro planimétrico. Algunos años antes, Miralles había escrito en un artículo titulado precisamente “Lugar”, donde expresa que en el dibujo,

aparecen las reglas que nos permiten avanzar. No existe jamás el papel en blanco.

(...) En esos planos no existe preocupación por el representar (...) No se trata de acumular datos, sino de multiplicarlos; de permitir que aparezca aquello en que no habíamos pensado... De ahí que se avance por sucesivos comienzos. Una y otra vez, como si cada uno fuera el definitivo – abatimientos, cambios de escala–. Lo mejor de un dibujo son los estadios intermedios... Ese ver aparecer... Aquello que queda para otro trabajo. (Miralles, 1999, p. 28)

En la medida en que se resta importancia al punto de inicio (no hace falta haber tenido ideas, no hay hoja en blanco) y al de llegada (lo mejor son los estadios intermedios), toda la atención se vuelve sobre el proceso. Allí aparecerán las reglas. En la misma revista *El Croquis* en que se publicaban estas palabras se encontraba también “Cómo acotar un croissant”: aquel ejercicio que Miralles proponía junto a Eva Prats, donde se indicaban los procedimientos para relevar una medialuna, dando cuenta de las dificultades de mensurar una superficie no euclidiana –la masa–. A partir de la fotocopia “incolora, inodora y sin sabor”, se describían los sucesivos pasos que involucraban trazas de tangentes, radios, centros de circunferencias y triangulaciones referidos a esa huella. La fotocopia producía en el ejercicio un primer filtro mecánico sobre una realidad: el resto de las operaciones ya no estarían dirigidas al original, sino a ese primer registro maquínico.

Con esa primera acción daba una clave sobre su práctica proyectual: tal como se sugería en “Lugar”, Miralles creía que las acciones “mecánicas” permitían aflorar “aquello en que no habíamos pensado”. Tenía la convicción de que a través del acto mismo de dibujar (como si se tratase del trabajo de una fotocopidora: acto repetible una y otra vez) aparece una aproximación a la arquitectura imposible de ser pensada *a priori*. Por eso se “describe” y no se “crea”. Por eso no hay interés por el “representar” sino por lo que se “presenta”.

Aunque no contamos con la charla brindada por Miralles en el TEP, la conferencia que Pinós dio un año después en las jornadas rosarinas del CCPE, nos da algunas pistas sobre cómo proyectar a partir de esos relevamientos. He señalado en otro artículo (2014) que para explicar la escuela hogar en Morella que recientemente había terminado junto a Miralles, Pinós mostraba las fotografías del sitio y un plano que, por tratarse de una zona montañosa, indicaba curvas de nivel. El ejercicio proyectual que comentaba, surgía de una observación atenta del lugar que involucraba la experiencia directa, pero sobre todo emergía de una lectura de la cartografía: “las líneas que surgen del lugar” –como decía Pinós (1995)– surgían en rigor de las cotas de nivel. Se materializaban, primero, como líneas dibujadas sobre las curvas de ese plano; luego en la maqueta, como superposición de diferentes superficies que construían la pendiente; y, finalmente, aparecían donde antes no existían como muros del edificio. Pero el trabajo proyectual no se limitaba a la abstracción de esas líneas, sino que significaba también problemas de materialidad: “Queríamos disfrutar de la naturaleza (...) pero al mismo tiempo no queríamos aparecer con cristales. Nada en el paisaje tiene brillos. Todo tiene sombras (...) por eso todas las ventanas tienen estas lamas” (Pinós, 1995, s.p.). Pinós remarcaba que con el edificio habían querido “diluirse lo máximo posible con el paisaje” porque les “daba miedo hacer un edificio de estructura muy clara y de lectura muy evidente”; es decir, se rehusaban a construir un objeto. Indudablemente se trata de una sensibilidad

opuesta a la implicada en la “arquitectura de partido”.

El temprano trabajo de Miralles y Pinós –que muchos estudiantes y docentes conocieron en el TEP de 1994– brindó en Buenos Aires un modo alternativo para el proyecto; una práctica que requería de una mirada atenta que, aunque precisa, no es la mirada del científico, sino la mirada del artista.

Esa relación entre Arte y Arquitectura fue explorada por Vekstein en un curso de posgrado que se organizó en 1996 en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, llamado “El museo como interface: obre de arte y de arquitectura”. Miralles participó ese año como profesor invitado. (Figura 16) Al año siguiente se realizó un segundo curso llamado “Campos expandidos del fundamento estético: de la obra de arte, a la arquitectura, el paisaje, la ciudad y el territorio”, en el que se sumaron como docentes Roberto Lombardi y el rosarino Hernán Díaz Alonso. En esa ocasión fueron invitados Juhani Pallasmaa y Wolf Prix de Coop Himmelb(l)au. El posgrado estaba abierto a estudiantes de arquitectura, arquitectos y artistas, y retomaba explícitamente el problema del “campo expandido” de Krauss:

el primer año (tuvo) que ver con cómo repensar el museo de calcos de la Cárcova poniéndolo en relación con el jardín (...) Tuvo que ver con un arte ya no objetual, un arte más ligado a la arquitectura en el sentido de su compromiso con la organización del espacio y los problemas de limitación (...) El segundo año fue más directamente una intervención paisajística urbana. La consigna era cómo establecer algún tipo de intervención entre la ciudad y el río, buscando un punto en el que el borde de la ciudad entrara en contacto con la boca del Riachuelo y se viera el horizonte (...) Eran en general ejercicios predominantemente asociativos. (...) ejercicios de una pauta que tendía a ser o contingente o casi metafórica. (Lombardi, entrevista)

Nuevamente los trabajos se iniciaron con ejercicios de relevamientos y los cursos

Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova

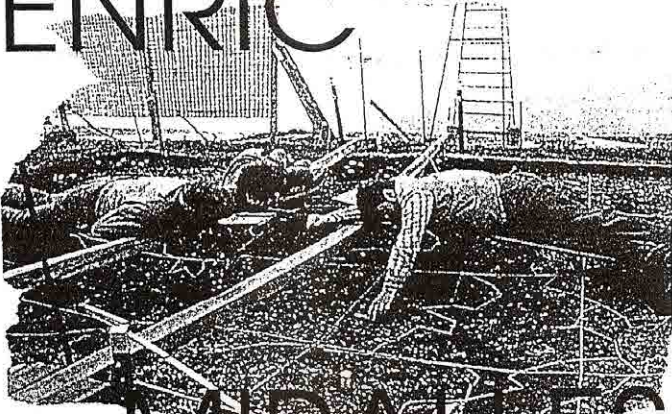
Ciclo extensión cultural

Av. Costanera Sur y Brasil
(1107) Buenos Aires
Tel.: 361-5144 4419
Teléfax: 361-3790

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA NACIÓN
"ERNESTO DE LA CÁRCOVA"
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL
"TALLER ABIERTO DE ARQUITECTURA"

CONFERENCIA DEL ARQUITECTO

ENRIC



MIRALLES

"LOS EDIFICIOS SON
DEMASIADO GRANDES"

Como parte del "Taller Abierto de Arquitectura" que dirige el Arq. Claudio Vekstein en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova" dentro del Ciclo de Extensión Cultural, brindará una conferencia pública el maestro catalán Arq. Enric Miralles sobre sus más recientes trabajos:

"La mayor parte de mis trabajos ha tenido el espacio público como tema preciso del proyecto. Trabajar en esas zonas "terrain vague" que la ciudad ha ido olvidando en su interior.. Este interés se ha ido desplazando hacia los edificios... El carácter público de los edificios es un equilibrio complejo entre lo específico del programa: Museos, Bibliotecas, Auditorios, Aularios, y la ciudad de la que forman parte... como lo público se representa en la ciudad"

SÁBADO 2 DE NOVIEMBRE 11 HS., SALA "MARGARITA XIRGU", (CASAL DE CATALUNYA), CHACABUCO 875, CAPITAL

PATROCINAN: EL ICI-CENTRO CULTURAL ESPAÑOL Y EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN

Figura 16. Afiche de la conferencia de Miralles. Archivo personal de Roberto Lombardi.

contaron con clases teóricas a cargo de los docentes. También se sumó la participación del licenciado Alberto Delorenzini, a quien Vekstein y Lombardi conocían desde sus tempranos seminarios “Del arte en la era de la metrópolis” dictados en la cátedra de Roberto Fernández.

Por otra parte, el concepto de “pieza” introducido por Miralles, fue incorporado en un Laboratorio que se creó en el interior de la cátedra Solsona, en el mismo año en que tuvo lugar el TEP del catalán. Dirigido por Ciro Najle y los docentes Pío Torroja, Daniel Ventura y Alejandro Bobrowicky, se trató de una experiencia incómoda: era un modo de cursar el primer o segundo año del taller de Arquitectura en un grupo abocado a prácticas más experimentales, que no estaba abierto a todos los alumnos sino a los “mejores”;⁸ una experiencia sumamente polémica en el contexto de la universidad pública. Pero además, se proponía como una alternativa a la lógica del *partido* que primaba en la cátedra; una lógica que, desde la mirada de Najle (entrevista), ya generaba cierto desgaste: “la cátedra producía muchos productos esperados, muy virtuosos dentro de esa lógica, pero también cada vez más vacíos”. El ejercicio proyectual propuesto no comenzaba entonces con una idea *a priori*, sino con obras y proyectos de arquitectura contemporánea que eran tomados como “material de trabajo”: obras y proyectos que

se disponían para la acción desde fotocopias. En este sentido, su propuesta recuperaba – aunque de un modo diferente– un trabajo que había sido explorado en algunos talleres de La Escuelita y en la posterior cátedra de Díaz en la FADU. Vale recordar que Najle había cursado en este último taller, pero –como muchos de sus compañeros– debió iniciar sus pasos como docente migrando a otras cátedras cuando Díaz dejó el país en 1988.

Es cierto que el Laboratorio debe entenderse como un caso singular en el que se volcaron las inquietudes específicas de quien lo dirigió: sus intereses por las ideas eisenmaneanas vinculadas a los problemas de sintaxis y abstracción, y sus lecturas de los escritos de Deleuze que Zaera tanto citaba en sus artículos de la revista *El Croquis* (lecturas que prontamente lo llevaron a autores como Gregory Bateson, Henri Bergson, Ilya Prigogine o Fernand Braudel). Pero también fue una experiencia donde convergió la noción de “pieza”. Najle (entrevista) recuerda que en el Laboratorio “se discontinuaban los materiales y se los aislaba de sus contextos de obra: una pieza, o una parte, un objeto, un elemento... Lo llamábamos ‘pieza’. Miralles estaba ahí, por ejemplo”. Efectivamente, tanto Najle como Torroja había participado del TEP del catalán. En el caso del Laboratorio, las “piezas” que se recortaban “se ponían en relación y se establecían nuevas relaciones. Piezas de una

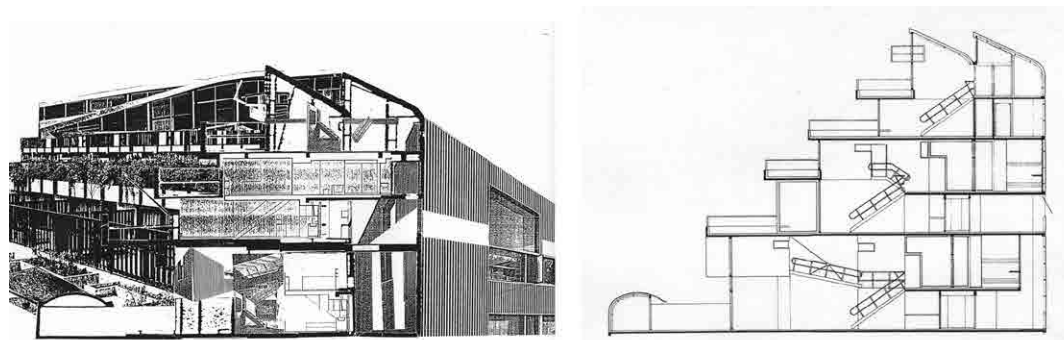


Figura 17. Trabajo realizado por Pablo Lorenzo Eiroa en 1994, como alumno del Laboratorio dirigido por Ciro Najle en Arquitectura 2 de la cátedra Solsona. Izquierda: fotomontaje con imágenes de Koolhaas (Nexus World), Gehry (Ron Davis Studio) y Le Corbusier (Unité d' Habitation de Marseille); derecha: sección del edificio de proyectado. Material cedido por Ciro Najle y Pablo Lorenzo Eiroa.

obra con otra". (Figura 17) El foco de los ejercicios estaba puesto tanto en los problemas de organización, como en la detección de "continuidades y discontinuidades" en el material (Najle, entrevista).

Para el arquitecto Bruno Emmer –quien fue alumno del Laboratorio– la experiencia podría entenderse como un modo de introducir a los estudiantes en un trabajo disciplinar riguroso, focalizado, preciso, sistematizado, que insistía profundamente en algún problema acotado. Emmer lo explica a partir de uno de los textos que habían leído en el Laboratorio: los ejercicios implicaban la misma precisión que el anciano ciego exigía a Marco Stanley Fogg –aquel personaje del *Palacio de la luna* de Paul Auster– en las descripciones de sus paseos. Si bien el resultado final del proyecto como totalidad no era un objetivo prioritario –aunque era exigido–, sí se esperaba que determinados aspectos del mismo estuviesen intensamente desarrollados.

El Laboratorio duró solamente aquel año. En 1995, el nuevo rol que Najle asumió en la cátedra, lo encontró más próximo a Sergio Forster, quien era Profesor Adjunto de Arquitectura II. El diálogo que ambos mantuvieron durante ese año (Najle dejaría el país en 1996 para realizar estudios de posgrado en el exterior) condujo a una serie de ejercicios proyectuales que reelaboraron aquellos del Laboratorio, y que Forster siguió proponiendo a sus estudiantes –ya desde sus propios intereses– hasta el final de la década.

Notas finales

Si bien el objetivo de este trabajo no fue recomponer el mapa completo de cómo fueron incorporadas las novedades introducidas por los TEP en las experiencias didácticas de Buenos Aires, seguir los hilos de las redes que tejieron los participantes –estudiantes y docentes– permitiría profundizar en esa compleja cartografía. Aquí apenas hemos seguido algunas experiencias –en general, laterales a los talleres dominantes–: indagamos en el interior de la cátedra Solsona,

ya que se trató de un taller donde la lógica del *partido* estaba bien consolidada; y señalamos el curso de posgrado que Vekstein emprendió por fuera de la FADU, porque esa experiencia puede entenderse como un desprendimiento directo del TEP de Miralles. Ahondar en estas y otras experiencias didácticas (algunos niveles de la cátedra de Varas o Roca, o en los talleres de Morfología de García Cano, por ejemplo) podría mostrar las inflexiones, reinterpretaciones y apropiaciones de algunos conceptos, ejercicios y técnicas proyectuales que aparecieron en los TEP, y cómo éstos se articularon con otras atenciones. Una revisión de esas experiencias didácticas contribuiría a ampliar el conocimiento sobre muchas incursiones novedosas de la cultura proyectual local de fin de siglo; muchas de las prácticas que hoy resultan habituales en ciertos contextos universitarios pueden rastrearse hasta estas experiencias.

En este trabajo señalamos que los ejercicios realizados en los TEP estuvieron fuertemente imbricados con las prácticas proyectuales de sus invitados y, también, que ése fue un interesante modo de conocer la arquitectura y el hacer proyectual de esos arquitectos. En este sentido, el valor de los TEP –y de la gestión de Sarquis– reside en haber propiciado en estos *workshops* un diálogo estrecho entre la cultura proyectual local y el debate internacional. Un acercamiento que constituyó un rico espacio para explorar modos alternativos para la práctica proyectual, justo cuando el concepto de *partido* profundizaba su crisis.

Algunos de estos talleres produjeron un gran impacto: hemos apuntado cómo los procedimientos proyectuales de Miralles articularon una práctica fundada en el "lugar" –como un trabajo fuertemente asociativo apoyado en registros rigurosos–, con un interés por las condiciones materiales y tectónicas de la arquitectura, que no habían estado presentes en las décadas anteriores. Su trabajo abrió el camino hacia una práctica confiada en la capacidad del relevamiento arquitectónico para "presentar" las claves del proyecto. Pero también, como vimos, Miralles introdujo un interés por las "piezas", que permitió adelantar

la escala del detalle hasta el inicio del proceso proyectual.

Por su parte, la presencia de Eisenman en el primer TEP centró la atención en los procesos proyectuales y en las reglas con las que los arquitectos se aproximan a la forma arquitectónica. Si bien el reclamo por las reglas del proyecto se articuló en Buenos Aires con una crítica a la didáctica establecida vinculada al concepto de *partido*, las reglas también atañen al campo del Arte. Decía Friedrich Schiller (1795) que el hombre sólo debe jugar con la belleza, y que el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega. También Gadamer (1977) ha apuntado al carácter lúdico del arte. El límite difuso entre Arquitectura y Arte –al que Sarquis llamaba a explorar– fue y sigue siendo un campo fructífero para muchas prácticas proyectuales. En este sentido, puede seguirse el trayecto de experiencias que comenzaron a vincularse de manera más explícita con el Arte, como la que llevó adelante Vekstein en la Cárcova, recuperando la teoría del “campo expandido” de Krauss. Algunos de los trabajos posteriores de Najle también se encuentran en el límite “arquitectura - no arquitectura”. Así, aunque fue cuestionada la figura del “arquitecto-artista” en tanto “genio creador” –aquel inspirado a quien se le ocurre un buen *partido*– su lugar como artista ha permanecido intacto. La arquitectura de autor –una arquitectura acompañada por la explicación del proceso que la hizo surgir– ha encontrado, por otro lado, un mercado fértil.

Notas

¹ Este artículo recupera parte del trabajo de mi tesis de maestría: *De la idea de partido a los procesos no apriorísticos. Transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo*. Directora: Dra. Graciela Silvestri. Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Torcuato Di Tella, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. Defendida en Buenos Aires, 2016.

² Fueron entrevistados en Buenos Aires durante el 2015: Jorge Sarquis, Eduardo Leston, Roberto Lombardi, Francisco Moskovits, Daniel Ventura, Ciro Najle, Bruno Emmer y Hernán Deswarte.

³ Leston reflexiona sobre lo que considera sucedía –y aun sucede– en muchos talleres: “Chomsky decía que hay gente que tiene un atributo excepcional: hablan con mucho vocabulario, de forma articulada y escriben muy bien, y no saben nada de gramática. Él llamaba a eso ‘gramaticalidad innata’. Los mejores arquitectos y los mejores estudiantes de arquitectura, que son una excepción en el medio (...) tienen ese atributo y funcionan muy bien con profesores que también tienen ese atributo. (...) Entonces el trabajo y el diálogo con el docente siempre es en términos de sobreentendidos: ‘yo no te lo puedo explicar bien pero vos me entendés’; y sobre eso se construía”. (Leston, E., entrevista)

⁴ En los escritos de Zaera Polo y Moussavi, puede leerse: “Los procesos son mucho más interesantes que las ideas. Las ideas están vinculadas a códigos existentes” (Foreign Office Architects, 2001). Estos arquitectos entendían al proceso como “la generación de una microhistoria para un proyecto” y proponían “introducir un desarrollo secuencial en lugar de desplegar una forma o una idea. Que prolifere, y esperar a la aparición del proyecto”.

⁵ Se trata de la investigación “Ciclo Vital”, que tenía carácter interdisciplinario. (Sarquis, 1993, p. 49).

⁶ En la memoria puede leerse la siguiente metáfora formal: “Los edificios no emergen del suelo sino que se clavan en él, rompiéndolo, astillándolo, penetrándolo [...] Una piel desgarrada que deja ver tejidos, venas, huesos y tendones, Y un ‘techo’ que arma el cobijo, un techo de usos, y servicios, un techo con espesor.” (Busnelli, R. y Ferrari, C., 1992)

⁷ Vekstein había conocido a Miralles en Frankfurt en 1991. Por recomendación de Goldemberg, había viajado para estudiar en el taller de Peter Cook en la *Städelschule*: allí se encontró con las clases de Miralles y de ese encuentro surgiría el trabajo conjunto del Museo de la Rosa y una serie de cruces académicos, como el de este taller.

⁸ Algunos de los estudiantes que participaron del Laboratorio fueron Tomás Saraceno, Santiago Pagés, Bruno Emmer, Federico Borghini, Alexis Rocha y Pablo Eiroa.

Referencias

- Aliata, F. (2006). Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block*, 7, 82-88.
- Allen, S. (2004). Condiciones de camp. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 241, 22-35.
- Baliero, H. (1984). "Taller Baliero. Propuesta". Recuperado de: <http://www.tallerbaliero.com.ar/>
- Busnelli, R. y Ferrari, C. (1992), Memoria de Proyecto realizado en el Taller Experimental Proyectual "Nuevos programas para nuevas arquitecturas". Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Crispiani, A. (1997). ANY body: imágenes y realidad. *Revista de Arquitectura*, 185, 59-65.
- Eisenman, P. (1989). Entrevista por David Cohn. *El croquis*, 41, 7-15.
- Eisenman, P. (1992a). Conferencia magistral: Peter Eisenman en Buenos Aires. Transcripción de Victor Cantarini. Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Eisenman, P. (1992b). Transcripción de los encuentros con Peter Eisenman en el Taller Experimental Proyectual "Nuevos programas para nuevas arquitecturas". Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Foreign Office Architects (2001). Código FOA remix 2000. 2G, 16, 121-143.
- Foster, H. (Ed.) (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Frampton, K. (1988). Arquitectura y Regionalismo crítico. *Revista de Arquitectura*, 142, 34-36.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre la cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- Gorelik, A. (2008). El romance del espacio público. *Alteridades*, 18 (36), 33-45. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74716004004>
- Herreros, J. (2000, Septiembre). Programa del Taller de Experimentación Proyectual: "Refugios turísticos en condiciones geográficas diversas", Buenos Aires. Archivo personal de Silvia Alvite.
- Iribarne, J., Roizen, C. y Chandler, M. (1993). Más allá del Deconstructivismo. Reportaje a Peter Eisenman. *Revista de Arquitectura*, 165, 53.
- Jacobovich, A. (2006, 1° de Septiembre). Entrevista al arquitecto Ariel Jacobovich. Archivos DAR - FADU UBA, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.archivosdar.com.ar/entrevistas/jacobovich.html>
- Jameson, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Kogan, C. (2014). Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, (11), 166-187. Recuperado de <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/59>
- Kogan, C. (2017). El diseño como colección intencionada de arquitectura. *Estudios del hábitat*, 15(1), e019. <https://doi.org/10.24215/24226483e019>
- Lenoir, T. y Alt, C. (2002). Flow, Process, Fold: Intersections in Bioinformatics and Contemporary Architecture. En A. Picon y A. Ponte (Comps.), *Science. Metaphor, and Architecture*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Liernur, F. (1992). Transcripción del seminario teórico sobre la obra de Peter Eisenman para el Taller Experimental Proyectual "Nuevos programas para nuevas arquitecturas". Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Miralles, E. (1999). Lugar. *El Croquis*, 30 + 49-50 + 72[III], 28-29.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Moskovits, F. (1994). Memoria de Proyecto realizado en el Taller Experimental Proyectual "La travesía de Lola Mora". Archivo personal de Jorge Sarquis.

- Pinós, C. (1995). Conferencia. *Ciclo de Arquitectura Contemporánea*. Ciclo de charlas llevado a cabo en el Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina. Videoteca del Archivo del Centro Cultural Parque de España en Rosario.
- Picón, A. (2003). Arquitectura, ciencia, tecnología y el reino de lo virtual. En Ll, Ortega (2009). (Comp.), *La digitalización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rosalind Krauss (1985). La escultura en el campo extendido. En H. Foster (2002). *La Posmodernidad*. Barcelona, España: Kairós.
- Sarquis, J. (1993). Eisenman en el taller proyectual. Selección de trabajos. *Revista de Arquitectura*, 165, 49-52.
- Silvestri, G. (2008). Sombras del pasado, sombras del futuro. La arquitectura contemporánea frente a los cambios metropolitanos. *Alteridades*, 18 (36), 87-103. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74716004008>
- Sztulwark, P. (2001). Partido. partido. partido. *Contextos*, 6+7, FADU-UBA. en revista no va editorial y si números de páginas
- Varas, A. (1997). *Buenos Aires Metrópolis*. Buenos Aires: UP-Harvard-UBA.
- Vekstein, C. (1994). "Taller Proyectual Experimental: La travesía de Lola Mora. La descripción como proyecto". Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Taller Experimental Proyectual (1993). "Una utopía posible. Proyectar en la periferia en hábitat contemporáneo". Afiche de promoción de la actividad. Archivo personal Jorge Sarquis.

Carolina Andrea Kogan

Arquitecta egresada de la Universidad de Buenos Aires (2006) y magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, en la Universidad Torcuato Di Tella (2016). Profesora Asociada del Taller Integral de Arquitectura III y IV de la Universidad de Palermo; Profesora Adjunta de Teoría de la Arquitectura II y III en la Universidad Nacional de San Martín; Profesora Titular de las materias del área de investigación de la Maestría en Proyecto Arquitectónico de la UBA (Director: Arq. Justo Solsona) y del Laboratorio de Proyecto I de la Maestría en Proyecto y Patrimonio de la UNSAM (Directores: Dr. Arq. Capeluto y Dr. Arq. Kozak).

carokogan@gmail.com