



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesis de Belgrano

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Carrera de Arquitectura**

**El proyecto como significación**

**N° 567**

**Francesco Milano**

**Director de Tesis: Arq. Alejandro Vaca Bononato  
Tutores: Arqts. Alfredo Quiroga, Lucas Gilardi y  
Jorge Sinesi**

**Departamento de Investigaciones  
2013**

Universidad de Belgrano  
Zabala 1837 (C1426DQ6)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina  
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533  
e-mail: [invest@ub.edu.ar](mailto:invest@ub.edu.ar)  
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

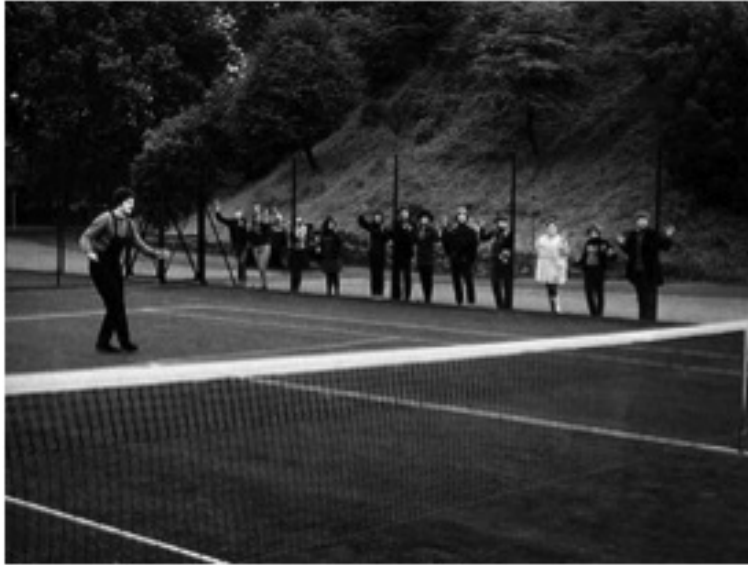
*“No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación ; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido.*

*Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos”.*

*Octavio Paz*

# INDICE

Pre	pag. 3
Capitulo I - <b>Presencia y Sentido</b>	pag. 7
Capitulo II - <b>Fragmentos</b>	pag. 16
Capitulo III - <b>Biblioteca-Montaje</b>	pag. 25
Capitulo IV - <b>El tiempo</b>	pag. 45
Conclusiones	pag. 51
Bibliografia	pag. 52
Abstract	pag. 58



*Michelangelo Antonioni - Blow up*

En la escena final de la película *Blow up* de Antonioni, el protagonista presenta a un improbable partido de tenis. Los contendientes son dos mimos, raquetas y pelotas, imaginarios. A pesar de esto, los dos jugadores pelotean ferozmente. De repente, el golpe de uno arroja la “pelota” inexistente fuera de la red que define la cancha, con una trayectoria que la hace precipitar en un punto supuestamente cerca del pie del reportero que mira intrigado.

En un estado de evidente vergüenza, el periodista se detiene un momento para pensar.

Finalmente, se acerca, para tomar con los dedos aquella porción de nada cerca de su zapato, y devolverla con el gesto de un lanzamiento a los mimos que lo miran pacientes.

## Pre

Esta tesis es el capítulo final de una experiencia, no solo proyectual, que nos ha involucrado durante el año escolar 2011.

Como parte de un intercambio académico entre la Universidad IUAV Venecia y la Universidad de Belgrano de Buenos Aires, hemos pasado dos semestres correspondientes al quinto año de nuestra carrera universitaria en Argentina, asistiendo a los cursos ofrecidos por el anfitrión.

Durante el segundo semestre, es decir de julio a diciembre (2011), cursamos en la materia Trabajo Final de Carrera, también conocido como “taller AVB” y directo por la cátedra del Prof. Alejandro Vaca Bononato; que nos ha guiado en el proyecto de puesta en valor y readaptación: de la playa de maniobras del ferrocarril, de la estación de pasajeros y del borde tangente de la ciudad de Campana, limítrofe a dicho lugar.

Hemos elegido la imagen de la película Blow up de Antonioni para encarar este elaborado, porque creemos que describe de manera muy apropiada el espíritu de nuestro trabajo en el Taller en el que estuvimos implicados durante estos meses.

En esta escena el reportero protagonista, con un gesto le da la espalda a la razón y acepta la situación de invencible incertidumbre a la cual había intentado sustraerse por todo el desarrollo de la historia.

¿Que pasa si esta misma actitud intelectual se infiltra en la lógica de un proceso creativo?

¿Que pasa si el proyectista renuncia al control racional sobre la forma, a la especificidad de su acto creativo, y acepta que el azar y la contingencia entren a formar parte del resultado final?

Es lo que hemos experimentado en el curso de este taller. Para entenderlo no hemos trabajado con las herramientas de la arquitectura convencional (desde las análisis urbanas hasta el programa de necesidades...), sino con todo un universo de referentes (arquitectónicos, pero también literarios y filosóficos) que nos llevaron decididamente lejos del “paisaje cultural” (sólido suelo) de la razón.

El proyecto arquitectónico sobre el cual hemos trabajado ha sido desarrollado a través de una técnica inusitada o de toda manera poco común, o sea el collage en alternativa a los instrumentos tradicionales de la encuesta proyectual.

La lógica detrás de este modus operandi, implica una reinterpretación del proceso creativo, que se convierte en una operación de “montaje” de piezas preexistentes, después de haberlas reinterpretadas y adaptadas a la situación más bien que en una operación de demiúrgico creación a partir de cero.

En las siguientes páginas nos gustaría por lo tanto hablar de esta experiencia, el proceso de composición y de los resultados a los que nos ha traído.

Pero no solo vamos a tratar de describir las etapas del proyecto, sino sobretodo de proporcionar al lector las herramientas teóricas para comprenderlas. No sólo descubrir el producto arquitectónico que hemos llegado, sino también ofrecer las llaves para poderlo interpretar.

Por la naturaleza experimental del proceso de composición aquí propuesto, la fase de “interpretación” constituye un paso notablemente relevante en la lógica del proyecto mismo.

Dados así estos supuestos, los objetivos que nos proponemos lograr en el curso de este trabajo son los siguientes: en primer lugar, por la singularidad de esta experiencia latinoamericana y la calidad de los estímulos que nos ha ofrecido (a veces muy lejanos en el horizonte cultural), nos gustaría producir un documento que de alguna manera constituya un informe, un resumen de la “experiencia AVB”.

---

En segundo lugar, dadas las características particulares del curso, donde nuestras guías nos condujeron en recorridos tortuosos a través de mundos a veces ajenos a los panoramas culturales convencionales de la arquitectura, nos haría placer que este documento constituya un paso más en el desarrollo del trabajo.

Contar un proceso creativo, significa revivirlo, volver sobre nuestros pasos, a veces corregirse, a veces tomar conciencia de las cosas que nos habían pasado por alto.

En el primer capítulo hablaremos y nos ocuparemos del sentido de la arquitectura, elemento que a menudo viene puesto es segundo plano por el prevaler de la presencia misma de la forma que la vehicula.

El segundo capítulo, será mas bien dedicado al concepto de fragmento y consiste en una reflexión ontologica sobre el carácter no absoluto y convencional de las cosas.

El tercer y ultimo capítulo en fin consiste en la descripción del método compositivo que hemos utilizado para proyectar la biblioteca en acuerdo con los conceptos desarrollados en dos capítulos precedentes y la descripción del proyecto mismo.

Después nos hemos dedicados individualmente a profundizar dos temas en el específico, el lenguaje y el tiempo. A estos dos argumentos serán dedicados el capítulo cuatro y el capítulo cinco.

El trabajo en si, consiste en una profunda reflexión sobre el carácter semántico de la arquitectura, temática que ha constituido el leitmotiv de esta relectura del proceso desarrollado en el curso del semestre.

---

capitulo uno

## Presencia y sentido

### San Girolamo en su edículo



*Antonello da Messina, San Girolamo en el estudio*

En la verde tranquilidad de una campiña montañosa punteada de árboles esporádicos y tímidos signos de civilidad, está erigido solemne un edificio gótico, una iglesia o quizá una abadía. Lo vemos desde el interior. Las biforas que se abren al segundo nivel en la pared en el fondo, encuadran un cielo pastel cruzado por pájaros pasajeros.

La luz tersa que alumbra el paisaje visible a través de las grandes ventanas rectangulares al primer piso, no llega penetrar el complicado entrelazamiento de bóvedas y pórticos que articula las naves, las cuales yacen en una austera oscuridad.

En el centro de este espacio gélido, frente al umbral por el cual estamos observando la escena, se encuentra una extraña estructura: un paralelepípedo celular, ligeramente levantado con respecto al piso baldosado de la abadía.

Este podio es un verdadero templo dedicado al estudio.

Sobre éste se articula un espacio esencial. Los elementos que lo definen, un escritorio, una mesa, unas librerías, son todos obtenidos por el recorte escultórico de un único gran bloque, y sobresalen como volúmenes de la base, a la cual se accede subiendo tres pequeños peldaños.

Este leve desnivel de la estructura con respecto del suelo hace que todo lo que se encuentra arriba de la tarima sea parte de una realidad completamente diferente a todo lo que está abajo, casi como si el edículo fuera un universo en miniatura, extraño al contexto circundante y dominado por una calma sin tiempo.

Los objetos que lo pueblan, las plantas en los vasos, los libros amontonados en los estantes y los mismos nichos que los contienen parecen los mecanismos de un pequeño reloj, cada uno con su posición establecida por un orden que ostenta su perfección.



En el centro de la composición, una figura vestida de rojo con un libro abierto en las manos es la imagen misma de la concentración. Se trata de San Jerónimo en el acto de traducir la Biblia, así representado por Antonello da Messina. La presencia del estudioso irradia de sentido el espacio circundante, tanto es así que éste no tendría razón de ser sin el santo constituyendo su centro. De la misma manera que este último no podría ejercer su trabajo en un espacio que no sea este. Entre los dos elementos, el dispositivo arquitectónico y su usuario, existe una relación de recíproca complementariedad.

El pequeño estudio, porción ordenada de espacio, resguardada por este juego de mundos, el uno contenido en el otro como un juego de cajas chinas, es el lugar de contemplación.

Su dimensión, demasiado pequeña para que se pueda compartir y sumado al hecho que sea el único rincón iluminado en un ambiente totalmente oscuro, son características que lo califican como un espacio que nos llama al estudio, al auto-recogimiento.

La presencia de la estructura arquitectónica representada en el cuadro, manifiesta su sentido en relación a su habitante. El sentido de este espacio es el estudio.

Es importante entender que hay siempre un sentido más allá de la mera presencia manifiesta de la forma arquitectónica, que la arquitectura, como el lenguaje, se compone de significativo y significado y este último, puede ser más o menos manifiesto, más claro o más escondido, pero es una componente esencial y hace parte de esa. La comprensión del valor de estas componentes, es el primer paso hacia el control por parte del arquitecto sobre el sentido mismo de su obra.

*“la arquitectura siempre tiene un sentido y a eso no escapa la posmodernidad, ni su simulación y simulacro, ni sus sueños de cartón pintado y ni sus transversales deconstructivas y su retórica estructural, que penetran con sus sentidos y significados no solo la arquitectura, sino la educación y la política” 1*

Esta conciencia es indispensable para quebrar la superficialidad de aquello que alguien llamó “la sociedad del espectáculo”, sus formas, hijas de modas pasajeras y funcionales en sí mismos, a favor de respuestas a problemas reales, respecto a nuestro habitar.

Fue lo que tratamos de hacer en el transformar “nuestro” galpón en una biblioteca. No siguiendo una moda o un modelo estético predefinido, o simplemente disponiendo paredes y ventanas como hacen algunos arquitectos, sino probando de reproducir aquella imagen que nos había formado en el pensamiento y que describía lo que hubiera tenido que ser una biblioteca y que era en verdad nuestra subjetiva biblioteca perfecta.

Como cuando se intenta de escribir el sueño que se acaba de hacer y que invariablemente empieza a desaparecer justo en el momento en el cual apoyamos el lapicero sobre el papel, probamos entonces de escribir aquel sueño que nos recordaba sensaciones de nuestra infancia, como cuando nos refugiábamos entre las ramas de un árbol, y que tenía lugares mágicos donde se podía estar como en paraíso.

## II

### “Que es una biblioteca?”

La imagen de San Girolamo no fue elegida al azar, sino es particularmente adapta porque el proyecto al cual nos dedicamos consistía por el apunto en una biblioteca.

En la ejercitación de la biblioteca de Campana, el proyecto hacia parte de una planificación

---

<sup>1</sup> CAVERI CLAUDIO, Entrevista por Alejandro Vaca Bononato, Una obra en espiral, SUMMA+ 63, Buenos Aires, 2004.

mas amplia, que preveía también la rearticulación del territorio circunstante en la primera parte del curso. La intervención consistía en la reevaluación de una área constituida por un predio ferroviario que ha quedado totalmente abandonado.

Nosotros hemos llegado al taller durante el segundo semestre, afrontando solamente la experiencia del tratamiento del edificio de la biblioteca, que con ella se ha agotado.

Habiendo como único objeto específico uno de los numerosos galpones que el sitio aloja. Para nosotros se trató en un cierto modo de un proyecto de “recalificación arquitectónica”, mas que urbanística.

Por supuesto en la óptica de evitar cada forma preconcebida y con la idea de perseguir el sentido de la institución que nos fue comisionado proyectar, hemos empezado con el preguntarnos:

*“que es una biblioteca?”.*

Pregunta aparentemente banal, pero que en realidad es menos superficial si buscamos la respuesta mas allá del modelo convencional que tenemos en mente cuando pensamos a una biblioteca en particular o a la biblioteca definida por el “programa de necesidad”, que inevitablemente llevan estos tipos de edificios a parecerse todos.

Porque siguen modelos de hábitat estandarizados para respetar el “programa” y también para generar reacciones estandarizadas sobre los usuarios, creyendo de facilitar de esta manera la fruición de los espacios y del lugar a las personas y al mismo tiempo de obtener mas velozmente el resultado del proyecto final.

El efecto de esta operación, es verdaderamente la de quitar el lenguaje arquitectónico a estos espacios, sacándole entonces sus calidades arquitectónicas y retrocediéndolas a simples construcciones que serán siempre y en todas sus partes iguales.

Un aburrido conformismo arquitectónico-burocrático.

*“Los locales exigidos por nuestras instituciones escolares son estereotipados y carentes de inspiración. Las aulas exigidas por el Instituto, los pasillos tapizados de armarios y los otros locales y dispositivos llamados funcionales, son organizados –claro está- en bellas confecciones por el arquitecto, el cual obedece a los requisitos de superficies y costos establecidos por las autoridades escolares.” 2*

Lo que Kahn desencadena en este pasaje, no es una simple crítica a la capacidad de sus colegas de proyectar un edificio escolástico, sino algo más interesante y profundo. La calidad arquitectónica se pierde en el olvidar el sentido de la institución, en el proyectar replicando un modelo.

Kahn propone la celebre distinción entre forma (la idea) y el proyecto, por el diferencia fundamental para que exista calidad arquitectónica y que en sus palabras se reitera con la dicotomía entre presencia y sentido, significativo y significado del la cual hablábamos anteriormente.

La forma según Kahn es una definición abstracta, que reside como idea en la mente de las personas sin un aspecto preciso, sin dimensiones.

En arquitectura, la forma consiste en una armonía de espacios adaptada a una determinada actividad del hombre.

---

<sup>2</sup> KAHN LOUIS, Forma y Disegno, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

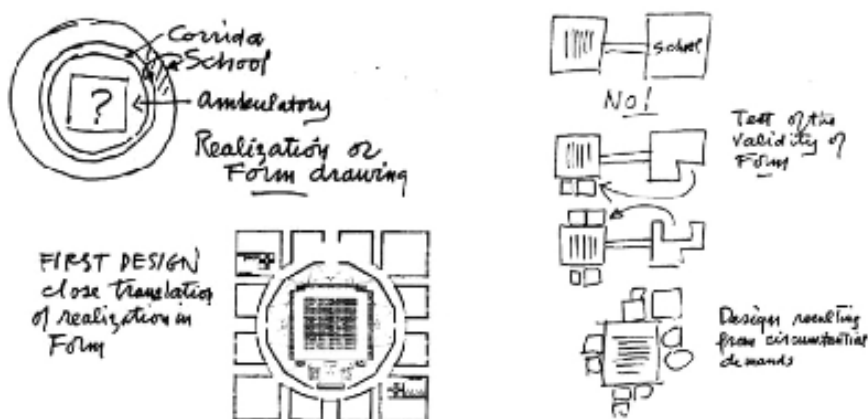


René Magritte - Ceci n'est pas une pipe

“La casa” por ejemplo es en este caso “un espacio bueno para vivir en ello”.

El proyecto, al contrario, es una declinación particular de esta idea (por ejemplo “mi casa!”), y adquiere cada vez características diferentes. Es un acto contingente.

“(…) en la contraposición entre “una cuchara” y “la cuchara”, la cuchara indica una forma compuesta de dos partes inseparables, mango y cavidad. Una cuchara implica un determinado proyecto realizado en plata o en madera, grande o pequeño, poco o muy cóncavo. La forma es “qué”. El proyecto es “cómo”. La forma es impersonal. El proyecto pertenece al proyectista. El proyecto es un acto determinado por las circunstancias: el dinero que se dispone, el lugar, el cliente, el grado de experiencia. La forma no tiene nada que ver con las condiciones contingentes”.<sup>3</sup>



Louis Kahn - croquis

<sup>3</sup> KAHN LOUIS, Forma y Diseño, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

El concepto que Kahn quiere transmitir con la introducción de esta distinción es el hecho que la grandeza de un arquitecto se mide en su capacidad de comprender la forma, y de materializar su esencia en el concreto de un proyecto. No en la réplica de un modelo convencional.

*“Considero la escuela como un ambiente espacial en el que aprender es bonito. La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes. Los estudiantes se pusieron a reflexionar sobre lo que había pasado entre ellos y sobre el efecto benéfico de aquel hombre. Desearon que sus hijos también lo escucharan; y así, se erigieron espacios, y surgió la primera escuela. La fundación de la escuela era inevitable porque forma parte de los deseos del hombre”. 4*

Con esta anécdota sugestiva, Kahn nos hace entender cuál es la forma de la escuela. Pero nos revela también una fórmula que nos permite comprender el secreto fundamental común a todas las formas, y a acercarnos a ellas por analogía. En el último pasaje nos revela en efecto que en la base del nacimiento de una institución hay un deseo. Esto significa que:

*“(…) la voluntad de ser de la escuela existía ya antes que la circunstancia del hombre bajo el árbol. Por eso es bueno que la mente retome al inicio: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso. Pues en él está todo su espíritu, todas sus potencialidades, de las que constantemente debemos sacar inspiración para las necesidades actuales. Podemos hacer que nuestras instituciones sean grandes dándoles, en la arquitectura que les ofrecemos, nuestro sentido de esta inspiración”. 5*

El deseo pues es el elemento sobre el cual tenemos que focalizarnos. El deseo que animó al hombre a la invención de la primera biblioteca, que lo llevó a institucionalizar y concretizar el concepto, su esencia. Tenemos que volver al principio. El momento en el cual se ha desencadenado la magia. Cuando Heidegger busca en la etimología de las palabras su esencia, ejerce una indagación parecida.

*“La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a la esencia de este lenguaje”. 6*

---

<sup>4</sup> KAHN LOUIS, Forma y Disegno, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

<sup>5</sup> KAHN LOUIS, Forma y Disegno, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

<sup>6</sup> HEIDEGGER MARTIN, El habla, versión castellana de YVES ZIMMERMANN, publicada en HEIDEGGER, M., De camino al habla, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990

pero

*“(...) en las palabras esenciales del lenguaje, lo que éstas dicen propiamente cae fácilmente en el olvido a expensas de lo que ellas mienten en primer plano. El lenguaje le retira al hombre lo que el lenguaje, en su decir, tiene de simple y grande. Pero no por ello enmudece la exhortación inicial del lenguaje. Simplemente guarda silencio. El hombre, no obstante, deja de prestar atención a este silencio.”* <sup>7</sup>

Esto quiere decir que la esencia de las cosas está resguardada en las palabras que las nombran, mora en el lenguaje. Pero si queremos alcanzarla, tenemos que buscar el inicio, el momento mismo en el cual esa esencia, el deseo, se ha cristalizado en forma de palabra.

*“La voluntad de ser de la escuela existía ya antes que la circunstancia del hombre bajo el árbol”.*

Esto quiere decir que no se trata de espacios arquitectónicos cuando nos interrogamos sobre lo que es una institución (la biblioteca en este caso).

La biblioteca es una entidad que guarda carácter de espíritu, es la esencia pura de la institución, la única cosa que puede hacer es darnos inspiración. Se trata de una idea fugaz, un instinto que atrae nuestras aspiraciones proyectuales.

Tampoco se trata de una cuestión subjetiva el hecho de contestar qué es una institución, no se trata de gustos personales, “para mí la biblioteca es...”, hay una y una sola respuesta, y es el lenguaje mismo que lo dice, nosotros solo tenemos que escuchar, y entender su sentido.

Es aquí, que frente a nuestra hoja en blanco, la pregunta que más bien tenemos que hacernos es: “Que quiere ser una biblioteca?”, “Cual es la voluntad de ser de una biblioteca?” esta vez la palabra biblioteca entendida como “nuestra biblioteca”, la que estamos a punto de empezar a dibujar. Casi como si nuestro proyecto, que todavía no ha nacido, tuviese una aspiración, y a nosotros correspondiera nada más que la tarea de llevarle la corriente. Puesta la metáfora en estos términos, el instrumento que nos permite escuchar este canto es la comprensión.

*“La comprensión es cuando la mente está en relación estrechísima con la Psiquis, la fuente de lo que una cosa quiere ser.”* <sup>8</sup>

Comprender, como diría Heidegger, significa escuchar el habla que habla. ¿Cómo alcanzamos esta condición? ¿Cómo puede nuestra mente entrar en relación estrechísima con la Psiquis? He aquí otra temática interesante.

En un capítulo titulado “Surrealismo y la ciudad” en el libro “Lugares Urbanos y Estrategias”, Miguel Ángel Roca, famoso arquitecto y urbanista argentino que estudio y trabajo con Kahn, al introducir las técnicas artísticas adoptadas por los surrealistas, nos explica:

---

<sup>7</sup> HEIDEGGER MARTIN, El habla, versión castellana de YVES ZIMMERMANN, publicada en HEIDEGGER, M., De camino al habla, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990

<sup>8</sup> KAHN LOUIS, Forma y Disegno, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

*“Para el surrealismo la verdad paradisiaca, se oculta tras la estructura manifiesta del mundo, pero hay que develarla a través de técnicas múltiples” 9*

Es fácil encontrar en ese pasaje una analogía con el pensamiento de Kahn y denotar como la corriente artística del surrealismo también tiene su raíz en una concepción del mundo parecida a la de Heidegger. En ese caso también existe una verdad inaccesible a los hombres porque está guardada en un no mejor precisado “paraíso”.

La “estructura manifiesta del mundo”. constituye la imposibilidad del hombre de enfrentarse por completo con sus instrumentos limitados.

Los surrealistas sin embargo intuyen y se enfocan en la posibilidad práctica de que el artista pueda en alguna manera romper este velo y por eso practican las técnicas de las cuales se habla en este capítulo. Ese intento está bien ejemplificado en la famosa escena del cortometraje surrealista “Un Chien Andalou” (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en la cual el protagonista corta el ojo de una mujer, poniendo en acto la revolución visual surrealista, que se propone de rasgar el ojo del espectador para darle una mirada mas allá de la superficie de las cosas, en una vertiginosa inmersión en los abismos del inconscio.

Los surrealistas sin embargo intuyen y se enfocan en la posibilidad práctica de que el artista pueda en alguna manera romper este velo y por eso practican las técnicas de las cuales se habla en este capítulo.

Ese intento está bien ejemplificado en la famosa escena del cortometraje surrealista “*Un Chien Andalou*” (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en la cual el protagonista corta el ojo de una mujer, poniendo en acto la revolución visual surrealista, que se propone de rasgar el ojo del espectador para darle una mirada mas allá de la superficie de las cosas, en una vertiginosa inmersión en los abismos del inconscio.



*Un chien andalus - Luis Bunuel*

---

<sup>9</sup> ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004



La misma inquietud parece afligir al joven arquitecto que un día se presentó a Louis Kahn planteándole este problema:

*“Sueño espacios llenos de maravilla. Espacios que se forman y se desarrollan, fluidamente, sin principio, sin fin, constituidos por un material blanco y oro, sin juntas. Cuando trazo en el papel la primera línea para capturar el sueño, el sueño se desvanece”. 10*

El acto creativo tiene implícita por su naturaleza esta problemática, que depende de la diferencia sustancial entre la inconmensurabilidad de nuestros sueños, nuestras sensaciones (irracionales, en las cuales estamos próximos a la esencia) y la realidad por la cual estamos rodeados, que es limitada, codificada, imperfecta. El sueño (como bien saben los surrealistas), por su peculiaridad de no tener medida, no puede ser capturado por la red del lenguaje convencional.

Y por eso desvanece en el momento en el cual intentamos apresararlo en la hoja de papel.

Por eso:

*“El hombre es siempre más grande que su obra.” 11*

porque por más grandes que puedan ser sus dotes de músico o arquitecto, siempre sus abstractas aspiraciones tendrán que pasar a través de los limitados medios de la composición y de su realización.

El lenguaje entonces, sea cual sea, como instrumento de comunicación, nos permite establecer un contacto con las otras personas y compartir de manera común las intenciones, pero propio por las diferencias entre hombres, el precio que tenemos que pagar por explicarnos es la reelaboración-traducción del mensaje en forma convencional, despojándolo entonces de su componente “divina”. Esta transformación consiste precisamente en el pasaje de la forma al proyecto.

El desafío más grande es entonces, lograr que la magia de la forma se manifieste en el proyecto y por la experiencia que hemos vivido creemos que el procedimiento que vendrá descrito en los capítulos siguientes y cuenta del método que hemos adoptado para no perder esta magia es una opción de las más eficaces, pues no es una fórmula matemática que puede garantizar el suceso, pero por nuestra experiencia de jóvenes arquitectos, es el camino que más se acerca.

su componente “divina”. Esta transformación consiste precisamente en el pasaje de la forma al proyecto.

El desafío más grande es entonces, lograr que la magia de la forma se manifieste en el proyecto y por la experiencia que hemos vivido creemos que el procedimiento que vendrá descrito en los capítulos siguientes y describe la meta que hemos adoptado para no perder esta magia es una opción de las más eficaces, pues no es una fórmula matemática que puede garantizar el suceso, pero por nuestra experiencia de jóvenes arquitectos es el camino que más se acerca.

---

<sup>10</sup> KAHN LOUIS, Forma y Diseño, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

<sup>11</sup> KAHN LOUIS, Forma y Diseño, Artículo publicado originalmente en “The Voice of America” en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

capitulo dos

## Fragmentos



## Los Fragmentos de Campana



*Los Galpones de Campana*

La geografía de la cual dispone, lo caracteriza como una porción residual de terreno estrecha entre dos fugas al infinito. De una parte una ciudad del Río, el así llamado Mar Dulce, característico porque “no tiene orillas”, miramos en vano hacia el horizonte en búsqueda de un su límite que en el no aparecer, nos deja perplejos. Se trata por verdad de un río?

Del otra parte una ciudad ordenada en un impecable tablero de manzanas cuadradas, un diagrama cartesiano que ostenta la totalidad y la racionalidad de su esquema. Campana es una ciudad pampeana. La pampa infinita. Un paisaje tan lineal que resulta casi abstracto.

Entre estas dos estancias graníticas, la una de origen natural, la otra de origen antrópico, encontramos nuestro lugar de proyecto, una brecha que contrariamente en el curso de los años ha perdido su identidad de predio ferroviario, y pronto fue abandonado y olvidado.

Los mismos habitantes de Campana desconocen esta parte de la ciudad, cercada y inaccesible casi como sujeta a una mal merecida “damnatio memoriae”.

Casi como si en este lugar moraran en un estado de silenciosa cuarentena las incómodas reminiscencias de un incomodo pasado.

Efectivamente el predio no esta abandonado, sino habitado por: signos, formas oxidadas de aquellos que un tiempo eran galpones para el estacionamiento de los vagones, depósitos, rampas giratorias, engranajes.

Estos elementos se articulan en el espacio como grotescos personajes. Personajes mecánicos, personajes en ruina. Inútiles. Llenos de carácter. Vacíos de sentido.

Los fragmentos de Campana.

## II Habitar las Ruinas

¿Qué es un fragmento?

Literalmente, se trata de “una parte de material separada o desprendida de un todo”. En esa definición residen los gérmenes de una reflexión interesante. Se podría empezar con focalizar en el sentido que normalmente le atribuimos a esta palabra. El término se caracteriza en la mayoría de los casos por un acepción negativa; nos concentramos, es decir, en el carácter incompleto del “todo” que el fragmento comporta.

Cuando miramos un fragmento, evocamos inevitablemente el perfil de un “todo” ideal, completo y funcional, que existía y que está ahora irremediablemente perdido. Si miramos el fragmento de una radio, no podemos dejar de pensar en el hecho que eso no es más una radio, pensamos en el momento en el cual ese “todo” armónico ha perdido su integridad y el hecho de que no podemos escuchar más música.

Aquí automáticamente, fragmento pasa a significar “rechazo”, objeto sin finalidad, y entonces en alguna manera, objeto que tenemos que tirar. Eso es un rasgo característico de nuestra cultura consumista, la cual con esa óptica de simplificación ignora la contradicción que el concepto de fragmento desencadena.

En una escena de la película Blow Up, el director Antonioni pone en luz la verdad sobre el carácter contingente del valor del fragmento.

---



*Michelangelo Antonioni - Blow up*

El protagonista, un fotógrafo de moda londinense entra en una discoteca, en la cual una banda de rock está tocando música en vivo mientras la pista de baile está ocupada por un grupo de espectadores desenfrenados. En un cierto momento, uno de los amplificadores empieza a hacer ruidos raros y el guitarrista, en un clímax de rabia empieza a golpearlo con su instrumento sin parar de tocar. Cuando al final la canción llega a su término, el hombre se desahoga destruyendo entre gritos de la multitud la guitarra contra el altavoz. El mástil roto del instrumento termina siendo arrojado a los espectadores quienes empiezan una lucha furibunda para obtener la propiedad de éste.

El fragmento de la guitarra no es en este caso un rechazo. La dimensión pública del gesto por el cual ha sido generado, la personalidad por la cual ese ha sido realizado hacen que en una especie de ritual eso se eleve a un status de reliquia, objeto por el cual vale la pena combatir para obtener la posesión. La rabia se encarna en el fragmento y lo carga de significado.

Pero la lección de Antonioni no termina acá, porque se da la casualidad que en la historia el fragmento entre un empujón y el otro termina prácticamente entre las manos del protagonista de la película, el cual aunque ha entrado en el local casi por azar, y no goza de alguna implicación con la performance musical, escapa con el precioso botín.

Una vez en el exterior, ya sin la excitación por las corridas, solo en el silencio de la calle, precipita en el cinismo y deja caer en el piso el objeto, el cual ahora, encuadrado en primer plano en el andén mojado tiene toda la apariencia de rechazo.

Este segundo cambio de sustancia nos revela como la realidad, lejos de ser una materia objetiva, no es algo para decodificar, algo de lo que hay que entender el sentido, sino más bien algo para codificar, algo a lo que nosotros mismos atribuimos un significado.

*“La realidad, su sentido, no es asimilable, sino habitable”.*<sup>1</sup>

Análogo es el caso de la escultura de Pablo Picasso del 1944, en el cual el manillar de una bicicleta, encontrado por casualidad por el artista, se transforma, en la tradición de los “object trouves” propia a las vanguardias del ‘900, en el esqueleto de una cabeza de toro. En relación Colin Rowe dijo: “Se recuerdan aquella obra que ha expuesto Picasso recientemente? A partir de un manillar de bicicleta y un sillín ha hecho la cabeza de un toro, generando una metamorfosis. Ahora me gustaría ver como se produciría una segunda metamorfosis, esta vez en la dirección opuesta. Suponemos que la nuestra cabeza de toro venga tirada en una pila de basura y que llegue un día un tal y diga:

*“He aquí algo que iría muy bien como manillar por mi bicicleta!. En este caso se habrá realizado una segunda metamorfosis.”*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [www.talleravb.com](http://www.talleravb.com)

<sup>2</sup> [www.talleravb.com](http://www.talleravb.com)



*Pablo Picasso - Cabeza de Toro*

He allí que, en este cambio de perspectiva, en relación a la creación de forma arquitectónica la pregunta pertinente no es “como hacer si que la magia etérea de la forma se mantenga en la concretes de un proyecto?”, sino “como descubrir en la forma lo que estamos proyectando?” La creación entonces, como proceso de reinterpretación y no como generación demiúrgico. El juego del proyectar no como búsqueda teórica a priori, sino como acto de habitar la realidad. Un trabajo de alienación, que nos lleve cara a cara con la cosa en si, despojada de cualquier significado, materia pura de contextualizar. El mundo es un cementerio de fragmentos, historia, espacio, desperdicios preciosos, de resignificar.

Por otra parte, como explica magistralmente Aldo Rossi con su “critica al funcionalismo ingenuo”,

*“la misma arquitectura de una ciudad consiste de topologías genéricas en las cuales es preservada su memoria histórica.*

*Las ciudades europeas consisten de edificios que son por la mayor parte sobrevividos a sus propósitos originales regenerando en el tiempo el propio significado, expresando de esta manera la función un factor insignificante por la continuidad de su existencia”.<sup>3</sup>*

La ruina de un edificio, por ejemplo la que resulta por el efecto de un bombardeo o de un terremoto, es un objeto inservible desde un punto de vista arquitectónico. Tal vez los hombres hacen que la historia se encarne en la dura materialidad de un edificio destruido para rescatarlo. La ruina se vuelve así en el símbolo por lo cual ha sido generada, sea una catástrofe, una guerra, una revolución (el muro de Berlín), o se transforma en el testimonio de una época, en el caso que su ruina sea el fruto del simple trabajo destructor del tiempo.

---

<sup>3</sup> ROSSI ALDO, L'Architettura della Città, Città studi edizione, Novara, 1978





*Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, Berlin Igreja do Carmo, Lisboa Tintoretto - Paisaje con Ruinas*

¿cuándo un objeto pierde su cualidad de objeto para asumir el estatus de “fragmento”?

¿Después de cuánto “tiempo”, después de cuánto trabajo de sustracción de material el tiempo reduce un edificio en “ruina”?

¿Adónde reside la esencia de un objeto?

Si a la integridad de una biblioteca saco un pequeño pedazo, un ladrillo por ejemplo, es evidente que esa seguirá de todas formas siendo una biblioteca. Pero, ¿si siguiéramos substrayendo pequeños pedazos, cuando pararía de serlo? Es evidente que tiene que existir un momento en el cual esto pasa, porque llegará el punto en el cual solamente quedará un pequeño pedazo, un ladrillo por ejemplo, y evidentemente ese no será más una biblioteca, será un ladrillo!

Este pasaje, el desarmar de hacer mentalmente la biblioteca en pedazos para descubrir su límites ontológicos, pone en evidencia el hecho que la esencia no está en la materialidad del objeto y subraya la hipótesis de Kahn según la cual una biblioteca es “un espacio en el cual leer y estudiar es bonito”. El material por el cual se constituye es un factor totalmente contingente.

Afirmación esta última que conlleva inevitablemente una importante consecuencia política.

Me refiero al carácter “absoluto” de los objetos por los cuales estamos rodeados.

Cuando los situacionistas declaraban estar “contra cualquier idea de necesidad absoluta de los objetos”, llegando hasta dudar de sus efectiva utilidad, afirmaban precisamente eso.

“En una óptica funcionalista estamos acostumbrados a establecer una relación directa entre nuestras necesidades y la relativa satisfacción de éstas por parte de objetos precisos. Como la idea se cristaliza en palabra, la forma se cristaliza en proyecto. Pero muy a menudo, cómplice de una economía de mercado que anestesia la creatividad individual, un proyecto es confundido con la forma y los proyectos siguientes solo toman su concepto sin alcanzar la esencia.

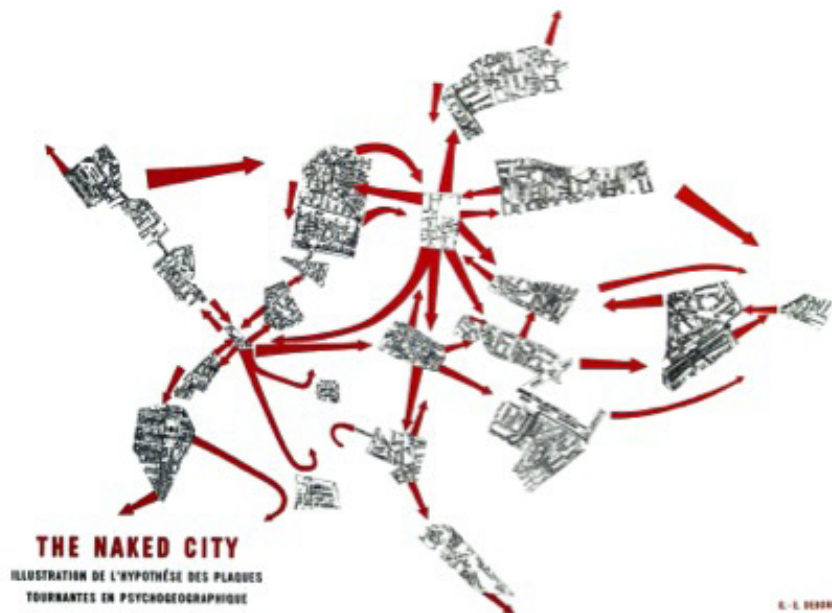
### III La deriva

*“Yo creo que en todo mi trabajo reciente estoy absolutamente interesado en estar implicado en la realidad, es decir, siempre dentro de la contradicciones, de las dificultades, de los malentendidos, absolutamente metido allí”.* <sup>4</sup>

El acto de resignificar prevé ineluctablemente la aceptación, o mejor la inmersión en la profundidad de la contingencia, del cotidiano, de la realidad. Rechazar la linealidad teórica de los procesos de causa y efecto, los experimentos y las construcciones mentales, a favor de un verdadero y propio abandono, de un errático disposición al encuentro fortuito.

Encuentro físico, de formas y encuentro de sentido. *“Yo no busco, encuentro”* <sup>5</sup> como decía considerablemente Pablo Picasso. Este encuentro, (o choque) con lo real es en este caso el mismo del cual se han ocupado los surrealistas en sus experimentos de alienación y nueva significación.

Pero tal vez, aun mas ejemplificativos en este caso son las teorías situacionistas de Guy Debord, el cual ha elaborado entorno al concepto metafórico de “ir a la deriva” no solo un proceso creativo, sino un verdadero “modus vivendi”.



Guy Debord - The Naked City

*“Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden”.* <sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - ‘Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]’, El Croquis 144, Madrid, 2009.

<sup>5</sup> www.talleravb.com

<sup>6</sup> DEBORD GUY, Teoría de la deriva, Texto aparecido en el n° 2 de Internationale Situationniste, 1958, Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Literatura Gris, Madrid, 1999.

Debord desarrollo esta técnica, una especie de deambulación urbana de carácter lúdico, contra la alienación de la rutina.

El trabajo de descubrir la forma en lo que se esta proyectando, el tipo de trabajo que hemos emprendido en el taller, es un proceso asimilable a la deriva "situacionista". Por definición no tiende a ningún propósito preciso, no es un caminar recto, teleológico. No tiene una dirección preestablecida o un objetivo donde llegar. Es mas bien un caminar con curiosidad, una deambulación distraída guiada por una inconsciente intuición. Afirma Miralles que:

*"mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarte de la finalidad de lo que estabas haciendo, casi como para distraerte: luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales..."*<sup>7</sup>

La idea de crear curioseando, distrayéndose, si queremos resolver la metáfora, se define con la idea de dedicarse a un proyecto sin empezar de una idea específica, limitándose a resolver los problemas en su puesta gradual y en el aceptar el resultado significándolo progresivamente.

*"me siento participe de la tradición que valora el hacer, el fabricar como el origen de la actividad constructiva. Yo me siento mucho mas próximo a esta forma de operar que a la tradición que busca la idea abstracta como el origen de la actividad constructiva."*<sup>8</sup>

No se trata de renunciar a la idea. No significa aceptar un resultado casual. La idea no existe desde el principio, sino emerge al final del proceso compositivo, bajo la apariencia de una coherencia hija del trabajo, de la repetición sistemática de un gesto.

*"El trabajo de la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna"*.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]', El Croquis 144, Madrid, 2009.

<sup>8</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]', El Croquis 144, Madrid, 2009.

<sup>9</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]', El Croquis 144, Madrid, 2009.



capitulo tres

## Biblioteca montaje

## I Texto-montaje

En el Manifiesto Dadaísta del 1918 Tristan Tzara explica una serie de simples pasos para escribir poesías “infinitamente originales y de una sensibilidad hechizante”. El proceso consiste en:

*“Agarrar un periódico. Agarrar unas tijeras. Escoger en el periódico un artículo de la longitud que se cuenta darle al poema. Recortar el artículo. Recortar en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y meterlas en una bolsa. Agitarla suavemente. Sacar cada recorte uno tras otro. Copiar concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.”<sup>1</sup>*



Theo Van Doesburg, poster para una serata dadaísta)

Esta técnica permite anular nuestra contribución personal en el proceso de composición y dejar que el texto (en este caso literalmente) hable por sí mismo. La única tarea del artista consiste en disfrutar el casual acostamiento de palabras y las maravillosas sugerencias que esto provoca. Esta actitud “pasiva” del hombre frente al texto, es análoga a la que Heidegger afirma que es necesario asumir frente al lenguaje para encontrar su esencia.

Hemos adoptado entonces una actitud parecida para encontrar la definición de biblioteca que estamos buscando. Este ha sido nuestro primer ejercicio: el texto-montaje. Para realizarlo hemos usado:

1. La biblioteca de Babel – Jorge Luis Borges
2. Forma y Diseño – Louis Khan
3. El Habla- Martín Heidegger

En esta primera etapa de nuestro trabajo hemos compuesto un texto titulado precisamente “*Que es una biblioteca?*”, descomponiendo y recomponiendo partes de los referentes (1. 2. 3.).

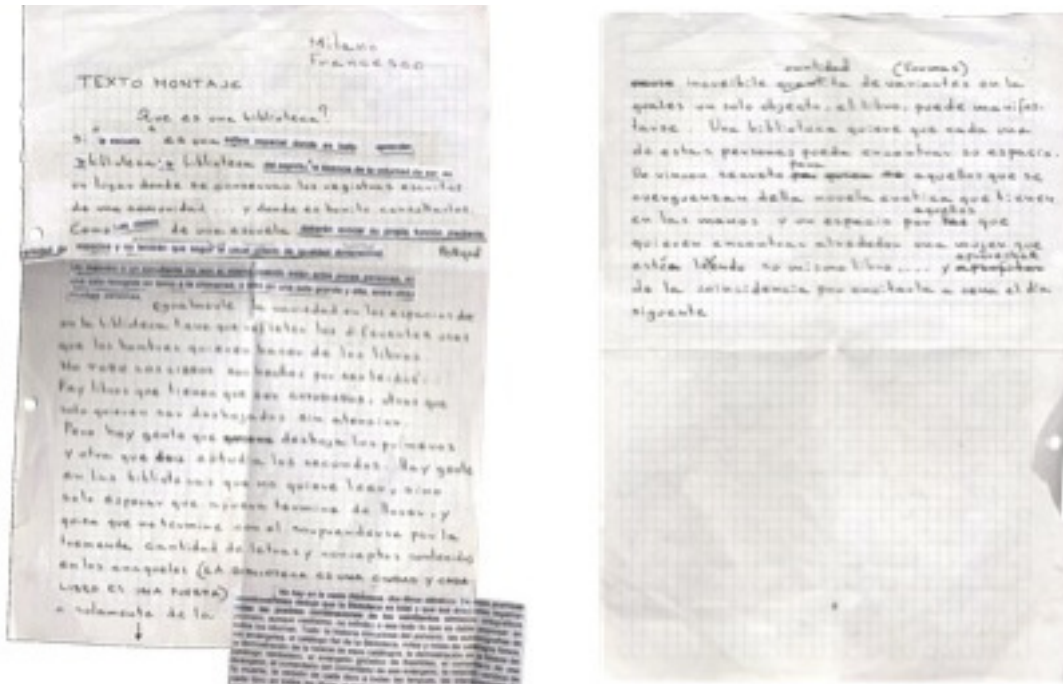
Pero, ¿cuál es el sentido de una operación de ese tipo?

¿Por qué tendríamos que renunciar a nuestra expresión personal para hacer espacio al azar?

¿Por qué renunciar al control y abrir las puertas al caos, elemento que normalmente retenemos peligroso, y el cual un proyecto de arquitectura normalmente trata de remediar?

---

<sup>1</sup> TZARA TRISTAN, Manifiesto sull'amore debole e l'amore amaro, 1920, in MARIO DE MICHELI, Le avanguardie artistiche del novecento, Feltrinelli, Milano 2005



Texto Montaje, ¿Qué quiere ser una Biblioteca? Trabajo de taller

## II Plano-montaje

La filosofía que está detrás de esta elección, como hemos visto en el capítulo precedente, es la crítica al realismo y al positivismo que ya predicaban los surrealistas.

El ataque a la lógica, a la coherencia de todo lo que es habitual, rutinario y convencional, sentimiento que animó a Breton en su primer manifiesto a proclamar el “derecho a la locura”

La “locura” como instrumento de indagación estética hacia una verdad sobrehumana (sobre – humana, que está encima de nosotros, que está afuera de nosotros, que no podríamos alcanzar confiando exclusivamente en nuestra fantasía educada por la razón.

*“La indagación al misterio, ‘la empresa del misterio’ (diría Magritte), nuevas técnicas psicológicas, artísticas y una nueva filosofía, pretenden ampliar el repertorio conocido de técnicas creativas. ‘Solo lo asombroso es bello’ dice Breton. Pero bello es lo maravilloso, oculto por igual en lo insólito, inédito o en lo terrible, pero en aquello que aparece contrastado y revelado.”*<sup>2</sup>

Y precisamente experimentando nuevas técnicas creativas los surrealistas practican esta nueva experiencia estética: la búsqueda de lo bello en lo asombroso.

Por medio de estas técnicas pareciera responderse directamente y de manera pragmática a la inquietud del joven arquitecto que le había confesado a Louis Kahn no saber cómo hacer para dar espesor material a los maravillosos espacios que se le aparecían en sueños.

<sup>2</sup> ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004

¡Vemos entonces cuales son estas técnicas!

*“Para crear un nuevo mundo, el surrealismo predica la ruptura de las relaciones anteriores. Entre ellas, el sistema de desplazamiento, un cambio del objeto del contexto ordinario; la irracionalización mediante el olvido, que nos permite al caducar la memoria, el deslumbramiento, la novedad radical de lo presentado; la desestructuración del objeto despojándolo de sus relaciones de uso, sus elementos componentes. Por ejemplo mirar un ramo de flores surrealista o un árbol, es olvidar sus componentes, ver tal vez solo la silueta como en el cuadro de Magritte en el que otros paisajes ajenos se inscriben en su perímetro pulido. Corresponde a una lectura otra de la realidad. Igualmente la asociación de elementos nunca vinculados como en la ‘Batalla de Argonne’ de Magritte.”<sup>3</sup>*

La segunda etapa de nuestro proyecto, primer paso hacia el proceso proyectual propio, consistió así en el fusionar los medios normales de la representación arquitectónica con algunas de las técnicas experimentadas por el surrealismo.

Objetivo final, la producción de un plano arquitectónico en escala 1:100, para generar las primeras sugerencias e imponer los primeros límites de lo que será nuestra biblioteca.

Primera fase de la experimentación entonces, la elección de los referentes, en ese caso no literarios sino arquitectónicos. Hemos elegido cuatro bibliotecas célebres:

La MEDiateca DE SENDAI de Toyo Ito  
la BIBLIOTECA DE SEATTLE de Rem Koolhaas  
la BIBLIOTECA DE EXETER de Louis Kahn  
la BIBLIOTECA DE PALAFOLLS de Enric Miralles

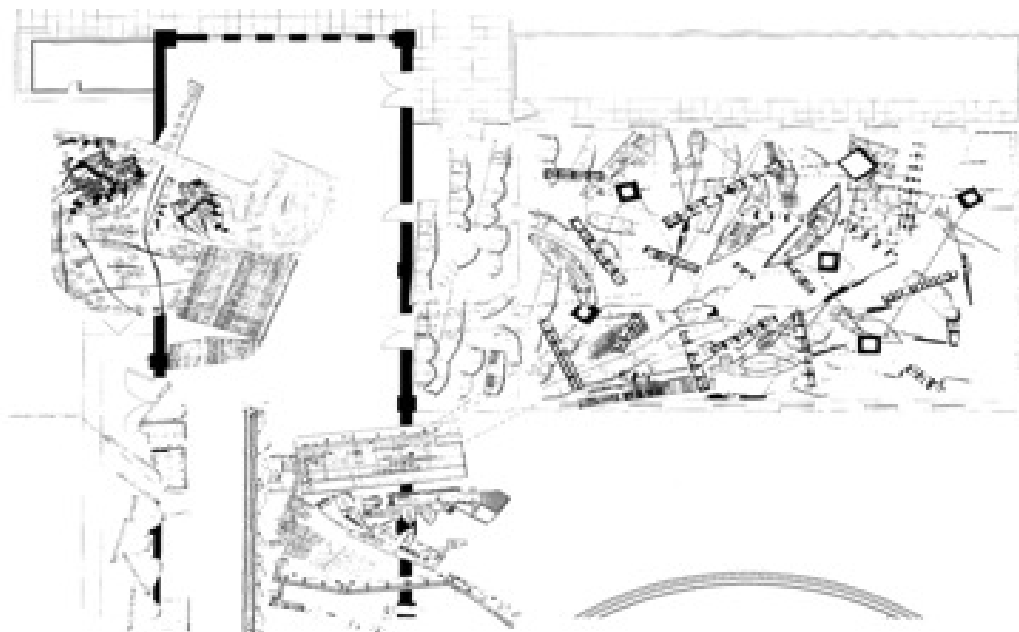
y hemos recogido material y documentación técnica sobre los proyectos seleccionados (dibujos en escala, plantas, cortes, vistas, simples fotografías...).

En la segunda fase, hemos constituido una serie de láminas en escala 1:100 que representan el estado de real del galpón en el cual íbamos a intervenir.

En la tercera fase, hemos cortado el material de papel que teníamos a disposición de los referentes, generando así los “fragmentos” con los cuales componer nuestra biblioteca, y los hemos pegados en las láminas engendrando el primer PLANO-MONTAJE.

---

<sup>3</sup> ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004



*Plano montaje Planta - Escala 1:100*

¿Qué quiere decir que hemos generado “fragmentos”?

Significa que literalmente hemos cortado con tijeras pedazos de los planos de los referentes. ¿Con que criterio lo hemos hecho? “sin algún criterio racional!” tratando más bien de olvidarnos el significado arquitectónico de los dibujos reduciéndolos a simples sistemas de signos “gráficos” – “caligráficos”.

El mismo criterio nos ha guiado en la fase de montaje: el proceso de recomposición de los trozos ha sido guiado por la sensación.

El resultado es un verdadero collage:

*“(...) la alquimia de la imagen visual... el collage da lugar a la explotación del encuentro fortuito de dos realidades distantes sobre un plano no conveniente... desplazar una mano aislándolo de su brazo, con lo cual esa mano gana en tanto que mano...”.* <sup>4</sup>

### III

#### **“Grande es la confusión bajo el cielo, la situación es excelente”**

El collage es una mina inagotable de sugerencias, ideas, inspiraciones. Detrás de la incomprendible alquimia de elementos dispuestos en libre asociación sobre el plano, a la cual nuestra parte racional no está en grado de atribuir un significado, se esconde un universo de revelaciones.

Los fragmentos, des-estructurados y despojados de sus relaciones de uso precedentes, como animados por la necesidad de asumir una nueva identidad se “mueven”, se visten de la luz de una novedad radical mediante la actividad de nuestra imaginación.

La confusión, las contradicciones desencadenadas por la lejanía de los mundos de origen a los cuales los fragmentos pertenecen es el elemento generador de la maravillosa potencia emotiva

---

<sup>4</sup> ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004

del plano-montaje. Su carácter incierto, hermético, inacabado, le confiere el gusto de una poesía simbolista.

El plano, el más clásico de los instrumentos arquitectónicos usado para descubrir la realidad, se convierte en instrumento para transmitir impresiones vagas e indefinidas.

Sugerir emociones y estados de ánimo, penetrar la íntima esencia de las cosas.

El plano-montaje nos habla, pero no en un idioma técnico y convencional.

Es el subconsciente del observador el que atribuye un significado a las imágenes en él contenidas.

*“Leonardo Da Vinci en Tratado de la Pintura dice: ‘el que mire atentamente esa mancha (o cualquiera de las que aparecen en los muros) verá surgir cabezas, animales, batallas, rocas, mar, nubes’.”*<sup>5</sup>

Se entiende que en este trabajo de interpretación el aspecto interesante es la intervención de la subjetividad del observador. Quien observa el plano-montaje nutre su imaginación con las formas en eso contenidas. El plano es el pretexto para ofrecer la posibilidad a nuestra creatividad, vivir en una forma ya trazada en el papel, forma que probablemente no hubiéramos alcanzado crear si nos hubiésemos encontrado frente a una hoja en blanco.

El acto de desplegar fragmentos usándolos para componer algo nuevo, se revela ser entonces si un gesto espontáneo y aparentemente casual, pero tal vez menos aleatorio de lo que aparece. Sea en la primera fase de construcción de la imagen, sea en la segunda en la cual se carga de significado, hay una intervención subterránea del subconsciente.

No es un caso que uno de los más famosos test usados en psicología, el test de Rorschach, se base precisamente en la interpretación por parte del paciente de una serie de manchas abstractas presentadas por el médico, el cual logra definir un perfil psicológico del sujeto a través el análisis de las respuestas.

Se trata en resumidas cuentas de quebrar la barrera de nuestra conciencia educada, a la cual normalmente recurrimos cuando nos dedicamos a una experiencia creativa, y de acudir directamente al abismo del subconsciente para dotar nuestra obra de una fuerza que por un lado nos refleja, y por el otro va mas allá de nosotros.

En otras palabras una obra que sea terriblemente conforme a nuestra subjetividad, mas de cuanto hubiéramos podido esperar de otro modo.

Como explica Tristan Tzara con respecto a la poesía dadaísta:

*“El poema se parecerá a ustedes”*<sup>6</sup>

Y en efecto la exasperada celebración de la subjetividad no es tal vez el leitmotiv de todo el arte moderno del siglo XX, época de grandes incertidumbres, dominadas por los “maestros de la sospecha?”.

Se podría nuevamente citar Blow Up de Antonioni por un enfoque sobre el rol del artista en la lógica de ese mecanismo.

En una escena de la película el reportero, atrapado por las dudas sobre el hecho que haya o al menos asistido a un homicidio en un parque, en el cual se había llegado por azar sacando

---

<sup>5</sup> ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004

<sup>6</sup> TZARA TRISTAN, Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro, 1920, in MARIO DE MICHELI, Le avanguardie artistiche del novecento, Feltrinelli, Milano 2005



fotografías, busca distracción en la casa de un amigo pintor, y lo encuentra en el acto de realizar una tela. Tratase de una obra abstracta, que el artista compone mediante una técnica parecida al action-painting. El reportero curioso empieza a caminar entre las obras amontonadas en el atelier, parándose para observar una en particular.

El amigo, interpretando su cara interrogativa le revela:

*“este lo hice cinco o seis años atrás. Cuando los hago no me dicen nada...nada! Un rato después pero encuentro algo al cual agarrarme como... como esa pierna acá (el pintor indica una mancha informe), y ahí sale solo, es como encontrar la pista en un libro policíaco...”*<sup>7</sup>

#### IV Blow up

El pasaje siguiente en el proceso proyectual entonces he coincidido precisamente con la busca de la llave en el libre policíaco del plano-montaje. El material que habíamos producido constaba de una planta y dos cortes del galpón ferroviario.

Estos dibujos confusos han sido traducidos en espacios más claros y definidos a través de la producción de collages y de maquetas, los cuales representan en manera más clara y en forma tridimensional los espacios en esos contenidos y sugiriendo impresiones sobre la atmosfera que estos tipos de espacios hubieran generado.

#### V Espacio gotico

El ingreso a la biblioteca se efectúa a través de uno de los extremos del galpón longitudinal, se ingresa e inmediatamente la primera impresión que tendrá el usuario será de preguntarse por



Collage Biblioteca

<sup>7</sup> CAVERI CLAUDIO, Y America qué?, Edit. SynTaxis, Buenos Aires, Argentina, 2006

un lugar muy particular. Un lugar que llama la atención por su ambientación, su “aura” particular. Comparable con aquella sensación al ingresar a una iglesia gótica e inmediatamente sentir que se ha dejado atrás un mundo profano, de otro olor, altura, luz y dimensiones.

Al llegar al límite entre el galpón longitudinal y la construcción de dos pisos, se aprecia un descenso marcado de la cota cero. No existe lo que desde el exterior parecía albergar dos pisos, se ha retirado la losa que contenía el primer y el segundo nivel.

Desde un balcón se aprecia una construcción que parece ser un templo por sus dimensiones. Las ventanas del primer y segundo nivel, son los únicos indicios que nos sugieren que estamos viendo el mismo edificio desde el exterior.

La luz que ingresa por las ventanas se filtra por los estantes colocados todo alrededor de la superficie de los muros. Una luz tan particular hace de este un ambiente “sagrado” que evoca respeto, silencio y recogimiento. No es la luz del día ni la blanca de las lámparas del galpón al que ingresamos, es una luz añosa, amarillenta, medida, guardiana del lugar de guardado de los libros.

Como menciona Claudio Caveri para su proyecto de la iglesia de Fátima en Martínez:

*“La utilización de la luz natural aceptando el misterio de lo traslúcido y las zonas de luz y sombra contrastó con la utópica racionalidad iluminista de la transparencia que regía en la arquitectura del movimiento moderno.”<sup>8</sup>*

Es el templo de los libros, el lugar sagrado que guarda tantos mundos silenciados, nuestro espacio “religioso”.

Hemos querido utilizar el término de religión enfocados a uno de sus posibles orígenes : “releer”, que es reunir, pero en una de sus acepciones es “releer”.

Entonces nos referimos a ese lugar para “reunirnos, juntarnos, a volver a leer los textos” .

Lo que nos hace religiosos es juntarnos a volver a leer o si quieren, volver a preguntarnos las mismas cosas. El hecho religioso es un hecho comunitario, un hecho humano.

## VI La fuente

Pero, ¿cómo accedo a los libros? El espacio esta inundando de torres de libros, para llegar a ellos debo descender. Para acceder a los libros de las torres debo bajar. Esta intención de hacer bajar, nos remite a una frase de Nietzsche:

*“Donde estés, cava profundamente. Debajo de tus pies está la fuente”.<sup>9</sup>*

Pues si bien el espacio que bautizamos como gótico parece decirnos que las respuestas, como en una iglesia, están en lo alto, buscando a Dios en las alturas, en esa luz que ingresa por las lucarnas emulando la luz de la razón. Retomamos otra postura de Caveri para la iglesia en Martínez:

---

<sup>8</sup> CAVERI CLAUDIO, Y America qué?, Edit. SynTaxis, Buenos Aires, Argentina, 2006

<sup>9</sup> TEXTO-MONTAJE



*“(...)El descenso al entrar, fue otros de los puntos determinantes de Fátima, que inesperadamente nos retrotrajo a las primitivas iglesias paleo-cristianas y su origen inmediato: las catacumbas de donde emergió la iglesia.(...)”<sup>10</sup>*

Para el encuentro con la fuente del conocimiento, el libro, se debe descender.

Cuando se inicia el recorrido, se desciende por escalones que no son hechos a partir de la medida de la huella de un pie, son superficies amplias, irregulares y de geometría quebrada.

Remite a un suelo erosionado, a un plano que se ha quebrado por una fuerza interna, que ha ejercido presión y ha dejado al plano fraccionado.

No se desciende simplemente, es un paseo desnivelado, cada superficie se recorre y fuera de ser un recorrido lineal o familiar llama a la sorpresa, al encuentro de lo inesperado.

En todo este espacio la sensación es de incomodidad, de inquietud y desasosiego.

Aquí las dimensiones espaciales dejan a la medida humana en un segundo plano, se busca generar en el una conciencia de ser parte de un todo inabarcable, inaprensible, incomprensible: el conocimiento.

El hombre puede conocer mucho mas no comprenderlo todo, lo baja de ese pedestal de creer ser el centro del universo.

En este espacio la razón humana no es la herramienta para transitarlo, es un lugar para sentir y descubrir. Busca conmover, movilizarlos del lugar en el que estamos.

Como decía Nietzsche, el de martillar, zamarrear, generar un choque, un shock, algo que se mueve, desacostumbrarse, deestructurarse, desacomodarse.

Mientras se va bajando se pueden ver los libros en los estantes de los muros, pero cada fase del descenso me muestra algo nuevo.

En el alzado de estas singulares escaleras o superficies quebradas, se guardan más libros. Ninguno de estos “escalones” se parece a otro.

Una vez que este “paseo” ha llevado el visitante al fondo del galpón, desde donde brotan las torres, este puede acceder a ellas.

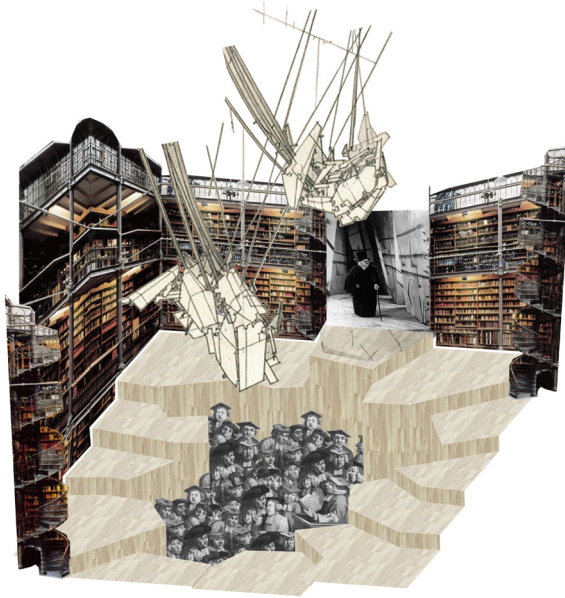
Si se había ingresado buscando algo específico, el paseo lo ha dispersado, le ha propuesto encontrarse con lo no buscado, incitando ese acto característico de la naturaleza humana: la curiosidad, la génesis del conocimiento.

Damos lugar a la serendipia, aquel descubrimiento o hallazgo afortunado e inesperado que se produce cuando se está buscando otra cosa distinta.



*Corte longitudinal de la Iglesia*

<sup>10</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles] , El Croquis 144, Madrid, 2009



*Fotomontaje del espacio gotico. Vista de las plataformas descendientes y de los libreros perimetrales*

La habilidad de un sujeto para reconocer que ha hecho un descubrimiento importante aunque no tenga relación con lo que busca.

Proponemos mediante este recorrido, este descenso no lineal y quebrado, incentivar a la casualidad, coincidencia o accidente y no solo al espacio funcional donde pido un libro y me lo entregan. Cuando tengo el libro de mi interés, busco donde tener el encuentro con él. Un espacio que guarde mi escala, con una luz más directa, abundante y con mobiliario adecuado. Para aquellos que buscan un encuentro más espontáneo, directo o tal vez una breve lectura, se disponen edículos en éste mismo edificio. Debajo de las superficies por las que se hizo el descenso, de las mismas

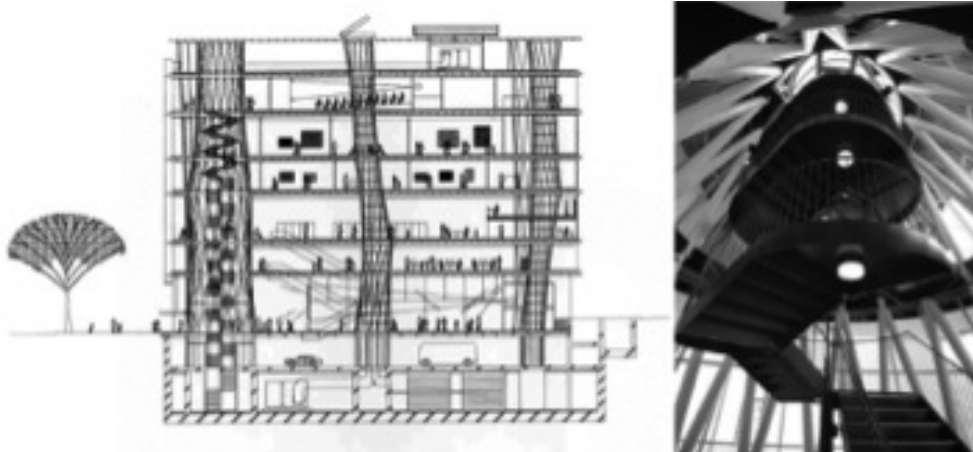


*Fotomontaje del interior de un edículo debajo de la escaleras del “Espacio gotico”*

“escalinatas”, se encuentran refugios del espacio gótico. Contienen espacios más acotados a las dimensiones humanas. Puedo entrar en ellos , realizar una lectura solitaria o compartirlo con otros usuarios. Ninguno es igual a otro, unos son más altos, otros más estrechos, irregulares o acotados. Dependen de la geometría y altura del “escalón” que los engendra.

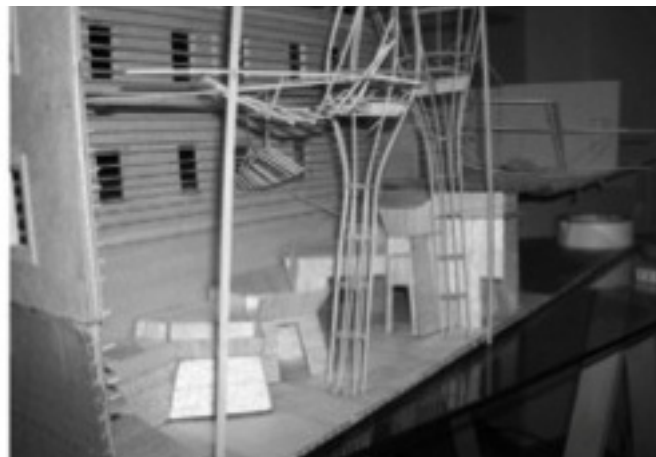
## VII Torres de cultura

El espacio gótico tiene otro gran protagonista: las torres. Este concepto de que elementos verticales surjan del fondo del edificio intervenido, nacieron de un fotomontaje en donde habíamos tomado como referencia las columnas de la Mediateca de Sendai de Toyo Ito (1995 - 2001). Estas columnas “vaciadas” funcionan en el edificio como soportes estructurales pero se utiliza el espacio vacío que dejan liberado. Aumenta su espesor sin aumentar la masa, lo que permite introducir elementos de circulación vertical en el interior de los pilares.



*Mediateca de Sendai - Toyo Ito*

De manera similar, hemos concebido estas torres como circulaciones, albergues de espacios para estar y fundamentalmente como librerías, pues toda su superficie estará cubierta de libros



*Corte de maqueta en proceso. Esc. 1-50 “Espacio gótico”*

Para el habitante de Campana, las torres industriales son un paisaje conocido, familiar y adoptado. La actividad industrial define el tempo presente actual, se ha superpuesto como una capa al pasado ferroviario. La biblioteca quiere ser otra capa, que haga presente. Introducimos estos elementos verticales del paisaje en el proyecto. Las torres no son mas símbolos de la industria sino símbolos del nuevo motor para hacer cultura.



*Fotomontaje de los espacios de lectura en las torres*

Estas nacen del movimiento de suelo que generamos al descender, como una tierra inquietada de la cual brotan estos elementos que contienen libros, espacios para la lectura y están conectados entre ellos por pasarelas.

Estas torres exaltan la verticalidad del espacio llamando la mirada hacia donde rematan, los lucernarios. Son una referencia literal de los de la Biblioteca Pública de Palafrugell en Barcelona de EMBT.



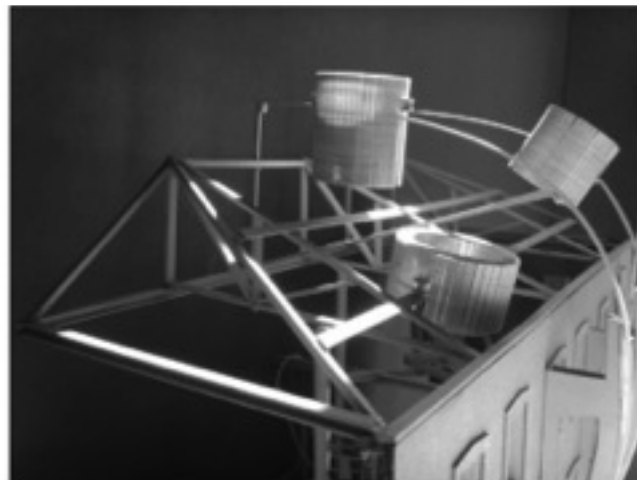
*Plano-montaje cortando el edificio que alberga el espacio gotico y mostrando las torres de libros*



*EMBT - Biblioteca Pública de Palafolls en Barcelona*

Con la misma lógica estructural con que dichos elementos se apoyan en las vigas, hemos trasladado a las cerchas de nuestro edificio estos elementos.

Se disponen a manera de remate de las torres, son el acceso mas directo de la luz en este espacio donde la misma se cuida y tamiza como mencionamos anteriormente.



*Lucarnas en la cubierta del edificio. Maqueta 1:50 en proceso*

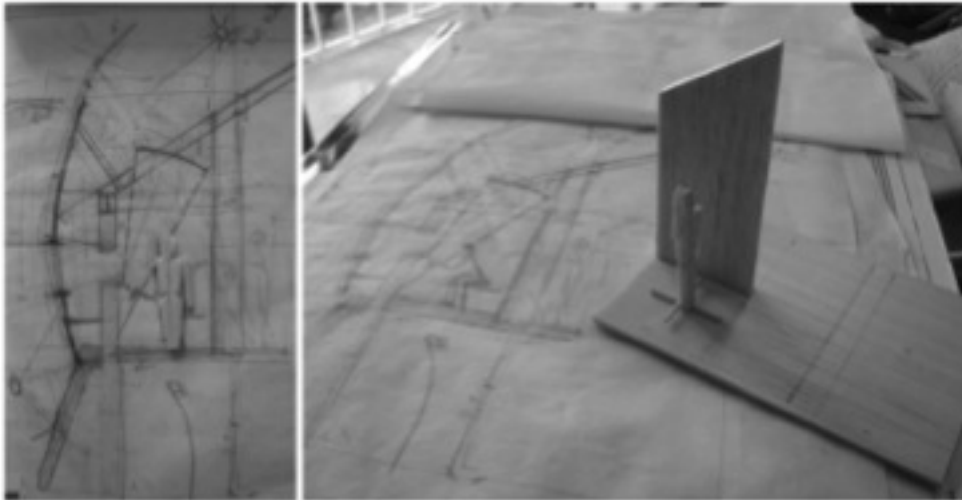
Están pensadas en alumbrar lo mas alto, las cabreadas de la construcción, en donde se ubican pequeñas salas dentro de las torres de libros.

Este ingreso de luz enfatiza aun mas el ambiente de tinieblas en la parte baje del espacio.

Desde el exterior irrumpen visualmente en la cubierta, cambian la silueta del edificio existente. Son testigos de lo que ocurre en el interior, se asemejan a la forma de chimeneas dentro de todo el paisaje industrial, pero de aquí no sale humo contaminante sino que se recepta la luz que ilumina y hace cultura.



## VIII Edículos. El espacio antropocéntrico



*Estudio del interior del espacio antropocéntrico*

Pero existe en la biblioteca el lugar específico para la lectura y la introspección. Hasta el momento estuvimos en la construcción que albergaba el espacio de guardado y encuentro con los libros que también generaba esos espacios para el encuentro espontáneo y breve con los mismos.

Pero si preciso de otro tipo de contenedor, hay que volver al lugar donde se empezó el descenso. He encontrado la fuente debajo de mis pies, descendiendo, pero ahora preciso iluminarme, usar la razón, ir al espacio racional, donde me llama la luz más directa, la solar, la de lámparas blancas para la mejor lectura.

Vuelvo entonces al galpón por donde ingrese. Busco el camino hacia la iluminación, metafórica y literalmente.

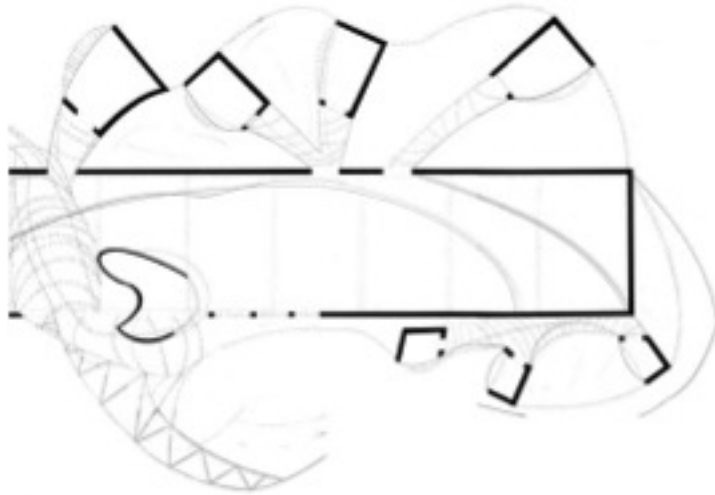


*Fotomontaje del interior de un edículo*

Los edículos son habitaciones creados para la lectura, la esencia de este espacio es el encuentro del hombre con la palabra, la razón es la herramienta.

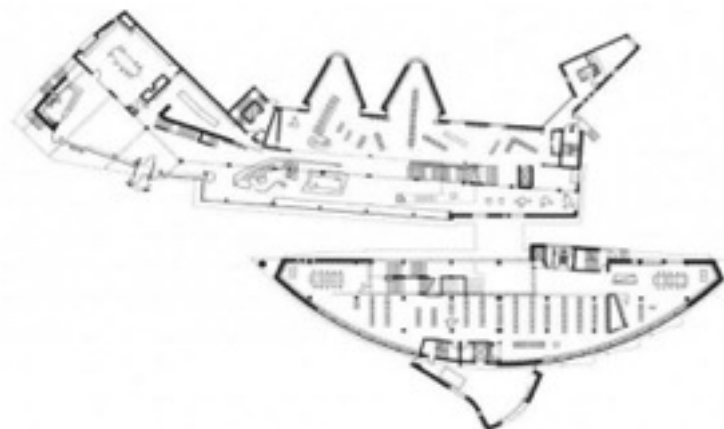
El acto de la lectura y el estudio, se da en contenedores en donde las dimensiones están pensadas en el hombre como medida esencial.

Tensionan el centro espacial que se había ido de la escala humana a la del conocimiento. En estos espacios vuelve a ser el hombre el centro, el protagonista. Éstos se disponen como apéndices del galpón, a todo lo largo, salen como flores que buscan la luz. Para llegar a ellos atravieso las ventanas del galpón original.



*Dibujo planimétrico de un fragmento de planta de galpón con edículos adosados a su periferia*

Tomamos de referencia a elementos similares en la Biblioteca de Munster en Alemania del estudio Bolles y Wilson.



*Biblioteca de Munster (Alemania) - Planta de acceso*



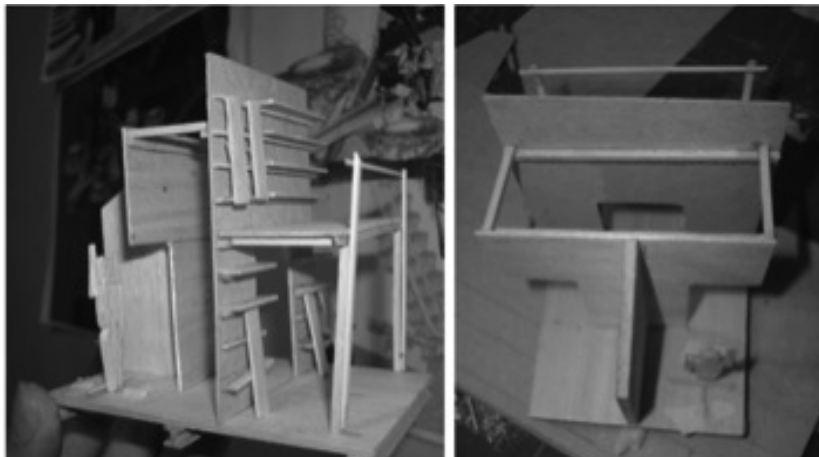
*Vista de las adiciones que inspiraron la idea del edículo como apéndice del edificio*

Cuando se atraviesa el muro en busca del edículo, se traspasan varias barreras. Se accede a ellos por las ventanas, estas funcionan ahora como aberturas a la luz, a la iluminación de quien busca leer.

Retomamos el concepto de Federico Soriano de densificar el muro. El muro hojalde como lo bautiza él. Habitar el muro.

Aumenta su espesor sin aumentar la masa. Como antes lo hicimos con las torres de libros, al muro propio del galpón hemos añadido otras capas, una para circular y otra para albergar ejemplares de la hemeroteca.

Un muro de naturaleza porosa que hace de amortiguador. Alberga un espacio intermedio entre la quietud y silencio del edículo y el espacio de circulación dinámico del interior del galpón.



*Estudio en maqueta 1-50 de una porcion del "muro hojalde"*

El espacio interno del edículo apéndice del galpón es un lugar donde el ambiente debe tranquilizar, no debe inquietar. Por eso lo hemos elevado sobre columnas y aislado del galpón, para que esa transición marque su condición de retiro del resto del edificio.



El espacio es comprensible: acotado a las medidas del humano promedio, iluminado abundantemente.

Se busca que el lector se sienta refugiado: salas introspectivas para la lectura solitaria, salas compartidas para el estudio o la lectura grupal.

*“Un rincón secreto para aquellos que se avergüenzan de la novela erótica que tienen entre las manos y un espacio para aquellos que quieran encontrar alrededor una mujer que esté leyendo su mismo libro...y aprovechar de la coincidencia por invitarla a cena el día siguiente.”*<sup>10</sup>

## IX Espacio garabato

Éste espacio se desarrolla justamente en la transición entre el edificio que guarda el espacio gótico y el ingreso al galpón para encontrar el espacio antropocéntrico.

Se desarrolla a lo largo del galpón propiciando una superficie apta para transitar en ella y acceder al nivel de los edículos. Sus pasarelas son verdaderos paseos, envuelven a la “ruina” al edificio, me invitan a pasear por el, a verlo desde otra perspectiva, alcanzo sus cerchas, entro y salgo del galpón, no admiro la ruina como espectador en un museo, la recorro, la envuelvo, la re-vivo. Otro tipo de espacio es necesario, otra naturaleza ha sido concebida. El edículo como sala de lectura tiene un amueblamiento tradicional en donde no cabe lugar las actividades extraordinarias ajenas a la lectura convencional.



*Fotomontaje del caracter indefinido del “Espacio Garabato”*

Es por ello que hemos querido dar lugar a un espacio en donde se puedan dar actividades poco tradicionales o no planificadas. Un lugar en donde la adaptación es posible por su indeterminación.

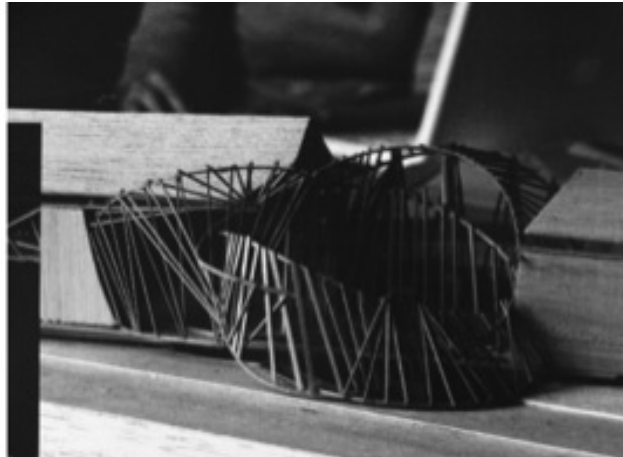
*“Cuando la arquitectura está construida, el uso que le dan los ciudadanos supone, muchas veces, nuevas variaciones, y esas variaciones siguen siendo un viaje que mantiene viva la arquitectura.”*<sup>11</sup>

<sup>10</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - ‘Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles], El Croquis 144, Madrid, 2009

<sup>11</sup> SORIANO FEDERICO, 100 Hipermínimos, Editorial Lampreave, Madrid, 2009

Un quiebre visual y funcionalmente importante en el galpón es “Mordor” como bautizamos a nuestra “pieza garabato”.

Mordor quiebra al galpón en un tramo dando paso al espacio de naturaleza más caótica en el conjunto, un espacio amorfo, que engendra un lugar para la dispersión, el encuentro aquel que, se enrolla.



*Maqueta 1:100 Pieza “Mordor” corta continuidad del galpon longitudinal*

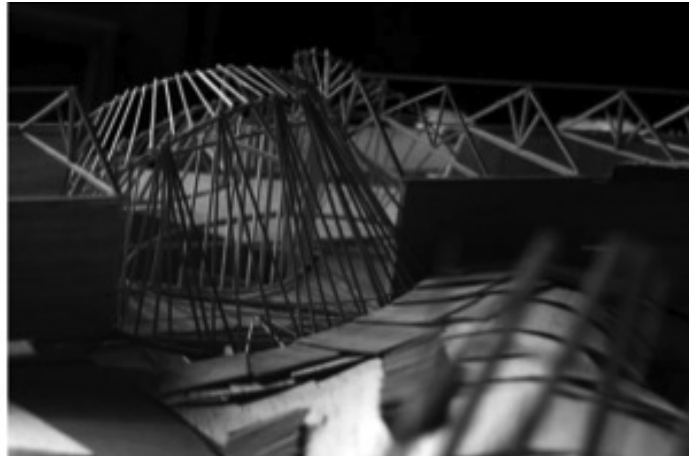
Está proyectado para los usos imprevistos, como sugiere Soriano en uno de sus artículos hiperminimos. Estrategias Incómodas: “Incluir en cada proyecto un lugar para un uso no previsto e innecesario”. Esta estructura es contenedor de las actividades más desestructuradas, no planificadas, abiertas y de transición.

Lo no planeado, lo imprevisto, la flexibilidad. Es un valor de nuestra propuesta arquitectónica. Un claro ejemplo es la caducidad de su contenedor, aquel que concebido y edificado para una actividad específica caducó, cayó en desuso ante la ausencia de su actividad principal.

Iniciamos utilizando lo existente, cortando el galpón con la interrupción de la forma; pensamos hacer una especie de lámpara urbana para que en el día proyectara luz al interior y en la noche proyectara luz al exterior, un ente que denota la vida que acontece dentro.

El cuerpo tejido como una canasta conserva el carácter de garabato, de varias líneas que no cierran superficies definidas, que tejen paseos para recorrer la sucesión de espacios abiertos llenos de luz y sombras, con vistas y espacios cubiertos de la piel del tiempo y la historia. Este espacio garabato se define por su naturaleza incompleta.

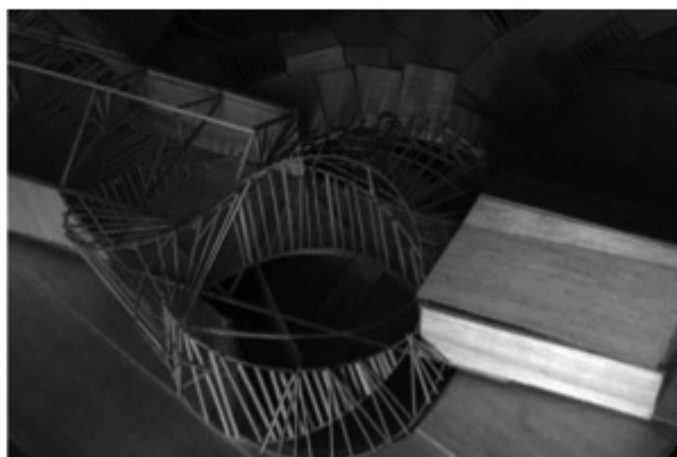
Cada usuario lo completa mediante el acomodamiento. Precisa que éste le encuentre un uso.



“Mordor” - Maqueta 1:100

*“(...) El hombre habita en todas las regiones del planeta precisamente porque no tiene un hábitat específico, propio. Tampoco es la razón el hecho de necesitar construirlo, de ser un hábitat artificial. Caeríamos en la tentación de pensar que la ciudad es nuestro mundo artificial y personal. Cualquiera especie, en mayor o menor grado, modifica la naturaleza para su acomodo. El habitar del hombre no es construcción sino adaptación. En lugar de edificar, acomodar. En lugar de hacer, recuperar. El espacio no configura nuestras acciones sino que las soporta.”<sup>12</sup>*

Pasarelas y superficies formados por líneas, como las de un dibujo rápido y no razonado. Aquel rasgo de naturaleza abierta. El equipamiento es parte indisoluble del espacio. Existe solamente cuando alguien lo usa. Aquí no hay sillas, hay superficies para reposar, no hay rampas, hay superficies de transición, no hay mesas, hay superficies de apoyo. El edificio se puede recorrer de muchas formas en cada uno de sus estratos, pero siempre tiene como fin envolver la ruina, la preexistencia, pasearnos. Como esa idea epicúrea del placer por caminar. No camino hacia ningún lado, no hay destino: el caminar es el fin.



“Mordor” - Maqueta 1:100

---

<sup>12</sup> SORIANO FEDERICO, 100 Hiperminimos, Editorial Lampreave, Madrid, 2009.

La propuesta del gran patio o vacío que se envuelve dentro de Mordor genera un espacio escultórico en el que la protagonista es la arquitectura dramática y emocional, donde los materiales se transforman en palabras de un discurso más complejo.

El uso de éste espacio bien podría ser gastronómico, podría instalarse aquí la cafetería o el bar de la biblioteca, para que quienes vayan con un fin determinado accedan al inmueble y gocen del patio en su totalidad.

Hemos relacionado la esencia de este espacio garabato en analogía con la de un árbol y sus ramificaciones: las ramas nacen como brazos que sostienen hojas, elementos para abarcar la mayor cantidad de luz solar mediante su superficie.

Pero son los pájaros quienes encuentran entre rama y rama el espacio ideal para hacer su nido. Son los roedores quienes habitan el interior de su tronco, adaptando y modificándolo a su conveniencia.

Son los hongos quienes crecen en su base, bajo la sombra y humedad adecuada.

---

capitulo cinco

**El tiempo**

## Relictos del tiempo

Hemos visto en el primer capítulo de esta tesis como la arquitectura, igual a cualquier otro lenguaje, consiste en una manifestación física, la presencia, a la cual se asocia inevitablemente un significado, que le corresponde, que la habita.

En el segundo capítulo hemos usado el concepto de fragmento como punto de partida de una reflexión sobre la naturaleza ontológica de los objetos (y de la arquitectura), evidenciando el carácter convencional de esta.

En el tercer capítulo en fin hemos redefinido el proyectar como un trabajo de resignificación y hemos introducido como caso de estudio el resultado del trabajo que hemos producido en el curso del Taller.

En este último capítulo nos dedicaremos al tiempo, elemento que asume evidentemente una relevancia importante en relación a la perspectiva que hemos defendido.



*La columna del Filarete- Canal Grande (Venecia)*

*“Una mañana que pasaba por el Canal Grande en “vaporetto” alguien me indico improvisamente la columna del Filarete y el vinculo del Duca y las pobres casas construidas sobre aquel que debía ser su ambicioso palacio del señor milanes. Observo siempre esta columna y su basamento, esta columna que es un principio y un fin. Esta inserción o “relicto del tiempo”, en su absoluta pureza formal, me ha siempre parecido como un símbolo de la arquitectura “devorada por la vida que lo circunda”. He reencontrado la columna de Filarete, que contemplo siempre con atención, en los restos romanos de Budapest, en las transformaciones de los anfiteatros, pero sobretodos como un fragmento posible de mil otras construcciones”. 1*

---

<sup>1</sup> ROSSI ALDO, L'Architettura della Città, Città studi edizione, Novara, 1978

La arquitectura es un alfabeto. Están las palabras que conocemos, otras que no entendemos, palabras que en el curso de la historia cambian su significado y esto puede suceder con un lento proceso, o de repente, dentro de una sola noche.

En la noche del 9 noviembre 1989 cayó el muro de Berlín. Durante años aquel acopio de ladrillos, fueron el símbolo de la cortina de hierro y del totalitarismo, la odiosa barrera entre las dos partes de una ciudad dividida. Hoy los pedazos del muro que han sobrevivido a la destrucción vienen conservados como símbolo de la renovada unificación de la población alemana y al observarlos, “devorados por la vida que los circunda”, recordamos los continuos cambios a los cuales estamos sometidos por la historia.

Aquellos odiosos ladrillos son hoy vendidos a un caro precio como reliquias del tiempo, en una paradigmática manifestación de lo que ha sido este continuo proceso de resignificación.



*El muro de Berlin*

Se dice a menudo que la ciencia-ficción es una metáfora del presente y efectivamente la transfiguración que se mete en alto en algunas películas o novelas de esta tipología es un instrumento de comprensión muy eficaz. ¿Como podría cambiar el mundo el día en el que existan maquinas capaces de volar? ¿Que seria de todo lo que hemos construido hasta ahora?

Las majestuosas infraestructuras romanas han sobrevivido a la caída del imperio, pero abandonadas, privadas de función y manutención han sido progresivamente transformadas y en el curso de la edad media su utilizo ha cambiado.

El teatro de Marcello en Roma, que al tiempo de los imperadores acogía los juegos, ha sido ocupado hasta transformarse en un castillo fortificado.

Es por eso que es probable que en un futuro de maquinas voladoras el escenario no será el n 2, una tabula rasa perfectamente racional de edificios símiles a pistas de aterrizaje, sino mas bien el n 3, una estratificación incoherente de layers en los cuales las máquinas voladoras están incluidas como última pieza del proceso y conviven con las viejas calles.

Como las palabras escritas en un libro no paran de existir en el momento en la cual la lengua a la cual pertenecen viene olvidada, pero quedan entre las paginas como incomprensibles se



*Teatro Marcello - Roma, Fotogramas con maquinas volantes*



cuencias de palabras, la arquitectura de los hombres sobrevive a la cultura que la ha producida en forma de relicto del tiempo. Estamos circundados por formas que no hemos construidos, que hemos heredado, con las cuales nos relacionamos de día en día en un continuo esfuerzo de comprensión.

A veces el significado simplemente abandona las palabras.

Es el caso de los galpones de Campana.

La arquitectura entonces. En cuanto forma de comunicación, tiene sentido exclusivamente como fenómeno temporal. El sentido absoluto, constante y persistente en la historia, perseguido por lo que Aldo Rossi llama un racionalismo ingenuo, es evidentemente una ilusión.



*Un galpon de Campana*

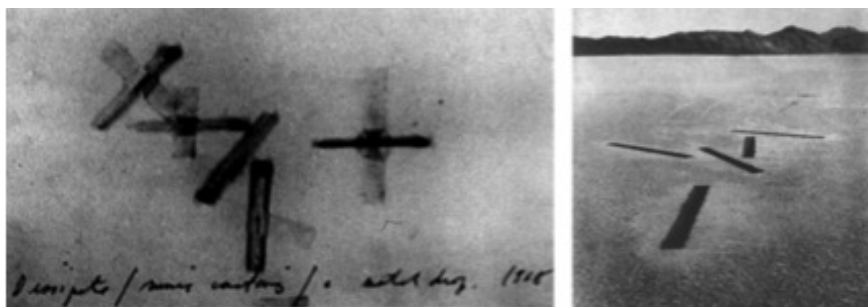
La arrogancia de los planos urbanísticos de los arquitectos del modernismo, immaculados y purísimos han fracasado, se han ensuciados en el ruinoso chocar con la realidad. Han quedado los fragmentos, diseminados a nuestro alrededor, son las nuestras ciudades, las nuestras calles, las nuestras casas, nuestros monumentos.

Piezas de mecanismos en el cual el sentido original en parte se ha perdido, o nunca se ha concretado, pero no por eso son menos reales y presentes.

Cual es el sentido del proyectar? Si la historia frustra constantemente nuestros intentos de imponer un orden, si cada resultado esta errado, es inadecuado, es indistinto

*“El artista Michael Hiezer deja caer los fósforos sobre una hoja de papel. Después toma nota de sus disposición, las cotizas y las trasfiere en escala mucho mayor, sobre un terreno. Los fósforos se transforman en astas de acero inoxidable de 61 cm de largo, parcialmente enterradas en un suelo árido, desde ahí no se moverán mas, no se consumirán nunca”. 2*

Esta obra responde. Desenmascara el carácter contingente de las elecciones proyectuales, momentáneas, respecto a la durada en el tiempo de una obra, acentuando el carácter de contribución subjetivo de quien la produce.



*Michael Hiezer - Dissipate*

---

<sup>2</sup> LAHUERTA JUAN JOSE', Per il momento..., saggio contenuto in BENEDETTA TAGLIABUE MIRALLES (a cura di), Enric Miralles : opere e progetti, Electa, Milano 1996

El proyecto no es fruto de un algoritmo que matemáticamente nos provee la solución. No existe una única solución. Es terminado el tiempo de las certezas.

Hoy, por cada pregunta existen infinitas respuestas, tantas cuantas cada uno de nosotros puede dar, tantas cuantas las interpretaciones que quien escucha puede dar a nuestras respuestas.

Tantas cuantas las alternativas combinaciones que se pueden producir cuando lanzamos unos fósforos sobre una hoja de papel.

Una no vale la pena del otro, su sentido es diferente y sus valor igualmente, pero no por eso, en frente a este océano de posibilidades podemos sustraernos al deber de elegir, de proyectar.

*“Estamos embarcados”, 3 como diría Blaise Pascal, y “El mar, nuestro mar, nos está todavía abierto en frente, tal vez no ha todavía existido un mar tan abierto”. 4*

Y también en esta obra de arte se revela la contradicción de la arquitectura como fenómeno físico permanente, que resiste al tiempo, al contrario de la cultura, frágil y mutable.

Cada cosa, por cuanto efímera, busca su demora en el tiempo. Una pequeña cosa como la caída de algunos fósforos sobre un pedazo de papel habita la realidad por un instante.

Transformar aquellos fósforos en pesadas barras de acero, signos indelebles sobre la tierra, es como agrandar aquel instante al microscopio. Agrandarlo hasta que asuma la escala de una intervención de arquitectura. Cambiar la escala, pero no cambia la naturaleza inmanente del evento.

*“Nuestros trabajos, no como la única y mejor solución, sino como una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real.” 5*

Saberse relacionar con el tiempo por un proyectista quiere decir entonces aceptar la inmanencia. Aceptarla y celebrarla dedicándose a la búsqueda de formas que manifiesten la propia manera de entender, que hablen y hagan brillar la centella de la comunicación, pero sin la presunción que ellas sean absolutas, eternas, ajenas a la posibilidad que la vida entorno a ellos las devora.



*Palacio de la Razon - Padua*

*“En todas las ciudades de Europa, existen grandes palacios, o complejos edificios, o agregados que constituyen verdaderos pedazos de ciudad y la cual función es difícilmente la originaria.*

*Yo tengo presente ahora, el Palacio de la Razón en Padua.*

*Cuando se visita un monumento de este tipo, se queda impresionados de la pluralidad de funcio-*

---

<sup>3</sup> PASCAL BLAISE, *Pensieri*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 1999

<sup>4</sup> NIETZSCHE FRIEDRICH, *La gaia scienza*, Rizzoli, Milano 2000

nes que un palacio de este tipo puede contener y como estas funciones sean así por decir, del todo independientes de su forma y que pero es propio esta forma que nos queda impresa, (...) y que a su vez estructura la ciudad.

Donde empieza la individualidad de este palacio y de donde depende? La individualidad depende sin duda de su forma mas que de su materia (...) pero depende también del ser su forma complicada y organizada en el espacio y en el tiempo". 6

## II

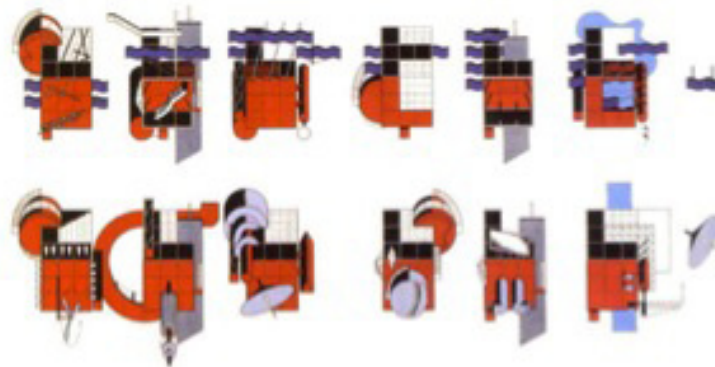
### Arquitectura editable

La arquitectura que proponemos por nuestra biblioteca entonces consiste en un espacio que estimule la interpretación del usuario, que se preste a ser vivida y editada. Una arquitectura que no se preocupa de querer ser nueva y de mantenerse obstinadamente alejada de los efectos y de las mutaciones llevadas por el tiempo. Nos oponemos entonces a aquella actitud que Bernard Tschumi atribuye a los modernistas,

*"los cuales proyectan un edificio por el momento en el cual los fotógrafos lo retraen vacío y apenas terminado. Nos proponen, entonces, blancos esqueletos que rechazan la vida plasmada por el poder destructivo del tiempo y da aquel regenerativo de los eventos". 7*

Ya hemos hablado en precedencia de cómo algunos ambientes sean incluso caracterizados por aquel que amamos definir espacio garabato o sea caracterizado por formas tan libres y indeterminadas, de ser sujetas a la sola única función de ser interpretadas por los usuarios. Un sistema símil ha estado usado por el mismo Tschumi, en su famoso proyecto del Parc de la Villette (Paris), en el cual están insertadas de manera del todo no contextual en términos cromáticos y morfológicos las famosas "follies". Estas estructuras esta proyectadas en términos formales y tipológicos privas de cualquier referimiento histórico, propio para que el usuario no pueda encontrar en ellos un significado definido a priori y un relativo uso preestablecido.

*"la arquitectura sobrevive solamente donde elle niega la forma que la sociedad se espera ella asume. Donde niega su mismo, transgrediendo los limites que la historia le ha predispuerto". 8*



Bernard Tschumi - Les follies

<sup>5</sup> MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]', El Croquis 144, Madrid, 2009.

<sup>6</sup> ROSSI ALDO, L'Architettura della Città, Città studi edizione, Novara, 1978

<sup>7</sup> TSCHUMI BERNARD, Architecture and Disjunction, The MIT Press, Cambridge, Massachussets 1996

Como en la intimidad de la lectura cada uno de nosotros participa, a través la interpretación, a la creación de las historias encerradas en los textos, así también el espacio que nos circunda debe ser "leído". La arquitectura, se hace motor de comportamientos lúdicos creativos.

*"Let my playing be my learning and my learning be my playing" 9*

Dice Huizinga cuando define el concepto de homo ludens, y efectivamente creemos que una biblioteca debería ser propio esto: no un simple contenedor de libros, ni una colección y tampoco un modelo calado desde el alto. Una biblioteca debería ser el paradigma mismo del aprender.

Leer no es saber meter una palabra atrás de la otra y reproducir el sueño a alta o baja voz. Leer es entender y esto es el sentido que hemos dado a la biblioteca.

Que quiere ser la biblioteca? Un espacio hecho para ser entendido, decodificado.

Un espacio laberíntico, en el cual sea estimulada la deriva del visitador, aquel mismo comportamiento creativo de búsqueda que hemos emprendido proyectando la biblioteca.

El laberinto, como dice en otro pasaje Tschumi, parafraseando Bataille,

*"...no puede ser contemplado sino recorrerlo, nos arrolla, estimula nuestra imaginación construyéndonos a un eterno errar entre aperturas que nos nunca sabríamos si nos aspiran hacia el centro o se abren hacia el externo. Al laberinto se contraponen la Pirámide, una pura construcción racional, helada prisión de la cual podemos primero trazar y después recorrer los confines". 10*

Había de ser así nuestra biblioteca laberinto entonces, como una estructura arquitectónica compleja y contradictoria, pero sobretodo un lugar que estimula la variedad del pensamiento, una variedad que representa el sentido mismo de la institución: el saber en todas sus formas, los libros que en ella están contenidas, cada uno con su mensaje de descifrar.

El proyecto continua así en las diferentes relecturas de los usuarios, los cuales a través la propia interpretación modifican el uso de la estructuras y extienden a ultranza el proceso creativo.

Por causa de esta continua relectura, el proyecto no es nunca concebido como un estado de hecho, sino como una acumulación de estadios sucesivos. Una moviola mas bien que una fotografía, y es difícil establecer cual de los diferentes fotogramas sea el proyecto.

Este ultimo, propio porque no puede prescindir de la variable temporal, será entonces siempre en curso de obra, nunca podrá decirse terminado y el nuestro poner fin a la fase de proyecto no será que otro convencional abandone del mismo en una de sus fases.



*Constant - New Babylon*

<sup>9</sup> JOHAN HUIZINGA, Homo ludens, Einaudi, Torino, 2002

<sup>10</sup> GEORGE BATTALLES, Il labirinto, SE edizioni, Milano, 2003

## Conclusiones

El desarrollo de la presente Tesis ha sido una experiencia muy importante para concluir de manera coherente el trabajo hecho en el curso del semestre.

El hecho de mirar en retrospectiva y en manera crítica, el producto de seis meses de trabajo que nos ha ayudado a enfocar aspectos del proyecto que, aunque eran el resultado de elecciones totalmente personales, se nos habían escapado en parte o nos han aparecido mirándolos con una nueva luz.

Consideramos que esto sea un elemento de satisfacción puesto que ha sido como cosechar los frutos de algo que se había sembrado.

Recorrer de nuevo los propios pasos y descubrir los progresos que durante el camino han sido hechos es una prerrogativa reservada a quien abandona un método testado y se aventura con actitud experimental hacia algo desconocido. Efectivamente lo que hicimos en el curso del semestre ha sido una verdadera experimentación.

El desarrollo de este proceso, el resultado del diseño y la presente visión en retrospectiva establecida por este trabajo constituyen sustancialmente una reflexión sobre la naturaleza semántica de la arquitectura.

De una primera reflexión sobre la esencia de las cosas, sobre el sentido que esta atrás de la forma, hemos empezado una crítica hacia modelos y convenciones que (a menudo sin conocer) dominan el mundo de la arquitectura.

Después hemos centrado la atención sobre los galpones de Campana, partiendo de los cuales hemos reflexionado sobre el concepto de fragmento, porción de un todo en cual sentido original se ha perdido.

Esto último nos ha llevado a definir convencional y quizás no absoluta la naturaleza de los objetos, el cual sentido cambia en función de la interpretación que de los mismos se da.

El capítulo siguiente es dedicado a la descripción de la deriva que hemos cumplido para reencontrar el sentido de los fragmentos de Campana y sus re-composición y contaminación con piezas ajenas (los referentes : Miralles, Ito, etc.). Esta etapa la hemos nombrada Montaje.

El resultado del montaje es una serie de planos, maquetas y collages, los cuales manifiestan una idea de la arquitectura entendida como sistema de signos concertados por la obra del arquitecto. Signos hallados, encontrados por casualidad, miserables o llenos de historia, que intrigan, rellaman la atención para su poder de enviar nuestro pensamiento en otra parte.

En otro lugar adonde la totalidad de la cual nos quedan exclusivamente las piezas, fragmentos de significados que recoger, ensuciándose las manos y poner uno al lado del otro, en cerca de una nueva interpretación.

El fragmento nos pone en directa y estrecha relación con la historia, un pasado aplastado de la cual nace un arquitectura que se opone a las simplificaciones del consumo y a las manifestaciones auto referenciales del espectáculo que se sustrae a una lectura fácil y espontánea y se presta mas bien a múltiples niveles de comprensión.

*“Un edificio debe plantear preguntas, no responderlas”*

*Peter Eisenman*

---

## Bibliografia

### LIBROS:

BATTAILLES GEORGE, Il labirinto, SE edizioni, Milano, 2003

CAVERI CLAUDIO, Y America qué?, Edit. SynTaxis, Buenos Aires, Argentina, 2006.

DEBORD GUY, Teoria de la deriva, Texto aparecido en el #2 de Internationale Situationniste, 1958, Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Literatura Gris, Madrid, 1999.

FRIEDMAN YONA, L'Architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà, Bollati Boringhieri editore, Torino 2009

HEIDEGGER MARTIN, El habla, versión castellana de YVES ZIMMERMANN, publicada en HEIDEGGER, M., De camino al habla, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990

HUIZINGA JOHAN, Homo ludens, Einaudi, Torino, 2002

KAHN LOUIS, Forma y Disegno, Artículo publicado originalmente en "The Voice of America" en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

LAHUERTA JUAN JOSE', Per il momento..., saggio contenuto in BENEDETTA TAGLIABUE MIRALLES (a cura di), Enric Miralles : opere e progetti, Electa, Milano 1996

NIETZSCHE FRIEDRICH, La gaia scienza, Rizzoli, Milano 2000

PASCAL BLAISE, Pensieri, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 1999

ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, NobuKo SA, Buenos Aires, 2004

ROSSI ALDO, L'Architettura della Città, Città studi edizione, Novara, 1978

SORIANO FEDERICO, 100 Hipermínimos, Editorial Lampreave, Madrid, 2009.

TSCHUMI BERNARD, Architecture and Disjunction, The MIT Press, Cambridge, Massachussets 1996

TZARA TRISTAN, Manifiesto sull'amore debole e l'amore amaro, 1920, in MARIO DE MICHELI, Le avanguardie artistiche del novecento, Feltrinelli, Milano 2005

VARGAS LLOSA MARIO, Il paradiso è altrove, Giulio Einaudi editore, 2005, Torino

VASIL'EVIC GOGOL' NIKOLAJ, Le Anime Morte, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2009

### **REVISTAS**

CAVERI CLAUDIO, Entrevista por Alejandro Vaca Bononato, Una obra en espiral, SUMMA+ 63, Buenos Aires, 2004.

MIRALLES ENRIC. EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]' , El Croquis 144, Madrid, 2009.

### **SITIOS INTERNET**

[www.talleravb.com](http://www.talleravb.com)

### **PELICULAS**

ANTONIONI MICHELANGELO, Blow up, 1966

---

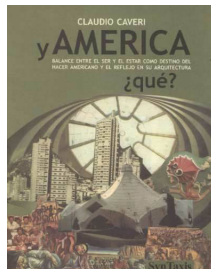


## Bibliografía Comentada



BATAILLES GEORGE, *Il labirinto*, SE edizioni, Milano, 2003

El labirinto, así como lo describe Battailles, describe metafóricamente algunas de las características de la cual el espacio que hemos proyectado dispone.



CAVERI CLAUDIO, *Y America qué?*, Edit. SynTaxis, Buenos Aires, Argentina, 2006.

Hemos usado un comentario de Caveri en consideración a su iglesia de de Fátima en Martínez para describir las características de nuestro “espacio gotico”.



DEBORD GUY, *Teoría de la deriva*, Texto aparecido en el #2 de Internationale Situationniste, 1958, Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Literatura Gris, Madrid, 1999. Desde este libro hemos mutuado el concepto de “deriva”, el caminar encuriosidos, la deambulacion distraida guiada por el intuicion.



FRIEDMAN YONA, *L'Architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2009

Desde este libro hemos tomado algunos pensamientos sobre una alternativa a la manera de construir.



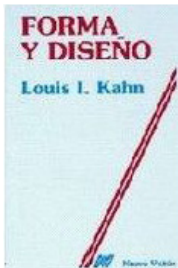
HEIDEGGER MARTIN, *El habla*, versión castellana de YVES ZIMMERMANN, publicada en HEIDEGGER M, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990

Este libro nos ha ayudado a corroborar la idea que la esencia de una obra de arquitectura vaya buscada en aquella que Kahn llama la forma, no en la nella inmanencia de un proyecto particular Heidegger expresa este concepto refiriendose al lenguaje.



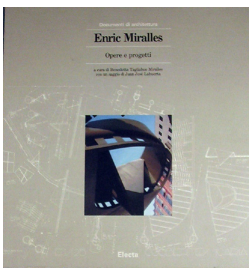
HUIZINGA JOHAN, Homo ludens, Einaudi, Torino, 2002

L'omo ludens di Huizinga describe el paradigma de como quereremos que la nuestra biblioteca enseñaras a sus usuarios, o sea a través el desarrollo de un comportamiento creativo



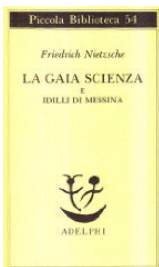
KAHN LOUIS, Forma y Diseño, Artículo publicado originalmente en "The Voice of America" en 1960 y reproducido en el libro de CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, Louis Kahn, idea e imagen, Xarait, Madrid, 1981

De este libro hemos usado los conceptos de "forma" y "proyecto". La forma de una institución es una definición abstracta, que reside como idea en la mente de las personas sin un aspecto preciso, sin dimensiones. El proyecto, al contrario, es una declinación particular de esta idea y adquiere cada vez características diferentes.



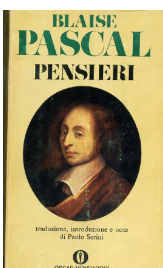
LAHUERTA JUAN JOSE', Per il momento..., saggio contenuto in BENEDETTA TAGLIABUE MIRALLES (a cura di), Enric Miralles : opere e progetti, Electa, Milano 1996

De este libro hemos sacado una referencia a una obra del artista Michael Hiezer.



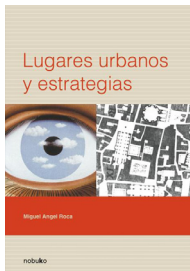
NIETZSCHE FRIEDRICH, La gaia scienza, Rizzoli, Milano 2000

De este libro hemos sacado una pequeña citación en consideración a las infinitas alternativas posibles que están en frente al proyectista que renuncia a un vocabulario convencional.



PASCAL BLAISE, Pensieri, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 1999

De este libro hemos traído una breve referencia a la idea de Pascal que el hombre no pueda sustraerse al deber de elegir, o sea sea "embarcado".



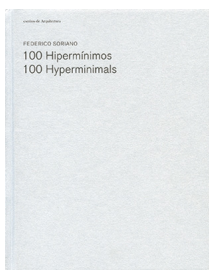
ROCA MIGUEL ANGEL, Lugares urbanos y estrategias, Nobuko SA, Buenos Aires, 2004

Hemos tomado de esta obra una panorámica de las técnicas que el Surrealismo ha usado para "quebrar el velo del real", para alcanzar la verdad inacechable ocultada atrás de la "estructura manifiesta del mundo". Entre estas el "collage"



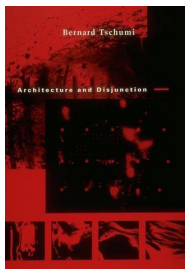
ROSSI ALDO, L'Architettura della Città, Città studi edizione, Novara, 1978.

El signifiante en arquitectura sobrevive a lo que lo ha generado, renovando en el tiempo el propio significado. La función es entonces un factor insignificante por la continuidad de su existencia. Este concepto es a la base de nuestra visión del objeto como proceso de resignificación.



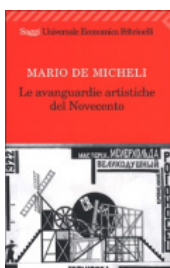
SORIANO FEDERICO, 100 Hiperminimos, Editorial Lampreave, Madrid, 2009.

Hemos usado el concepto de "acomodación" propuesto por Soriano para explicar cómo imaginamos que los usuarios se sirvan del espacio garabato de nuestra biblioteca.



TSCHUMI BERNARD, Architecture and Disjunction, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996

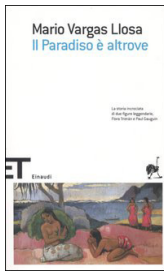
Nos hemos referido al arquitecto y teórico francés para describir cómo el proyecto de la nuestra biblioteca siga en el uso de los usuarios, desde el momento que estos últimos interpretan el sentido del espacio atribuyéndole siempre nuevas funciones.



TZARA TRISTAN, Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro, 1920, in MARIO DE MICHELI, Le avanguardie artistiche del novecento, Feltrinelli, Milano 2005

Hemos puesto en relación la Poesía Dadaísta de Tzara con el nuestro experimento de texto-montaje.

El dadaísmo ha sido el nuestro referente histórico en consideración a la técnica del collage.



VARGAS LLOSA MARIO, *Il paradiso è altrove*, Giulio Einaudi editore, 2005, Torino.

De este libro hemos sacado una breve citación sobre el hecho que el proyectista-artista frente al proyecto debe alimentarse de todas las disciplinas posibles.



VASIL'EVIC GOGOL' NIKOLAJ, *Le Anime Morte*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2009

Desde este libro hemos tomado una pequeña cita en referimento a lo que hay que buscar como objetivo del proyecto.

## REVISTAS:



CAVERI CLAUDIO, Entrevista por Alejandro Vaca Bononato, *Una obra en espiral*, SUMMA+ 63, Buenos Aires, 2004.

“la arquitectura siempre tiene un sentido”, esta ha sido la idea desde que hemos empezado en este nuestro trabajo de lectura de la arquitectura como fenómeno “linguístico”, compuesta por signifiante y significado.



MIRALLES ENRIC. *EMBT 2000-2009, continuidad después de la vida - 'Reflexiones sobre el proyecto [Entrevista a Enric Miralles]*', El Croquis 144, Madrid, 2009. Desde este artículo hemos extraído numerosas citas que describen el método compositivo del arquitecto español (que ha sido uno de nuestros referentes), el cual consiste en el “descubrir la forma en lo que se está proyectando”.

## Abstract

En el trabajo final de carrera se buscó resolver la refuncionalización, resignificación y reinserción de un antiguo predio ferroviario al tejido urbano de la ciudad de Campana, Provincia de Buenos Aires, mediante una intervención urbana-arquitectónica que se emplazaría en este predio abandonado.

El programa del proyecto (que ha sido de una cierta manera pretexto, puesto que hemos concentrado la atención sobre la experimentación del método compositivo) consiste en un espacio institucional: una biblioteca.

En el proyectarla hemos acostados temas que consideramos fundamentales en el hacer arquitectónico como son la búsqueda del sentido, la creación de un lenguaje, la esencia de las cosas.

Estos conceptos nunca fueron buscados sino que fueron apareciendo durante el mismo hacer. De esta manera se siguió un proceso eliminando la presión de un resultado. Concienciando al final de cada etapa que éstos estuvieron siempre presentes, pero ahora los implicamos a nuestro método.

La herramienta fundamental que utilizamos para ésta producción fue el montaje o collage (Técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos). Durante la fase de desarrollo de la idea nos nutrimos de "referentes" arquitectónicos como Enric Miralles, Toyo Ito, Bolles-Wilson, literarios Jorge L. Borges, María Zambrano, Michael Foucault, Enric Miralles, Federico Soriano, entre otros, fotográficos, movimientos culturales (dadaísmo, surrealismo), y demás fuentes de inspiración.

Conformando, todos estos elementos tan diversos, un collage en sí mismo de conceptos y planimetrías, dando como resultado las etapas del año acontecido, las cuales fueron: texto-montaje, plano-montajes, foto-montajes, maqueta-montaje, topo-montaje y edículo-montaje.

Narraremos ese proceso de confluencia de piezas multidisciplinarias y heterogéneas, que se despojan de su carácter de fragmento conformando un nuevo objeto o ensamblaje, en nuestro caso la intervención urbana final y más concretamente lo que desarrollaremos aquí la biblioteca.

---