



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera Arquitectura

SUPERFICIES DE LA MEMORIA
Un encuentro entre el plano horizontal de la
pampa y la arquitectura de envolventes para un
museo de Ferrocarril en Verónica

N° 597

Mauro Bernardini

Director: Arq. Alejandro Vaca Bononato
Tutores: Arq. Alfredo Quiroga - Arq. 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
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

Índice

Pre o prologo	5
Cap.1 Qué quiere ser un Museo Ferroviario?	10
Cap.2 Naturaleza y desvío	20
Cap.3 El proceso y la construcción del lenguaje	29
Cap.4 La pieza / La piel	33
Conclusiones	39
Bibliografía comentada	41
Listado Bibliográfico	44
Abstract	45
Memoria descriptiva	46

Pre o prologo...

Contexto Macro, lugar de trabajo

Cómo nos afecta la locación del proyecto y el patrimonio construido que se aloja dentro del área de trabajo.

“ Tierra incógnita sin habitantes y sin ganado, sin accidentes y sin agua, en la que, sin el caballo, los desplazamientos eran impensables, la gran plataforma chata que, valiéndose de su sola lisura y uniformidad, era capaz de detener, en los pantanos de lo idéntico, cualquier progresión, animal o humana, o incluso vegetal, del mismo modo que lo hace con ciertos ríos que bajan de las tierras altas del oeste y que, interrumpiendo su curso hacia el mar, se extenuan en los campos por la ausencia de declive” ⁽¹⁾

*Pampa,
de cielo y vaca
vestida en púas y alambradas
eterna ante el malón.
hoy que fui testigo
dibujo aquí mi reverencia...*

*Gaicho,
Que sobre el potro andás
Boqueando sudestadas,
Vé al encuentro de la siesta
que huele a rancho
la piel de tu bostezo.*

*...al plano pampeano
y a su inmensa horizontal...* ⁽²⁾

La locación es la Ciudad de Verónica en la provincia de Buenos Aires.

Verónica es una de las tantas ciudades que a lo largo de nuestro territorio pampeano conforman un deshilachado retrato de lo que fue la traza del ferrocarril Argentino, un pueblo que necesita volver a vivir el ferrocarril, volver a comunicarse, un pueblo que sueña como otros tantos en nuestro país a “ser parte del camino de alguien” ⁽³⁾...



Paisaje de la Pampa, Verónica, Provincia de Buenos Aires

Como otras ciudades, conservan parte del equipamiento relacionado con el ferrocarril como la estación, que en este caso lleva el nombre de la ciudad, Verónica, su andén, una serie de galpones que funcionaban como apoyo de la estación y espontáneas construcciones sueltas que surgieron para dar respuesta a necesidades alternativas como ser vivienda de parquistas y jefes de mantenimiento entre otras cosas....

Este esquema de estación se desarrolla dentro de un predio de 120.000 m² siendo en su gran mayoría un parque/ descampado/un parque ferroviario que entra en relación con la trama urbana de la ciudad en su tangente con la plaza inspirada en el trazado platense de trama ortogonal y diagonales.

⁽¹⁾ SAER, JUAN JOSE, *El río sin orillas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, Año 1991

⁽²⁾ BERNARDINI MAURO, Año 2010

⁽³⁾ ZAMBRANO MARIA, *El camino recibido*, Ed. Zero, Madrid, Año 1983



Diagonales, Ciudad de Verónica, Provincia de Buenos Aires.

“De la historia, por muy incipiente que sea, queda siempre una lección para conocer, interpretar y mantener una memoria sobre lo que ya se hizo y perdura. De la geografía - en estas regiones majestuosas e indómitas quedan no sólo enseñanzas sino motivaciones que permiten enriquecer la espacialidad: ¿Cómo al hacer un proyecto arquitectónico no se tiene en cuenta la belleza del sitio, la magnificencia de su luminosidad, la variedad de su vegetación, las formas naturales y sus materiales? ¿Cómo no permitir la simbiosis arquitectura-paisaje, siluetas-transparencias, materiales pétreos y acuosos, la lluvia y el sol, y poner en evidencia los colores, los cambios de luz? ¿Cómo olvidar lo urbano y sus años de elaboración, las transformaciones que toda ciudad ha tenido y su delicado tejido maltratado en muchos de los casos por desidia o por ignorancia y que toda nueva arquitectura debe recuperar y exaltar?”⁽⁴⁾



Antiguo cartel que anuncia la llegada a la estación ferroviaria de Verónica junto con uno de los galpones de la estación/ Pre existencias/ Año 2010

Este trabajo de diseño consiste en elaborar una propuesta de arquitectura para un Museo Ferroviario y una recuperación del área.

⁽⁴⁾ SALMONA, ROGELIO, *En medio de la mariposa y el elefante*, discurso de aceptación del premio Alvar Aalto, Año 2006.

Nuestro proyecto, entonces...

¿Se comunica con estos habitantes?

¿Se les reconoce el suelo?

¿Tendrá la voluntad de construir sin destruir?

¿La tendremos?

¿Cómo se va a relacionar con esta nueva acción de construcción un habitante de un pueblo como Verónica?

“Podremos registrar en este territorio, la apariencia libre del cielo, y el acto natural de estos hombres de buscar la sombra en los fresnos. Habrá que registrar las distancias entre las construcciones vivas la ausencia del ferrocarril y el camino vacío que construye su historia”.⁽⁵⁾

“Entre tantas incertidumbres yo tengo la certeza de que la arquitectura debe volver presente el tiempo por sus cualidades sensibles: ritmo, movimiento, silencio, variaciones, sorpresa; pero también por sus virtudes propias: acontecimientos, nostalgias, promesas, utopías y memoria. La arquitectura está llamada a volverse una bella ruina porque supo emocionar y permanecer, porque fue capaz de confiarse al tiempo y de transformarse y vivir su tiempo.”⁽⁶⁾

La configuración del proyecto a nivel lenguaje se realizó con técnicas de collage trabajando a partir de referentes, en nuestro caso el proyecto del Mercat en Sta. Caterina en Barcelona del Arq. Enric Miralles, varios de los proyectos paisajísticos del Brasileiro R. Burle Marx y la terminal fluvial de Yokohama del arquitecto Alejandro Zaera Polo (FOA).



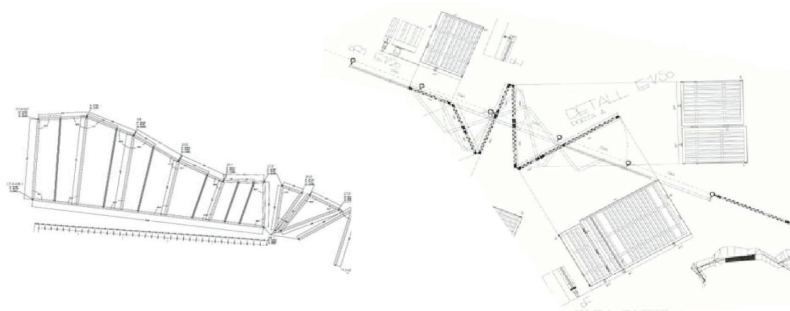
Imagen exterior del mercado de Santa Caterina/ Barcelona/
Estudio EMBT



Armado de la cubierta del mercado de Santa Caterina/
Barcelona/ Estudio EMBT

Trabajando con estructuras y procesos no lineales en cuanto a la generación de ideas, como ser, plano-montaje, topo-montaje, foto-montaje y texto-montaje, para tomar luego de estos elementos fragmentos sobre los cuales interpretamos el proyecto en cuestión.

Inmersos en este esquema de trabajo, fuimos capturados por una palabra, *desvío*.



Detalle de estructura de la cubierta y cerramiento de Santa Caterina/ Estudio EMBT

⁽⁵⁾ BERNARDINI, MAURO, Año 2010

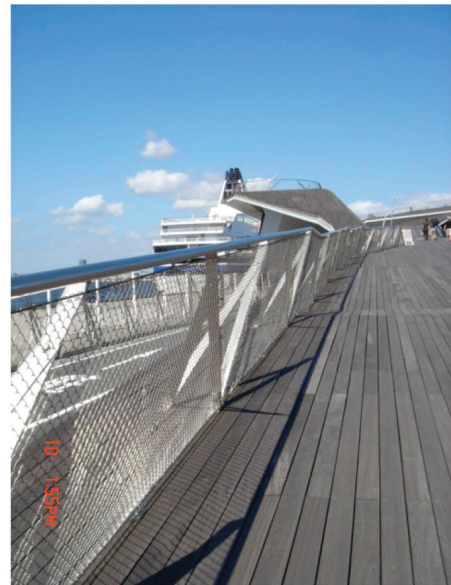
⁽⁶⁾ SALMONA, ROGELIO, *En medio de la mariposa y el elefante*, discurso de aceptación del premio Alvar Aalto, Año 2006



Planimetría de la cubierta de la terminal de Yokohama /Japon / FOA



Cubierta de la terminal de Yokohama /Japon / FOA



En el trabajo hay textos que van alimentándose de otros pequeños textos escritos en forma de poemas que interrumpen como el sueño a la vigilia pero que, sostienen la fuerza del relato como un tutor a un brote.

En los tres primeros capítulos abordamos tres ideas que se revelan como partes a lo largo de nuestro fragmentado proceso de pensamiento proyectual. ¿Nos interesa inscribir el trabajo dentro de un campo teórico en donde entren en relación la arquitectura, la filosofía y la poesía? Citando a Louis Kahn en el capítulo 1 y preguntándonos también que quiere ser un Museo, comenzamos a revisar como es la construcción del paisaje ferroviario en el paisaje de la pampa y dibujamos la primera identificación del andén como pieza y huella matriz en la composición revelándose como el elemento de transición capaz de generar relaciones , espacios y arquitectura de suelo.

La atracción de significados entre el andén y un umbral como símbolo, describen el tipo de operación arquitectónica que nos interesa develar; el trabajo del paisajista Roberto Burle Marx como referente y las obras de "Land Art" del artista Richard Long que describen la experiencia del paseo como arte sobre la que nos interesa caminar.

En el capítulo 2, Naturaleza y desvío, definimos o descubrimos un suceso que le da sentido al proyecto atravesando la idea del desvío como posibilidad a un hecho creativo nuevo. En un recorrido en el cual interviene cuerpo y espacio entendemos la idea de "encontrar" una manera de estar en la tierra, una manera de construir sin destruir, reconociendo y poniendo en discusión las preexistencias como parte del camino y como eje que viene a articular la posición de lo nuevo.

En un orden mayor que está por encima del orden aparente de las cosas, y en forma de poesía creamos textos alimentados por los sueños sucesivos que fuimos teniendo a lo largo del desarrollo del proceso creativo que se presentan como elementos térmicos sensibles a lo largo del capítulo.

En el capítulo 3, María Zambrano nos guía hacia la desmesura del error, en una cita que establece el diálogo entre desvío y poesía. La multiplicidad de miradas como herramienta proyectual, la manifestación poética como resultado del encuentro entre el hombre y el paisaje dibujan la línea que piensa y no puede desprenderse de nada al verse influenciada por el poeta. De ahí, o desde allí, nuestra arquitectura...

“Hay en nuestro proyecto una manera de aproximarnos al lugar que intentamos se parezca al momento en que la sombras crecen, se alargan, generan texturas, colores y formas diferentes en el lugar, alrededor de este lugar...”⁽⁷⁾

En La pieza, La piel se observa el paisaje, se pueden leer sus capas, como una construcción de unas mil hojas que se abrevian en un hoy. Cada pieza que en el tiempo va construyendo un hoy topográfico e histórico guarda esa relación con el momento en que se crea.

En el capítulo 4, se toma a la piel como interface entre el interior y el exterior, como elemento del lenguaje vivo, vive y experimenta en su sensorial lo humano.

Es un nexo cargado de información que hace posible la relación entre Verónica y su Museo.

⁽⁷⁾ Texto de Mauro Bernardini, Año 2010

CAPITULO 1

¿Qué quiere ser un Museo Ferroviario?

o..hacia adónde nos dejamos llevar mientras creamos.

Y nos hacemos la misma pregunta que se hizo Louis Kahn cuando pensaba el museo....

¿que quiere ser un museo?

un museo quiere ser una galería, concluyó...

Y hace 100 años nacía una estación de tren que derivaba en una ciudad, un nuevo nodo al que se le añadirían los programas que lo consolidaban como ser, un pueblo rural, la plaza, la iglesia, etc..

Tal vez en nuestro caso pensamos que el museo de ferrocarril en Verónica tal vez quiera ser una estación de tren...

En este lugar existe la necesidad de un Museo, esto significa que en Verónica entonces hay preexistencias...

¿Cuáles serán las operaciones, las nuevas soluciones de arquitectura que contemplen el hábitat, el entorno, la reutilización y el reciclaje de preexistencias?

Preexistencias para proteger, enseñar, comunicar, preexistencias que revitalizar. Algunos de los elementos determinantes de estos grandes temas los podemos identificar como “piezas de suelo” que han definido la impronta primera a la hora de pensar el diseño de estos grandes programas.

Y como el museo quiere ser una estación, imaginamos una pieza como nexo entre el museo/ estación

Y el lugar...



Andén estación en deshuso/ Proyecto Museo Ferroviario/ Verónica/ Pcia. de Buenos Aires/ Argentina.

Andén / Umbral / Plataforma

“El Umbral; Hay algo más que ha estado trabajando en mi mente desde el momento en que los Smithson pronunciaron la palabra “umbral” en Aix. Desde entonces no he abandonado la idea. He vuelto 20 veces sobre ella, ampliando su significado en la medida en que pude hacerlo. He llegado, inclusive, a identificarla, como un símbolo, con lo que la arquitectura significa como tal y con lo que debería lograr. Establecer las partes intermedias es en realidad reconciliar polaridades en conflicto. Procuremos un lugar en el que puedan intercambiarse, y habremos reestablecido el original fenómeno dual. En Dubrovnic llamé a esto “la más grande realidad del umbral”.⁽¹⁾

Nosotros decimos Andén. Nuestro museo se reparte alrededor de un andén.

Nuestro andén se desparrama en el paisaje para demarcar el museo de la misma forma que hace un siglo de derramó para marcar una nueva ciudad.

⁽¹⁾ ALDO VAN EYCK, *Encuentro en Waterloo 1959*, Textos publicados en TEAM X, Cuadernos del Taller N°20 Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires 1966.

Serie: El pensamiento arquitectónico dirigida por E. Katzenstein. Publicado originalmente en Architectural Design, diciembre de 1963.

Para recibir esas majestuosas piezas de museo, para dar vida a las preexistencias, para recorrer el museo.

Para ser el Museo.

Este Nuevo camino, pedazo de arquitectura a cielo abierto, es el lugar en donde pesa la escala del territorio, es el podio sobre el cual estrecho la inmensidad del campo, es el lugar en donde me siento a salvo del ferrocarril, es el lugar seguro, es la pieza horizontal que siempre está presente en la escena ferroviaria, es esa alfombra que recibe y despide, Es la espera interminable ante el reloj de la tarde.

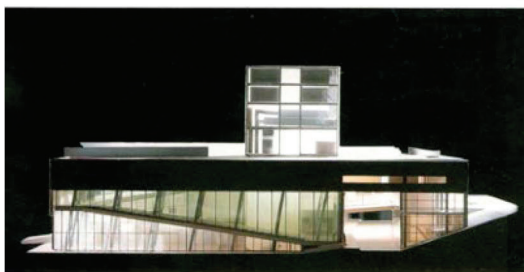


Pre existencias/ Estacion ferroviaria Veronica / Año 2010

Uno de los referentes que tomamos es el caso de la terminal de Yokohama de Alejandro Zaera Polo, este proyecto trabaja la posibilidad de generar una organización a partir de un modelo de circulación, como desarrollo de la idea de hibridación entre un cobertizo -un contenedor mas o menos indeterminado- y el suelo. Otro de los referentes es el edificio para el Kunsthal, que diseñó Rem Koolhaas en el que la organización del centro cultural esta definida por un recorrido continuo a través del edificio, el concepto del Kunsthal es el de un circuito continuo materializado por rampas peatonales de diferentes tipos.



sección longitudinal Norte-Sur por rampa, hacia el Este
North-South longitudinal section through ramp, looking East



Kunsthal / Circulación/Rem Koolhaas/Rotterdam Año 1992

Tanto en la terminal de Yokohama de Zaera Polo como en el Kunsthal de Rem Koolhaas, la circulación afecta directamente a la definición espacial como uno de los objetivos del proyecto y esto es uno de los puntos de encuentro que nos interesan.

Según Zaera Polo en general, un edificio de transporte, funciona como un dispositivo output /input, con una orientación muy clara, las llegadas y las salidas, para nosotros la pieza que define nuestro edificio

es el lazo que enmarca el llegar y el partir, es la materialidad del tiempo que espera para transmitir a los pies esa sensación de firmeza que nos da la pampa.

De alguna manera el trabajo de las piezas de composición en planos horizontales que además de materializar las circulaciones se convierten en las piezas expresivas del proyecto aportan a la construcción de un edificio como suelo .

El museo es entonces esa plataforma que acusa la transición entre el mundo exterior e interior ,esa pieza output/ input como dice Zaera Polo para nosotros el andén que le es propio a la estación de ferrocarril ahora le es propio al museo.

Para nosotros es muy importante trabajar sobre la fuerza expresiva de este plano / plataforma y no destruirla con formas que se construyan sobre ella, es por esto que trabajamos con volúmenes adyacentes a la plataforma de circulación y del mismo modo lo que llamaremos espacio cubierto principal conformado por una gran cubierta verde independiente que a modo de cobertizo se monta en cuatro puntos sorteando el encuentro con la plataforma para relacionarse directamente con el suelo vegetal.



Terminal de Yokohama/ Plataforma/ FOA/ Yokohama/ Año 2002

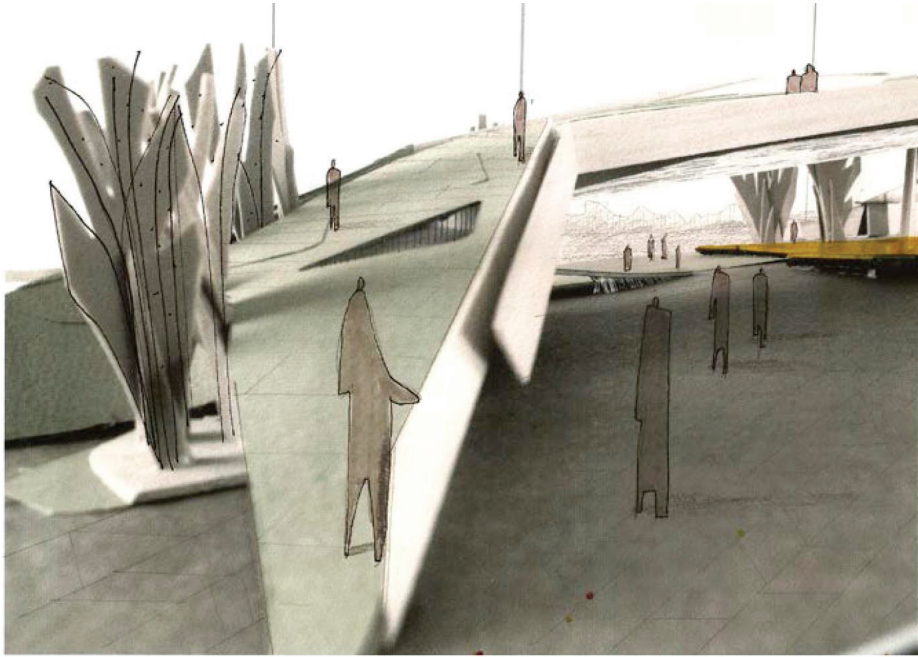


Anden-Umbra-Plataforma/Fotmontajes del proyecto Museo Ferroviario

Entonces... la memoria redibuja la historia, la derrama, va y viene, se desliza entre los vagones dibujando el recorrido, buscando las perspectivas del paisaje, estirándose, yendo a buscar como un umbral a los vecinos, como dice Van Eyck, *"para lograr algún tipo de intercambio..."*

Desde allí, desde esta plataforma, nuestras visuales se alargan, cruzan por encima de las huertas, del parque ferroviario para buscar la llegada o la partida de alguien...

Es un artificio, es una pieza nueva en donde el visitante puede experimentar la rural dimensión de escala, es nuestra pieza matriz que se desmaya en el paisaje para dar acceso al museo.



Cubierta- Pieza /Fotmontajes del proyecto Museo Ferroviario

“Construir esta pieza como una terraza para que la gente se queme con la Luna”.⁽²⁾

En este poema de Yoko Ono encontramos esa conexión entre el hombre y el paisaje, y manifiesta nuestra atención sobre esa omnipresencia del suelo, la tierra, el cielo retomando en el diseño de la pieza la ancestral tensión especular que existe entre el cielo y la tierra.

“El poeta enamorado de las cosas se apeg a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada”.⁽³⁾

Subir al andén, a la plataforma, denotar el umbral, entrar al museo ...

Este es el evento, una clarificación de las distintas percepciones sensoriales tratando de provocar el encuentro entre el ser y el lugar. Yoko Ono expresa la necesidad del hombre de entrar en relación con la materia, del mismo modo que sucede la aproximación entre el proyecto y el lugar.

Este lugar surge a partir de un agente provocador, la tierra, este lugar es el andén.

“La obra hace a la tierra ser una tierra. La tierra solo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada...”⁽⁴⁾

Detrás de esta idea de protección y desde esta perspectiva, tratamos de descifrar cuáles serían los datos que le pertenecen a la tierra que le son propios y que la hacen, según el concepto de Heidegger...

Aquí, ya se trata de develar una forma primogénita.

⁽²⁾ YOKO ONO, *En trance-EX it*, piezas dedicadas a George Maciunas, el arquitecto fantasma, primavera 1965, Generalitat Valenciana, año 1997

⁽³⁾ ZAMBRANO MARIA, *Filosofía y Poesía* (ensayo), Editorial F.C.E., Madrid, año 2001 . (1era ed. 1939)

⁽⁴⁾ MARTIN HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, ensayo 1935-1936

En nuestra inmensa llanura pampeana existe un dibujo que ha practicado el hombre en la tierra, la agricultura.



Fotomontaje/ Proceso trabajo en clase/ Grilli-Peña-Tiscornia/ Año 2010

Hay un diseño primero que como una preexistencia nos guía la mano en el dibujo del lugar y ese dibujo tiene un espesor que se hunde en la tierra, y pensándolo como un plano pictórico de inspiración además en esta porción precisa de tierra en donde trabajamos el proyecto existen también otras líneas, surcos, guías para nosotros, huellas referidas al paso del ferrocarril.

Entonces... la hoja en blanco no es una posibilidad para la configuración de este proyecto, no existe posibilidad alguna para nosotros de desestimar estas huellas carmáticas que forjan la identidad del lugar.



Huellas de las vías del ferrocarril/ Verónica/ Pcia. de Buenos Aires/Argentina

De esta manera la tierra es el soporte y el lenguaje que le da sentido a la obra de arquitectura (o viceversa).

Y en Latinoamérica uno de los referentes en el trabajo pictórico del plano tierra desde la concepción de la obra como paisaje es Roberto Burle Marx, brasilero, paisajista y artista plástico quien trabajó creando nuevos paisajes cromáticos tomando las huellas de la propia naturaleza. Un ejemplo de esto son las veredas / ramblas / pavimentos que recorren las costas de las playas brasileras plasmando en su diseño las huellas del mar sobre la arena.

Los dibujos de sus pavimentos se funden con los de la naturaleza, son la naturaleza, la forma de los pequeños trozos de piedra que expresan el paisaje rocoso del Brasil y la rudimentaria forma de trabajar esa piedra nos habla del paisaje que es lo que le da la identidad primera a la cultura brasilerera pero también son el registro, evidencia del tipo de mano / artesanato, rudimentario bello y humilde latinoamericano.

El trabajo de Burle Marx es romántico, poético y explota en su vida la idea de *cuaternidad* (según la idea de M. Heidegger, *el hombre y su relación con la simpleza de habitar la tierra*).

Según M. Heidegger, una idea de habitar sobre la cual sentimos el trabajo de Burle Marx como un todo, poético y múltiple a la hora de construir paisajes.

“La tierra es la que sirviendo sostiene; la que floreciendo da frutos, extendida en roquedo y aguas, abriéndose en forma de plantas y animales. Cuando decimos tierra, estamos pensando ya con ella los otros Tres, pero, no obstante, no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro.

El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el resplandor ambulante de las estrellas, las es taciones del año y el paso de una a otra, la luz y el crepúsculo del día, oscuridad y claridad de la noche, lo hospitalario y lo inhóspito del tiempo que hace, el paso de las nubes y el azul profundo del éter. Cuando decimos cielo, estamos pensando con él los otros Tres, pero no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro. Los divinos son los mensajeros de la divinidad que nos hacen señas. Desde el sagrado prevalecer de aquélla aparece el Dios en su presente o se retira en su velamiento. Cuando nombramos a los divinos, estamos pensando en los otros Tres, pero no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro. Los mortales son los hombres. Se llaman mortales porque pueden morir. Morir significa ser capaz de la muerte como muer te. Sólo el hombre muere, y además de un modo permanente, mientras está en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos. Cuando nombramos a los mortales, estamos pensando en los otros Tres pero no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro. Esta unidad de ellos la llamamos la Cuaternidad. Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (mirar por). Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia. Este cuidar que habita es así cuádruple”.⁽⁵⁾

Piedras del lugar, plantas autóctonas, el oficio del hombre del lugar y la lectura sensible de la naturaleza del sitio son los elementos que utiliza Roberto Burle Marx para crear su obra. En el trabajo de este paisajista, en su manera de Habitar se ve germinada en varias especies vegetales que hoy llevan su nombre.



Roberto Burle Marx/ Parque do Flamengo/ Rio de Janeiro/ Brazil/ Año 1961

⁽⁵⁾ HEIDDEGER MARTIN, *Construir, habitar, pensar*, Conferencia, Darmstadt, Año 1951



Roberto Burle Marx/ Paseo de Copacabana/ Rio de Janeiro/

Con la idea de crear un paisaje como nueva arquitectura alrededor de la estación de Verónica, y en esta especie de tierra metafísica en las que nos envuelve Burle Marx, haremos una lectura actual de lo que sucede hoy en la estación de Verónica para obtener datos y recursos que le sean naturales al Nuevo proyecto de Museo Ferroviario.



Imagen aérea Parque ferroviario, estación Verónica , Pcia de Buenos Aires.

Las decisiones políticas fragmentarias y las sucesivas fragilidades económicas del país dieron por desarticuladas casi la totalidad de las redes de ferrocarriles argentinas dando como resultado pueblos, ciudades y personas desconectadas.

A partir de la última dictadura militar que azotó nuestro país en 1976, el ferrocarril sufre una etapa de desmantelamiento. Entre 1976 y 1983, hubo una cantidad innumerable de cierre de ramales, de estaciones y de talleres ferroviarios, además del despido de más de 50.000 empleados. La presidencia de Carlos Menem durante los noventa, significó la privatización de todas las empresas que hasta el momento se encontraban en manos del Estado, entre ellas los ferrocarriles.

El gobierno entonces privatizó el sistema ferroviario en nuestro país, dándole la estocada final a un servicio que venía en caída libre por la falta de sustento del Estado. Con la privatización de los ferrocarriles el interior fue desapareciendo de a poco, con cientos de pueblos que se convirtieron virtualmente en "fantasmas".

Con el paso del tiempo y detrás de vacías esperanzas que auguraban la reposición del sistema ferroviario, el equipamiento del ferrocarril fue siendo tomado, transformado y hasta en algunos casos desmenuzado en partes (rieles, durmientes, etc..) por los habitantes cercanos a la red aprovechando y re significando de alguna manera estos equipamientos.

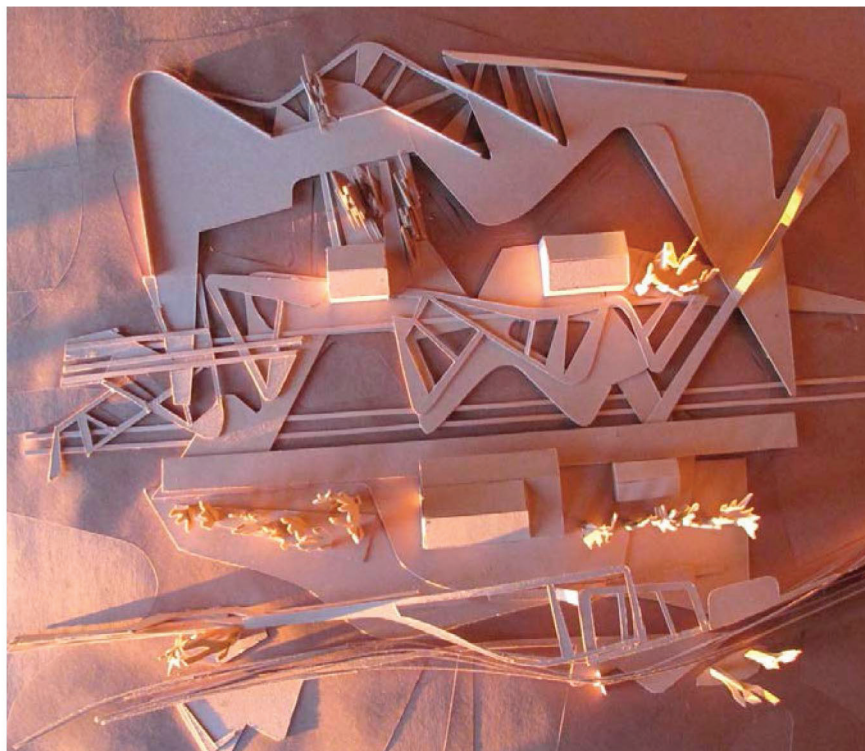


Luego de que el ferrocarril dejara de funcionar...Vagón convertido en dormitorio / Verónica/ Año 2010

En una lectura rápida del predio de Verónica se puede llamar a este lugar un parque de ferrocarril, un lugar a donde la gente se arma de espacios en donde practicar deportes, sembrar cultivos de huertas orgánicas comunitarias, ferias de artesanías con la idea de traccionar turismo rural, o simplemente un parque de encuentro a donde ir a tomar el sol de la tarde...

Esta diversidad de situaciones nos inyectan el aquí y ahora además de aportar los anclajes que no podrán faltar en la conceptualización de la idea de lugar.

Poner las manos en la masa, en la tierra, hundir las uñas, saber si es seca, negra, colorada, arenosa, húmeda, son los datos que recibe el cuerpo y que le pueden dar sensibilidad al proyecto; esto es lo que nos interesa de Burle Marx como referente, que atraviesa con el cuerpo el plano de trabajo en el que prima la construcción de paisajes más que la construcción seca de geometrías.



Maqueta del sector de la antigua estación / Proyecto Museo Ferroviario/1er. cuatrimestre

En el caso de Richard Long cuando describe la idea del paseo como arte, en donde el paseo esta referenciando la idea de escala en su obra de arte, para nosotros es buena la descripción ya que en nuestro sistema de referencias escalares también existen los mismos elementos en la composición de la obra y su escala, el paseo / recorrido del ferrocarril, el mapa como geografía macro y la escala que este sistema ferroviario le imprime al lugar.



A Line in Bolivia/ Richard Long/ Año 1981

Como resultado en el trabajo de medida de las piezas se lee la escala del recorrido, y volviendo a una de las primeras anotaciones de este capítulo en donde decíamos que la decisión de ubicar una estación de ferrocarril deriva en la gestación de un pueblo o ciudad, la escala del pueblo será la resultante y entrará en relación a lo que suceda con la estación a nivel red, es decir, económicamente, socialmente, políticamente.

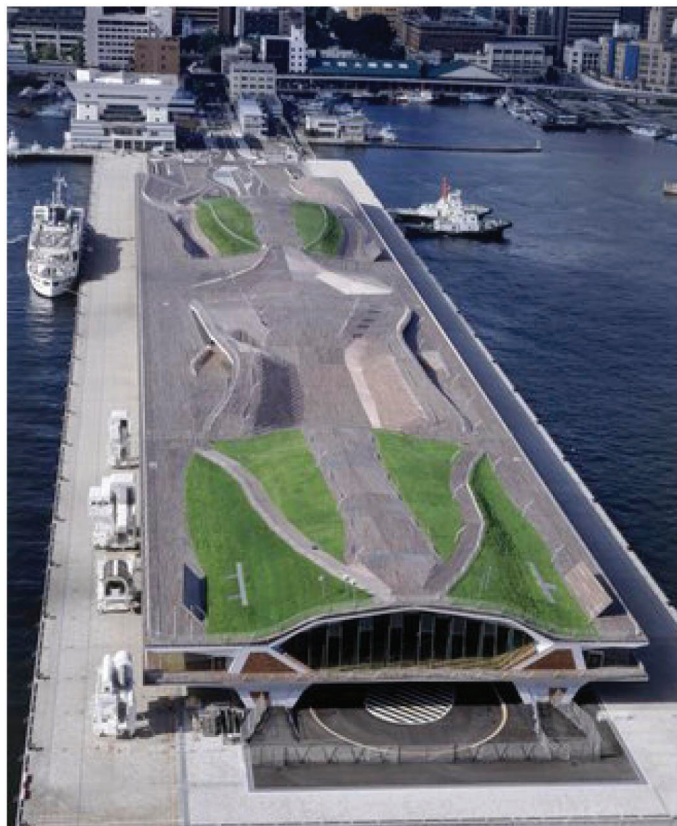
Elementos que se imprimen escala los unos a los otros y que son determinantes en la estructuración dimensional del proyecto:

En el plano el Mapa de Red Ferroviaria , la Estación Ferrocarril y su Playa de Maniobras y dentro de este sistema las Maquinarias y los equipamientos como Galpones y Depósitos o ferrocarriles; en la escala peatonal y de recorrido el andén es para nosotros la pieza clave el nexo entre los elementos, y a nivel territorio el Trazado urbano , la Plaza el Paso a nivel y los Puentes peatonales.

De esta manera nuestro edificio de museo ferroviario se dispone a través de la posición del andén en su desarrollo lineal describiendo la relación directa con el trazado del ferrocarril y frente a la plaza el edificio se organiza en torno a un gran patio de museo permitiéndose el andén deformar su estructura habitual en bifurcaciones y rampados necesarios para absorber los desniveles naturales del suelo; así como en la terminal de yokohama el edificio y su posición en el trazado urbano se resuelven a la manera de un “muelle” que se ubica de manera tal que los cruceros puedan acercarse a él con una maniobra lógica, nuestro museo que se resuelve a la manera de un “andén”, resuelve su disposición en el sitio en relación al trazado de las vías del ferrocarril.



Esquema del andén /1er. Cuatrimestre/Año 2010



Terminal de Yokohama /Muelle/FOA/ Yokohama/ Año 2002

CAPITULO 2

Naturaleza y desvío

...el espacio sensorial del proceso de diseño.

“Allí donde un hombre sueña, nace y se dilata el espacio.”⁽¹⁾

El sueño como posibilidad de emprender un viaje, de construir realidad, uno de los temas y recursos proyectuales en nuestro trabajo, aquí un texto de Hugo Mujica como referencia vital.

“En lo posible imaginado se refleja el verdadero ser de las cosas: su vacilar entre la nada y la plenitud. Desde la nada y contra la nada. Su temblor por ser. Cada día tiene su entrega, su confiar: su dormir. Mi ser más dentro que la conciencia de ser, de la vigilia de ser. Dormir no es otra vida, es más vida: es la del cuerpo entero. Dormir es un encuentro. Es otro obrar. No un hacer, sino algo más originario, más hondo: es un recibir. Es soñar.

Porque se duerme desnudo se sueña la desnudez: lo que las formas cubren. Lo que la noche desnuda. El sueño es revelación. La revelación que sólo sobre la desnudez del cuerpo dormido puede inscribirse. Que sólo las manos vacías pueden recibir. No sólo de noche, también el día se llena de sueños. Noche y día el deseo aspira a nacerse realidad. Ensueña algo mejor. Explora lo imposible. Emprende un viaje hacia la tierra prometida, la libertad aún no acontecida: la que los sueños prometen hacer real. La que nos comprometen a crear.”⁽²⁾

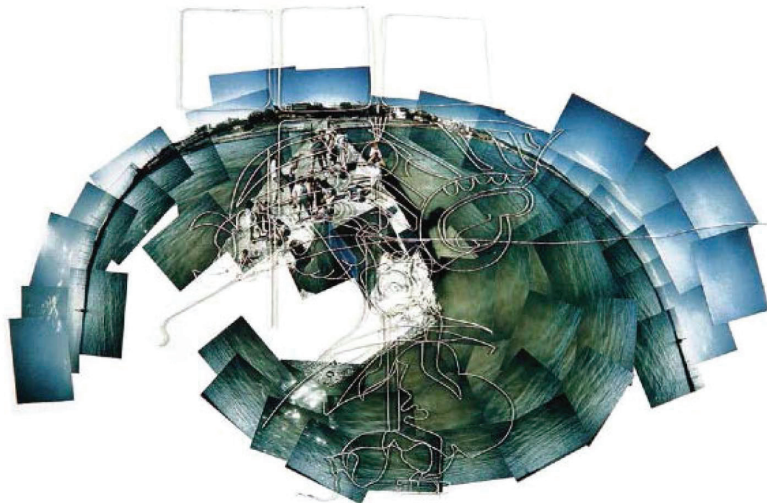
En el lenguaje del proyecto, al final del recorrido, me cuesta leer cuáles fueron las líneas que se dibujaron mientras soñaba y cuáles no, el proyecto ya es un todo. Según Mujica, noche y día el deseo aspira a nacerse realidad...

Los caminos no están predeterminados, se nos van **revelando**...

Aquí todo comenzaba a gestarse, hasta este momento, no hay ideas, no hay conceptos ni teorizaciones acerca del proyecto, no hay nada más que un plano que detalla y da cuenta del área a intervenir en este proyecto, contiene una estación de ferrocarril, un par de galpones, las vías...un plano vacío, un cuerpo desnudo, arrojados al encuentro del paisaje, entregados al grabado escénico del lugar...

Como en un “Sound Walk” entrecerrábamos los ojos para descifrar los sonidos del lugar, permanentes, ocasionales, naturales, maquínicos...

El proceso de diseño como un entramado de sensaciones que atravesamos tiene referencia con el tipo de trabajo previo que algunos arquitectos ejercitan, es el caso de Enric Miralles quien a partir de los fotomontajes y collages realizados a la “manera de David Hockney”, tan utilizados en sus proyectos como registros iniciales, constituyen una forma de captar el lugar alejada de la clásica representación. Constituyen un modo más de fijar la realidad, como “croquis simultáneos”, que permiten abrir el pensamiento, los límites y contornos, hacia una multiplicidad de momentos y visiones más cercanas al sentimiento y a la sucesión de acaecimientos; según Miralles el objetivo principal consistía en escuchar y sentir, en abrir la mente y la percepción para aprender y elaborar la idea conceptual que generaría el consiguiente proceso proyectual así como, seguramente, para captar el “espíritu” del lugar.



Embarcadero de Tesalonica/Fotomontaje/ Estudio EMBT

⁽¹⁾ MUJICA HUGO, *Poéticas del vacío*, Editorial Trotta, Madrid, Año 2002

⁽²⁾ MUJICA HUGO, *Ibidem*

Aquella dimensión donde acontece la vida y determina su carácter, será traducido por Louis Kahn como “lo incommensurable” o “aquello que las cosas quieren ser”.

Hay un plano nuevo, particular, una manera de comenzar entonces a trabajar atravesada por procesos no convencionales, en nuestro caso, además de collages, fotomontajes también se crearon textos...

Como parte del trabajo distintos grupos nos dividimos la tarea de replanteo y relevamiento de las preexistencias, entre ellas, nosotros elegimos los árboles...

“Mido

Medí

Medimos

De centro a centro de cada tronco

Esta hilera de fresnos

Lo toco,

Es otoño

...cinco metros diez, treinta centímetros de diámetro y seis o siete metros de altura, la copa ocupa también unos seis metros...

Es otoño, el tronco está oscuro y las hojas doradas.

Caminamos cada uno desde su fresno hacia el próximo de derecha a izquierda enlazados a la cinta métrica.

Mido

Medí

Medimos

De centro a centro de cada tronco

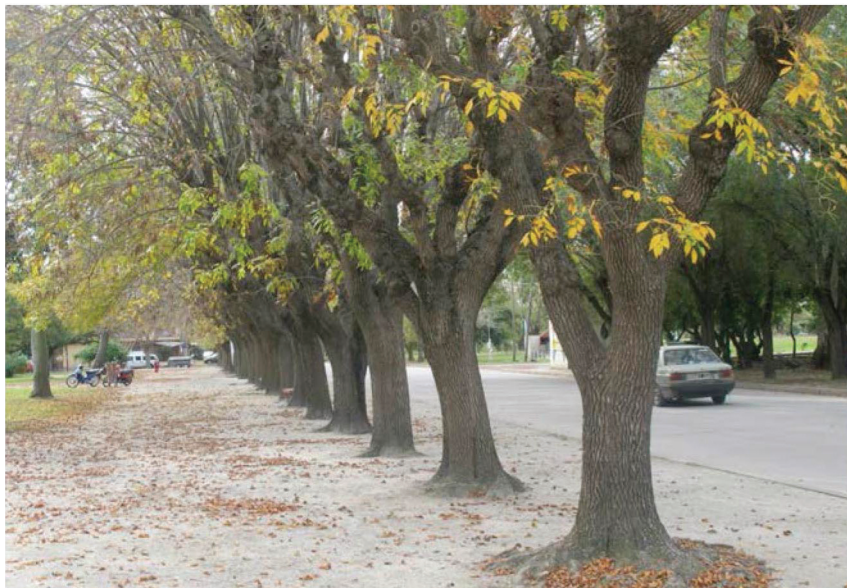
Esta hilera de fresnos

Lo toco,

Es Otoño

Así lo hicimos.

Noventa y seis veces”.⁽³⁾



Fresnos / Área relevada / Verónica / Provincia de Buenos Aires / Año 2010

Entendimos el espacio entre los árboles, el espacio como dimensión fuera del plano, fuimos parte del espacio, estábamos descifrando la grilla que comenzaba a gofrar el espacio sensorial del proceso de diseño...

⁽³⁾ BERNARDINI MAURO, 96 Fresnos, Partido de Verónica, Año 2010

...observamos que en algún momento de fé alguien apuntaló el cielo con palmeras Fénix, también caminamos sobre las veredas doradas en donde viven los Fresnos y nos internamos en el campito a dibujar los grupos de Alamos...

Vimos también cercos de romeros cerca de las casitas en dónde la ropa se secaba con el sol de la tarde, este espacio tan doméstico que propiciaban los arbustos alrededor del caserío nos capturó, especialmente una de ellas, simple y bien atada, que como un camafeo nos iba a sorprender al final de este proceso creativo con un secreto...

“Sueño con casita
Cubierta en chapa
Y un pedazo de cielo
apuntalado en palmeras.

Suelo con casita
De cinco por catorce.

Senderito, cerco y perros
trastos por todos lados
sueltan al sol el perfume
de la ropa en los romeros.

Otra vez el verano
Seco, seco y seco,
Sueño con casita
donde guardar la siesta”.⁽⁴⁾

.....

Mientras tanto en los clasificados de Verónica se publicaba lo siguiente:

Vendo/ u\$s 13.500/Verónica/ frente a estación/lote 5x14/ arbolado/ideal estacionamiento.



⁽⁴⁾ BERNARDINI MAURO, *Sueño con casita*, Año 2010

Este aviso nos dolió, nos disparó una reflexión; en este momento algo del lugar ya estaba escrito en el cuerpo...

Traumas Urbanos

Valoración de las preexistencias, huellas...

“El Hombre ha experimentado mucho.
Nombrado a muchos celestes,
Desde que somos un diálogo
Y podemos oír unos de otros...”⁽⁵⁾
(IV, 343)

Diálogo surgido durante el replanteo de árboles y preexistencias.

- _ *La tiro?, no la tiro.....*
- _ *Qué hacemos con las casitas?
las desestimamos?*
- _ *Te parece?,
es un chaperío, simpático...*
- _ *Sí, es una casita y aparte un cuartito con alero ó algo así...*
- _ *El tema es que están destrozadas...*
- _ *Sí, pero están justo en el baricentro de nuestro proyecto...no sé que hacer...*
- _ *De todos modos es un primer esquema, tal vez las podemos incluir... ó rodear...*
- _ *Sí, abrazar!”*

“Cada vez que se arrasa la vida comunitaria y el patrimonio existente, se produce un proceso de impostación de una falsa memoria que había existido. Es un valor reconocido que los grandes operadores financieros e inmobiliarios exigen terrenos en su estado óptimo: habiendo borrado toda construcción en él para poder implantar una ciudad genérica y homogénea. Y aunque se admite que este borrado sistemático de culturas y memoria crea herida físicas y psicológicas en la población, se considera que es un “mal menor” o un “efecto colateral” que se exige sea asumido. Es la misma manera que se utiliza al crear barrios cerrados o gated communities: toda naturaleza existente, incluidos árboles, vegetación y lagos, deben ser sustituidos por una capa vegetal nueva, nuevas plantaciones y agua en circuitos cerrados. Un proceso de sustitución continua que no puede aceptar ninguna preexistencia y que con el manto vegetal, los árboles, los edificios históricos y los espacios públicos tradicionales se llevan para siempre la memoria urbana. Y si se pierde la memoria, también se pierde el sentido.”⁽⁶⁾

Asumimos la valoración de las preexistencias, lo experimentamos con el cuerpo, si bien en el texto de J.M.Montaner se describe la protección y valoración de otra escala de patrimonio, la ética intencional es la misma, para este pueblo de Verónica un caserío de chapa realizado con el mismo repertorio de materiales e incluso lenguaje con el que a fines del siglo pasado se erigió la imagen ferroviaria local, dan testimonio y permiten hasta el día de hoy conservar la memoria del lugar.

“De hecho, la gran pregunta respecto a la memoria urbana es: ¿quién posee el derecho de recordar? ¿Qué grupo o clase social, de los diversos que confluyen en cada ciudad, es el que tiene el poder de definir la memoria? ¿Cómo cada ciudad va construyendo su imaginario a costa de enfatizar algunos aspectos y olvidar otros? De hecho, para recordar unos hechos es necesario haber olvidado otros”.⁽⁷⁾

⁽⁵⁾ HEIDDEGER MARTIN, *Arte y Poesía*, Ed. F.C.E, Buenos Aires, Año 1992

⁽⁶⁾ MONTANER JOSEP MARIA, *Traumas Urbanos*, Conferencia, Barcelona, Año 2004

⁽⁷⁾ MONTANER JOSEP MARIA, *Ibidem*



Memorial del holocausto/ Berlín /Alemania/ Año 2005



La posición y la **naturaleza**

Descubrir....

O el hecho de cristalizar de los sueños....

La forma y posición en el lugar de la pieza proyectual se define en relación a la topografía, replanteando caminos y trasladándolos al plano, consolidando huellas, marcando o acentuando depresiones, dibujando eses entre las islas húmedas de los sauces pero ante todo considerando y protegiendo las construcciones preexistentes como galpones y casitas...

Fuimos bordeando toda la manzana y nos detuvimos en una parte del recorrido ya que nos llamó la atención una diferencia de nivel en el terreno, al lado del trazado de vías, que armaba un terraplén. Probablemente era lo que se destacaba en un terreno inmensamente llano como lo es la Pampa.

“De esas costas vacías me quedo sobre todo la abundancia de cielo”.⁽⁸⁾

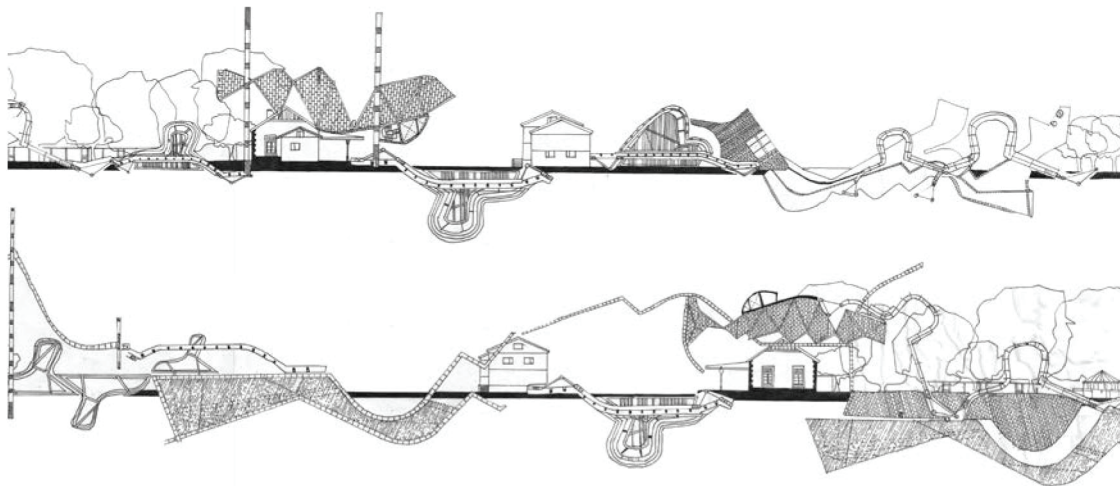
Al volver del viaje y luego del relevamiento que hicimos entre todos los equipos, como segunda parte de este proceso del proyecto se nos pidió armar un topomontaje, *una exploración de la superficie del suelo, para llegar como objetivo a una reconfiguración del mismo* y luego a ubicar esas piezas maquetizadas, que traíamos desde una parte anterior del trabajo, dentro de esa nueva topografía, que incluía información de la realidad.

Las piezas gráficas previas surgieron a partir del collage que fue armado con la repetición de fragmentos de documentación extraída de dos referentes arquitectónicos, el reciclaje y puesta en valor del Mercat de Santa Caterina proyectado por el arquitecto enric Miralles en Barcelona, España y la Terminal Fluvial Japonesa en la ciudad de Yokohama diseñada por el arquitecto Alejandro Zaera Polo.

Esta documentación, previamente seleccionada, fue trabajada luego aplicando operaciones de cambio de escala, rotación en diferentes formatos de copias, las cuales formaron parte de la composición de collage para la realización de un planomontaje.

Este trabajo planteaba la toma de decisiones de lenguaje, escala, relaciones entre lo existente y lo nuevo, fue un trabajo de acercamiento que nos permitió dimensionar la totalidad de las piezas posibles y así proceder a la maquetización de las mismas con el objeto de conformar un topomontaje.

⁽⁸⁾ SAER JUAN JOSE, *El entonado*, Ed.Folios, Buenos Aires, Año 1983

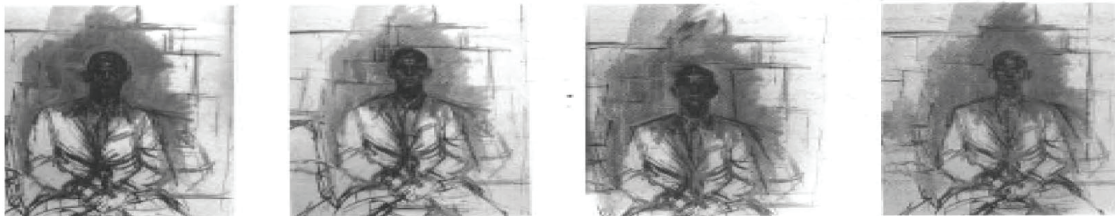


Extracto de un corte en Planomontaje del proyecto / Trabajo con referentes / técnica Collage / 1er. cuatrimestre / Año 2010

Los procesos incluyen como parte del recurso proyectual la repetición, según Miralles quien se apoya para describir la importancia de este tipo de recurso en los retratos que Alberto Giacometti hizo para James Lord, es un instrumento fundamental a la hora de trabajar en la ideación- conformación de la arquitectura; constituye un medio en el que cada gesto, cada trazo, se enmarca en un nuevo contexto autónomo e independiente y en el que se opera con unas leyes propias las cuales emergen de temas específicamente constructivos; al mismo tiempo, posibilita el proceso de acumulación de información, gracias al cual atendiendo a las diferencias, a aquello que reluce como novedoso, se avanza progresivamente en la concreción proyectual.

Es en ese momento donde surgieron palabras como *Desvío, Infidelidad...*

En nuestro caso no hubo intenciones previas, sino el destino para pasar a las intenciones.



Un retrato para Giacometti

Durante las diferentes puestas en común, donde participaron todos los equipos, nos fuimos encontrando con que, contrario al resto, que ubicaban sus piezas en la manzana central del vacío, alrededor de las pre-existencias, en nuestro trabajo se iba revelando casi como sin darnos cuenta la posición del museo ferroviario...

Desvío: *Apartar, alejar, separar a alguien de su camino.*

“un momento en el espacio y en el tiempo donde la cuestión se desvía de su rumbo y, sin perder ese primer destino, se busca un segundo donde ese primer destino pueda expandirse en el mundo...”⁽⁹⁾

Si leemos el proceso como capas que van acumulando experiencias en línea con la idea de los retratos de Giacometti, recorrimos el sitio, descubrimos el lugar, lo llamamos desvío y como describimos en el capítulo anterior, nuestro proyecto está signado por una pieza matriz llamada andén que reconoce el lugar y que a medida que los procesos proyectuales avanzan pasa de ser un elemento del equipamiento urbano normalizado a una pieza nueva, que se bifurca, que se inclina para reconocer la naturaleza del suelo sin perder el gen que le hace posible al peatón merecer su recorrido.

⁽⁹⁾ SANCHEZ FORERO WILLIAM ANDRES, *Los Paisajes de la emoción*, Bogotá Año 2009



Piezas maquetizadas como resultado del Topomontaje/ 1er cuatrimestre/ Año 2010

Infidelidad: Falta de fidelidad, no ejecutar algo con exactitud.

Durante el proceso de maquetización de las piezas que dio como resultado el plano montaje, vimos que algunos equipos de maquetistas realizaban con exactitud la representación formal de lo que el plano decía ... en otros casos se ejecutaba con cierta libertad en la que encontrábamos otros resultados, formas nuevas, etc.

En nuestro proceso hubo un desvío. Un punto de partida diferente, de lo que se presentaba como el camino a tomar. El planteo inicial que se dio en clase marcaba una posición lógica, natural en dónde plantear el proyecto y esa locación también tenía que ver con el vacío de 120.000 m² que a modo de baricentro su posición anclaba el camino a desarrollarse en esa parte del terreno principal donde se encuentran la estación y demás edificios preexistentes.

En nuestro encuentro con el paisaje, en nuestro ir hacia otro lugar, en el desvío fue dónde vimos la posibilidad de colocar nuestras piezas que dibujen el Museo Ferroviario de Verónica.

Hay un paralelo entre esta idea de inmorales y desvío, el desvío es la posibilidad de un hecho nuevo, creativo ...

Nos entregamos a la naturaleza de un encuentro que signó todo nuestro recorrido proyectual. Nuestra posición de alejamiento de este centro de acción tiene que ver con la experiencia de habitar el desvío luego de poner el cuerpo en el espacio. Este alejamiento, este desvío nos expandió la mirada hacia otras posibilidades.

La Memoria y la Posición

La estructura de nuestra memoria está relacionada con la topografía y el paisaje así también como con el lenguaje y la arquitectura. La memoria en cuanto a la topografía y el paisaje es una forma de conocimiento, esta forma de conocimiento, tal como los gestos preceden el lenguaje, es generalmente sentida antes de ser pensada.

En nuestro caso fue la memoria una pieza clave en el juego es una de las causas de la acerca de nuestra posición en el terreno, en el proyecto... este episodio se nos revelo como parte de un todo que fue evidentemente gestando nuestra memoria topográfica del sitio. Fue armando el lugar, siempre hay lugares naturales para las cosas. Primero es siempre la experiencia, el acontecimiento; luego viene la observación, el intento de aprender.

“Experiences lead to ideas not the reverse- both are inextricably linked. The full measure of each is enhanced by the other. Thus landscape is not theorized; it is lived upon. It is not merely a format for aesthetic notions of visual delight or a conceptual overlay of abstract thought. It is fundamentally about sustaining life in every way”.⁽¹⁰⁾

“Las experiencias llevan a las ideas, no las ideas a las experiencias pero las dos están absolutamente conectadas. El máximo aprovechamiento de una es producido a causa de la otra. Consecuentemente el paisaje no es teorizado, es vivido. No es solamente un formato de nociones estéticas para deleite visual. Es fundamentalmente sobre mantener en existencia vida en todas sus formas”.⁽¹⁰⁾

Topografía:

Idea de generar topografía, significado de la palabra en griego topos- lugar y graphy- escritura, significa la escritura del lugar.

Qué significa la escritura de un lugar?

Un lugar no es simplemente un algo sino que es un algo que afecta el cuerpo donde se encuentra. Para escribir este lugar nos hicimos camino a través del cuerpo, emprendimos un viaje, donde se fueron revelando los rastros de vida y cultura pasadas, estos rastros que quedan grabados y que nunca desaparecen ya que marcan movimiento de vida y cultura futuras.

“Pero si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas: Construir es propiamente habitar, el habitar es la manera en que los mortales son en la tierra, el construir como habitar se despliega en el construir que cuida —es decir: que cuida el crecimiento— y en el construir que levanta edificios.”⁽¹¹⁾

Lado la conotación espacial de la palabra y abrirse hacia otras direcciones. Es dibujar una relación entre lo abstracto de la idea de proyecto y la realidad específica del lugar. A partir de esta escritura es que también va apareciendo la forma física.

Con respecto al sueño...

El sueño aparece en el capítulo en la forma de la poesía “Sueño con casita” es importante volver a este sueño ya que también forma parte de la posición.

“Allí donde un hombre sueña, nace y se dilata el espacio.” Así como lo menciona esta cita nuestro espacio también nace y abraza todo lo que esta poesía acerca del sueño esta narrando.

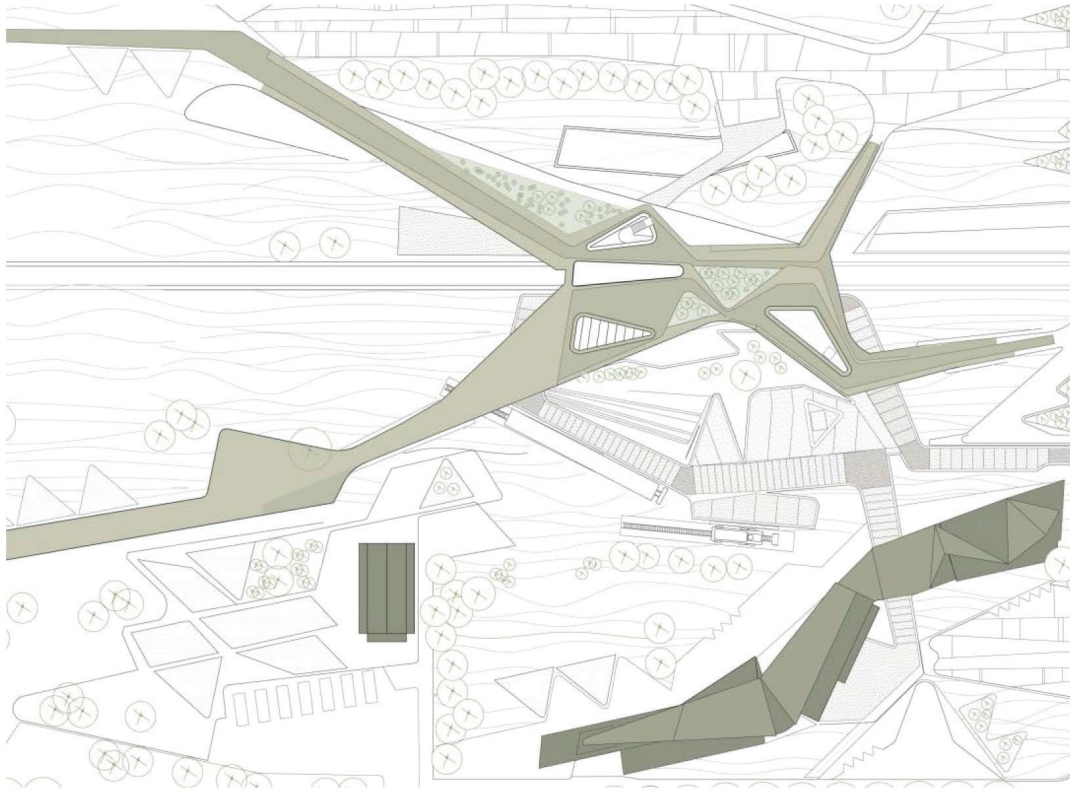
“El sueño no es la poesía, no es el conocimiento. Pero no hay conocimiento -si se da a esta palabra su sentido mas elevado- ni hay poesía que no se alimente en las fuentes del sueño. La verdadera enseñanza del sueño esta en otra cosa; en el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera. Yo nazco a las cosas; ellas nacen En mí”.⁽¹²⁾

⁽¹⁰⁾ LINDSEY BRUCE, *Topographic memory, En el libro Re- Envisioning Landscape/ Architecture*, Barcelona, Año 2003.

⁽¹¹⁾ HEIDDEGER MARTIN, *Construir, habitar, pensar*, Conferencia, Darmstadt, Año 1951

⁽¹²⁾ BEGUIN ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, Año 1954

En nuestro caso llegamos al edificio a través del paisaje luego vino la forma.



La forma/ Planta general/ Proyecto Museo Ferroviario/ Año 2010

CAPITULO 3

El proceso y la construcción del lenguaje

Para el comienzo: ¿papel y lápiz?

Ahora que se han desarrollado los diferentes temas que ilustran los capítulos, queremos volver al primer paso. Intentaremos registrar cuáles fueron las diferentes percepciones que sirvieron al proceso de diseño. “Todo lo que deseamos crear tiene su principio en el sentimiento”⁽¹⁾ dice el arquitecto Louis Kahn.

Volveremos al primer impulso, al punto infinito en el terreno sin nivel, al cero de la pampa, al momento de la primera respiración en Verónica. ...como dice Juan Jose Saer en el río sin orillas, “*al momento en que los gauchos vagabundeaban.*” ...

Dice Maurice Blanchot...

“Y es verdad que si el artista no se entrega a la experiencia original que lo aparta, que en ese distanciamiento lo desprende de sí mismo, si no se abandonase a la desmesura del error y a la migración del recomienzo infinito, la palabra comienzo se perdería.”⁽²⁾

Este distanciamiento del que el habla, ese abandonarse a la desmesura del error, es la llave para encontrar una posibilidad, es una manera de pensar el desvío como camino; Maurice Blanchot nos propone establecer el diálogo entre desvío y poesía. Esa desmesura, ese inconmensurable del que Kahn también habla cuando hace referencia a que “un gran edificio debe comenzar con lo inconmensurable, luego someterse a medios mensurables, cuando se halla en la etapa de diseño, y al final debe ser nuevamente inconmensurable.”⁽³⁾

La multiplicidad de miradas como herramienta proyectual, la manifestación poética como resultado del proceso, “en el principio del sentimiento”⁽⁴⁾, entre el hombre y el paisaje dibujan la línea que piensa y no pude desprenderse de nada al verse influenciada por el poeta. De ahí, o desde allí, nuestra arquitectura... “acercarse al sentimiento es una de las maneras de estar en la psique, donde el hombre verdaderamente es.”⁽⁵⁾, en el proceso de diseño hay una escena virgen, un origen, y nos preguntamos: ¿cuáles son las impresiones, lo aprehendido del lugar? o ¿cómo se traduce en lenguaje arquitectónico y cuáles son los elementos que creamos como recursos para llegar al objeto arquitectónico?, en este momento inicial Kahn observa que “el origen de lo que una cosa quiere ser es en un momento en el que la mente se halla en relación mas estrecha con la psique.”

Desde esta necesidad, desde este impulso primero, desde el hecho creativo original, desde este lugar interior Verónica provocó la necesidad de escribir. Y como parte del proceso, un espacio muy importante para nosotros se abría cada Viernes en el taller de arquitectura...

Viernes

Y se hacían lecturas, rondas de textos recortados, de collage como parte de la propuesta lanzada por la cátedra para fracturar la inercia adquirida en la metodología del origen de las ideas, el partido. En el taller de arquitectura, en el inicio de la noche, empezabamos a disfrutar, un momento preferido, creamos piezas de texto, como ésta que transcribimos abajo:

Trivial,
De umbral...
Rodeadas de
Superior se
Corre siempre..
De las
Niveles del ambiente
Parte se un siempre verde
Será una verde, una zona arbolada...
Sin árboles. El patio mismo dará
La hacia el aparcamiento y hacia la entrada. Las
Modo por lo que al y
Dan al
Este y usted

Texto Collage, Mauro Bernardini, taller avb, 2010. Este texto collage fue titulado en su momento como *Muerte del Párrafo*.

(1) KAHN LOUIS, *Forma y Diseño*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Año 1984

(2) BLANCHOT MAURICE, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, Año 2002

(3) KAHN LOUIS, *Ibidem*

(4) KAHN LOUIS, *Ibidem*

(5) KAHN LOUIS, *Ibidem*

La poesía no tiene método, es antimetódica, dice María Zambrano.

Lo quiere todo y enseguida, a diferencia de la actitud religiosa, que puede desprenderse de las cosas para sumergirse en el fundamento, y de la filosofía, que se desprende del origen para captar mejor las cosas. La poesía no puede desprenderse de nada ni diferenciar nada: ni el ser con respecto a las apariencias, ni las cosas, de sus orígenes, ni su propio ser de la fuente de donde emerge. En este sentido el poeta es inmoral.

En un acto y sobre el plano, comenzamos a imprimir las huellas, coloreando las depresiones naturales, consolidando senderos, sombreando con diferentes texturas los grupos vegetales, como un juego de estancieros .

Parte de este proceso, de este maniobrar los elementos preexistentes como posibilidades de un mundo nuevo, era como describimos en capítulos anteriores una casita de chapa que puso en crisis los límites y las condiciones de realidad, y se consolidó como parte de los múltiples activos que intervinieron en el descubrimiento del proyecto.

Comenzando con lo inconmensurable y consolidando en el proceso los elementos preexistentes como los “medibles” se puede decir que hay un contexto en donde se incertan naturalmente los sueños. En esta idea de entender el origen de la cosa, Kahn continúa “ las emociones y la fantasía no tienen medida, no tienen lenguaje, y los sueños de cada uno son distintos. Todo lo que se hace, no obstante, obedece a las leyes de la naturaleza” ...

Este reconocimiento del contexto, provocó en nosotros durante el proceso sueños y cristalizamos en ellos las ideas que nos inspiraba el lugar. En este punto, el relato del sueño que viene a continuación, dio como resultado el encuentro entre la experiencia personal a la cual le atribuimos una singularidad poética que hace foco en un relato sensorial .

Aquí el sueño.

“... eran un grupo de ranchos con huertas entre ellos dispuestos como rectángulos de colores, algunos enormes verdes y espumosos otros no tanto pero de agua dónde el cielo se espeja y otros ...tan pequeños que sólo entraba un trébol. Era como entrar a un secreto dentro del gran parque nuevo. Había un jardinero que se parecía a Franco uno de mis compañeros, trabajaba lento, tenía manos enormes y tierra instalada en sus uñas, siempre me miraba con ojos de gaucho, como en los sueños en los que tu ser más cercano te mira como a un desconocido, así mira... En la casa principal, una de las más viejas y arrumbadas funcionaba el vivero, un lugar fresco y renovado dónde el jardinero cebaba mate luego de la siesta. Escuché en la plaza que la rúcula era picante y de hojas duras. Esa tarde, yo había ido a comprar semillas...”⁽⁶⁾



⁽⁶⁾ BERNARDINI MAURO, Vivero, Partido de Veronica , Año 2010

La transcripción de este texto permite entender lo que Kahn define como “aprehender el lugar”, aquí se reflejan los elementos del lugar con los que trabajamos y que tomamos como posibilidad a la hora de producir nuestra arquitectura, Zambrano describe la tarea del poeta que encontramos análoga en cuanto a la manera de entender los límites entre lo interior y lo exterior como invisibles

“... El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos. Los límites de lo que descubre el filósofo, en cambio, se van precisando y distinguiendo de tal manera que se ha formado ya un mundo con su orden y perspectiva, donde ya existe el principio y lo “princiado”; la forma y lo que está bajo ella.”⁽⁷⁾

Entonces.. lo que aparecía en nuestros sueños como retrato de la experiencia de poner el cuerpo en el contexto, va a transformar el mundo en donde los límites se alteran... en donde aparece la multiplicidad como herramienta de composición proyectual.

Pero, si bien la poesía es antimetódica e inmoral, porque quiere salvar la totalidad de las cosas en su diversidad, sin renunciar a nada, sin ninguna violencia ascética, ni ninguna autoafirmación voluntarista, Zambrano señala, ya para concluir, que con esa manera de filosofar, más venerable que las otras, aquella que busca “la unidad de todas las cosas en virtud, justamente de su última fundamentación”, y en esa unidad de todas las cosas reside la idea de contexto como pensamiento arquitectónico.

Como parte del ejercicio entre fotomontajes, topomontajes y planomontajes, otra vez aparece en el lenguaje del ensamble, un juego poético y deliberado, pero este recurso proyectual habla de contexto nuevamente, del registro de un sitio que va a demandar a la arquitectura del edificio en cuestión una necesidad particular, íntimamente relacionada.



Fotomontaje/ 1er cuatrimestre/ Año 2010

Para Enric Miralles, “la mimesis es quizá un fantástico mecanismo de aprendizaje, pero jamás puede ser un mecanismo de valor...”

Uno de los ejercicios de arquitectura que Miralles propone, describe un pensamiento que pone en valor la idea de contexto como recurso proyectual fundamental, Miralles le había pedido al equipo de alumnos de la Staesideschule en Frankfurt, que construyeran un proyecto en un determinado lugar, y lo trasladasen a otro a mitad de proyecto, de forma que el objeto que empezaba a construirse sirva de instrumento para revelar toda una serie de problemas que existen en otro lugar.

Entonces, el principio y el sentimiento, los sueños, las fantasías como lo inconmensurable y como resultado del cuerpo en un lugar determinado y preciso, los recursos proyectuales como la naturaleza física medible, evocan una arquitectura en estrecha relación con su contexto y la va cargando de sentido.

Como diría Kahn en la misma línea de pensamiento con el que Miralles describe en su ejercicio de la Staesideschule apoyando la idea de una arquitectura en donde el lenguaje de ésta es una visión que varía de un lugar a otro y que “si un edificio se colocara en cualquier lugar sin tener en cuenta la variación... resultaría ridículo.” Y enuncia que “la luz artificial es solo un breve momento estático de la luz, es la luz de la noche y nunca puede igualar los matices creados por las horas del día y la maravilla de las estaciones”, en estas palabras existe la idea de que el resultado del lenguaje está en relación con la naturaleza

⁽⁷⁾ ZAMBRANO MARIA, Filosofía y Poesía, FCE, Madrid, Año 1993

del lugar, esa naturaleza que en nuestro proyecto se materializó en diferentes elementos del contexto y precisos del entorno, nos proporcionaron lazos y un camino hacia el proyecto.



Conjunto de edificios para la asamblea nacional de Dhaka/ Louis Kahn/Bangladesh/Año 1975

En nuestro espacio de trabajo el contexto está lleno de datos y referencias que nos permiten reflexionar acerca del proyecto.

La ciudad de Verónica y su estación vacía del ferrocarril ahora vuelve a cargarse de sentido, mientras recorremos el sitio vamos recolectando los datos, las huellas y los elementos que se transformarán en los nuevos recursos proyectuales.

Finalmente, entre vagones y casillas, fuimos gestando el proyecto, caminamos la estación del ferrocarril, respiramos la luz de la siesta, consolidamos huellas, descubrimos tesoros, soñamos...

Por este camino de encuentros y desvíos nos tocó soñar sobre el sueño de otro, de otros, en una construcción de una verdadera piel, imaginar un edificio, un lugar para habitar, en un lugar que fue habitado y que hoy está deshabitado...

En nuestro caso hubo un llegar a Verónica.

CAPITULO 4

La pieza / La piel

Antes de tener contacto directo con el sitio, pero después de que nos introdujeron en él, la primera idea que nos vino a la mente fue sin duda que la manera menos dura de intervenir en este territorio de llanos y horizonte infinito era abordar el proyecto como una extensión del territorio.

En el río sin orillas de Juan José Saer, cita frases que describen nuestro territorio de acción como la extensión desmesurada de la llanura, o..un paisaje poco exhuberante, de apariencia neutra... o extensiones interminables de campo vacío...el carácter abstracto y geométrico de la llanura.... la gran plataforma chata, donde los rios se extenuan en los campos por la ausencia de declive...y que si no fuera por la faja de orilla que dedica su naturaleza al encuentro entre los dos planos horizontales de la pampa y el río, el territorio pampeano sería un lugar "sin límites"...

Con la experiencia de estar y de poner el cuerpo en el territorio se va construyendo con fragmentos nuestra idea...

Este proyecto ubica su programa debajo de una envolvente que se configura como extensión de territorio. Así como en el Mercado de Santa Caterina en Barcelona de Enric Miralles, la envolvente es la pieza que se carga con el significado del lugar retratando la historia del mercado de frutas y verduras que funcionó anteriormente a través de su cubierta colorida, la envolvente o piel de nuestro proyecto se carga del paisaje de la pampa, un paisaje horizontal, verde, que no interrumpe el desplazamiento y que siempre anuncia la posición del horizonte, un suelo que puede ser techo o como dice Miralles un muro que puede ser techo describiendo la valoración de preexistencias entendiendo en ello, la historia y sus materiales, como es en el caso del Mercado de Santa Caterina en donde adopta el trabajo de cerámica esmaltada colorida utilizada por Gaudí, referente de la identidad Catalana en arquitectura, rescata la técnica para ser utilizado en la cubierta. El proyecto en su idea de envolvente como piel, está cargado de contemporaneidad, ya que si bien en un primer sondeo Heidegger nos aportaba la idea de tierra romántica la piel viene a ser el elemento o la pieza de arte que esta viva e interpreta la necesidad real de la vida de Verónica.

Llegar y partir, ese espacio en donde se produce, límite no preciso que a modo de extensión encuentra la analogía una estación de tren y el territorio de la pampa, un andén y la orilla como símbolos de encuentro.

Ahí nos dispusimos a observar a sentir ese punto de encuentro en el paisaje, la orilla.

"...es el momento exacto en donde se mezcla la caricia de la tarde que se va y el aire fresco y húmedo que trae el río, sombras largas pintan el parque al que casi no le quedan soles. Megabarco. Repite un brum brum corazonado y grave al navegar el Paraná. El color del sol se va al naranja y trepa cada vez más rápido las copas de los álamos, el perfume las cañas de ámbar va enfriando mis piernas y fijando los recuerdos a la isla. El río sube, es cuando cantan los grillos que pienso en lo que anoche sucedió en el parque con las ranas,el cielo oscurísimo, estrellado, la orilla que apenas se hacía oír, las hojas blancas del nocturno sauce sonaban de fondo graficando una bóveda justo sobre mi eje cuando me detuve, clavado en el delta, intentando descifrar por qué me había entregado a semejante sonido que como si fuese un cirujano comenzaba a operar con cuidado retirando millones de mínimos cristales que en forma de helicoide se internaron dentro mío con el cantar de las ranas.En ese momento, en la orilla, yo, era un metal más en la noche".⁽¹⁾



M.B. al encuentro de la orilla, Delta del Paraná, Pcia. de Buenos Aires, 2010.

⁽¹⁾ BERNARDINI MAURO, *Ser la orilla*, Año 2010

“El poeta vive según la carne y más aún dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, y va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña.”⁽²⁾ *El texto nos convierte en la piel sensible capaz de capturar la esencia del paisaje para cargarnos de significados.*

Cómo llegamos y cómo atravesamos el proceso incorporando las distintas experiencias.

Trabajando sobre el plano, luego de haber convertido y realizado el relevamiento del lugar en una primera matriz y documento sentido de trabajo.

Construyendo collage sobre el plano, trabajando con referentes, imágenes en planta vista y cortes de obras de arquitectura, en blanco y negro, sin color, recortando caprichosamente, jugando, interviniendo en el plano los edificios preexistentes dado por el plano de replanteo y relevamiento, pasando de planta a vista y de vista a corte...componiendo una amalgama de escalas y reparando analogías formales.

Operando con repeticiones, traslaciones y rotaciones como método compositivo de collage, incorporando imágenes diversas de obras referenciales asociadas por tipologías constructivas, escala proyectual, trabajamos envolviendo los edificios preexistentes del proyecto como manera de aproximarnos y sensibilizar al plano con la escala y al tipo de pieza de proyecto como encuentro posible, para construir de fragmentos este pedazo de territorio.

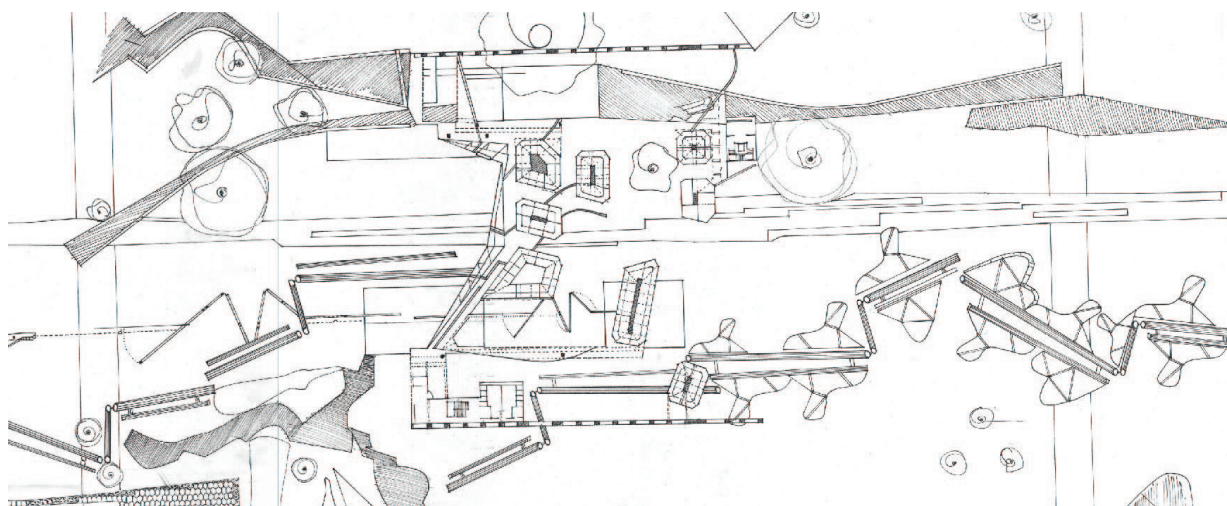


Imagen de fotomontaje y collage realizado en el taller en donde se pueden distinguir las operaciones realizadas y la incorporación a las preexistencias de piezas nuevas envolventes en un primer diálogo formal/ Taller avb/Bernardini, Bulach/ 2010.

Venimos de trabajar con la idea de plataformas, de andenes, de llanuras y planos horizontales sensibles, entendiendo el proyecto como un encuentro, el museo y el lugar, ese lugar particular y sensible como la orilla en donde se encuentran el río y el llano.

Una envolvente, una pieza, la piel...

La nueva construcción se introduce en el sitio dialogando con las preexistencias así como con el contexto de la ciudad de Verónica adquiriendo un carácter nuevo pero sin perder de vista la idea de envolvente constructiva que se incorpora al paisaje de la pampa.

Pensar en la pieza como piel implicada entonces la modernidad conceptual al proyecto.

En palabras de Giorgio Agamben, qué es ser contemporáneo? “Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecúa a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprender su tiempo. La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es “esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella.”⁽³⁾

⁽²⁾ ZAMBRANO MARIA, *Filosofía y Poesía* (ensayo), Editorial F.C.E., Madrid, año 2001 (1era ed. 1939)

⁽³⁾ AGAMBEN GIORGIO. *Paradoja del tiempo que se escabulle*. Traducción de Cristina Sardoy. Revista Ñ, Nro 286

Este objeto tratará de envolver, descubrir las características naturales del sector para dar lugar a manifestaciones vegetales, animales políticas y sociales, entablando una relación entre la potencia del suelo, el ser de Verónica y su historia en raport con la cubierta del Mercado de Santa Caterina del cual se sirven los arquitectos para fraguar en la superficie el relato de la historia del lugar y ponerla en un contexto de valoración como cuerpo fundamental del proyecto y su topografía. Paso de la piel al cuerpo.

Y me quedo pensando por un rato en imágenes del artista *Spencer Tunick*.

Integrando la figura humana a modo de tapiz sobre la topografía de las ciudades utilizando como punto el desnudo del cuerpo humano como material natural de aporte y generando una metáfora entre la topografía y la singularidad de la piel humana...

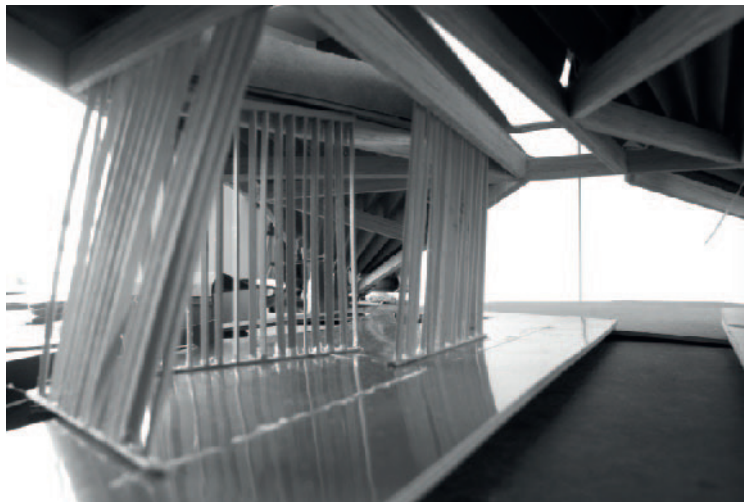


Fotografía de Spencer Tunick, el cuerpo, cargado de contenido sobre el territorio, contornando una nueva piel social, libre y sensible.

Al hablar de piel estamos entrando en un tramo final de la definición de escala. Ya no hablamos de la red o de la idea macro en cuanto a dimensiones, ahora estamos en un punto mucho más micro, en donde la escala tiene que ver ya en este punto con la lectura de la temperatura de las cosas en donde la envolvente comienza a respirar los elementos elegidos como signos del sitio. Pensamos en la temperatura de todos estos elementos preexistentes y los nuevos que llegan al encuentro del suelo de Verónica, de la pampa, su forma y la superficie, con el objeto de producir sensaciones táctiles y visuales para establecer un nivel de contacto con el visitante a partir de las características constructivas del material y relaciones de escala familiares, locales.

Hay un fuerte deseo de establecer relaciones de velocidad que evoquen la pausa, el plano horizontal y la siesta.

...una estación de ferrocarril también es una pausa, un alto en el camino.



Maqueta proyecto Museo de Ferrocarril/ sector andenes de exposición-piezas de recorrido del Museo/Taller AVB/ Bernardini-Bulach/2010.

Nuestro trabajo está fecundado en una porción de suelo, se puede definir como una arquitectura que cubre y señala topografías, una pieza que se encuentra.

La idea es que hablemos de la piel como de la topografía arquitectónica sensible...

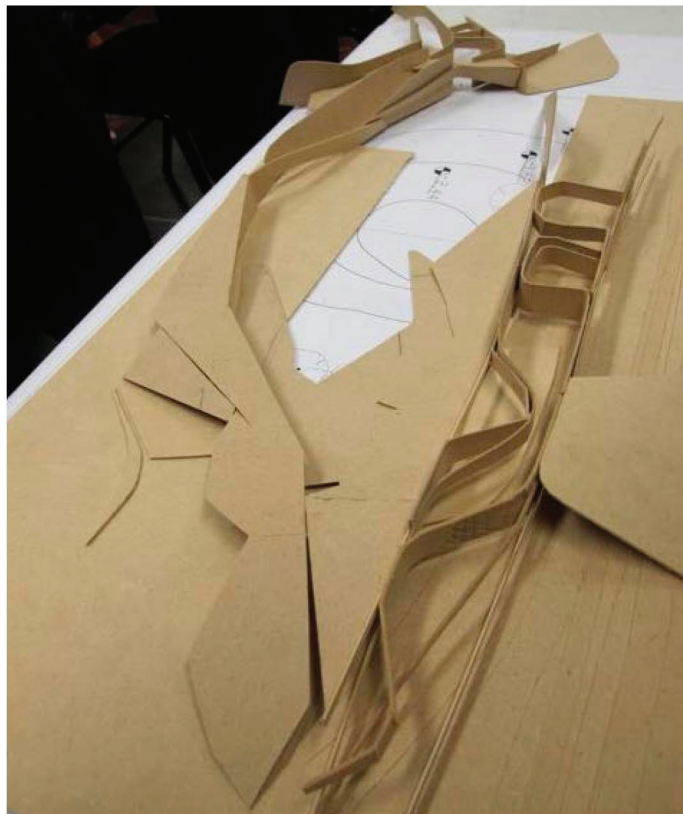


Lámina collage, fotomontaje , piezas posibles maquetizadas dibujan nuevos suelos en la estación de Ferrocarril Verónica/Taller avb/ Bernardini – Bulach/2010.

Pieza

(keywords): Andén, vereda, pasarella, galería, patio, baldosa, umbral, zolia, solado, solar, sombra.

...la pieza modelará nuevos bordes en el paisaje, se convertirá en talud, en corsé del propio suelo, abrirá hoyos donde sembrar huertas, proveerá pailas gigantes donde alojar semillas, se manifestará fértil, perfumada, seca, blanda, sonora, permeable, acuática, tramada, moldeada, fracturada, diurna y lúdica. *La Pieza, funciona como extensión y expresión del territorio, como una piel superpuesta a la piel, como un rebote coplanar de superficies análogas, diseñamos esta nueva piel como nexa entre el suelo y el hombre...*



Proceso, detalle de maqueta materializando la construcción de la "pieza montaje" sobre el plano. Taller AVB 2010/ Bernardini, Bulach

“La piel es una suerte de traje espacial, con ella nos exponemos a (y nos protegemos de) la atmósfera y los miles de gases ásperos, radiaciones solares y toda clase de elementos. Pero este traje no es inmune sino sensible. La piel está viva, y así como nos aísla del calor, el frío y de los microbios, respira, excreta, metaboliza las vitaminas, regula el flujo sanguíneo y se regenera casi en su totalidad cada siete años. Contiene la carne, las vísceras y los humores en su sitio. Nos define como cuerpos únicos y distintos en las huellas digitales y en el patrón de disposición de los poros. Como vía del sentido del tacto, nos guía en la sexualidad y en nuestra experiencia de la materia en el mundo. Basta pensarlo un poco para advertir que ninguna otra parte de nosotros hace contacto con algo ajeno a nuestro cuerpo. La piel nos aprisiona, pero también nos da una forma individual, con la temperatura adecuada, la textura, la firmeza y el olor característicos.”⁽⁴⁾

También las superficies de la arquitectura se cargan de simbolismos y parte de nuestra disciplina recurrimos a ellas como soportes de mensajes, este trabajo de superficie nos da la posibilidad de reconocemos en ellas para sentirnos incluidos o para que nuestra historia se incluya, las superficies como material de trabajo, portadoras de mensajes, como es el caso del trabajo de la artista argentina Nicola Costantino quien convirtió la piel en segunda piel con su desarrollo de textil siliconado calcado a partir de un patrón de repetición real, desplazando a un lugar de tercer piel a la indumentaria.



Nicola Costantino/ Instalación peletería humana/ New York art Gallery/ 2001.



Y entendemos que una de las formas más fuertes de entender un sitio es a través del cuerpo, de la piel, como si por ósmosis nos llenáramos de información y que sólo si es de esta manera pudiera llegar a ser trascendental...

Y otra vez vuelvo al cuerpo.

Eso que nos interesa desde el día 1.

Respirar, dejar impresos en nuestras pieles las tramas de las baldosas, los peines del pasto, la corteza de los árboles. O como en la obra de la artista Rosarina Nicola Costantino, quien representa la piel de una manera hiperrealista, pero que en este caso la citamos porque el trabajo de piel lo entendemos como

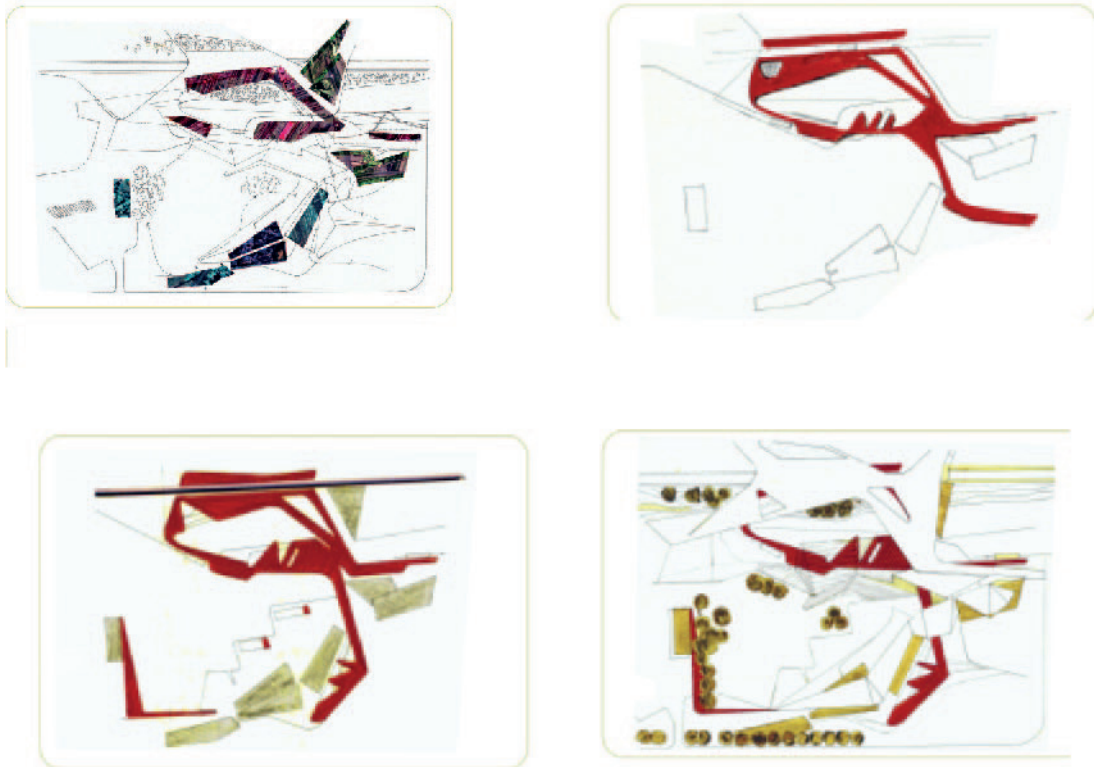
(4) SALTZMAN ANDREA, *El cuerpo diseñado sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Ed. Paidós, Buenos Aires, Año 2004

una sucesión de capas de información, de relatos, de desplazamientos, de traer al frente una historia que nos interesa por su valor, en nuestro caso, un suelo que se vuelve cubierta para relatar la pampa, que a su vez debajo aloja una pieza que relata la historia del Museo de Ferrocarril.

Desarrollamos entonces como parte inevitable y matriz del proyecto una colección de piezas placas, horizontales como suelos, veredas, andenes que articulan nuevos recorridos no lineales, planos que acompañan la topografía proponiendo un nuevo espacio verde de cubierta bajo el cual se desarrolla el Museo ferroviario.

Piezas sensibles cargadas de contenido, reconociendo en su posición la ética de la historia y del lugar que materializan así el encuentro y el diálogo con los elementos preexistentes y su indisociable territorio.

Proceso, detalle de maquetización de andenes y cubiertas verdes.. Taller AVB/ Bernardini, Bulach/ 2010



“Un buen edificio debe lograr unir dos cosas: La armonía con la naturaleza y la armonía con la creación humana individual. Somos simples huéspedes de la naturaleza y deberíamos comportarnos consecuentemente. La naturaleza debe crecer libremente donde cae la lluvia y la nieve; lo que está blanco en invierno, debe ser verde en verano. Todo lo que se extiende en horizontal bajo el cielo, pertenece a la naturaleza. En las carreteras y los tejados deben plantearse árboles. La relación entre el hombre y el árbol tiene que adquirir proporciones religiosas. Así, la gente entenderá por fin la frase: la línea recta es atea”.⁽⁵⁾

Este es un extracto de uno de los manifiestos escritos por el arquitecto y artista Hunderwasser en el cual encontramos una mirada muy particular en su arquitectura que construye naturaleza, señalando la necesidad de incorporar nuevos paisajes sensoriales a la arquitectura.

De esta manera la geometría del campo argentino, la incertidumbre y la desolación del ser rioplatense y pampeano, el viento y el horizonte se constituyen implicando el proyecto, y el andén como pieza matriz es sinónimo de este suelo, de la espera, el tránsito y el encuentro.

(5) HUNDERTWASSER HARRY RAND, *Manifiesto de las cinco pieles, Manifiestos de Hundertwasser*, Benedikt Taschen, Año 1994

CONCLUSIONES

PROYECTO MUSEO FERROVIARIO

Algunas de las primeras preguntas que nos formulamos a modo de hipótesis cuando comenzamos este trabajo eran las siguientes:

Nuestro proyecto, se comunica con los habitantes?

Se les reconoce el suelo?

Tendra la voluntad de construir sin destruir,

La tendremos?

Como se va a relacionar con esta nueva acción de construcción un habitante de un pueblo como Veronica?

Encontramos respuestas ya sabidas para estas preguntas a lo largo de nuestro trabajo proyectual. Pero como primera construcción estaba este texto:

“...antes de cualquier arquitectura en este gran parque de ferrocarril ya existen los dibujos las huellas que recogeremos como restos viriles y al fin lograr erotizar nuestra mano en el plano...”

Este texto, lo elegimos como síntesis de nuestro modo de operar frente al proyecto, un modo que esta construido y basado en la metáfora.

El proyecto es el resultado de una construcción formal y metafórica.

También todo este trabajo se situaba para nosotros dentro de un marco pedagógico diferente al que nos entregamos trabajando en los años lectivos anteriores refiriéndonos en este punto en particular a los procesos no lineales de la cátedra en cuanto a la generación de ideas.

En la profundidad o en la intimidad de poner en palabras el proyecto y en el corset teórico y de investigación que pretende una tesis fue que a lo largo del proceso detectamos que la gestación de este trabajo estuvo pintado de dudas y en oposición por supuesto, de aciertos o certezas.

Entonces.

Se acuerda hacer una tesis, para definir una posición crítica frente al trabajo del arquitecto, una posición ética y la descripción de un proyecto que da cuenta del partido adoptado.

Lo que mas ha enriquecido nuestro conocimiento proyectual y nuestra forma de trabajar es la incorporación de la fractura o el desvío y aprendimos a trabajar la comprensión o interpretación a través de un collage.

El trabajo académico solicitado a modo de tesis que requiere de un lenguaje o de una forma que no manejamos como un recurso de trabajo durante los seis años de la carrera, sin embargo el trabajo con textos ejercitado los Viernes planteado por el Taller fue de gran ayuda, de esta manera en la tesis nos concentramos en llevar al mundo de las palabras el mundo de las formas Verónica, como ciudad o espacio de trabajo es elegida como centro o lugar para el emplazamiento del museo.

Nuestros cuestionamientos:

Durante el proceso nos cuestionamos el valor de la preexistencias. (cita del texto la tiro o no la tiro..)

¿Cuál es la necesidad de espacio cultural real del lugar?

¿Dónde se sitúa geográficamente el Museo dentro de este lote/ parque ferroviario?

¿Cuál es el lugar claro y marcado y cuál el lugar sensible de ser develado?

La escala del museo como interface entre las piezas del ferrocarril y la ciudad.

Qué parte del proyecto pertenece al uso común, abierto, social y que parte es privada o exclusiva.

Si aceptamos la pampa como la topografía de nivel cero y necesitamos a través de la arquitectura como forma crear una nueva topografía que nos eleve del plano para pasar a marcarnos un nuevo punto de observación y sentirnos en otro lugar...

2. Aciertos, certezas ó consolidación de las ideas

Construimos una idea ética frente a la protección del patrimonio donde las preexistencias,

la lectura de la historia y memoria, el respeto por los habitantes y su relación de pertenencia al sitio del lugar fueron utilizadas como recurso proyectual.

Por otro lado las huellas encontradas incluidas como parte original del proyecto ayudaron a crear el anclaje entre las piezas y el espacio. Donde la relación directa del cuerpo con el sitio fue clave para la generación de un vínculo proyectual.

El trabajo con los referentes (Mercado de Santa Catarina-EMBT / Terminal Fluvial de Yokohama - FOA) como punto de partida utilizandolos como un recurso de diseño enriquecedor.

El desvío como anclaje metafórico.

Finalmente fue el edificio la pieza que resolvió la relación entre arquitectura y paisaje, así dándole fin a toda búsqueda.

Construimos el proyecto desde la emoción primera. Desde la percepción y la intuición. Esta es nuestra verdad y ese es el valor ganado de la experiencia proyectual.

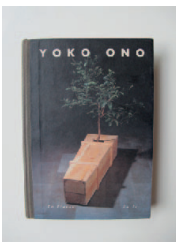
Bibliografía comentada



“El origen de la obra de arte” / Martin Heidegger

Heidegger intenta buscar la verdad dentro de la obra de arte, porque desea simplificar la esencia de las cosas en ella. Ninguna teoría de ningún filósofo está errada, pero es cierto también que ninguna abarca la totalidad de las cosas.

El conjunto de todas estas teorías, su análisis y discusión es lo más cercano a la verdad.



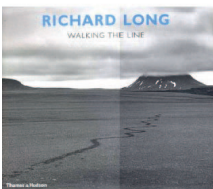
“En trance” / Yoko Ono

Yoko Ono, es una artista multifacética con quien coincidimos en la descripción que ella realiza en su libro en –trance/ exit en sus poemas escritos al arquitecto Maciunas, aludiendo al encuentro entre cuerpo y paisaje como experiencia o como idea de habitar.



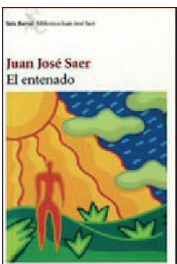
“Burle Marx, Paisajes Líricos” / Marta Iris Montero

Roberto Burle Marx, el paisajista latinoamericano más importante del siglo pasado, fue en nuestro proyecto un referente fundamental dado que este paisajista ha replanteado el jardín como valor social e individual inexcusable en el crecimiento de las ciudades.



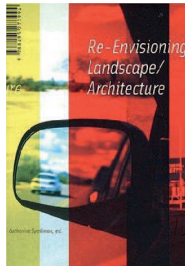
“Walking the line” / Richard Long

Richard Long, habla del recorrido, del paseo, cuando describe su manera de actuar frente a los distintos escenarios, paisajes naturales, nos interesó la descripción que hace sobre el paseo como arte y la exploración en este acto de las relaciones entre tiempo y escala.



“El entenado” / Juan Jose Saer

En el entenado, Saer habla sobre el viaje, sobre la conquista de un lugar desconocido y además toca el tema de la memoria histórica y el sentido social, estos aspectos del libro son los que nos interesaron ya que los vemos ligados a lo que exponemos sobre como vamos descubriendo y relacionándonos con este lugar a partir de nuestro viaje.



“Re-envisioning landscape architecture”/ Autores varios

Este libro es una recopilación de varios autores que hablan sobre la problemática de la arquitectura /urbanística y su relación con el territorio y la naturaleza. Nos interesó y nos sirvió para la escritura del capítulo dos al hablar de cómo la memoria y la naturaleza afectan en la decisión de cómo posicionar la obra.



“Poéticas del vacío”/ Hugo Mujica

La poesía, el sueño y la utopía son pensados como acontecimientos en relación a la creación. Encontramos un soporte para explicar parte de nuestro proceso proyectual donde los sueños, lo inconsciente y los vacíos fueron fundamentales al momento de comenzar a recorrer este camino.



“El Alma romántica y el sueño”/ Albert Béguin

En el alma romántica y el sueño encontramos el desarrollo de la idea del sueño como impulso creador, posibilitador de verdad, móvil del deseo hacia la posibilidad, un espacio creativo en dónde romper con los cánones. Parte de nuestra toma de partido surgió de un sueño, al cual le fuimos dando cuerpo y forma durante el proceso de diseño.

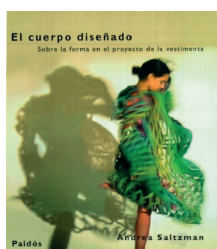


“Arte y poesía” / Martin Heidegger

Heidegger analiza a un poeta alemán llamado Hölderlin, su elección tuvo que ver, como él lo menciona: “...únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Para Heidegger, Hölderlin “es el poeta del poeta”, el poeta esencial. ¿Qué nos dice acerca de la poesía?

“La poesía se muestra en la forma modesta del juego, se trata de un juego de palabras sin lo serio de la acción y de la decisión. Según Hölderlin “la más inocente de las ocupaciones”.

En contraposición Hölderlin también va a mencionar al lenguaje (material de la poesía) como “el más peligroso de los bienes”.



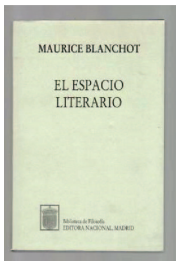
“El cuerpo diseñado”/ Andrea Saltzman

La piel como órgano sensible, como conexión entre nosotros y el mundo exterior, una suerte de hábitat individual receptora de estímulos, nos cruza en la idea de cómo es la aproximación al proyecto, de cómo o de qué manera llegamos al lugar, cuáles son los datos que nos atraviesan la piel y que nos ponen de cuclillas para comenzar a descifrar la experiencia para convertirla en algo expresivo.



“Forma y diseño”/ Louis Kahn

La esencia de los espacios, el planteo de lo mensurable, de lo Inconmensurable. La idea de un “orden” que organiza y que precede al diseño, la manera de abordar los procesos proyectuales, mediante preguntas, teniendo en cuenta siempre la información que brindan los lugares, de esto trata parte del libro que enriqueció sobre todo nuestra idea sobre los procesos.



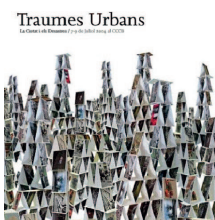
“El espacio literario”/ Maurice Blanchot

El lugar de *El espacio literario* en la producción reflexiva de Maurice Blanchot es fundamental y un hito en el pensamiento occidental, en la medida que se adelanta en muchos años a las posteriores transformaciones del pensamiento, no sólo literario, sino que filosófico.



“Filosofía y Poesía”/ María Zambrano

Para María Zambrano la filosofía empieza con lo divino, con la explicación de las cosas cotidianas con los dioses. Hasta que alguien se pregunta ¿Qué son las cosas? Entonces se crea la actitud filosófica. Para Zambrano existen dos actitudes: la actitud filosófica, que se crea en el hombre cuando se pregunta algo, por la ignorancia y la actitud poética.



Conferencia Traumas Urbanos / Josep Maria Montaner

Parte fundamental de nuestro trabajo de proyecto toca el tema de la valoración de preexistencias, y en estos textos de Joseph Maria Montaner encontramos las referencias, la crítica y la certeza encontrando en la historia de las grandes ciudades los grandes problemas ocasionados al destruir para construir ejemplo necesario para darle sentido a nuestras decisiones de protección y rescate del patrimonio centenario del ferrocarril.



“El río sin orillas”/ Juan José Saer

El río sin orillas, narra de un modo bastante particular la historia y la cultura, el pasado y el presente, de la zona del Río de la Plata y La Pampa, en este caso ayudó a ponernos en contexto, a describir la pampa, a crear imágenes y descubrir su esencia.

Listado Bibliográfico

- AGAMBEN GIORGIO, *Paradoja del tiempo que se escabulle*. Traducción de Cristina Sardoy. Revista Ñ, Nro 286.
- BEGUIN ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, Año 1954.
- BLANCHOT MAURICE, *El espacio literario*, Editora nacional, Madrid, Año 2002.
- COLQUHOUN ALAN, *Arquitectura Moderna y Cambio histórico*, Ensayos, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona Año1978.
- EL CROQUIS N° 72 Enric Miralles, ediciones El Croquis, Madrid, Año 1995.
- HEIDDEGER MARTIN, *Arte y Poesía*, Ed. F.C.E, Buenos Aires, Año 1992.
- HEIDDEGER MARTIN, *Construir, habitar, pensar*, Conferencia, Darmstadt, Año 1951.
- HEIDDEGER MARTIN, *El origen de la obra de arte*, ensayo 1935-1936.
- HUNDERTWASSER HARRY RAND, *Manifiesto de las cinco pieles, Manifiestos de Hundertwasser*, Benedikt Taschen, Año1994.
- KAHN LOUIS, *Forma y Diseño*, Ediciones Nueva Vision, Buenos Aires, Año 1984.
- LINDSEY BRUCE, *Topographic memory, En el libro Re- Envisioning Landscape/ Architecture*, Barcelona, Año 2003.
- MONTANER JOSEP MARIA, *Traumas Urbanos*, Conferencia, Barcelona, Año 2004.
- MUJICA HUGO, *Poéticas del vacío*, Editorial Trotta, Madrid, Año 2002.
- SAER JUAN JOSE, *El entenado*,Ed.Folios, Buenos Aires, Año 1983.
- SAER, JUAN JOSE, *El río sin orillas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, Año 1991.
- SALTZMAN ANDREA, *El cuerpo diseñado sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Ed. Paidós, Buenos Aires, Año 2004.
- SALMONA, ROGELIO, *En medio de la mariposa y el elefante*, discurso de aceptación del premio Alvar Aalto, Año 2006.
- VAN EYCK ALDO, *Encuentro en Waterloo 1959*, Textos publicados en TEAM X, Cuadernos del Taller N°20 Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires 1966.
Serie: *El pensamiento arquitectónico* dirigida por E. Katzenstein. Publicado originalmente en Architectural Design, diciembre de 1963.
- YOKO ONO, *En trance-EX it*, piezas dedicadas a George Maciunas, el arquitecto fantasma, primavera 1965, Generalitat Valenciana, año 1997.
- ZAMBRANO MARIA, *El camino recibido*, Ed. Zero ,Madrid, Año 1983.
- ZAMBRANO MARIA, *Filosofía y Poesía* (ensayo), Editorial F.C.E., Madrid, año 2001 (1era ed. 1939).

ABSTRACT

Proyecto Museo Ferroviario y recuperación de área

Ubicación: Verónica, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Fase Desarrollo del proyecto: Abril/ Octubre año 2010

Cátedra: Arq. A. Vaca Bonanato

Alumnos: Michelle Bulach, Mauro Bernardini

Esta Tesis, que intenta funcionar como extracto conceptual del trabajo Final de carrera realizado, aborda la problemática del ejercicio de diseño entendiéndola desde el punto de inicio, trabajando la metáfora y anulando la idea de la crisis del papel en blanco; cuestión que se pone en crisis en el momento del ejercicio de aceptar que los lugares tienen memoria y esos ya son elementos que le son impresos al papel antes de que nosotros empuñemos nuestra pluma.

En un segundo tramo de la composición del trabajo se trata de disolver la diferencia entre objeto proyectual y pieza proyectual, estableciendo las relaciones, vínculos y bondades que la pieza puede aplicar o resolver como interface entre las personas y el paisaje.

En “el camino” aceptamos también la idea de construir sin destruir, la idea del trabajo con la ética profesional a la hora de decidir si lo preexistente es un recurso de diseño o simplemente un rezago romántico heredado.

El formato de este trabajo está tramado entre la lectura sensible del lugar y la expresión poética que los autores evocan permanentemente durante todo el trabajo final de carrera y el cual es aprehendido como hecho creativo fundamental, estético y primero el cual hará surgir la gestación formal del proyecto arquitectónico.

En un último punto, los autores cuestionan la aplicación de formato tesis como una estructura académica difícil de comprender según nuestra experiencia proyectual y contradictoria en su requerimiento como resultado de la experiencia proyectual adquirida durante seis años lectivos.

MEMORIA DESCRIPTIVA

Memoria del Proyecto

Tipo: Museo Ferroviario y recuperación de área

Ubicación: Verónica, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Fase Desarrollo del proyecto: Abril/ Octubre año 2010

Cátedra: Arq. A. Vaca Bonanato

Alumnos: Michelle Bulach, Mauro Bernardini

El museo

El museo se encuentra en un nivel topográfico con el sitio, de aquí surgen las primeras relaciones, de este primer encuentro, que hace pie en una posición particular de emplazamiento denotada en una depresión de 2m entre diferentes cotas de nivel relevadas.

El proyecto aparece, se hace visible ante la posibilidad de generar una organización a partir de un modelo de hibridación entre un techo y el suelo. Ello nos sugirió inmediatamente a la idea de crear un edificio muy horizontal y de ahí a convertir el edificio en suelo.

Este “destino” nos encontró en diferentes instancias del proyecto orientados en entorno al deseo de encontrar una escala y un sistema de construcción especial en el cual se pueda resolver el cruce del ferrocarril, y el cobijo de parte del programa del museo.

El programa del museo claramente tiene dos partes, una parte específica de funcionamiento convencional y otra parte que es la que nos interesa especialmente, en donde el museo se va a relacionar de manera dinámica con el espectador y es en donde creemos que el paisaje, entendiendo el mismo con su temperatura, su perfume, su clima y buen aire es parte activa en este encuentro.

Uno de los pensamientos que transitamos tiene que ver con que el museo debe ofrecer los elementos que sugiere una interpretación natural del recorrido, con la percepción de la escala en el cuerpo del visitante como idea de relación, con un pensamiento a la hora de elegir las piezas de la composición que evoque a la memoria celular entorno al conocimiento del ferrocarril entendiendo la métrica de cómo es acercarse a un ferrocarril, cuáles son los elementos que tengo que atravesar habitualmente y cuál es el relato hasta mi destino.

Del estudio de esta experiencia de recorrido y de relación corporal extraímos un elemento que va a ser la pieza clave que dibujará sobre el paisaje nuestro museo, y que proporcionará la escala a la arquitectura nueva como interface entre el visitante y las máquinas a exhibir y propondrá una superficie sobre la cual el museo podrá desarrollarse de una manera orgánica.

Como el museo se compone de piezas heredadas a exhibir con la idea de contar al mundo una historia, tomamos una pieza de la construcción o composición fundamental en la arquitectura ferroviaria a modo de herencia para dar comienzo a la generatriz formal de nuestro museo; esa pieza es el andén.

“Una estación y su andén; como un reparo al recorrido de la pampa.”

El diseño del museo en torno al ferrocarril se emparenta con una estación de ferrocarril.

La escala de las cubiertas que darán cobijo a las piezas a exhibir e incluso a las piezas en posible tránsito cerca, o también dentro de algún sector del museo, los recorridos longitudinales, lineales, como resultante de las dimensiones de las máquinas o vagones exhibidos expresan en las distintas representaciones de cortes que vamos desarrollando a lo largo del proceso de proyecto algo muy familiar, un espacio protagonista de gran sofisticación espacial resultado de la estructura y escala, permeable al paisaje en dónde viven las máquinas y el parque acompañado por el resto del museo como bordes concretos cargados de programas de servicios, precisos, muy simples.

Es en esta cuestión familiar que notamos aparecer en los dibujos en dónde encontramos que el museo se parece a una estación...una estación camuflada que recibirá a sus visitantes en un entorno heredado...

Desde estos elementos protagonistas de la escena, surge un contenido patio verde, natural, alrededor del cual se desplegarían el resto de las piezas, como si infiriere un orden al resto de los elementos, del paisaje hacia ellos, representándolo.

“Este sistema de espacios, si es inherente al sistema constructivo, se aproxima a lo que el arquitecto piensa que el espacio “quiere ser” y a cómo debe ser realizado.

La construcción con muros portantes en ladrillo, con sus nichos y bóvedas, tienen un orden estructural que puede proveer naturalmente este tipo de espacios. El hormigón y el acero, las formas obvias y económicas de construcción en nuestro tiempo, son adecuadas para las grandes luces y no para pequeños espacios.⁽¹⁾

En este sentido, nos llevó un tiempo del proceso encontrar la claridad a la que Kahn se refiere, entendimos que la naturaleza material con la que debíamos construir nuestro espacio principal, era condescendiente absolutamente con el tipo de tinglados con los que se realizan la mayor parte de los galpones ferroviarios de la zona y en el mismo modo muchas de las construcciones del tipo tinglados que son muy frecuentes en las áreas rurales debido a la necesidad de almacenamiento de las producciones agrícolas ganaderas. Esta materialidad del tipo metálica exigiría luego una red geométrica de composición estructural a partir de la cual se enlazarían el resto de los distintos sistemas secundarios asociados a la estructura principal.

A modo de “layers” fuimos trabajando esos órdenes jerárquicos trabajando en el diseño de esta cubierta de manera orgánica fascetando las grandes luces para dar solución constructiva al conjunto, que descansaría sobre cuatro grandes finales de hormigón armado como nexo estructural entre la cubierta y el suelo resistente y sobre un continuo de columnas huecas en acero en el perímetro de algunas salas que podría actuar como un armazón espacial vertical capaz de soportar las vigas principales grandes luces, satisfaciendo los temas estructurales y la formación de estos espacios que le confieren imagen al museo.

De este modo y desde el tramado orgánico geometrizado de la estructura de vigas en perfilaría de acero se desarrollaron las cubiertas de chapa plegadas en abanico con el objetivo de acompañar esa geometría descendiente sobre la cual se colocarían la cubierta definitiva como terminación de solado premoldeado en hormigón capaz de albergar sobre su lomo un parque público.

Todo este diseño estructural a la vista y sin cielorrasos en el espacio principal del museo le confiere al proyecto la misma crudeza que el sistema constructivo del siglo pasado se evidencia en los galpones preexistentes que son parte del mismo proyecto .

Como interpretación de las áreas programáticas del proyecto, registramos la localización de unos volúmenes de bajo impacto simplemente apoyados sobre el nivel de terreno que denominamos en un principio “de funcionamiento” que se complementan como par o como la mano que se estrecha al doméstico entorno.

Este componente del proyecto sobre el que se carga una de las áreas comerciales del programa está situado en estrecha relación a la calle y al movimiento cotidiano de los habitantes del pueblo de Verónica reconociendo la directa relación comercial y el diálogo de escala entre las fachadas y el recorrido peatonal.

Enmarcando como primera escala de aproximación de la configuración en un extremo el acceso y en el otro el resto del entorno protegido por nosotros que tiene que ver con el caserío de chapa. En esta acumulación de programas a modo de vagones se resuelven los accesos, las zonas comerciales del museo, la biblioteca, hemeroteca y administración con sus servicios correspondientes en cada caso.

(1) Louis Kahn Louis Kahn The Pennsylvania Triangle, 1956 en referencia al proyecto de la Biblioteca de la Washington University en St. Louis Traducción AMR.

