



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesinas de Belgrano

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Licenciatura en Diseño de Interiores**

**La cultura inmaterial como metáfora. Cómo  
la Cultura Inmaterial de distintos pueblos  
se convierte en material metaforizado por el  
diseñador en sus proyectos.**

Nº 407

Raquel Vianna Duarte Cardoso

Tutora: Laura Raffaglio

**Departamento de Investigaciones**  
Octubre 2010



## Índice

1-	Estructura de la tesina	
	• Objetivo .....	5
	• Hipótesis .....	5
	• Metodología .....	5
2-	<b>Introducción</b> .....	6
3-	<b>Introducción a la aplicación en el trabajo final de carrera</b> .....	6
4-	<b>Capítulo 1</b>	
	Cultura e Identidad .....	7
	Cultura como concepto científico .....	8
	La cultura y la identidad hoy.....	9
	El dinamismo de la cultura .....	9
	La globalización y la cultura .....	9
	La UNESCO y los patrimonios de la humanidad .....	10
	Patrimonio cultural.....	10
5-	<b>Capítulo 2</b>	
	El Diseño, la Arquitectura y la Identidad Local .....	12
6-	<b>Capítulo 3</b>	
	Análisis de Casos.....	14
	Obra 1: Casa Batlló – Antonio Gaudí .....	15
	Obra 2: Five Franklin Place – Ben Van Berkel .....	25
7-	<b>Capítulo 4</b>	
	Proyecto Final .....	32
8-	<b>Capítulo 5</b>	
	Conclusión.....	50
9-	<b>Bibliografía de referencia</b> .....	51



# 1. Estructura de la tesina

## Objetivo

Muchos diseñadores y arquitectos usan la cultura como fuente de inspiración para sus proyectos. Pero ¿es posible transmitir a través del diseño la identidad de un pueblo? ¿Cómo miran los diseñadores a la cultura? ¿Como un objeto formal o funcional?

El propósito de esta tesina es analizar y buscar demostrar cómo es posible, a través del diseño interior y la arquitectura, transmitir la identidad inmaterial, intangible, de una región, de un pueblo, de un país. Se pretende fundar con ejemplos de obras de distintos arquitectos y diseñadores, que *materializan* la *cultura inmaterial* (de lo que constituyen ejemplos la danza, los rituales, la música, el folklore, las costumbres etc.).

## Hipótesis

1. La Cultura Inmaterial como metáfora
2. La materialización del diseño interior a través de la metáfora: Cultura Inmaterial.

## Metodología

En la metodología se partirá del análisis, primeramente, de la etimología y del concepto de cultura (cultura material e inmaterial). Luego se analizarán distintos usos de la cultura material e inmaterial como temática en la arquitectura y en el interiorismo. Finalmente, siguiendo la metodología de análisis, utilizada en clase, se recorrerán casos, buscando analizar si es posible *materializar lo inmaterial*. Los diseñadores y arquitectos metaforizan la cultura, la materializan en sus obras y la fuerza de esas elecciones en cada proyecto.

Al hacerlo, se proponen los siguientes tópicos de discusión sobre el *significado*, la *forma*, la *función*, la *materialidad*, el *espacio* y la *comunicación* inherentes a cada obra.

### Significado

- ¿Cuál es el factor determinante del aspecto significativo de la obra?
- ¿Existe un factor significativo pregnante o varios factores de valor similar?
- ¿Cómo se relaciona el valor significativo de la obra en estudio con el Diseño de Interiores?

### Forma:

- ¿El objeto remite a formas abstractas — geométricas u orgánicas?
- ¿El objeto configura una unidad o está formado por partes?
- ¿El objeto es visualmente simple o complejo?
- ¿Incide el color en la comprensión del objeto?
- ¿Cuál es la ley organizativa/estructural de la obra?

### Función:

- ¿Se leen las funciones a través del objeto?
- Si existen partes, ¿qué función cumplen? Esquema.
- Si existe lectura de partes. ¿Éstas influyen en la expresión del objeto? ¿Cómo?

### Materialidad

- ¿Cuáles son los materiales empleados?
- ¿Estos se leen con claridad? ¿Por qué?
- ¿Cómo inciden los materiales en la comprensión del objeto?
- ¿Qué importancia tiene la lectura de los materiales en la expresión de la obra?

### Espacio

- ¿Cómo se relacionan la lectura exterior con el espacio interior?
- ¿Cómo puede clasificarse el espacio interior: único, fragmentado, compartimentado, etc.?
- ¿Actúa el espacio exterior en el espacio interior? ¿Cómo?
- ¿Interviene el color en el espacio interior? ¿De qué manera?
- ¿Incide la materialidad en el espacio interior? ¿Cómo?

### Comunicación

- ¿Existe una relación forma-comunicación?
- ¿De qué manera se comunica el objeto?
- ¿Es posible una sola interpretación del objeto?
- ¿A qué cultura se refiere el objeto?
- ¿La metáfora aplicada expresa la identidad del lugar?
- ¿La tecnología empleada ayuda a entender la metaforización?
- ¿Fueron usadas técnicas constructivas propias del lugar?
- ¿La obra metaforiza la arquitectura vernácula del lugar?
- ¿El objeto está descontextualizado, o sea, metaforiza otra cultura que no es la del local donde la obra fue construida? Si está, ¿los signos pueden ser entendidos por los habitantes locales?
- ¿En qué medida conocer el contexto del objeto contribuye para una mejor comprensión del mismo?
- ¿Cuáles fueron los elementos culturales más enfatizados por el autor? ¿De qué manera?

## 2. Introducción

En el primer capítulo, se propondrá reflexionar sobre el concepto de *cultura*, acompañando su evolución a través del tiempo, hasta llegar al concepto de *patrimonio inmaterial*, tal como lo define la UNESCO.

En el capítulo 2, se planteará repensar la temática de *región*, *regionalismo* y *arquitectura*. Se usará como base conceptual el artículo del Arq. César Naselli, que denota nueve tipos de uso de la *identidad regional* en la arquitectura y en interiores. De él surgirá el primer concepto básico para el presente trabajo: **“la captación poética más o menos alusiva, metafórica, simbólica o sensible del lugar”**.

En el capítulo 3, se presentará una discusión del uso de la *metáfora* en la arquitectura y de cómo ella se utilizará por los distintos diseñadores y arquitectos en objetos, espacios y edificaciones.

Luego de analizar ejemplos pertinentes, se justificará el proyecto final —objeto del capítulo 4—, la búsqueda de materializar *el tango* en la transformación del espacio interior, a través de gestos, movimientos, colores, materiales y luz.

## 3. Introducción a la aplicación en el Trabajo Final de Carrera

Al conocer el espacio, ubicado en el barrio de San Telmo, donde tenía que desarrollar mi proyecto final en la Universidad, me llamó la atención el hecho de que se trataba de una construcción plana y sin vida —hecha en hormigón, incoloro. Pasaba desapercibido del entorno, saturado por la arquitectura de época. Me di cuenta, ahí, de que el espacio necesitaba algo de protagonismo, de vida, de alguna manera sobresalir de la arquitectura del barrio.

En un primer momento, se me ocurrió romper con la propuesta de un barrio hoy direccionado al turismo *tanguero*. Luego de varias visitas al local, sin embargo, llegué a la conclusión de que no sería necesario confrontar la identidad misma del barrio para que el espacio luciera. Al contrario, decidí desarrollar la idea: — lo que hace falta en San Telmo es una *mirada distinta* sobre él mismo.

Partiendo, por lo tanto, de la idea de trabajar con San Telmo, traté de buscar inspiración en él. En un primer momento, pensé no poder encontrar nada que hiciera el espacio sobresalir de su entorno: ni la misma música, ni el tango —entendiendo siempre que es un elemento que no representa solo el barrio, sino a todo Buenos Aires, (quizás a toda la Argentina) —. Me basé en el tango y en San Telmo, los analicé formalmente, tratando de rescatar el ritmo, el movimiento, los colores y la textura de cada uno, con una mirada innovadora sobre el tema.

La yuxtaposición de San Telmo y del tango, me planteó de por sí un desafío conceptual importante. Ahí estaban reunidos, en la misma propuesta, uno de los mejores ejemplos (debidamente catalogado) del *patrimonio material* de la Argentina (San Telmo) y el ejemplo por excelencia de su *cultura inmaterial* (el tango)(Hoy Patrimonio de la Humanidad). Esta decisión me llevó a la necesidad de investigar cómo los diseñadores y arquitectos trabajan con la *metáfora* usando el patrimonio inmaterial de la humanidad, sus distintas miradas y lecturas del tema. La metáfora de algo intangible ¿puede llegar a ser materializada y entendida por el receptor? ¿Cómo sintetizar una costumbre, un ritual, una danza, apropiándolos para uso en interiores y en la arquitectura de manera formal o funcional?

## 4. Capítulo 1. Cultura e identidad

Para entender el uso de la identidad cultural en los interiores contemporáneos necesitamos comprender primeramente el significado de los conceptos de *cultura* e *identidad* cultural, según la antropología y la sociología.

La noción de cultura es inseparable de las ciencias sociales, que la necesitan para entender la humanidad en su unidad y diversidad, sin recurrir a conceptos biológicos. Los progresos de la genética terminaron desacreditando la noción: que las diferencias entre grupos humanos se deban a respuestas *raciales* o biológicas. Es la noción de la cultura, desarrollada por la sociología, la que nos explica de manera más satisfactoria esas diferencias.

A lo largo de su proceso evolutivo, el ser humano ha suplantado las etapas anteriores de mera adaptación genética al medio ambiente, llegando a una etapa de adaptación *cultural* al mismo. En ese proceso, las acciones que respondían a instintos primates del *Homo sapiens sapiens*, fueron siendo progresivamente sustituidas por la cultura. Esa adaptación cultural le resultó mucho más funcional que la meramente genética, por la rapidez con la que se puede estabilizar y transmitir a las generaciones subsiguientes.

Denys Cucho señala otra de las ventajas de ese proceso de adaptación cultural. Según él, *la cultura permite que el hombre no sólo se adapte a su entorno sino que haga que éste se adapte a él, a sus necesidades y proyectos, dicho de otro modo, la cultura hace posible la transformación de la naturaleza.*<sup>1</sup>

La ciencia ha demostrado que los seres humanos compartimos el mismo linaje genético. Pese a ello, nos diferenciamos, a veces radicalmente, según nuestras culturas, según cómo cada grupo humano, cada pueblo, soluciona sus problemas de manera distinta y original. Cada sociedad tiene patrones de comportamiento distintos, y cada individuo *actúa de manera acorde con el modelo de cultura que se le transmitió*. Puesto que la idea de cultura está relacionada con el **orden simbólico** y se vincula con el sentido, nos resulta extremadamente difícil ponernos de acuerdo respecto a lo que es cierto o equivocado en relación a diferentes culturas.

Aunque la noción de cultura, tal como es entendida hoy, nos remite a modos de vida y de pensamientos, ello no siempre fue así. Para entender cómo se llegó a esa noción contemporánea, es necesario volver a los debates del siglo XVIII, trazando desde ahí la evolución histórica del concepto, directamente vinculada con la idea moderna de cultura. Reconstruir su génesis social, su genealogía, o sea, cómo se formó la palabra, nos ayuda a encontrar su evolución semántica<sup>2</sup>.

Los distintos empleos del término, según el ángulo o campo del conocimiento humano, guardan en común, entre sí, el hecho de que remiten todos a una misma realidad, aunque bajo lenguajes y prismas distintos.

Ontológicamente, la palabra *cultura* viene del latín *cultus*, relacionado al cultivo del campo y del ganado. Es así como hablamos de la *agricultura* o de la *apicultura*. Para la filosofía, sin embargo, el término se refiere a las manifestaciones humanas que contrastan con la naturaleza. Como tal, es el resultado del aprendizaje de cada grupo humano sobre cómo solucionar sus problemas. Ese aprendizaje es transmitido y perfeccionado entre generaciones y constituye, en sí, un factor de humanización, puesto que el hombre, se convierte en hombre al vivir en un contexto o grupo cultural.

Según las ciencias sociales, la *cultura* es el aspecto de la vida social relacionado con la producción y transmisión del saber, del arte, del folklore, de la mitología y las costumbres, perpetuadas así a lo largo de las generaciones. De manera más específica, la sociología emplea el término para referirse a todo el conocimiento compartido entre individuos de un mismo grupo, atribuyendo a ese grupo una identidad única. Eso lleva a que cada sociedad presente distintas particularidades, ciertas características que las difieren y las hacen únicas, por más que tengan alguna similitud con otras sociedades.

Según la antropología, la cultura es la totalidad de los *patrones* aprendidos y desarrollados por el hombre. Según Edward Burnett Tylor, es “el contexto que incluye conocimientos, creencias, arte, la moral, las leyes, costumbres y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.”<sup>3</sup> Por lo tanto se refiere a las formas de organización de una sociedad, sus costumbres y tradiciones que se transmiten de generación a generación e identifican a ese pueblo.

Sin embargo, aún en el ámbito de las ciencias sociales, la evolución del término no estuvo exenta de controversias. Para demostrarlo, se usará como base el libro del francés Denys Cucho, *Noción de cultura en las ciencias sociales*.

La palabra cultura es incorporada a la lengua francesa en el Siglo de las Luces. En esa época la palabra empieza a adquirir una connotación *metafórica* relacionada a acciones, por oposición a estados. La imagen del cultivo de la tierra es apropiada para referirse al cultivo del espíritu humano, como persona intelectual y sensible. En este sentido, la palabra pasa a abarcar a la literatura, la pintura, la filosofía y las

1. CUCHE, Denys. La noción de cultura en las ciencias sociales – 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 5

2. CUCHE, Denys. La noción de cultura en las ciencias sociales – 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, Cap.1

3. Fuente: LARAIA, Roque de Barros. Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Traducción del portugués por la autora.

ciencias. Pero sólo en el siglo XVIII el término empieza imponerse en su sentido figurado como un *estado* en la mente de las personas. La palabra deja de designar el proceso de — formación y — educación de la mente para aplicarse al estado de esa misma mente ya cultivada por la instrucción. Cultura, en ese sentido, es el estado del individuo que —tiene cultura.

Para el Iluminista Jean Jacques Rousseau, “la cultura es un fenómeno distintivo de los seres humanos, que los coloca en una posición diferente a la del resto de animales. La cultura es el conjunto de los conocimientos y saberes acumulados por la humanidad a lo largo de sus milenios de historia.”<sup>4</sup>

La nueva noción de cultura se inscribía por completo en la ideología de las Luces: se asocia a la idea de progreso, de evolución, de educación, de razón. Esta idea se ajustaba al optimismo del momento, en el que se creía que el progreso resulta de la universalización de la instrucción. En esa época la palabra *cultura* se acerca semánticamente a la palabra *civilización*, siendo que la primera evoca a un proceso individual y la segunda a un proceso colectivo.<sup>5</sup>

Ese afinidad semántica produjo un debate entre pensadores franceses y alemanes. Por un lado, los franceses planteaban la idea universalista de cultura colectiva, cultura de la humanidad, basada en la unidad del género humano, por lo que cultura y civilización resultan sinónimos. Por el otro lado, el pensamiento particularista de la burguesía alemana proponía que todo lo que es auténtico y contribuya al enriquecimiento intelectual y espiritual es considerado cultura; en cambio, todo lo que es frívolo, y superficial —como la nobleza de la corte— pertenece al dominio de la civilización. Según esa concepción, la corte, aunque civilizada, carece de cultura. Esas dos concepciones de culturas son fundamentales para definir el concepto de cultura en las ciencias sociales contemporáneas.

## La cultura como concepto científico

Las reflexiones del siglo XIX sobre el hombre y la sociedad llevaron a la creación de la sociología y la etnología como disciplinas científicas. Los principales fundadores de la etnología buscaron explicar la diversidad humana y las costumbres. Ellos compartían el mismo postulado: la unidad del hombre. Para ellos el principal problema del pensamiento de las Luces fue la dificultad de pensar la diversidad dentro de la unidad.

Los etnólogos exploraron dos caminos de manera simultánea y competitiva. Una que privilegia la unidad y minimiza la diversidad (Taylor) y otra que otorga toda la importancia a la diversidad y trata de demostrar que esa no contradice la unidad de la humanidad (Boas).

Edward Burnett Taylor, antropólogo británico, creía que la cultura es la expresión de la totalidad de la vida social del hombre, caracterizándose por su dimensión colectiva. Para él, la cultura es adquirida y no se origina en la herencia biológica. Como creador del concepto científico de cultura, sostuvo que:

Cultura o civilización, tomadas en su sentido etnológico más extenso, es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad. <sup>6</sup>

Taylor, usando el método comparativo, fue el primero que se dedicó a estudiar la cultura en todos los tipos de sociedades y en todos los aspectos —materiales, simbólicos y corporales—, intentando probar la continuidad entre la cultura primitiva y la cultura avanzada. Estaba convencido de que existía un paralelismo en la evolución cultural de diferentes sociedades y creía que el hombre primitivo era la cultura más pura y que fue degenerada por los teólogos que no podían acreditar que Dios había creado seres tan “salvajes”.

Franz Boas es el inventor de la etnología. Fue el primer antropólogo a llevar a cabo investigaciones *in situ* por medio de la observación directa y prolongada de las culturas primitivas, con el objetivo de demostrar que la diferencia fundamental entre los humanos es el orden cultural, y no racial, y que no existían vínculos entre los rasgos físicos y mentales. Para él, cada cultura forma un todo coherente y funcional.

De origen alemán e influido por la noción particularista de la cultura, creía que cada cultura es única y singular. Uno de los objetivos principales de sus investigaciones era entender por que cada cultura es una unidad. Boas concluyó que una cultura sólo puede ser entendida dentro de su propio contexto, y que ella se expresa con un “estilo” particular a través de la lengua, las creencias, las costumbres y también el arte. Ese “estilo” o “espíritu” propio de cada cultura influye en el comportamiento de los individuos.

Boas afirma la dignidad de cada cultura y defiende el respeto y la tolerancia por las culturas diferentes, puesto que cada cultura expresa una manera única de ser humano, y por eso tiene derecho a estima y protección bajo amenaza. Al afirmarlo, Boas está anunciando toda la antropología cultural contemporánea.

4. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. Basic political writings. Hackett Publishing Company, 1987

5. Para mayor detalle sobre el tema leer : CUCHE, Denys. La noción de cultura en las ciencias sociales – 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, Cap. 1

6. TAYLOR Edward B., La Civilisation primitive (trad. Franc.), Reinward, Paris, 1876-1878, 2 vol. (1a ed. En inglés 1871)



## La cultura y la identidad hoy

Con base en esos conceptos, ¿se puede definir qué entendemos por *cultura e identidad* hoy?

Primeramente, identidad es un *proceso*, no un objeto físico que puede ser encontrado. Metáforicamente, la identidad puede entenderse como un camino trazado por las civilizaciones, según iban moviéndose en su historia. Ese camino es la cultura, o la identidad, de esa civilización.

Por ser un proceso, la identidad no puede ser fabricada: es desarrollada según los problemas que desafían una civilización específica. Tampoco puede ser formada por un individuo únicamente. La identidad es formada por el conjunto de *signos, significantes y significados* que nos hacen entender a nosotros mismos y a nuestro entorno. Y eso es lo que hace cada civilización única.

### El dinamismo de la cultura

Una de las principales características de una cultura específica, es su uso de la *abstracción*. Los elementos culturales tales como patrones artísticos y mitológicos existen únicamente en la mentalidad de los individuos. En contraste, otra vertiente de la cultura son los *materiales culturales*, definidos como las unidades *concretas* de esa cultura específica: sus obras de arte, escrituras, edificaciones, artesanías, etc. Los materiales culturales son más fáciles de preservar, puesto que existen de manera real, concreta. La cultura simbólica, por oposición —es decir, el folklore, la lengua, las tradiciones, mitos etc.— es frágil y tiende a desaparecer o cambiar con el tiempo.

En ese proceso de cambio, encontramos otras características centrales de la cultura: sus mecanismos **adaptativo y acumulativo**. Aquellos corresponden a la capacidad del hombre de cambiar sus costumbres de acuerdo con las necesidades, y de manera mucho más rápida de lo que exigiría un proceso de cambio de orden biológico. Tenemos como ejemplo la adaptación del hombre en ambientes más fríos: el hombre no necesitó desarrollar un pelaje y una gruesa capa de grasa para sobrevivir al frío; simplemente se adaptó con el uso de ropas, del fuego y de abrigo (cobijo). En ese ejemplo podemos notar como el hombre, al no depender de un proceso de evolución biológica, se hace dependiente de la cultura que reemplaza a ese proceso.

Por otro lado, el mecanismo acumulativo se refiere a las modificaciones de orden sucesivo que cada generación va agregando a la cultura que recibió de sus ancestros, siempre con el objetivo de incrementar sus posibilidades de supervivencia y, simultáneamente, de disminuir el esfuerzo de las generaciones subsiguientes. Un ejemplo es la cultura del suelo, la agricultura, que se va perfeccionando y disminuyendo la escasez de alimentos. Con la agricultura, el hombre pudo dejar de ser nómada y empezó a formar grandes aldeas que fueron transformándose en ciudades y luego Estados.

Esos dos mecanismos de cambio ayudan a subrayar una de las características más importantes de la cultura: su dinamismo, que le permite agregar y descartar rasgos específicos según las necesidades de cada sociedad.

## La globalización y la cultura

Además de los cambios internos de cada cultura, hay cambios que provienen de la comunicación con otras culturas. Este proceso inmemorial se aceleró notablemente con la ampliación geográfica de la actividad económica, en el siglo XVI, más allá de los espacios puramente nacionales —un proceso que tuvo como hecho saliente el descubrimiento y posterior conquista del continente americano—. En América, a los efectos más propiamente económicos de la conquista se sumaron la introducción de otros idiomas (el español, el portugués, el inglés), otras religiones (el cristianismo, en sus distintas manifestaciones), otras costumbres y manifestaciones culturales. Los aportes de los europeos en materia de costumbres y tecnología, al interactuar con las costumbres indígenas y sus conocimientos sobre la tierra, permitieron que se forjaran nuevas *culturas* en el Hemisferio. Según el antropólogo argentino Néstor García Canclini, ese proceso puede ser clasificado como *internacionalización*.

Por oposición a la *internacionalización*, se habla de *transnacionalización* para referirse al proceso, iniciado en la primera mitad del siglo XX, en el que un actor central de los cambios son las empresas multinacionales que desarrollan actividades productivas y comerciales en varios países. Sumado a las nuevas tecnologías de transporte y comunicaciones, ese proceso hizo aumentar el flujo migratorio entre regiones y países, intensificando los intercambios culturales.

Como culminación de esos dos procesos interrelacionados está la *globalización*, que, a través del rápido desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX, aceleró notablemente la homogenización e

integración cultural. Aunque ese debate extrapole los objetivos del presente trabajo, regístrese la opinión corriente, en distintos círculos, que los efectos del impacto globalizante están asociados al modelo dicho *neoliberal* de desarrollo económico, a la expansión de la democracia liberal, la integración económica a nivel global, al rápido desarrollo tecnológico y a la revolución de los medios de comunicación masivos. Además, la globalización actúa en distintos planos: finanzas y capital, mercados y estrategias, tecnologías, competencias en reglamentos y autoridad, y también como globalización de estilos de vida, modelos de consumo y de cultura.<sup>7</sup>

En debates actuales se está planteando la necesidad de diferenciación entre *globalización económica* y *cultural*. Aunque ambos procesos estén interrelacionados, las transformaciones culturales oriundas de la economía han creado nuevas formas de *estar* en el mundo, además de otra relación de *tiempo* y *espacio*. En América Latina, la globalización cultural abrió nuevos debates sobre los efectos identitarios en los pueblos que ahí habitan.

Podríamos agregar también, a esos procesos de cambios culturales contemporáneos, aquellos originarios de la mezcla de culturas o *hibridaciones*, como, por ejemplo, el caso de los migrantes campesinos que tuvieron que adaptar sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o el de los artesanos que tuvieron que adaptar sus artesanías a usos modernos para interesar a consumidores urbanos<sup>8</sup>. Los procesos de hibridaciones son incesantes y llevan a relativizar la noción de identidad.

Lo que antes era conocido como lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero, hoy pueden representar nociones distintas, puesto que las hibridaciones trajeron consigo un quiebre y la mezcla de símbolos que organizaban los sistemas culturales. Hoy las nociones de culto, popular y masivo cambiaron con las interacciones de las nuevas tecnologías, puesto que hubo una reorganización de los vínculos entre grupos y sistemas simbólicos. En muchos casos ya no es posible vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales.

Con la globalización, las hibridaciones de las culturas son procesos inevitables, puesto que existe una simultaneidad planetaria de información, una deslocalización de productos simbólicos mediante el uso de la electrónica y, particularmente, la Internet, y las migraciones multidireccionales.

Ese fenómeno, sin embargo, no invalida la importancia de la preservación de los orígenes, de la Historia misma de las distintas sociedades y de sus identidades. Al contrario, los procesos de quiebre y mezcla de referentes culturales, mencionados supra, generan angustias comprensibles entre las poblaciones afectadas. Paradójicamente, es la aceleración de los cambios la que agudiza la necesidad de entender quienes somos, de donde vinimos y cómo llegamos hasta el punto actual.

Más allá de la mera comprensión de los orígenes, el rápido proceso de hibridación cultural también plantea la necesidad de *preservar* y *resguardar* las culturas populares, puesto que hacen parte de la historia de los pueblos y dan la identidad única de cada individuo.

## La UNESCO y los patrimonios de la humanidad

Los cambios constantes y la consecuente desaparición de algunos aspectos de las culturas regionales fueron algunas de las causas de la creación, el 16 de noviembre de 1945, de un organismo internacional con miras a apoyar la preservación de las distintas formas de cultura. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) es un organismo especializado de las Naciones Unidas con sede en París. El objetivo estatutario de la organización es contribuir a la paz y la seguridad en el mundo mediante la educación, la ciencia y la cultura.

El organismo está direccionado a orientar a los pueblos a buscar formas más efectivas de perseguir el desarrollo, de sus recursos naturales y valores culturales, con la finalidad que estos se modernicen, sin comprometer la identidad y la diversidad cultural de los pueblos.

Desde 1972, los Estados miembros han manifestado su interés en salvaguardar, además de los monumentos y obras, su folklore y sus creencias. Sólo en 1982, sin embargo, en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT), se reconoce la importancia del *patrimonio cultural inmaterial* y se integra esta noción a la nueva definición de *cultura* y *patrimonio cultural*. En 1982, en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, realizada en la Ciudad de México entre los días 26 de julio y 6 de agosto de 1982, la Unesco declaró que<sup>9</sup> en un sentido más amplio, la cultura puede considerarse ac-

7. Jacques Chonchol. *Hacia dónde nos lleva la globalización*. Reflexiones para Chile. Santiago de Chile. LOM, 1999.

8. Canclini, Néstor García, *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* Acta del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires, Agosto 2005, p.10

9. DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES - Conferencia mundial sobre las políticas culturales - México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Fuente: [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

tualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias...

Además, declara que:

*la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.*"  
(UNESCO, 1982: Declaración de México)

## Patrimonio cultural

En el artículo 23 de la Declaración de México, se define el sentido que la UNESCO atribuye al concepto de *patrimonio cultural*:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

Pero sólo en 2003, con la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, realizada en París, se definió que el patrimonio inmaterial sería catalogado separadamente del patrimonio material. En esta convención se definió que el patrimonio cultural inmaterial, también llamado de *patrimonio vivo*, se manifiesta en los siguientes ámbitos:<sup>10</sup>

- [Tradiciones y expresiones orales](#), incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- [Artes del espectáculo](#) (como la música tradicional, la danza y el teatro);
- [Usos sociales, rituales y actos festivos](#);
- [Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo](#);
- [Técnicas artesanales tradicionales](#).

Se trata, por lo tanto, de los bienes marcadores de una identidad enraizada en el pasado, actualizada en el presente y reinterpretada por las sucesivas generaciones, que tienen que ver con saberes cotidianos, prácticas familiares, entramados sociales.

O sea, el patrimonio cultural no se limita a sus manifestaciones tangibles, como los monumentos y los objetos que se han preservado a través del tiempo. También abarca las que innumerables grupos y comunidades de todo el mundo han recibido de sus antepasados y transmiten a sus descendientes, a menudo de manera oral.

El trabajo de investigación realizado por la UNESCO sobre las funciones y los valores de las expresiones culturales, así como de los monumentos y los sitios, ha abierto la vía a nuevos enfoques de la comprensión, la protección y el respeto al patrimonio cultural de la humanidad. Este patrimonio vivo, llamado inmaterial, confiere a cada uno de sus depositarios un sentimiento de identidad y de continuidad, puesto que se lo apropian y lo recrean constantemente.

Motor de la diversidad cultural, este patrimonio no deja de ser frágil. Durante los últimos años, ha adquirido un verdadero reconocimiento mundial y su salvaguardia, puesto que se ha convertido en una de las prioridades de la cooperación internacional gracias al papel de guía desempeñado por la UNESCO con la adopción, en 2003, de la referida Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

10. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00003>

## 5. Capítulo 2. El diseño, la arquitectura y la identidad local

Desde hace mucho tiempo, el hombre busca inspiración en la cultura y la usa como fuente de creatividad en distintas áreas, tales como las artes plásticas, el diseño y la arquitectura. Pero esa fuente de creatividad puede proporcionar miradas muy distintas, según lo que quiera representar el artista y según su *background* (sus conocimientos, sus experiencias de vida). En su intervención en el Primer Congreso Iberoamericano de Arquitectura, donde se discutió sobre *región, regionalismo y arquitectura*, el arquitecto César Naselli enumeró varios usos distintos de las culturas en la arquitectura y en interiores<sup>11</sup>:

1. *La captación poética alusiva, metafórica, simbólica o sensible del espíritu o idea contenida en un lugar.*
2. *Valores tradicionales enraizados en el inconsciente o en lo psicosomático personal y social de un grupo o comunidad, encarnados genéticamente a fuerza de vivirlos en el tiempo.*
3. *Una tecnología "apropiada" que se manifiesta en dos vertientes: primera busca inspiración en su técnicas y materiales del pasado autóctono del lugar; la segunda vertiente busca la expresividad que tienen una tecnología y un uso de materiales con una modalidad operativa local (lugar-técnica-hombre-trabajo-creatividad-historia).*
4. *Un nostálgico relevamiento de tipologías, formas o técnicas constructivas propias de un lugar, que fueron usadas y no lo van a ser más, aunque de ellas puedan deducirse principios útiles para el presente.*
5. *Una asimilación con la idea de arquitectura contextualizada, es decir aquella en la que las elecciones proyectuales surgen de un diálogo con los contextos de referencia inmediatos, tal vez no regionales por su restricción.*
6. *Una asimilación con la arquitectura vernácula o popular o espontánea del lugar.*
7. *Una tendencia a ubicar como arquitectura regional a trabajos de diseño arquitectónico totalmente descontextualizados, pero que se lo incluye en este rubro solo por el hecho de estar localizados en un lugar calificado como "región característica". También por utilizar algún material constructivo de obtención local.*

Los siete puntos enumerados por el Arq. Naselli están íntimamente relacionados con el propósito de este trabajo, puesto que demuestran distintas posibilidades de cómo la cultura puede ser usada como base en proyectos de diseño.

En los puntos 1 y 2 podemos observar que la identidad regional puede ser usada como metáfora o como alusión. Esta metáfora es influenciada por los *valores enraizados* por el artista quien, al trabajar con su propia cultura, tiene una visión impregnada desde ella misma. En el caso de trabajar con una cultura ajena a la suya, se percibe cómo su base cultural influye en la toma de decisiones sobre lo que es digno de rescatarse y lo que es desechable en esa cultura.

Los puntos 3 y 6 se refieren a maneras de representar a la cultura con base en técnicas constructivas locales, de manera a darle identidad a un espacio. En ese mismo sentido, se la puede representar gracias al uso de materiales propios a esa región, de texturas que remitan al paisaje o de colores específicos, como demostrado en los puntos 3, 4 y 7.

El punto 5 también rescata un aspecto importante, al referirse a la *descontextualización de la obra* —o sea, cuando ejecutada en un espacio geográfico distante al de la cultura que la inspiró—. En casos de descontextualización, es necesario que se trabaje bien el uso de la metáfora, de manera que el mensaje no se pierda en el lugar de materialización de la obra (distinto, como se señaló, del local originario de la cultura que está siendo interpretada).

Arquitectos e interioristas, a través de sus obras, buscan transmitir mensajes. Sin embargo, en los casos en que la obra está fuera de su contexto, ese mensaje puede perderse, si no es suficientemente claro, puesto que los habitantes del lugar posiblemente no entenderán los signos, significantes y significados de la obra. Un buen ejemplo concreto nos ofrece la construcción de las *Brazilian Towers*, en los Emiratos Árabes, de autoría del arquitecto brasileño Marco Aurélio Albuquerque. En la obra, el arquitecto hace referencia al cerro del Pan de Azúcar, en Río de Janeiro, Brasil —o sea, un ejemplo perfecto de descontextualización de un símbolo carioca, muy caro a cariocas y brasileños, pero no necesariamente reconocible por el ciudadano promedio de los Emiratos.

11. SUMMA. Revista de arquitectura, tecnología y diseño, N° 246, febrero. Buenos Aires, Revista Summa S. A. 1989



Figura 1 - Morro Pão de Açúcar, Rio de Janeiro



Figura 2 - Brazilian Tower - Arq. Marco Aurélio Albuquerque

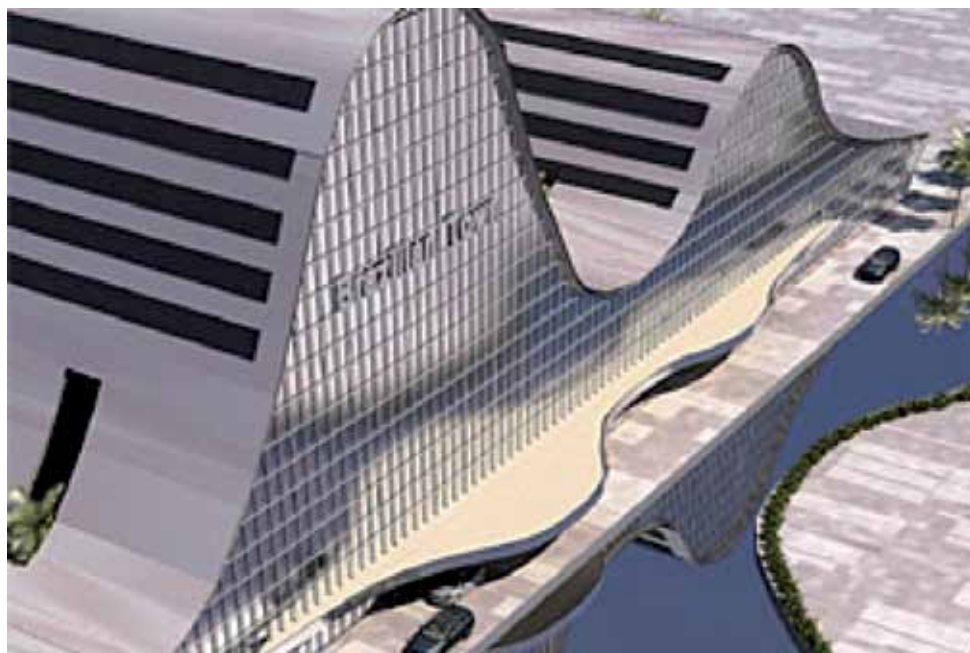


Figura 3 - Brazilian Tower - Arq. Marco Aurélio Albuquerque

El semiólogo italiano Umberto Eco señala un punto relacionado. En su libro “*La estructura ausente — introducción a la semiología*”, el autor afirma lo siguiente<sup>12</sup>:

*La arquitectura es, desde la semiótica, una manera de “formar” o comprender el mundo, a través de las estructuras formales de sí misma; el arte construye, así, la realidad, porque construye modelos de ella. La arquitectura es, entonces, un promotor de estímulos, el uso de la arquitectura no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que predispone al lector para el uso-función. De esta manera la función denotada puede a la vez connotar un referente simbólico.*

*[...]El objeto arquitectónico no es en modo alguno un estímulo preparatorio que sustituye a un objeto estimulante, a falta de éste, sino que es pura y simplemente el objeto estimulante....*

Cuando se habla de *semiología arquitectónica*, pensamos en un ambiente urbano, en el que la percepción y la significación están dadas por un mundo de símbolos que interactúan y dialogan con otros signos. No se puede, por lo tanto, entender lo urbano sin recurso a los instrumentos intelectuales necesarios, o sea, si los símbolos y los significados le son ajenos al intérprete. La arquitectura como producto de un sistema de significación busca transmitir un mensaje. Para interpretárselo correctamente, el intérprete debe reconocer el objeto, los signos y entender el significado y el concepto empleado.

Siempre según Nacelli, el uso metafórico de la cultura y de la identidad regional puede, es cierto, generar espléndidas maravillas formales, expresivas del lugar de origen —siempre y cuando sea obra de una personalidad altamente creativa, con sensores afectivos-emotivos y/o perceptuales muy abiertos—. El resultado, sin embargo, ha de ser siempre *único* y *personal*, en el sentido de que plasma también a su creador, y por ello ese resultado no será jamás un *modelo*.

Con recurso a esos conceptos, pretendo trabajar partiendo de la cultura inmaterial como base. Se buscará retratar proyectos desarrollados con la intención de *materializar* tradiciones, el idioma, las artes (tales como la música y la danza, los rituales, actos festivos, técnicas artesanales tradicionales). Al analizarlos, buscaré verificar qué mecanismos han sido utilizados por el arquitecto/interiorista para metaforizar la identidad local de la cultura originaria que inspiró la obra.

## 6. Capítulo 3. Análisis de casos

La metáfora es una herramienta formidable para explicar un proyecto, para disparar una idea o un concepto y para orientar un proyecto. El propósito del presente capítulo es demostrarlo por medio de análisis de dos ejemplos particularmente ilustrativos de cómo el folklore, los mitos y costumbres de un lugar pueden trasladarse a la arquitectura y los interiores, a través de las estrategias de diseño de sus

12. Eco, Umberto, *La estructura ausente - introducción a la semiología*. España, 1999, p. 331



creadores: en un primer momento, analizaremos, bajo esa óptica, la Casa Batlló, del arquitecto catalán Antonio Gaudí; enseguida, volveremos nuestros ojos al complejo ubicado en Five Franklin Place ubicado en la avenida Five, Nueva York, creación del holandés Ben van Berkel. La primer obra, la Casa Batlló, podemos observar como la metáfora es bien sucedida por estar dentro del contexto de la cultura que inspiró; ya el complejo Five Franklin Place observaremos que la metáfora, aunque bien trabajada, puede llevar a no ser entendida por los habitantes locales.

### OBRA 1: CASA BATLLÓ

Casa Batlló, 1906

Arquitecto: Antonio Gaudí

Localización: Calle Passeig de Gracia, 43, Barcelona, España

#### El autor

Antonio Gaudí empezó sus estudios de arquitectura en la Facultad de Ciencias de Barcelona, en 1969, y desde esa época ya se podían advertir, en sus proyectos, el colorido y las formas originales de sus dibujos en acuarela. Pero no sólo la singularidad arquitectónica, que le es tan propia, ha justificado la celebridad de sus trabajos: muchos de sus méritos también están en los interiores y mobiliarios, que ha trabajado al grado más extremo de detalles, siempre en perfecta armonía con la totalidad de la obra. Como se pretende demostrar, en las obras de Gaudí se advierte marcada influencia oriental, particularmente en las divisiones de los espacios y volúmenes conjugados, gracias al uso de la cerámica vidriada. También el estilo neogótico ha influenciado a algunas de sus obras, sobre todo cuando trabajó con el arquitecto Juan Martorell. Sin embargo, el período más creativo de Gaudí fue aquél en el que sus ideas se desarrollaban con base en la naturaleza —un período marcado por la ausencia casi completa de las líneas rectas y la omnipresencia, en cambio, de una enorme variedad de formas curvas—. Para poder concretarlo, Gaudí ha cambiado el procedimiento de proyectar sobre el plano, abriendo paso a la tercera dimensión con el recurso de maquetas y modelos.

Trabajar con las formas de la naturaleza le permitió a Gaudí concluir que, buscando la funcionalidad, se llega a la belleza. Sin embargo, si se busca a la belleza directamente, sólo se pueden alcanzar la filosofía y la estética. La naturaleza, según Gaudí, no tiene funciones estéticas, sino funcionales.

#### Significado

La Casa Batlló, o la Casa de los Huesos —como también se la conoce—, integra con admirable armonía lo lírico y lo orgánico. La obra, cargada de simbolismo, leyendas y metáforas, hace referencia a la tradición catalana del *correfoc*: una fiesta que tiene lugar en las calles de Barcelona, en fines de octubre, basada en la leyenda de San Jorge, en la que un dragón, cercado por diablos, recorre las calles al ritmo de la música y bajo el brillo de los fuegos artificiales.



Huesos del pie



Tribuna de la Casa Batlló

Figuras 4 y 5 – A la izquierda, huesos del pie. A la derecha, la fachada de la Casa Batlló, con columnas que hacen referencia a los huesos del Dragón.

Gaudí, como católico practicante, quiso plasmar el simbolismo de esa tradición en el edificio Batlló. De la leyenda, Gaudí rescata particularmente la simbología de la lucha del bien contra el mal, en la que el mal (simbolizado por el edificio-dragón) es derrotado por San Jorge, que clava su lanza en el animal mitológico. En la obra, la chimenea, coronada por una cruz, representa a la lanza clavada en el lomo del Dragón.

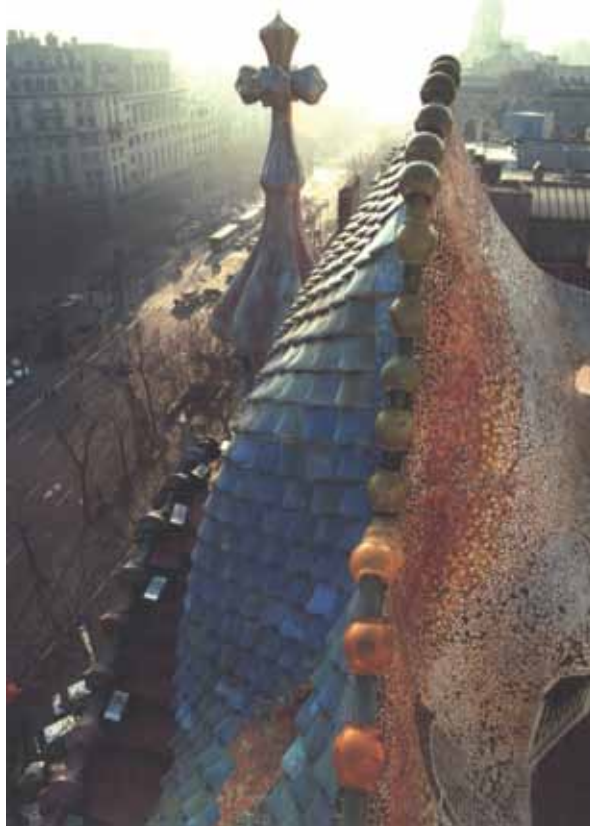


Figura 6 – El Techo texturizado con las tejas japonesas multicolores, de cerámica vidriada, representa al dragón. Más arriba, la chimenea representa a la lanza de San Jorge.



Figuras 7 y 8 – A la izquierda, una vista del techo, desde el frente del edificio. A la derecha, detalle del balcón de hierro con características medievales y fachada revestida de cerámica vidriada.

### Forma

- La Casa Batlló, con su sinfonía de curvas, remite a formas orgánicas en el exterior y en su interior. Desde el punto de vista estético, ese aspecto *orgánico*, propio de un ser vivo, que le proporcionan las curvas, se encaja con la idea de Gaudí de reproducir a la naturaleza, su complejidad y armonía. En la fachada visualmente compleja se pueden distinguir cuatro partes principales:
- La primera, formada por la entrada y el primer piso, donde se nota gran variedad de formas orgánicas, en la puerta de acceso y en los ventanales. Ese juego de formas simboliza a la boca del dragón, que amenaza a las personas que pasan por la calle.



- La segunda parte es formada por los demás pisos, que mezclan formas orgánicas en algunas ventanas y balcones con formas geométricas de otras ventanas.
- La tercera parte es la piel del dragón, que remata el edificio en un techo multicolor.
- Finalmente, la chimenea, que entra en el edificio como la lanza que hiere al dragón.



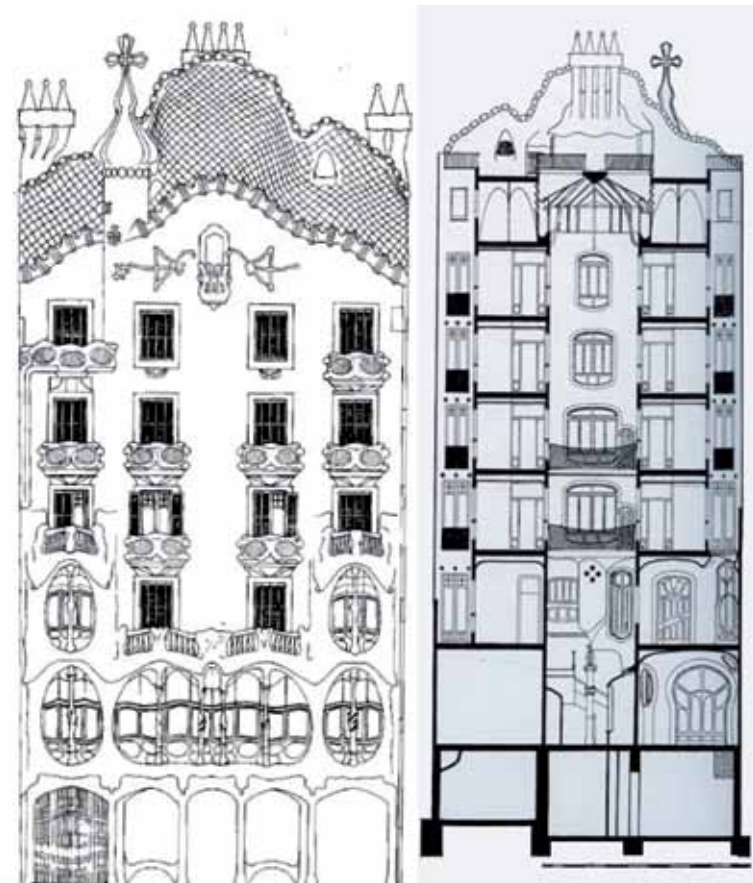
Figura 9 y 10 – Dos fotos de la casa en distintas épocas. Ambos registros permiten identificar a las cuatro partes de la fachada.



Figura 11 – Detalle del ventanal del segundo piso, con columnas en forma de huesos.

### Función

A despecho de su *peso visual*, la fachada del edificio no compromete la capacidad de lectura de su función. Esto se da por dos motivos: primeramente por tener distintas entradas bien diferenciadas —una central, que da acceso a los pisos superiores, y dos entradas laterales, que permiten acceder a la planta baja—; en segundo lugar, por la perfecta identificación de los distintos pisos, bien marcados por los ventanales y balcones, que permiten comprender que cada piso constituye una unidad diferenciada.



Figuras 12 y 13 - A la izquierda, plano de la fachada del edificio Batlló, que permite identificar a las cuatro partes que la constituyen. A la derecha, corte vertical de la misma fachada, en el que se pueden observar los movimientos de las paredes y techos de los dos primeros pisos de la edificación.

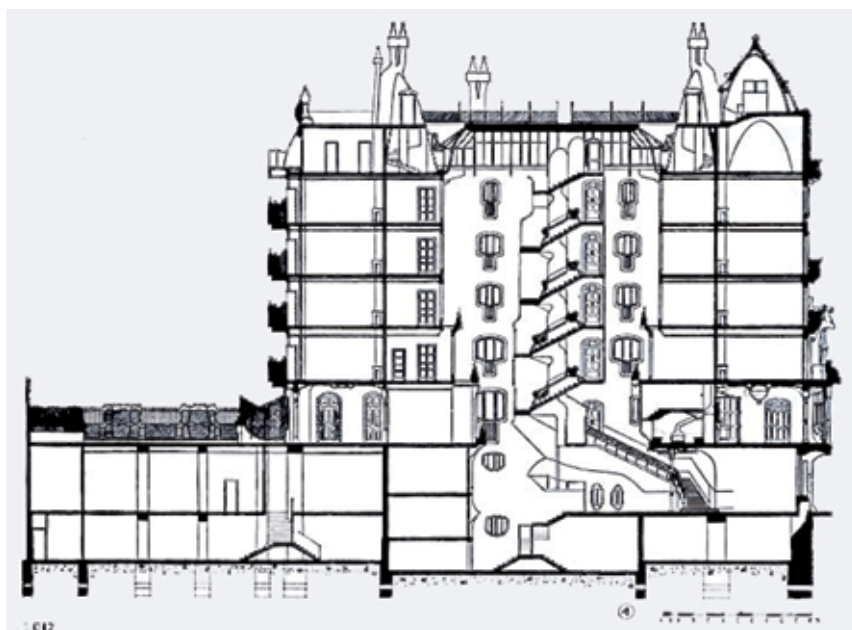


Figura 14 – Corte Longitudinal de la edificación, que permite observar a la curvatura de las paredes y techos también en el último piso del edificio.

La visualización de las plantas y vistas interiores nos permite observar que, en los tres primeros pisos y en el octavo (que corresponden a zonas públicas del edificio), la casa posee espacios abiertos y con paredes que siguen a las curvas orgánicas de la fachada, lo que le proporciona un aspecto de caverna. En los departamentos de vivienda, podemos observar el uso de paredes rectas y espacios compartimentados, siguiendo a la función del espacio.

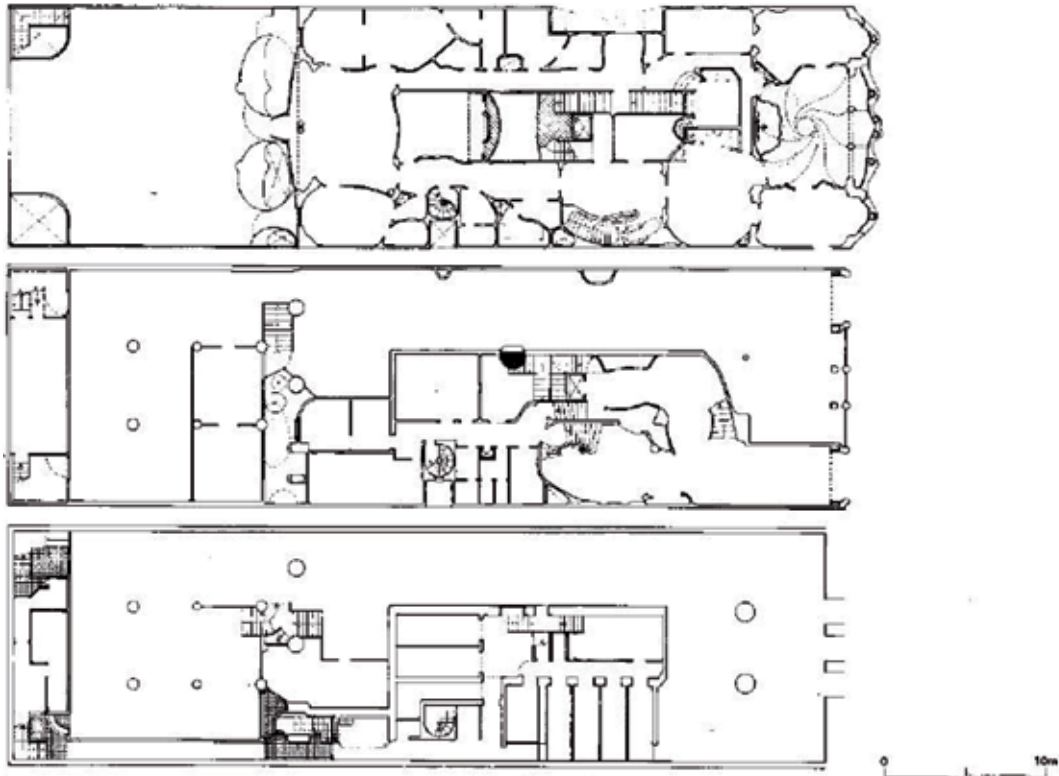


Figura 15 – Plantas de los tres primeros pisos del edificio Batlló, donde se puede observar la gran cantidad de formas orgánicas en las paredes en PB y su suavización en los pisos superiores.

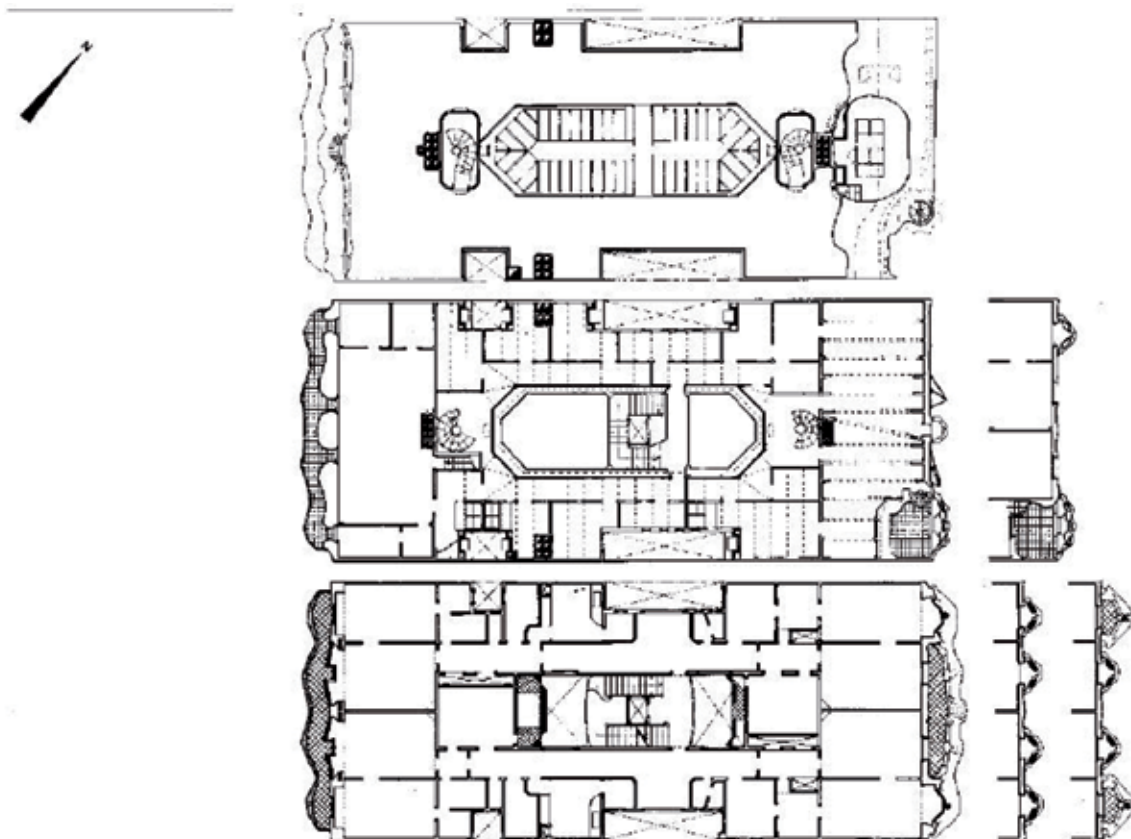


Figura 16 – Plantas de los 3 pisos siguientes de departamentos, donde se puede observar la ausencia de formas orgánicas en las paredes.



**Materialidad**

En la obra se puede notar una variedad de materiales, colores y formas. La estructura de la obra está hecha con hierro y hormigón, pero lo que la hace relucir son fragmentos de cerámica policromada con degradaciones de colores. Estos fragmentos se encuentran en toda la fachada y en el techo, dándole distintas texturas y colores a la piel del dragón, según la posición del sol. Otro elemento de destaque son los balcones de hierro forjado, que le dan protagonismo a los pisos superiores.



Figura 17 y 18 – Cerámicas de vidrio en el techo y en las chimeneas en la terraza.

Las tejas de estilo japonés sugieren el torso de un dragón. La fachada ligeramente ondulada, revestida de cerámicos y vidrio, se irisa cuando se asoma el sol, lo que recuerda el movimiento del agua.



Figuras 19 y 20 - Detalle de los cerámicos de la fachada.





Figuras 21 y 22 – Patio exterior revestido con cerámicas azules en dégradé.

### Ebanistería:



Figuras 23 y 24 - Escalera de la entrada, representando la columna vertebral del Dragón. Jardineras de Pujol I, ceramista de Barcelona.

Las escaleras de roble sugieren la columna vertebral de un dragón. Ellas permiten el acceso al piso noble de la casa.



Figuras 24 y 25 - Separación del Salón Batlló. Madera de roble y cristal

Conjunto de puertas plegables que permiten crear un espacio más íntimo en el gran salón Batlló. Esta mampara prefigura los biombos de la Casa Milá.

### Vidrieras



Figuras 26 y 27 - Vidrieras de la fachada Batlló

Las vidrieras, con vidrios de distintos colores, siguen la idea de la fachada multicolor representando el dragón. Durante el día, permiten que ingresen al interior luces de distintos tonos, cambiando sus características según la posición del sol.



## Hierro Forjado



Figuras 28 y 29 – Balcones del edificio Batlló

Los balcones de hierro forjado le atribuyen a la construcción características medievales. Aquí se pueden notar rasgos evocativos de las armaduras de los caballeros medievales.

## Espacio

Los espacios interiores están íntimamente relacionados con los exteriores, a través de la forma orgánica, las vigas finas como huesos, los colores y la materialidad. Así como los vitrales, ventanas y aperturas exteriores, los interiores siguen la organicidad de la obra. Los cielorrasos son cóncavos, dándole al observador la sensación de estar *adentro* del dragón, mirando su interior, con las vigas finas simbolizando los huesos.

Los espacios interiores son compartimentados a manera de atender a la función de vivienda. Todas las paredes divisorias siguen la lectura orgánica de la obra. En algunos sectores, como en las chimeneas, existe un subespacio donde se mantiene el calor, permitiéndole al habitante de la casa disfrutarlo sin que se pierda por toda la amplitud de la vivienda.

El único espacio rectilíneo oculto por el interior es un patio interno de azulejos. Ahí se puede detectar una degradación de colores en la disposición de las losetas de las paredes que inunda en volumen interno con un color indefinible (figuras 20 y 21).



Figuras 30 y 31 - Salon principal de la casa Batlló



Figuras 32 y 33 – A la derecha sector de entrada en planta baja y a la izquierda la Chimenea del salón Batlló



Figura 34 - Vista, desde la calle, de la ventada del primer piso.

### Comunicación

Gracias a sus formas, su materialidad y sus colores, el objeto invariablemente le despierta la atención al transeúnte y le transmite un *mensaje*. Éste le resulta absolutamente claro, puesto que el objeto está en su contexto originario —en Barcelona, donde los habitantes en general están familiarizados con la leyenda de San Jorge y el dragón—. Naturalmente, esto no hubiese sido así si se tratara de un objeto fuera de su contexto (en el caso, fuera de Cataluña), puesto que es necesario estar familiarizado con el folklore local para entender qué representa la obra. El observador no familiarizado con la cultura podría interpretar a las formas de manera distinta, atribuyéndole un significado ajeno a la intención del autor.

En resumen, la casa Batlló es bien sucedida en la transmisión del mensaje. Los recursos técnicos y gestuales usados por Gaudí para metaforizar la leyenda fueron trabajados con éxito: se pueden leer abstractamente el dragón —sus escamas y huesos, sosteniendo la casa— y la lanza de San Jorge. Pese a que la leyenda fue representada sin recurso a técnicas constructivas distintamente locales, en ningún momento el objeto pierde el carácter local.



No quedan dudas de que los elementos que Gaudí más quiso enfatizar fueron aquellos relacionados a **la lucha del bien contra el mal**: el mal, simbolizado por el dragón, vencido por el bien (la lanza de San Jorge).



Figuras 35 - El Dragón y la Lanza

## OBRA 2: FIVE FRANKLIN PLACE

Five Franklin Place

Arquitecto: Ben van Berkel

Localización: 5 Franklin Place, Nueva York, 2010

### El autor

El arquitecto holandés Ben van Berkel se graduó en la Rietveld Academy de Amsterdam, en 1987, y enseguida obtuvo diploma AA con honores de la Asociación de Arquitectura de Londres, Inglaterra. Es hoy uno de los arquitectos más conocidos mundialmente. Se trata de un arquitecto experimentalista, siempre en búsqueda de nuevas técnicas y nuevas tecnologías que mayor valor le puedan agregar a sus obras mayor valor.

Además de una carrera brillante en el campo, al frente de su estudio UNStudio, van Berkel también se dedica a la cátedra en la Academia de Bellas Artes Städel Schule, en Frankfurt, Alemania. Defiende que el diseño tiene que explorar a *la diversidad* de manera creativa.<sup>13</sup> Pero proyectar, para van Berkel, no se basa únicamente en la creatividad: para él, todos los proyectos tienen que empezar por un estudio minucioso del lugar donde la obra va a ser construida, del cliente y/o de los usuarios del espacio, además de las distintas funciones que pueden llegar a tener los espacios. Una vez hecha esa investigación, van Berkel usa la creatividad para hacer de la obra un objeto funcional y representativo.

13. Berkel, Ben van. Entrevista sobre su libro "Design Models" para la revista Detail Topics, Digital Architecture Magazine, Enero 2009. Detailtopics.com

### Significado

El edificio residencial bajo análisis está construyéndose en un distrito neoyorkino célebre por su arquitectura histórica, marcada por construcciones sólidas en hormigón y hierro fundido. Se trata de Triangle below Canal Street, o TriBeCa —para usarse la abreviación ya consagrada—, un área bastante afectada por los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001.

Son esas dos características (marcantes) definitorias del barrio —su arquitectura histórica y el legado del ataque terrorista— que van Berkel buscó unir en este proyecto, creando un edificio que termine volviéndose un símbolo de todo TriBeCa. Para ello, Berkel trabajó con las fuertes cornisas horizontales y los detalles decorativos típicos de los edificios históricos, simplificándolos con un corte contemporáneo, de manera que sean funcionales sin perder por completo sus detalles superficiales característicos. Él creó un edificio totalmente transparente de vidrio, modulado únicamente por los marcos de los ventanales.

Yuxtaponiéndose con la analogía a la arquitectura del barrio, van Berkel *vistió* el edificio con un *chador*, vestimenta femenina tradicional en las culturas musulmanas. Esa magnífica metáfora de *la mujer musulmana* con su *chador*<sup>14</sup> se alcanza gracias al expediente de envolver al edificio con cintas metálicas, que se achican y desanchan alrededor de la construcción, generando distintos efectos visuales. Esas cintas no son sólo elementos gráficos, sino que también se usan en tres dimensiones. En determinados lugares, las cintas se transforman en balcones, en otros sirven como barrera protectora del sol y de los reflejos excesivos, dándole intimidad a los departamentos —o sea, cumpliendo la misma función del *chador*, que protege la mujer del sol y de las miradas masculinas, preservando su intimidad—.



Figura 36: Influencias e imágenes de Five Franklin Place

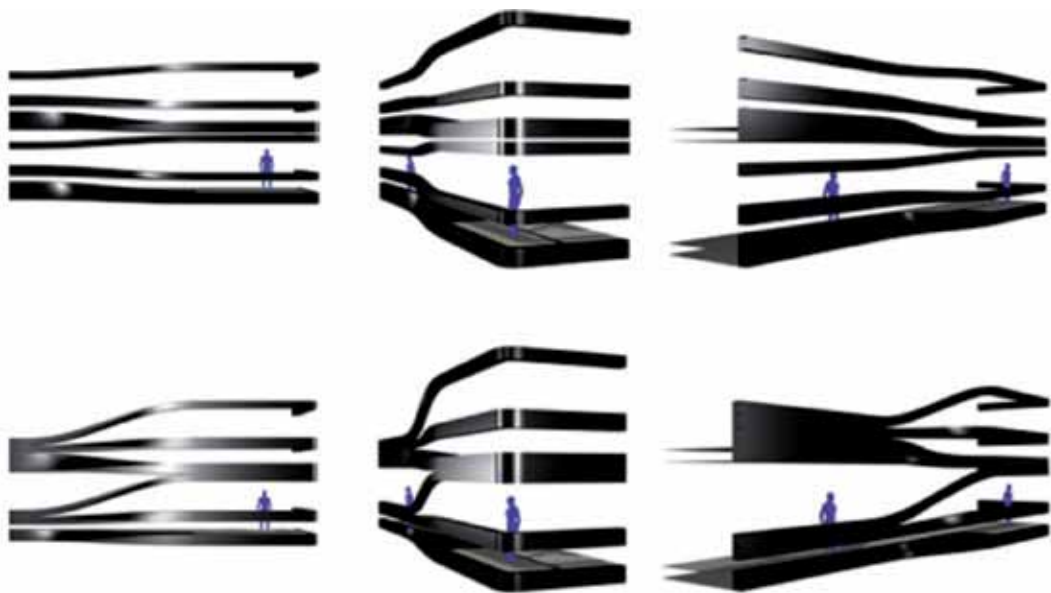


Figura 37: Render de los distintos grosores de la cinta que envuelve el edificio

14. Los ataques terroristas del 11 de septiembre agravaron los prejuicios que enfrenta diariamente la colectividad musulmana en Estados Unidos. Desde entonces, se ha hecho más aguda la necesidad de luchar contra esos prejuicios, que a veces llevan a que sus integrantes se sientan excluidos de la comunidad nacional.

Miradas desde el interior, sin embargo, las bandas metálicas se pueden leer como una crítica a la discriminación y a la opresión de la mujer musulmana. El paisaje bloqueado, en distintas partes, por las franjas de las cintas es una referencia a la ausencia de libertad de pensamiento y de expresión que padecen los musulmanes —sobre todo las mujeres— en muchos países.

En los interiores, como se verá, las cintas siguen siendo utilizadas en la conformación de los espacios y en el mobiliario, uniéndose así el diseño exterior con el interior.



Figuras 38 y 39: La vista de Nueva York desde Five Franklin Place.

### Forma

La fachada del edificio está conformado por dos elementos: la caja de vidrio, con formas geométricas, y las cintas metálicas, con formas orgánicas, que protegen al edificio. Aunque, desde el punto de vista material, la fachada sea simple, su carga visual es bastante compleja gracias al efecto de los distintos grosores de la cinta y de sus relieves. Sin embargo, el color negro de la cinta hace que el exterior del edificio se lea como una unidad, como una textura.



Figuras 40 y 41: Los balcones de Five Franklin Place escondidos detrás de las cintas de metal.





Figuras 42 y 43: Renders del Five Franklin Place.

### **Función**

Desde el exterior, la función del edificio no resulta clara: las cintas que protegen a su interior impiden, por otro lado, su total visualización. La entrada, sin embargo, es perfectamente identificable, por ser de vidrio transparente (lo que le permite al transeúnte tener el interior totalmente a la vista, en ese nivel). En cuanto al exterior, aunque visualmente conforme una unidad reconocible, también ahí se notan ambientes distintos con funciones distintas, como balcones y ventanales.



Figuras 44 y 45: A la izquierda, *render* del edificio desde la calle, con la entrada bien marcada. A la derecha, *render* de la recepción.

### Materialidad

Los principales materiales empleados en la obra son el vidrio y el metal en las cintas para la fachada, el hierro y hormigón para la estructura. En el interior las paredes son de yeso pintadas con colores neutros.

Los materiales se pueden leer con claridad y ayudan a darle dinamismo y plasticidad a la obra. El vidrio y el metal son fundamentales para la comprensión de la obra, puesto que el vidrio, por su inmaterialidad, le da protagonismo a la cinta, de manera que su lectura resulte perfectamente clara.



Figuras 46 y 47 – A la izquierda, vistas de la fachada, donde se nota el protagonismo de las cintas. A la derecha, *render* del baño, donde se nota la inmaterialidad del vidrio.

### Espacio

Como en exterior, en el interior también se nota la yuxtaposición de lo geométrico y lo orgánico, pero de manera distinta. En el interior las cintas orgánicas suavizan las aristas, volviendo el espacio más dinámico y acogedor, así como los mobiliarios. El edificio está conformado por departamentos de distintos tamaños, pero todos tienen en común espacios públicos amplios (tales como la entrada o el living-comedor) y bien iluminados. En las zonas privadas, encontramos espacios compartimentados de manera de darle más privacidad a los habitantes.

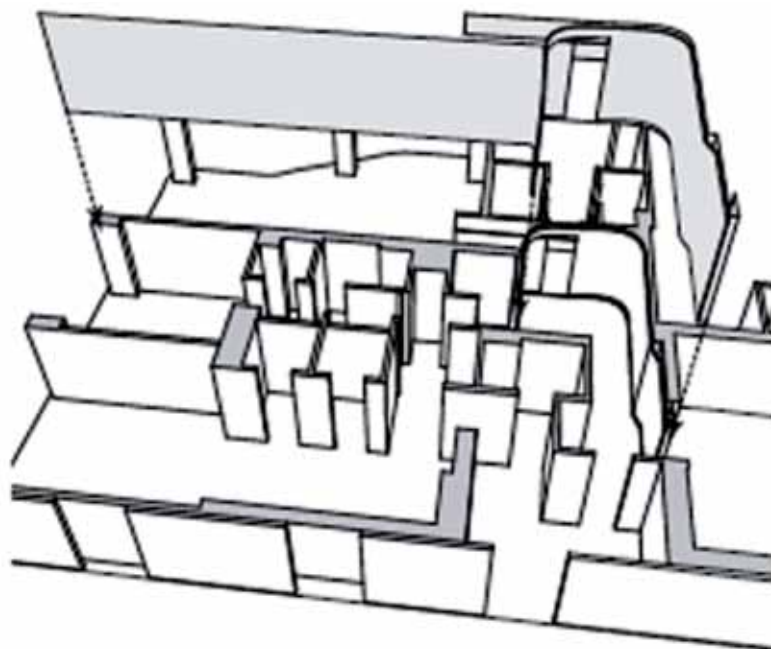


Figura 48 – Axonometría de uno de los departamentos, donde podemos observar la compartimentación de los espacios.



Figuras 49 y 50 – A la izquierda, podemos observar como la forma de cinta del cielorraso hacen la división de los espacios. También se percibe ahí el uso de ella en el mobiliario. A la derecha, observamos el mismo recurso para delimitar los espacios, confiéndoles dinamismo y la sensación de amplitud.



Figuras 51 y 52 – A la izquierda, podemos notar el uso de la cinta en la barra de la cocina. A la derecha, el living delimitado por el cielorraso curvilíneo. La chimenea también está diseñada según la idea de la cinta.

Otro factor que actúa notablemente en el espacio interior son las cintas que conforman la fachada exterior. Ellas son fundamentales para dar privacidad a los habitantes y protegerlos del sol. También configuran los límites del espacio y, con sus distintos grosores, regulan la cantidad necesaria de luz en cada piso. En los pisos inferiores, donde se necesita más luz natural, las cintas son más espaciadas y finas, mientras que, en los pisos superiores, son más gruesas y juntas, trabajando así como parasoles. Como vimos, además de sus efectos funcionales, las cintas son fundamentales para darle significación al proyecto, limitando el espacio de visión así como la religión, interpretada restrictivamente, le limita la libertad a la mujer musulmana.



Figuras 53 y 54– Dos *renders* interiores que muestran la delimitación de los espacios por las cintas exteriores.



Los colores interiores son neutros. Por ello, permiten que las cintas exteriores y las formas curvilíneas del interior luzcan con los juegos de luz, tanto natural como artificial.



Figuras 55 y 56 – Dos renders interiores que muestran diferentes usos de luces, enfatizando las cintas interiores.

### Comunicación

Por su forma, por los materiales y la tecnología empleada, al uso de la cinta que lo envuelve, el edificio nos transmite una idea de *protección* y *modernidad*. Sin embargo, la metáfora que encierra en sí, relativa al *chador* y a la tradición musulmana, solo se entiende con una explicación previa.

La tecnología, los materiales y recursos empleados han sido exitosos al representar a la tradición, puesto que se puede advertir, en la textura de la fachada, la idea de protección transmitida por las cintas que envuelven y, al mismo tiempo, filtran la mirada desde el interior.

El objeto, aunque represente a una cultura muy distinta de la de los Estados Unidos, está contextualizado en Nueva York. Esa contextualización es innegable por tratarse de Nueva York, la ciudad cosmopolita por excelencia, y de TriBeCa, el barrio donde ocurrieron los ataques del 11 de septiembre, lo que hace la metáfora un tanto más discernible.



Figura 57 – Render exterior mostrando distintas funciones de la cinta: como baranda del pent-house, como baranda de los balcones y como persiana protectora del sol.

## 7. Capítulo 4. Proyecto final

El edificio en el cual he desarrollado mi proyecto final había sido, originalmente, una típica *casa chorizo* argentina, ubicada en el corazón del barrio de San Telmo, en la esquina de Humberto I y Defensa. Sin embargo, luego de una remodelación conducida por el arquitecto Ricardo Blanco, en el lugar de la casa se irguió un edificio de tres pisos en estilo moderno. Este edificio, por la simplicidad y sutileza de su fachada, rompía estilísticamente con la arquitectura del barrio.



Figura 58 – Foto satelital del barrio de San Telmo con destaque para el edificio trabajado.



Figuras 59 y 60 – Fotos de la fachada un miércoles al mediodía.



Sin embargo, si se observan las fotos con detenimiento, se lee que no se trató de una ruptura *total*. Lo que se ve, es una síntesis de la fachada del edificio vecino: las alturas de los pisos coinciden y también las buñas con las terminaciones estilísticas (cornisas y pretiles). La combinación de economía de detalles y armonía con la edificación vecina trajo consigo un resultado curioso: aunque el nuevo edificio se destaca claramente de la arquitectura del barrio, logra dialogar con su entorno.

Las ideas preliminares fueron partiendo de ese concepto —que no es necesario confrontar la identidad del barrio para que el espacio se destaque— y transformándose en decisiones. En el proceso se consolida da idea: que en San Telmo podría resultar interesante una *mirada distinta* sobre su identidad.



Figura 61– Análisis de las similitudes entre las fachadas.

Para desarrollar esa idea, he decidido conocer a fondo el entorno del lugar en el que se ubica el edificio, y para ello hice dos visitas al lugar: la primera en un día hábil, la segunda en un domingo. Las dos visitas me permitieron observar dos escenarios completamente distintos, a saber:

Durante la semana, la vida del barrio fluye por la zona de la Plaza Dorrego. En horarios que las calles portan un flujo intenso de automóviles, los peatones son forzados a caminar con mucho más cuidado por las veredas angostas. Sobre la Plaza, los bares y restaurantes le ofrecen shows de tango a los turistas, lo cual constituye una de las marcas más características de San Telmo.



Figuras 62 y 63 – Pareja bailando tango en la Plaza Dorrego, una de las principales atracciones del barrio.

(2) El domingo, las calles alrededor de la Plaza Dorrego pierden sus límites virtuales al volverse peatonales. Son invadidas, entonces, por una multitud que visita la feria de antigüedades, disfruta los bares y restaurantes y observa a los artistas callejeros y a los bailarines de tango que están por todos lados.



Figuras 63 y 64 - Región de la Plaza Dorrego en un domingo, con las calles tomadas por los visitantes.

En lo que se refiere al edificio en sí, se nota que, durante la semana, él se destaca del entorno por su síntesis. Los domingos, en cambio, sus únicas partes a destacarse son los pisos superiores, puesto que la feria y la gente no permiten que se visualice su planta baja.



Figura 65 – Foto de la calle Humberto I tomada por los peatones en un domingo.



### Interior

Al ingresar en el edificio, lo primero que se nota es la ausencia de color, igual que en la fachada. Los pisos, paredes y techos son de cemento gris, lo cual lo hace un edificio totalmente *neutro*. Interesante característica para ser tajabado. Otro aspecto importante para el diseño es la altura de los cielorrasos (3,1 metros en la planta baja y 2,9 metros en los dos pisos subsiguientes). También se observa que, por tratarse de un edificio muy largo y angosto, él posee una direccionalidad muy marcada que debe ser amainada con el diseño.



Figuras 66, 67 y 68 - Fotos del interior de edificio. Nótese la direccionalidad predominante en el espacio.



Figuras 69 y 70 – Fotos del patio y de la escalera, en las que se observa la presencia marcante de la escalera en el edificio.

Otro elemento muy importante en el proyecto es la piel de vidrio translucido que divide el interior del patio. Se trata de un elemento perfectamente modificable, en el proyecto, lo cual le permite al diseñador una gran libertad para crear otro clima en ese espacio, uniendo visualmente interior y exterior.

Además de ello, obsérvese que la escalera —por su diseño particular y por su volumen único, garantizado por su piel maciza— se vuelve el foco de atención del patio. Por tratarse del principal acceso a los pisos superiores, esa escalera tiene una función importante, de manera que cualquier cambio en su diseño tendrá un peso visual marcado en todo el edificio.



Figura 71– Fotos de la escalera desde el primer piso. Obsérvese la direccionalidad marcada y el aislamiento de las otras partes del edificio.

### Propuesta del Proyecto

La propuesta en el edificio, es diseñar los espacios interiores y el tratamiento de la fachada, haciendo que los espacios sean destinados a actividades comerciales y culturales. El proyecto tiene que interpretar las necesidades del comitente, conformar las necesidades funcionales de cada espacio y tener carácter significativo.

El comitente busca un espacio **contemporáneo, innovativo, atrayente y rentable**, además ellos buscan que el local se distinga, que tenga identidad formal y climática.

El programa del proyecto es pluri-funcional y será desarrollado por niveles.

1. Planta Baja
  - Venta de libros
  - Café con posible expansión para el patio
  - Sector de servicios (barra y mostrador de preparación)
  - Sanitarios (opcional en ese piso)
  
1. Primer Piso
  - Auditorio (espacio integrable) para 30 personas
  - Exposición de arte y diseño
  - Sanitarios
  
1. Segundo Piso
  - Restaurante
  - Sector de servicios (dado)
  - Oficina administrativa / general
  
1. Terraza
  - Expansión al aire libre del restaurante
  - Posibilidad de patio Cerveceros en verano

Los límites hacia el patio y en la escalera pueden ser modificados, sin alterar el esquema estructural del edificio. La fachada en planta baja puede ser modificada, al contrario de los pisos, cuya estructura no podrá ser modificada. Para estos se podrán emplear tratamientos cromáticos, lumínicos u otros de carácter expresivo, superficial.

### Significado e ideas de partido

Una vez analizados el entorno y el espacio en sí, se hace necesario presentar el concepto básico de la propuesta para el espacio. La idea inicial del proyecto, como se ha señalado antes, es crear un espacio que identifique al barrio de San Telmo, pero de manera innovadora. Lo que se propone es presentar una mirada *morfológicamente distinta* del tango.

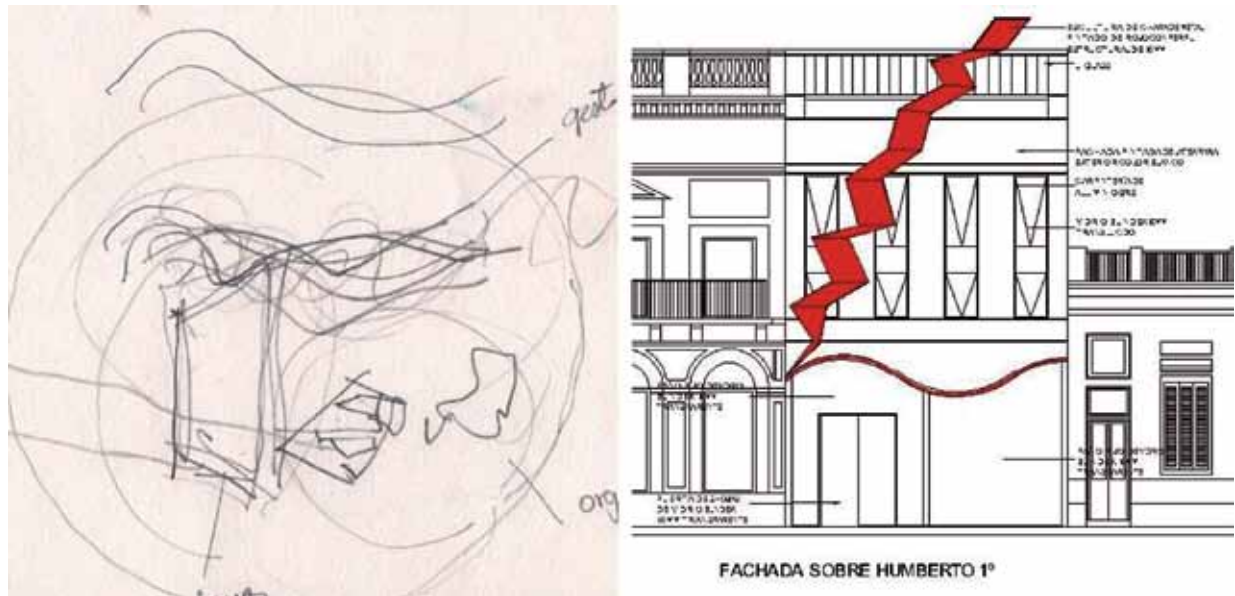
Para desarrollar ese concepto, se comienza a trabajar con la idea del *movimiento* del tango en el espacio. Se piensa en el fuelle del bandoneón como generador del movimiento en el espacio y en la dramaticidad del tango en la ambientación creada por la iluminación.



Figuras 72 y 73 – A la izquierda, Piazzola tocando el bandoneón. A la derecha, caricatura hecha por Talmas, caricaturista porteño. A partir de esa imagen generé los movimientos de los cielorrasos en el edificio.

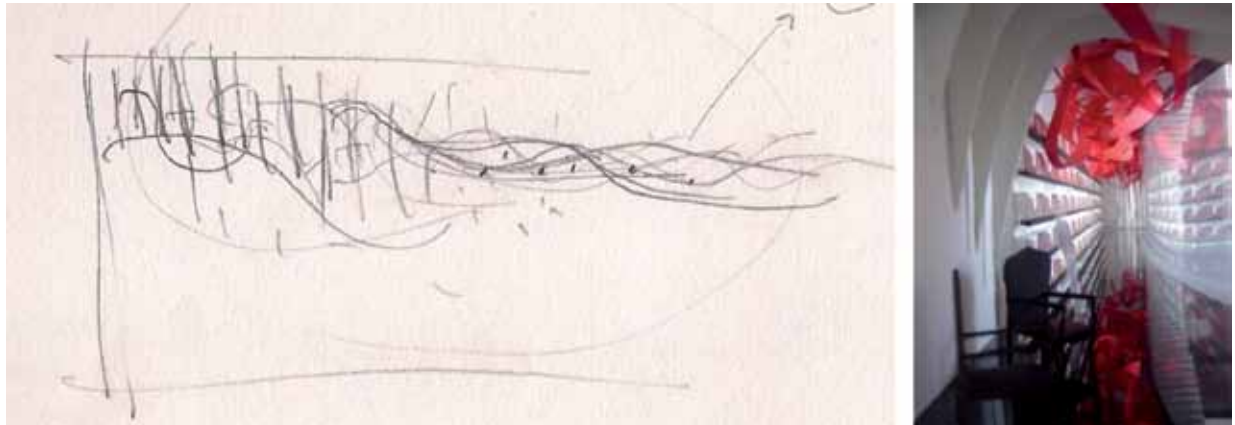


Figura 74 – Parejas bailando tango en San Telmo. Obsérvense los colores, los brillos, los movimientos y los contrastes.



Figuras 75 y 76 – A la izquierda, un croquis de la idea de partido. A la derecha, la nueva fachada proyectada, en la que una gran escultura, representando el fuelle del bandoneón, se va transformando en el movimiento generador del espacio.

Con la idea del movimiento del baile y del bandoneón, también se propuso trabajar con la música del tango generada por dicho instrumento. Para representar su fluidez y melodía, se utilizan cintas rojas, con materiales y texturas distintas, que sutilmente salen del *fuelle del bandoneón*, y se localizan en el cielorraso, generando espacios de mucho *ruido visual*.



Figuras 77 y 78 – A la izquierda, un croquis de la idea de partido del movimiento en el techo, dado por las cintas. A la derecha, foto de la maqueta con la idea concretada.

En el sector del espacio dedicado a la venta de libros, exposición y restaurante —localizado en pasillos largos y angostos, con direccionalidad muy marcada—, se propuso elaborar ideas que pudieran detener al usuario. Para ello, se trabajó con destacados y ritmos, de manera que el cliente sea atrapado visualmente, al recorrer ese espacio, dedicándole la atención necesaria.

En cada piso, los ritmos y destacados son marcados de distintas maneras. Todos los pisos, sin embargo, tienen en común el uso del pentagrama como apoyo de la música en las paredes y como baranda de la escalera.





Figuras 79 y 80 – El pentagrama y su uso como apoyo de la música en el espacio.



Figuras 81 – Escalera que bordea el patio, con la baranda simbolizando el pentagrama.

En el planta baja, para distinguir el bar del sector de venta de libros, se utilizó el cielorraso como elemento de diferenciación. En el primer piso, se utilizaron paneles negros como elementos rítmicos del espacio, que sirven de apoyo para las obras de arte. Finalmente, en el restaurante —como la intención era crear un ambiente más relajado, pero sin romper con la idea rectora del proyecto—, se utilizaron las vigas estructurales del edificio como separadores de ritmos. En ese sector se trabajaron el sonido y el silencio, con espacios neutros intercalados con espacios de movimiento y color.



Figura 82 – Foto de la maqueta, en la que se observan los distintos elementos generadores de ritmo en los pasillos.

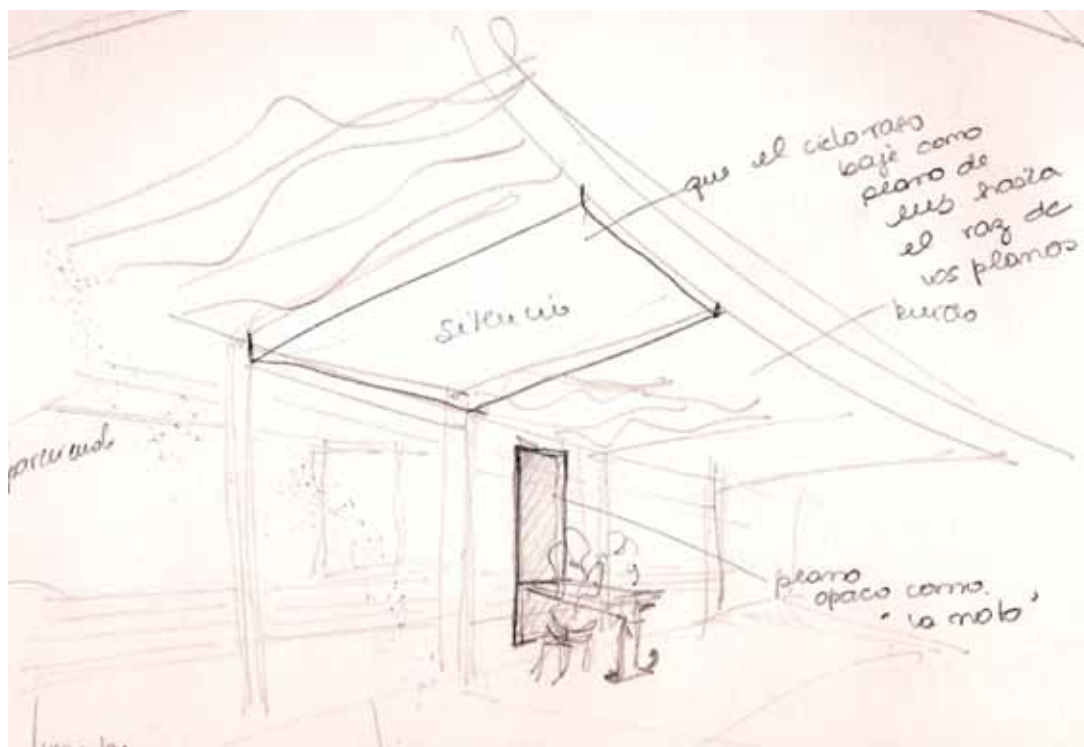


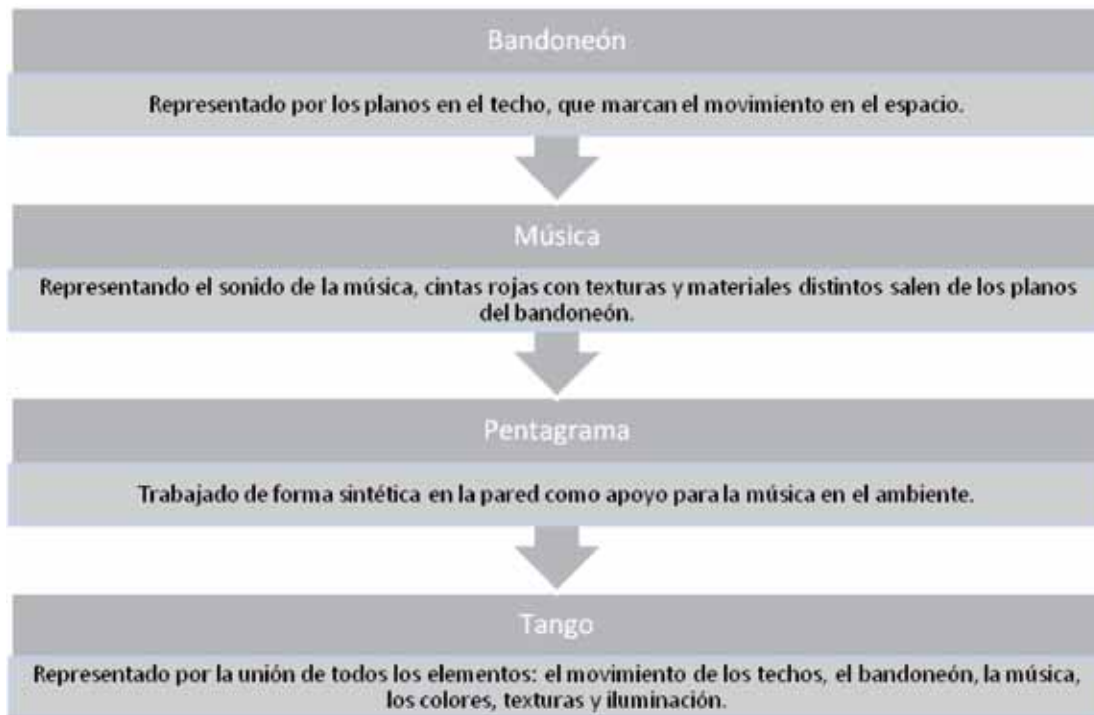
Figura 83 – Croquis del restaurante ritmizado con espacios de sonido y de silencio.



Figura 84 – Mesas redondas del patio simbolizando las teclas del bandoneón.



En resumen, son los siguientes los elementos estructuradores del proyecto:



### Forma

El objeto está formado por un juego de formas geométricas y orgánicas. Una de las premisas del proyecto consistía en mantener la estructura geométrica de la edificación, de manera que esta no fue tocada. En el diseño interior se trata de suavizar las aristas y, en cambio, se enfatizan las curvas y el movimiento, remitiendo el observador a la idea de la música, de la danza, del tango.

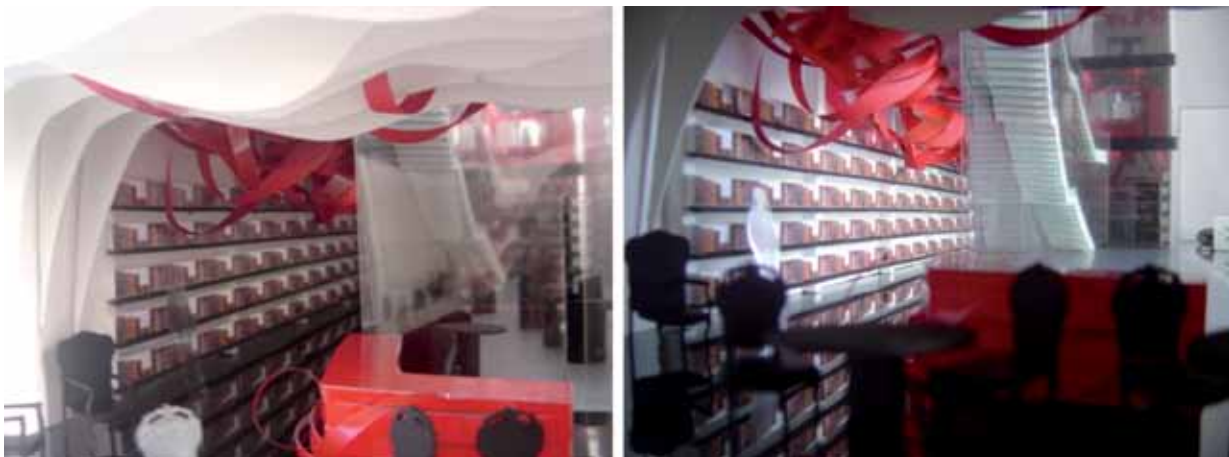
El objeto, aunque dividido en pisos distintos y en zonas de usos diferentes, no pierde la lectura de totalidad, puesto que el diseño interior es total. Se trabaja el mismo lenguaje de maneras similares en todo el recorrido.

El diseño es visualmente complejo en algunas zonas y más simple en otras, según la función del espacio, de la misma manera que el tango posee momentos muy dramáticos y otros más relajados.

La obra se divide en cuatro pisos, cada uno con una función distinta: en la planta baja, luego de la entrada, se encuentra el bar, con extensión al patio, y luego la librería con un sector de lectura al fondo.

Para acceder a los demás pisos, el cliente tiene que subir por una escalera que bordea el patio. Al llegar al primer piso, encontrará el sector de exposiciones y el auditorio. En el segundo piso y en la terraza se encuentra el restaurante.

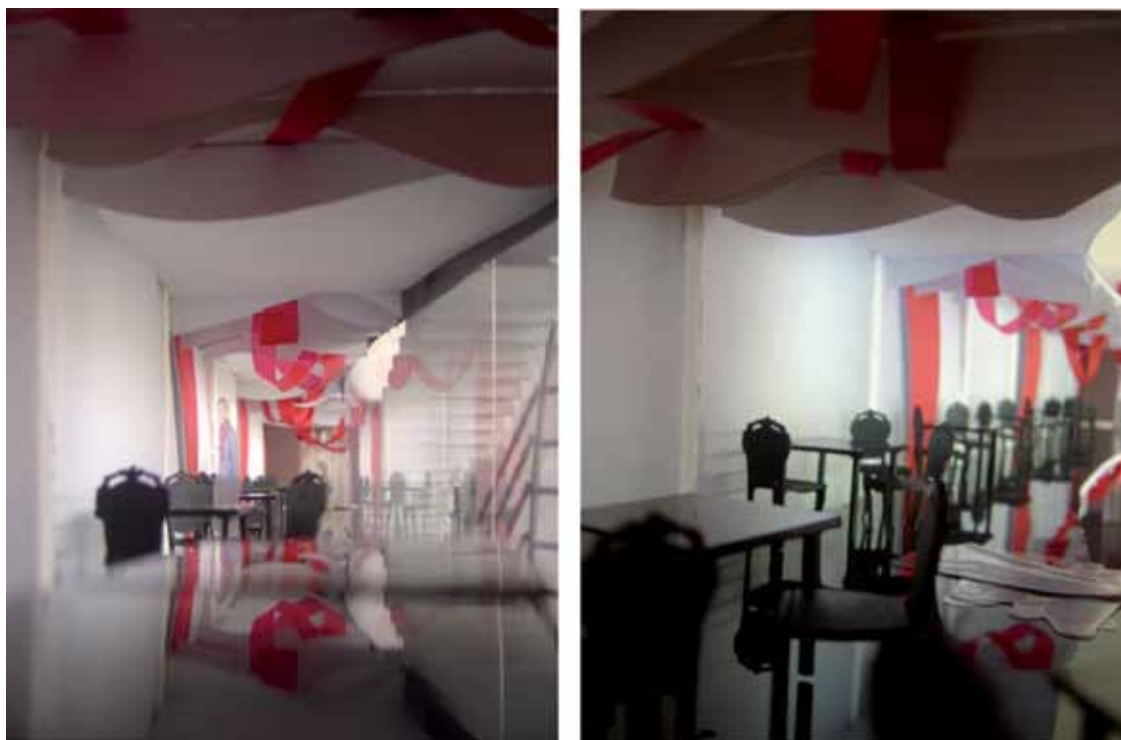
Los colores y las texturas, son fundamentales en la comprensión del diseño de la transformación del espacio, puesto que son ellos, junto con la iluminación, los que le prestan dramatismo al ambiente, colaboran a sectorizar los espacios y participan en la carga de significación.



Figuras 85 y 86 – Fotos de la entrada del edificio, en las que se observa la uniformidad del piso brillante y la sectorización dada por el diseño del cielorraso.



Figuras 87 y 88 – Fotos del auditorio con los planos del cielorraso en ángulo, siguiendo la idea de torsión del bandoneón. Ello hace que todo el piso tenga una lectura uniforme y que la atención sea direccionada al atril.



Figuras 89 y 90 – Fotos del restaurante, que sigue la misma lectura dada por la zonificación del cielorraso. Éste, sin embargo, es trabajado de forma más relajada en este sector, formando zonas de sonido y otras de silencio.

### Función

La forma y el diseño del edificio permiten que se note su función comercial. La gran escultura que forma la marquesina de la fachada atrapa la atención del transeúnte, invitándolo a entrar. La escultura ayuda a enfatizar el objeto y a demarcar la entrada.

La fachada está dividida en dos partes: la primera está dada por la fachada del edificio, plana y neutra; la segunda es la escultura que se transforma en marquesina y le anticipa al cliente el movimiento del cielorraso interior. El edificio está dividido en cinco partes: los cuatro pisos y el patio, que cumplen, respectivamente, las funciones de bar venta de libros, restaurante, exposición, auditorio, baños y oficinas.



Figura 91- Foto de la fachada de la maqueta, en la que se observa cómo la escultura penetra el edificio, dándole forma a la entrada y anticipando el movimiento del techo interior.

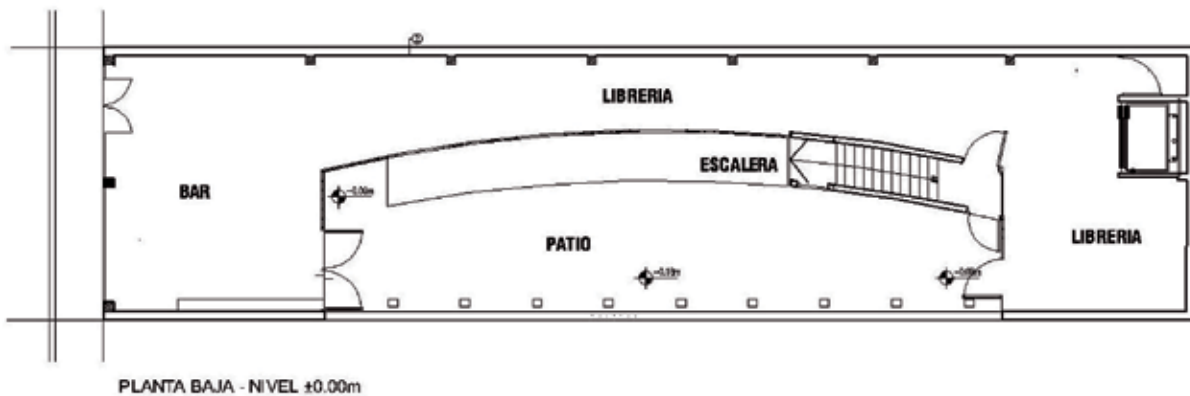


Figura 92 – Plano de la planta baja del edificio, que ejerce las funciones de bar (en el acceso) y de venta de libros (en el pasillo y fondo). El patio es la expansión del bar en días calurosos.

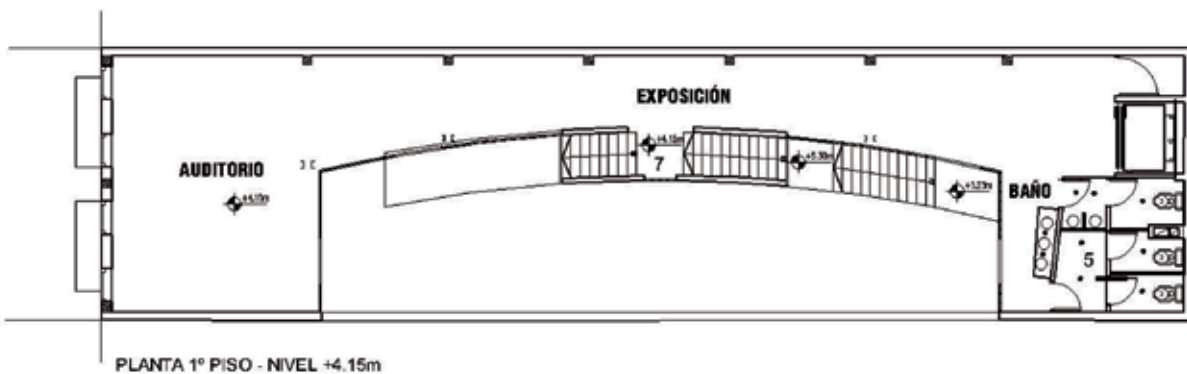


Figura 93 – Plano del primer piso del edificio, que ejerce las funciones de auditorio (en la parte anterior) y exposición (en el pasillo). Los sanitarios se encuentran en el fondo.

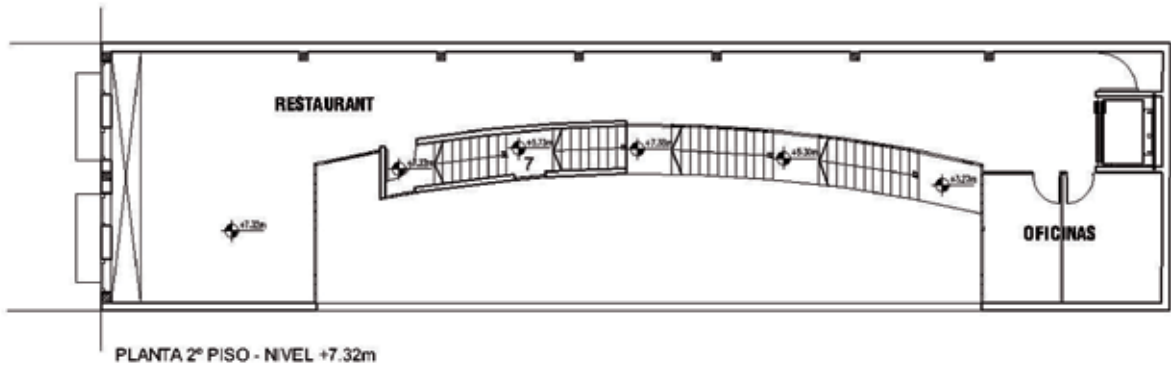


Figura 94 – Plano del segundo piso del edificio, que ejerce las funciones de restaurante y de oficina (en el fondo).

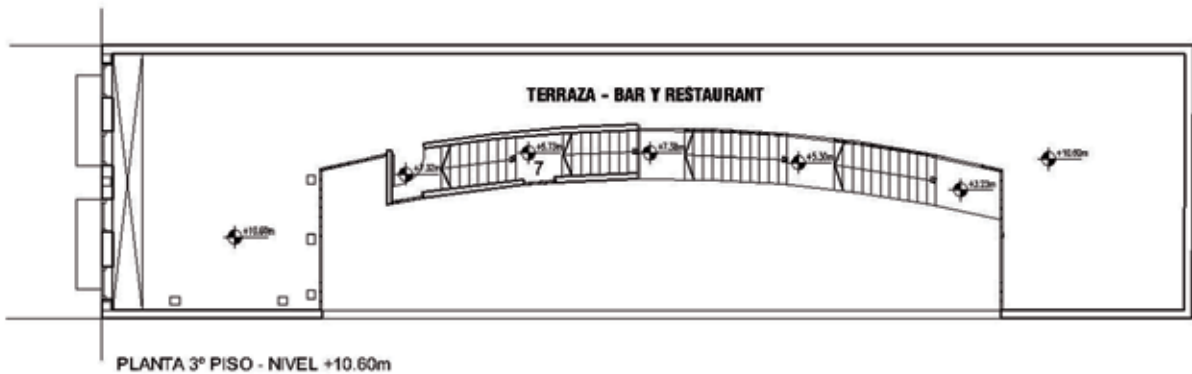


Figura 95 – Plano de la terraza de edificio, que ejerce la función de restaurante.

**Materialidad**

Los materiales y los colores empleados en la obra constituyen algunos de los atributos de los recursos utilizados para materializar la música, la danza y la sensualidad del tango. El juego de luces, colores, texturas, transparencias, opacidades y brillos le dan dramatismo al espacio.

Los materiales empleados en la fachada son los siguientes: para la escultura, chapa galvanizada con terminación rojo brillante; para la entrada, vidrio blindex transparente; el hormigón del edificio fue pintado con látex para exterior blanco mate.

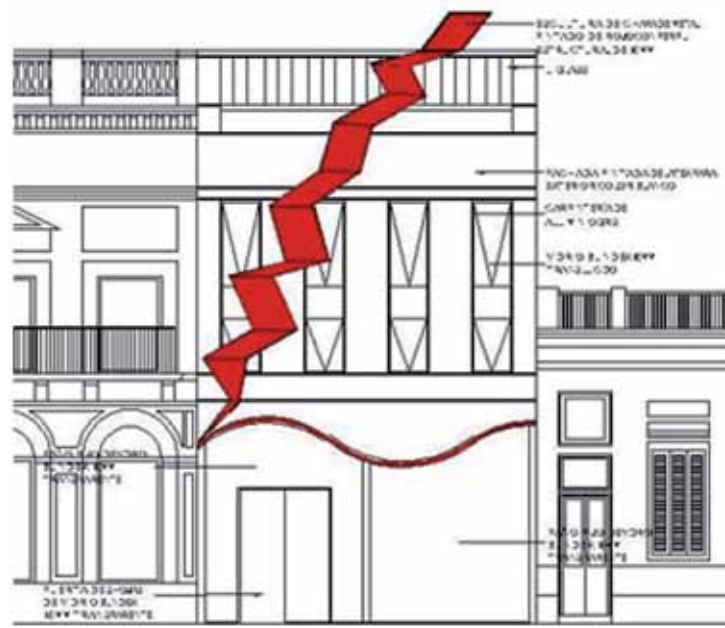


Figura 96 – Vista de la fachada con destaque del elemento escultórico.



Se decidió crear una gran variedad de texturas en el interior, que se concreta en todos los pisos con la utilización de porcelanato negro brillante. El color negro resalta los tonos rojos en el espacio, y la terminación brillante genera, en el piso, un efecto reflectivo del movimiento del techo.



Figuras 97 y 98 – Fotos que muestran el reflejo en el piso negro brillante.

En el techo se han utilizado placas de fibro-fácil, que se han cortado con distintas ondulaciones, de manera a generar una sensación de movimiento en el espacio.

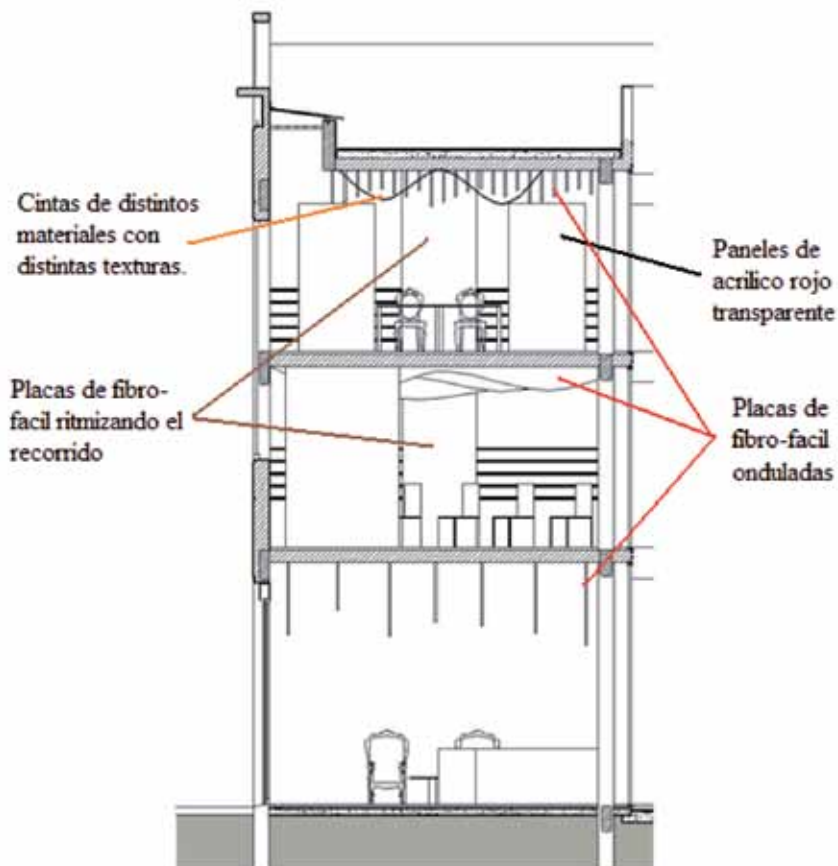
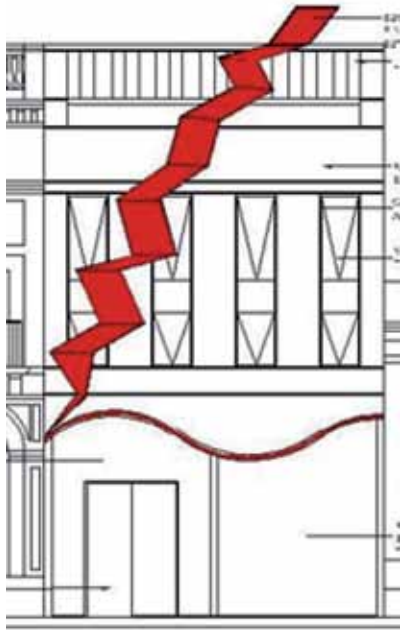


Figura 99– Distintos materiales usados en la configuración de los espacios

### Espacio



La lectura del exterior nos permite entender la metáfora utilizada en el espacio interior, puesto que, adentro del edificio, no se utiliza ninguna imagen del tango propiamente dicho o del bandoneón. A partir de la escultura del bandoneón, en el exterior, que penetra el edificio y le da forma a la fachada, se entiende cómo la música y la danza generan los espacios.

El espacio interior se puede describir como *fragmentado*, en lo que se refiere a los pisos, pero *único* en el lenguaje, puesto que estos están unidos morfológica y simbólicamente por los colores y la materialidad.

### Mobiliario

En lo que se refiere al mobiliario, la idea propuesta fue la seguir trabajando con el barrio de forma innovadora. Para el bar, el restaurant y la librería, la intención fue trabajar con sillas y sillones de estilo rococó, de manera a darle femineidad al espacio, transmitiendo la idea de los antiguos salones bailables de San Telmo. Nótese, sin embargo, que las sillas, aunque en principio idénticas a sillas rococó tradicionales, se diferencian de estas al no poseer la textura y los colores tradicionales. De cerca, el usuario observa que las sillas son de material plástico, lo que ha de incitarle la curiosidad.



Figuras 100 y 101 – Silla y sillón rococó de material plástico del estudio noruego JSPR, de la serie *Plastic Fantastic*.

En el auditorio, se ha trabajado con sillas de plástico apilables, de colores rojo y negro. Para este sector, lo que se buscaba en el mobiliario eran líneas puras, que no llamaran la atención por el diseño, sino por los colores. Al trabajarse con mobiliario retinilo, la atención es focalizada en el trabajo del cieloraso.

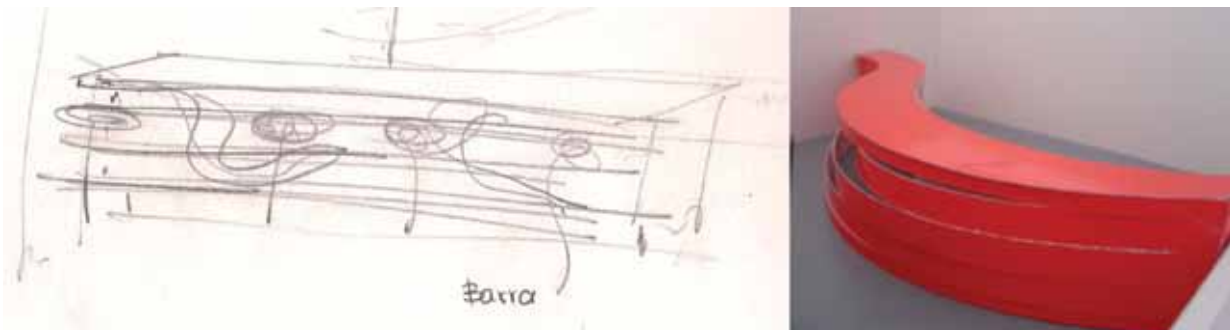


Figura 102 – Silla del estudio Heal's, serie Moda.

Las mesas exteriores hacen referencia al bandoneón, por su formato semejante a las teclas del instrumento, como ya mencionado. Las barras, por su turno, también constituyen elementos de gran valor significativo en el espacio, siguiendo en la idea de la música y del movimiento.



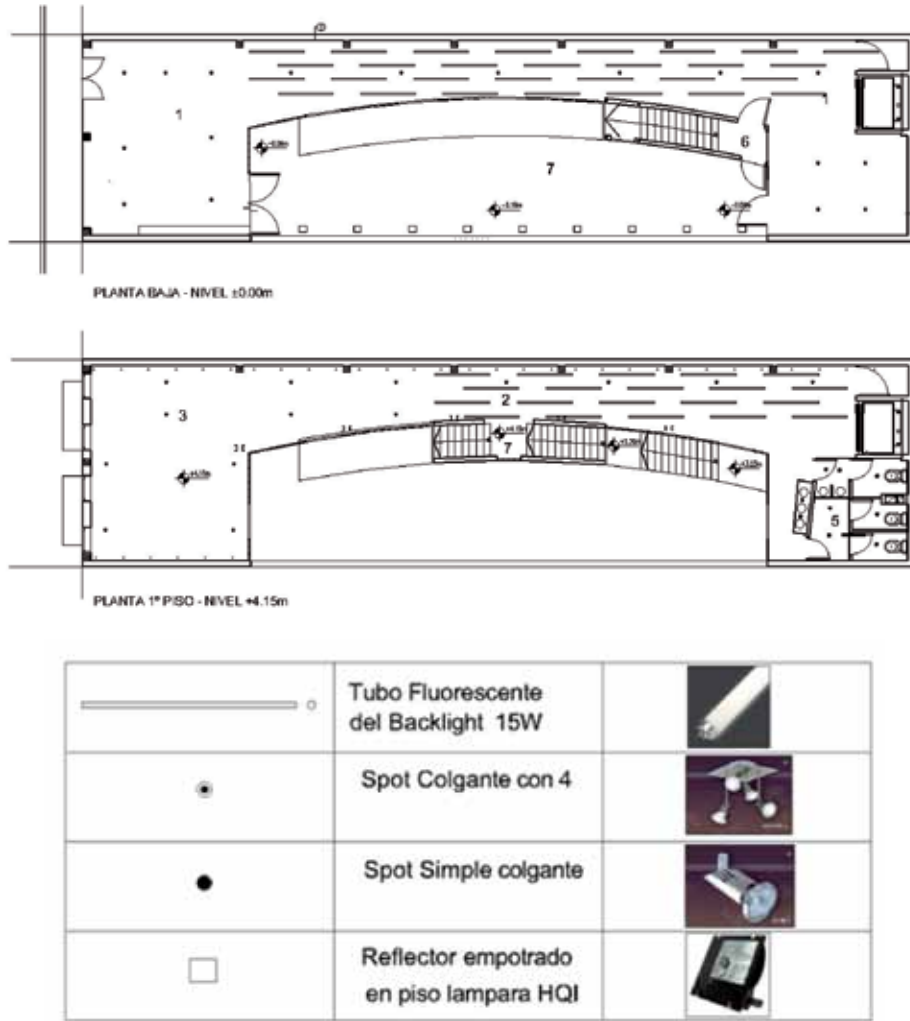
Figuras 103 y 104 – Conjunto de mesa y silla Kingston para exterior, que hacen referencia a las teclas del bandoneón.



Figuras 105 y 106– A la izquierda, dibujo de la barra del bar. A la derecha, foto de la barra de la terraza.

### Iluminación

La iluminación constituye el factor fundamental para la lectura del diseño interior. El dramatismo del espacio está dado por los distintos tipos de iluminación yuxtapuestos, que crean climas distintos según las necesidades funcionales de cada espacio.



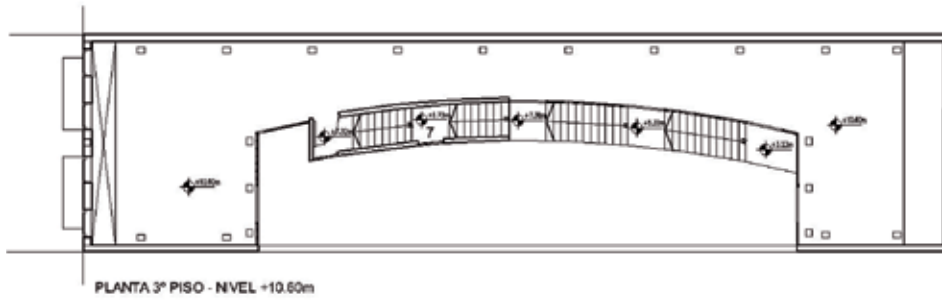
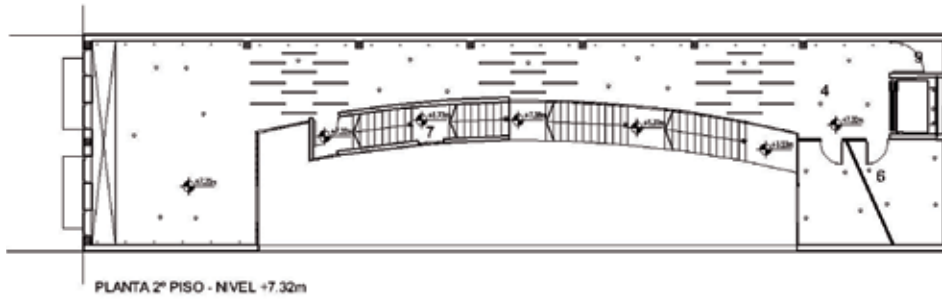
Figuras 107 y 108 - Plantas de Iluminación Planta Baja y Primer Piso.

En planta baja y primer piso se observa que en los sectores del bar y del auditorio/exposición el uso de luces focalizadas en las mesas y sillas, se logran zonas oscuras contrastantes con las luminosas, que brindan un clima altisonante, que acompaña el ritmo del sonido y silencio, de fuerte expresión. En la librería y en el sector de exposición se buscó crear una luz uniforme en el cielorraso por detrás de las cintas. Al usar una luz uniforme, las cintas —de diferentes texturas y materiales— son las protagonistas del espacio creando distintos climas y texturas luminosas en el recorrido del espacio.



Figura 109- Ejemplo de uso de luz uniforme como usada en el cielorraso de los sectores de librería y exposición.





	Tubo Fluorescente del Backlight 15W	
	Spot Colgante con 4	
	Spot Simple colgante	
	Reflector empotrado en piso lampara HQI	

Figuras 110 y 111 - Plantas de Iluminación Segundo Piso y terraza

En el restaurante se utilizó en las paredes y en el cielorraso el mismo recurso de la luz uniforme con un back-light. Las zonas de silencio son marcadas por una luz uniforme, al contrario de las zonas de sonido, donde la luz uniforme de la pared es interrumpida por paneles rojos y el cielorraso llena el espacio de forma y colores con el fuelle y las cintas —rojas de distintas texturas y materiales.



Figura 112 — Foto de la maqueta del sector del restaurante, donde se observa los espacios de sonido y silencio.

### Comunicación

El objeto se comunica por los colores, los gestos, las texturas, la iluminación y los movimientos. El objeto busca expresar cierta identidad de la Argentina urbana patrimonial, del barrio de San Telmo. Por su ubicación y por sus características morfológicas, difícilmente se prestará a una lectura distinta de la del tango.

El tema de la ubicación se revela, por lo tanto, central para la lectura del objeto. Descontextualizado, extraído de su contexto porteño, su mensaje podría fácilmente perderse o interpretarse de manera equivocada. Es necesario que el intérprete, el usuario, conozca mínimamente las referencias elementales del tango, para que el mensaje sea captado adecuadamente. Además de ello, por los motivos expuestos, se concluye que los materiales, los colores y las tecnologías empleadas, también resultan necesarios, para el completamiento de la idea y para la correcta comprensión de la metáfora.

## 8. Capítulo 5. Conclusión

Después de haber analizado distintas obras de autores de diferentes nacionalidades, se puede concluir que sí es posible **materializar la cultura inmaterial**, a través de formas, colores, materiales, texturas, contrastes etc. Sin embargo, el análisis efectuado también justifica la conclusión de que el diseñador, al trabajar con referentes culturales, debe ejercer una dosis considerable de cautela al elegir el tema correcto, el *target* adecuado y el lugar posible. Al fin y al cabo, signos y significados pueden ser ajenos al cliente, y éste puede tener dificultades para decodificar el mensaje o, quizás, interpretarlo de manera diferente. Aún así, notará que hay una intensión de mensaje (aunque él sea ajeno al contexto).

Otro punto muy importante es el *background* del diseñador (o sea, sus experiencias de vida, sus conocimientos, sus áreas de especialización, referentes de su infancia, amistades —en resumen, todo lo que lo influencia en su toma de decisiones—). Al trabajar sobre un mismo tema, autores diferentes, tendrán forzosamente ideas diferentes, sobre todo si son originarios de regiones o países distintos (puesto que, como se ha desarrollado en el capítulo 1, cada cultura busca soluciones distintas para problemas semejantes). Cada persona, naturalmente, tiende a tomar decisiones con base en sus conocimientos son muy influenciados por su cultura originaria.

El diseñador sí puede buscar inspiración en otras culturas, pero debe tener consciencia de que siempre va a mantener una mirada impregnada por sus propios referentes culturales, por sus vivencias particulares. En resumen, cada individuo piensa de una forma distinta, según la manera como *aprendió a pensar*.

También se ha repasado, en esta tesina, por la influencia de la globalización, el conocimiento lleva a mezclas de culturas y se forman culturas nuevas, pero sin perder por completo la cultura de origen. García Canclini lo ilustra al referirse a regiones de fronteras —señala, particularmente, la frontera entre México y Estados Unidos—, cuyas nuevas *culturas híbridas* constituyen mezclas extremadamente valiosas para el diseño, puesto que amplían considerablemente las fuentes de inspiración.

El mismo García Canclini concluye llevando el argumento al extremo, al señalar que, hoy, todas las culturas pueden considerarse fronterizas<sup>15</sup>:

Todas las artes se desarrollan en relación con otras: las artesanías migrando del campo a la ciudad, las películas, videos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambios con otros. Así, las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.

Los ejemplos estudiados y el concepto de *culturas híbridas* nos permiten concluir que los objetos analizados que utilizan la cultura como base son *hibridaciones culturales*. Toman como matriz la identidad de un lugar — sus creencias y mitos originarios, sus rituales— y la combinan con la tecnología moderna y, muchas veces, con una mirada particular del artista, una mirada *desde otra cultura*. Al fin y al cabo, el diseñador que no fue creado bajo las mismas costumbres con las que trabaja, que es ajeno a la cultura que ha inspirado su obra, probablemente sacará conclusiones y llegará a miradas distintas de las del público local, plenamente familiarizado con esa realidad cultural específica.

En base a esas conclusiones finales, se puede sostener que tanto mi proyecto como las obras analizadas en el capítulo 3 constituyen ejemplos de *hibridación cultural*. Siendo yo brasileña, pero trabajando, sin embargo, con el tango —elemento ajeno a mi cultura de origen—, no puedo mirar a esa manifestación cultural sino *desde el exterior*. He recurrido a mis propios conocimientos musicales (basados, claro está, en la cultura brasileña) para rescatar a los movimientos de la danza y del bandoneón.

15. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Sudamericana, 1992. pp. 325 y 326.

Es cierto que el ritmo marcado, el movimiento sensual del cuerpo, los instrumentos musicales y el colorido vibrante son características marcantes de la música brasileña. Fue con base en esos elementos que me son propios que me propuse, en el centro cultural, representar a la Argentina de manera innovadora —desde la danza, por cierto, pero no sólo con los colores característicos del tango, sino también con la sensualidad de texturas y con su movimiento—.

## 9. Bibliografía

- BERKEL, Ben van. Entrevista sobre su libro "Design Models" para la revista Detail Topics, Digital Architecture Magazine, Enero 2009. Detailtopics.com
- CANCLINI, Néstor García, La globalización: ¿productora de culturas híbridas? Acta del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires, Agosto 2005
- CARRERA, Gema. El patrimonio inmaterial o intangible. Centro de Documentación. IAPH. Andalucía. Septiembre de 2007
- CASTILLO, Juan Carlos Andrade. Repensar la globalización y las realidades emergentes. Universidad Pedagógica Nacional. Unidad 213. Tehuacán, México.
- CHONCHOL, Jacques. *Hacia dónde nos lleva la globalización*. Reflexiones para Chile. Santiago de Chile. LOM, 1999.
- CUCHE, Denys. La noción de cultura en las ciencias sociales – 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires: Nueva Visión, 2007
- ECO, Umberto, La estructura ausente – introducción a la semiología. España, 1999
- GABARRÓ, Gustavo García; Nonell, Juan Bassegoda. La catedral de Antonio Gaudí. Estudios analíticos de su obra. Editora UPC, Barcelona 1998
- GOUTMAN BENDER, Ana, *Sema, Semántica, Semiótica, Semiología, Cultura*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Enero- Abril 2003, año/vol. XLVI, número 187. Pp. 35-47
- KLICZKOUSKI, Hugo. Barcelona, Gaudí y la ruta del modernismo. Editora: HK Agosto, 2003
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- REEBER, Michel. L'Islam. Les Essentiels Milan. Janvier 2008
- SASTROWARDOYO, Robi Sularto. Exploring Architecture in Islamic Cultures 1, Architecture and Identity. Published for: The Aga Khan Award for Architecture. Ed. Concept Media Pte. Ltd., Singapore. 1983. ISBN: 9971-84-369-2
- SUMMA. Revista de arquitectura, tecnología y diseño, N° 246, febrero. Buenos Aires Summa S. A. 1989
- TAYLOR Edward B., La Civilisation primitive (trad. Franc.), Reinward, Paris, 1876-1878, 2 vol. (1a ed. En inglés 1871)
- UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales - Conferencia mundial sobre las políticas culturales - México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

### Webpages

<http://www.gaudidesigner.com>

<http://www.unesco.org>

<http://www.fivefranklinplace.com>

