

06

Colección
ÉRASE UNA VEZ

Claudio ROSSI | Juan Pablo ASCHNER
Rafael VILLAZÓN | Camilo VILLATE | Jorge Camilo ROA

ARQDIS

GRANDES LECCIONES

PEQUEÑAS

EDIFICA

CIONES

La serie **¿Qué somos?**, de la Facultad de Arquitectura y Diseño, publica títulos que abordan todas las áreas de la arquitectura y el diseño y que reflejan los intereses de investigación de la Facultad al plasmar las dinámicas sociales, culturales y tecnológicas. Reúne los saberes, los distintos temas y las formas de trabajo diversas que la definen. Así, su objetivo principal es divulgar el trabajo investigativo y creativo que se construye colectivamente y busca tener un impacto en el avance de las disciplinas que la conforman.

Dentro de esta serie, **la colección Érase una vez...** genera discusiones, presenta, describe y reconstruye procesos históricos y constructivos de los conceptos base requeridos para la formación de arquitectos y diseñadores. Sugiere la construcción de una narrativa que ahonda en los orígenes y la trascendencia de nuestras disciplinas.

GRANDES LECCIONES PEQUEÑAS EDIFICACIONES

Claudio ROSSI GONZÁLEZ es arquitecto, máster en Diseño Urbano y doctor en Arquitectura. Profesor asociado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes.

Juan Pablo ASCHNER ROSSELLI es arquitecto, magíster en Arquitectura y Ph. D. en Arte y Arquitectura. Decano y profesor titular de la Facultad de Creación de la Universidad del Rosario.

Rafael VILLAZÓN GODOY es arquitecto, magíster en Ingeniería Civil y doctor en Arquitectura experto en temas asociados a la educación y la técnica. Profesor titular de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes.

Camilo VILLATE MATIZ es arquitecto, máster en Construcción y especialista en Construcción. Profesor asociado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes.

Jorge Camilo ROA ROMERO es arquitecto y magíster en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente ejerce como arquitecto proyectista y consultor.

GRANDES LECCIONES

PEQUEÑAS
EDIFICA
CIONES

Claudio **ROSSI GONZÁLEZ**
Juan Pablo **ASCHNER ROSSELLI**
Rafael **VILLAZÓN GODOY**
Camilo **VILLATE MATIZ**
Jorge Camilo **ROA ROMERO**

GRANDES LECCIONES
PEQUEÑAS
EDIFICACIONES

Nombres: Rossi González, Claudio José, autor, compilador. | Aschner Rosselli, Juan Pablo, autor, compilador. | Villazón Godoy, Rafael Enrique, autor, compilador. | Villate Matiz, Camilo, autor, compilador. | Roa Romero, Jorge Camilo, autor, compilador.
Título: Grandes lecciones / pequeñas edificaciones / Claudio Rossi González, Juan Pablo Aschner Rosselli, Rafael Villazón Godoy, Camilo Villate Matiz, Jorge Camilo Roa Romero.

Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura, Ediciones Uniandes, 2021. | 392 páginas : ilustraciones ; 19,5 x 25 cm + 4 cuadernillos

Identificadores: ISBN 9789587748666 (rústica) | ISBN 9789587748673 (electrónico)
Materias: Arquitectura – Colombia – Siglo XXI | Detalles arquitectónicos | Arquitectos colombianos – Entrevistas

Clasificación: CDD 720.9861–dc23

SBUA

Primera edición: julio del 2021

- © Claudio Rossi González, Juan Pablo Aschner Rosselli, Rafael Villazón Godoy, Camilo Villate Matiz y Jorge Camilo Roa Romero, autores compiladores
- © Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Arquitectura

Ediciones Uniandes
Carrera 1.ª n.º 18A-12
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 3394949, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
<http://ebooks.uniandes.edu.co>
infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-774-866-6
ISBN e-book: 978-958-774-867-3
DOI: <http://dx.doi.org/10.31179/ceuv.06>

Corrección: Catalina Moreno Correa
Diseño y diagramación: Natalia Barragán y Adriana Páramo
Diseño de cubierta: Natalia Barragán y Adriana Páramo

Impresión:
La Imprenta Editores S. A.
Calle 77 n.º 27A-39
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.
Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

AGRA DECI MIEN TO

Coordinación editorial: Claudio Rossi González y Rafael Villazón Godoy.

Ilustraciones: Natalia Amaya, Saúl Arias, Daniela Atencio, Luis Fernando García, Carolina Latorre Vela, Laura Murillo, Nicolás Roa, Jorge Camilo Roa Romero, Claudio Rossi González, Viviana Sarmiento, Catalina Villabona Triana. **Asistentes de investigación:** Viviana Sarmiento. **Textos preliminares y complementarios:** Raquel Franklin Unkind, Marc Jané Mas, Catalina Mejía Moreno, Claudia Mejía Ortiz, Franco Micucci D'Alessandri, Diego Pérez Espitia, Ingrid Quintana Guerrero, Gabriel Felipe Rodríguez Guerrero, Catalina Villabona Triana, Philip Weiss Salas.

CONTENIDO

	Prólogo	10
Textos PRELIMINARES	El Hogar Infantil en Mümliswil de Hannes Meyer	
	Raquel Franklin Unkind	16
	La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson	
	Catalina Mejía Moreno	20
	Un pabellón en el lago: La Casa do Baile de Oscar Niemeyer	
	Ingrid Quintana Guerrero	26
	Un soplo al viento: La semicúpula de Álvaro Siza Vieira	
	Philip Weiss Salas	30
	La Estación del Congreso de Zaha Hadid Arquitectos	
	Diego Pérez Espitia	34
	La Casa Y2K de Rem Koolhaas	
	Gabriel Felipe Rodríguez Guerrero	38
	La Capilla Kresge MIT de Eero Saarinen	
	Claudia Mejía Ortiz	42
	Las quintas Caoma y Sotavento de Carlos Raúl Villanueva	
Franco Micucci D'Alessandri	46	
La arquitectura del silencio: La Capilla de la Resurrección de Sigurd Lewerentz		
Marc Jané Mas	52	

Textos INTRODUCTORIOS	Presentación de lugar	
	Claudio Rossi González	60
	Presentación de actividad	
	Juan Pablo Aschner Rosselli	70
	Presentación de tectónica	
Camilo Villate Matiz y Rafael Villazón Godoy	82	
	Bibliografía	89

Cuadernillos PROYECTOS	Pabellón del Café del Museo Nacional de Colombia	
	Arq. Leonardo Álvarez	
	Arq. Ricardo Cruz M.	
	Leroteca: Centro de desarrollo infantil	
	Arq. Gloria Serna	
	Café del Bosque en el Jardín Botánico de Medellín	
	Arq. Ana Elvira Vélez	
	Arq. Lorenzo Castro	

PRÓ LOGO

El libro *Grandes lecciones/pequeñas edificaciones* tiene una premisa en su título: las obras de arquitectura de pequeña escala presentan de modo sintético y sucinto búsquedas más amplias y esenciales en las trayectorias de sus respectivos proyectistas. Con esta hipótesis de trabajo en mente hemos seleccionado como objetos de estudio de este libro las siguientes tres edificaciones colombianas contemporáneas de pequeño formato: el Pabellón del Café del Museo Nacional de Colombia de Leonardo Álvarez y Ricardo Cruz, la Leroteca de Gloria Serna y el Café del Bosque de Ana Elvira Vélez y Lorenzo Castro.

Para cada uno de los tres proyectos profundizamos en variables asociadas al lugar, la actividad y la tectónica; además, anunciamos algunas hipótesis que consideramos pueden resultar de utilidad para estudiantes, proyectistas e investigadores de la arquitectura. Asimismo, acompañamos cada análisis con transcripciones editadas de entrevistas a los arquitectos, fotografías y planos de las edificaciones; así como con gráficos analíticos y conceptuales realizados por Jorge Camilo Roa Romero.

En lo que respecta al estudio del lugar, Claudio Rossi González pretende describir la relación de los casos de estudio seleccionados con los aspectos urbanos. Para ello, propone tres conceptos que permiten construir algunos apuntes o reflexiones sobre la ciudad contemporánea, especialmente la latinoamericana. Las tres definiciones propuestas se

elaboran en relación con cada proyecto, más exactamente por su manera de relacionarse con lo urbano: el límite, el borde y la frontera. Cada una de estas palabras, en principio, pueden ser confundidas por sinónimos o por lo menos como conceptos bastantes cercanos; sin embargo, quisiéramos diferenciarlas y trabajarlas como términos disímiles. El límite, trabajado desde el Pabellón del Café del Museo Nacional de Colombia, alude a la línea que se construye entre el interior y el exterior. En este caso, se remite al afuera y el adentro del patio del museo. El borde, que se explora desde el Café del Bosque en Medellín, se manifiesta físicamente en su espesor urbano. En este caso, se revisó la relación del proyecto (que incluye las intervenciones en el cerramiento y el tratamiento del perímetro del Jardín Botánico de Medellín) con las distintas condiciones urbanas de este fragmento de la ciudad. Por último, está la frontera, que hace referencia al análisis de la Leroteca como una excusa para revisar la condición territorial entre Bogotá y Cajicá. La frontera es quizá la definición más interesante desde los conceptos urbanos para abordar las definiciones de la ciudad contemporánea.

Juan Pablo Aschner Rosselli propone una lectura sobre la actividad en clave tipológica. Su propuesta resulta de interpretar las actividades como prácticas o ritos que en su reiteración van dando forma y moldeando el carácter de los espacios que las acogen. La morfología o la tipología de cada edificación es por tanto la expresión visible de sus actividades características y el camino disciplinar para el adecuado entendimiento de las mismas. Desde esta perspectiva propone un análisis del Pabellón del Café del Museo Nacional de Colombia para atender a la tipología *pabellón*. Además, enuncia algunos puntos que caracterizan esta noción disciplinar, los cuales le permiten singularizar el objeto de estudio como edificio, que por su actividad se conecta y rinde tributo a la historia de la arquitectura. En lo que respecta a la Leroteca, Aschner Rosselli propone

una lectura a partir del concepto de cabaña, el cual está fuertemente anclado a un imaginario colectivo y a formas que caracterizan usos domésticos que están asociados a la crianza de los niños. Así mismo, la lectura sobre el Café del Bosque resulta de profundizar en el patio, en lo que esta parte morfológica tiene para decir acerca de las actividades que esta edificación acoge en el contexto más amplio de un entorno vegetal como el Jardín Botánico de Medellín, donde funge como claro de bosque.

Desde la perspectiva tectónica, Camilo Villate Matiz y Rafael Villazón Godoy proponen tres conceptos que recogen y sintetizan el análisis de las edificaciones: *contraste*, *continuidad* y *unidad*. El proyecto de Leonardo Álvarez y Ricardo Cruz es visto desde el principio por medio del *contraste*. Este concepto guarda relación con la tectónica del proyecto. La decisión de los arquitectos es insertar en un entorno de materiales pesados, como ladrillo y piedra, objetos arquitectónicos completamente opuestos, que pretenden dar una imagen de levedad e inexistencia. Con respecto a lo anterior, podemos decir que Leonardo Álvarez y Ricardo Cruz resuelven el arreglo material de su propuesta a partir del referente evidente del Pabellón de Barcelona de Mies, pues este dispone de una estructura metálica simple y casi inexistente de columnas esbeltas que nacen de una superficie horizontal levantada del terreno, estas soportan una cubierta horizontal rebajada hacia su borde perimetral para dar la apariencia deseada de ligereza.

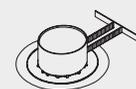
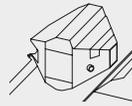
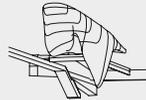
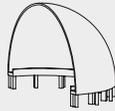
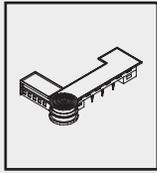
Al proyecto de la Leroteca de la arquitecta Gloria Serna le corresponde un análisis que profundiza en el concepto de *continuidad*. Esta imagen se construye al disponer un plano continuo en concreto que nace del terreno y envuelve de manera continua el espacio interior en las fachadas laterales y en la cubierta. Este plano continuo es recubierto por una piel permeable de listones de madera aumentando aún más la imagen de continuidad.

Para los autores de este texto, en el proyecto de Ana Elvira Vélez y Lorenzo Castro la tectónica es pensada desde su concepción como una noción de *unidad*. Los arquitectos proponen un plano en L invertida, inclinado y curvo, que unifica la fachada y la cubierta en un solo material: concreto ocre. A su vez, esta superficie continua en L invertida genera un único volumen autónomo que se resuelve en pisos, muros y cubiertas en un solo material, cuerpo e imagen.

Para finalizar, del análisis de lugar se derivan la identificación y la caracterización de límite, borde y frontera. Del estudio de la actividad derivan el pabellón, la cabaña y el patio, y del análisis técnico derivan los conceptos de contraste, continuidad y unidad. La interacción entre estas tríadas de conceptos y su permutación permiten emprender análisis sintéticos de otras edificaciones de pequeña escala. Así mismo, de esta investigación se deriva una matriz de nueve puntos con la cual se podrían analizar proyectos en investigaciones posteriores.

Es importante tener en cuenta que una parte fundamental del libro es su introducción, la cual hemos previsto como una compilación de textos cortos a cargo de colegas investigadores que, gracias a inquietudes o investigaciones previas, están en capacidad de analizar brevemente algunos proyectos de pequeña escala desarrollados por arquitectos de reconocida trayectoria nacional e internacional. Los autores de los textos iniciales identifican, cada uno, obras de pequeña escala que sintetizan los principios arquitectónicos que rigen las trayectorias de Hannes Meyer, Sigurd Lewerentz, Alison y Peter Smithson, Eero Saarinen, Carlos Raúl Villanueva, Zaha Hadid, Oscar Niemeyer, Rem Koolhaas y Álvaro Siza. En el siguiente apartado se enuncian los principios o grandes lecciones que cada una de estas pequeñas obras expresa o permite entrever; por último, subrayan en qué aspectos de estas se pueden identificar los principios antes mencionados.

TEXTOS PRE LIMI NARES



EL HOGAR INFANTIL EN MÜMLISWIL DE **HANNES MEYER**

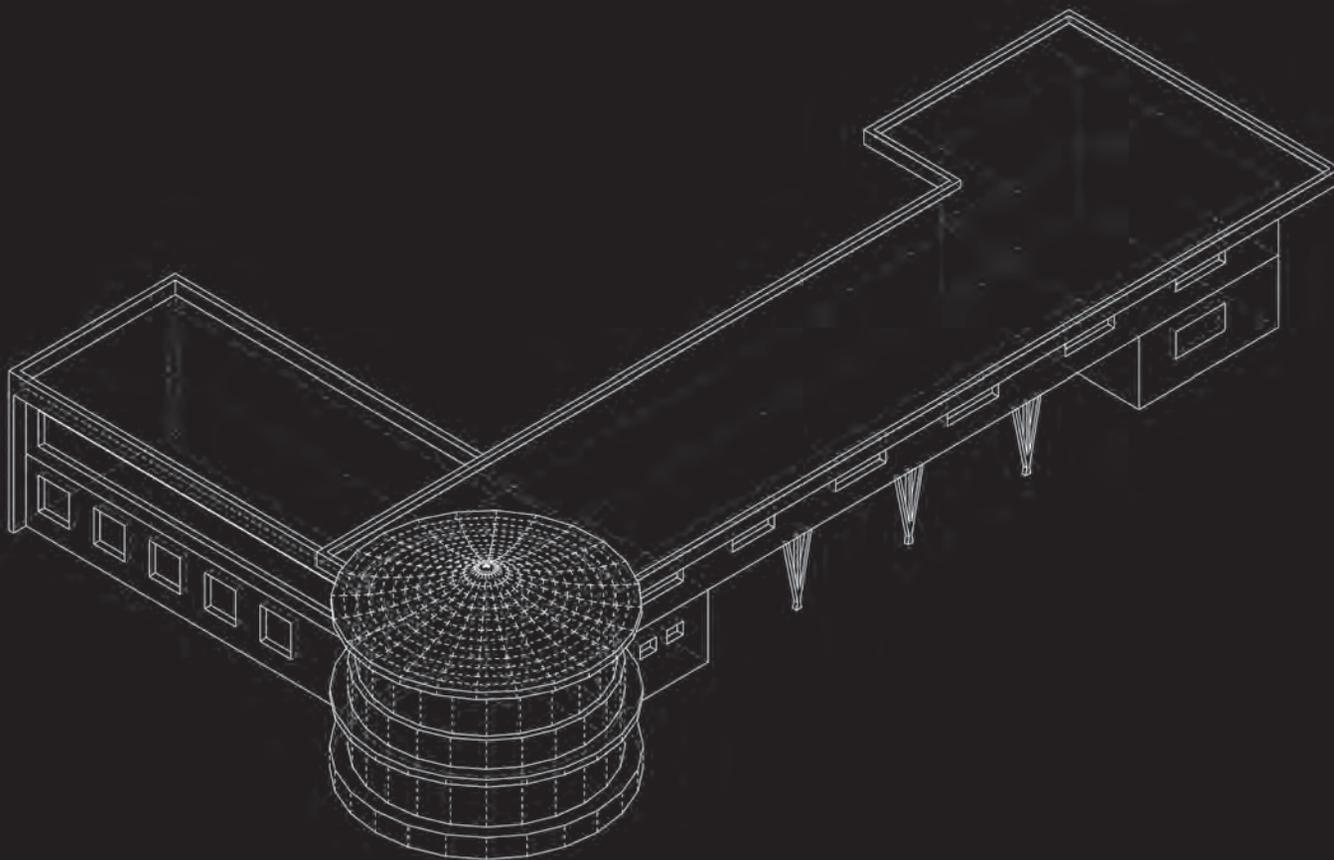
Raquel FRANKLIN UNKIND

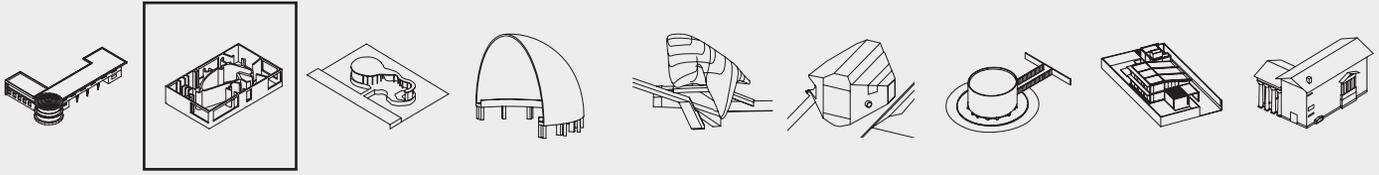
Pensar en una obra de pequeña escala que reúna todos los principios de Hannes Meyer no es tarea fácil, debido a que gran parte de su actividad profesional se concentró en la planeación urbano-regional. Sin embargo, el Hogar Infantil en Mümliswil, en el Jura Suizo, puede ser un buen ejemplo de sus inquietudes puestas en práctica. Pero, ¿cuáles son aquellos conceptos rectores de su obra? ¿Cómo se traducen en la práctica?

Posiblemente, el aspecto medular en la visión de Meyer, tanto desde su actividad como arquitecto-urbanista hasta su posición política, fue atender las demandas de la sociedad y crear las condiciones apropiadas para el desarrollo y el bienestar comunitario. Para él era fundamental entender cómo el individuo estructura sus distintos niveles de relación: la pareja, la familia, los vecinos, las mascotas, entre otros; para ello, las enseñanzas del educador y pensador social Johann Heinrich Pestalozzi fueron una base indispensable. Igual de importante consideraba el trabajo colaborativo, concepto en el que insistió desde la Bauhaus con la formación de Brigadas Verticales. Finalmente, otro tipo de relación en la que

centró su atención fue aquella que mantenemos con el paisaje, lo cual es evidente en Mümliswil.

Diseñado para la Unión de Cooperativas Suizas, luego de su regreso de la Unión Soviética en 1936 y construido entre 1937 y 1939, el edificio sirvió como lugar de atención para los niños de las cooperativas afiliadas, en donde permanecían de dos a tres meses y se les daba prioridad a los niños más débiles. La idea era introducirlos al pensamiento cooperativista y desarrollar sus habilidades basando su pedagogía en las teorías de Pestalozzi. Así mismo, se destaca el salón circular que articula las dos alas del edificio, espacio de asamblea en el que los niños comían, hacían representaciones teatrales u otras actividades que, si bien no eran de trabajo en brigadas verticales, sí fomentaban la unidad del grupo. Se impulsaban, también, las actividades deportivas como parte de una cultura de mente y cuerpo saludables. El edificio, hecho de materiales locales y con mano de obra regional, se asentaba en el terreno en una colina con la aldea a sus pies. Las vistas desde cada una de las ventanas estaban perfectamente cuidadas, al igual que la elección de la vegetación en el terreno. Es así como el contenido social, la relación con el paisaje y el trabajo colaborativo a través de la experiencia educativa, conceptos centrales en el pensamiento de Meyer, encuentran en el Hogar Infantil en Mümliswil una afortunada expresión.





LA CASA DEL FUTURO DE

ALISON Y PETER SMITHSON

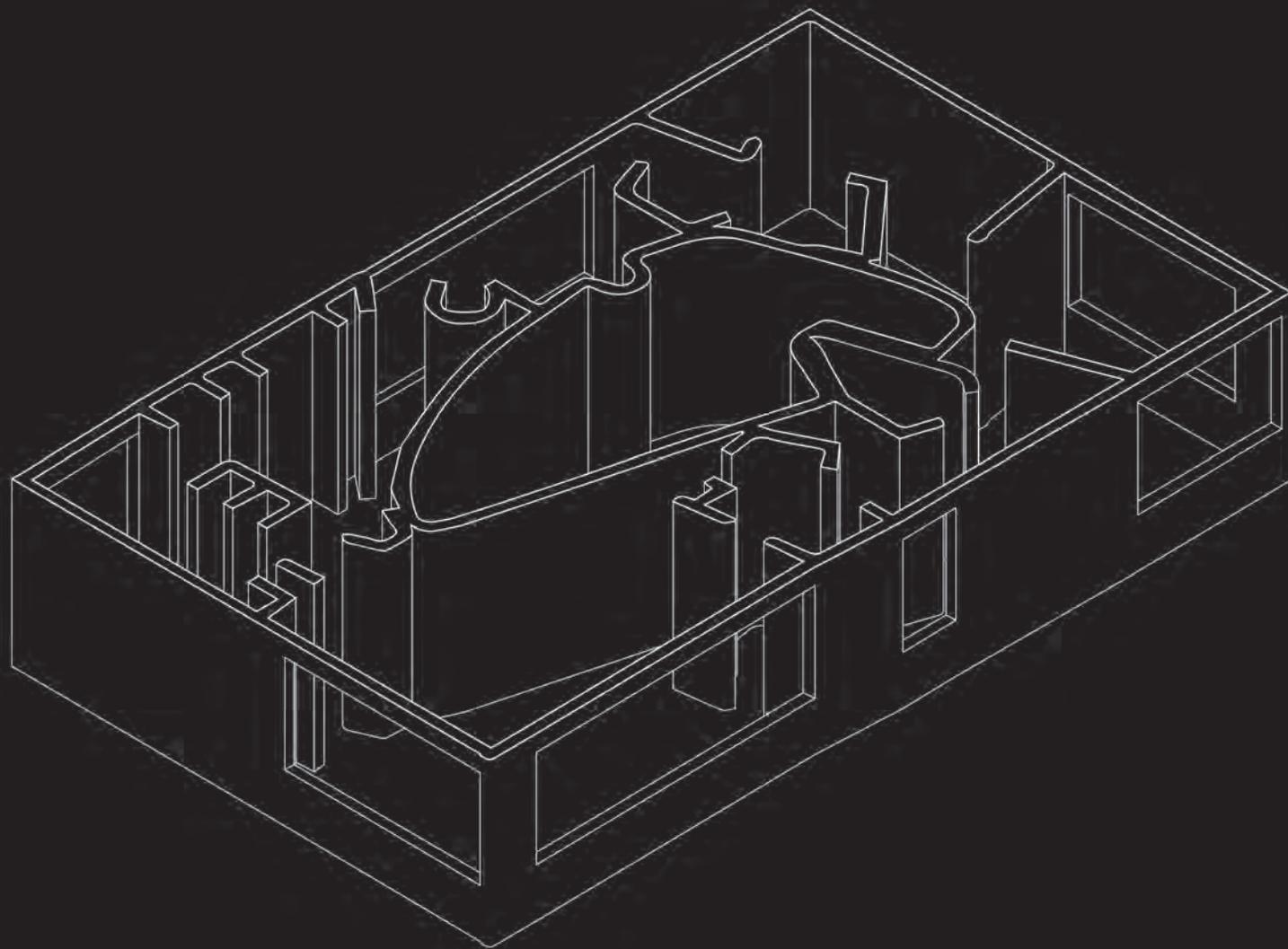
Catalina MEJÍA MORENO

La Casa del Futuro (The House of the Future) es una especulación habitacional, una simulación material y una maqueta escenográfica a escala 1:1 de una unidad de vivienda para una pareja sin hijos. Diseñada por Alison Smithson en colaboración con su esposo Peter Smithson, fue construida para la exhibición Daily Mail Ideal Home Exhibition en Londres en julio de 1956. La Casa del Futuro es ante todo un proyecto teórico, un cuestionamiento sobre posibles formas automatizadas de habitar y de construcción prefabricada y en masa que, como prototipo, proponen y cuestionan alternativas materiales, tecnológicas y habitacionales para un futuro que tendría lugar en veinticinco años (1981); un futuro que para nosotros ya es pasado. La Casa del Futuro es un proyecto controversial pues es el resultado de los intereses personales y profesionales de los Smithson, así como también de un proyecto que se encuentra en sintonía con los principios del Independent Group, del cual hacían parte Alison y Peter Smithson. Sin embargo, el propósito de la Casa del Futuro, al igual que la obra

general de estos arquitectos, es el de proponer alternativas, en este caso, que la arquitectura se comprometiera con los medios de comunicación en masa y con las nuevas posibilidades de producción, actitud paralela a aquella del Nuevo Brutalismo, del cual los Smithson eran abanderados.

Esta obra era una simulación de cómo el plástico, el material de los sueños de ese momento, podía ser utilizado tanto estructural e interiormente, como en el mobiliario. La base estructural de la casa estaba pensada como un caparazón plástico doble fabricado en una sola pieza para ser construida masivamente. Además, los Smithson diseñaron las sillas, el lavaplatos, la tina, los lavamanos, la ducha e inclusive el marco de la cama. La casa estaba construida en su totalidad en plástico, lo cual respondía a la lógica intrínseca del material (aunque para la exposición, los materiales constructivos fueron madera contrachapada cubierta en yeso y capas de pinturas acrílicas). Esta aproximación daba cuenta de la premisa general del proyecto: los Smithson estaban seguros de que la prefabricación, la producción en línea y el bajo costo de este prototipo de vivienda podrían ser populares a medida que avanzaba el siglo XX.

La Casa del Futuro fue pensada para ser una unidad prefabricada que podía ser acoplada a otras. Se buscaba que fuera parte de un contexto urbano compacto y de alta densidad; una de las obsesiones espaciales

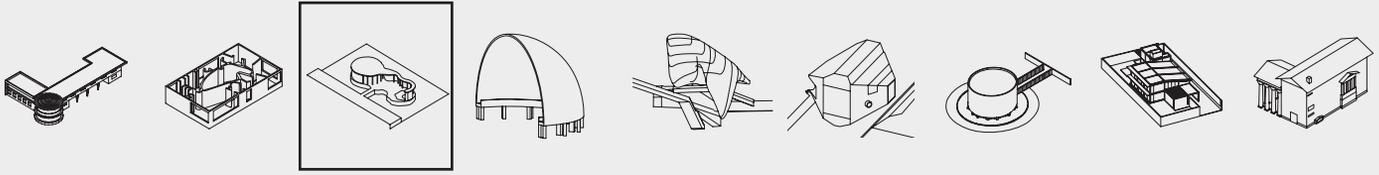


y programáticas de los Smithson. De manera contradictoria, dada su naturaleza como prototipo, al visitar la casa en la exposición, solo se encontraba una caja blanca, cerrada por todos los lados, con excepción de la puerta. El interior y su colorido mobiliario plástico se podían ver desde afuera por medio de pequeños agujeros; estos se podían observar después de descender de la plataforma superior, desde la cual podían ver el interior de la casa a vista de pájaro.

Uno de los intereses constantes de Alison Smithson que están presentes en todos sus proyectos habitacionales era el de la domesticidad. El *everyday*, un concepto que todavía se infiltra en la arquitectura en términos ecológicos y territoriales, pero que en ese momento estaba definido en términos domésticos; es decir, de electrodomésticos y aparatos, de nuevas tecnologías y de creación de espacios y mobiliario para poder llevar a cabo actividades ordinarias. La Casa del Futuro no tenía cuartos, era solo un espacio neutral que contaba con divisiones temporales y amorfas, y giraba alrededor de un patio central interno responsable de traer el aire y la luz a la casa. Estas divisiones podían ser puertas deslizantes o mobiliario móvil que estaban compuestos por electrodomésticos automatizados. Uno de estos era, por ejemplo, una

ducha que secaba el pelo una vez el agua parara de correr. Otro estaba compuesto por paneles de control que regulaban las luces, el sonido y las posiciones de los muebles al interior de la casa. La obra, además de ser la materialización de una domesticidad específica, era una propuesta basada en una simulación de un ambiente regulado y controlado por medio de cableados que daban cuenta de la influencia de la tecnología en la arquitectura del siglo XX. Aunque era algo asertivo, también se trataba de una clara confrontación al emergente consumismo; actitud que fue controvertida y cuestionada por los Smithson en toda su obra.

La Casa del Futuro sobresale por su carácter experimental, sobre todo por su definición material y su aproximación tecnológica. Puede no ser una representación de la obra general de estos arquitectos en términos materiales, formales o estructurales, pero como proyecto teórico su legado es, ante todo, teórico. En pocas palabras, si esta obra era una casa que "representó lo posible", según Peter Smithson, era también un lugar que criticó "lo posible". La Casa del Futuro es una crítica y es un proyecto arquitectónico: dos conceptos indisolubles, como se puede ver en toda la obra de esta pareja de arquitectos ingleses.

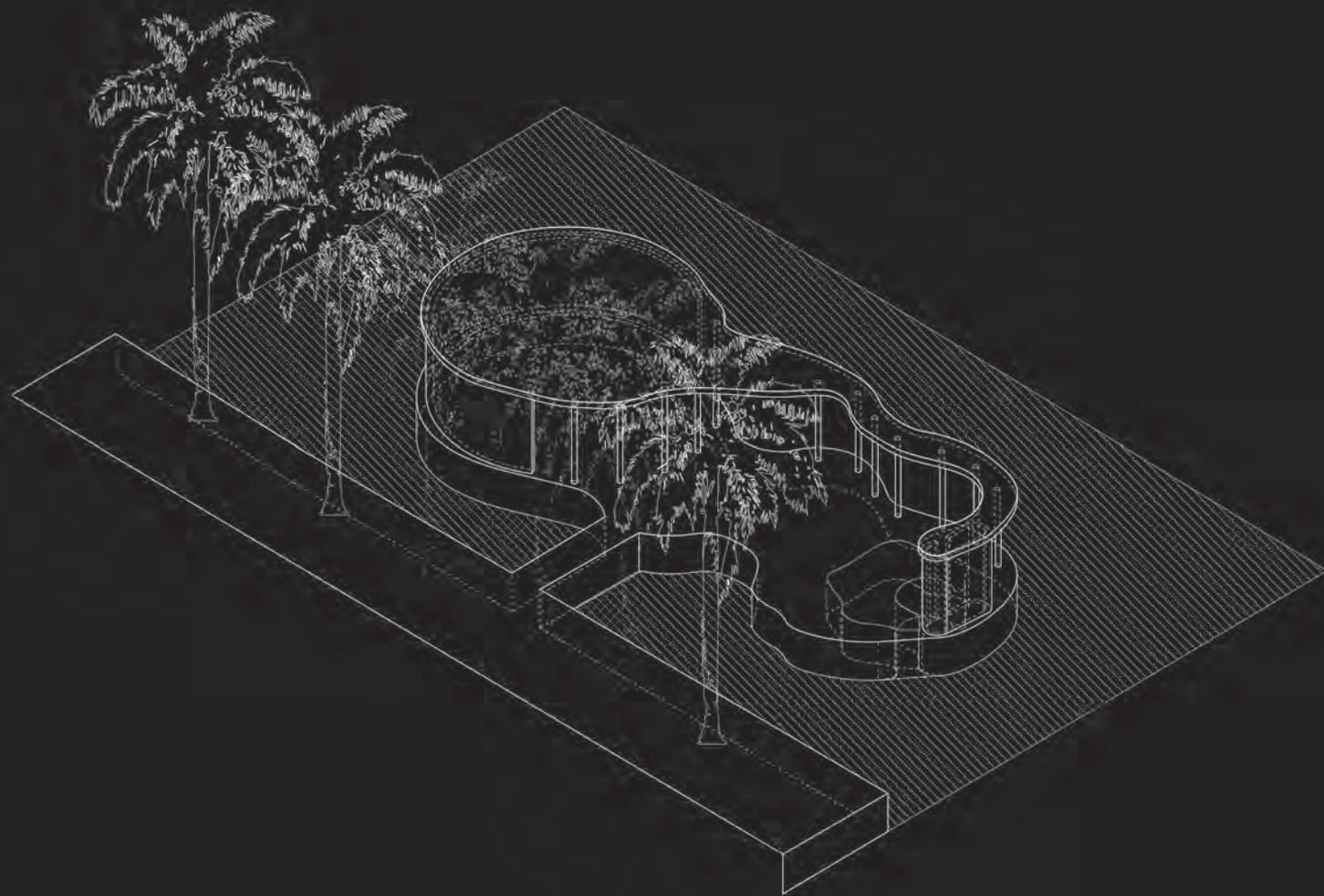


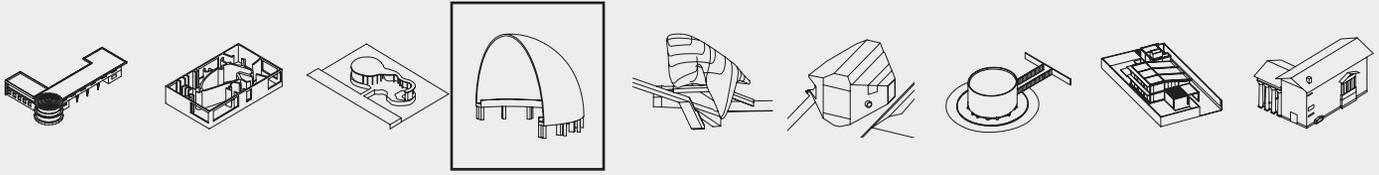
UN PABELLÓN EN EL LAGO: LA CASA DO BAILE DE OSCAR NIEMEYER

Ingrid QUINTANA GUERRERO

La genialidad se manifestó de manera precoz en Oscar Niemeyer, quien, en el momento de ser convocado por el alcalde de Belo Horizonte, Brasil, para proyectar el barrio de Pampulha en 1940, ya había construido obras maestras de la arquitectura moderna, como el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1934), y el Pabellón de Brasil en la Feria Internacional de Nueva York (1939), ambas en sociedad con Lucio Costa. El conjunto de Pampulha, su primera gran operación urbana, fue inaugurado en 1943 cuando Niemeyer apenas cumplía 36 años. En ella, al costado suroriental del lago artificial, flota una "casa" sobre una minúscula isla, que por su programa (restaurante, baños y pista de baile del Yacht Clube da Bahía) y dimensiones bien podría ser denominada pabellón. Su planta basada en dos círculos perfectos (ilustración 3), formas que Niemeyer apelará en sus más representativos monumentos (principalmente en aquellos de carácter religioso). La Casa do Baile pasa desapercibida a los ojos del peatón que bordea el lago, cuya mirada se fija en un segundo plano, donde se identifican el Yacht Clube da Bahía y el antiguo Casino (hoy Museo de Arte).

Al reparar en la Casa do Baile, el visitante descubre una obra que sintetiza las virtudes de la producción de Niemeyer en la década de 1950 (y también de obras posteriores); por ejemplo, con la cubierta sinuosa, cuya planta emula la forma de la isla. Además de romper con la geometría introvertida de la edificación y diluir sus límites, la cubierta configura un "interior público" (estrategia usada a gran escala en la Marquise do Parque do Ibirapuera en São Paulo, Brasil, en 1951), y enmarca el paisaje moldeado por su cómplice de grandes empresas: Roberto Burle Marx. A pesar de su uso (un equipamiento recreativo) y de la envergadura de su contexto urbano, el pabellón posee una escala doméstica y permite anticipar el carácter interno (contemplación del agua y espacio fluido) de la residencia que el arquitecto se construirá en la Rua das Canoas, en Río de Janeiro (1952). Finalmente, entre las cualidades de la Casa do Baile es necesario mencionar su materialidad, que conjuga la pasión de su creador por los azulejos portugueses (reinterpretados en otras de sus obras por artistas como Cândido Portinari y Athos Bulcão); el concreto armado pretensado (presente hasta el ocaso de su producción), y los *pan-de-verse*, herencia directa y reiterada de quien Niemeyer hasta su muerte reconoció como su principal maestro: Le Corbusier.





UN SOPLO AL VIENTO: LA SEMICÚPULA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA

Philip WEISS SALAS

La semicúpula es una pequeña edificación dentro del barrio de expansión de la Malagueira, iniciado en la ciudad de Évora (Portugal) en el año 1977. El barrio fue proyectado por Álvaro Siza Vieira para albergar 1200 unidades habitacionales sobre un área de 27 hectáreas y estaba ubicado en la periferia de la ciudad, por fuera del perímetro amurallado. La estructura general del proyecto se puede resumir en una serie de casas con patio dispuestas en hilera y está conformada por una estructura de calles. Las casas se corresponden con solares de 8 metros de frente por 12 de fondo, con dos tipos de distribución: unas tenían el patio hacia el frente y las otras, el patio en el fondo de la parcela. Las hileras están dispuestas de acuerdo con las condicionantes de los elementos naturales del sitio, tales como la topografía o los cursos de agua; la estructura de conducción de las redes de servicios, los barrios de casas vecinas, entre otros.

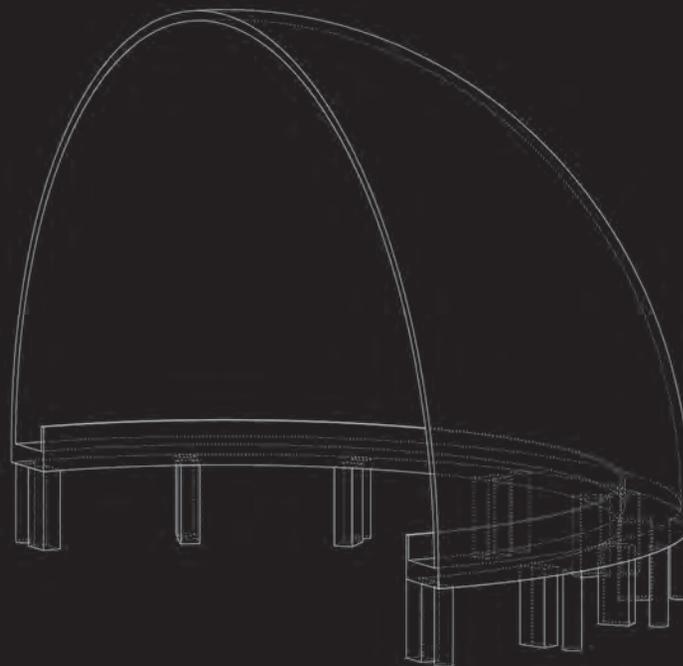
Dentro de este trazado resultante se dispone una serie de edificios para los equipamientos del barrio, como un edificio de estacionamientos, un restaurante, un hotel,

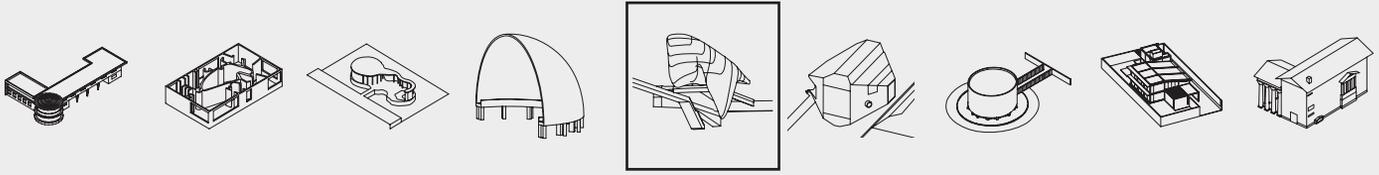
entre otros. La naturaleza y la disposición de estas edificaciones establece un diálogo de discontinuidad con el orden reticular del tejido residencial. La virtud principal del proyecto radica en que Siza ha desarrollado un procedimiento que reconoce la experiencia general de la ciudad apoyada tanto en la memoria y la tradición, antigua y moderna, como en la puesta en práctica de su pensamiento analógico con los elementos presentes en el entorno cercano y en la construcción de un imaginario personal y, a la vez, colectivo.

La edificación de la semicúpula pareciera corresponder a la idea de una *loggia* o a un escenario público dentro de la plazoleta triangular, la Placa Zeca Afonso, pues es el resultado del recorte del trazado en hilera de las casas, y está localizada dentro del centro de gravitación del barrio, que colinda con la vía principal que atraviesa el barrio, la Avenida da Malagueira; además, es cercana a la zona verde central del proyecto, la cual está atravesada por una de las quebradas que surca el terreno. Esta edificación de naturaleza ambigua da la cara, a la distancia, al parque y da la espalda a uno de los acueductos que atraviesan el paisaje de esta fracción de ciudad, que alberga en su interior pequeños locales para el comercio vecinal y conforma el arranque de una edificación destinada a locales comerciales en la profundidad de la manzana.

Los numerosos bosquejos realizados por Siza describen la puesta en escena de un árbol y lo que pareciera ser una fuente, referencias que complementan la espacialidad y la vivencia de la edificación. El interés en este espacio áulico abierto radica en dos aspectos singulares: por un lado, el de una cierta indeterminación de la actividad a realizarse en ella, lo que da lugar a la congregación y puesta en escena de diversos acontecimientos públicos en los que la estructura sencilla de espacios pone en evidencia solo la sugerencia de cómo ha de habitarse. Por otro, el de la contundencia de su forma, pues es una estructura que describe una semicúpula resuelta como una membrana semiesférica, contenida en sus esfuerzos centrífugos por una robusta viga que configura una especie de balcón corrido, el cual acompaña la congregación y la puesta en escena del acontecimiento. Lo sugerido en la escueta información en planos y la profusa visualización con base en perspectivas bosquejadas por Siza, es una construcción de materia continua no articulada ni descompuesta visualmente. La semicúpula está compuesta por una semiesfera de sección variable y radio de 15 metros aproximadamente, que está sostenida por una serie de once parejas de columnas, cuyo diámetro es de 50 centímetros, y muros concéntricos, lo cual da como resultado una columnata de 10 intercolumnios con banca a nivel del suelo, que están cosidas por el balcón corrido, la viga y el antepecho de amarre que hace las veces de tambor.

El resultado de esta edificación es una obra paradigmática que por un lado propone diversas lecturas de esta, y nos remite a la historia y la tradición de la arquitectura; por otro, se nos presenta como un elemento rotundo con una carga simbólica potente, la cual desempeña una misión de representación de lo colectivo y lo público, lo cotidiano y lo celebrativo, lo universal y lo local, ante una comunidad particular y el paisaje cultural que la fija.





LA ESTACIÓN DEL CONGRESO DE

ZAHA HADID ARQUITECTOS

Diego PÉREZ ESPITIA

La Estación del Congreso, una de las cuatro estaciones de la línea del teleférico Nordpark, localizada en Innsbruck, Austria, permite identificar las preocupaciones más latentes en la obra de Zaha Hadid. A través de una constante apuesta por la experimentación, su trabajo es una postura crítica y radical frente a las posiciones convencionales en arquitectura, una seria y rigurosa interrogación de la forma y su papel dentro de la definición del espacio arquitectónico.

En la estación se integran dos momentos en la búsqueda formal de Zaha Hadid: lo oblicuo y lo curvo. El primer piso está caracterizado por diagonales, ángulos agudos y una geometría que viene de sus dibujos y pinturas de la década de los ochenta; una obra visual que fue construida a través de la superposición de capas y que genera una tensión entre la planta y la sección.

Como contrapunto, hay un pedestal en concreto que alberga el acceso subterráneo y soporta una cubierta definida a través del uso de superficies curvas, lo cual se convertiría en el aspecto más visible de su obra durante los últimos quince años. Cada aproximación espacial obedece a la necesidad de responder de diferentes maneras a dos situaciones distintas: un tema funcional de conexión con los flujos peatonales de la ciudad, en el caso del pedestal, y la integración de la estación al paisaje montañoso que rodea Innsbruck, a través de la cubierta. Por otro lado, la estación es demostración del persistente intento por innovar y ofrecer propuestas no convencionales. La arriesgada apuesta de voladizos en cubierta y su definición material a partir de paneles de vidrio de doble curvatura, en cuya fabricación se integraron procesos de fresado de máquinas de control numérico (CNC) y termoformado (avanzados para su momento en la construcción de edificios), son ejemplo de cómo su propuesta radical permitió expandir el repertorio de soluciones técnicas y espaciales en la arquitectura.