

1

**arSema**Patagonia

*Compilado por Maria Andrea Tapia*

Aproximaciones

a la

**FORMA**

**Investigación**

**Experimentación**

**Docencia**

*en las carreras*

**PROYECTUALES**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE RIO NEGRO**  
**SEMA/ ARS PATAGONIA.** Sociedad De Estudios  
Morfológicos De Argentina  
[www.sema.org.ar](http://www.sema.org.ar)

**Autoridades ARS Patagonia**

Directora: Ph.D Arq. Maria Andrea Tapia  
Sec. Académica: Arq. Carla B. García  
Sec. Institucional: Ph.D Arq. Horacio Casal

**COMITÉ CIENTIFICO**

Ph.D Arq. Maria Andrea Tapia  
Dr. Arq. Claudio Guerri  
Ph.D Arq. Horacio Casal  
Arq. Carla García  
DI Carlos Borri  
DCV Julio Bariani

**Aproximaciones a la Forma**  
**Investigación, Experimentación y Docencia en las Carreras Projectuales**  
**1° edición. ISBN 978-1539985457**

Compilado por: Maria Andrea Tapia  
Editorial de Maria Andrea Tapia  
Diseño gráfico y arte de tapa por Maria Andrea Tapia

Los artículos en este libro expuesto pertenecen a los autores y forman parte del listado de ponentes de las II Jornadas Patagónicas de Morfología SEMA, realizadas en noviembre del año 2015 en la Universidad Nacional de Rio Negro, en la ciudad de General Roca.

Institución Auspiciante: Escuela de Arquitectura Arte y Diseño de la Universidad Nacional  
de Rio Negro  
Directora. Ph.D Arq. Maria Andrea Tapia



**APROXIMACIONES A LA FORMA. INVESTIGACIÓN,  
EXPERIMENTACIÓN Y DOCENCIA EN LAS CARRERAS  
PROYECTUALES**

**II Jornadas Patagónicas de Morfología  
SEMA-UNRN**

COMPILA: Ph.D Arq. Maria Andrea Tapia



## ÍNDICE

<b>Prólogo</b>	07
<b>Prefacio</b>	
Claudio Guerri	09
<b>Forma y Docencia</b>	11
EL APRENDIZAJE DEL PROYECTO: LA UTILIZACION DE LA OBRA REFERENTE	
Juan Marcos Basso; Santiago Giuliani	13
GILBERT SIMONDON Y EL CICLO DE LA IMAGEN: DE LA IMAGINACIÓN REPRODUCTORA A LA INVENCIÓN DE LA FORMA	
Flavio Bevilacqua.	21
PROCESO CREATIVO EN EJERCICIOS PROYECTUALES	
María Florencia Gómez Saibene / Lujan Martínez	27
CÓDIGOS ANTROPO-BIOLÓGICOS DE LA FORMA COMO HERRAMIENTA DEL DISEÑO INDUSTRIAL:	
D.I. Gustavo Maurin / D.I. Marco Rizzi	33
LA FORMA DE LA CIUDAD	
Arq. Matías Forsetti, Arq. Giorgina Lavalle	41
DOCENTES: FORMATO 2.0	
María Paula Beggo,	49
FORMA DE LA ESPACIALIDAD. EL VACÍO COMO MATERIA, EL TALLER COMO EXPERIENCIA DIDÁCTICA.	
Arqs. Horacio Casal, Natalia Leves, Florencia Hermida	55
<b>Forma y Extensión</b>	65
FORMA, DISEÑO Y DERECHO A LA CIUDAD	
Adriana Hipperdinger; Belén Alvarado; Claudia Villa, Evangalina Valdez; Ivana Fernandez; Oscar Gevara,	

Sandra Verteramo; Sonia Vazquez; Vanina Lavacara LA EDUCACIÓN ESPACIAL Y LA EXPERIENCIA EN EXTENSIÓN UNIVERSITARIA.	67
Julieta Dupleich, M. Renata García, Eugenia Domínguez DOS MODOS DE VER : PERDIMOS TODO / ESTAMOS VIVOS.	71
Carla B. García, Tomás O. García	77
<b>Forma e Investigación</b>	85
FORMAS Y MARCAS. CIUDAD Y GESTIÓN	
Julio Bariani	87
EL DISCURSO DE LA ARISTA / PROYECTO Y MATERIALIDAD	
Solana Marcelo, Di Boscio Fernando, Caballero Analía, Bulgheroni Diego	97
LA MUERTE Y OTRAS COSTUMBRES	
Carla B. García, Tomás O. García	109
INVESTIGACION DEL PROYECTO	
Alejandro Delucchi y Alexis Dawidowicz	115
MANIFESTACIÓN DEL ESQUEMA METODOLÓGICO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y SU APLICACIÓN ORIENTADO AL DISEÑO	
María José Ferrero Ibargüen	123
ESPACIO FORMA Y EDUCACIÓN	
Maria Andrea Tapia	133
<b>Autores</b>	143

## Prólogo

Maria Andrea Tapia

La sociedad de estudios Morfológicos de Argentina, SEMA, es una sociedad conformada en diciembre de 1996 en Buenos Aires, con el propósito de convocar investigadores, docentes y productores, estudiosos del campo de la Morfología, para construir un espacio de encuentro, trabajo e intercambio en todo el país. Este grupo se inicia bajo la dirección de Gastón Breyer, Roberto Doberti, Claudio Guerri entre otros, y se conforma en todo el territorio nacional a través de las ARS, Asociaciones Regionales Sema.

Siguiendo este mandato en el año 2013, un grupo de docentes, de las neonatas carreras de diseño de la Universidad Nacional de Rio Negro, tienen la posibilidad de conformarse en la ARS Patagonia, este hecho permitió a docentes y alumnos construir, día a día, un espacio académico ampliado, de discusión sobre un tema que nos interesa a todos desde diferentes perfiles disciplinares, "*La FORMA*".

Es así que en el año 2014 se realizaron las primeras Jornadas Patagónicas de Morfología SEMA, siguiendo el calendario y temario propuesto por SEMA central, trabajando con el lema Entre Formas, tema que se desarrollaría durante el año 2015 en el X congreso Nacional y VII Congreso Internacional SEMA, en la FAU-UBA Buenos Aires.

En el año 2015 realizamos las II Jornadas Patagónicas de Morfología con el título "Reflexiones sobre la forma, Investigación, experimentación extensión y docencia en las carreras proyectuales" con la intención de propiciar una participación concreta de los docentes e investigadores de nuestra universidad en primer lugar y de otras universidades que comparte nuestro territorio, porque si bien estamos en un territorio basto, la Patagonia Norte, podemos decir, que nos encontramos en una ciudad privilegiada, (General Roca) ya que cuenta hoy con la presencia de tres



Universidades Nacionales, el Instituto Universitario Patagónico de Artes, la Universidad Nacional del Comahue y la Universidad Nacional de Río Negro, además de contar con una sede de la Universidad de Flores en la ciudad de Cipolletti.

Esta publicación, que presentamos humildemente, es el testimonio del trabajo que realizan todos los que, desde su disciplina, toman la forma como objeto de estudio, incluso desde los lugares más insospechados, con el deseo de compartir, reflexionar, poner en común, ese conocimiento que se genera en sus propios lugares de trabajo, las aulas, los talleres los grupos de investigación y extensión.

Esperamos que este sea el inicio y que estos artículos que compartimos hoy sean el germen de otra cosa, otro conocimiento, otras búsquedas, otras dudas que nos permitan avanzar en este increíble camino que es el pensar, repensar, pensarse y pensarnos como seres creativos y activos en la sociedad contemporánea.

## De cómo pensar la forma en Diseño

Claudio Guerri

Para todas las disciplinas del Diseño, la forma constituye el problema central. Desde el conocido venustas de Vitruvio, la forma –la ‘buena forma’–, la relación formal, la estrategia de la forma o el aspecto estético–tiene 2000 años de estatuto documentado en innumerables escritos de también numerosos escritores, tratadistas y críticos de la Arquitectura y el Diseño.

Por lo tanto, podemos hacernos algunas preguntas tales como: ¿desde dónde y con qué herramientas conceptuales puede construirse el concepto de forma? ¿Cuál es la relación entre color, textura visual y forma? ¿Cómo se materializa visualmente la forma? ¿Cuál es el alcance semiótico de los tradicionales lenguajes gráficos: Perspectiva y Monge? ¿Por qué sería necesario un tercer lenguaje gráfico? ¿Qué aporta el Lenguaje Gráfico TDE<sup>1</sup> ?

Con estas respuestas, el esbozo de algunos aspectos conceptuales y operativos para una futura teoría del diseño debería quedar planteada. Una ‘gramática’ o morfosintaxis de la forma debería constituirse. Otras disciplinas tienen ya desde hace siglos importantes desarrollos: Letras con teorías literarias o Música con teorías armónicas que implican en ambos casos tres años de cursada en el curriculum académico. Nosotros, desde el Diseño, recién empezamos a pensarlo...

De ninguna manera pretendemos cerrar con estas líneas un problema tan complejo, sólo esbozar algunas cuestiones iniciales. Por ejemplo: podemos sostener –sin temor alguno a equivocarnos demasiado– que no se puede

1. Guerri, Claudio (2012) *Lenguaje Grafico*  
TDE. Buenos Aires: EUDEBA

pensar o diseñar, si no es a partir de algún lenguaje. Pero si "las cualidades del mundo entran en el lenguaje después que el lenguaje ha organizado sus relaciones internas<sup>2</sup>", queda claro que los lenguajes –verbales o gráficos– nos terminan contando lo que ellos quieren, tanto de la 'realidad' como del proyecto.

Los poetas tienen muy claro que los distintos idiomas construyen 'mundos diferentes', por eso cada poeta le canta en su idioma a distintos aspectos del mundo y de la vida. Por otro lado, sabemos que los lenguajes gráficos no son menos 'sectarios' o 'ideológicos' a la hora de producir sentido. Siguiendo el orden histórico de sistematización: las Proyecciones Cónicas dan cuenta de la cualidad –de la habitabilidad– del espacio; las Proyecciones Ortogonales dan cuenta de la cantidad de espacio construido-habitable; y las Proyecciones Relacionales –el TDE– dan cuenta del diseño puro<sup>3</sup>, de lo cuali-cuantitativo de la pura relación formal de ese espacio-construido-habitable. Naturalmente, a pesar del recorte estratégico que hace cada lenguaje gráfico, las inferencias intertextuales no son sólo posibles sino necesarias y constantes en toda práctica proyectual.

Como puede imaginarse, ni la realidad externa –los objetos del mundo–, ni la realidad de los lenguajes verbales, ni la realidad de los lenguajes gráficos permiten dar cuenta de toda la realidad...

Visto y considerado que LA REALIDAD no existe –para nosotros los seres humanos– habrá que operar 'la realidad' a partir de los discursos –a partir de los textos– que la nombran de alguna 'forma' y mediante alguna 'forma'. Así es cómo resulta que la complementariedad entre sistemas –verbales o gráficos– puede aportar la mayor cantidad de posibilidades de producción de sentido tanto en la Literatura como en el Diseño o la Arquitectura.

2. Magariños de Morentin, Juan (1983) *Del caos al lenguaje*. Buenos Aires: Tres Tiempos.

3. Jannello, César (1980) *Diseño, Lenguaje y Arquitectura*. Buenos Aires: FAU-UBA, Ediciones de cátedra.

# **FORMA Y DOCENCIA**



## **EL APRENDIZAJE DEL PROYECTO: LA UTILIZACION DE LA OBRA REFERENTE**

BASSO, Juan Marcos; GIULIANI, Santiago

Universidad de Flores, Facultad de Planeamiento Socio-Ambiental, Carrera de Arquitectura, Sede Regional Comahue.

### **Palabras claves**

Material de proyecto, arquitectura, aprendizaje, proyecto, obra referente.

### **Resumen:**

“Propongo plantear el aprendizaje del proyecto como una (re)construcción de materiales de la arquitectura, guiadas por criterios extraídos de las propias obras sobre las que se actúa”.

En el año 2009, en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Flores -Sede Comahue-, un grupo de docentes de la materia “Diseño Arquitectónico” dio inicio a la implementación de una metodología pedagógica basada en el estudio de obras referentes de la arquitectura moderna. Una reinterpretación sobre la propuesta planteada por Helio Piñón en su libro “El proyecto como (re) construcción”.

Al igual que en otras disciplinas artísticas -como la música, el cine, y la pintura-, el proyecto de arquitectura se aprende identificando valores y criterios de la propia disciplina. “La noción de ‘material de proyecto’ conduce a la idea de proyecto como (re)construcción: es decir, construcción de un orden nuevo a partir de materia prima arquitectónica verificada empíricamente.”

La ponencia pretende mostrar el desarrollo de la metodología, exponiendo procesos aplicados y resultados obtenidos mediante ensayos, clases y ejercicios realizados en el taller. Esta propuesta ha tenido un proceso evolutivo, y continúa siendo aplicada hasta el día de hoy.

## **Introducción**

“La noción de material como materia prima de la acción formadora del autor, es frecuente en la composición musical, práctica que por su abstracción esencial se apoya en una conciencia clara de la dimensión formal de su quehacer.(...) Al igual que en otras disciplinas artísticas, el proyecto de arquitectura se aprende identificando valores y criterios de la propia disciplina. La noción de ‘material de proyecto’ conduce a la idea de proyecto como (re)construcción: es decir, construcción de un orden nuevo a partir de materia prima verificada empíricamente.”

Para ello es necesario desmontar, de la configuración formal analizada, aquellos procedimientos que, surgidos en el proceso de generación como instrumentos, se comportan como su estructura lógica e interna. Se trata de un modo de aprender a concebir basado en el reconocimiento de los materiales que provee el estudio de obras ejemplares, a partir de criterios extraídos de las propias obras sobre las que se actúa. Aprovechando la experiencia y el sentido común para lograr un aprendizaje cierto y efectivo de la práctica del proyecto.

## **Concepción de una obra. Referencias en otras disciplinas artísticas**

“La acción de quien proyecta ha de trascender necesariamente el sentido del material, de modo análogo como el Concierto para cuatro claves, de J.S. Bach, trasciende el Concierto para cuatro violines, de Vivaldi, del que toma literalmente el material melódico. (...) La simple transcripción ya supone una acción formadora, aunque la reelaboración que en este caso supone pasar de un instrumento melódico –el violín- a uno armónico –el clave- es lo que garantiza la identidad –novedad, en sentido genuino- de la obra resultante.” 3

La utilización de obras referentes como punto de partida para construir una obra nueva es una estrategia habitual en el campo del arte. Diversos ejemplos de reelaboración pueden identificarse en disciplinas como la música, pintura, cine, fotografía, instalaciones, actos performativos, etc.

### **Arquitectura referente. Materia prima del proyecto**

“La idea de material de proyecto es pues histórica, puesto que lleva implícito el germen de proceso de superación de la situación inicial. La identidad específica del nuevo artefacto -construido con materia prima extraída de la propia arquitectura- presupone haber trascendido tanto la consistencia formal como el sentido histórico característicos de la arquitectura de referencia, de modo que el resultado -si es arquitectura- es totalmente distinto de la realidad tomada en el proyecto como materia prima.”

Según Kant, se denomina teoría a un conjunto de reglas prácticas, siempre que tales reglas sean pensadas como principios, con cierta universalidad y por tanto, siempre que hayan sido abstraídas de la multitud de condiciones que concurren necesariamente en su aplicación. Esas estructuras genéricas son las que permiten construir otras arquitecturas, quizás en apariencia muy distinta pero en profundidad iguales.

### **El material de proyecto en el taller**

“La acción ordenadora del arquitecto no actúa sobre la nada: de modo similar a como el escritor se vale –más allá de las palabras- de las reglas del lenguaje, pero también de las convenciones narrativas y de los planteamientos literarios previos o contemporáneos de su escritura, quien proyecta se vale –se debería valer- de las soluciones y criterios formativos de la arquitectura anterior o contemporánea a su trabajo”.

La propuesta pedagógica planteada por Helio Piñon en su libro El proyecto como (re) construcción “es una alternativa muy distinta de la que es habitual en las escuelas de arquitectura: está basada en la asunción visual de la arquitectura moderna como modo de identificar sus valores y criterios. (...) Se trata de un empeño por recuperar la capacidad formadora de los arquitectos, que llevo a la arquitectura de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX a uno de los momentos de la historia en los que la calidad arquitectónica ha alcanzado cierto nivel de generalización.”



En el año 2009, en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Flores -Sede Comahue-, un grupo de docentes de la materia "Diseño Arquitectónico" dio inicio a la implementación de una metodología pedagógica basada en el estudio de obras referentes de la arquitectura moderna. Una reinterpretación sobre la propuesta planteada por Helio Piñón en su libro "El proyecto como (re) construcción".

El estudio de obras referentes nutre el conocimiento de la arquitectura misma a través del procedimiento que los convierte en materiales para la proyectación. La confrontación entre análisis y proyecto, entre elementos de la arquitectura y elementos de proyecto, es esencial para el conocimiento de la arquitectura.

Los trabajos prácticos fueron planteados a partir de situaciones acotadas, ya sea desde las características del lugar a intervenir o por la condición del material a trabajar. El objetivo es evitar las dispersiones acerca de la "idea" y poder abordar la arquitectura desde un principio. Se tomó como referente una o varias obras de las seleccionadas por los docentes, realizando ajustes y adecuaciones para adaptarlas a las circunstancias del programa y el sitio específico sobre el que se debía intervenir.

El estudio de las obras referentes se realizó a partir de 4 pares dialécticos que tienen a la "forma" como común denominador: Forma/Programa, Forma/Lugar, Forma/Estructura y Forma/Materialidad. Entender cuál es la estructura lógico formal que sostiene la composición arquitectónica de un edificio determinado, para conocer y luego aplicar en la propia práctica cuales son los elementos que constituyen el armazón yacente o subyacente de toda forma. Para ello es necesario desmontar, de la configuración formal analizada, aquellos procedimientos que, surgidos en el proceso de generación como instrumentos, se comportan como su estructura lógica e interna.

"En definitiva, se parte de un edificio, con sus elementos, valores y criterios usándolos como marco del proyecto para llegar a una realidad arquitectónica que aun revistiendo atributos distintos de la original puede considerarse fruto de la reverberación de aquellos. Así, se parte de un edificio para llegar -acaso- a otro que puede considerarse una respuesta

alternativa a su misma estructura íntima, no se parte de la nada para alcanzar un resultado "emblemático".

“El hecho de cederle provisionalmente la autoridad al edificio hace que el/la profesor/a adquiera su auténtico sentido de asesor/a sobre las eventuales extrapolaciones de sus criterios y soluciones: el actuar con edificios del máximo nivel contribuye a regenerar –tanto en el alumno como en el profesor– un marco de referencia arquitectónico. El proyectar en el ejemplo tiene necesariamente un efecto formativo en el profesor/a: estar durante el periodo del ejercicio evacuando consultas sobre un edificio excelente obliga a reconocer sus valores y desvelar los criterios que determinaron su proyecto, situación que garantiza una tensión entre la intelección y la visión necesaria para la práctica del proyecto de arquitectura.”

### **Comentarios finales**

Durante los primeros años, la experiencia realizada en el taller evidenció una utilización literal de las obras referentes. En algunos casos el paso del material de proyecto se realizó de manera directa y la apariencia de la obra referente y del proyecto realizado por el alumno fue excesivamente próxima.

La validez de cada proyecto no debiera estar dada por su proximidad con la obra referente sino por la coherencia de los criterios que encuentra en su propia configuración, teniendo como objetivo la necesidad de superar el punto de partida. La experiencia de la aplicación de esta metodología logro profundizar el análisis de las obras estudiadas y la utilización del material de proyecto fue menos literal.

Esta metodología permanece hoy en vigencia. Su evolución a lo largo de los años hizo que los proyectos adquirieran mayor autonomía con respecto a las obras referentes y se presenten con un mayor grado de reflexión. Hoy podemos decir que la experiencia arrojó resultados positivos. La mayoría de los alumnos cumplió con los objetivos de la materia, y sirvió para inculcar

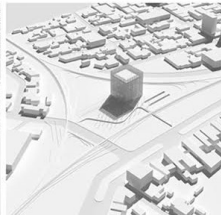
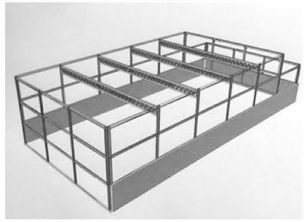
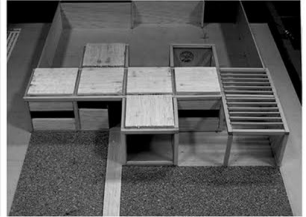
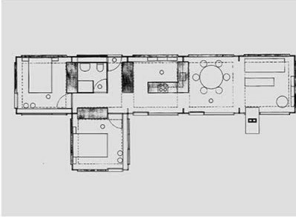
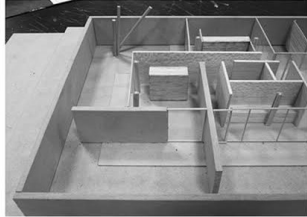
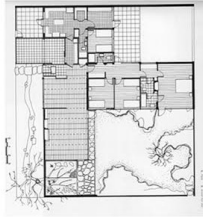
una metodología de estudio, garantizando una conciencia por el oficio de la disciplina.

La obra referente es un punto de partida para llegar más lejos y el objetivo debe ser la superación de la situación inicial, debe ser estudiada con rigurosidad pero también con la libertad suficiente para trascenderla.

### **Bibliografía**

**PIÑÓN** HELIO. El proyecto como (re)construcción. Ediciones UPC, Barcelona. 2005

**PIÑÓN** HELIO, Materiales de proyecto. 2009





# GILBERT SIMONDON Y EL CICLO DE LA IMAGEN: DE LA IMAGINACIÓN REPRODUCTORA A LA INVENCION DE LA FORMA

Mg. Flavio Bevilacqua  
UNRN

## Palabras clave

Individuación. Proyecto. Imagen. Ontogénesis. Analogía.

El filósofo Gilbert Simondon postula, durante los cursos dictados en la Sorbonne en los años 1965-1966, la existencia de un "ciclo de la imagen" que relaciona a la imaginación reproductora con la invención. Este ciclo tiene consecuencias de carácter ontológico sobre la manera de entender la concepción que de la forma se hace en el ámbito del diseño mediante el proyecto. La invención de la forma no surge ex nihilo, sino que es el resultado de operaciones que pueden ser relacionadas, mediante el ejercicio de la analogía, con el modelo de desarrollo ontogenético y filogenético que se lleva a cabo atravesando tres fases en su formación: anticipación, desarrollo y sistematización. Estas tres fases habilitarán una instancia de invención la cual, a su vez, estará en condiciones de servir como detonante para el inicio de un nuevo ciclo de la imagen. Los conceptos e ideas expuestas por Simondon nos sitúan en una posición inédita para pensar la génesis de la forma en el proyecto a partir de reflexionar sobre la operación de individuación del mismo.

Que una cosa sea, y que sea de una determinada manera, es un tema que concierne al diseño. Más precisamente, es el pensamiento proyectual quien se encuentra implicado en la búsqueda de la definición de "esa cosa". Vinculada a la definición de esa determinada "cosa" mediante el proyecto, se halla la idea del "ciclo de la imagen"<sup>1</sup> propuesto por Gilbert Simondon.

1. Simondon, Gilbert (2008) *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.

Este ciclo puede ser comprendido a partir de estudiar la analogía entre las imágenes y los procesos de crecimiento y desarrollo en organismos. Simondon define la analogía como “una aserción según la cual una estructura relacional que se aplica en un campo particularmente conocido puede ser aplicada en otro campo objeto de investigación <sup>2</sup>”, y se sirve de ella para arrojar luz en la tarea de establecer cuál es la dinámica que da cuenta de la operación de invención de la forma en relación a las imágenes. Simondon supone que las imágenes pueden comportarse como subconjuntos estructurales, con estatus de cuasi-organismo, poseyendo dinamismo genético en forma análoga a como sucede con un órgano operando crecimiento en un ser vivo. Esta analogía permite llegar a percibir entre ellas y el resto de disparidades relacionadas en el proyecto, condiciones de neotenia<sup>3</sup>. Así es posible captar fases en esta analogía entre la imagen vinculada a la actividad proyectual, y el crecimiento de los órganos de un cuerpo:

1/ Se trata de una primera fase en donde se lleva a cabo el crecimiento de referencias externas. La imagen por anticipación adquiere su energía a partir de condiciones endógenas.

2/ A modo de recepción de información del medio en el cual nos encontramos, las imágenes readaptándose en forma constante a la actividad local, se encuentran al “servicio de la actividad perceptiva<sup>5</sup>”.

3/ Cuando la situación que propicia la percepción no existe, cuando la interacción con el medio ha cesado, en la resonancia interna se lleva a cabo la organización de las imágenes según distintas sistemáticas. En función de la intensidad de la imagen, ésta se encontrará en posesión de una cierta capacidad organizada, deviniendo estas imágenes puntos singulares en una topología de situaciones vividas organizadas. Se trata, esta organización del sujeto, de una síntesis (no dialéctica) de energía propia del sujeto más información, que es tomada de la interacción con el medio.

4/ El cambio de organización interna de las imágenes propicia la invención: encontrándose éstas disponibles en el sujeto, sirven para abordar la relación con el medio con estas nuevas anticipaciones: se trata de un recomienzo de la génesis.

2. Montoya Santamaría, Jorge Willam (2006) *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

3. Fenómeno estudiado en “*Biología del desarrollo*”, pertenece a los procesos de heterocronía. Simondon refiere, con este término, al distinto ritmo de crecimiento de los órganos de un mismo cuerpo.

4. Simondon, Gilbert (2008) *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus. (Pág. 25)

5. *Ibid.* (Pág. 27)

*"Según esta teoría del ciclo de la imagen, imaginación reproductora e invención no son realidades separadas ni términos opuestos, sino fases sucesivas de un único proceso de génesis<sup>6</sup>."*

La analogía propuesta por Simondon nos muestra que cualquier transformación no es génesis de forma. La génesis de la forma existe como existe, también, la génesis de la vida: es decir, el momento en el que aparecen la unidad y la coherencia. La operación proyectual otorga coherencia a imágenes, pero a su vez, éstas, adquieren coherencia al ser relacionadas en un proyecto: una imagen puede ser el resultado de una invención proyectual, pero también puede ser un germen que desencadene amplificación proyectual. Durante la operación proyectual, el proyecto no sólo produce imágenes, sino que recibe imágenes y las recupera y reinstala en una operación: las posiciona según una nueva orientación.

*"[...] la imagen es la base de la anticipación, permite la prefiguración de un porvenir próximo lejano, y el ensayo simbólico de soluciones a los problemas previstos<sup>7</sup>."*

El proyecto, en tanto operación, posee en sí una fuerza proactiva que tiende a impulsar el desarrollo de la operación una vez iniciada. Y esta operación no deviene de manera uniforme en todos los sistemas implicados, existiendo desfases entre ellos de manera similar a como sucede con los procesos de crecimiento de organismos en donde los estudios de ontogénesis han puesto en evidencia la existencia de distintos ritmos de crecimiento de los órganos de un mismo ser viviente. Estos desfases de cada uno de estos crecimientos con relación a los otros es lo que se ha denominado "neotenia".

Simondon refiere a imágenes embrionarias, imágenes estas que nada tienen que ver con los primeros y parciales esbozos de imágenes completas. El método empleado para estudiarlas es analógico, refiriéndolas a la ontogénesis de los seres vivos, en donde las antiguas prácticas no se pierden en beneficio de nuevas. La forma, entonces, aparece; pero ella no

6. *Ibíd. (Pág. 10)*

7. *Ibíd. (Pág. 22)*



preexiste al individuo, siendo en la misma operación de individuación que se juegan las contingencias de la forma futura.

De esta manera, la imaginación reproductora no es una realidad separada de la "imagen invención"; tampoco son términos opuestos, sino que son fases sucesivas de un mismo proceso de génesis. Y, en tanto órganos que habitan nuestro cuerpo:

*"[...] las imágenes no son tan límpidas como conceptos; no obedecen con tanta ductilidad a la actividad del pensamiento; sólo se las puede gobernar de manera indirecta [...] aparecen casi como organismos secundarios en el seno del ser pensante: parásitas o coadyuvantes<sup>8</sup>."*

Las imágenes oponen resistencia a presentarse ante nosotros; resisten a ser tratadas, a ser manipuladas. Las imágenes (como órganos de nuestro cuerpo) se despliegan con relativa independencia: tienen fuerza, y su presencia tiene consecuencias; son eficaces. En las situaciones de emergencia con las cuales el arquitecto se relaciona durante la actividad proyectual, las imágenes posibilitan tomar decisiones. Estas imágenes, que no son percepciones, permiten tomar decisiones sobre lo que se proyecta sin comprometerse con ello, dado que las formas que puede adquirir una cosa que se está proyectando, pueden ser muchas. Las imágenes permiten distanciarnos de la cosa que está siendo proyectada, pero a su vez, nos implican con circunstancias anticipatorias, con contenidos organizativos y con afectos y emociones.

En el desarrollo filogenético y en el ontogenético, que Simondon utiliza como modelos, los procesos de la imaginación reproductora y los procesos de invención, se relacionan. La imagen antes de posibilitar la invención (que servirá, a su vez, como detonante para poner en funcionamiento nuevos ciclos de la imagen) se halla implicada en fases de anticipación, experiencia y sistematización. El "círculo de la imagen", que se desarrolla vinculando en su trayecto circular a lo puramente mental con lo real objetivo, permite relacionar a las imágenes con un devenir material. Así entonces, la imaginación consiste tanto en la producción de imágenes en la invención (que es resultante del ciclo, y detonante de un nuevo comienzo) como en la reproducción en la cual se encuentra implicada la manera de

recepcionarlas que incidirá en el sentido que de ella se obtenga. Captar el sentido de una imagen implica vincularla, como invención, al devenir del proyecto.

### **Bibliografía**

- BERGSON**, Henri (2007) La evolución creadora. Buenos Aires: Cactus.
- BERGSON**, Henri (2010) Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires: Cactus.
- FERRATER** Mora, José (1999) Diccionario de filosofía. Madrid: Ariel.
- MONTOYA** Santamaría, Jorge Willam (2006) La individuación y la técnica en la obra de Simondon. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- SIMONDON**, Gilbert (2008) El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo.
- SIMONDON**, Gilbert (2009) La individuación a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: Cactus-La Cebra.
- SIMONDON**, Gilbert (2012) Curso sobre la percepción. Buenos Aires: Cactus.
- SIMONDON**, Gilbert (2013) Imaginación e invención. Buenos Aires: Cactus.



## **PROCESO CREATIVO EN EJERCICIOS PROYECTUALES**

María Florencia Gómez Saibene / Lujan Martínez  
UNRN. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño

### **Palabras claves**

Ejercicio Projectual. Proceso Creativo. Ideas Rectoras.

### **Resumen**

Como docentes de taller de proyecto 2 de la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario de la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño nos planteamos como acompañar a los alumnos a transitar el ejercicio proyectual planteado en la cátedra, preguntándonos si la creatividad se puede enseñar.

Proponemos, porque creemos que la creatividad puede construirse y desarrollarse, abordar el proceso de diseño desde un lugar diferente al modo tradicional (entendiendo a este donde el docente transmite conocimientos y el alumno recibe los mismos y a partir de allí construye conocimiento) desde un costado creativo, libre de paradigmas y convenciones, incentivando al alumno a transitar el trabajo basándonos en las 4 fases de Landau: 1) fase preparatoria, 2) fase de incubación, 3) fase de iluminación y 4) fase de verificación, profundizando en la etapa donde se generan las ideas rectoras del mismo, para terminar guiándolos en la fase de verificación.

El ejercicio a realizar es el conocido como "tormenta de ideas", donde el alumno, con mínimos datos de la realidad aportados por la cátedra, dos imágenes de objetos y su experiencia, comienza a pensar y generar su idea proyectual, escribiendo, pero sobre todo dibujando todo lo que en el momento le sugieren las imágenes dadas, para crear una forma única y original a partir de las dos. "Es preciso nutrir nuestras mentes para que se produzca en ellas ese proceso milagroso de combinación de lo diverso que

está en la base de la creación.”(Jaim Etcheverria, artículo “creativo no se nace, se hace”)

### **MOLDEANDO AL CREATIVO**

“Una persona creativa es flexible, le gusta jugar con ideas, está dispuesta a cambiar de opinión y siempre busca nuevas soluciones.”

Entonces... ¿cómo “hacer” una persona creativa?

Entendemos el proceso creativo, como un proceso complejo donde intervienen una serie de factores relacionados entre sí: la persona (en este caso el estudiante), el proceso (la presión que siente el estudiante por cumplir con los tiempos académicos), el medio (el espacio donde se desarrolla, en este caso la Universidad) y el resultado (donde se evalúa el producto final)

El desarrollo de la creatividad en los alumnos constituye, para nosotros como docentes, una meta fundamental. Nos interesa que la creatividad esté presente en la práctica diaria del estudiante de Diseño de Interiores y desde nuestro lugar acompañar al alumno proporcionando contenidos, utilizando diferentes estrategias? y planteando actividades que aporten al desarrollo del potencial de éste ya que él pasa a ser responsable de su propio aprendizaje con el docente como orientador, poseedor de conocimiento y experiencia.

Para lograrlo se requiere que, como docentes, comprendamos el desarrollo creativo propio profundizando en nuevas herramientas y mecanismos para proporcionar un entorno adecuado donde el alumno pueda desarrollar sus potencialidades con libertad, contando con contenidos diversos y originales que fomenten el pensamiento y el proceso creativo, con actividades donde el estudiante tenga la oportunidad de experimentar y equivocarse.

Es importante propiciar un ambiente en el cual el alumno se sienta motivado; donde el cambio, la tolerancia, la espontaneidad, la colaboración, la independencia, la autonomía, la originalidad y la diversidad de pensamiento, fluyan dentro del taller.

En el sistema educativo tradicional el estudiante conoce e intenta comprender las diferentes herramientas que intervienen en el diseño.

Desde nuestra propuesta el proceso creativo se plantea como la resolución de un problema donde no existen mecanismos pre-establecidos y exactos de cómo se debe resolver, sino desde ejercicios que estimulan la creatividad, donde se relacionan aspectos que a priori no tienen puntos de conexión. Se estimula, desde nuestro punto de vista, la búsqueda de una solución original y valiosa mediante asociaciones, combinaciones, modificaciones y adecuaciones.

Guilford (1977) considera que un docente que estimula el desarrollo de la creatividad debe presentar un pensamiento divergente que implica utilizar el conocimiento previo de formas nuevas, con experiencia para generar el mayor número de soluciones posibles ante una situación dada. Los docentes más creativos serán aquellos que acepten ideas divergentes, que se vean estimulados por su labor docente, que apoyen y alienten a sus estudiantes, que les permitan abordar temáticas a elección, que les planteen situaciones, problemas abiertos, que promuevan el diálogo y la discusión, que incentiven la independencia y que sean verdaderos modelos a seguir.

Por esto, no solo el alumno tiene la responsabilidad de llevar a cabo un proceso creativo en su ejercicio proyectual. Somos también los docentes, responsables de dicho proceso, siendo creativos, nosotros también, en el planteo del ejercicio, así como en el acompañamiento para la resolución del mismo.

### **METODOLOGÍA**

El programa de la asignatura plantea la realización de dos trabajos prácticos durante el año, con una duración aproximada de 4 meses o 32 encuentros. La metodología aplicada es dar al alumno un edificio preexistente, prefiriendo alguno ubicado en la ciudad de General Roca, donde se cursa la carrera, y del que se tiene información gráfica completa y la posibilidad de visitar y conocer. En esa "caja" existente y real, ellos desarrollan su ejercicio proyectual, con temas como Hotel o Terminal de ómnibus en el caso del Taller de Proyecto 2.

Entendemos que es fundamental plantear las metas y horizontes por donde se transitará el proceso creativo de cada estudiante.

Los alumnos, usualmente, en el taller, se sienten perdidos ante la “hoja en blanco” cuando, como docentes, no los guiamos en el camino a seguir, no damos consignas claras y precisas del trabajo a desarrollar. Desde nuestra propuesta docente queremos que ellos tracen su propio camino y para ello creemos necesario trabajar con técnicas creativas que sirvan de puntapié inicial para comenzar a proyectar.

Proponemos comenzar cada trabajo práctico con el ejercicio “LLUVIA DE IDEAS” (herramienta de trabajo grupal o individual que facilita el surgimiento de nuevas ideas sobre un tema o problema determinado en un ambiente relajado) a partir de la visualización de dos imágenes que a priori no poseen puntos en común para que los estudiantes comiencen a desarrollar la capacidad de establecer numerosas asociaciones inesperadas, poco habituales entre las ideas o las cosas, que puede generar conexiones valiosas y dándoles como único dato de la realidad que de dichas dos imágenes deben generar una nueva forma/idea rectora, para una habitación de hotel o una parada de ómnibus, en nuestro caso en particular.

Este ejercicio se desarrolla en la primera clase. La actividad comienza y termina en la misma jornada, para que tenga fuerte impronta de espontaneidad. La clase siguiente se plantea el tema a desarrollar durante el cuatrimestre: Rediseño de Hotel o Rediseño de Terminal de Omnibus y a partir de allí los estudiantes deben crear el programa funcional, basándose en análisis de ejemplos de tipologías similares y su propia experiencia como usuarios de estos espacios propuestos, y a desarrollar su proyecto basándose en la idea rectora surgida del ejercicio “tormenta de ideas”.

Proponemos dentro del taller de diseño proyectual 2 incentivar el trabajo grupal para facilitar el intercambio de ideas.

### **ACTIVIDAD PROPUESTA**

Fase 1): Fase preparatoria; donde se reúne el conocimiento  
Lluvia de ideas a partir de dos imágenes

Se les da una temática para diseñar y a partir de dos imágenes los alumnos deben comenzar con la lluvia de ideas, en nuestro caso establecer relaciones para proyectar una parada de colectivos.

Ejemplo A:

Fase 2). Fase de incubación; donde interviene el inconsciente buscando posibles soluciones. Entendemos esta etapa como muy propia del alumno, donde procesa la información obtenida de su investigación y análisis sobre la temática planteada y relaciona dichos conocimientos con el ejercicio planteado por la cátedra.

Fase 3). Fase de iluminación; donde el material acumulado hasta el momento se transforma en conocimiento claro y coherente que surge de forma repentina. Es el momento del proceso proyectual propiamente dicho, donde comienza a pensar, a diseñar, a dibujar su propio proyecto.

Fase 4). Fase de verificación; es el final del proceso donde se comprueba, examina y configura la nueva visión. En esta última fase es donde vuelve a intervenir el docente sobre el proceso creativo, acompañando al alumno en la resolución de su proceso proyectual, creativo, único y personal.

### **RESULTADOS ESPERADOS**

Si cada alumno, en algún momento de la carrera, o en su vida profesional se plantea más de una idea o forma posible de solucionar un problema planteado, una forma original y creativa de hacerlo, nuestra tarea docente habrá tenido sentido. Habremos logrado que piensen de forma creativa, que proyecten de manera original, que rompan "la caja" metafóricamente hablando, diseñando justamente, el interior y equipamiento de otra caja, entendida esta última como el edificio preexistente objeto de su diseño.





## **CÓDIGOS ANTROPO-BIOLÓGICOS DE “LA FORMA” COMO “HERRAMIENTA” DEL DISEÑO INDUSTRIAL:**

Rescate de “la forma” como lenguaje universal, integrado al proceso tecnológico de transformación de la materia, que definen al objeto, y condicionan su operación, funcionalidad, calidad y eficiencia.”

D.I. Gustavo Maurin / D.I. Marco Rizzi  
Escuela de Arquitectura Arte y Diseño / UNRN

### **Palabras claves**

Diseño – Antropogénico - Código- Interface - Intuición

### **Resumen**

Históricamente la mayoría de los objetos de uso humano han presentado valores morfológicos que describían su función, uso y aplicación. Sugiriendo también información sobre calidad y tecnología aplicada. Probablemente porque quienes los proyectaron se “caracterizaron” como usuarios, o tan solo por ser producción humana es que rasgos antrópicos quedaron impresos en sus formas, plasmando la interfase sujeto-objeto que los originó.

Observamos que hoy, la demanda de “novedad” del mercado actual, ha transgredido dicha situación, convirtiendo a “la forma” en recurso emocional, movilizador de ventas (frecuentemente aleatorio), afectando la eficiencia del objeto.

Nosotros creemos existen códigos universales para regir la forma de los objetos, originados en caracteres biológicos genotípicos, propios de nuestra naturaleza evolutiva. Y que así como el objeto es la respuesta a una necesidad, forma y objeto constituyen una unidad semántica determinante para la eficiencia funcional.

## **Introducción y posicionamiento ideológico.**

La gigantesca diversidad de productos y las estrategias de colocación de los mismos sobre la base de la originalidad y la novedad; así como el "objeto personalizado y/o exclusivo" (que acarrea caracteres identitarios diferenciadores), han generado que los creativos sean más proclives a perseguir el "concepto artístico" y la subjetividad de "autor" que el diseño de fácil interpretación y eficiencia universal. Aun así, sigue siendo valorado que un objeto pueda reconocerse mediante su forma y si bien ésta dejó de seguir a la función como dogma, consideramos que todo objeto debería permitir al usuario realizar una interpretación intuitiva, natural y espontánea que lo guíe a una operación correcta y satisfactoria (1).

Por otra parte, en la enseñanza y /o el diseño de objetos de uso, es necesario un modo no subjetivo de fundamentar la decisión morfológica, y brindar una justificación para "la forma" que pueda validarse con criterios comprobables.

Consideramos factible un modo de fundamentar la morfología de un objeto de uso a partir del análisis de las características cognitivas y biomecánicas del ser humano, detectando una serie de "códigos" antro-po-biológicos aplicables a "la Forma" de la cosa; que operarían como principios de diseño y modo de validación, apoyándonos en las observaciones del sociólogo especialista en DI y consultor del MIT, Donald A. Norman.

## **La forma, piel del objeto de D.I. y lenguaje integral de la interface Sujeto/objeto**

Desde el "diseño de productos", la "gestalt" es el objeto. A partir de "la forma", se establecen una serie de procesos interpretativos que dan lugar a la significación del elemento, y dependiendo de ellos una serie de juicios de valoración que afectaran tanto la comercialización como la eficacia funcional del producto.

Entendemos que todo objeto se genera en base relaciones de necesidad e interacción con el sujeto y que el objeto representa una solución a un problema funcional, coloque involucra un nivel psicológico-emocional.

(1) *Surge a partir de una crítica a objetos que inducen a errores de operación por estrategias morfológicas que se contraponen con la interpretación intuitiva natural del ser humano, expresada por Donald Norman, en La psicología de los objetos cotidianos 1998 Ed.Nerea*

Es en el "diálogo" antropológico de las interacciones Sujeto-Objeto y Objeto Sujeto, donde acciona el Diseñador Industrial, y articula la materialidad y tecnologías productivas, con la expresión comunicativa provista por la forma, confiando así identidad al producto en interdependencia con la organización de componentes internos, funcionamiento, modo de uso, características del usuario, ámbito de desempeño, financiamiento económico, ensamblado, guardado, transporte, etc., que el usuario, reconocerá y significará por inferencia asociando caracteres exteriores a experiencias previas, como ser la correspondencia de la forma de la cosa con los segmentos corporales que se vinculan a ella.

La identidad del objeto y sus propósitos serán entonces comunicados e interpretados mediante el análisis intuitivo de una serie de rasgos formales inherentes al objeto, que podríamos designar como "lenguajes" y que clasificamos tentativamente en:

- Lenguajes funcionales

- De identidad-utilidad

Establecemos que es la cosa y para que se utiliza por asociación con antecedentes o reconocimiento de nuestra necesidad de obtener el resultado que facilita.

- De funcionamiento

Inferimos como son los procesos o cadena de acciones para que produzca el efecto, notando parentescos con otros elementos previamente conocidos.

- Del carácter de la función

Interpretamos si el producto es profesional o hobbysta, desde una lectura subjetiva de "seriedad" o gravedad", por asociación con elementos naturales donde forma y acción quedaron asociados empíricamente. (eje.: el colmillo y el depredador). Para validarse, necesitan ser corroborados sometiendo al producto al juicio espontáneo de personas no relacionadas con el diseño del mismo.

- Lenguajes operativos

- Del modo de uso

Detectamos el modo de asimiento y mecanismos de puesta en marcha y accionamiento por analogía con la motricidad propia del sujeto operador (eje.: el avance acelera, el retroceso frena). O correspondencia con el segmento corporal. Para validarse, necesitan ser corroborados observando el comportamiento espontáneo de personas no relacionadas con el proceso de diseño.

- Lenguajes de calidad

-De calidad de factura, (que suele relacionarse con calidad de servicio).

Dada por el grado de ajuste de sus partes, la continuidad de sus superficies o la diferenciación de las mismas y el modo en que se relacionan, así como por el nivel de detalles perceptibles

-De familiaridad

Reconocemos que pertenece a una firma o a un grupo mayor de objetos y porque comparte algunos de sus rasgos

-De valor

Dados por la suma de las valoraciones anteriores, los discursos del material y proceso de fabricación. Se validan por comparación y análisis de semejanzas discursivas con antecedentes preseleccionados y en función del costo de adquisición.

-Lenguajes contextuales ambientales

Reconocemos el lugar de uso y estrategias de guardado, por asociaciones armónicas de pertenencia.

- Lenguajes emocionales sensoriales

Visualizamos una conexión emocional inconsciente donde la forma nos permite idealizar un carácter o personalidad del objeto en una especie de "animismo". Pueden ser reconocidos por asociaciones emocionales simples estudiadas a partir de la significación de: "circulo", "cuadrado", "triangulo", "equilibrio-desequilibrio", "simetría- asimetría", "punta -redondez", "esbeltez - robustez" o sinestesias del tipo de las expuestas en la ejemplificación KIKI BOUBA (2). Donde incluso puede aparecer una proyección hacia el objeto del tipo "bondad/maldad", "energía/pasividad", etc. Y que sin ser analogías directas, NO pueden dejar de ser sentidas a nivel inconsciente a pesar de no ser percibidas conscientemente.

*(2) Kiki y Buba experiencia de estudios psicológicos llevada a cabo desde 1929 en reiteradas oportunidades y distintas poblaciones por W.Köeler repetidas hasta la actualidad y que he podido corroborar en mi práctica docente. Bib. De referencia: Koeler, Wolfgang (1929) Gestalt Psychology. Nueva York. Liveright. / Ramachandran V.S.; Hubbard, E.M. (2001) Synaesthesia: A window into perception, thought and lenguaje*

- Lenguajes de analogía directa

Siendo un recurso metodológico para la creatividad, suelen ser impuestos intencionalmente a fin de representar y transferir rasgos (con literalidad variable) de los valores que se reconocen en alguna "la cosa" seleccionada como origen formal. Pueden provenir de observaciones microscópicas como fuente de originalidad, pero es ese caso no serán eficientes para transferir rasgos por estar ocultos al conocimiento general.

La operación de "asociación a conceptos" viabiliza interpretaciones sensoriales, que podrían incluirse en el apartado "Lenguajes emocionales sensoriales" por despertar sensaciones de carácter universal.

- Lenguajes productivos

Reconocemos elementos de la génesis productiva

Interpretaciones inconscientes a partir de estímulos predominantemente visuales, táctiles y auditivos que orientan una valoración segmentada que se organizará en base a un criterio unificador de "calidad-servicio-costo" y que evalúa datos como:

Sensación de peso - Rigidez /durabilidad - Calidad o precariedad - Eficiencia - Seguridad - Modernidad - Tecnología - Temperatura - Suavidad o aspereza - Grado de detalles - Unicidad o segmentación - Resistencia - Redondez u angulosidad - Complejidad o simpleza...e incluso la sensación de lo oculto, la tecnología, el misterio.

"Códigos" ancestrales de "La forma" en los objetos, desde una mirada del DÍ.

Todos los lenguajes consignados anteriormente están "escritos" en la composición macro y micro morfológico de casi todo producto. Presumimos que "la forma" distintiva, tiene su origen primario en la percepción de la naturaleza, a partir del análisis del entorno físico y biológico ambiental, de la observación del propio cuerpo del sujeto y sus acciones, y en los recursos genotípicos de la supervivencia de la especie. En tanto que la capacidad para crear nuevas formas, nace de la cantidad de experiencias e

información adquirida como conocimiento, que resulte combinable por el cerebro (3).

La forma proyectada tiene la propiedad de lo humano, excepto cuando en la búsqueda de la originalidad trastorna los códigos biológicos ancestrales e invierte las percepciones asimiladas empíricamente desde nuestros ancestros.

Así "el buen gusto" por la simetría procedería del reconocimiento de rasgos biológicos de salud, en el prójimo, con fines reproductivos o pre-belicosos. Y también del modo de percibir visual y auditivamente con dos órganos sensorios que dividen el entorno en sendos campos iguales que tienden a emparejarse para identificar y determinar la dirección o el carácter del estímulo.

La redondez y proporción contenida en la "continuidad" de un "BOUBA" (2) y su significación de "NO peligrosidad", es probablemente un recurso que identifica al cachorro y promueve su protección, en tanto que la punta lastima y duele en compañía del grito agudo de dolor.

Siendo la sinestesia (conjunción sensorial de un estímulo, bajo una particular condición psíquica) una propiedad del ser, que permite construir un ordenamiento de experiencias en la memoria bajo la denominación de "conceptos", de allí que el término "Gestalt" sea de definición mucho más compleja que su traducción castellana en la palabra forma. La proporción Áurea, lógicamente encuentra su origen en la imitación de las relaciones de proporción presentes en la naturaleza y su gran aporte es que al ser reproducida, es reconocida como "armoniosa" por poblaciones con origen en regiones ambientales semejantes, obviando su transmisión cultural.

Algún orden trascendente y sutil, está presente en la evolución de lo cotidiano, en todo lo vivo y alterarlo sale de lo natural y quiebra la seguridad.

El círculo, dinamiza como el tronco rodante, la rueda, la roca esferoidal "rodada" en cursos de agua, o el proyectil lanzado que se transformara en ángulo que hiere y caza. El cuadrado su antagonista aporta rigor y estabilidad (que podría brindar seguridad) quizás asociado a la verticalidad

*(3) La idea de que la creatividad depende de la capacidad de combinar elementos previamente conocidos y la de que la experiencia puede o no conformar conocimiento se encuentran expuestas en las obras de Andre Ricard "El diseño, Porqué? Y la de Donald A. Norman El aprendizaje y la memoria. Alianza Editorial S.A. Madrid 1985*

del árbol o del hombre, a 90 grados con el horizonte y su percepción visual de campos simétricos

Las formas aptas para ser agarradas atrapadas y manipuladas sin que escapen al usarlas, determinan la eficacia de la herramienta, tras la evaluación del gasto de energía utilizado para reconocerlas u obtenerlas. Estas suelen ser esfero-cónicas, en correspondencia con la oquedad de la mano y la presión índice-pulgar.

Mientras en otras la valoración devendrá de su correspondencia con la motricidad fina de los dedos.

Las orientaciones de mecanismos funcionales eficaces se dan en torno a la analogía de comportamientos humanos, presión con hundimiento, tracción con extracción, avance con "velocidad en aumento" y crecimiento con "alejamiento del origen", retroceso con freno, detención, alerta.

Y así deberían organizarse todos los mandos "ergonómicamente" pues está impreso genéticamente tras siglos de correspondencia entre acciones corporales y manifestaciones sensoriales o físicas. Incluso la detención de emergencia acciona como "aplantar un bicho".

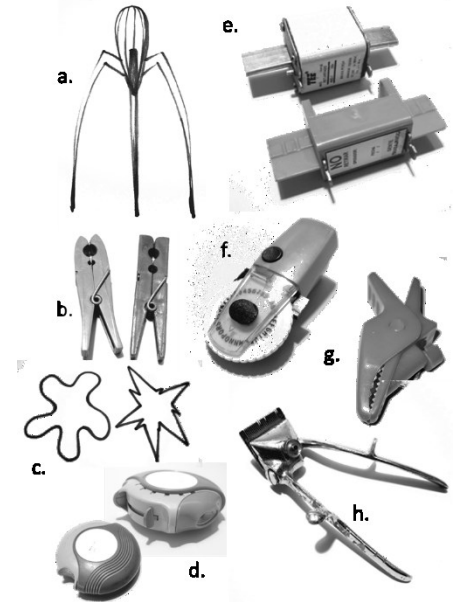
Y como existe adecuación entre la ejecución de un movimiento corporal y el efecto de alteración en el medio físico, todo correlato que no guarde analogía deberá ser enseñado re-contextualizándolo a riesgo de ser en algún momento mal interpretado.

## Materiales

De igual manera apreciamos materiales desde estímulos ligados al afecto por haber sido sostén de vida (madera, hueso marfil, cuero, cerámica), u otros ligados al "misterio" (con brillo de luz pero sin sol ni fuego), o transparencias infranqueables, o inalterabilidad al fuego, etc. que serían de tono universal.

Luego los que establecieron jerarquías sociales producto de su dificultad de obtención sumada a los valores antes mencionados.

Todo con un fundamento ligado a miles de años de vida, percepción, reconocimiento, supervivencia y evolución... para luego dar lugar al



- a) Boceto propio sobre el exprimidor de cítricos Juicy Salif de Philippe Stark .
- b) Broches para ropa en inyección de plástico.
- c) Boceto de elaboración propia usado para representar la experiencia Kiki y Boubba.
- d) Dispositivo para aspiración e inhalación de medicación broncodilatadora explotado por la firma Seretide.
- e) Bloqueador sustituto y fusible NH diseño propio. Su identificación resulta imposible para personas que sin conocimiento anterior del fusible eléctrico original, el cual suele ser identificado a partir de su materialidad.
- f) Sylvaletra: dispositivo impresor de cintas de polipropileno comercializado por Sylvapen en la década del 70.
- g) Pinza Cocodrilo dieléctrica, con intención zoomórfica y zona de toma diferenciada. Diseño propio
- h) Rasuradora de Cabello "Cero". El dispositivo de corte se encuentra con diferencia de escala en múltiples maquinarias segadoras



“engaño” y provocar el aprecio confundiendo a nuestro inconsciente... la galvanoplastia del plástico o el metal vulgar para “ennoblecirlo” desconociendo su nobleza propia.. la simulación del mecanismo de accionamiento en un objeto carente de ello, la valoración de la crítica tecnología encerrada en la enigmática caja negra apareciendo como una nueva naturaleza que permite... lo de siempre, lo ancestral, ...diferenciarse y llamar la atención a una posible pareja, reproducirse, sobrevivir.. pero promovido ahora por los especialistas del mercado, y nosotros dejando solo al instinto fluir en una carrera loca de “consumo emocional” en un mundo que reproduce sistemáticamente la información de que “para ser hay que consumir nuevo y más”. Y nos conduce a devorar la sostenibilidad del sistema.

### **Bibliografía**

**BAUDRILLAR** Jean 2003 “El sistema de los Objetos” Ed. SigloXXi 16º Bs As

**CEREIJIDO**, Marcelino. 2012 “Elogio del desequilibrio”. Ed. Siglo XXI, C.A.B.A. Argentina.

**NORMAN** Donald A. 1985 “El aprendizaje y la memoria”. Alianza Editorial S.A. Madrid

**NORMAN** Donald A. 2005 “Diseño Emocional”. Ed. Paidós. España

**NORMAN** Donald A. 1998 “La psicología en los objetos cotidianos” Ed. Nerea. España

**RICARD**, André 1982 “Diseño? ¿Porqué?”. Ed Gustavo Gilli. Barcelona España

## LA FORMA DE LA CIUDAD

Arq. Matías Forsetti  
Arq. Giorgina Lavalle  
Universidad de Flores Sede Comahue (UFLO)  
Facultad de planeamiento Socio Ambiental

### Palabras claves

Forma – arquitectura – ciudad – visual – escala – proyecto – tejido – infraestructura – equipamiento – análisis – ambiental – Neuquén – Plottier Cipolletti

### Resumen

El propósito del estudio es revertir la idea de que la concepción de la ciudad y la del edificio responden a lógicas distintas, demostrando que los criterios de forma que se utilizan para la ordenación de la primera permiten abordar el proyecto del segundo.

Se trata, entonces, de abordar la dimensión formal (constructiva, ordenadora) del proyecto en sus distintas escalas de aplicación: el del edificio, las infraestructuras o el de la ciudad.

La cátedra funciona como taller de proyectos, combina conocimientos teóricos y elaboración de propuestas urbanas con base en el conocimiento disciplinar del arquitecto. Es un ámbito de discusión y reflexión sobre las variables que conforman las ciudades y las herramientas que permiten ordenarlas.

La forma es la expresión visual de la estructura interna de un hecho arquitectónico, no tiene escala. Por lo tanto la construcción de la ciudad y sus edificios son parte del mismo universo en el que la condición de lo arquitectónico es su cualidad esencial. Así, los criterios de forma que han servido para ordenar los proyectos de intervención urbana son similares a los que han servido para proyectar los edificios de los que son parte.

## **Introducción**

El propósito de la propuesta de la Cátedra es revertir la idea de que la concepción de la ciudad y la del edificio responden a lógicas distintas, demostrando que los criterios de forma que se utilizan para la ordenación de la primera permiten abordar el proyecto del segundo.

Se trata, entonces, de abordar la dimensión formal (constructiva, ordenadora) del proyecto en sus distintas escalas de aplicación: el del edificio, las infraestructuras o el de la ciudad.

## **Hipótesis**

La forma es la expresión visual de la estructura interna de un hecho arquitectónico, no tiene escala. Por lo tanto la construcción de la ciudad y sus edificios son parte del mismo universo en el que la condición de lo arquitectónico es su cualidad esencial.

Así, los criterios de forma que han servido para ordenar los proyectos de intervención urbana son similares a los que han servido para proyectar los edificios de los que son parte. El arquitecto Helio Piñón sostiene que, "ningún programa arquitectónico bien formulado puede obviar su situación en la ciudad y ningún plan de ordenación urbana solvente y responsable puede ignorar la arquitectura de los edificios que lo constituyen".

Si bien, es cierto, la consistencia formal y la calidad visual no son los aspectos esenciales en la configuración de la ciudad, la consideración formal del espacio urbano provee al conjunto de las variables que concurren en su consolidación un universo estructurado que las contiene y equilibra. "La forma no es el objetivo..., pero es su consecuencia inevitable".

## **MARCO TEÓRICO**

**Forma**"....el concepto de forma: una noción que se usa constantemente y casi siempre en su acepción vulgar - aquella que la aproxima a la idea de figura - llegando incluso a identificarse con ella. Probablemente, el motivo del malentendido reside en un planteamiento defectuoso de la cuestión: si uno se pregunta cuál es la forma de un edificio, lo más probable es que

acabe concluyendo que se trata del conjunto de rasgos que determinan su apariencia. De ahí que la noción de forma se confunda con la de figura, tal como se suele hacer en la vida común.

De todos modos, si se quiere que la utilización de la noción de forma, además de correcta - tanto en el marco de la filosofía como en el del arte -, sea fecunda, debe definirse el concepto con precisión: "la manifestación superior de una estructura organizada, de una intervención de la inteligencia sobre el azar, siendo la forma la condición del arte".

La ciudad hace más de cincuenta años que no se proyecta, simplemente se negocia. El paradigma de la forma coherente y equilibrada, de los arquitectos, ha dado lugar al debate sobre modelos de crecimiento y gestión de los técnicos. Así, la ciudad, abandonada al libre albedrío de la especulación inmobiliaria y al énfasis en la segmentación social (y con ello espacial) de nuestra actual sociedad de consumo; crece y se transforma sin que nadie se haga cargo de su destino formal. En ese marco, no extrañaran las propuestas de edificios "emblemáticos" a los que se acabe confiándoles la responsabilidad de lo urbano.

No debe interpretarse el manejo de la forma como algo superficial, muy por el contrario, un buen proyecto debe resolver todas las variables que lo tensionan (la definición de esas variables también es proyecto) y ordenarlas a través de la abstracción formal, en las escalas que sean necesarias y dar respuestas sintéticas a través de proyectos concretos.

Ensayo metodológico. ¿Cómo lograr una abstracción formal para el proceso de diseño de una ciudad?

Del cuadro anterior se deduce la importancia de la incorporación de la mirada del arquitecto en la concreción de obras de infraestructura. Probablemente sea el ámbito más relevante del diseño formal activo del territorio.

### **El papel del análisis en el proceso proyectual**

En "Arquitectura como oficio...", Giorgio Grassi plantea el tema de la relación análisis y proyecto y su importancia en la enseñanza de la arquitectura.

Esto implica proponer alternativas, al modelo de la enseñanza empeñada en el mito del artista, basadas en reconocer las componentes generalizables y didácticas del proyecto de arquitectura. Reconocer componentes generalizables significa admitir componentes didácticas y por lo tanto caracterizar a la arquitectura como una experiencia continua y repetible, posible de ser transmisible en términos de enseñanza.

"Un hecho significativo que caracteriza la enseñanza es la ausencia de una teoría general del proyecto capaz de proponer una construcción teórica, escrita y dibujada. La relación análisis-proyecto plantea, precisamente, la convergencia entre teoría y praxis en una experiencia integradora solo posible a través del proyecto de arquitectura, expresión última de la unidad del proceso cognoscitivo..."

El análisis de los referentes de la arquitectura nutre el conocimiento de la arquitectura misma a través del procedimiento que los convierte en materiales de la proyecto. La confrontación entre análisis y proyecto, entre elementos de la arquitectura y elementos de proyecto, es esencial para el conocimiento de la arquitectura. "

Referir a la relación análisis-proyecto es describir el marco teórico en el que se encuadra el procedimiento de la re-construcción que plantea Piñón.

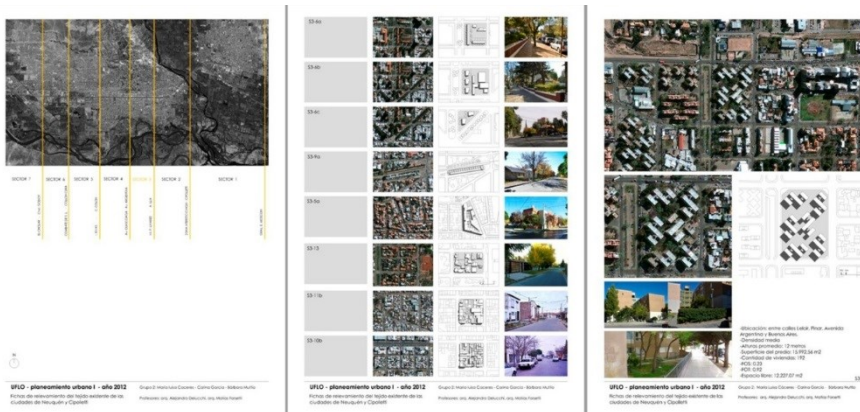
"Tomar la propia arquitectura y las ciudades como materia prima del proyecto, abstraer la obra de referencia de sus rasgos más superficiales para hacer reconocible las claves de su constitución interna. El sistema de referencias, que propone el análisis de obras, constituye el material del que se nutre la arquitectura. Dicha operación consiste en someter al material histórico a un proceso sistemático de abstracción en procura de destilar los aspectos más generales y permanentes de la forma para encontrar el principio lógico"

## Estudio de casos

Los siguientes ensayos proyectuales fueron realizados en el taller de la Cátedra entre los años 2012 y 2015.

A - La forma del Tejido Urbano de la ciudad de Neuquén. (PLANO)

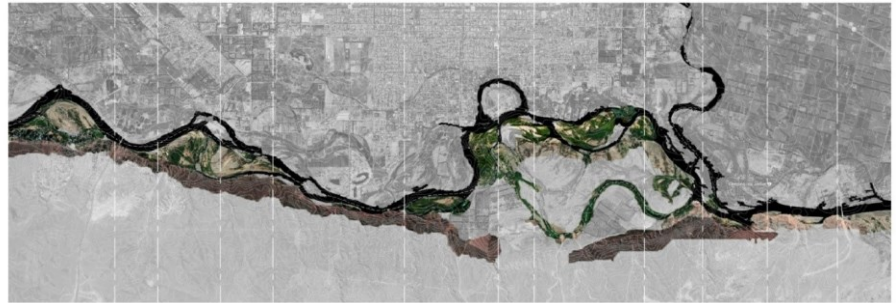
El trabajo propone abordar la temática del tejido urbano como elemento constitutivo de la forma urbana. La consolidación de la manzana tradicional y de los conjuntos habitacionales modernos de edificios exentos, la configuración del tejido urbano y la definición de la forma de la ciudad.



B - Análisis Ambiental – Formal de la margen sur del Río Limay. (tejido de Borde - LINEAL)

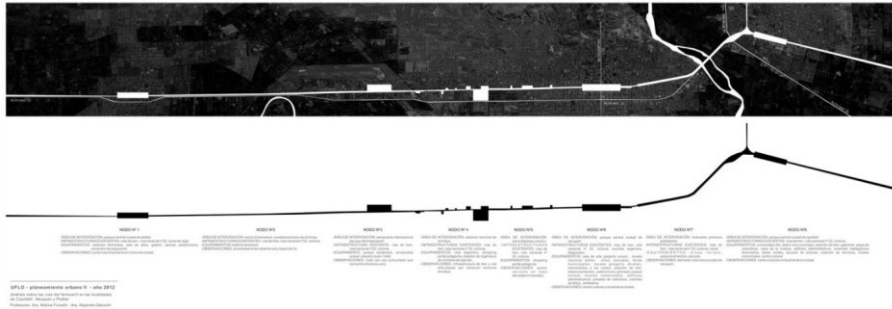
Se propone realizar una ejercitación proyectual de análisis sobre el área que comprende la riberas del Río Limay entre los puentes de Balsa de Las Perlas y la Isla Jordán, sus sectores naturales y el borde del tejido urbano de la ciudad.

El trabajo propone preguntarse acerca de las relaciones entre el borde del tejido urbano y las áreas naturales. ¿Qué relación tiene?, o ¿qué relación debería tener el río en la ciudad?



C - Planificación Urbana del "Parque lineal" del eje ferroviario de las ciudades de Plottier, Neuquén y Cipolletti. (Infraestructura - LÍNEAL)  
Se propone realizar una ejercitación proyectual sobre el área urbana que comprende la infraestructura del ferrocarril y sus sectores aledaños de las ciudades de Plottier, Neuquén y Cipolletti.

Se pone énfasis en la relación entre la identidad formal y los atributos plásticos del proyecto, por tratarse de los aspectos menos considerados en la actividad profesional.



#### D - Análisis de la Barda Neuquina (tejido de borde - LINEAL)

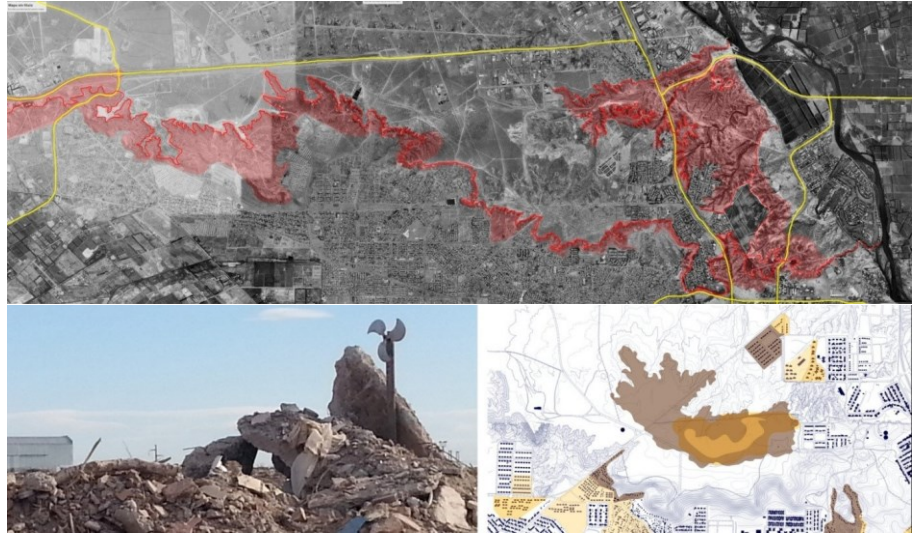
Se propone realizar una ejercitación proyectual de análisis sobre el área correspondiente a la formación de Barda Neuquina. (Desnivel topográfico entre la meseta y el valle fluvial) el objetivo es preguntarse acerca de las relaciones entre el borde del tejido urbano y las áreas naturales.

#### E - Introducción teórica a la problemática de Áreas degradadas (AMEBA)

El trabajo propone:

- Encontrar localizaciones urbanas que se identifiquen como enclaves de contaminación y deterioro, que representen conflictos urbanos genéricos que coexisten en nuestras ciudades actuales.
- Entender el vacío como recipiente de información a ser revelada por las sutiles operaciones de un proyecto alejado de los planteamientos de la tabula rasa.
- Identificar un posible modelo de intervención estratégica en el paisaje.





## **Bibliografia**

**GRASSI, G.** La arquitectura como oficio y otros escritos. Ed G. G. Barcelona 1980.

**PIÑÓN H.** Arquitectura de la ciudad moderna. Ed. UPC.

## DOCENTES: FORMATO 2.0

Beggo, María Paula

Universidad Nacional de Río Negro  
Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño

### Resumen

El fin del paradigma ya sucedió. La Web 2.0 y las nuevas tecnologías han cambiado la manera de resolver, construir, investigar y analizar desde información escrita y gráfica, hasta la resistencia de materiales. ¿Dónde está el impacto de dicho nuevo paradigma en nuestra universidad? Y en nosotros como formadores, ¿cómo transformó esta nueva manera de acceder, generar y manipular información a nuestro quehacer docente?

El mundo avanza y se precipita sobre las TIC, nuestras profesiones también lo hacen y como profesionales acompañamos este crecimiento. Ahora hay que trasladarlo a las aulas, al enseñar, al transmitir conocimientos.

Formar docentes 2.0 es el reto de la universidad en este tiempo, si lo logramos tendremos unidades académicas más efectivas, inclusivas, alumnos capaces de producir material informativo-tecnológico y poner en jaque y crisis sistemas completos, docentes en evolución constante con papel activo en la formación académica y, sobre todo, profesionales capaces de resolver cualquier problema que el avance tecnológico le depara. Las nuevas generaciones de Proyectistas deben ser Diseñadores e investigadores de tecnologías.

## **Bienvenidos al nuevo paradigma.**

La física, estática y química existen desde el principio de los tiempos, la naturaleza es la primera docente en materia de diseño; la técnica al servicio de la forma. Sistemas y subsistemas funcionando a su máxima capacidad en deformación y elasticidad, con el diseño más económico, sofisticado e innovador al servicio del uso y la función.

Desde la tensión superficial de una ameba, el manejo de presiones hidrostáticas en un pez, el equilibrio óseo de una jirafa o la elasticidad de nuestros cartílagos. La raza humana tomó de ella todas sus conclusiones sobre las formas, su funcionamiento y como replicar esto en sus inventos; desde las cúpulas y arcos a compresión de Catedrales Góticas, los arcos de flechas hechos con cartílagos de animales en el Medioevo o los caños huecos como huesos.

Hay una teoría energética que dice que todo en la tierra está interrelacionado, que la naturaleza se une desde la tierra formando un solo ente al que llamamos mundo; no hace mucho una película muy taquillera, con unos enormes seres azules, se basó enteramente en esta teoría; muchos dicen que esta misma teoría es la que dio origen a internet, un solo mundo al que todos pueden acceder desde distintos lugares. Ese gran ciberespacio interconectado tuvo ya una evolución, paso de la Web 1.0 a la 2.0. Es fácil ver la diferencia entre ambas ya que la segunda convierte a cada usuario de pasivo a activo, de lector a escritor y de observador a observado.

La Web 1.0 nos permite tener acceso a todo tipo de información, abrió el conocimiento a miles de personas, a partir de ella no había excusas para comprar un libro on line o bajarlo free de algún portal. Esto debió generar cambios en el quehacer docente, aunque no se vio reflejado masivamente. No tardó en llegar la Web 2.0 y acá estamos en el punto de inflexión justo para generar el cambio, para dar el salto, para convertirnos en verdaderos hacedores de profesionales capacitados para resolver, construir, investigar y descubrir nuevos límites y horizontes para nuestras profesiones.

Hay un nuevo modelo de enseñanza que aplicado a las carreras proyectuales, hará la diferencia en el potencial del alumno y en el

profesional egresado: El Modelo 1 a 1. Este modelo supone la caída de la idea que la información posee un controlador y único propietario, el docente, que el alumno recibe esa información asimilándola y que la vía de comunicación es unilateral, ya sea oral o escrita. El modelo propone multilateralidad de información desde infinitas fuentes y emisores, el alumno como ente activo en su formación y frente a este contexto la gran pregunta: ¿el papel del docente, desaparece? El docente sigue siendo un eslabón primordial pero no el eje de la clase, el foco de ella está puesto en el alumno. El guía, el orientador, el cuestionador y generador de crisis; ese es nuestro papel. La mayoría de los docentes que dan materias de diseño en las distintas Universidades y Facultades están acostumbrados a que esto sea así, aunque a los alumnos se les complique ampliamente incorporar la idea de trabajo en equipo. Esto se debe a que no es lo mismo trabajar juntos que colaborativamente.

Esta reflexión de la forma del quehacer docente, está orientada a las materias técnicas de carreras proyectuales, ya que parecen estar dedicadas a seguir con el viejo paradigma. Solo basta con analizar la disposición de las aulas y su armado para ver este reflejo.

Dice Henry Jenkins en su libro Cultura Participativa que el primer paso para dar el salto es que los docentes dejen el miedo, el miedo a ser desplazados de su lugar de confort, del "poder" que sugiere tener la información. Debemos de hacer propia las herramientas para no sentir que perdemos el "hilo conductor" de la materia; dejar que se pierda el control de la información y poseerlo sobre la metodología, así guiaremos al alumno en la búsqueda de ellos mismos como profesionales.

Hoy la información está a un click de distancia, somos formadores de información, pero sin filtros, no toda información tiene bases teóricas adecuadas para ser aprobada a nivel académico. Nuestro papel en este nuevo paradigma es ser ese filtro, el docente como guía dentro de este mar de información inmenso, y enseñarles a los alumnos como discernir entre lo que es correcto, con bases técnicas fundadas y fundamentadas, y lo que

no. No todo lo que está colgado en la nube está bien resuelto o analizado, lo interesante de internet es el hecho de que todos tenemos el mismo derecho y posibilidad de colgar cualquier tipo de información en infinidad de formatos.

Las aéreas técnicas de nuestras profesiones proyectuales son las que más evolucionan, cambia y se renueva a lo largo del tiempo. Hoy por hoy estamos viendo sistemas sustentables, grifería ecológica, sistemas de cerramientos con tecnologías alternativas, materiales inteligentes, con nanotecnología etc. A medida que nuestra especie evoluciona lo hace la tecnología y con ella las posibilidades proyectuales que esta nos da. Esto quiere decir que nuestros estudiantes deberán estar a la vanguardia por siempre. Enseñarles a buscar, clasificar, evaluar y ser críticos con la información obtenida es una de las funciones más importantes que poseemos los docentes en esta nueva era. El teórico como espacio de brindado de información y conocimiento unidireccional ya no existe más, tenemos que encontrar un ambiente para el debate, un medio para intercambiar análisis y conclusiones, experimentación y resultados, investigación e interrogantes. La universidad debe de ser un laboratorio de ideas a refutar, poner en crisis y experimentar. Nuestra labor es hacer que el alumnado pase por todos las pruebas posibles, así fomentar y generar una rutina constante en el repensar las condiciones técnicas.

Enseñar y estudiar por medio de las TIC no es saber manejar programas de dibujo en 2 y 3D, saber hacer planillas de Excel o manipular sistemas de planificación de obras. La idea de incluirlas en la curricula de la Facultad es no tomarla como recuso sino como forma de aprendizaje. Un ejemplo sería: existen hoy varios programas que consisten en proyectar puentes. Estos están diseñados como juegos, si un alumno comienza a entender empíricamente "tracción pura y compresión dominante" o "reticulados planos" viendo cómo hacer que el puente no se caiga por la carga que el programa le pide que resista, entonces se están utilizando las TIC para enseñar y no como método de comprobación.

Dentro de este nuevo paradigma hay varias "nuevas formas de enseñanza", entre ellas está la llamada "Enseñar con la gestión de la información".

Supone la enseñanza como un proceso de transformar la información en conocimiento. No es lo mismo saber algo que poseer pleno manejo de esto, poder aplicarlo en distintos ámbitos parcialmente o en su totalidad. Ese pensamiento lateral se suele adquirir con práctica y poniendo en crisis constantemente lo preestablecido. Implementarlo en las aulas de dictado de materias técnicas dentro de las facultades proyectuales es todo un reto. Lo más importante de esta “nueva forma” es la idea del trabajo colaborativo. (...)“Implica que los estudiantes se ayuden mutuamente a aprender, compartir ideas y recursos, y planifiquen colaborativamente el qué y el cómo estudiar. En este contexto, los docentes no dictan instrucciones específicas sino que permiten a los estudiantes elegir y variar sobre lo esencial de la clase y las metas a lograr, de este modo facilita la participación de los estudiantes en su propio proceso de aprendizaje. (...)” . Esta manera de trabajo nos entrena en la solución de problemas y genera que cada alumno pase por todos los roles que podamos tener en la vida profesional, en un grupo de trabajo, y así poder desarrollar su máximo potencial en el lugar estratégico, dentro de una organización preestablecida, y en el caso de no poseer dicho grupo de desarrollo profesional constantemente a su alrededor, adquirir la capacidad para buscar las personas con el perfil adecuado que necesite según el trabajo a realizar.

Nos falta entender que somos profesionales completos sin necesidad de hacer solos todo, esto es algo que aprendemos con la práctica y muchas veces no lo aceptamos; si logramos internalizar este concepto en los nuevos profesionales estarán especializados en áreas, conocerán sus Fortalezas y Oportunidades, Debilidades y Amenazas; aportando lo mejor de sí mismos al grupo proyectual para resolver cualquier tipo de problema, sistema o falla. Entonces “El Guía” no solo ayuda a discernir, buscar, clasificar y analizar información sino a descubrir al tipo de profesional que hay en cada alumno y como compatibilizar con los demás. El aprendizaje como proceso y no como producto.

### **Factores positivos de la implementación de estas metodologías**

- Disminuir cantidad de horas cátedra no dictadas, por diferentes razones, ya que los teóricos están colgados en la nube. Esto permite seguir con las clases aunque no se pueda acceder al establecimiento.
- Incorporar distintos formatos de transmisión de información, tanto de terceros como de los propios alumnos, facilita la comprensión de los conceptos.
- Inclusión de temas generales que hacen al quehacer profesional y a la formación académica general en el programa (Armado de videos, diseño de láminas digitales, resúmenes en pictogramas, manejo de programas colaborativos, plataformas virtuales, etc...)
- Distinguir en cada alumno su FODA, con lo cual se trabajó en las Debilidades y se explotaron sus Fortalezas.
- Lograr trabajar más tiempo cada tema y así ver la interrelación de la materia específica con las proyectuales, de historia y demás técnicas dentro de la horizontalidad de la currícula.

Alguna vez escuche que una obsesión te moviliza a crear y te caracteriza como profesional, esta es la mía y me gustaría contagiarlos. Bienvenidos a la Facultad 2.0

## **“FORMA DE LA ESPACIALIDAD”**

### **EL VACÍO COMO MATERIA, EL TALLER COMO EXPERIENCIA DIDÁCTICA.**

Arqs. Horacio Casal, Natalia Leves, Florencia Hermida  
Universidad Nacional de Río Negro – AVVM  
Taller de Diseño Proyectual I

Palabras claves: espacio, espacialidad, vacío, materia, forma

#### **Resumen:**

Vacío, Forma, Espacialidad. En el actual paradigma de “La Cultura de la Imagen”, la Arquitectura Contemporánea por responder a ésta, deja muchas veces de lado, objetivos de percepción desde lo espacial, por entender la importancia de la forma solo en su componente externa.

La espacialidad y su forma son así, la resultante de operaciones externas (de imagen) e internas (de programa), sin necesariamente estar relacionadas, o peor aún, sin haber sido planteado como objetivo de resultado, generando en muchos casos una forma de la espacialidad, residuo de operaciones proyectuales inconexas.

Podemos imaginar una forma de la espacialidad?,

Podemos generar desde el alumno el interés de su generación y la conceptualización de esta búsqueda?

Es la “Espacialidad-Perceptiva” un posible campo de afrontar desde la didáctica, un nuevo paradigma?



## **Introducción:**

Por qué “una forma a la espacialidad”

“Cultura de la imagen”, referencia situaciones que fuerzan a concreciones arquitectónicas cuyos lenguajes formales, avalados y reconocidos, se explican compositivamente pero dejan como “vacío” una resultante interior, un espacio, que en muchos casos responde sin contenidos, a su misión perceptiva. Misión que podemos entender y definir como “espacialidad perceptiva”, algo así como la propia capacidad del espacio para transmitir sensaciones, que generarán a su vez percepciones.

En este marco podemos inferir que como proyectistas, deberíamos ser capaces de crear sensaciones deseadas y controladas al interior de los distintos espacios, con el fin de producir una percepción específica y determinada.

Las operaciones formales de composición, podrán entonces entenderse también posibles de utilizar y desarrollar como herramientas y metodologías en el proceso proyectual de los espacios, hacia la obtención de resultados compositivos que contribuyan a definiciones perceptivas.

Los conceptos anteriores, nos permiten hablar de arquitectura desde otro lugar en relación a los espacios que produce, planteando la necesidad de una nueva lectura en clave del espacio y su valor, para así, entender y develar las propias características del mismo, plasmado en su estructura y en su concepción, intentando descubrir si en la búsqueda de nuevos lenguajes estético-compositivos, los nuevos espacios propuestos, representan un cambio en relación a las sensaciones perceptivas que transmiten.

Descubriendo cuales son las características físicas, morfológicas o perceptivas que éstas espacialidades tienen, entendiendo la reciprocidad entre las concepciones culturales, por ejemplo la Cultura Global, que tiende a homologar e homogeneizar los lenguajes expresados a través de modelos y la espacialidad arquitectónica que producen o viceversa.

Esto comporta el desafío de trabajar con el espacio como materia, materia formal capaz de modificarse e interpretarse. La tarea de generar una conceptualización abstracta de esta búsqueda, nos pone a prueba y nos

enfrenta a la necesidad de producir un contexto que desde el Taller de Morfología, intente introducir la problemática del espacio y su producción, generando en la “espacialidad perceptiva” un nuevo paradigma de análisis, de prueba, de proyecto e interés.

La importancia de entender al “espacio del hábitat humano”, relacionado a su conformación formal y perceptiva por excelencia, da un enfoque innovativo a la construcción de conocimiento hoy, como uno de los grandes desafíos que como sociedad académica debemos afrontar, produciendo a modo de síntesis, métodos, líneas, indicaciones e indicadores para la proyectación, construcción y revalorización de nuestros espacios, en sentido perceptivo.

### **Marco y objetivos**

La presente comunicación, que involucra y parte de la investigación de base a la Tesis Doctoral, intenta producir una serie de reflexiones que puedan ayudar en las diferentes instancias a tomar decisiones sobre el modo de enseñar, el modo de “ayudar a aprender” el valor que en las actividades cotidianas tiene el “espacio” pensado para el desarrollo de las mismas. Pudiendo discutir sobre una base sólida de conocimiento, poniendo en relación el aspecto físico, morfológico y la creación de valores perceptivos, entendiendo que el espacio físico configura la realidad social, moldeando a ésta, y ésta a su vez transforma su realidad física de acuerdo a valores concretos que muchas veces “no” son explícitos.

### **Metodología: “el taller como exploración y experimentación”**

El Taller de Morfología II, como último nivel del área en la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario de la UNRN, tiene como eje de trabajo la percepción espacial<sup>1</sup>. Para desarrollarlo, se plantean ejercicios para tratar de comprender e identificar los elementos que conforman el espacio y como éstos, a partir de ser alterados, pueden modificar la percepción del mismo.

<sup>1</sup> *Percepción: Sensación interior que resulta de una impresión material, captación realizada a través de los sentidos. Impresión, sensación, aprehensión, imagen, representación, idea, pensamiento*

Simultáneamente, el aula taller, como mecánica de aprendizaje, propicia un modo de trabajo a partir del intercambio de lógicas, de acciones, de diferentes modos de abordajes sobre un mismo tema, establece un modo de aprendizaje a través de la experimentación<sup>2</sup>.

Un primer ejercicio plantea trabajar a partir de un espacio conocido, donde el reconocimiento espacial sea posible e inmediato. Se trabaja con mecanismos que pondrán en crisis el espacio determinado, cambiándolo. La luz, como primera experiencia, planteada desde sus cualidades de luces y sombras, trabajada como textura y posteriormente como forma. El límite, perceptivo o real, estrategias posibles y finalmente la intervención de formas, colores y texturas, los que volverán a poner en crisis lo percibido anteriormente, y lo impregnarán de nuevos significados.

Dentro de un segundo trabajo, el foco se centra en conceptualizar el vacío como materia, materia que a partir de diferentes consignas, viene maquetizada, modificada e interpretada. Una obra de arte como práctica, un edificio existente como desarrollo y con la excusa de "definir el vacío", entenderlo como forma, se establecen diferentes procedimientos, para transformar "el" valor funcional de un edificio, en un volumen abstracto y fuera de contexto, tomar como valores espaciales, modulación, llenos y vacíos, usos, etc. Darle proporción volumétrica y a partir de éste resultado explorar la forma resultante del vacío. Trascender el perfil original del edificio para obtener un nuevo volumen, que tendrá nuevas y propias características, las que a su vez seguirán su propio proceso de transformación. La comprobación de hipótesis geométricas, se sigue materializando a través de las maquetas de estudio, sin importar tanto el resultado final sino el proceso, las búsquedas y el "juego" intuitivo que de estos se desprenden. Como metodología se hace base en la idea de generación de procesos de pensamiento lateral, denotando y reconociendo los mecanismos naturales según cada hemisferio cerebral, para desarrollar los mecanismos naturales que garanticen el desarrollo de procesos creativos.

2. *Experimentar: ensayar, probar, examinar, comprobar, tantear, estudiar, notar, sentir, percibir, padecer, sufrir, advertir, soportar, apreciar, observar, escarmentar, percatarse.*

### **La transformación, el hecho inconsciente, el juego, la creación**

El proceso de búsqueda se establece a través de la maqueta de estudio, la cual, sometida a diferentes intervenciones, permite descubrir y aprender nuevas caracterizaciones y sensaciones. La maqueta permite abordar otro ítem como la comprensión y el entendimiento de la abstracción<sup>3</sup>. Se transforma en una herramienta de trabajo clave, que posibilita la exploración del espacio, la relación a escala y la proporción, que dan cuenta de una realidad más próxima, poniendo en práctica una metodología que permita hacer un salto cualitativo a nivel proyectual, pasando de un enunciado o un escrito a la verificación física, concreta y comunicante, que no necesita de explicaciones ni justificaciones, solo es, existe.

La sorpresa, el ingrediente más interesante del proceso. El hecho de trabajar con un espacio conocido por los alumnos, permite que al transformarlo, puedan comprobar en la maqueta, como la percepción de un mismo espacio cambia. Este ejercicio permite verificar como los cambios pueden modificar el efecto de percepción que producen, en aquel que lo está vivenciando. Entender así, como el espacio puede dar diferentes sensaciones, tales como alterar, calmar, apaciguar, liberar, etc., diferentes sensaciones que permiten propiciar y acompañar a los diferentes usos/funciones que podrían tener estos espacios, usos que en una primera instancia, se plantean para guiar la búsqueda.

El juego, la creación, el hecho inconsciente del proceso manejado por el lado derecho del cerebro. Lado derecho Vs. Lado izquierdo, la percepción y proporción, Vs la clasificación y tipificación.

Cuando se plantea el ejercicio de búsqueda formal y conceptual, muchas veces el alumno necesita prefigurar, clasificar o establecer una forma conocida a la que quiere llegar, es decir intenta visualizar la meta, (lado izquierdo), antes de atravesar el camino del proceso. Establece una forma conocida por él a la cual quiere llegar, necesita tener certezas y controlar, clasificar, organizar todos los procedimientos que se vayan realizando, confundiendo el objetivo del ejercicio. Para modificar esta predisposición

3. *Abstracción: Idea abstracta o construcción mental sin correspondencia exacta con la realidad. Idealización, conceptualización.*

bastante común en los alumnos, se plantean los ejercicios intentando hacer un recorrido conducido por el "lado derecho", donde las pruebas intuitivas, el juego libre, el trabajo con los materiales, con las formas, la proporción y la percepción a partir del objeto, serán quienes determinen los caminos hacia la meta.

"... El trabajo creativo es juego; es especulación libre usando los materiales de la forma que uno ha elegido. La mente creativa juega con los objetos que ama. El artista plástico juega con el color y el espacio. Los músicos juegan con el sonido y el silencio. Eros juega con los amantes. Dios juega con el universo. Los niños juegan con todo lo que cae en sus manos." (Stephen Nachmanovitch 1990).

Hoy, la tecnología ofrece una gran cantidad de instrumentos digitales, seguramente esenciales para el desarrollo de la actividad proyectual, pero la representación de una idea no puede deshacerse del lápiz y el papel, del croquis, de maquetas de estudio, etc. La maqueta, en este repertorio, aparece como desencadenante y verificación, que permite entender rápidamente las sensaciones espaciales, las relaciones formales y compositivas, los efectos. Un instrumento a través del cual, se consigue juntar las diferentes y complejas situaciones tridimensionales del espacio. El alumno que aprende a razonar, pensar y dibujar en 2 dimensiones, encuentra la posibilidad de experimentar con la luz, la proporción, la escala en relación al hombre, con el objetivo de calificar el espacio, no ya desde la resolución funcional o formal, sino como variable de búsqueda y análisis de las sensaciones que un espacio puede transmitir.

La maqueta tiene la respuesta. En el proceso de experimentación, con y a través de la maqueta, los alumnos van descubriendo nuevas formas de espacialidad. La maqueta se transforma en emisor de mensajes, pareciera una forma de dialogo visual en el que los mensajes comienzan a ser descubrimientos, indicios y sugerencias que fomentan a nuevas experimentaciones. Los alumnos pueden comprender y descubrir cómo se comportan las formas, los espacios y los efectos que estos generan en quienes los perciben. Es así que en el taller, a través de diferentes conceptualizaciones, búsquedas y ejercicios de corta duración, se intenta

acercarlos de manera sensible al espacio, a su materialidad, a la representación de sensaciones.

La maqueta es el puente entre la idea y la realidad proyectual, permite visualizar de manera tangible un espacio y sus combinaciones entre volúmenes, luces, colores y texturas.

El alumno en el taller, ocupa el lugar del "generador de ideas", se propone interacción, participación, con el objetivo final de producir crecimiento autocrítico, con el conocimiento de procedimientos e instrumentos, que den la posibilidad de elecciones y capacidades.

Discutida, incomprendida, compartida, esta visión del aprender encuentra soporte en las palabras y reflexiones de un maestro como "Paulo Mendes Da Rocha" que sobre la maqueta como instrumento dijo:

. . ." y sirvió para ver con ojos sensibles lo que ya imaginaba con los ojos del pensamiento, "la idea", confirmando algo que ya sabía, la maqueta me muestra eso que quiero ver, el diámetro cierto, la altura justa, la escala humana, me arrodillo y miro adentro, es bella. Cierro la ventana, espero la noche, acerco la luz y veo sus efectos, la proporción de las cosas, las transparencias". . .

### **Conclusiones**

La aplicación de un sistema, una metodología, una manera posible de desarrollar una idea proyectual, como la enunciada, han dado buenos resultados, llevando a la concreción proyectual ideas más que interesantes, grupos de trabajo con capacidad de hacer y crecimientos individuales. Esta experiencia, establece casi como un juego la transferencia de conocimiento, de pasión y experiencia, ayudando a aprender y entender la verdadera responsabilidad del proyectista en la creación y gestión del espacio.

. . ."El diseño no está conectado con la idea del arte, ni con la idea de la belleza. Está conectado con la idea de la generación de formas pragmáticas a las que se les requiere, se les exige, un resultado determinado. Cuando

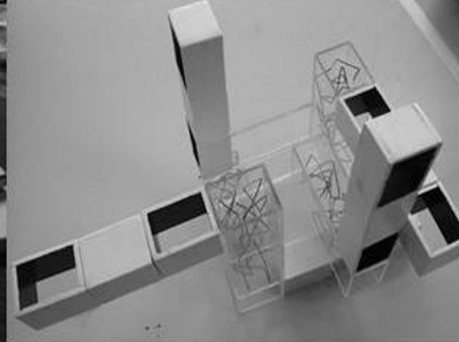
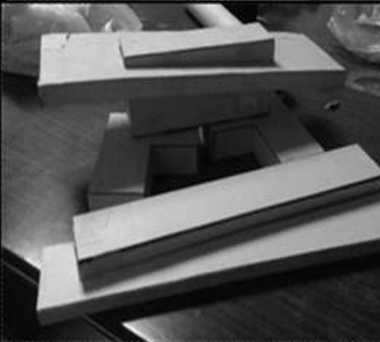
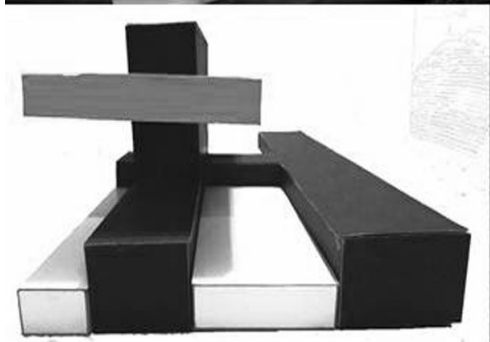
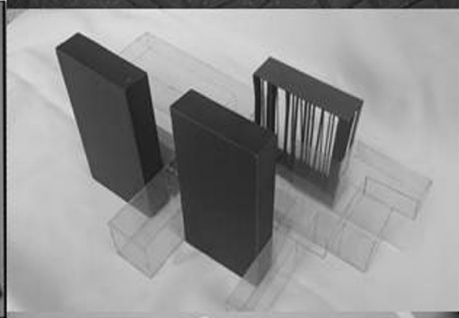
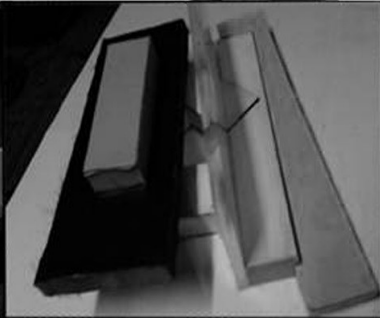
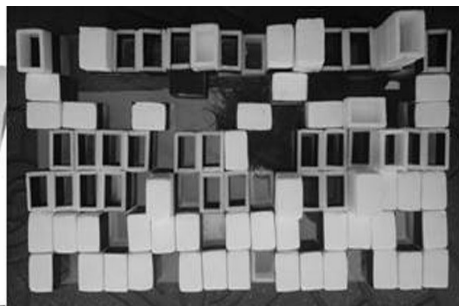
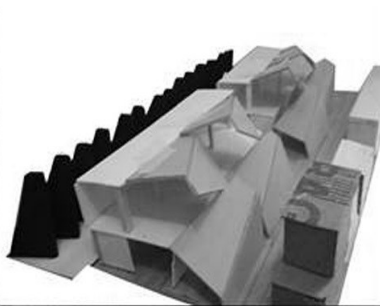
esa condición se cumple, cuando el resultado del diseño produce mejor calidad de vida, el diseño es, seguramente bello.” Ronald Shakespear.

### **Bibliografía**

**MENDES DA ROCHA** Paulo, (2010) “Conversaciones con Paulo Mendes Da Rocha” Ed. GG.

**SHAKESPEAR** Ronald, (2003)“Señal de Diseño” Memoria de la práctica. Ed. Infinito

**NACHMANOVITCH** Stephen, (1990) Free Play, La importancia de la improvisación en la vida y en el arte. Ed Planeta







# FORMA Y EXTENSIÓN



## **FORMA, DISEÑO Y DERECHO A LA CIUDAD**

Adriana Hipperdinger; Belén Alvarado; Claudia Villa  
Evangelina Valdez; Ivana Fernandez; Oscar Gevara  
Sandra Verteramo; Sonia Vazquez; Vanina Lavacara

Universidad Nacional De Rio Negro  
Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño

### **Palabras claves**

Hacer y construir el saber, naturaleza, forma y hecho construido, forma, diseño y apropiación del espacio público, derecho a la ciudad.

### **Resumen**

El presente trabajo pretende ser una síntesis de dos años de trabajo de un grupo de alumnos y docente de DIM, convocados a partir de la posibilidad de presentar un proyecto de extensión de diseño y derecho a la ciudad, que se está realizando con la intervención del espacio público de un barrio periférico de la localidad de General Roca, al que pertenece una de las alumnas.

La forma de constituir el equipo como un grupo horizontal y la forma de trabajo junto a la comunidad ha marcado el camino de aprendizaje conjunto, reflexión y producción grupal.

El trabajo de diseño del espacio público aún no está concluido, pero su forma morfológica si está definida y resta contrastarla con la comunidad para concluir la intervención.

### **Introducción**

En el año 2013 un grupo de alumnos y docente que nos habíamos conocido durante el desarrollo de un TP de una materia de DIM decidimos presentarnos a una convocatoria de voluntariado universitario para intentar

aportar al desarrollo urbano de un sector de la ciudad de Gral. Roca al que pertenecía una de las alumnas y nos podía facilitar el acceso a información, organizaciones locales, etc.

Otro de los retos en este diseño era la integración barrial a través del diseño del espacio público, ya que esta plaza está en el sector antiguo del barrio y tiene una circulación que vincula con la ampliación del barrio.

### **Desarrollo**

Dicha presentación se hizo desde la comunidad educativa de la UNRN con el aval de la comisión vecinal de ese barrio y una organización vinculada al derecho al Hábitat como es la As. Civil UN TECHO para mi Hermano.

Desde el inicio fue un proceso, una "forma de hacer" sumamente horizontal, que nos ha constituido como grupo que continua trabajando y siendo receptor de otros proyectos que están empezando a gestarse.

O sea que la forma de trabajo horizontal que dio inicio al proyecto no es una anécdota sino que marca todo el desarrollo del proceso.

Las primeras reuniones fueron en la biblioteca de la española y marcaron ese modo de hacer, casual y productivo a la vez, con acuerdos, dudas y también con confianza en las capacidades de esta forma de hacer grupal.

Cuando el proyecto fue aprobado por la Secretaria nacional de voluntariado universitario, las primeras idas al barrio fueron para reconocerlo y nuevamente la forma de vincularnos con la comunidad fue similar a la que nos había reunido en la universidad, en círculo, con ojos y oídos abiertos a escuchar las necesidades y las fortalezas que esa comunidad tenía. Nos relataron las actividades que se realizaban en el espacio público, las formas de hacer actividades que tenía el barrio como tradición y compartieron sus fotos, publicaciones en el diario regional, recuerdos y otras formas con las que soñaban el espacio público.

Cuando verificamos el sector destinado a espacio público en el barrio que, como construido solo tiene un playón deportivo mínimo y como espacio contiene muchas actividades de niños, adolescentes y adultos mayores, donde se festejan los aniversarios del barrio, las fiestas populares, los

éxitos deportivos y los encuentros cotidianos con amigos, observamos la falta de correlación entre la riqueza de actividades y el diseño a ellas destinado. Esa cantidad y variedad de actividades, esa riqueza en el uso del espacio comunitario fue el punto de partida para el diseño de este espacio.

Se partió de la idea del espacio público tradicional en muchos pueblos de argentina y que en el imaginario popular es considerado el modelo de "plaza", que es simplemente un cuadrilátero atravesado por circulaciones en sus diagonales principales rodeada de los edificios públicos más emblemáticos, que conforman un punto de encuentro.

Espacio público tradicional que se contradice con las actuales formas de uso de lo público, donde el wifi, el pisar y disfrutar el verde, el compartir un mate o una actividad física o lúdica forman parte de los derechos ciudadanos y del derecho a la ciudad.

En los encuentros siguientes, trabajamos con lo recopilado e incorporamos una foto aérea del sector, en la cual se observaban, a través del desgaste del terreno, cómo conviven dos sistemas de circulación, uno que continúa el trazado urbano ortogonal de la ciudad y otro formado por la experiencia del usuario. El tradicional era a su vez fundamental para facilitar la vinculación entre los dos sectores del barrio.

Todo el material recopilado a través de esta experiencia nos permitió arribar a una reflexión fenomenológica sobre este espacio urbano, definir un programa de necesidades, y encontrar las ideas rectoras de nuestra propuesta de diseño. La cual consiste en destacar estos dos tipos de circulación, dotarlos de individualidad a través de una morfología continua, lúdica y funcional, y tomarlos como líneas que delimitan las distintas actividades requeridas por los usuarios y que desde lo formal y el uso contrastan entre sí.

Queremos resaltar que este proyecto se encuentra aún en proceso de desarrollo del diseño y la próxima etapa es devolver el proyecto a la

comunidad para continuar con su participación en el mismo y así poder generar una apropiación de su parte.



## **LA EDUCACIÓN ESPACIAL Y LA EXPERIENCIA EN EXTENSIÓN UNIVERSITARIA.**

Julieta Dupleich, M. Renata García, Eugenia Domínguez  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata

### **Palabras claves**

Paisaje urbano, personas ciegas, educación espacial.

### **Resumen**

El presente texto narra experiencias vividas por nuestro equipo de trabajo conformado por docentes, estudiantes, graduados puros y no docentes, en un proyecto con personas ciegas en talleres de extensión universitaria, cuya unidad ejecutora es la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata (FAU).

La metodología utilizada es el Taller, espacio de co aprendizaje, donde se conjugan y desarrollan habilidades, producciones e integración de conocimientos sociales de manera colectiva, que potencia los aprendizajes individuales.

La finalidad es que las actividades propuestas conduzcan al desarrollo de una percepción cada vez más fina del propio cuerpo, que permita a su vez, una percepción e interacción cada vez más acabada con el espacio y las otras personas.

Consideramos que el objetivo general propuesto en el proyecto que cotidianamente da sentido a nuestra práctica, es lograr que las personas con discapacidad visual avancen en la construcción de su autonomía personal y gocen de los derechos ciudadanos como habitantes visibles y presentes del paisaje urbano del siglo XXI.



## **Introducción**

El presente trabajo comunica las experiencias vividas por nuestro equipo interdisciplinario en un proyecto creativo con personas ciegas desde los talleres de extensión universitaria dependientes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata (FAU), actuales y con quince años de historia.

Los destinatarios de nuestro proyecto son niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, ciegos y/o disminuidos visuales graves que concurren para su rehabilitación y recreación a la Fundación Tiflos y a la Biblioteca Braille, en la ciudad de La Plata.

La metodología utilizada es el Taller, donde se conjuga y desarrolla habilidad, producción e integración de conocimiento social de manera colectiva que potencia los aprendizajes individuales.

Los objetivos son que las personas discapacitadas puedan profundizar y consolidar saberes, desarrollarse en forma armónica, como seres integrales y autónomos, que logren vivenciar situaciones de exploración de diferentes espacios, formas y usos, que puedan conceptualizar el espacio interior, exterior, doméstico, urbano y las formas, reconocer y vivenciar los espacios de uso y las distintas formas de uso, que estén estimulados, trabajando sobre las sensaciones y percepciones, conociendo desde el sabor, el tacto, el olor, el sonido.

## **Desarrollo**

Tenemos la convicción que educar en derechos humanos es también una forma de aportar al cambio de actitudes y a la inclusión de lo diverso. La continuidad es el capital fundamental de nuestra práctica que posibilita una construcción colectiva con personas ciegas de variada edad y docentes como proceso de integración.

Paulo Freire nos dice, que conocer no es el acto, a través del cual un sujeto transformado en objeto, recibe dócil y pasivamente, los contenidos que otro le da o le impone. El conocimiento, por el contrario, exige una presencia curiosa del sujeto frente al mundo. Requiere su acción transformadora sobre la realidad. Demanda una búsqueda constante. Implica invención y reinención.

...en el proceso de aprendizaje, sólo aprende verdaderamente, aquel que se apropia de lo aprendido, transformándolo en aprehendido, con lo que puede, por eso mismo, reinventarlo; aquel que es capaz de aplicar lo aprendido-aprehendido, a las situaciones existenciales concretas. Por el contrario, aquel que es "llenado" por otro, de contenidos cuya inteligencia no percibe, de contenidos que contradicen su propia forma de estar en su mundo, sin que sea desafiado, no aprende.(Freire, 1973)

La arquitectura, el psicoanálisis, la eutonía, las ramas del arte y la comunicación, la abogacía, nutren los talleres y son eje de un trabajo que no toma a la integración como tema sino que integra en sí mismo. Lo interdisciplinario e intergeneracional es la trama que sustenta nuestra práctica.(García y Domínguez, 2014)

El énfasis está puesto en profundizar la relación y orientación en el espacio, la versatilidad del cuerpo y la calidad y variedad de desplazamientos que ocurren, en principio en el espacio de la sala y se trasladan luego, extrapolando experiencias, al transcurrir cotidiano como así también en el desarrollo de las posibilidades expresivas. Es la madurez alcanzada en los diferentes grupos de ambas instituciones, en cuanto al conocimiento de su cuerpo, la escucha hacia sí mismos y las herramientas senso-perceptivas de las que disponen, lo que posibilita un salto cualitativo en la experiencia. Estos elementos, sin embargo, están en permanente evolución ya que la capacidad de seguir desarrollándose en ese sentido, es inagotable.

Nos interesa destacar algunos de los logros de las personas ciegas y disminuidas visuales graves que concurren a los talleres que enunciamos a continuación:

-Tomar conciencia de las fuerzas proyectivas de su cuerpo y ponerlas a su favor. Cuando faltan las referencias visuales, los elementos que aportan los pies en contacto con el piso, la columna bien alineada y proyectada en el espacio, son vitales para una buena orientación espacial. La alineación de la columna, por otra parte, permite que las direcciones para desplazarse en

el espacio sean más claras, aportando las referencias que no ingresan por lo visual y sí por vía propioceptiva.

-Alcanzar una percepción del espacio más completa y compleja, gracias a la posibilidad de proyectarse en él desde todo su cuerpo.

-Flexibilizar su cuerpo, tanto en los desplazamientos como en las posturas requeridas, en el uso del bastón.

-Representar nociones como la de raíz-base de sustentación, y la de prolongación-proyección en el espacio, nociones sumamente válidas para que puedan situarse mejor en el sentido témporo-espacial.

-Apreciar las diferencias en su modo de percibir el espacio, según el grado de tensión que estén ejerciendo. Esto es trasladable a otras situaciones y experiencias kinestésicas de su vida.

-Ser capaces de producir sus propias historias, ofreciendo un cauce a sus múltiples recursos expresivos. Poner en imágenes sus historias, a través de la palabra, el cuerpo y el espacio.

-Contar la ciudad, es decir las historias que ocurren en ella, como otro modo de habitarla.

Conclusiones:

Consideramos que el objetivo general propuesto en el proyecto que cotidianamente da sentido a nuestra práctica, es lograr que las personas con discapacidad visual avancen en la construcción de su autonomía personal y gocen de los derechos ciudadanos como habitantes visibles y presentes del paisaje urbano del siglo XXI.

Estamos ampliamente satisfechos con el alcance del proyecto. Consideramos que los objetivos propuestos están cumplidos y si bien, siempre se puede seguir evolucionando, creemos que el trabajo está asentado sobre buenas bases para seguir creciendo, es decir, accediendo a nuevas etapas.

Continuamos desarrollando propuestas que colaboren con la construcción de una percepción cada vez más fina del propio cuerpo, que posibilite a su vez, una interacción cada vez más acabada con el espacio y las otras personas.

La extensión de sus conocimientos y sus técnicas se hace a los hombres, para que puedan transformar mejor el mundo en que están.

### **Bibliografía**

**FREIRE P.** (1973) ¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural. Capitulo primero ed. Siglo XXI Argentina Editores S.A. Buenos Aires

**GARCÍA C. Domínguez E.** (2014) "Las personas ciegas. Actividades y ámbitos de integración. 2da Parte." Proyecto de extensión universitaria. Convocatoria UNLP 2014.



## **DOS MODOS DE VER: PERDIMOS TODO / ESTAMOS VIVOS.**

Carla B. García, Tomás O. García  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Hábitat / personas ciegas / inundación.

### **Resumen:**

“Estamos vivos. Ámbitos y actividades en reconstrucción colectiva” surge como propuesta de articulación y profundización de los Proyectos: “Las personas ciegas. Actividades y ámbitos de integración” y “El hornero urbano”. Se sustenta en el trabajo de talleres con personas ciegas, disminuidas visuales y con multidiscapacidad, y clínicas de autoconstrucción con la comunidad de La Plata, Ensenada y Berisso.

Es en función del proceso de rehabilitación de personas ciegas, que este proyecto incluye intervenciones concretas y específicas después de la catástrofe en La Plata. La arquitectura, el psicoanálisis, la eutonía, la abogacía, las ramas del arte y la comunicación, son las disciplinas que estructuran tanto los talleres como las clínicas. Son ejes de integración y la base fundamental de nuestra práctica. En esta contingencia particular la vivencia del desamparo de la persona ciega renueva la pérdida reciente de su posibilidad de ver, de ahí la importancia de los talleres de rehabilitación con adolescentes, adultos y adultos mayores. Las clínicas son el dispositivo que posibilita un diagnóstico constructivo de las patologías adquiridas por el espacio que alberga la rehabilitación después del temporal. Reconstruir en comunidad, resolviendo problemas emergentes, nutridos desde el intercambio y la integración social, es la marca histórica del pasado 2013.

Nos proponemos comunicar la experiencia en función del proceso de rehabilitación de personas disminuidas visuales graves, ciegas y con multidiscapacidad, en la problemática de la construcción del conocimiento espacial, la percepción y la representación mental del mismo, para poder orientarse en el espacio y lograr niveles de autonomía crecientes. Este proyecto es el emergente de una convocatoria extraordinaria que realizó la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), después de la catástrofe de la inundación del 2 de abril del año 2013. El mismo se estructura en dos planos de acción: el estratégico (qué) y el táctico (cómo).

Qué. Somos un equipo intergeneracional (profesores, docentes, no docentes, graduados y estudiantes), trabajando en la investigación, articulando con la docencia en los talleres de Comunicación GVG 2 de primer a tercer año y desde la extensión en la búsqueda de respuestas a problemas sociales.

A su vez, un equipo interdisciplinario que integrándonos a la demanda de las instituciones trabajamos para fortalecerlas, en especial a la Fundación Tiflos, arrasada por la inundación. Estas personas fueron víctimas de la destrucción tanto de sus hogares en sus respectivos barrios, como de los ámbitos de rehabilitación que los nuclean, de nivel gubernamental y no gubernamental. Por eso pretendemos llegar desde cada sujeto a los barrios y a sus familias ubicadas en diferentes zonas de la ciudad de La Plata, Ensenada y Berisso.

Cómo. Desde la arquitectura, el psicoanálisis, la eutonía, la abogacía, las ramas del arte y la comunicación, proponemos dos formatos que estructuran la práctica: los talleres y las clínicas.

Los talleres funcionan como ámbito soberano de construcción colectiva de conocimientos. En esta contingencia particular de riesgo espacial extremo, la vivencia del desamparo de la persona ciega renueva la pérdida reciente de su posibilidad de ver y el duelo que ello conlleva, de ahí la importancia de la rehabilitación en adolescentes, adultos y adultos mayores ciegos. Y es en este contexto donde nuestro aporte toma forma como acción concreta de contención y acompañamiento de las personas que concurren a este ámbito para su rehabilitación, y del personal administrativo y docente.

Tomar estas instituciones como núcleos fuertes de condensación social y lugar de encuentro, permite colaborar en la reconstitución subjetiva y transubjetiva familiar y barrial, para promover los lazos sociales y las redes comunitarias a través del fortalecimiento de estas organizaciones comunitarias, acompañando para afrontar las situaciones de pérdidas familiares, materiales y simbólicas, a partir de ofrecer espacios de expresión que contribuyan a generar condiciones saludables para elaborar y resolver situaciones complejas.

Las clínicas son el dispositivo para la conformación de un diagnóstico constructivo de las patologías adquiridas por el espacio "Fundación Tiflos" que alberga la rehabilitación de personas ciegas. Y desde estos espacios abiertos de consulta, asesorar y acompañar a las personas y familiares dando respuesta a las problemáticas espaciales y constructivas de sus viviendas afectadas, como ya está ocurriendo, tanto a nivel institucional como doméstico.

Los objetivos a nivel general se orientan a: trabajar con alumnos, docentes, personal de las instituciones e integrantes del equipo para que podamos reconstruir el propio cuerpo como primer lugar habitable. Porque es desde la integridad de cada persona que se podrán renovar lazos con los demás y crear redes de contención entre distintas organizaciones, a distintas escalas. Volver habitables los ámbitos afectados por la inundación donde viven los alumnos. Esta es una tarea compleja para las personas ciegas. Todos los espacios han quedado modificados por la catástrofe. Hay que reorientarse. Re-aprender. De ahí la importancia de acompañar en esta tarea de educación espacial. Y las asesorías que brindan las clínicas para poder habitar espacios saludables.

A nivel específico proponemos que los alumnos puedan: pasar de la tensión a la distensión. Los cuerpos después de la inundación quedaron modificados. Con agotamiento y dolores nuevos producto del sobre-esfuerzo, que le exigieron las circunstancias al tratar de salvar junto a sus familias pertenencias e inclusive, sus propias vidas. Expresar mediante las



diferentes ramas del arte en sus distintas modalidades, lo vivido en esta contingencia. Pasar del silencio como marca y como huella, a la posibilidad de alzar la voz en el canto, de poder relatar su propia historia vivenciada de la situación límite que tuvieron que atravesar durante la catástrofe. Elaborar sus vivencias y a partir de ahí construirlas en experiencia. Que comunicadas desde los núcleos más privados a la comunidad, les sirva para hacerse de nuevos recursos. De esta manera la práctica se vuelve replicable. Crear esculturas donde se integren cuerpo y espacio en un mismo paisaje. Rehabitar el espacio físico que los alberga y percibir su cuerpo en el desarrollo de esta actividad albergada, conformando la unidad de actividades y ámbitos (Breyer, 2003). Recrear el agua vinculada al contexto de la naturaleza, generadora de placer y de limpieza, para poder sacarla del lugar de arrasadora y devastadora. Estar en los talleres permite volver a integrar lo que se fue desgranando por la inundación. Recorrer los diferentes espacios que transitan cotidianamente, de lo privado a lo público y de lo público a lo privado, recorriendo esta escala habitable con la confianza que da la autonomía. Que a partir de la información recolectada de las patologías emergentes de las viviendas inundadas se realicen publicaciones, nuevo material de consulta. Lograr reconstruir, unidos por un proyecto, resolviendo problemas, nutridos desde el intercambio y la integración social.

El planteo metodológico está centrado en la heurística, es decir, en el conocimiento, maduración y proyección de las fuerzas propias del individuo, que busca su genuina expresión, como miembro de una sociedad (García, 2007). El objetivo es trabajar para una educación espacial concebida como la búsqueda de una aproximación sensorial, empírica, vivencial, para comprender el fenómeno del hábitat como la relación de actividades y ámbitos, insertos en una realidad concreta (Winograd, 1998). La modalidad de trabajo es el taller como ámbito soberano de construcción democrática de conocimientos y espacio de co-aprendizaje que potencia las singularidades. El equipo de trabajo nutre su propuesta de los aportes vivenciados, reelabora introduciendo innovaciones en futuras intervenciones, articulando la disciplina, con los sujetos y los contextos.

El camino de la Extensión / conocimiento-acción  
del CONTENIDO ----- hacia la FORMA  
El camino de la investigación / el conocimiento  
de la FORMA ----- hacia el CONTENIDO

Para facilitar la orientación en el espacio y la alfabetización en Braille. Trabajamos con objetos de uso cotidiano, el cuerpo y los objetos. Espacios de uso cotidiano, el cuerpo y el espacio. Espacios intermedios, organizaciones - Espacios urbanos, recorridos. Escala real / representaciones a escala: planos hápticos y / o maquetas.

Música / Escultura / Literatura / Narración Oral

Como disparadores y vehículos de la expresión de los sentidos.

Periodismo / Fotografía / Abogacía / Cine

Como instrumentos de formación, difusión y transferencia.

Las clínicas apuntan a reconstruir los espacios arrasados. El acceso al diagnóstico de distintas problemáticas es una forma de democratización del conocimiento, donde el saber profesional encuentra una manera alternativa de llegar a toda la sociedad y recuperar los espacios afectados. Son un espacio propicio de acercamiento a la sociedad donde se realiza un análisis de patologías constructivas según métodos teóricos, con un fin diagnóstico, en búsqueda de soluciones trabajando en pro de la reconstrucción colectiva.

### **Conclusiones: A modo de cierre / A modo de apertura**

PERDIMOS TODO. Ganamos algo, creando lazos. De la catástrofe-destrucción emerge el cuerpo, primer territorio conquistado.

El equipo de trabajo se construye en las diferencias, integra personas ciegas y videntes que habitan el espacio de la interdisciplina. Los ámbitos arrasados van siendo lugares habitables y seguimos trabajando para su cotidiana reconstrucción. El silencio-desamparo rompe en palabras para relatar la historia. ESTAMOS VIVOS.

**Notas, Referencias y Fuentes Bibliográficas:**

- BREYER**, G. (2003). Heurística del diseño. Ed. FADU – UBA. Buenos Aires.
- GARCÍA**, T. O., **VIERA**, L. M., **GARCÍA**, C. B. (2007). Propuesta Pedagógica Área Arquitectura I a VI. La Plata s.n.
- WINOGRAD**, M. (1988). Intercambios. Ed. Espacio. Buenos Aires.





# **FORMA E INVESTIGACIÓN**



## **FORMAS Y MARCAS CIUDAD Y GESTIÓN**

Autor: Julio Bariani  
Universidad Nacional de Río Negro

### **Resumen:**

Hoy las ciudades constituyen, en el marco del ejercicio global de acción económica, núcleos productivos lo que las obliga a adoptar principios, conceptos y herramientas propias de la gestión empresarial tales como la planificación estratégica y el marketing. En este marco de referencia, la ciudad se lee como un producto conformado por atributos tangibles (construcciones, edificios, caminos, su propia geografía etc.), e intangibles (valores, información, conocimiento, imagen, cultura, etc.)

El concepto de marca se ha extendido a ámbitos tradicionalmente ajenos a toda consideración mercadológica. Caso extremo de esa expansión es, precisamente, la denominada "marca país", tema contiguo al de la marca de destino turístico: a partir de los 90 se instaló como estrategia de comunicación, primero en los países del mundo desarrollado y luego en otras regiones, por ejemplo, América del Sur. Uno de los modos de establecer un dispositivo identitario de las ciudades es desarrollar y proporcionarles un signo marcario que las distinga como entidad corporativa y como producto. Hoy se comienza a desarrollar la idea de que las ciudades tengan una marca (Romero, 2008). Esta se constituye entonces en una herramienta valiosísima a la hora de pensar, entre otras cosas, en el posicionamiento de la misma como destino turístico.



## **Introducción**

Desde el origen de uno de los conglomerados urbanos más importantes de la Patagonia, como es la ciudad de Neuquén, hasta la actualidad, han ocurrido numerosos procesos que contribuyeron a transformar la imagen de la Patagonia en la relación desierto-ciudad. La civis trazada por sus fundadores, en el orden de lo civil, pasó a ser polis y urbs. Como urbs entra en una dialéctica con el orbe o con lo que en la actualidad denominamos la globalidad. Hoy las ciudades constituyen, en el marco del ejercicio global de acción económica, núcleos productivos lo que las obliga a adoptar principios, conceptos y herramientas propias de la gestión empresarial tales como la planificación estratégica y el marketing.

En este marco de referencia, la ciudad se lee como un producto conformado por atributos tangibles (construcciones, edificios, caminos, su propia geografía etc.), e intangibles (valores, información, conocimiento, imagen, cultura, etc.).

El objetivo del presente estudio es indagar, a través del relevamiento de materiales y repertorios bibliográficos así como constatar a través de un estudio empírico, el desarrollo descriptivo-comparativo de los datos vinculados con la configuración de una imagen de ciudad entre las marcas-ciudad de tres localidades del hemisferio norte, como San Pablo (Brasil), Melbourne (Australia) y New York (USA) en contraste con localidades de Patagonia Argentina. Se partirá del análisis de las marcas de gestión municipal de las ciudades de General Roca (RN) y Neuquén. En ambos casos se presupone que están recorriendo un camino de consolidación de una marca de ciudad. Así mismo, también se incluye en el estudio la marca de la ciudad de Bariloche (Río Negro), de reciente creación.

### **En sus marcas: San Pablo, Melbourne y New York**

La mera idea de concebir una marca para representar a todo un país pudo haber resultado imposible hace treinta años atrás, cuando los medios de comunicación masivos se limitaban a la prensa gráfica, la televisión y, en mayor medida, la radio. Sin embargo, con la expansión tecnológica, el alcance global de internet y el desarrollo económico durante la década de



los 90, algunos símbolos se volvieron la cara visible de países; ya no alcanza el souvenir traído del exterior en un rincón de la valija, o la foto de la Estatua de la Libertad, sino que se vuelve necesario hacer explícito el viaje mediante el símbolo que da permanencia: la marca del país.

En un acto que puede leerse ligado de manera absoluta al marketing, la marca ciudad de New York (USA) se ha convertido en un referente fundamental del viaje al país de la Libertad. El viaje iniciático al exterior no se concreta si quien lo realiza no vuelve con una gorra, una remera o un buzo que verse en letras negras y rectas, con un gran corazón rojo en el medio: "I LOVE NEW YORK". Su creador, Milton Glaser, uno de los referentes máximos del diseño a nivel mundial, esbozó este logo en un papel de servilleta en el año 1975, posiblemente sin imaginar el alcance que esa marca lograrían algunos años después.

Además de la construcción de la sigla, INY, la decisión de la elección de la tipografía, American Typewriter diseñada por Joel Kaden y Tony Stan en 1974. Crearon este alfabeto, adaptando el estilo de las tipografías empleadas por las máquinas de escribir. Glaser apeló a esta forma tipografía para darle una impronta de modernismo y referenciar la evolución del diseño de aquella época.

Teniendo en cuenta esto, se puede ver cómo que el diseño comienza escaparse de los productos de marketing más conocidos para aplicarse al desarrollo de identidades culturales concretas que representan historia, comercio y, claramente, poder.

El 18 de febrero de 2005 el Gobierno brasileño lanzó la campaña "Marca Brasil" que buscaba identificar los productos nacionales exportados y serviría como logotipo turístico para promover al país en el extranjero.

El posicionamiento que se pretendió transmitir a través de la campaña fue claro: Brasil es un país luminoso, brillante y colorido. Cuenta con un pueblo alegre, que siempre está de fiesta, que tiene la capacidad de permanecer alegre pese a las dificultades y este es un rasgo que asombra a los visitantes extranjeros. Es un país que sirve de encuentro de razas y



culturas: en esencia, es un país místico. Al mismo tiempo, Brasil es un país moderno, por su gran capacidad de adaptación y constante mutación. A la vez que se afirma como un país alegre, hospitalario y exuberante, también tiene la intención de mostrarse serio y competitivo. Furlán, en ese entonces el Ministro de Industria y Comercio Exterior, aclaró que "no se trata de una marca limitada al turismo, ni será de un gobierno, sino que será una referencia nacional, tenemos la necesidad de mostrar en el exterior que Brasil ofrece muchas cosas más, además de samba, café y Pelé".

En este contexto, resalta considerablemente la marca ciudad de São Paulo, diseñada Romulo Castilho con una construcción colorida que busca romper los límites establecidos por la línea y los bordes; Una forma muy peculiar que nos transmite la complejidad de la ciudad, sus calles, avenidas y paseos, de una forma conceptual, implosionando hacia fuera, o sea los segmentos se escapan desde el centro hacia los lados o, en otra posible lectura, convergen sobre el centro de la imagen, sobre la ciudad misma. Abajo a la derecha, la frase *viva tudo isso* (viva todo esto) sobresale en letras rojas haciendo alusión lo que ofrece la ciudad: contraste cultural y social, una ciudad inusitada, inolvidable, placentera, variada, nueva, extrema, sorprendente, viva y moderna. El "Manual de uso por terceros", creado por el ministerio de Turismo paulistano detalla que:

*"La ciudad valora las diferencias, muestra contrastes y respeta culturas. Las diversas tribus que habitan la ciudad conviven y comparten el mismo ambiente, mostrando que São Paulo es un gran ejemplo de vida en sociedad".*

Y luego que:

*"Las marcas deben generar confianza e integración entre individuos que no se conocen y encontrar medios para aproximar las personas. Consumidores con intereses comunes se aproximan de otros y forman pequeños grupos, con sus peculiaridades y preferencias. La marca debe considerar estos pequeños grupos, identificando lo que los une y los hace diferentes de los demás".*

Nos encontramos, entonces, con un ejemplo de diseño destinado pura y exclusivamente a los turistas, en quienes se busca la complicidad de

hacerlos sentir como paulistanos. Marketing y diseño, cultura e imagen, son algunos de los elementos que se mezclan en esta hermosa marca ciudad. Por último, el caso Melbourne, una de las principales ciudades de Australia, para poder abordar esta marca, hay que destacar lo siguiente: la ciudad de Melbourne fue elogiada como anfitriona de los Juegos Olímpicos en 1956 y, desde entonces, es la capital de los eventos deportivos más importantes de Australia, como la Fórmula 1, el Grand Prix de Motociclismo, el Australian Open de tenis y el Open de golf. Además, es la capital del aclamadísimo Festival Internacional de Cine de Melbourne, entre otros tantos movimientos culturales relacionados a la cultura visual y al séptimo arte. Como puede verse, Melbourne se ha convertido, en los últimos años, en un centro cultural que recibe turistas de todo el Globo, es una ciudad en la que la multiculturalidad se refleja en las calles, en la cocina —cabe remarcar que también es la capital culinaria de Australia— y en el arte.

En miras de esto, se volvió necesario reflejar el movimiento de la ciudad en un símbolo que la representara, un símbolo que fuera la parte del todo de una ciudad que, al mismo tiempo, representa a un país; allí es donde el marketing y el diseño se unen para idear una de las marcas ciudad más sugerentes y atractivas desde su resolución formal, la inicial “M” parece condensar toda una ciudad con una paleta de colores análogos complementarios, azul, verde azulado y verde (fríos); y se extiende hacia un juego multicromático de matices, con gran variedad e intensidad de cromatismos, como usos múltiples y aplicaciones. El diseño corresponde a la agencia Landor de Sidney.

Figura geométrica, líneas rectas, planos en fuga y transparencias, en definitiva. Formas que denotan una ciudad progresiva dinámica, reconocida internacionalmente por su diversidad, innovación y por una mirada hacia el futuro.

### **La flecha y la manzana: los caminos de Guillermo Tell**

El inicio de la gestión del Dr. Carlos Soria, en el año 2003, como Intendente de la Ciudad de General Roca, estuvo acompañado por una estrategia muy

fuerte de comunicación, sustentada en el slogan "Roca en Acción". Esta propuesta se apoyó con un signo gráfico básico: la flecha.

Esa flecha, capturada en un cuadro azul, tiene la dirección apropiada de lectura de izquierda a derecha y de abajo a arriba. En su interior se inscribe el lema: "en acción". En efecto, el campo semántico de la flecha entendida como signo, remite de modo inmediato al movimiento y a la acción.

El color corporativo elegido para esta gestión, el cyam –que posteriormente y en tono de broma los roquenses denominaron "azul Soria" -- luego se aplicó al diseño de los carteles de comunicación, parte del mobiliario urbano, sistema de señalización, etc. Por otro lado, el representante del peronismo se identifica con este color que en la liturgia peronista remite a los símbolos patrios y sus colores.

Por su parte, la flecha es un proyectil – cuyo empleo se remonta al paleolítico-- que se dispara con un arco. Se trata de un arma arrojada con una punta afilada y en ocasiones, con plumas en el extremo opuesto para que pueda mantener la dirección después de ser disparada.

Por una parte, la manzana identifica al Alto Valle y a General Roca, al vincularla con la flecha se remite a Guillermo Tell, un personaje suizo legendario que se ha vuelto ícono del manejo de la flecha: diversos relatos de los siglos XV y XVI lo tienen como protagonista. La leyenda más conocida se vincula a su pericia en el manejo del arma y la prueba que debió sortear disparando a una manzana ubicada en la cabeza de su hijo: el flechero acertó en el blanco impuesto, obteniendo, de este modo, la libertad. Flecha y manzana aparecen vinculadas en esta leyenda y en los dispositivos que Soria activó a lo largo de una gestión que duró dos mandatos –8 años, desde 2003 a su inesperada muerte a inicios de 2012. La contundencia en este signo inscripto en un cuadrado, conforma un bloque simbólico tipográfico de buena legibilidad, aunque de líneas muy rígidas –sin lugar a dudas, también representa los mandatos de Soria que con empuje y decisión administró la ciudad.

Municipio de Roca



Ilustración 1: Marca de gestión y aplicaciones, de la Municipalidad de General Roca

## **Pétalos de colores: San Carlos de Bariloche**

En Mayo de 2011, el Ente Mixto de Promoción Turística de Bariloche (EMPROTUR), con el objetivo de "fortalecer la comercialización del destino en el cambiante y dinámico mundo del turismo es necesario, sostener una oferta atractiva y competitiva" anuncia la presentación de su marca ciudad. En base al nuevo concepto comunicacional, la propuesta de la marca Bariloche se basa en el diseño de una imagen que transmite, de forma armónica, la esencia natural de la ciudad, la vitalidad de sentir su entorno y su gente, y la diversidad de servicios y actividades que se pueden disfrutar. La nueva imagen representa los elementos de la naturaleza y las estaciones del año que se suceden. Como, retoma en su artículo, Fernando del Vecchio:

Héctor Barberis, presidente del EMPROTUR, señala: "Se trata de cuatro pétalos, cuatro hojas, cuatro gotas, cuatro elementos orgánicos que giran y se superponen para crear un quinto elemento, una identidad sólida, la marca Bariloche. [...] La nueva marca Bariloche propone un gran desafío, se presentará al mundo con una imagen actual, dinámica y renovada. Desarrollamos este cambio porque queremos ser nuevamente protagonistas en los principales mercados turísticos y para lograrlo también será necesario una nueva forma de participación de la comunidad, es decir que cada uno de nosotros acompañe desde su lugar para potenciar las virtudes y cualidades de la ciudad." (Fernando del Vecchio, 2011)

San Carlos de Bariloche es de las pocas ciudades patagónicas que toma la decisión de proponer una marca ciudad como identificación de sus actividades turísticas, culturales, económicas, sociales, etc.

Como objeción a esta fundamentación, se puede analizar las formas que caracterizan a Bariloche, montañas y pinos, nieves y lagos, la marca ciudad refleja estas formas triangulares y agudas?



*Ilustración 2: Marca ciudad de San Carlos de Bariloche*

## La letra Capital: Neuquén

En diciembre de 2011, el Sr. Intendente Horacio Quiroga comienza una nueva gestión, la tercera, en Neuquén. Entre otros conceptos de campaña, había propuesto “una construcción colectiva para da nacimiento a una ciudad distinta”: “Nacerá una nueva ciudad” dice el spot de publicidad en distintos soportes.

La Agencia Social, responsable del diseño de identidad de gestión, justifica, describe y fundamenta su propuesta de diseño gráfico a través del documento “Construcción de la marca” emitido por la “Municipalidad de Neuquén, gestión Pechi Quiroga”, el que apoya las opciones de Isologo e isotipo en los siguientes objetivos:

### Isologo

Buscamos una imagen central que reúna los conceptos de campaña: dinamismo, acción y a la vez modernidad (el Neuquén del progreso y el Porvenir)

Con audacia –pero con respeto- tomamos distancia de los viejos íconos, de las formas del pasado y desde este presente generamos una imagen fresca, moderna y disruptiva. Una construcción visual que contiene a todos: a los que nos eligieron, a la gente distinta y a sectores distintos.

### Isotipo

El Isotipo es la primera letra de Neuquén, la mayúscula, la capital: la N. En esta síntesis están contenidos todos los valores de la nueva ciudad que pretende Pechi.

La diagonal de la N cobra una dimensión mayor. Es la avenida en diagonal, el modo de conectar el alto con el bajo y a su vez con el este y el oeste.

La policromía apela a los lugares comunes: la barda, el río, también el cielo y los verdes del valle y de la acción del hombre que parquiza, que crea espacios verdes.

En este concepto la gente no está allá o acá: está incluida en todos lados. Neuquén, nos dice el isotipo, es una ciudad para todos los que vivimos acá: podemos sentirnos orgullosos del río, del verde, de la modernidad, del progreso y de lo que vendrá. El punto de partida, el proceso, la justificación y la resolución formal la convierten, a mi modo de ver, en una propuesta



Ilustración 3: Marca de gestión y aplicaciones, de la Municipalidad de Neuquén.

de diseño de alta calidad. Cabe preguntarse si este protagonismo que propone la marca como identidad de gestión, alcanza para convertirse en Marca Ciudad.

Analizando casos similares en el país y el extranjero, el diseño como disciplina permite mejorar y optimizar la comunicación de las administraciones municipales y provinciales: en algunas gestiones de gobierno y por la naturaleza de los diseños, con resultado similar a las empresas privadas, lo que está denotando que es una modalidad de administración privada en un ente público.

### **Conclusión enmarcada**

Las Leyes de la Gestalt observan que los mecanismos de percepción operan vinculando signos, formas y colores con determinados conceptos, de manera tal que algunas marcas de gestión pública se alinean en el inconsciente colectivo con marcas de empresas privadas y terminan estando muy próximas a signos identificadores de este ámbito: el privado. El derrotero del país –y tal vez podríamos afirmar, del mundo en esta era de la globalización--nos permite aventurar que grupos de personas se apoderan del espacio público, administrándolo según un proceso comunicacional propio de la empresa privada, como es el caso de la marca de Gestión del Intendente de Neuquén, el Sr. Horacio Quiroga.

No es igual la situación que leemos en la marca de gestión de Carlos Soria –y en la actualidad de su hijo Martín (que ahora soporta sobre su cabeza el peso de la manzana)--: ésta, con su elemental trabajo cromático con el azul y con la arcaica figuración y forma de la flecha, dado el protagonismo que tiene el diseño en los procesos comunicacionales, su endeble presencia la aleja de la gestión privada. El buen trabajo cromático da un carácter de pertenencia sígnica en el ámbito municipal, sin mayores pretensiones.

Bariloche, por su parte, propone una marca-ciudad y da respuesta a este objetivo. En esta ciudad no he podido constatar un registro de marca de gestión.



La reflexión final es que el diseño es un vehículo muy fuerte de construcción ideológica, y que debe ser manejado desde una concepción política y con conciencia de sus alcances sociales: lo público y colectivo se vuelve privado e individual: privatización y privación van muchas veces de la mano.

### **Bibliografía**

**COSTA**, Joan. (1993) Identidad Corporativa. Editorial Trillas. México.

**CHAVES**, Norberto y Belluccia, Raúl. (2003) La marca corporativa. Paidós Estudios de Comunicación. Buenos Aires.

**CARPINTERO**, Carlos (2007) Sistemas de identidad. Sobre marcas y otros artificios. Ed. Argonauta. Buenos Aires.

**CHAVES**, Norberto. (2011) La marca-pais en America Latina. La Crujía Ediciones. Buenos Aires

.

## **EL DISCURSO DE LA ARISTA / PROYECTO Y MATERIALIDAD**

Solana Marcelo, Di Boscio Fernando, Caballero Analía, Bulgheroni Diego  
Universidad de Flores – Sede Comahue - FDSA – Carrera  
Arquitectura

### **Resumen**

El trabajo se inscribió dentro del marco “Proyecto y Sustentabilidad en el ámbito de la enseñanza”, y fue realizado en el ámbito de una Facultad de Arquitectura, entendiendo al enfoque proyectual como eje de esta investigación, pese a que el estudio fue realizado desde las materias referidas a la materialidad y a la tecnología.

El problema fue abordado desde la temática de la tectonicidad, entendida esta como condición que le es propia a la forma arquitectónica y que aporta la legitimidad al material y la verosimilitud física al objeto, asumiendo que si se ignoran atributos corpóreos y cromáticos al momento de la creación de la forma, esta no superará el estatus de una simple ideación gráfica.

Se desarrollaron talleres de investigación proyectual donde las decisiones constructivas respondían a las necesidades visuales del proyecto, valorando la dimensión de la arquitectura donde lo visual y lo material confluyen en un mismo criterio de orden, sin llegar jamás a confundirse, por el contrario, avivando la tensión entre forma y construcción.

Los resultados obtenidos sostuvieron la relación con el problema planteado, el seguimiento sistemático no solo permitió comprobar la estrecha relación entre lo técnico con lo visual, sino poner en evidencia la sistematicidad proyectual en la obra de Mies y su evolución lógica investigativa corroborando la relación entre visualidad y técnica.

El estudio de lo “universal” (obra de Mies) devino en los conceptos ya expresados. A partir de este entendimiento se desarrollaron trabajos en la

geografía de la Norpatagonia, con materiales y técnicas constructivas sostenibles cultural y económicamente, corroborando lo analizado como apropiados "materiales de proyecto".

### **Introducción**

El siguiente trabajo de investigación se inscribió dentro del marco "Proyecto y Sustentabilidad en el ámbito de la enseñanza", realizado en el programa de la carrera Arquitectura, siendo consecuente con la importancia dada en su currícula al enfoque proyectual, particularizando este estudio desde las materias atinentes a la materialidad y la tecnología.

Valorando la dimensión de la arquitectura donde lo visual y lo material confluyen en un mismo criterio de orden, sin llegar jamás a confundirse, y por el contrario, avivando la tensión entre forma y construcción, es que se desarrollaron talleres de investigación proyectual donde las decisiones constructivas respondan a las necesidades visuales del proyecto.

Se suscribe a una forma de enseñanza enmarcada en la teoría de Helio Piñón, donde se adopta al "material de proyecto"(1) como elemento estructurador de las ejercitaciones y el estudio y re construcción de obras paradigmáticas, para definir no solo estrategias de procedimientos constructivos y aproximación al estudio de los materiales sino a responder a la lógica mucho más abarcativa de la interrelación de lo proyectual y lo técnico como una sola unidad pedagógica, resumido como la enseñanza del Proyecto, siendo esta la incumbencia más importante que tiene el arquitecto.

### **Objetivos**

Se propusieron como objetivos el establecer dentro de la disciplina, criterios para el desarrollo de una investigación proyectual y desarrollar la experiencia a través del conocimiento profundo y detallado de obras paradigmáticas, seleccionadas con un recorte temporal, geográfico y de elección del autor, para poder consolidar, a partir de las conclusiones obtenidas, las capacidades de diseño tanto materiales como expresivas.

Descubrir y crear con nuestros alumnos un catálogo de obras significativas mediante una exhaustiva tarea de búsqueda de información, análisis de documentación e imágenes, que permitieran generar un proceso de deconstrucción de la misma a fin de conocer los materiales usados, sus procesos técnico/productivos, sus sistemas de unión, sus terminaciones superficiales y la visualidad consecuencia de esta producción.

Comprender la estrecha relación entre la visualidad del objeto y los dispositivos constructivos y materiales, otorgándoles a los estudiantes, herramientas para fundamentar constructivamente sus propios proyectos.

Comprender el programa, la forma y la materialidad del objeto de estudio entendiendo por una parte los dispositivos prácticos y técnicos, y por otra, lo conceptual de lo tectónico y la forma. Es decir, ejercitar el juicio de la mirada, definiendo que estos dispositivos son parte de un todo, que determinan la expresión de la obra.

Valorar el diseño del detalle, propiciando la sutileza y la manera más conveniente de materializar una resolución constructiva y su estrecha vinculación con el resultado sensorial de la obra, entendiendo la relación de la parte y el todo como ejercitación proyectual.

Reconocer el fundamento de nuestra posición ideológica respecto a entender la particular mirada de la cátedra: enseñar a conocer materiales y técnicas constructivas dentro del ámbito del PROYECTO.

### **Marco teórico**

El espacio temporal de la enseñanza del proyecto, entendida la técnica y los procesos constructivos como parte inherente al mismo, parte a inicios del siglo XX, con el paso de los cánones del clasicismo (estudio del tipo) al modernismo donde una serie de cambios conceptuales y estilísticos comienzan a vertebrar y definir un nuevo paradigma: la forma como resultante de las relaciones de las distintas estructuras espaciales y el programa entendido ya no como una serie de requisitos funcionales, sino un conjunto interrelacionado de condiciones funcionales, constructivas,

económicas, geográficas, sociales que actúan como estímulo al proyecto y como ámbito de posibilidades para el edificio.

La estructura de sostén ya no es el cerramiento sino que adopta una autonomía respecto a este último, los nuevos conceptos filosóficos respecto al hombre moderno y su hábitat, la aparición y revolución de nuevos materiales, las condiciones históricas y su repercusión en las vanguardias y sus postulados, los nuevos horizontes a partir de la pos guerra, entre otros, hacen factible la concreción de una nueva arquitectura como repercusión de un nuevo paradigma.

Vale pensar como repercuten estos conceptos en la enseñanza del proyecto; al respecto vale referenciar a Piñón en su texto "El proyecto como re-construcción"(2) donde realiza una pormenorizada descripción del paso de la enseñanza post clasicista, describiendo a la última generación formada en la Academia, aun con las virtudes del orden estricto de la misma como realizadores de una transición a un nuevo orden estético, que sigue madurando de manera exponencial las lógicas proyectuales con las generaciones educadas en la posguerra, hasta llegar a la formación genuinamente consolidada en el auge pleno del modernismo, cuando, a decir del autor, la irrupción de los "ismos" en la época más prolífica de la arquitectura moderna cercenan las chances una evolución que, seguramente, limito una mayor madurez como movimiento estético propio de la historia contemporánea.

Interesa esta progresión temporal para asumir pautas de acción y conclusiones actuales y dar cuenta donde nos encontramos en la enseñanza del proyecto. Se entiende que este escrito suscribe la vigencia de la Modernidad Arquitectónica como objeto de estudio.

Nuestra Carrera de Arquitectura con 16 años de existencia en la zona, cuenta con un proceso que ha sido motivador y cambiante, y si bien la forma de enseñanza de los dispositivos constructivos y materiales siempre se definieron como inherentes al Proyecto y nunca se han diferenciado materias proyectuales con materias técnicas, debemos reconocer que el



*Fig.1: Evolución: desde la cadena de cristal al muro cortina (Lake Shore Drive - Chicago)*

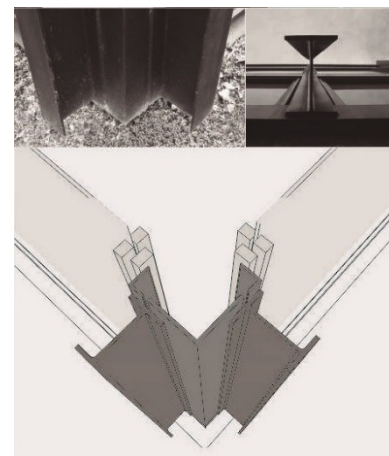
marco teórico desde donde se realiza la práctica y enseñanza ha madurado y se ha redefinido durante este tiempo.

Los textos de Helio Piñón, apoyando las posiciones conceptuales de la forma y su visualidad y de Kenneth Frampton en el estudio exhaustivo de la tectonicidad nos refieren a que las prácticas de lo constructivo siempre se plantean como un todo indisoluble con lo formal y por ende con su visualidad, y nos hacen abordar especialmente el tema de la tectonicidad, entendida esta como la condición que le es propia a la forma arquitectónica aportándole legitimidad al material y verosimilitud física al objeto, asumiendo que si se ignoran atributos corpóreos y cromáticos al momento de la creación de la forma, esta no superará el estatus de una simple ideación gráfica (3).

Si bien la arquitectura debe trascender los conceptos técnicos en que se funda su condición material es imposible considerar a la disciplina constructiva como un elemento prescindible en el ejercicio del proyecto, aunque al parecer, en la práctica de la enseñanza, los sistemas constructivos y materiales y la estructura soportante suelen ser, en general, elementos de segundo orden en el principio constitutivo del proyecto, pesando más los requisitos funcionales que los primeros.

La tectonicidad, como condición constructiva que la obra debe contener necesariamente, se entiende erróneamente como una opción del proyecto que acentúa los aspectos materiales del edificio (macizo, robusto o contrariamente ligero o inmaterial), es decir se le otorga a la construcción un papel que puede ser obviado en el proyecto: solo un argumento simbólico o iconográfico.

“La tectonicidad es en realidad una condición sustancial de la forma arquitectónica que aporta un orden al material –previo a lo arquitectónico– del que la arquitectura se nutre. Garantiza la verosimilitud física del artefacto y se rige por criterios de autenticidad. (2) No se alcanza por la mera expresión del procedimiento constructivo ni se orienta a una idea de



*Fig.2: IIT Crown hall, 1956 Mies Van der Rohe*

verdad como transparencia y adecuación, sino que es la noción y coherencia de su horizonte sistemático" (2).

No hay proyecto sin conciencia constructiva. La fricción entre la estructura física y la visual es el problema central de la creación auténtica, lo constructivo tensa lo formal, en la medida que manifiesta un orden genuino. No es un valor arbitrario de la arquitectura más o menos asumido según las ocasiones sino que es una condición necesaria que delimita el ámbito de la concepción de la forma, define los atributos de la materia sobre los que actuara la acción formativa del sujeto. Lo tectónico es su manifestación visual. "Lo tectónico es a lo constructivo lo que lo formal es a lo estructurante."(2)

Concluimos que no hay concepción proyectual posible al margen de la conciencia constructiva: la técnica, al igual que el programa, inciden de modo definitivo en las condiciones de posibilidad de la forma. La concepción espacial no superara una mera ideación gráfica sino atiende tanto a la disciplina como a los estímulos de la técnica del construir. En la medida que se fijen pautas materiales a priori se impone la necesidad de trascenderlos.

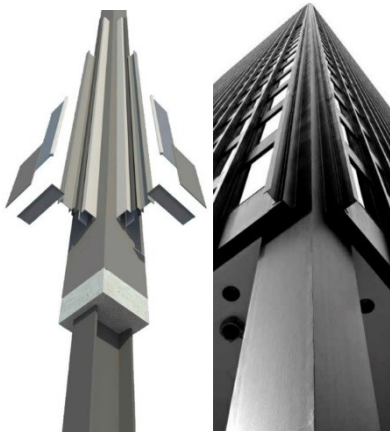


Fig. 3: Chicago Federal Center, 1973 Mies Van der Rohe.

### **El ejercicio. Su ubicación temporal y espacial**

Con el fin de concretar los objetivos propuestos, se realizó una experiencia consistente en el análisis exhaustivo de obras y proyectos de arquitectura y su comparación.

La decisión de establecer un fuerte recorte a las opciones disponibles se tomó con el propósito de enfocarse en profundidad en un análisis fácilmente comparable.

Por este motivo se eligió un solo proyectista, el Arq. Mies Van der Rohe, ya que su obra resultaba de gran valor ejemplificador, por el profundo conocimiento que tenía de las posibilidades y limitaciones de los nuevos materiales, especialmente aceros laminados y cristal.

Para esta investigación, se seleccionaron las obras de un reducido contexto temporal: los trabajos realizados principalmente en las décadas de 1940 y 1950 en el período histórico que comienza con el fin de la segunda guerra

mundial y el surgimiento de los Estados Unidos y la URSS como nuevas y únicas potencias del mundo.

En ese tiempo, Mies, con posterioridad a su tarea de Director de la Escuela de Arte y Diseño de la Bauhaus, situó su residencia en la Ciudad de Chicago, donde fue nombrado Director de la Escuela de Arquitectura de Illinois Instituto of Technology.

Fue principalmente en esta ciudad donde desarrollo su tarea profesional y de la cual seleccionamos la mayoría de los ejemplos analizados, a los que se agregaron algunas obras y proyectos realizados en Alemania, México y Canadá.

Un trabajo de tal amplitud que incrementaría la dificultad de obtener resultados analizables y comparables; debidos a esto, se decidió elegir en un sector característico de la obra: la arista, ya que la misma expresa mejor que otros componentes del edificio el conflicto entre la forma y la materialidad.

### **Metodología**

El análisis de las obras no debía dispersar la atención en cuestiones programáticas, funcionales ni nada que permitiera ampliar la investigación, aunque interesante no pertinente para la búsqueda.

Se hizo un recorte preciso en un sector del edificio, aislándolo, como si se tratase de una obra en sí misma. El escenario elegido para esta observación, la arista, permitía explorar variadas posibilidades en un sector muy preciso de la obra.

Esta unión del encuentro entre los planos exteriores de cerramiento fue el disparador del análisis: Esta parte define la visualidad y el carácter de la obra, de pequeñas modificaciones constructivas resultan importantes consecuencias visuales, vinculan la estructura resistente, los cerramientos y dan marco a los volúmenes proyectados, presentan similares



requerimientos constructivos y son materializadas con una paleta acotada de materiales.

Peter Carter (1) realiza una clasificación de tres tipos de edificios en la obra de Mies: los edificios de gran altura con armazón; los edificios de baja altura con armazón y los edificios de planta libre de una altura., en nuestro caso revelaba la intencionalidad del ejercicio elegir el primer grupo de esta lista. Por otro lado, Carter resume una selección de tipos cerramientos en los edificios de gran altura que permitió realizar la clasificación general como punto de partida del análisis.

La primera es la que corresponde a edificios en los cuales el cerramiento es un relleno entre los pilares y el forjado de las vigas. (Ej. Promotory Apartments de Chicago (1946-49). El segundo caso, el cerramiento de edificios con armazón de acero el cristal se integra al mismo quedando alineado con las placas de acero que envuelven los pilares y cantos de vigas. La introducción de maineles de acero, protuberantes en la convergencia de los módulos, hace que la estructura y cerramiento de cristal se fusionen como un todo, de modo que cada elemento pierde en parte su identidad en el proceso de conformar una expresión arquitectónica única (Ej. Lake Shore drive apartments de Chicago 1948-1951). En el tercer caso: el revestimiento se coloca por sobre la estructura y excepto por las conexiones de apoyo, es independiente de ella, en este caso las aristas son relevantes en su conformación técnica y visual (sostienen dos paños de cerramiento que se vinculan en las esquinas con repercusiones visuales interesantes de ser estudiadas)

En los edificios del segundo y del tercer grupo es donde surgen los casos más interesantes de análisis, apropiados para definirse como "materiales de proyecto".

La expresión gráfica resultante del ejercicio debía permitir el análisis detallado de cada una de las obras analizadas y la posibilidad de una comparación detallada de cada caso, por lo que se adoptó la decisión de representar cada análisis en una sola lamina que incorporara los mismos elementos gráficos.



*Fig.4 Promotory Apartments Chicago, 1949  
Mies Van der Rohe. Chicago,*

La primera tarea consistió en la búsqueda de la información para lo cual se investigó en la bibliografía existente y en las diversas fuentes que provee la web, páginas de arquitectura, fotografías, otros trabajos de análisis de la obra de Mies, sitios institucionales de los propietarios de las obras, dibujos originales del autor que exponen los museos, etc.

El material hallado debió ser cuidadosamente identificado, para garantizar la coincidencia entre los detalles relevados y la obra seleccionada. Se analizaron los detalles hasta llegar al interior de los mismos, se verificó la correlación visual de cada una de las piezas, tratando de entender el sentido en el que se dispusieron.

En los casos en que la información técnica necesaria para la construcción del detalle no estaba completa se procedió adoptar soluciones por deducción visual con las imágenes exteriores, es decir por analogía con obras de las mismas características o del mismo periodo temporal.

Cada lámina detalle obligo a los alumnos a aprender a mirar intensivamente. Cada nueva mirada y debate grupal revelaba más datos, a su vez cada lamina multiplico la información que aportaba al intercalarla con otras. Los interrogantes se plantearon a priori: entender como resuelve el arquitecto la relación entre forma y materia y como incide en la concepción de la forma la relación con el material.

## Resultados

Los resultados obtenidos sostuvieron la relación con el problema planteado, el seguimiento sistemático no solo permitió comprobar la estrecha relación entre lo constructivo con lo imagen expresada, sino también poner en evidencia la sistematicidad proyectual en la obra de Mies y su evolución lógica investigativa corroborando la relación entre visualidad y técnica.

La profundidad del trabajo de investigación realizado, teniendo en cuenta lo específico de la parte elegida (arista), posibilito reconocer las técnicas constructivas empleadas y las resoluciones de diseño, procesos de

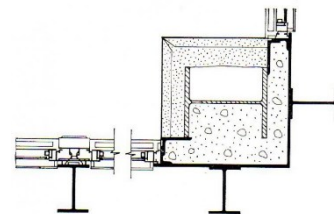


Fig.5: Lake Shore Drive, 1951 Chicago.

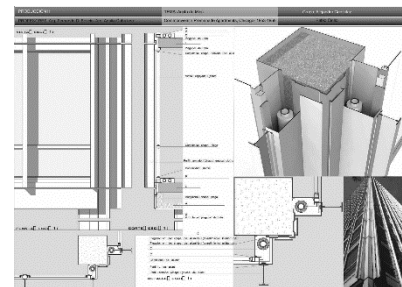


Fig. 6, Lámina ejemplo.

producción, materiales y técnicas constructivas propios del corte temporal realizado.

El debate grupal en torno a las fichas analíticas producidas con parámetros gráficos homogéneos (el corte constructivo y su consecuente vista trabajada con luces y sombras), posibilitaron una mejor comparación entre las piezas de cada obra y una más eficiente visión del conjunto del trabajo. Además de seguir la evolución de las resoluciones de Mies al respecto, se pudieron registrar clasificaciones que enriquecieron el debate grupal no solo respecto a la arista en si (la parte) sino en torno al proyecto, su visualidad, su tectonicidad y al entorno histórico y filosófico de la época.

## Conclusiones

La experiencia analítica y visual de la obra es punto de partida de una serie de actuaciones en ella, sumergiéndose en el sistema de valores de su arquitectura y de sus criterios de proyecto, análisis que exige y a la vez desarrolla la capacidad de reflexión visual y extiende los principios básicos del proyecto a situaciones alternativas.

Dentro de las mismas se da lugar al reconocimiento del "juicio estético" donde se involucran la formalidad y el sentido histórico de la obra. A diferencia del clasicismo, el juicio estético no tiene un sistema de convención de "tipos", por lo que la ausencia de un sistema de verificación del proceso, hace esencial la capacidad de reconocimiento de la forma, acto fundamental del juicio, decisivo en cada momento.

El único modo de cultivar la capacidad de este juicio es practicándolo (Piñón lo ejemplifica con la música). Nada se interpone entre la obra y el observador, el acto es de naturaleza intuitiva y sin mediaciones conceptuales, solo el hábito crea una mirada cultivadora y capaz de reconocer los criterios de orden que estructuran la construcción del objeto y vertebran su apariencia.

Con esta saga de edificios, cuya arquitectura hay que reconocer, registrar y (re) construir, se verifica el núcleo esencial del aprendizaje del proyecto, que se basa en la comprensión de la relación que se establece entre lo programático y lo formal, como introducción al concepto de juicio estético.

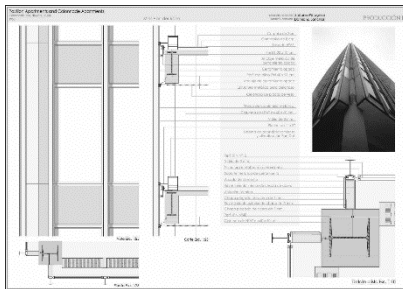


Fig. 7, Lámina ejemplo.

- (1) Mies Van der Rohe trabajando, Autor Peter Carter, Editorial Phaidon, 2006
- (2) El Proyecto como (re) construcción, Autor Helio Piñón, Editorial Ediciones UPC- ESTAB – 2005
- (3) La forma y la mirada. Autor Helio Piñón, Editorial Nobuko – 2005
- (4) Estudio sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX. Autor: Kenneth Framptom, Editorial Ediciones AKAL S.A. -1999



## **La muerte y otras costumbres**

Carla B. García, Tomás O. García  
Facultad de Ciencias Naturales y Museo  
Lab. de Análisis Cerámico (LAC)

### **Palabras claves:**

Campo funerario / arquitectura / ciudad

### **Resumen:**

En el marco del proyecto de investigación "El campo funerario. Prácticas, arquitectura, entorno cultural e identidad en diferentes formaciones socio-históricas", estudiamos los cementerios urbanos como un espacio de comunicación y materialización de los discursos mortuorios e ideologías sustentadas por una comunidad. Entendemos la ciudad de los muertos, como ámbito de correspondencias con la ciudad de los vivos a la cual pertenece, donde se reproducen, se significan y reinterpretan las huellas de los procesos de cambio socio-cultural y recepción arquitectónica, expresión formal de los sistemas de ideas de diferentes sectores sociales – tanto en el pasado como en la actualidad- y son objeto del conocimiento de la antropología y de la arquitectura.

El enfoque de análisis cultural aplicado al campo de la investigación de las formas de entierro, se interesa por la descripción de las costumbres o hábitos de personajes y grupos, abarcando su modo de vida, sus ritos, sus creencias, sus tradiciones, la manera de dar formas estilísticas, arquitectónicas y documentales a sus territorios funerarios.

Los investigadores estamos capacitados para elaborar una lectura del mundo que nos rodea y una manera de ver los significados de los fenómenos de la cultura y la naturaleza. Como tales creamos una imagen explicada sistemáticamente y por lo tanto la posibilidad de construir un

texto sobre nuestros objetos de estudio, desde el lugar en el que estamos situados, en un tiempo determinado.

### **Introducción**

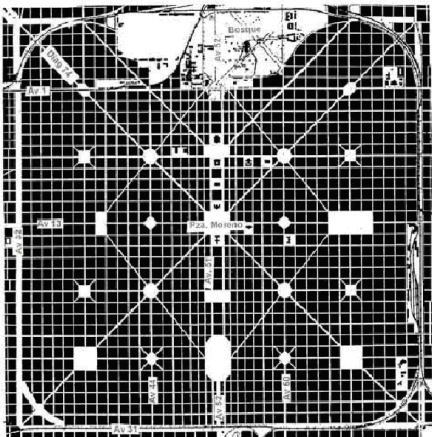
La sociedad establece sus propios principios y valores generando para aplicarlos una serie de instituciones características. En nuestras sociedades urbanas, la ciudad es un ámbito albergante de las instituciones sociales primarias, como clubes, centros de fomento, sociedades culturales y de beneficencia, de salud, educativas, entre otras, que son estructurales al funcionamiento de la ciudad misma, como las del ámbito municipal, provincial y nacional.(Sempé, 2011)

El cementerio, visto como institución, es una parte fundamental de la ciudad. Su función está consustanciada con la existencia misma de la actividad urbana y está regido por las mismas leyes organizativas que las de la ciudad. Como tal, es una consecuencia de su existencia, desde este punto de vista la ciudad es el ámbito albergante de los vivos y el cementerio el ámbito albergante de los muertos y de su memoria, actualizada por los vivos.

Como expresión de una ciudad, alberga los modos de representación de los habitantes, en su individualidad y en su ser colectivo. La expresión arquitectónica institucional y el arte funerario, como manifestaciones sociales, están regidos y regulados por normas establecidas por un determinado grupo en un tiempo y un lugar.

### **Desarrollo**

La ciudad de La Plata, en su casco fundacional reconoce un cuadrado básico, dos diagonales mayores (73 y 74), cuatro diagonales menores (75, 76, 77 y 78) y dos diagonales paralelas a las principales, -la diagonal 79 paralela a la diagonal 73, y la diagonal 80 paralela a la 74-. Una avenida cada seis cuadras, y en el cruce de dos avenidas, como en el cruce de una avenida con una diagonal, se ubica un parque o una plaza con propias y variadas formas.

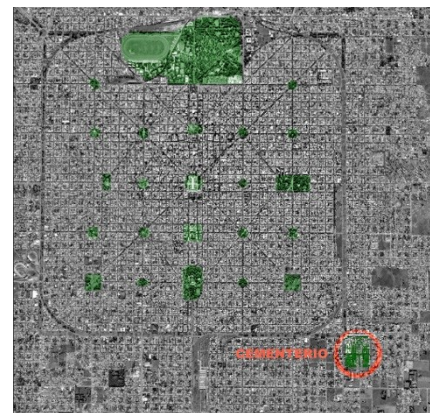


Las avenidas 51 y 53 como eje cívico monumental, contienen los principales edificios públicos y representativos de la ciudad, enhebrados como una estructura ausente en el centro y presente en el bosque y detrás del parque San Martín, por la avenida 52 que vincula a la ciudad con el puerto de La Ensenada.

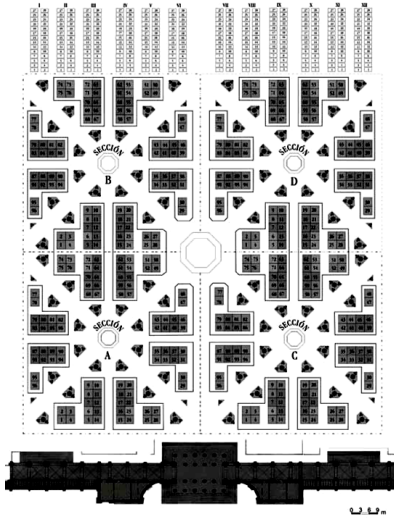
Un par de avenidas que corren paralelas entre ellas -con un espacio verde considerable- marcan con precisión un borde que es conocido como avenidas de circunvalación, delimitando el casco original. La diagonal 74 hacia el Norte remata en el Río de La Plata y hacia el sur en el Cementerio, que se desarrolla en un predio de 299.600 m<sup>2</sup> de superficie, delimitado por las avenidas 31 y 72, avenidas 137, calle 76, calle 135 y calle 74.

Llegando desde el centro geográfico de la Ciudad, la plaza Moreno, por la vía Sur de la diagonal 74, encuentra al final de su perspectiva, la iglesia del Cementerio, Cristo Crucificado, obra del arquitecto Mario Buschiazzo (1902-1970). Esta edificación enfrenta en un plano perpendicular al sentido de la diagonal 74 y fue realizada años después de la inauguración del cementerio. El cementerio municipal de La Plata fue habilitado en 1887. Fue proyectado al igual que la ciudad por el Ingeniero Pedro Benoit con un diseño urbano de manzanas, avenidas, calles y plazas, constituyendo una verdadera necrópolis que replica el trazado de la ciudad. El predio se desarrolló como solar del Estado Municipal con un carácter secular no religioso, usado desde los primeros años de la fundación de la ciudad, para la inhumación de los pobladores que se fueron asentando en la recién fundada capital de la provincia.

Su acceso principal fue concebido como la entrada a un templo griego con veinticuatro columnas dóricas, ladeado por sendas galerías abovedadas conteniendo el sector de nichos, a las que se accede mediante escalinatas de mármol. A continuación se desarrolla el predio de avenidas arboladas, plazoletas y jardines, con un sector de Panteones institucionales y familiares (bóvedas) en el que se encuentran expresiones importantes de los estilos arquitectónicos Neoclásico, Neogótico, Art Nouveau y Art Decó.







Hacia el fondo se ubica el sector de sepulturas perpetuas con monumento, que conforman el eje central desarrollado a lo largo de la avenida principal, a ambos lados se ubican las sepulturas en tierra.

Los panteones sociales y familiares más monumentales que se encuentran próximos a la entrada y galerías corresponden a las familias fundadoras de la ciudad, los grandes comerciantes y profesionales. En la medida que avanzamos por la avenida principal se llega al límite del sector de manzanas y plazas, claramente demarcado por el tamaño de los lotes. A partir de este punto, comienzan las construcciones implantadas en lotes más pequeños, caracterizadas por resoluciones arquitectónicas más simples, pertenecientes a la clase media asalariada y a la proletaria, cuyos ingresos individuales no les permitían el lujo de la construcción de un gran panteón grandes panteones sociales de las Sociedades de Socorros Mutuos, étnicas (española e italiana) u obreras (Tipógrafos u Operari Italiani), ubicados en el sector principal como resultado del esfuerzo económico de dichas instituciones. (Rizzo, 2001)

Otra similitud con la ciudad está dada por la presencia de plazas y plazoletas vinculadas entre sí por diagonales y avenidas - que jerarquizan espacios como lo hacen en la ciudad- ofreciendo lugares de quietud, descanso y reflexión, generando un microclima natural con árboles de distinto tipo y color.

## Conclusiones

No cabe duda que existió una ideología rectora para proyectar la traza urbana y concretar la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos, que tuvo un fuerte respaldo político del gobernador Dardo Rocha y de la generación fundacional. (García, García: 2011)

Así podemos concluir que el cementerio está integrado a la ciudad como una actividad de los vivos homenajeando a sus muertos. Sus similitudes con la ciudad se refieren a que fue pensado y proyectado al mismo tiempo que la ciudad, por la misma mano y la misma mente que la planifico, el Ingeniero Benoit.

Tiene los mismos elementos estructurantes que la ciudad, ésta definió un límite de diseño materializado por las avenidas de circunvalación. El cementerio tiene un límite definido por muros perimetrales jerarquizando la entrada por avenida 31. Al igual que la ciudad se estructura con un eje central y avenida arbolada que recorre y une todo el predio. Ambos se estructuran en avenidas principales y secundarias. El espacio, las visuales y el conjunto se enriquecen con diagonales que dan perspectivas variadas. Se consolidan plazas o plazoletas, de recogimiento, quietud, silencio y reflexión, un microclima como en las plazas de la ciudad. Se estructuran manzanas de distintas formas, dimensiones y proporciones, para todas las zonas con avenidas principales, calles secundarias, senderos entre sepulturas, predominantemente perpendiculares entre sí, paralelas a las avenidas y calles de la ciudad. Y diagonales paralelas a las diagonales principales de la ciudad, a 45°.

También se observa la existencia de una alternancia de espacios dinámicos, a través de las calles arboladas y espacios estáticos en la formalización de las plazas que aun con distintas formas tomando las líneas geométricas de la ciudad, enriquecen el recorrido peatonal, creando lugares de gran riqueza visual.

El hombre es el único animal consciente de su muerte y sabe que su existencia tiene que ver con el pasado y camina irremediamente a un futuro que concluye con su muerte física. En esta conciencia de mortalidad nace su angustia existencial y la búsqueda de "trascendencia". En la creencia de la existencia en otra vida expresa su resistencia a morir, a la intrascendencia que se materializa en las construcciones funerarias imponentes que simulan casas.

La muerte es un "hecho natural" y la vida incluye a la muerte tal como la ciudad incluye al cementerio como parte de sí misma.

## **Bibliografía**

**SEMPE** M.C. (2011) El cementerio de La Plata y su contexto histórico. Ed. La Plata-Ringuelet: el autor.

**RIZZO**, A. (2001) Las sociedades de socorros mutuos italianas en La Plata y su expresión funeraria. En Milenio. Chivilcoy, Caggiano (ed).

**GARCIA**, T. y **GARCIA**, C. (2011) El cementerio de La Plata y su contexto histórico. Ed. La Plata-Ringuelet: el autor.

## **INVESTIGACION DEL PROYECTO**

Alejandro Delucchi y Alexis Dawidowicz  
Universidad de Flores, Facultad de Planeamiento Socio Ambiental  
Carrera de Arquitectura  
Sede Comahue

**Palabras claves:** Investigación, proyecto, arquitectura, metodología.

### **Resumen:**

El presente trabajo corresponde al avance de una investigación, en curso, sobre el proyecto que se propone dar respuesta a las siguientes hipótesis:

- La arquitectura conoce a través del proyecto. Por lo que el proyecto no sólo es un procedimiento operativo orientado a ordenar los materiales físicos y arquitectónicos con criterios de orden y consistencia visual sino también herramienta principal de construcción de conocimiento en el campo de la arquitectura.
- La materia prima de la arquitectura es la propia arquitectura. Por lo que el arquitecto cuenta con materiales de proyecto, constituidos por el conjunto de elementos arquitectónicos y criterios formales que la historia, a través de las obras realizadas, pone a disposición de quien proyecta.
- La especificidad del proyecto se reconoce a través de los medios arquitectónicos, poniendo en juego el lenguaje más ajustado posible a la realidad física, compositiva y constructiva del proyecto, Ítalo Calvino plantea acercarse "con el respeto debido a lo que las obras comunican sin palabras".

## **Introducción**

El ámbito de las II Jornadas abre una oportunidad para debatir acerca del proyecto que es algo común a nuestros intereses disciplinares y poco común en los debates sobre la arquitectura. No solo para discurrir acerca de su práctica (el cómo) sino, lo que es mucho más trascendente, para discernir acerca de su dimensión epistemológica (el qué).

La dimensión epistemológica y metodológica del proyecto es y ha sido un punto importante de debate al interior de la disciplina, según diferentes enfoques teóricos y contextos.

Si bien el debate sobre el Proyecto ha alcanzado un importante desarrollo en el marco de la enseñanza y la práctica profesional, en el ámbito de la investigación no ha encontrado su lugar y reconocimiento, en el marco de la producción científica.

Hoy cobra relevancia en la medida que el campo científico hegemónico aún no ha reconocido la especificidad de la lógica de la producción del proyecto como instancia de producción de saberes.

## **La investigación del proyecto**

1. Distintos aspectos de la realidad requieren modos diferentes de descripción. Siendo que el proyecto de arquitectura es el fenómeno observable; que la precisión y el contenido que transmite la imagen de un proyecto difícilmente pueda ser reemplazado por otro lenguaje; que el proyecto se resuelve con medios arquitectónicos y es imprescindible ajustar la investigación a la lógica visual del proyecto y a la utilización intensiva de los mismos medios con los que el arquitecto procede: el dibujo, se hace necesario, a los fines de la investigación del proyecto, diseñar una metodología vinculada con la lógica visual del proyecto y con la utilización intensiva de los mismos medios con los que el arquitecto procede. Que pueda dar cuenta de la especificidad de su saber, ajustarse a las condiciones particulares que requiere su investigación y sea capaz de responder a la pregunta por la forma en que el arquitecto conoce y produce conocimiento.

2. En arquitectura la descripción gráfica, fotografías y dibujos, constituye el modo más eficaz para describir la obra y comunicar la arquitectura. La precisión y exactitud que transmite la documentación gráfica no puede ser reemplazada por el discurso escrito que la complementa. Así como en las matemáticas el uso del lenguaje verbal no puede dar cuenta de la complejidad de sus estructuras, la palabra no tiene capacidad para describir lo que la visión reconoce tan evidentemente.

Lo gráfico cobra la relevancia de aquello que no puede ser dicho de otra manera, que no sea la propia imagen visual como argumento inequívoco de lo que se trata. La precisión y el contenido que transmite la imagen de un proyecto difícilmente sean superados por otro modo de expresión.

El inadecuado acercamiento al objeto de estudio puede distorsionar la comprensión del hecho.

Mediante las imágenes, de fotografías y dibujos, se trata de percibir y comunicar lo que como observador competente comprendemos e incorporamos como parte de nuestra experiencia práctica. Es lo que Helio Piñón denomina como "intelección visual", expresión que define el procedimiento por el cual el observador percibe sensible e intelectualmente la obra de arte y en ese proceder diluye las fronteras entre el mirar y el comprender, como hechos separados, perfeccionando el indispensable juicio crítico, necesario para proyectar.

Sin embargo, la mayoría ve más con el intelecto, a través de conceptos, que con los ojos. (...) "Perciben, más bien, según un léxico que según su retina", (...) Paúl Valery.

3. Abordar este tipo de investigación requiere de la utilización de un conocimiento "experto" que se pone en juego tanto a la hora de recoger la información como a la hora de analizar los datos. Como señalan T. Rovira y C. Gastón, citando al filósofo alemán Theodor Adorno, "la comprensión de la obra que buscamos debe responder a una proximidad con el objeto artístico de la que solamente es capaz quien produce él mismo con responsabilidad".

Carlos Martí afirma que “la tarea crítica debe ser inseparable de la acción poética (...) el verdadero crítico se plantea los mismos problemas que el autor; ambos se formulan las mismas preguntas, comparten los mismos intereses y hablan el mismo lenguaje”.

4. La metodología de esta investigación propone avanzar en un contexto de descubrimiento creciente, en y con el propio hacer, para construir un cuerpo interpretativo (teoría) provisto por las propias obras, objeto de estudio. La continua interacción entre investigador y objeto investigado abre nuevos campos para obtener información incluso no prevista. Ese proceso dialéctico, de crecimiento espiralado y de constante profundización, se alimenta de la recolección de información que va produciendo la investigación, revirtiendo nuevos conocimientos sobre el marco teórico que, de esta manera, sufre una constante evolución, que no cesa. Esta dinámica, en la que el marco teórico y los datos surgidos del avance de la investigación interactúan mutuamente, irá ajustando no solo el marco teórico, las hipótesis e ideas directrices primarias, sobre las que se constituye esta investigación, sino también sobre el propio diseño metodológico. Esto provoca que todo se reacomode sobre la marcha de modo que, una vez que se ha planificado la investigación, el resto va a depender de las fases y de los objetivos que vayan presentándose. Esta dinámica requiere el diseño de una metodología del tipo emergente, capaz de adoptar los cambios y variaciones que surjan de los datos obtenidos.

5. Cada proyecto plantea sus propias preguntas. La investigación busca las respuestas en la génesis y evolución de la propuesta, las alternativas contempladas, los criterios que acaban prevaleciendo. Indaga las directrices del proyecto, los criterios rectores, los elementos básicos de concepción y el ámbito de las decisiones. Herramientas que, así como le sirvieron al autor en el procedimiento de la concepción, permiten, a quien investiga, tomar conciencia de las proporciones y de sus componentes, de los trazados, de la métrica ordenadora, de la relación entre los elementos constructivos.

6. Este trabajo aborda cuestiones sobre algunos aspectos no considerados por el estudio habitual de los edificios. Incorpora otras metodologías de

análisis. Procura leer lo que está escrito en la arquitectura del edificio según propone Colin Rowe, cuando señala que no le interesa “aquello que está literalmente ahí, sino aquello que da a entender lo que está allí”. Pero lo hace a contracorriente de su lectura habitual como mera representación diagramática de la estructura constructiva, el lugar y el programa a favor de una interpretación más profunda con el objetivo de desvelar organizaciones latentes que, ocultos bajo la superficie de la representación técnica, expresan una suerte de grado cero de la forma arquitectónica. Un análisis que procura una interpretación más general de la forma, un punto de partida para abrir el campo de interpretación respecto de los modelos interpretativos más dogmáticos, aunque sea de un modo tentativo e incompleto. Abre la obra a una lectura más profunda y sirve para demostrar que una obra por menos compleja que sea siempre escapará a la posibilidad de una explicación definitiva.

Cada edificio responde a una exigencia diferente acerca de lo visual. La visualidad no refiere a aquello que se nos presenta como respuesta prima facie a la imagen, sino a aquellas relaciones implícitas que articulan la organización formal.

Estas lecturas se enmarcan en una idea de indecibilidad, no como lo ambiguo o lo indeterminado, sino como una lectura difusa. Que difiera de aquella formal y conceptual que domina la crítica. Estas lecturas disturbán la complacencia del acto de leer. Desafían las convenciones de la lectura habitual, por entender que la función, la estructura material o el tipo de un edificio solo constituyen algunos aspectos de su criticalidad.

### **Conclusión:**

Este trabajo es parte de una investigación que propone responder a la pregunta por la génesis del proyecto, por la forma en que el arquitecto conoce y produce conocimiento.



Presenta un punto de vista abierto a otros problemas arquitectónicos que aunque abordados provisionalmente dejan espacio para nuevas preguntas que abrirán nuevos territorios para futuros trabajos de investigación.

Es un método que abre otras probables interpretaciones. Puede señalarse que responde a un interés por leer la forma arquitectónica de una manera menos dogmática. Plantea una evolución en términos de lectura crítica como una evolución en la naturaleza de dichas lecturas.

Es apenas una primera aproximación, a una serie de sugerentes posibilidades sobre la investigación del proyecto, que procura abrir el camino a otros posibles trayectos.

La investigación ha de trascender la simple detección de los rasgos figurativos, para encaminarse a esclarecer el orden interno del proyecto.

### **Bibliografía**

**CALVINO, I.** "Seis propuestas para el próximo milenio", Ed. Siruela, Madrid, 2000.

**DERRIDA J.** De la gramatología, Ed. Siglo XXI, México, 2003.

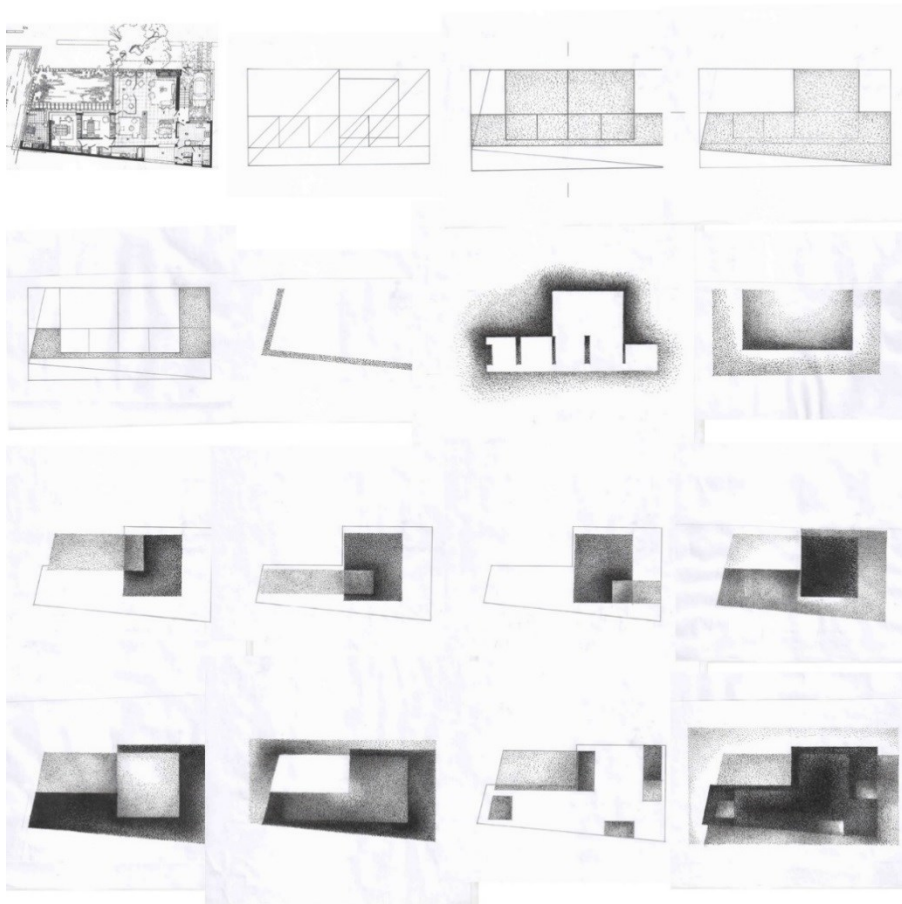
**MARTI ARIS, C.** "La cimbra y el arco". Funda. Caja De Arquitectos. Barcelona, 2005.

**PINON H.** "Teoría del proyecto". UPC/ETSAB, Barcelona, 2007

**ROWE, C.** "Las Matemáticas de la vivienda ideal, en Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos". Ed. Gustavo Gligli, Barcelona, 1999.

**ROVIRA-GASTON.**"El Proyecto Moderno. Pautas de Investigación". UPC, Barcelona,2007.

**VALERY.** "Introducción al método de Leonardo da Vinci", Ed. Visor, Madrid, 1987.



*Las imágenes son resultado de la interpretación de los trazados de la planta.  
Casa Digiorgis. Mendoza, 1957. Arq. Raúl Panoletto Gelly*



## **MANIFESTACIÓN DEL ESQUEMA METODOLÓGICO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y SU APLICACIÓN ORIENTADO AL DISEÑO**

Mg. Arq. María José Ferrero Ibargüen  
Universidad Nacional de Río Negro

**Palabras claves:** metodología de la investigación – diseño

### **Resumen:**

La presente ponencia pretende dar cuenta del proceso llevado a cabo para desarrollar el proyecto de investigación que posibilitó realizar el trabajo final de la Maestría en Diseño de Procesos Innovativos de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Católica de Córdoba, titulado:

**MATERIALES DE DESCARTE INDUSTRIAL y su aplicación en el DISEÑO DE VIVIENDA SOCIAL, caso de estudio Electropart Córdoba S.A.**

El objetivo del mencionado trabajo fue la remanufactura de ciertos desechos provenientes de una industria en particular, con el propósito de obtener un producto sustentable de desarrollo innovador destinado a la producción social del hábitat. Se abordó el tema del diseño y construcción sustentables no como unidades independientes, aisladas de su entorno físico, social y económico, sino como un "...proyecto sustentable, considerado no solo como un procedimiento técnico-profesional sino como un dispositivo cultural de acondicionamiento técnico ambientalmente apropiado del territorio para promover la habitabilidad..." (Marchisio, 2008). A continuación se exponen los estudios previos realizados para poder plantear el proyecto de investigación y la consecuente investigación orientada al diseño; se revisaron diversos autores y documentos

especializados en el tema con el objetivo de dar una forma apropiada al trabajo y encuadrarlo dentro de los cánones academicistas.

### **Introducción:**

La pertinencia de la investigación a través del proyecto o de la rigurosa y constante actividad proyectual que hoy damos por sentado en nuestras unidades académicas, fue centro de discusión hace un par de décadas en el congreso de 1996 realizado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Delft. Allí se plantearon cuestiones en torno a la investigación en disciplinas como arquitectura y diseño tratando de establecer cómo debe realizarse la investigación en estas áreas y si los diseñadores pueden tener la categoría de científicos, puesto que a estas disciplinas se las consideraba en muchos casos como fácticas, basadas intuición y creación. Como resultado del proceso reflexivo llevado a cabo en dicha universidad por académicos de diversas disciplinas, de Jong y van der Voordt editan un libro metodológico "Ways to Study and Research Urban, Architectural and Technical Design" donde 48 profesores de esa facultad exponen sus propias metodologías estudiar y enseñar agrupadas en ocho categorías, que pueden ser resumidas en términos técnicos en cuatro grandes áreas:

Investigación de proyecto: objeto y contexto determinados

Investigación tipológica: objeto determinado y contexto variable

Investigación proyectual: objeto variable y contexto determinado

Investigación a través del proyecto: objeto variable y contexto variable

Tomando como referencia esa categorización, la investigación a desarrollar se encuadraría en la segunda categoría, debido a que el objetivo personal y empresarial desde un principio se planteó la realización de espacios complementarios para la vivienda social en el ámbito de nuestro país.

El proceso de investigación es un sistema continuo y complejo de construcción de conocimientos en forma empírica elaborada a partir de la teoría, y como tal, requiere de un planteamiento metodológico necesario. Durante todo el proceso, se construye, reflexiona sobre el conocimiento que se va adquiriendo, en algunas ocasiones se requiere de improvisaciones,

retroalimentaciones y leves cambios de dirección ante descubrimientos inesperados pero que pueden abrir nuevos caminos o líneas de investigación.

El proyecto de investigación contiene las etapas que ayudan a estructurar el trabajo de investigación, deben estar presentes desde el principio, puesto que la investigación es la forma de construir la representación del fenómeno que nos interesa estudiar (objeto de estudio). El proceso investigativo tal como lo describen Barriga y Henríquez (2003) se caracteriza por la complejidad empírica, metodológica, teórica y epistemológica y se esquematiza en doce pasos que posibilitan hacer un recorte de la realidad para aprehender de una forma científica el objeto que quiero estudiar. Hay que tener bien en claro la distinción entre el proyecto de investigación, la investigación en sí misma y los aportes que se van a hacer a partir de ella.

El Esquema Metodológico del Proyecto de Investigación sirve para establecer los lineamientos generales del trabajo; se constituye en el punto de partida para poder investigar y desarrollar el objeto de diseño.

Barriga y Henríquez (2003) proponen 12 etapas de trabajo, yo por mi parte he incluido la elaboración de reflexiones finales como anteúltimo paso antes de la redacción del documento, que según mi experiencia en de gran relevancia y mejora la calidad del documento final.

1. Identificar un tema de relevancia, puede ser vinculado a otro programa de investigación, puede ser solicitado por alguna institución o porque busca responder a carencias, conflictos o necesidades sociales, etc. Argumentar sobre la o las contribuciones de la investigación a la comprensión del tema y/o su solución. Respecto de esto, mi aporte después de haber transitado el proceso, es fundamental que el investigador se sienta atraído por la temática, puesto que va a pasar mucho tiempo dedicado ella.

2. Revisar la bibliografía en las 4 dimensiones: lo empírico, lo metodológico, lo teórico y lo epistemológico, para conocer el estado del arte.
3. Desarrollar una discusión bibliográfica, contrastar diferentes posturas y argumentar en nombre de los autores, sirve para desarrollar la propia postura ante el tema.
4. Elaborar el marco teórico-referencial de cómo se piensa enfrentar el tema. Constituye un conjunto de conceptos sobre la realidad percibida, relacionados entre sí.
5. Delimitar el objeto de estudio a construir, este será guía y destino del proceso investigativo. Recorte espacio temporal.
6. Definir plan de trabajo: esto es enunciar objetivos, general (destino de la investigación o foco de estudio) y específicos (itinerario, etapas que se deben ejecutar para cumplir el objetivo principal, pueden ser preguntas de investigación), hipótesis (nociones que orientan la búsqueda), que permitan la construcción del objeto conceptual, propósitos que se persiguen y materiales y métodos que se van a emplear.
7. Diseñar un plan metodológico que posibilite la construcción del objeto empírico. Hacer las observaciones en el terreno (estudio de casos) ¿qué o quién quiero observar? ¿Dónde voy a observar? esto permite el cruce de casos y contextos para operar sobre ellos de tal forma que se alcance el objetivo planteado, proceso de muestreo.
8. Recoger la información necesaria de las observaciones y sistematizarla
9. Procesar la información (reorganizar, resumir o relacionar).
10. Analizar los resultados y otorgarles sentido dentro del marco teórico.
11. Construir el objeto de estudio, cerrar el círculo analítico, conceptual y empírico por medio de la representación del objeto de interés. Esta etapa para nosotros los diseñadores la más divertida
12. Elaborar conclusiones o reflexiones finales. Esto no siempre es exigido, pero es de gran ayuda ya que otorga un cierre y que facilita la comprensión general del trabajo. Cuando uno termina una investigación,

después de tanto tiempo trabajando en el tema, tiene la sensación de que las conclusiones son obvias, pero esto no es así, lo que para nosotros está claro o lo que nosotros entendemos del trabajo puede no estarlo para el lector, por ello dedicarle un último capítulo al cierre no es trabajo en vano. También pueden incluirse conclusiones particulares de cada capítulo o sección.

### **Algunos consejos para la elaboración de conclusiones:**

Recordar al lector cuál es la estructura del trabajo, redactando un pequeño párrafo de cada capítulo o tema y haciendo.

Poner énfasis en lo que se quiere que se recuerde de nuestro trabajo.

Tiene que existir contundencia entre la hipótesis y las conclusiones.

Se debe elaborar una conclusión por cada objetivo.

Destacar los tópicos principales, cuál es el conocimiento adquirido, a quién puede interesarle.

Contextualizar el trabajo respecto de otros. Exponer cuál es la contribución del trabajo, en qué difiere y en qué avanza, en relación a los trabajos anteriormente mencionados.

13. Elaborar el informe de investigación que posibilite su difusión; esto es un documento estructurado y ordenado, que dé cuenta de forma transparente y rigurosa cómo se construyó el objeto de estudio. Este documento debe estar estructurado con las siguientes partes:

Título

Índice

Resumen que exponga, en no más de 200 palabras, la esencia del trabajo.

Se deben incluir no más de 5 palabras claves.

Introducción donde se especifique estructuración del trabajo, los motivos que generaron la investigación y la metodología elegida para trabajar.

Marco teórico-conceptual.

Análisis del caso de estudio (en caso de existir).

Marco referencial



Desarrollo proyectual del objeto.

Conclusiones generales.

Anexos (opcional) donde pueden agregarse documentos originales, tablas, encuestas, fichas y toda la información que sea menester para sustentar o ampliar la consignada en el cuerpo del documento.

Glosario

Bibliografía, toda la bibliografía consultada a lo largo del trabajo.

El proyecto de investigación puede ser incluido en el cuerpo del documento entre la introducción y el marco teórico-conceptual o bien puede colocarse como anexo, ya que si bien fue necesaria para llevar a cabo la investigación, no es la investigación en sí misma.

### **La forma de estructurar el proyecto es:**

Tema

Palabras claves

Introducción sobre el problema de investigación.

Bibliografía, primera aproximación al tema.

Plan de trabajo, donde se detalla la pregunta de investigación, objetivos, hipótesis, propuesta de trabajo, materiales, fuentes de información, casos a estudiar y métodos a emplear.

Importancia e impacto esperados del trabajo a desarrollar, y aportes que se van a realizar al tema de estudio. También si existe la posibilidad de transferencia de resultados.

Lugar/es de trabajo y disponibilidad de infraestructura para realizar la investigación.

Cronograma con los plazos en que va a desarrollarse el trabajo, en este tema no hay que ser muy ambicioso ya que puede llevar a frustraciones el no poder cumplir con los tiempos autoimpuestos.

Lo más difícil de toda la investigación es sentarse a escribir, y sobre todo para los diseñadores que no estamos acostumbrados a ello. En el manual de metodología, Sautu, Boniolo, & Elbert (2005) brindan algunas pautas básicas para comenzar la redacción. Lo primero que sugieren es: sentarse y escribir, ya que poco a poco la redacción se va soltando y los conceptos

empiezan a fluir, es importante respetar el propio estilo de trabajo y no tratar de imitar. Al principio lo mejor es plantear una lista de palabras asociadas y derivadas del tema, hacer una pequeña descripción de los conceptos que encierran esas palabras, luego establecer relaciones de vínculos entre estos conceptos y por último jerarquizar los grupos de ideas/conceptos, ya tiene un primer índice temático para desarrollar. Buscar bibliografía que se asocie con cada grupo de ideas y anotar las preguntas que vayan surgiendo para ampliarlas y desarrollarlas; hay que tener especial cuidado con no extenderse más allá de los límites del objeto de estudio, sino se corre el riesgo de entrar en una espiral de preguntas y desarrollos de la cual es muy difícil salir para retomar el camino. La clave está en escribir espontáneamente, con oraciones cortas y al menos 10 páginas sin prestar atención a la gramática, empleando formas verbales simples, no se complique, luego se realizará una primera revisión para corregir cuestiones formales. A medida que va escribiendo es importante ir colocando los autores de las ideas y citas. Hay que formular diferentes capítulos y desarrollarlos como si fueran unidades independientes.

Para la revisión es importante leer todo como si fuera la primera vez, poniendo especial atención que lo que está leyendo expresa lo que usted quiere decir. Extracte las ideas principales y reformule el esquema de anteriormente propuesto. Complete los ítems que lo requieran, reordene las partes y elimine aquellas que están duplicadas o que ya no resulten tan importantes. Reescribir teniendo en cuenta que cada capítulo o sección requiere una introducción (mencione lo que voy a desarrollar), nudo (desarrollo el tema) y un cierre o conclusión, no hace falta que esto aparezca de forma explícita, pero sí que se respete este esquema para que la lectura sea clara y fácilmente comprensible. En esta etapa deben corregirse los errores sintácticos, gramaticales y realizar una apropiada citación de los autores y construir la bibliografía. Repita si es necesario el proceso de revisión y reescritura. Finalmente hágalo revisar sintácticamente con una persona idónea.

***"...todo proyecto de investigación debe articular coherentemente la teoría, los objetivos y la metodología. Asimismo, un buen proyecto de investigación debe tener en cuenta una serie de pautas que permitan una redacción clara y precisa, ya que muchas veces se confunde la importancia de escribir bien con el hecho de escribir mucho..."*** Sautu, Boniolo, & Elbert (2005)

### **Bibliografía**

**BARRIGA**, O. & Henríquez, G. (2003) La Presentación del Objeto de Estudio - Reflexiones desde la práctica docente. Cinta moebio. Santiago, Chile,. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

**DE JONG**, T.M. & van der Voordt, D.J.M. (2002) Ways to Study and Research Urban, Architectural and Technical Design. Delft. DUP Press. Delft University.

**FERRATER** Mora, J. (1994/2004). Diccionario de Filosofía. (3ª Reimpresión). Barcelona: Editorial Ariel S.A.

**MARCHISIO**, M. (2008). Sustentabilizar desde el diseño. Actas de diseño. 4, pp. 183-185. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

**NILSSON**, F. & Dunin-Woyseth, H. (2011) Research by Design: Progress in establishing field- specific research in architecture and design - an update on four national scenes [Versión electrónica]. Reflections +15 (pp. 14-22). GOTHENBURG, SWEDEN. Chalmers Publication Library.

Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española. (23ª ed) Madrid. Espasa.

**VAN OUWERKERK**, M. & Rosemann, J. Research by Design: International Conference Faculty of Architecture Delft University of Technology in co-operation with the EAAE/AEEA November 1-3 2000: Proceedings A. Delft University Press.

**MOISSET**, I., Peries, L., Kesman, C., Ojeda, B., Barraud, S., Fernández, M.L. & Alazraki, M. (2015) La elaboración de Conclusiones. Taller de directores y evaluadores de trabajos finales. Manuscrito no publicado.

Maestría en Diseño de Procesos Innovativos. Facultad de Arquitectura.  
Universidad Católica de Córdoba. Argentina.

**SAUTU**, R., Boniolo, P. & Elbert, R. (2005). Manual de Metodología.  
Construcción del marco teórico, formulación de objetivos y elección de la  
metodología. CLACSO, Colección Campus Virtual. Buenos Aires. Argentina.  
En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/biblioteca>



## **ESPACIO FORMA Y EDUCACIÓN**

Ph. D Arq. Maria Andrea Tapia  
Universidad Nacional de Rio Negro

### **Palabras Claves:**

Forma, espacio, educación, cultura, ciudad, ciudadanía

### **Resumen**

Este trabajo presenta algunas reflexiones de la investigación denominada "De la ciudad Letrada a la ciudad informal-Metrópolis Contemporánea", que se propone estudiar las transformaciones de algunas ciudades latinoamericanas, desde su concepción como modelos de ciudad "letrada", que construían la utopía de la sociedad moderna, multicultural, al producto de las ciudades actuales, informales, metrópolis, con una gran cantidad de problemas urbanos y sociales, es decir de sostenibilidad.

Esta ciudad letrada como la presenta José Luis Romero es y fue siempre forma, una forma ideada, pensada, proyectada y materializada, y en cada uno de esos momentos nunca dejo de ser real. Y sin dejar de ser real creó y modeló otra forma, que es la forma de la sociedad que contiene.

Esta postura se entiende a partir de concebir la figura del Arquitecto como uno de los últimos humanistas de la sociedad contemporánea. Se afrontó así, una investigación empírica de estas ciudades donde la historia es uno de los instrumentos para decodificarlas.

### **Definiciones y distinciones**

La CIUDAD LETRADA se toma a partir de entender las ciudades de América Latina bajo la afirmación de José Luis Romero, que las mismas son producto de un desarrollo intelectual, colectivo y su creación implica a través de su materialización, la modelación de un tipo de sociedad que aún no existe en

Europa. De este modo la ciudad (como obra material y como idea) es algo más: según Romero (2007) es la expresión más cabal del continente y lo que le da a éste su sello definitivamente moderno. Porque la ciudad americana no sólo es el producto más genuino de la modernidad occidental, sino que, además, es un producto creado como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla: es un artefacto ideológico de la modernidad. Así fue durante la Colonia (Imagen de la ciudad de Mendoza), primero, para situar los enclaves desde donde producir el territorio de modo moderno (la ciudad como baluarte de frontera del mundo europeo (la ciudad de Buenos Aires); en las repúblicas independientes, luego, para imaginar en esos territorios las naciones y los estados a imagen y semejanza de la ciudad y su ciudadanía (la Plata); en los procesos de desarrollo, hace tan poco tiempo, para usar la ciudad como "polo" desde donde expandir la modernidad, restituyendo el "continuo rural-urbano" bajo la dominante de la civilización urbana, es decir, con el objetivo de producir hombres social, cultural y políticamente modernos (Brasilia)". Esta ciudad así presentada es y fue siempre forma, una forma ideada, pensada, proyectada y materializada, y en cada uno de esos momentos nunca dejó de ser real. Y sin dejar de ser real creó y modeló otra forma que es el de la sociedad que contenía.

Ante esta nueva mirada sobre las ciudades latinoamericanas se quiere asociar el sentido educativo que lleva plasmada en su estructura, tratando de entender cuáles son las características físicas, morfológicas, sociales etc, que estos tienen. Entendiendo que las concepciones o proyectos culturales se expresan a través de modelos o de proyectos educativos, de tal manera, que podemos decir que a cada modelo o proyecto de ciudad ha correspondido un modelo o proyecto educativo, que aparece explícito o implícito y que puede leerse en la organización de su espacio, en el tipo de instituciones y organizaciones que la conforman y las relaciones entre ellas, por la dinámica que la caracteriza y por los contenidos educativos y valores que socializa.

De este modo podemos ver la forma de edificios, espacios públicos responden a estos conceptos de educación, materializando formas ideales

de funcionamiento que redundan en la transformación de los comportamientos cívicos del ciudadano.

Ahora bien considerando que ya en el 1200, a través de la narrativa de la novela "La Catedral del Mar" describe a la ciudad como el lugar de emancipación del ser humano de otro ser humanos, el lugar donde se reconocía el hombre libre y el ciudadano, después de haber habitado por 1 año y 1 día, hoy nos enfrentamos con una ciudad que por más de 40 años ha olvidado su vocación de construcción de ciudadanía, primero por las dictaduras que han instaurado la sociedad del miedo y que materialmente, a través de las políticas desarrollistas se han ocupado de las infraestructuras viales y luego con la aparición acelerada de los procesos de globalización que continuaron a fomentar la sociedad del miedo y la privatización de los espacios públicos.

Que es una ciudad?

Según Louis Wirth (1897-1952), una ciudad es una urbanización compleja, duradera en el tiempo, de dimensiones considerables que reúne un grupo de personas socialmente heterogéneas. Esta complejidad está dada por la multifuncionalidad, la heterogeneidad social y la densidad.

La ciudad es un artefacto material construido de manera colectiva reflejando las ideologías predominantes en un momento histórico. Por lo tanto es el elemento por excelencia de representación simbólica de una sociedad en un momento histórico dado.

Modelos de ciudades.

Verona como desarrollo del rural/ sociedades que construyen

La Plata como ciudad letrada

Brasilia como última utopía

Habiendo hecho este breve paréntesis contextual podemos continuar con nuestra reflexión sobre la educación y la ciudad como escenografía fundamental del proceso de construcción de ciudadanía



Que es la educación?

La educación: es un proceso complejo, sociocultural e histórico mediante el cual se transmiten conocimientos, valores, principios, costumbres y hábitos. Es el proceso que posibilita la socialización de los sujetos y permite la continuación y el devenir cultural en toda sociedad.

Los organismos internacionales acuerdan en que el objetivo fundamental de la educación debe ser posibilitar el desarrollo y la realización del hombre de manera integrada y en sus múltiples dimensiones, gestando la posibilidad de apropiarse de un legado cultural para enriquecerlo a través del desarrollo de las capacidades propias e inherentes a las diversidades personales.

Todo proceso educativo debe tender a crear condiciones que garanticen la igualdad de posibilidades para favorecer la formación de personas capaces de elaborar su propio proyecto de vida. Esto es, personas que se constituyan en ciudadanos responsables, protagonistas críticos, capaces de consolidar la vida democrática y de construir una sociedad más justa y desarrollada. Esta tarea, en cuanto demanda y exigencia personal, requiere sólidas competencias cognitivas, sociales, expresivas y tecnológicas, sustentadas por una fuerte concepción ética de respeto a sí mismo y a la comunidad de pertenencia.

Educación formal, Educación no formal, Educación informal

A lo largo de la historia, distintos teóricos han distinguido distintos procesos educativos: formal, no formal e informal. En este sentido, la Comisión Europea destacó la complementariedad entre estos procesos y, siguiendo el modelo clásico, plantea las definiciones que se presentan a continuación.

La educación formal incluye aquellos procesos de enseñanza-aprendizaje llevados a cabo en centros de educación o formación, con carácter estructurado (según un programa con objetivos, metodología, bibliografía, etc.) y a cuyo término se obtiene un título o una certificación. El sistema educativo de un país se incluye dentro de esta categoría.

La educación no formal engloba aquellos procesos de enseñanza-aprendizaje que no son ofrecidos por centros de educación o formación y normalmente no conducen a un título o certificación. No obstante, tiene carácter estructurado (según un programa con objetivos, metodología, bibliografía, etc.). El aprendizaje no formal es intencional desde la perspectiva del alumno.

Otras perspectivas afirman que la educación no formal es impartida por grupos y/o organizaciones comunitarios y de la sociedad civil.

La educación informal comprende aquellos procesos de enseñanza-aprendizaje que acontecen en las actividades de la vida cotidiana relacionadas con la familia, el trabajo, o los amigos. No está estructurado, es decir, no se enmarca en objetivos didácticos, ni en una metodología predeterminada y no conduce a la obtención de un título o certificación. La educación informal en la mayoría de los casos no es intencional, sino azarosa o aleatoria, es decir, los sujetos no se imponen como objetivo formal ni el enseñar ni el aprender.

Debido a la complejidad misma del fenómeno educativo, en la realidad concreta los límites que separan estas categorías son difusos, principalmente entre la educación no formal y la informal. Esta distinción tripartita se asocia también al concepto de aprendizaje permanente o a lo largo de toda la vida.

### **Espacio Público y ciudadanía**

Los espacios de la educación informal son la CIUDAD, por ende su espacio público/ pero no cualquier ciudad sino aquellas que responden a una construcción colectiva a un modelo social, a una idea de sociedad y eso se lee a través de sus espacios públicos.

Richard Sennett (1977) comenta que la atomización de la ciudad, de la cual los enclaves fragmentarios como los malls, las comunidades enrejadas o las burbujas turísticas son una expresión, "han puesto fin en la práctica a un componente esencial del espacio público: es la superposición de

funciones en un mismo territorio lo que crea complejidad en la experiencia vivida en ese espacio". Esta superposición de funciones, expresada por ejemplo en los múltiples usos de una calle (Jacobs, 1992), sólo puede ser causada por la interacción de gente con diferentes propósitos, tratando de moldear el espacio y sus usos. Estas interacciones son las que los nuevos enclaves pseudo-públicos tratan de contener y controlar.

### **Características del espacio público formal.**

Que es el espacio público?

Con respecto al uso el espacio público es el escenario de la interacción social cotidiana, tiene funciones materiales y tangibles: como soporte físico de las actividades que tiene como objetivo dar satisfacción a las necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad.

El espacio público tiene también una dimensión social, cultural y político representativo. Es un lugar de relaciones y de identificación, de manifestación, de contacto de vida urbana y de expresión comunitaria.

Es el espacio por excelencia donde se construyen los valores colectivos y compartidos.

En este sentido, la calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar los diferentes grupos sociales y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural.

El espacio público supone: dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades, características que ofrecen múltiples oportunidades de construcción de valores compartidos y colectivos.

### **La Globalización como detonador de la construcción desde lo privado e individual de la ciudad**

Las transformaciones que estas ciudades están sufriendo, alteran esta concepción y desconocen la vocación utópica del modelo urbano original. Si consideramos que la ciudad viene entendida como el lugar donde un ser

humano se emancipaba de otro ser humano, adquiriendo la libertad, por convertirse en ciudadano con derechos y obligaciones. Nos podemos preguntar qué fue de esas estructuras, formas materiales, espaciales que fomentaban la construcción del ciudadano en las ciudades actuales. Donde el espacio desde hace 40 años, viene relegado y descalificado, primero por las dictaduras militares, creando el sentido del miedo, y luego con la globalización y la creación de espacios pseudo públicos, que basándose en el sentido de inseguridad heredado de las dos décadas anteriores, crean espacio de no relación, donde se construye el consumidor y no el ciudadano. Entonces después de esta reflexión y en forma paralela al abandono del espacio público por parte del estado nos debemos detener en el surgimiento desde lo privado, desde dos frentes, el privado pobre, producto de las migraciones externas e internas y el del privado con poder adquisitivo, de desarrollos de urbanizaciones de carácter residencial.

Las ciudades latinoamericanas se enfrentan a una realidad que no le es ajena en tipología, pero sí en sus características, estos son los nuevos procesos migratorios que hoy hacen que más del 80 % de la población viva en ciudades, según los datos del Banco Mundial. Estos movimientos migratorios internacionales, han formado siempre parte de la historia de la humanidad, pero hoy en día estamos presenciando, un aumento de su intensidad y complejidad. Son en la actualidad 214 millones, el número estimado de inmigrantes internacionales a nivel mundial. En otras palabras, una de cada 33 personas en el mundo es un inmigrante. Por lo tanto podemos verificar que hoy uno de los problemas de nuestras ciudades, a nivel mundial, es el aumento de población ya sea por inmigración interna o externa y las transformaciones que esta presión produce en las mismas y en sus territorios. Estos procesos de transformación, en las diferentes ciudades latinoamericanas han reconfigurado sus trazados que, en tiempos históricos, habían sido pensados como las estructuras que garantizarían un modelo de sociedad nueva, moderna, más justa y equitativa.

Hoy esa estructura se ha desdibujado por el crecimiento desmedido de sus periferias, crecimiento que tiene características medievales si se analiza desde el punto de vista de lo privado, con una total ausencia del espacio público, verificable en las favelas, villas miserias o chabolas, según el lugar del mundo en donde esto sucede.

Teniendo en cuenta que la ciudad "formal" es un lugar planificado, proyectado, cuando el espacio público es el residuo de lo privado que tipo de sociedad es la resultante?

La ciudad es mucho más que vivienda, la ciudad es espacio público, complejidad, multiculturalidad, oportunidad, contradicción, esperanza; es el lugar donde se produce la educación informal, es la escenografía por excelencia que contiene la escena cívica, la construcción del ciudadano.

La construcción de la ciudad hoy es uno de los grandes desafíos que la sociedad contemporánea debe afrontar, y no es ni lo fue en pasado potestad de una sola disciplina.

Por otro lado, la transformación de la ciudad contemporánea, por los efectos de la Globalización, como proceso impuesto de arriba hacia abajo, ha demostrado su ineficacia en la construcción de una ciudad y por ende de una sociedad más justa y equitativa

### **Bibliografía**

**BAUMAN** Zigmund (2005) "Vite di scarico" ed. Laterza. Bari.

**GORELIK** Adrian, (2002) "Cultura Urbana y Pensamiento social en Aca Latina" Presentación en el seminario del Centre of Latin American Studies Cambridge

**JACOBS** Jane (1992) The Death and Life of Great American Cities, NY

**RAMA** Angel (1998): "La ciudad letrada" ed. Arca Montevideo.

**ROMERO** Jose Luis (2007) Las ciudades y las ideas. Ed SXXI Bs As.





## AUTORES

**Bariani, Julio:** Diseñador en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1979. Profesor en la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional del Comahue desde 1984 y continúa. Profesor titular e investigador en la Universidad Nacional de Río Negro en la Licenciatura en Diseño Visual y actual Director de la carrera. Ha participado en exposiciones colectivas de diseño en la Argentina y en Holanda como expositor invitado. Desde 2004 es integrante de la Colección Permanente de Diseño Gráfico del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). Desde 1984 se radica en la ciudad de General Roca, funda su propio estudio desarrollando trabajos vinculados con el diseño y la comunicación visual. Contacto: juliobariani@yahoo.com.ar

**Bego Maria Paula:** Nace en Buenos Aires y se gradúa como Bachiller Internacional en Artes-especializado en ciencias y letras en el año 1995, Arquitecta UBA en el año 2004. Su carrera docente comienza en el año 1999 como Ayudante en la UBA, JTP en la UfLO, CET 15, UNRN Ayudante de 1°. Hoy cursa una Maestría (MaPau) y una carrera de postgrado (FLACSO).

**Bevilacqua, Flavio:** (Bahía Blanca, 1971) Arquitecto, UBA. Posgrado: Máster in Industrial Design, SPD, Milano, Italia. Máster universitario en Diseño, Gestión y Desarrollo de nuevos productos, UPV, España. Se ha desempeñado como Director de la carrera Diseño de Interiores y Mobiliario de la UNRN. Actualmente ejerce la docencia en el ámbito universitario. Contacto: flavio9171@gmail.com

**Caballero, Analía Paola:** Arquitecta UBA año 1971. Como docente se desempeñó en UFlo, JTP Producción II (2010), Diseño Arquitectónico (2005), UBA, AyP Proyectual IyII, Cat. Manteola Stulwark (2002),



Arquitectónico I, Cat. Linder (2001). Obtuvo el 1° premio Concurso Provincial de Anteproyecto, Oficinas Caja Previsional de Aportes Profesionales de Nqn., 2014 y el 2° premio Concurso Provincial de Obra Construida, Cat. Vivienda.

Contacto: [analia\\_cab@hotmail.com](mailto:analia_cab@hotmail.com)

**Casal, Horacio:** es Arquitecto (UNLP-Arg), (Sapienza di Roma-It), Doctorado en EEUU. Como docente es Profesor Titular de Morfología y Proyecto en Argentina (UNRN) y Profesor a Contrato en Italia (UNISS), es Visiting Professor en Dinamarca y en San Pablo Brasil. Desarrolla actividades como Investigador en la UNRN y en el CNR, (Ctro. Nac. de Inv. de Italia), publicando y participando en Congresos y Conferencias en Europa y América Latina. Es Director de la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario (UNRN). En Italia, creó HCAT architetti, obteniendo Premios Nacionales, Internacionales y realizando a la fecha en su carrera profesional más de 200 proyectos.

Contacto: [hcasal@unrn.edu.ar](mailto:hcasal@unrn.edu.ar)

**Ferrero Ibarquen Maria José:** Arquitecta por la Universidad Nacional de Córdoba, Magister en Diseño en Procesos Innovativos por la Universidad Católica de Córdoba, Docente de Taller de la Carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario de Universidad Nacional de Río Negro e investigador de la misma universidad.

Contacto: [mariajose.fi@gmail.com](mailto:mariajose.fi@gmail.com)

**Forsetti, Matías:** Arquitecto Universidad Nacional de La Plata, 2004. Director del Estudio Forsetti, Nqn. Profesor en UFlo de Planeamiento Urbano IyII, 2012/15. Diseño Arquitectónico, 2008/13. Obtuvo el 1° premio en: Concurso Provincial de Anteproyectos "Juzgado Municipal de Faltas de San Patricio del Chañar", 2007; Concurso Provincial de Anteproyectos "Edificio de Propiedad Horizontal Caja Previsional para Profesionales de la Provincia del Neuquén, 2011; Concurso Provincial de Ideas y Croquis preliminares

para el desarrollo del espacio público de la localidad de Varvarco, Nqn. Obra premiada en BIAU IX, 2014 y Distinguida en BIA-AR, 2014.  
Contacto: mmffarq@gmail.com

**Carla Beatriz García.** Arquitecta, egresada en 1991 de la FAU - UNLP. Profesora Adjunta Ordinaria. Directora de Proyecto Interdisciplinario Acreditado de Investigación. En Extensión Universitaria es Directora de Proyecto Subsidiado. Desarrolla una tarea permanente de formación de recursos humanos en: Docencia / Investigación / Extensión. Fue Miembro Fundador de la Comisión Universitaria sobre Discapacidad de la UNLP. Jurado Titular en Unidad de Investigación y Concursos Docentes. Integra el Banco de Evaluadores de la UNLP en Extensión, y el Banco de Evaluadores del REXUNI. Participa anualmente de Congresos y Publicaciones a nivel Nacional e Internacional.  
Contacto: carla@carlagarcia.com.ar

**Gomez Saibene, Florencia:** Nació en noviembre de 1982 en Rosario. Obtuvo el título de arquitecta de la Universidad Nacional de La Plata en 2008. En el 2009 le otorgaron una beca para realizar un Master en energías renovables en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Profesional independiente, su experiencia laboral abarca desde la arquitectura (profundizando su interés en el diseño de interior) a la optimización que implica el desafío de la arquitectura efímera. Actualmente ejerce como docente en materias de Diseño de la carrera de Diseño de Interiores y Mobiliario (UNRN).  
Contacto: florenciagomezarq@gmail.com

**Hermida, María Florencia:** Nació en la ciudad de La Plata el 30 de mayo de 1981, Estudió Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP. Realizó diversos cursos de posgrado relacionados a Arquitectura Sustentable. En la actualidad está cursando una Maestría en Proyecto

Arquitectónico y Urbano y se desempeña como docente en la carrera de Diseño de Interiores de la Universidad Nacional de Río Negro.  
Contacto: arq.m.florenciahermida@gmail.com

**Hipperdinger Adriana:** Formación de grado arquitecta, con posgrado en planificación y gestión social. Se ha desempeñado tanto en el aspecto liberal de la profesión como en organizaciones de la sociedad civil en la problemática de Hábitat y derechos, con experiencia en la producción social del Hábitat, tanto en el diseño, gestión y ejecución de conjuntos de viviendas, como en el dictado y organización de capacitaciones, cursos y eventos vinculados a la temática y a la extensión y voluntariado universitario.  
Contacto: ahipperdinger@yahoo.com.ar

**Leves, Natalia:** es arquitecta en formación como magister en Proyecto Arquitectónico y Urbano. En su labor diaria, explora y vincula el diseño puro, el diseño aplicado y vinculado con la construcción de obras a pequeña y mediana escala con proyectos interdisciplinarios, el espacio público y la ciudad. Es docente en la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño en la UNRN, donde trabaja en talleres de Morfología y Diseño Proyectual. En constante movimiento, todo es desarrollo de conocimiento, realiza participaciones en ámbitos diversos y colaborativos.  
Contacto: natalialeves@gmail.com

**Martínez, Luján:** Arquitecta UBA, Docente UNRN, Fundadora, Curadora, Diseñadora y Vidrierista de Tienda mínima. Origamista. Estampadora. Gestora de proyectos culturales y Capacitadora en Grupo Oficios. Fui Creadora del emprendimiento minimademalis®, donde diseñamos y comercializamos objetos de uso cotidiano. Participamos en el programa Incuba del GCBA y fuimos seleccionados para integrar la muestra ARGdis TOKY007, con nuestro mate EGGY.  
Contacto: lujanmartinezcavallo@hotmail.com

**Solana, Marcelo Gustavo:** Arquitecto de la Universidad Nacional de La Plata, 1992. Docente en UFLa desde el 2000. Profesor Titular de Producción IV y Jefe de Area. Publicaciones de trabajos de investigación y workshops: "Transformador/Ensayo sobre Diseño" – Corfone (2004), "Injerencias Urbanas", trabajo de taller de Javier García Solera (2012). Doctorando de la Universidad de Mendoza, (tesis en anteproyecto). Activo participante del Colegio de Arquitectos de Neuquén, cumpliendo funciones en el área de concursos como Asesor. Actualmente forma parte del Instituto de Investigación y Capacitaciones del CAN.  
Contacto: arqsolana@gmail.com

**Tapia, Maria Andrea:** Doctora en proyecto del espacio Ambiental de la Universidad de Sassari Italia. Especialista en estudios urbanos territoriales de la ciudad contemporánea Latinoamericana y europea. Directora de proyectos de Investigación urbano territorial. Investigador y evaluador experto de la REA (Agencia Europea de Investigación) y del Programa del Gobierno Sueco para Polonia de financiamiento para la investigación. Evaluador de tesis de Doctorado UM. Visitig Profesor de universidades europeas y latinoamericanas. Profesor de Proyecto, de Historia y teoría de la arquitectura UNRN. Socia Fundadora del estudio Profesional HCAT architetti, dedicado a proyecto arquitectónico y Urbano-Territorial, con fuerte impronta sobre el paisaje. Contacto: matapia@unrn.edu.ar



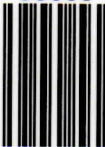
65104898R00082

Made in the USA  
Charleston, SC  
12 December 2016

ISBN 9781539985457



90000 >



9 781539 985457