

LA PRESENCIA DE LA “NATURALEZA” EN LA OBRA ARQUITECTÓNICA PORTEÑA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Mabel I. Contin

Resumen

El espacio público, el ámbito de convivencia social, presenta la diversidad de la vida urbana en sus dimensiones vitales e históricas. La búsqueda de ordenes alternativos que comprendan las diferentes funciones, la superposición de usos, la fragmentación, el dinamismo, la complejidad y la participación social, son los desafíos que enfrenta el diseñador del XXI.

El paisaje contemporáneo no se encuentra como otrora indisolublemente unido a la “naturaleza”; ella misma ya no es considerada como inmutable y determinada, sino que se la comprende en su dinamismo y multiplicidad, propiedades que hacen a la evolución y redefinición del concepto de paisaje. La ciudad metropolitana ha perdido sus puntos de referencia y su capacidad de expresar significados, creando un nuevo paisaje que no expresa el espíritu del lugar y su tiempo. Recuperar la capacidad de expresar significados y preservar la memoria es el reto de la actual arquitectura urbana, que da forma a la ciudad, la transforma y estructura su paisaje.

Palabras clave: paisaje urbano - paisaje cultural - espacio público

1. Movimientos internacionales arquitectónicos y paisajísticos

Los conceptos de moderno y postmoderno han contrastado el debate de la arquitectura del siglo XX. Sin embargo, especialmente en el segundo de estos “estilos”, subyace una importante ambigüedad. Algunos críticos ubican a la década del 60 como el límite del apogeo del movimiento moderno consagrado por Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe y los constructivistas. Esta arquitectura denominada “nuevo estilo internacional” derivaba de los nuevos medios de construcción; estructuras de acero, hormigón y cerramientos de cristal definían una nueva concepción internacional del espacio. Este fue el rasgo sobresaliente, el espacio estaba formado por un plano horizontal libre, con fachada transparente, en el que la sensibilidad por el lugar es irrelevante.

Se expresaba de esta manera la racionalidad, los materiales y fundamentalmente, una sociedad industrial que transformaba su fisonomía y estética. Uno de los principios del arte moderno establecía que el edificio no fuera cargado de ningún ornamento superfluo.

Paralelamente, el diseño del paisaje se encontraba enraizado en los lineamientos del siglo XIX contra los que habían reaccionado los modernos. La naturaleza orgánica del paisaje se mantenía contrapuesta a los principios entonces imperantes del progreso, la geometría, la técnica, el orden y la imagen de la máquina.

En tanto, el postmodernismo de arquitectos como Robert Venturi o James Stirling que critican el lenguaje del movimiento antecedente no

deja de identificarse, sin embargo, con otros de sus aspectos constituyendo de esta manera una reacción ambivalente. El concepto de lugar adquiere entonces un papel trascendente y se revaloriza al templo griego como modelo. Él manifestaba la reconciliación del hombre con la naturaleza al adaptar sus formas al significado del lugar y al carácter de la divinidad a la que estaba dedicado. “La arquitectura postmoderna emplea un doble código referenciándose a proporciones variables, y según el caso, a la modernidad y a las tradiciones” (Jencks, 1985: 25).

Entre ambos movimientos, como ha ocurrido con la evolución de todos los estilos, aparece el modernismo tardío. Renzo Piano y Norman Foster entre otros, han contribuido a definir a este período como pragmático y tecnocrático en su filosofía social y de llevar al extremo las concepciones estilísticas del modernismo a fin de revitalizar un lenguaje arquitectónico moribundo.

El campo de la arquitectura, como arte que modela nuestro territorio, registra de inmediato las necesidades, deseos y aspiraciones de una sociedad, al tiempo que las refleja. Durante decenios, formas y comportamientos fijaron las normas de la construcción y tuvieron extendidos efectos que finalizaron por determinar el aspecto de nuestros campos y ciudades.

De este modo, la ética moderna de la sobriedad y la vuelta a las formas primarias y elementales con construcciones funcionales simples y despojadas, han hecho que las ciudades se conviertan en conjuntos de cubos desnudos donde

sólo se percibe la utilidad y la rentabilidad de estos "containers" del espacio. En consecuencia, se ha establecido y extendido la monotonía. Sin embargo, los problemas de la ciudad de fin del siglo XX tal vez puedan replantearse a partir de elementos urbanos del siglo anterior. Las alamedas de árboles y las plazas arboladas del siglo XIX, las simetrías y los ejes que facilitaban la utilización de los espacios verdes pueden ser útiles en el proceso urbanístico de creación de un nuevo ambiente urbano (Klotz, 1985:23).

La postmodernidad recurre a la historia y lo hace de manera demostrativa, utilizándola en una relación de tensión en contraste con la forma moderna, a fin de transmitir una intención precisa. Tal es el caso de la Plaza de Italia de Charles Moore, con el emplazamiento de las arcadas clásicas en su complejo arquitectónico moderno. Esta arquitectura no es exclusiva ni posee una lógica rigurosa, admite contradicciones e inconsecuencias de una realidad compleja. Opuesta a los postulados de la modernidad, utiliza multiplicidad de formas para comunicar contenidos y mensajes, incorpora nuevamente el lenguaje de la representación pictórica y la ornamentación y la decoración, el símbolo y el signo. La obra arquitectónica deviene una obra de arte donde la apariencia juega un papel fundamental en los edificios, definidos no sólo por su función sino también por una ficción artística.

La sensibilidad hacia el lugar, característica intrínseca de la arquitectura del paisaje, es un fenómeno reciente, si bien la arquitectura ha pretendido durante la mayor parte de su historia integrarse en la naturaleza. El espacio moderno tiene una condición teórica, ideal e indefinida que se basa en medidas, posiciones y relaciones cuantitativas, abstractas y lógico-matemáticas. Su prototipo se halla en las primeras décadas del siglo XX, en la estructura Dominó de Le Corbusier y los pabellones de Mies van der Rohe. En tanto el lugar posee un carácter empírico, concreto o definido por las cualidades de las cosas, por los valores simbólicos e históricos, es ambiental y se relaciona fenológicamente con el hombre y su percepción. El organicismo de Frank Lloyd Wright, que adapta el espacio al programa funcional utilizando materiales del lugar, y la arquitectura nórdica, encabezada por Alvar Aalto, que manifiesta la atracción por la naturaleza, introdujeron definitivamente la relación de la arquitectura con el entorno natural (Montaner, 1997:34) (Figs. 1 y 2).

A nivel urbano, dos proyectos de ordenamiento espacial nacieron en concordancia con las siguientes posturas:

- la *culturalista*, que buscaba su inspiración en el pasado a partir de la crítica a la destrucción orgánica de la ciudad bajo la presión de la industrialización. Este modelo planteaba límites precisos a la urbe rodeada por un cinturón verde, destinado a impedir su unión con otras aglomeraciones. Las "ciudades jardín" de Howard y Abercrombie no podían extenderse y cada una de ellas ocupaba el espacio de forma diferente. Este movimiento, materializado en las "new town" inglesas, integró distintos conceptos entre los que se destaca la creciente preocupación por preservar el entorno rural.
- la *progresista*, aplicaba un ordenamiento tipo independiente del momento histórico, sitio geográfico y sociedad. En 1928 el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) constituyó su órgano de difusión y en 1933 se formuló su expresión doctrinal, la denominada Carta de Atenas. Se establecía una nueva relación con la ciudad basada en una concepción austera y racional de la belleza que respondía a las necesidades del hombre tipo: habitar, trabajar, circular y cultivar el cuerpo y el espíritu (Contin, 2000:12).

La revalorización de la idea de lugar constituye una crítica a la ciudad contemporánea y se



Figura 1: Westmount Square-Montreal, Mies van der Rohe.

vincula con la recuperación de la historia, la memoria y la experiencia sensorial, la percepción. Esta particular sensibilidad unida al interés por la arquitectura vernacular se observa, por ejemplo, en la obra de los arquitectos latinoamericanos Luis Barragán (1902-1988) y Roberto Burle Marx (1909-1994), quien estableció una estrecha relación entre arquitectura y naturaleza, aplicando en la arquitectura del paisaje principios contrapuestos como abstracción geométrica y formas orgánicas, o lenguaje internacional en ambientes tropicales.

Esta labor desarrollada en el contexto moderno de la posguerra contribuyó a la creación de nuevos diseños. La arquitectura del paisaje postmoderno es pluralista, proviene de numerosas y variadas fuentes y disciplinas, y comprende el eclecticismo, la fragmentación, la estratificación de sistemas inconexos de ordenación, el historicismo, la ironía, la metáfora, etc. Ella ha adoptado posturas que, incluso en algunos casos, se han desvinculado de las predominantes en el campo arquitectónico, estableciendo de esta manera una estética propia (Lyll, 1991:10).

Este notable cambio en la integración de la naturaleza y la arquitectura durante el modernismo tardío y el postmodernismo ha convertido a los lugares, de acuerdo a Josep Montaner, en focos de acontecimientos, concentraciones de dinamismo, caudales de flujo de circulación, momentos energéticos, etc. Dentro esta clasificación distingue, a su vez, tres realidades espaciales: *espacios mediáticos*, donde la arquitectura es un contenedor neutro que configura interiores modificables y dinámicos como los museos de las ciencias; *no lugares*, definidos por la sobreabundancia y el exceso, relacionados con el transporte rápido, el consumo y el ocio, que se contraponen al concepto de lugar de las culturas en un tiempo y lugar, permanencia y unidad; y en tercer lugar *espacio virtual o cibernético*,

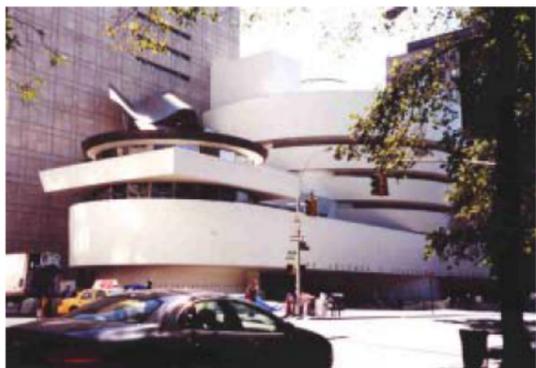


Figura 2: Museo Guggenheim-Nueva York, Frank Lloyd Wright.

el lugar intangible para proyectar mediante la computadora.

“El lugar y el no lugar, como el espacio y el antiespacio, son polaridades límites. El espacio nunca es delimitadamente perfecto de la misma manera que el antiespacio casi nunca es infinitamente puro. Tampoco el lugar podrá nunca ser completamente borrado ni el no lugar se cumple nunca radicalmente. En nuestra condición presente, espacios, antiespacios, lugares y no lugares se entrelazan, complementan, interpenetran y conviven” (Montaner, 1997: 52).

2. Entorno y arquitectura en la obra de Mario R. Álvarez, Justo Solsona y Alberto Varas

La presentación de los movimientos predominantes durante la centuria pasada nos da el contexto internacional en el que se desarrolló la sucesiva producción de tres destacados arquitectos argentinos. Los arquitectos Mario Roberto Álvarez, Justo Solsona y Alberto Varas, disertantes del seminario *“Lógicas y procedimientos del proyecto”* dictado en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires como parte de los cursos de doctorado, nos permiten observar a través de sus planteos teóricos y obras, la relación arquitectura-naturaleza propuesta por sus estudios para el ámbito público de la ciudad de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX.

Comenzamos cronológicamente con Mario Roberto Álvarez quien recibió en 1936, acredita 64 años de intensa actividad profesional en la que, autodefinido como racionalista, adaptó la forma a la función otorgando un sentido y razón a cada obra como base para su permanencia. Los principios que de manera continua aplica a su producción se basan en la obtención de calidad en los espacios y formas, en la proporción y los detalles. Su concepción de la arquitectura queda claramente definida en esta cita: *“El arquitecto hacedor de la forma por la forma misma ha fenecido. Todo el manierismo, el formalismo y el decorativismo o los medios equivalentes de evasión, han muerto y la realidad objetiva nos impone otra actitud”* (Álvarez, 1974: 35).

La inserción e impacto en la ciudad de esta expresión arquitectónica, que posee un alto grado de abstracción, varía de acuerdo a la escala y frecuencia con que se presenta. El respeto al sitio parte en él de su profundo conocimiento y es entendido, además, como una responsabilidad social que se basa en la consideración del ambiente local. En ese sentido, la percepción y convicción de la necesidad de crear espacios públicos fue el motivo detonante de la propuesta de Álvarez en la zonificación de la manzana que

ocupa el complejo Centro Cultural del Teatro General San Martín (1953-1964), donde pidió la expropiación de una de las esquinas a fin tratarla como plaza seca con locales abiertos hacia ella para asegurar su vitalidad (Figs. 3, 4 y 5).

Otro ejemplo de la importancia otorgada a la relación de la obra y el espacio urbano, así como a la producción arquitectónica precedente, es el edificio de Av. Figueroa Alcorta 3010 del año 1969. Lindero al proyecto a realizar se encontraba un edificio de Wladimiro Acosta, uno de los mayores representantes del Movimiento Moderno en la Argentina, cuya valoración llevó a Alvarez a efectuar gestiones que le permitieran respetar su carácter y entorno. De este modo, logró unificar el espacio abierto común de ambas obras obteniendo una continuidad que valoriza ambos edificios y evita las medianeras (Waisman, 1974:40).

A los postulados compartidos con Alvarez, como el logro de una arquitectura clara, funcional, como acto inteligente en la definición de Mies van der Rohe, Solsona integra *"un cierto riesgo que el proyecto debe asumir a fin de no ser aburrido"*. Éste pertenece a la generación formada bajo los preceptos racionalistas e incorporó a ellos una fuerte inquietud por lograr singularidad en sus ideas, en las que señala la influencia de las decisiones formales provenientes de la arquitectura inglesa de Stirling, Ellys, Smithson, etc. En sus palabras: *"De este período 1970-1980, rescato la existencia de los ejemplos, el gran esfuerzo puesto en innumerables proyectos no realizados, la vocación por seguir insistiendo en la búsqueda de una arquitectura que refleje la posibilidad de las profecías y que permita asimismo la comprensibilidad que necesitan los hechos de todos los días"* (Petrina, 1980:62).

La relación con el sitio es ignorada en el inicio de sus proyectos en donde la planta funcional se convierte en el numen, punto de partida e intérprete de las necesidades establecidas en el diálogo con los clientes. Sin embargo, el ámbito donde se inserta el conjunto de Argentina Televisora Color (1977) es esencial a su resolución. El proyecto ejemplifica, asimismo, la polémica establecida en Buenos Aires en esa década: "arquitectura-objeto" versus "arquitectura-ciudad" y establece una nueva articulación con el contexto urbano. La singular obra propone incorporarse como una extensión del espacio libre en que se ubica y define un sector despersonalizado de la ciudad a partir de la función primaria del conjunto. La cubierta adquirió protagonismo al constituirse en una plaza seca, un plano inclinado con árboles y paseos que contrarresta una

de las críticas al sitio: la ocupación de un espacio recreativo de uso espontáneo y la pérdida de su forestación. *"La explanada rampante es la superficie protagónica del conjunto; desde ella se accede a nuevas visuales hacia toda el área, de ella emergen los volúmenes dominantes de los estudios; estos y otros elementos secundarios definen virtualmente sub-espacios y recorridos. La dureza de los prismas regulares contrasta con la espontaneidad de su uso verificada en la actitud lúdica que despierta en quienes la utilizan. Experimentarle en los momentos de mayor frecuencia es confirmar la eficacia de la solución propuesta hacia el área y su reparación satisfac-*

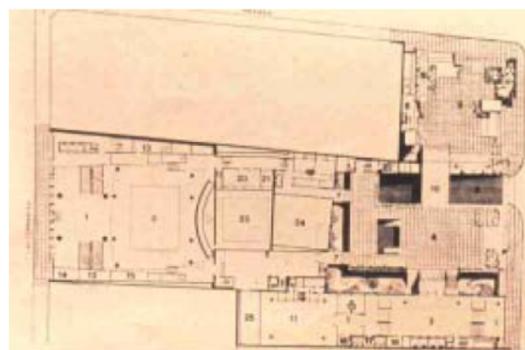


Figura 3: Planta del Centro Cultural del Teatro General San Martín que incorporó la plaza seca, Mario Roberto Alvarez, 1953-1964.



Figura 4: Vista hacia la plaza del Centro Cultural del Teatro General San Martín.



Figura 5: Vista desde la plaza seca Centro Cultural del Teatro General San Martín.

toría del territorio natural perdido” (Asencio, 1980:55) (Figs. 6, 7 y 8).

Por su parte, Alberto Varas presenta una visión diferente del proyecto arquitectónico, derivada de una formación académica distinta. Ésta se caracterizó por estar imbuida por el modernismo tardío de fines de los años 60, período que facilitó el desarrollo de la curiosidad y la no aceptación de lo dado, es decir, la reacción contra el lenguaje como un mecanismo de producción del proyecto. A su vez, incorpora la observación de la situación metropolitana compuesta por contextos complejos entre los que enumera las crisis de diversas variables. Entre ellas la



Figura 6: Foto aérea de Argentina Televisora Color, F. Manteola - J. Sánchez Gómez - J. Santos - J. Solsona - R. Viñoly, 1977.



Figura 7: Sector de la Plaza de Argentina Televisora Color.



Figura 8: Vista hacia el acceso de Argentina Televisora Color.

correspondiente a la ocupación del espacio, el sitio, la construcción, la transformación de fines del siglo XX y principios del XXI, la polución, etc.

Su respuesta arquitectónica parte de la comprensión de la disciplina como hecho urbano con diversas expresiones. La arquitectura como disciplina que no prescribe sino que encuentra sus límites en la tecnología al determinar lo posible, en la crisis urbana y en la “ideación”, principio básico de la arquitectura contemporánea que origina y articula los proyectos. Su concepción reconoce tres problemas comunes derivados de la transformación: la obsolescencia de las infraestructuras, el cuidado de la naturaleza y el respeto por el patrimonio. En este contexto, Varas presenta una nueva visión del parque urbano, materializada en el proyecto de los parques públicos de la Ciudad Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, que incorporan multifuncionalidad, carácter, accesibilidad y además, finalizan el borde de la ciudad. La estética resultante del proyecto no es inicial, no parte de un ideal previo, es el producto final que atraviesa el proceso. *“Se trata de encontrar un equilibrio entre la presencia de la Naturaleza, el paisaje natural y la ciudad: infraestructuras, usos recreativos, arquitectura, paseos públicos, pero, sobre todo - como en toda intervención de gran escala-, se trata de resolver la identidad del sitio dentro de una concepción que valore ajustadamente los elementos naturales que vale la pena conservar, constituyéndolos en factores de educación, para su conocimiento, uso y mantenimiento y, a la vez, incluya aquellos elementos de uso, programas arquitectónicos, recreativos y educativos al aire libre, paseos contemplativos, lugares y espacios necesarios, que conviviendo con lo heredado constituyan el punto de partida para la creación de una nueva urbanidad moderna”* (Varas, 2000a:132) (Figs. 9, 10 y 11)

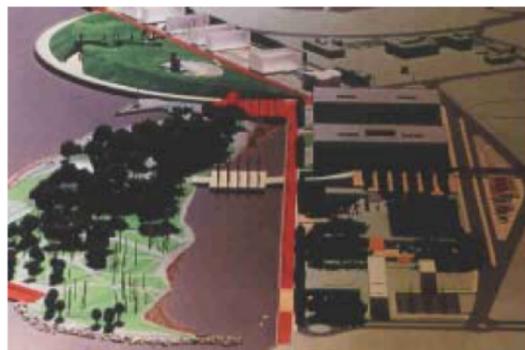


Figura 9: Maqueta general del proyecto de los parques públicos de la Ciudad Universitaria, Baudizzone, Lestard, Varas, 1998.



Figura 10: Sector Parque Natural de los parques públicos de la Ciudad Universitaria.



Figura 11: Sector Parque de la Memoria de los parques públicos de la Ciudad Universitaria.

3. El paisaje urbano y la obra arquitectónica en los inicios del siglo XXI

Tres posturas ante la vinculación de la obra y el sitio que conviven en el pluralismo del fines del siglo XX, se corresponden con los movimientos vigentes en el contexto internacional y mantienen la validez de sus postulados constituyendo la ciudad collage definida por Montaner.

El espacio público, el ámbito de convivencia social, presenta la diversidad de la vida urbana en sus dimensiones vitales e históricas. La búsqueda de ordenes alternativos que comprendan las diferentes funciones, la superposición de usos, la fragmentación, el dinamismo, la complejidad y la participación social, son los desafíos que enfrenta el diseñador del XXI.

El paisaje contemporáneo no está, como otrora, indisolublemente unido a la "naturaleza"; ésta no es considerada ya como inmutable y determinada, sino que se la comprende en su dinamismo y multiplicidad, propiedades que hacen a la evolución y redefinición del concepto de paisaje. La ciudad metropolitana ha perdido sus puntos de referencia y su capacidad de expresar significados, creando un nuevo paisaje que no expresa el espíritu del lugar y su tiempo. Recuperar la capacidad de expresar significados y preservar la memoria es el reto de la actual arquitectura urbana, que da forma a la ciudad, la transforma y estructura su paisaje.

Bibliografía

- ALVAREZ, Mario R., 1974: *Que las obras hablen...* En **Summa** 80/81, Buenos Aires: 35.
- ASECIO, Miguel, 1980: *Arquitectura y entorno en la década del setenta*. En **Summa** 157, Buenos Aires.
- CONTIN, Mabel, 2000: *Una aproximación a la historia de la arquitectura paisajista argentina*. LINTA-CIC, La Plata.
- FORUM 1, 1998: *Designed Landscape*. Spacemaker Press, Washington.
- JELLICOE, Geoffrey y Susan, 1995: *El paisaje del hombre*. Ed. Gili, Barcelona.
- JENCKS, Charles, 1985: *La bataille des etiquettes*. En: **Nouveaux plaisirs d architectures**. Centre Georges Pompidou/CCI, París: 25-33.
- KLOTZ, Heindrich, 1985: *Revision de la modernité*. En: **Nouveaux plaisirs d architectures**. Centre Georges Pompidou/CCI, París: 22-34.
- LYALL, Sutherland, 1991: *Landscape. Diseño del espacio público. Parques, Plazas, Jardines*. Ed. Gili, Barcelona.
- MONTANER, Josep Maria, 1997: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Ed. Gili, Barcelona.
- MOISSET DE ESPANÉS, Inés, 1997: *El paisaje del tercer milenio: nuevos parques urbanos*. En: **Actas del 34º Congreso Mundial de IFLA**, Buenos Aires.
- PETRINA, Alberto, 1980: *Entrevista al arquitecto Justo Solsona por el arquitecto Alberto Petrina*. En **Summa** 152, Buenos Aires: 62-65.
- VARAS, Alberto, 2000a: *buenos aires natural - artificial*. Eds. Harvard University y Universidad de Palermo, Buenos Aires.
- VARAS, Alberto, 2000b: Conferencia integrante del seminario de doctorado FADU-UBA "Lógica y procedimientos proyectuales", Buenos Aires.
- WAISMAN, Marina, 1974: *Mario Roberto Alvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado*. En **Summa** N° 80/81, Buenos Aires: 36-42.