



La maquinaria narrativa del proyecto arquitectónico

Pedagogías desde la experiencia
en la obra de Héctor Oddone

Pablo Fidel Rescia



En este texto se aborda la construcción de un cuerpo de conocimiento asociado a la didáctica del proyecto arquitectónico fundado en la dimensión sensible de la experiencia arquitectónica. En diversas comunidades académicas, el análisis de la percepción y experimentación de los objetos arquitectónicos son parte de los procesos didácticos, sobre todo en los años iniciales de la carrera, apoyados en la experiencia del estudiante. Sin embargo, estas inquietudes quedan en segundo plano, ya que es la visión profesionalista la que define los contenidos, sobre todo, en los últimos años de formación.

Por el contrario, una comprensión de la arquitectura y de su enseñanza, basada en la intersubjetividad con los estudiantes y en una perceptibilidad propia de los fenómenos arquitectónicos, constituyó una de las principales inquietudes del arquitecto Héctor Luis “Tito” Oddone (1933-1994), profesor en las universidades de La Plata y Mar del Plata. En su trayectoria, condensó una teoría y una práctica arquitectónica fundadas en una racionalidad certera y precisa, pero también en una sensualidad ligada a una sensibilidad particular, que se tradujo, a su vez, en una sostenida preocupación por la enseñanza de la arquitectura desde un perfil humanístico.

Este texto intenta destacar la trama de relaciones entre criterios objetivables, transmisibles, que involucran las cualidades perceptivas de cualquier hecho arquitectónico, basada en los textos, obras, proyectos que Oddone legara en su trayectoria pedagógica y profesional.

Pablo Fidel Rescia. Doctor arquitecto por la Universidad Nacional de Mar del Plata (2023) y magíster por la Universidad Politécnica de Cataluña (2004). Su trayectoria docente se inició en 1989 en el Taller Vertical de Diseño Arquitectónico, donde actualmente se desempeña como profesor titular. Asimismo, dicta seminarios de posgrado –incluido el Doctorado en Arquitectura y Urbanismo– y materias electivas en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. En el ámbito profesional, ha sido distinguido con más de veinticinco premios y menciones en concursos de anteproyectos y obra construida. Su experiencia se extiende también a la gestión pública en áreas de planificación urbana.

LA MAQUINARIA NARRATIVA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

PEDAGOGÍAS DESDE LA EXPERIENCIA
EN LA OBRA DE HÉCTOR ODDONE

Pablo Fidel Rescia



Rescia, Pablo Fidel

La maquinaria narrativa del proyecto arquitectónico : pedagogías desde la experiencia en la obra de Héctor Oddone / Pablo Fidel Rescia. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6662-78-1

1. Arquitectura . 2. Educación Universitaria. I. Título.
CDD 370

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

ISBN: 978-631-6662-78-1

Este libro fue evaluado por la Dra. Daniela Arias Laurino

Primera edición: octubre 2026

© 2026, Pablo Fidel Rescia

© 2026, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata
Jujuy 1731, Mar del Plata, Argentina

Arte y Diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem
Revisión y corrección: Candela Arraigada



Libro
Universitario
Argentino

ÍNDICE

Agradecimientos	8
Prólogo	9
CAPÍTULO I. Genealogía y orígenes.....	11
Pensamientos iniciales.....	11
Convergencias. Notas personales	14
Notas	16
CAPÍTULO II. Dimensiones de la maquinaria narrativa.....	17
El posicionamiento de la mirada	17
El camino de la mirada.....	21
<i>La investigación cualitativa</i>	<i>30</i>
<i>Alcances de la fenomenología en la experiencia arquitectónica y su</i> <i>eficacia en la práctica proyectual.....</i>	<i>31</i>
<i>La didáctica específica de lo proyectual entendida a partir de</i> <i>una maquinaria narrativa espacio-temporal.....</i>	<i>35</i>
Lo sensible como contra-dispositivo	40
Notas	44
CAPÍTULO III. Entramados.....	48
Tres caminos: una lente.....	48
Mapa de influencias	52
El objeto que devuelve la mirada	56
Alvar Aalto: heterotopías comparadas	60
<i>La curva, de la singularidad a la continuidad.....</i>	<i>69</i>
<i>La Embajada de Finlandia</i>	<i>72</i>
<i>El armazón narrativo</i>	<i>77</i>
Notas	81
CAPÍTULO IV. Piezas, fragmentos.....	84
Hacia una didáctica silenciosa	84
<i>Memorias de la quinta</i>	<i>87</i>

<i>Apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”</i>	91
<i>El viaje del apunte. Continuidades y discontinuidades</i>	94
<i>Semblanza del apunte</i>	97
El paralelepípedo	103
<i>La huella de la materia. Ejercicio pedagógico de materialidad</i>	110
Escritos esquivos. Entre los escritos, la obra y la enseñanza.....	116
<i>Lenci docente</i>	118
<i>El manuscrito</i>	119
Notas	125
CAPÍTULO V. Engranajes. Entre la teoría y la práctica	129
Hacia una posible estructura de lo sensible.....	129
Estrategias narrativas	131
<i>Ensamblajes espaciales</i>	133
<i>Distorsiones de la trama</i>	138
<i>Lugares dentro de un lugar. La obra y el apunte</i>	142
<i>Diagonalizaciones</i>	146
Una posible narrativa proyectual.....	155
<i>Lo narrativo</i>	157
<i>Lo intangible: una geometría otra</i>	160
Notas	185
CAPÍTULO VI. Mecanismos. La maquinaria narrativa y la enseñanza de la arquitectura	191
La narración del proyecto. Un contra-dispositivo para la enseñanza del proyecto	191
<i>El espacio arquitectónico resiste</i>	194
<i>Disolución del objeto</i>	195
Hacia una didáctica narrativa del proyecto. Lo sensible, lo social y lo mental.....	199
Decálogo	218
<i>Realidad didáctica</i>	218
<i>Pensamiento multi-dimensional</i>	220
<i>Indeterminación creativa</i>	221
<i>Geometría de lo inaparente</i>	222

<i>Entorno reactivo</i>	223
<i>Producción de proyectos y producción de teoría</i>	224
<i>Contra-dispositivo didáctico</i>	224
<i>Objetivación de la interpretación</i>	225
<i>Pares dialécticos. Construcción de un lenguaje</i>	227
<i>La narrativa del habitar</i>	228
Comentarios finales	229
Notas	231
Fuentes	237
Entrevistas	237
Material inédito recopilado.....	237
Material de cátedra	238
Publicaciones y documentos	238
Bibliografía	239
Bibliografía publicaciones periódicas	243
Bibliografía webs	245
Bibliografía tesis doctorales	246
Índice de ilustraciones	247
Anexo - Guion entrevistas	251
Entrevistas (Modelo).....	251

Agradecimientos

En un recorrido lleno de motivaciones y desasosiegos, de complejidades y estimulaciones, los agradecimientos contemplan una larga lista de entusiastas amigos como:

Juan Manuel Escudero, Tito Tomas, Roberto Jakubowicz, María “Kundy” Macías, Miguel Rótolo, Diego Noales, Jorge Chescotta Carlos Costa, Daniel de Martino, por el material aportado y las charlas esclarecedoras.

Los maestros de siempre, que están presentes en cada palabra, en cada idea, en cada momento de lucidez que pueda contener este escrito, Roberto Kuri, José Solla y Vicente Krause.

Diego Tondelli y Diego Quarati por el soporte emocional y creativo cuando parte de estas ideas y conceptos se trasladaron a los talleres de la Facultad.

El cuerpo académico del Doctorado de la FAUD, no solo por aclarar el camino, sino por el entusiasmo con el que me invitaron a compartir este tiempo con ellos.

A las doctoras arquitectas Cristina Martínez y Dolores Palacios, más que acompañantes, en el proceso se transformaron en amigas y deudoras de las palabras aquí escritas.

Los compañeros docentes, profesores y estudiantes del Taller Vertical de Diseño Arquitectónico “Solla”.

Este escrito no hubiera sido posible sin la comprensión y la paciencia de mi familia.

A mis padres Nelly y Fidel, horizontes esenciales de mi camino.

A Verónica, a mis hijos Lara y Martín, que forman parte indivisible de lo que soy.

Prólogo

Este libro y la tesis doctoral de la que surge son el homenaje de un profesor a otro profesor que fue su maestro.

Me permitiré contarles cómo surgió mi modesta participación en este proyecto. En abril de 2018, recibí un mail con una invitación de Pablo Fidel Rescia, a quien por entonces no tenía el gusto de conocer, para codirigir, junto a la doctora Cristina Martínez, una tesis doctoral sobre el profesor y arquitecto Héctor Luis Oddone.

Pablo había llegado hasta mí a través de una búsqueda en internet de textos que le pudieran ayudar para su investigación. Él estaba interesado en los temas de percepción y fenomenología. Trataba de recopilar información teórica que le ayudaría a extraer, a partir de la experiencia arquitectónica, una aplicación a la enseñanza. En la red pudo encontrar y descargarse en PDF, mi texto doctoral “Cuerpo distancias y arquitectura” (que había leído en la ETSAM unos años antes, en 2014).

Pablo me comentó entonces, que, en la búsqueda de un director para su trabajo, le pareció importante contar con alguien que estuviera fuera de la Argentina (yo vivo en España).

Leí con interés el Plan que me envió para su futura tesis y ya entonces me pareció muy interesante y bien enfocado, en cuanto que pretendía abarcar y relacionar la teoría, la práctica y la docencia del arquitecto y profesor Oddone.

Del mismo modo que él, navegando en internet para investigaciones de mi trabajo (soy profesora de Proyectos en una universidad de Madrid), yo me había tropezado con Oddone. Las plantas y fotografías de la casa Pedernera habían llamado mi atención. Y a partir de ahí encontré y pude revisar su texto “análisis de los fenómenos espaciales” que me fascinó.

Oddone pertenecía a un grupo de arquitectos formados en La Plata que fueron, y todavía siguen siendo, referentes en cuanto a una manera de enseñar y hacer arquitectura enfocada a la formación de profesionales sensibles a una construcción austera, pero con cierta profundidad intelectual.

Pablo contaba con todo lo necesario para hacer una magnífica tesis doctoral sobre Héctor Luis Oddone. Y además tenía la motivación. Había tenido la suerte de conocerle personalmente, de hecho, había sido su alumno. Y además tenía acceso a material inédito. A partir de ahí todo debería ir rodado. Así que yo no dudé en aceptar la invitación para la codirección.

A partir de entonces y de manera incansable, Pablo recopiló documentación sobre su maestro, se entrevistó con compañeros de facultad que también habían sido amigos personales de Oddone, que le ensancharon el panorama de las inquietudes de su maestro. Y pudo conseguir material inédito de su estudio, a pesar del tiempo transcurrido, ya que Oddone había fallecido en 1994.

A partir de esto pudo elaborar una excelente cartografía biográfica del maestro, en la que estudió la relación entre sus escritos y proyectos.

Continuó su trabajo con empeño y método en la elaboración de un marco teórico. Viajando sobre hombros de gigantes se afanó en aportar una justificación teórica que le ayudase a reformular una didáctica proyectual basada en la experiencia sensorial de la arquitectura. Este era el objetivo final de su investigación.

Cosechar los frutos que han posibilitado editar este texto le ha llevado a Pablo cinco años de trabajo disciplinado, con un lapsus de una pandemia por medio.

El esfuerzo ha merecido la pena con creces, ya que sin duda el libro es en sí una contribución valiosa para la difusión de la figura de Héctor Luis Oddone (muy valorada en la Argentina, pero prácticamente desconocida para los arquitectos de otras latitudes). El texto reúne todo el material escrito publicado e inédito. Recupera el material gráfico existente, redibuja y reconstruye plantas y secciones de sus proyectos. Elabora esquemas, añade análisis, todo ello para poner de manifiesto cuál ha sido su legado, cómo ha influido su obra y textos en sus alumnos y seguidores.

Pero no solo es eso, Pablo aporta además una revisión crítica de los métodos pedagógicos y enfoques prácticos que han dominado el discurso arquitectónico en los últimos años. Nutriéndose de experiencias directas en el aula y sin dejar de mirar al futuro, captura una visión integral que vincula la teoría con la realidad de nuestro ejercicio profesional. Esto interesará sin duda a todos aquellos que enseñan, practican y estudian arquitectura.

María Dolores Palacios Díaz,

Doctora arquitecta, profesora de Proyectos en la Universidad Alfonso X el Sabio,
Madrid, España

CAPÍTULO I

Genealogía y orígenes

“Los objetos que vamos a ver –líneas, planos y volúmenes– no poseen una realidad anterior o exterior a ellos, de la cual ellos son el significante. Estos objetos no significan otra cosa. Se significan así mismos. Esta es la realidad del significado de las formas”. Oddone, H.¹

Pensamientos iniciales

En este texto se aborda la construcción de un cuerpo de conocimiento asociado a la didáctica del proyecto fundado en la dimensión sensible de la experiencia arquitectónica. En diversas comunidades académicas, el análisis de la percepción y experimentación de los objetos arquitectónicos son parte de los procesos didácticos, sobre todo en los años iniciales de la carrera, apoyados en la experiencia del estudiante. Sin embargo, estas inquietudes quedan en segundo plano, siendo la visión profesionalista la que define los contenidos, sobre todo, en los últimos años de la carrera.

Aquellos aspectos sensibles, de carácter humanístico, se distancian de una enseñanza de la arquitectura que reduce contenidos e igualan reductivamente a los profesionales salidos de sus aulas, donde estos aspectos no son tenidos en cuenta, no porque no formen parte de la naturaleza arquitectónica sino por considerarlos propios de un subjetivismo imposible de incorporar en una didáctica.

Una comprensión sobre la arquitectura, sobre su enseñanza, basada en una intersubjetividad con los estudiantes y en una perceptibilidad propia de los fenómenos arquitectónicos, fueron las inquietudes del arquitecto Héctor Luis “Tito” Oddone (1933-1994), profesor en las universidades de La Plata y Mar del Plata que condensó una teoría y una práctica arquitectónica fundada en una racionalidad certera y precisa; pero también en un sensualismo propio de una particular pasión, que además se tradujo en una preocupación por la enseñanza de la arquitectura desde un perfil humanístico.

La figura de Oddone es la de un docente comprometido con cierta forma de enseñar que se traslada a sus preocupaciones en la vida profesional, con las dificultades intrínsecas de esa interpolación.

Sobre la didáctica del proyecto podemos decir que es un conocimiento que se construye,² montando estructuras de comprensión. La experiencia arquitectónica es una de las primeras estructuras cognitivas puestas en juego en una didáctica del proyecto. Cuestiones presentes en la experiencia como la percepción, la fenomenología, los aspectos sensoriales son minimizadas en la enseñanza, por considerarse de carácter subjetivo.

A partir de este pensamiento, se observa que la experiencia arquitectónica es un primer abordaje intuitivo de la arquitectura. Este primer acercamiento, puede facilitar la aproximación de estas primeras experiencias en el proceso de enseñanza y aprendizaje del proyecto de arquitectura, tratando de superar la contemplación descreída y subjetiva sobre la experiencia sensorial.³

Sin embargo, una vasta bibliografía y la experiencia didáctica de la enseñanza proyectual sobre estos aspectos recobra un nuevo valor a partir del interés por la vivencia y la cualificación del espacio arquitectónico, que ponen en vigencia conceptos que fueron del interés de Oddone, quien también desarrolló una obra profesional caracterizada por estas cuestiones que permanecen inéditas – excepto por algunas publicaciones ocasionales –, propias de su tarea docente que trasladan esta problemática a los talleres de enseñanza del proyecto.

En general este proyecto editorial plantea una nueva mirada de la percepción del objeto arquitectónico, que complementa o amplía aquellos principios de la psicología de la forma e invita a pensar en la posibilidad de establecer un mecanismo complejo, enfocado a la enseñanza de la arquitectura que implique una didáctica proyectual basada en la experiencia arquitectónica como una narrativa⁴ compuesta de fenómenos perceptuales encadenados, ya que “sería insuficiente considerar el mundo como un simple agregado de fenómenos accidentales; por la experiencia cotidiana sabemos que los fenómenos se encadenan de determinadas formas, puesto que hablamos de causas y efectos, significado y orden”.⁵

A esta suerte de mecanismo se le adjudica el término *maquinaria* siendo una metáfora que define procesos que en muchos casos son considerados subjetivos, como de un rango menor que otros más objetivables desde la práctica del proyecto en arquitectura.

Se trata, entonces, de una maquinaria que permita entender y, a su vez, enseñar desde la complejidad de los fenómenos arquitectónicos, eludiendo racionalidades reductivas o singularidades de moda. En primera instancia, es primordial que esta máquina sea abstracta, que no imponga un nuevo lenguaje (arquitectónico), sino que constituya un instrumento de análisis y acción, “un

camino ordenado” como explica Oddone en el primer párrafo de su apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.⁶

El fruto del trabajo de Oddone, lejos de quedar en la condición subjetiva de su personalidad, traspasó su figura, y se consolidó en los años siguientes a su temprano fallecimiento en 1994. Su pasión por la enseñanza de la arquitectura, se caracteriza por el esfuerzo por tratar de articular la racionalidad del pensamiento arquitectónico –no en un racionalismo abstracto, que se transforme en un estilo apriorístico más– y una condición estética cimentada en lo sensorial. Es evidencia de esto, sus preocupaciones en la instrumentación didáctica de la fenomenología de la percepción en la enseñanza del diseño.

Así, el estudio sistemático y el análisis interpretativo de la producción profesional y docente de Oddone, permitirá producir un conocimiento que aporte a la didáctica específica del proyecto basada en una narrativa arquitectónica.

Esta investigación se fundamenta en la noción de *una maquinaria que produce sentido*, en lugar de descubrirlo o restaurarlo. Como señala el filósofo español Miguel Morey en el prólogo de la edición en español de *Foucault* de Gilles Deleuze⁷ el objetivo es buscar aquello a lo que una máquina se asimila con precisión, control y resultado. En este caso, la maquinaria se construye a través del estudio de la obra de Oddone, buscando esa producción activa de significado.

Diferenciar este artefacto de un determinado lenguaje de formas o elementos, sería una posible guía hacia la abstracción necesaria para la adquisición de conocimiento. Una interpretación de esta diferenciación, que al decir de Deleuze y Guattari:⁸

Es lo que nosotros llamamos máquina abstracta, que constituye y conjuga todos los máximos de desterritorialización del agenciamiento. Y de esa máquina abstracta es de la que hay que decir: es necesariamente mucho más que el lenguaje. Cuando los lingüistas (siguiendo a Chomsky) llegan a la idea de una máquina abstracta puramente lingüística, de antemano se plantea la objeción de que esa máquina dista mucho de ser demasiado abstracta, todavía no lo es suficientemente, puesto que continúa limitada a la forma de expresión, y a pretendidos universales que suponen el lenguaje. Como consecuencia, hacer abstracción del contenido es una operación tanto más relativa e insuficiente, desde el punto de vista de la propia abstracción.

También es necesario separar esta máquina abstracta de la “máquina arquitectónica” moderna. Es indudable que la definición corbusierana “máquina de habitar” era el contexto de una modernidad⁹ fundacional que se discutía en el entorno docente de las primeras experiencias académicas de Oddone,

en las que él mismo y otros compañeros docentes como Lenci, Krause, Kuri, Tomas,¹⁰ se instalan en otra perspectiva de raíz “wrightiana” y “aaltiana” que prefería construir un mecanismo otro, que no sea aquella pregona por el funcionalismo militante.

De modo tal esa máquina o esas otras muchas que están a la espera de ser construidas, de ser perfeccionadas, ponen en valor el legado de Oddone.

Convergencias. Notas personales

Esta investigación estuvo enmarcada dentro del programa de Doctorado en Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), constituyendo una tesis doctoral, cuya defensa se realizó en mayo del 2023.

A su vez, formó parte del proyecto de investigación “La indagación narrativa en la trama de la educación universitaria: poéticas de los saberes y arquitecturas de sentido. Abordajes interpretativos de comunidades de práctica en la UNMDP” y del proyecto “En torno a una didáctica de las disciplinas proyectuales III. Hábitats semióticos, relatos sobre la enseñanza y comunidades narrativas”.

Estos proyectos desarrollados entre los años 2017 y 2021, como parte integrante del Grupo de Investigación en Cultura, Educación Superior y Disciplinas Proyectuales (CESDIP), cuyo ámbito de trabajo es la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la UNMDP, y algunos de sus resultados son las investigaciones publicadas sobre profesores memorables,¹¹ elegidos por los mismo estudiantes, tanto de las carreras de Arquitectura como de la Facultad de Humanidades, ambas pertenecientes a la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Estas investigaciones comprenden a los profesores arquitectos Roberto Kuri, Juan Manuel Escudero y José Solla, que son parte de la colección Pasiones. Estos docentes, junto con Oddone son parte de los maestros que refundaron la enseñanza del proyecto en Mar del Plata luego de los oscuros años de la dictadura militar,¹² y forman parte del mismo Taller de Diseño Arquitectónico, cuyas enseñanzas siguen hoy vigentes.

En ese momento crucial en la historia de la democracia argentina, años 1984-1985, comienzo la carrera de arquitectura, desde donde emerge un fervor personal, pero también colectivo, en lo político y en lo académico. Desde aquellos años soy parte de ese “Taller” siendo estudiante, docente y profesor, donde siempre la tarea del día a día junto a los estudiantes formaba parte de lo esencial, y poco tiempo dejaba a la reflexión teórica, que era circunstancial y esquiva

y que, de alguna manera, se iba perdiendo con el inexorable paso del tiempo cuando estos profesores memorables dejaban los talleres de proyecto.

Este texto retoma sistemáticamente parte de esas reflexiones y corresponderse con un presente complejo, pero a su vez desafiante y provocador.

Si bien se puede considerar como punto seminal del interés en esta indagación la vigencia pedagógica de Oddone a partir de su apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”, cuya simpleza didáctica no opaca su potencial pedagógico y su búsqueda de formalizar el contenido poético y experiencial de la arquitectura.

La dimensión de la figura de Oddone se complejiza y aumenta, induciendo a la posibilidad de confrontación de esos contenidos y saberes a las cuestiones del presente. En ese sentido, la imagen de Oddone se conduce a lo expresado por Juhani Pallasmaa,¹³ cuando sostiene:

El núcleo poético, experiencial y existencial de la arquitectura tiene que confrontarse, vivirse y sentirse, más que comprenderse y formalizarse intelectualmente. Muchos aspectos de la construcción, del funcionamiento y de la esencia estructural, así como de las propiedades formales y de mencionar es cómo pueden sin duda ser estudiados científicamente, pero el significado experiencial y mental del organismo solo puede ser el resultado del encuentro y la experiencia. En las últimas décadas la aproximación experiencial, basada en el encuentro fenomenológico y la experiencia directa de edificios ambientes, ha ido ganando terreno... La aproximación fenomenológica, que reconoce también el importante papel de lo corpóreo, fue introducida en el contexto arquitectónico a través de los escritos de Steen Eiler Rasmussen, Christian Norberg-Schulz, Charles Moore, David Seamon, Robert Mugerauer y Karsten Harries.

Así, los desarrollos recientes en el campo de la arquitectura que aluden a la construcción de una sensibilidad proyectual basada en la experiencia fenoménica, se entrecruzan en la obra profesional de Oddone y en las experiencias didácticas fundadas a partir de ella, convergiendo en la posibilidad de una nueva didáctica del proyecto.

Tomando estos análisis como una etapa inicial en la pedagogía del proyecto, se infiere la posibilidad de construir una didáctica del proyecto abarcativa y de complejidad creciente tomando como dato de partida la contribución de Oddone, sus preocupaciones y sus enseñanzas, ya sean directas en su carácter de profesor o indirectas a partir de su tarea como proyectista en diversas obras construidas o bien en proyectos inconclusos.

Notas

1 Oddone, H. (1976). Lenci arquitecto. *Revista Boletín 2 CAPBA*, pp. 5-6.

2 Bain, K. (2007). *Lo que hacen los mejores profesores universitarios*. PUV, publicaciones Universitat de Valencia, p. 5.

3 Alejado de un concepto subjetivista de lo sensorial Deleuze dice “la experiencia sensorial es producto, se produce”. Si es así se la puede proyectar, ya que “es pues agradable que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No hay que descubrirlo, restaurarlo ni reemplazarlo, sino que hay que producirlo, mediante una nueva maquinaria. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión”. Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós, p. 58.

4 Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y Narratividad. *Arquitectonics, Mind, Land and Society* (3), p.3.

5 Norberg-Schulz, C. (1998). *Intenciones en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, p. 9.

6 El apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” es un texto singular, que condensa una charla de Oddone en una serie de dibujos, donde se explica la relación entre elementos abstractos (líneas, planos y volúmenes) y su influencia en la cualificación del espacio arquitectónico.

7 Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós Studio, p. 14.

8 Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, p. 143.

9 Es necesario aclarar cuál es el significado de modernidad en este párrafo. Nos referimos al momento de llegada del Movimiento Moderno a las aulas y talleres de las facultades de arquitectura en Argentina, como un conjunto de iniciativas que confluyen en una renovación lingüística y teórica de la arquitectura. Oddone estaba naturalmente influenciado por este cambio radical en la enseñanza, confluyendo en grupo llamado orgánicos, de raíces wrightianas, como lo aclara la arquitecta investigadora platense María Belén De Grandis, (2019), “La arquitectura como escenario doméstico: La relación entre cine y diseño en las viviendas de Carlos E. Lenci”. *Estudios del Hábitat*, 17 (2), p. 3.

10 Carlos “Pelado” Lenci (1931-1975), Vicente Krause (1929-2016), Roberto Kuri (1935-2018) Héctor “Tito” Tomas (1939-2023), junto con Oddone, forman una comunidad de prácticas destacada, tanto por su producción profesional como por su actividad docente en las Facultades de Arquitectura de La Plata y Mar del Plata.

11 “Profesores memorables” se refiere a una categoría nativa del Grupo de Investigaciones en Educación y Estudios Culturales (GIEEC) que, desde la Facultad de Humanidades (UNMDP) y en estrecha intimidad con la Especialización en Docencia Universitaria (CEDU), “pone en el centro del escenario la percepción, el amor, el deseo y las pasiones en las aulas universitarias a partir de las biografías de profesores que han sido designados como memorables por sus estudiantes” Porta, L. y Martínez, C. (2015). *Pasiones: Roberto Kuri*. EUDEM, p. 17.

12 Período en el que una dictadura cívico-militar gobernó la Argentina, desde el año 1976 a 1983.

13 Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Gustavo Gili, p. 104.

CAPÍTULO II

Dimensiones de la maquinaria narrativa

“Yo creo que, si las teorías (entendidas como reflexiones sobre la práctica) constituyeron cuerpos de formulaciones derivadas de momentos culturales más estables, de mayor duración en el tiempo, y en el que las prácticas fueron menos cambiantes, estas teorías constituirán un aspecto a las enseñanzas de la arquitectura inestimable e incluso imprescindible”. Oddone, H.¹

El posicionamiento de la mirada

La frase del historiador de arte francés Georges Didi-Huberman “lo que se observa, lo que nos mira” surgida a partir de un análisis del *Ulises* de Joyce,² expone la noción de que lo que vemos vale, solo si nos mira. Es entonces, que la maquinaria narrativa, recorre una parte de la dinámica didáctica del proyecto, que se dibuja en la mirada que nos observa, delimitando un fragmento dentro de la didáctica del proyecto. Ese posicionamiento de la mirada, implica un argumento sobre el presente, que siempre es una paradoja, es decir que estudio el mundo, pero solo veré (investigaré) aquello que me devuelva esa mirada.

Las dimensiones de esta maquinaria narrativa son recorte, sección, parte de aquello que nos mira. Ese recorte puede empezar a ser configurado, en una noción de excesiva polaridad, diciendo que, la enseñanza de la arquitectura recorre un camino que está trazado entre dos márgenes, uno basado en la reproducción de tipos y modelos, de carácter racionalista, incluso profesionalista y otro, centrado en la experimentación formal de perfil innovativo buscando dar saltos hacia el futuro.

Esta investigación explora un punto crítico: la confrontación entre un modelo de reproducción de la realidad –basado en la praxis arquitectónica ya establecida– y una mirada experimental que intenta **dar forma** a un futuro inherentemente complejo e incierto. Oddone ya señalaba que ambas aproximaciones se hallan en una preocupante anemia teórica,³ cuando dice que:

Llama poderosamente la atención la enorme y contradictoria producción teórica del siglo XX posterior al modernismo. Hay tantas teorías como arquitectos, aportes parciales, enfoques personales, que a veces llegan a ser meras justifica-

ciones teóricas de un hacer personal. O son simples promociones publicitarias personales para insertarse en el mercado laboral. Sea este el campo de la producción o el de la enseñanza

Advierte Oddone, que la producción teórica, no está destinada a proporcionar ciertas bases para la actuación del proyecto, sino que son interpretaciones de particularidades, de opiniones personales, o manifiestos publicitarios. Es obvio que estas teorías no pueden formar parte de una enseñanza que busca clarificar conceptos y objetos, más que producir una *avant-garde* de rápida obsolescencia.

Al respecto, el profesor español Josep Quetglas⁴ señala que una enseñanza de la arquitectura debe ser inactual, por lo que una didáctica proyectual debería traspasar las barreras de una réplica de la realidad, de una repetición de modelos o formas del presente cercano o de una historia reciente. Si se profundiza en los dichos de Quetglas, en función de una condición temporal ajena, donde el momento de la enseñanza no coincide con el momento de la práctica, la capacidad de adaptación y adecuación a entornos cambiantes sería crucial, superando la cultura de imagen o del objeto.

Esta búsqueda de un andamiaje teórico para sostener la producción proyectual de una continuidad moderna, determina un alejamiento de la forma, de aquello que es ineludible en la arquitectura como lo es su objetualidad.

Como analiza el arquitecto español Helio Piñón⁵ “tal sustitución de lo visual por lo teórico marca el inicio de una serie de rectificaciones que a lo largo de los últimos cuarenta años han tratado de alcanzar la modernidad auténtica”. Esta necesidad de teoría, relacionada a la transmisión de conocimiento “han determinado el abandono de la forma del objeto como ámbito de verificación de su consistencia estética, para instaurar de nuevo marcos legales exteriores y ajenos a su constitución específica”.

Estas encrucijadas y paradojas encuentran, en la enseñanza de la arquitectura, un catalizador que es el taller de proyectos. La conceptualización del taller como un espacio de renovación didáctica del pedagogo argentino Ander Egg es vigente aún, aunque en términos de enseñanza de materias proyectuales sufre de un vaciamiento conceptual, producto de su repetición como modelo, sin la suficiente profundidad analítica.

Se puede decir que el taller es el lugar de deliberación y acción, un lugar caracterizado por una práctica reflexiva.⁶ De esta forma, el taller se vuelve espacio y también tiempo, donde el desarrollo de un objeto de aprendizaje, que se construye allí mismo, forma parte de un conjunto de objetos, que se están produciendo en ese mismo lugar, y que representan cada uno una solución

alternativa al problema planteado. No se trata solamente de los productos realizados por cada estudiante de manera aislada, sino que lo importante es la comparación activa entre todos los objetos generados en ese ámbito.

Esto es válido tanto para un conocimiento práctico como para una teoría en el campo del proyecto. Al respecto Oddone⁷ dice que:

La adquisición del conocimiento teórico en la enseñanza de la arquitectura está relacionada con los métodos de enseñanza. Por lo tanto, es tan diversa como lo son estos métodos. Cada taller (o cada profesor) tiene una postura filosófica política e ideológica frente a la cultura, a la disciplina y a su enseñanza. Por lo tanto, los métodos pedagógicos son distintos y adecuados a su concepción de la enseñanza-aprendizaje.

Es el propio proceso el que enseña, pero este no es lineal o riguroso, es más bien una suma de encrucijadas, que, para sortearlas, el mundo de la teoría entrega algunos *atajos*, estrategias de amplio rango de acción, que la historia de la arquitectura se ha encargado de narrar.

En este sentido, la experiencia arquitectónica es aquello que pareciera unir esos procesos de aprendizaje subjetivos de los estudiantes de arquitectura con las condiciones objetuales analíticas necesarias para superar los balbuceos de la prueba y el error.

Josep Montaner, profesor y arquitecto español, manifiesta que:

precisamente, la experiencia atraviesa siempre lo subjetivo y lo objetivo: es personal, pero se comunican interpersonalmente, pues solo tiene sentido aquella experiencia que se vive profundamente capaz, de alguna manera, de comunicarse a los otros, de tornarse intersubjetiva. La intensidad de la experiencia tiene que ver con la capacidad y los procesos para vivirla y transmitirla.⁸

Podríamos llamar estos procesos como intersubjetivos, en los que la subjetividad no es negada, sino que aparece consustanciada con otras voces, incluidas las del docente, que permite salir de la enseñanza a partir de la reproducción de objetos a la moda, o de la invención anárquica basada en la pura novedad.

En la última década varios autores han vuelto sobre la experiencia arquitectónica, a través de una nueva mirada sobre la percepción en arquitectura, incorporando nuevos matices conceptuales. En esta línea, el profesor arquitecto norteamericano Steven Holl, alude a la relación entre los procesos de proyecto y procesos perceptivos (lejos de una mera reacción física); también el profesor finlandés Juhani Pallasmaa propone cambiar el eje del mecanismo de la percepción del sentido de la vista al sentido del tacto. Esto implica que el estudio

de la percepción, en principio, no es únicamente un momento de observación pasiva, sino que, para la arquitectura, lo retrotrae al momento de su genealogía, en un proceso complejo que implica la abstracción de la mirada y la pulsión de la materia.

Algunos autores retoman el discurso de la fenomenología arquitectónica, a partir del nuevo impulso de referentes como David Leatherbarrow, Jorge Otero-Pailos, Alberto Pérez Gómez, entre otros, que reformulan el tema luego de un paréntesis entre los años 1970-1980 en que la mirada estuvo centrada en la posmodernidad histórica o en el *hightech*. Más adelante, se vuelve a enfatizar su influencia, cuando se profundice en determinado tema sobre la percepción del espacio arquitectónico.

Así este mundo fenoménico, llamado a ser la primera impronta del sujeto en el mundo de los objetos, fue desde los comienzos de la modernidad uno de los modelos utilizados en la pedagogía del arte y el diseño, para establecer parámetros analíticos de los componentes eminentemente visuales de los objetos y de cómo se nos presentan. La psicología de la forma y de la percepción visual ha aportado mucho en este sentido con sus indagaciones respecto a cómo el cerebro administra las imágenes que recibe.

Al respecto, los desarrollos de diversos autores que refieren a esta situación establecen que el papel de la percepción en arquitectura va más allá de una visualística, puesto que incorpora cualidades existenciales como la memoria, la relación con el cuerpo y el movimiento. Esto sucede incluso dentro de nuestro complejo presente. Como lo define Pallasmaa,⁹ la actual mirada “defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamiento liberados del deseo implícito de control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico...especializada internacional, expresan tanto narcisismo como nihilismo”.

La inclusión de otros sentidos, que va más allá de la primacía de la vista, implica una confrontación directa del cuerpo en el proceso de percepción. Este principio, fundamental en la filosofía de Merleau-Ponty, obliga a repensar los modelos pedagógicos que se han construido sobre la noción de que la vista es el sentido más importante.

Este recorte del campo de actuación implica una lente precisa sobre la acción especulativa del proyecto y, por consiguiente, de los ejercicios pedagógicos relacionados con la arquitectura, que de alguna manera intentan resolver la distancia del contacto con el espacio y la materia, y a su vez entre modelos y la realidad. Esta última relación, entre proyecto, materia y realidad es lo que Pallasmaa

plantea como una advertencia sobre la dimensión cultural en general, diciendo que “más allá de la arquitectura, la cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de de-sensualización y des-erotización escalofrantes de las relaciones humanas con la realidad”.¹⁰

Este texto pretende construir un cuerpo de conocimiento que reduce ese distanciamiento, fundando desde la experiencia de fenómenos y sensaciones, una enseñanza desde lo cualitativo que sea parte de una nueva didáctica proyectual.

El camino de la mirada

Cuando se habla de un camino desde donde mirar, se intenta descifrar la multiplicidad de elementos analíticos que pueden encerrar procesos complejos, como un proceso de diseño o una didáctica que enseña a proyectar.

Entendido como un conjunto de procedimientos caracterizado por su multidimensionalidad,¹¹ este camino está constituido por una urdimbre que conforma una costura entre las dimensiones que lo componen. Así, el proceso de exploración necesita esa interconexión entre técnicas de investigación, interpretaciones y representaciones, más propio de un proceso complejo, multidireccional que de una línea de tiempo unidireccional.

Se puede comparar entonces este camino de investigación cualitativo, con un proceso de diseño de índole proyectual, arquitectónico. Según Doberti¹² “el proceso de diseño es, se sabe, un proceso complejo multidimensional, en rigor del proceso de diseño lo que más se sabe es que se sabe poco de su naturaleza profunda”. Doberti refiere a un proceso de progresiva generación, que no es lineal ni algorítmica, y reconoce en su desarrollo incidentes de carácter racional y/o sensible, objetivos y subjetivos, personales y sociales, que requieren de un conocimiento propio, como disciplina de diseño, que conforman un modo de actuación propio de este cruce de *incidentes*.

Esta encrucijada de factores que menciona Doberti implica un proceso metodológico que se formula y reformula a lo largo de su evolución, en la que la metodología constituye un desarrollo en construcción y no una sucesión lineal progresiva que desemboca directamente en una conclusión.

Como expresa Schön,¹³ el diseño se entiende como “un conjunto de cuestiones –la reformulación del problema, el experimento riguroso, el descubrimiento de consecuencias e implicaciones, la charla retrospectiva y las respuestas a este tipo de charla– es el que configura una conversación reflexiva con los materiales de una situación: el arte de la práctica profesional que caracteriza el diseño”.

Lo que aquí se plantea implica que, en sentido metafórico, los temas, las condiciones de partida, los referentes, etc. involucrados en el proceso de proyecto se proponen como disparadores de un coloquio alternativo entre problema y solución, en que la reflexión respecto a estos parámetros debe ser explicitada. De igual modo, en la investigación, los materiales y documentos ensayan un diálogo reflexivo con las sucesivas herramientas de indagación biográfico-narrativa.

Consideramos que la *conversación reflexiva*, en el contexto de este trabajo, representa la capacidad de construir un mundo que, si bien persigue el control de variables con objetividad y distancia, también abraza la incertidumbre, la singularidad y el conflicto propios de todo problema de diseño.¹⁴

Con este propósito, este texto se delimita, según los tópicos planteados por Schön (1992), como un diálogo, definido por los siguientes parámetros necesarios:

- *Reformulación del problema*, en tanto que este texto no es solo una exploración biográfica sobre una historia de vida, sino que es solo una parte, aquella que permite analizar y estructura un conocimiento y una didáctica de lo proyectual que, ha persistido en el tiempo, sin que, hasta el momento, se haya explicado la razón de su permanencia. La evolución de la historia de vida a una construcción didáctica de la enseñanza del proyecto es el proceso de reformulación que lo recorre.
- *Experimento riguroso*, que refiere a una manera de dialogar con lo que se denomina “documentos esquivos”, infiriendo que el material de estudio y sus sucesivos análisis, responden a una confrontación válida, entre modelos teóricos (fenomenología, experiencia, didáctica, etc.) y referentes empíricos (obras, proyectos, textos).
- *Descubrimiento de relaciones o entramados*, sería el término más apropiado, entre el carácter fragmentario del material de análisis y las vinculaciones que enhebran enseñanza y práctica profesional en la historia de vida de Oddone y que luego se amplía al campo del proyecto arquitectónico en general y su enseñanza en particular.
- Por último, lo que Schön¹⁵ denomina *charla retrospectiva*, es decir, una vuelta que repasa el material producido y lo resignifica, en muchos casos volviendo a iniciar el camino nuevamente, es decir, volviendo a la reformulación del problema.

Dentro de este último punto, el enfoque cualitativo acepta la aparición de lo individual, lo subjetivo, lo anecdótico, lo personal, entendiendo que su interrelación, su conjunción, permite arrojar luz sobre fenómenos que, a primera vista, parezcan circunstanciales u ocasionales, pero que sin embargo contienen una realidad digna de ser estudiada y revisada.

Este escrito se plantea de la misma manera, acopiando un sinnúmero de indagaciones, de diferentes caracteres espacio-temporales. Al respecto Denzin y Lincoln señalan que “la investigación cualitativa está inherentemente enfocada a lo multi-metódico”.¹⁶ Sin embargo, el uso de múltiples métodos, o un prisma multifocal, refleja un intento para obtener una “profunda comprensión del fenómeno en cuestión”, agrega además que, este prisma múltiple solo puede ser una herramienta de validación, pero también de profundización del material de estudio.

Este trabajo propone que la conversación reflexiva es fundamental para construir *un mundo* donde se controlan variables con distancia y objetividad, al tiempo que se incorporan la incertidumbre, la singularidad y el conflicto propios de los problemas de diseño.

Nos enfocamos en la figura de Oddone –arquitecto y profesor– como un caso específico, un testimonio de vida que nos ofrece un *prisma* único para analizar la complejidad de su práctica docente y profesional. Este cruce de testimonios –obras, textos y registros de vida– permite un análisis interpretativo de esta evidencia, ilustrando las complejas intersecciones entre obras, proyectos, dibujos, etc.

Miguel Valles, un sociólogo español, aborda el concepto de evidencia muda al señalar que:

Hodder (1994) en cambio, utiliza el concepto de “evidencia muda” para referirse tanto a los documentos escritos como a los “artefactos” o cultura material, diferenciando ambos tipos de evidencia muda de la “palabra hablada”... Antes de sopesar ventajas e inconvenientes y de abordar cuestiones referentes a la evaluación e interpretación del material documental, se hará un primer apunte sobre los usos de los principales tipos de documentos. La pretensión principal no es de exhaustividad, ni de sistematización, sino de Figura.¹⁷

Esto último conforma una particularidad de la exploración, ya que muchos de los documentos de investigación, aparecieron en distintos momentos del desarrollo del texto y, en lugar de ser dejados de lado, fueron incorporándose a la *máquina* de una forma que pudiera reordenar el proceso y encauzar nuevos rumbos, o perspectivas diferentes de indagación.

Poder establecer un recorrido sobre la obra de Oddone presupone alejarse de los caminos comprobados de los análisis de objetos, en tanto descomposición del todo en sus partes componentes.

Así, este estudio aumenta su espesor y representa la posibilidad de indagar sobre los conceptos por los cuales el objeto ha sido construido, aquellos conceptos que pueden estructurar una narrativa multidimensional en la que la palabra (textos y entrevistas), el objeto (obras y proyectos) y el contexto (tramas de relaciones, influencias) conforman una búsqueda. En esta última, la sensibilidad no refiere a una subjetividad, sino al estudio de la unidad espacio-tiempo en la experiencia arquitectónica, cuyo relato pueda ser transmisible gradualmente en toda su complejidad.

Esta interconexión entre la palabra, el objeto y el contexto (entendido no solo como escenario inerte, sino como tejido de relaciones interpersonales) es consustancial a todo proceso de diseño, como una metáfora de esa máquina que se construye en este texto.

Gráficamente podemos expresarlas en la Figura 0, en la que se establece un paralelismo entre *palabra* y *lenguaje*, entre *contexto* y *experiencia* que el mismo genera, y finalmente entre el *objeto* y *percepción*, es decir, el mundo de las formas y de lo tangible, entendidos a partir del mundo fenoménico. Esos conceptos son bidireccionales dentro del proceso didáctico de proyecto, conforman un continuo de relaciones, más que un orden unidireccional. La tríada que queda conformada constituye un corpus que va en búsqueda de esa maquinaria anunciada antes y que deambulará en todo el texto.

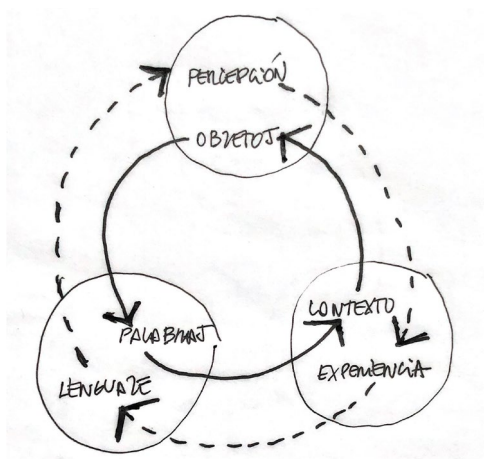


Figura 0. Croquis el corpus de la mirada. Fuente: Elaboración propia.

Estos conceptos y su definición no deben darse por sentado, ya que forman parte de un conjunto de creencias, que como mencionan Denzin & Lincoln¹⁸, integran las solicitudes que hace cada investigador, de sus preguntas y de las interpretaciones que él mismo da a las respuestas.

La indagación de estas nociones está organizada en este texto, en unidades que se denominan, de manera figurativa: tramas, piezas y fragmentos y engranajes (y que dan título a los capítulos venideros) aludiendo a la máquina como metáfora de aquello que funciona, que tiene un propósito. Cada uno de ellos se define de la siguiente forma:

1. *Tramas*: se reconstruye una trama de relaciones que recomponen las influencias en el pensamiento y obra de Oddone, creando un biograma que relacione los discursos arquitectónicos contemporáneos a la actividad docente y profesional de Oddone y su participación en esas comunidades de prácticas que se mencionaba antes, tanto en las facultades de La Plata y Mar del Plata. Este *lugar común* entre las dos ciudades fue el catalizador de experiencias pedagógicas que aún hoy se mantienen, son lugares localizables, pero su realidad como comunidad va más allá de la distancia física, sino que se materializa como lugar heterotópico, aquel que encierra conocimientos, saberes, de alguna manera intangibles.

Foucault¹⁹ define lo heterotópico como opuesto a lugares utópicos señalando que:

Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías.

Durante el desarrollo del libro, el término “heterotópico” volverá en diferentes formas semánticas, tratando de ampliar la base teórica de los hallazgos, desde donde este lugar heterotópico conforma una trama de interconexión entre información, conceptos y descubrimientos que dan forma al diseño metodológico.

Estas tramas construyen un territorio de preocupaciones en torno a la enseñanza de la arquitectura, que en el caso de Oddone se pone de manifiesto también en su obra profesional. Además, el interés en figuras de la cultura, como Cesare Pavese, Paul Klee, y sus preocupaciones en el último momento de su vida en la didáctica general, completan un panorama necesariamente heterogéneo y complejo.

2. *Piezas y fragmentos*: si bien la indagación comienza como una simple recopilación de documentación de obras y proyectos de un arquitecto y profesor ilustre, sin un protocolo de investigación (más allá del objetivo inmediato de reunir información) y sobre la base de fuentes de datos de difícil identificación. En este sentido, el comienzo se puede inscribir en un mecanismo post-cualitativo, un proceso que se deja sorprender por el material encontrado, que impone instancias disparadoras de un pensamiento múltiple, un verdadero espacio para pensar, tratando de no eludir las complejidades que ese mismo material proponía, a lo que se sumaba las apariciones de otros elementos, ya entroncados dentro de una metodología cualitativa –como las entrevistas–.

Si seguimos el texto de Valles²⁰ una vez producidos los textos escritos o los artefactos dentro de una cultura, la distancia que separa al autor del lector se agranda y aumenta la posibilidad de múltiples interpretaciones. Enhebrar, coser estos fragmentos que llegaron a nuestros días, soportados por el testimonio surgido de las entrevistas, construye un significado aún mayor de lo definido en su tiempo. De ahí la perdurabilidad de su texto (clase en su origen) “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.

Se cree que estas piezas y fragmentos pueden conformar una base para retomar los pensamientos de Oddone y reformularse en la posibilidad de una enseñanza del proyecto no restrictiva.

Las piezas son el conjunto de enunciados que componen este texto indisoluble, en tanto los fragmentos, son aquellos enunciados surgidos de las entrevistas, que conforman un conjunto de recuerdos, anécdotas, razonamientos e incluso conclusiones.

Es así que estos fragmentos, proponen *una historia otra*, que puede ser contada y a su vez puede alimentarse de nuevas formulaciones sobre los temas que históricamente preocuparon a la enseñanza del proyecto, sobre todo después de la irrupción moderna.

3. *Engranajes*: son aquellos elementos que se acopian y que conforman algo que se podría llamar una *heterotopía*.²¹ En términos arquitectónicos, una apariencia de desorden no dominada por la una geometría apriorística, sino por un posicionamiento relativo que no responde a una idea de totalidad u homogeneidad, sino a una compleja sucesión o ensamblaje de circunstancias espaciales (más que referidas a la forma). La tarea del análisis interpretativo implica una búsqueda dentro un orden difuso, propio de lo heterotópico, que, saliendo del paradigma moderno de igualar orden con geométrica, busca establecer el orden por fuera de la uniformidad de los componentes volumétricos.

Porphyrios refiere a la sensibilidad y su enfrentamiento teórico con el orden como mecanismo restrictivo, explica que:

En el extremo opuesto en lo que hace a concepciones ordenadoras, existe una sensibilidad que distribuye la multiplicidad de los hechos existentes en categorías, que desde la perspectiva del Modernismo Ortodoxo sería imposible nombrar, pensar, o mencionar. Hago referencia a aquel peculiar sentido del orden, en el cual fragmentos de un determinado número de coherencias posibles brillan por separado, sin una ley común que los unifique. Aquel orden, en el que el Racionalismo Occidental desconfió calificándolo en términos peyorativos como desorden, será llamado por nosotros heterotopía. Esta palabra debería ser interpretada en su sentido más literal, es decir, el estado de las cosas asignadas, ubicadas, posicionadas de manera tan diferente unas de otras, que es imposible definir un locus común a todas ellas.²²

En términos de este texto, lo heterotópico sería una forma de mirar cuestiones que surgen por fuera de la voluntad de regularización, de uniformidad, de homogeneidad y que están por fuera de una categorización elemental. Esta heterotopía no está referida a un tipo de caos, imposible de ser aprendido, sino más bien a aquello que tiende hacia un orden, donde sus partes pueden ser legibles, y su integridad se mantiene, es decir no hay una estructura que homogeneiza las partes, favoreciendo la consolidación de un concepto o una conclusión, hablando de la investigación, o la adscripción a una idea, una forma o a una tipología en el caso del proyecto arquitectónico.

Esta condición heterotópica, funciona en este texto como estrategia que formaliza una relación entre estructuras disímiles y también con ciertos grados de indeterminación. Los documentos que se analizan durante este ensayo, ya sean escritos, o representativos de obras y proyectos, diferentes a los relatos subjeti-

vados de las entrevistas buscan mantener su identidad y a su vez una *máquina* que los entrelace. Esto funciona al igual que un proyecto genera la posibilidad de que lo inesperado pueda aparecer como lo explica Jerez Martín.²³

4. *Mecanismos*: estos mecanismos o máquinas son los resultados de una interacción entre lo visible y lo decible²⁴ aquello que se hunde entre dos direcciones en apariencia irreconciliables. La construcción de una maquinaria narrativa que esté a disposición de la didáctica de proyecto implica avanzar sobre la experiencia arquitectónica, a través de los mecanismos de la percepción y soportada por el lenguaje.²⁵

El trípode experiencia, percepción y lenguaje tendría un paralelo con lo expuesto por el profesor Patricio De Stefani²⁶ cuando explica aludiendo a Lefebvre, la superación de la dualidad mental-material o entre lo subjetivo y objetivo, desde donde había sido debatida la noción de vacío o de espacio.

El mecanismo narrativo proyectual, no se considera como un paralelo de su par literario, sino que busca en las raíces de la arquitectura relacionada con la experiencia humana, hoy en crisis por la simulación virtual enajenada de los sentidos. Es la posibilidad que plantea Seguí de la Riva²⁷ en la que los edificios de la arquitectura son contenedores de historias, hilvanadas en una narración y definiendo que “el entendimiento de la arquitectura comienza por las conjeturas narrativas que cabe encajar en el interior de los edificios y en su entorno. A la inversa, todo proyectar empieza por una o varias narraciones comportamentales a las que el edificio en ciernes debe de dar cabida. Sin narración no hay posibilidad de proyectar”.

A modo de boceto, se agrega un esbozo de la reflexión que lleva adelante este texto, que permitirá definirla como un cristal poliédrico que estudia objetos, influencias y finalmente conceptos, que puedan retroalimentarse, al modo de esa charla retrospectiva que planteaba Schön.

Esta urdimbre es la relación cíclica que se establece entre estas unidades de análisis, (Figura 1) donde tramas, piezas y fragmentos; al igual que engranajes y mecanismos se retroalimentan siguiendo un camino en espiral continuo, ejemplificado en el siguiente croquis:

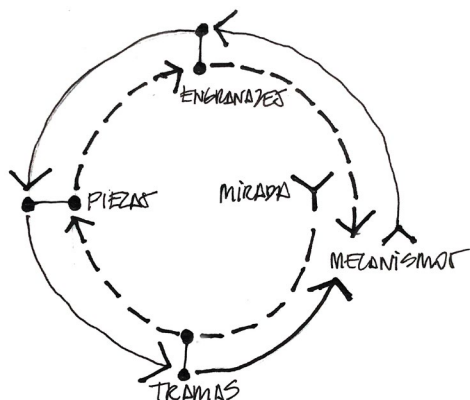


Figura 1. Croquis el camino analítico. Fuente: Elaboración propia.

Este croquis conceptual (al igual que un croquis de proyecto) estructura una mirada que necesita retroalimentarse y está lejos de reflejar un proceso lineal temporal o una consecución del recto camino cartesiano. Este entramado instrumental surgido de la historia de vida, complementa un análisis interpretativo, que ilustra complejas intersecciones entre obras, proyectos, dibujos, y la palabra hablada, surgida en esta investigación de la voz de los entrevistados.

Según los sociólogos e investigadores argentinos Ruth Sautu, Paula Bonio-
lo, Pablo Dalle y Rodolfo Elbert²⁸ se puede establecer en una investigación un argumento que dispone una costura, o una trama que, en este caso, involucra una historia de vida desde donde mirar la enseñanza del proyecto. En ese sentido, el argumento es aquel lugar donde “se entretejen paradigmas (ideas acerca del conocimiento mismo y cómo producirlo válidamente), teorías generales (concepciones generales de la sociedad), y teorías sustantivas (conceptos e ideas del tema específico a investigar)”.

La delimitación de la obra, en torno a la vida de un profesor universitario, convoca a una indagación que es una trama material y simbólica, entre un pasado y un presente, que recorre una historia de vida, proyectándola hacia el presente. Estas dimensiones espacio-temporales están miradas desde una perspectiva biográfica-narrativa, en la que se entrecruzan documentos materiales y memorables, que traen al hoy, experiencias del ayer.

Esta trama argumental, está enfocada en los siguientes campos temáticos: la investigación cualitativa, la fenomenología y la experiencia arquitectónica y, por último, la didáctica específica del proyecto arquitectónico. Estas tres dimensiones desde las que se mira esta historia de vida, definen un contexto teóri-

co que trae un relato de vida –que ocupa una posición central en este ensayo– a un tiempo presente, en el que ese relato cobra una importancia concreta desde lo pedagógico en la didáctica proyectual.

Estas dimensiones pueden sintetizarse entonces en:

- La investigación cualitativa como base teórica para una comprensión de significados y sentidos de las prácticas y el reconocimiento de estos sentidos en lo contemporáneo.
- Los alcances de la fenomenología en la experiencia arquitectónica y su relación con la cualificación del proceso proyectual.
- La didáctica específica de lo proyectual entendida a partir de una maquinaria narrativa espacio-temporal.

A continuación, se las desarrollan en función de los aportes teóricos que establecen paradigmas (cómo producir el conocimiento) y teorías generales y sustantivas, entre los conceptos generales y los específicos del tema a estudiar.

La investigación cualitativa

Dentro de la investigación cualitativa, es relevante revisitar las contribuciones de Irene Vasilachis de Gialdino,²⁹ cuando reflexiona que “el punto de vista universalista se abandona en favor de la prerrogativa acordada al conocimiento particular, privilegiado, emergente de la experiencia situada de los diferentes actores”. Así, se complejiza la adscripción metodológica de las indagaciones en cuanto a la relación entre tema y método, en el que el primero impone sus condiciones al segundo. Esto desemboca en un enfoque multimetódico, consustancial con la misma definición de investigación cualitativa, en la que las perspectivas son múltiples.

De este universo de perspectivas se pasa a una estructuración de componentes esenciales, que son los denominados hallazgos, surgidos de la entrevista y la observación, los procedimientos analíticos e interpretativos de esos datos y los informes escritos y verbales, todos estos “recolectados intencionalmente”³⁰ debiendo todos ellos enfatizar la experiencia de las personas y el significado que le otorgan en sus vidas a sucesos, procesos y estructuras. En ese sentido, esta investigación cruza los componentes en una lente que busca un camino de la mirada ajustado a una historia de vida y no un método impuesto o arbitrario.

La creación de un camino metodológico acorde al paradigma cualitativo –detallado exhaustivamente en el capítulo III– se sustenta en el sistema interpretativo perfeccionado por Norman K. Denzin e Yvonna Lincoln³¹. Este sistema es consustancial a las historias de vida, lo que implica que los fundamentos de la investigación surgen directamente de observaciones en las que el investigador participa activamente. De esta forma, la etnografía se establece como la perspectiva teórica principal desde la cual se aborda el estudio.

Bajo la necesidad de investigar la vida intelectual y profesional de un docente memorable³², se presentan tres ejes para el examen de los textos, obras y proyectos significativos. En primer lugar, los contenidos específicos del conocimiento puestos en juego en su trayectoria. En segundo lugar, las evidencias en sí; estas dan cuenta de cómo los elementos que componen la trama de objetos producidos por Oddone (obras, proyectos y escritos) se integran entre sí. Por último, se aborda cómo esta trama es narrada hoy en el contexto general, con especial atención a la red que sostiene la actividad docente y al grado de congruencia entre la persona y su entorno.

Alcances de la fenomenología en la experiencia arquitectónica y su eficacia en la práctica proyectual

En cuanto a esta dimensión es importante ahondar en los alcances de la teoría de la fenomenología de la percepción, los nuevos enfoques en relación a la arquitectura aparecidos en los últimos años, aplicados a la interpretación, en la experimentación de una obra arquitectónica y también a la enseñanza del proyecto.

La evolución del concepto y las teorías sobre la fenomenología de la percepción y la arquitectura siguieron caminos que alternan puntos de contacto entre sí, como sucede con otras vertientes de la filosofía y el pensamiento en general y su relación con la arquitectura. Sus inicios se pueden precisar a partir de la definición de *fenómeno*, en contraposición del *noúmeno* de Immanuel Kant (1724-1804) en el que se plantea la idea de conocer a través de la experiencia posible, de la intuición sensible (fenómeno) independiente de la cosa en sí o producto de lo intelectual (noúmeno).

Franz Brentano (1838-1917) es reconocido como precursor de la filosofía fenomenológica, a partir de su psicología descriptiva o psicología del acto, valorando la experiencia como modo de conocimiento. Pero es con Edmund Husserl (1859-1938) que la fenomenología pasa a ser un movimiento influyente dentro de las corrientes de pensamiento del siglo XX. En su fenomenología

trascendental aparece la valoración de la experiencia y la intuición como formas de conocimiento. En palabras de Husserl:³³

En la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ella ahí, en medio de las otras cosas, de las vivas y las muertas, las animadas y las inanimadas; es decir: en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y, en parte, está también dado en nexos de recuerdos, y desde ahí se extiende hacia lo indeterminado y desconocido... Siguiendo los motivos de la experiencia, inferimos lo no experimentado a partir de lo directamente experimentado (de lo percibido y lo recordado); generalizamos y luego transferimos de nuevo el conocimiento universal a los casos singulares, o, en el pensamiento analítico, deducimos de conocimientos universales nuevas universalidades.

Husserl abre nuevos caminos a la investigación, a la idea de conocer a partir de una acción, desde lo singular y, fundamentalmente, desde una teoría del conocimiento basada en la esencia del objeto que se analiza. En este sentido, Husserl reflexiona que “sólo, pues, la reflexión gnoseológica produce la separación de ciencia natural y filosofía. Sólo por ella se hace patente que las ciencias naturales del ser no son ciencias definitivas del ser”.³⁴

Martin Heidegger (1889-1986) le da a la expresión “fenomenología” un significado primario de concepción metodológica y aporta al término intuición, incluido en el método fenomenológico por Husserl una variación ya que dice la fenomenología no ha de partir de la intuición si esta intuición se entiende como intuición de objetos, sino intuición del entender. Si bien Heidegger no provee un texto sobre la arquitectura directamente, es su relación con el escultor vasco Eduardo Chillida (1924-2002) la que dejó su influencia en el texto “Die Kunst und der Raum” (“El arte y el espacio”) del año 1969, texto ampliamente difundido dentro del pensamiento arquitectónico sobre finales del siglo XX y principios del XXI. Uno de los textos que analizan y profundizan la condición del vacío en arquitectura con referencia a este texto es el escrito de Sol Madridejos y Juan Carlos Osinaga “La paradoja del vacío”³⁵, en que se analiza la dialéctica entre forma y vacío en una mirada de raíz compleja y contradictoria.

El filósofo fenomenólogo francés, heredero del pensamiento de Husserl, Maurice Merleau Ponty (1908-1961), agrega al pensamiento del alemán la dimensión corporal y motora a la percepción, ampliando el rango del enfoque fenomenológico.

De esta manera, lo visible y lo táctil se vuelven eje de una misma percepción, en la que el cuerpo da sentido a los objetos, a aquello que queremos comprender y conocer. Merleau Ponty (1945) afirma sobre el cuerpo que “en cuanto ve o

toca el mundo, mi cuerpo no puede, pues, ser visto ni tocado. Lo que le impide ser jamás un objeto, estar nunca ‘completamente constituido’, es que mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen objetos”.³⁶ La importancia de los textos de Merlau-Ponty es rescatada por el arquitecto norteamericano Steven Holl, sobre todo en sus libros *Cuestiones de percepción* (1994) y *Entrelazamientos* (1996). En este último define que el entrelazamiento constituye un entremedio que oscila de lo interior a lo exterior.

Esta importancia de la acción del cuerpo, más allá de lo visual, tiene en la arquitectura una particular importancia, destacada en los textos del ya mencionado Juhani Pallasmaa como *Ojos en la piel* (2006) y *La mano que piensa* (2012).

Otras líneas de relación entre la arquitectura y la fenomenología están referidas a la concepción del espacio como una nueva lente desde el cual mirar la arquitectura. Así Sigfried Giedion (1888-1968) profundiza sobre la relación espacio-tiempo, eligiendo cuidadosamente sus referentes, no como un estudio enciclopédico, sino analizando en profundidad obras específicas.

El italiano Bruno Zevi (1918-2000) establece la mirada autónoma de la arquitectura por sobre otras artes, basado en el concepto del espacio, con citas a Husserl, Merlau-Ponty y una nueva reivindicación europea de las obras del maestro americano Frank Lloyd Wright (1867-1959).

En esa línea de pensamiento con un particular énfasis en lo espacial, Gastón Bachelard (1884-1962), en su libro de 1957 *La poética del espacio*, inaugura la relación entre el pensamiento fenomenológico y un nuevo pensamiento arquitectónico. Allí define el topoanálisis, “el estudio psicológico sistemático de los sitios de nuestras vidas íntimas” (Seamon, *Architecture and Phenomenology*, 2017). La importancia de Bachelard en el pensamiento arquitectónico sobre finales del siglo XX se manifiesta en algunos textos del arquitecto norteamericano Charles Moore (1925-1993) tales como *Cuerpo, memoria y arquitectura*, junto a Kent C. Bloomer (1982).

Asimismo, la relación entre Heidegger y el escandinavo Christian Norberg-Schulz, dio paso a la introducción del análisis fenomenológico en clave arquitectónica, como señala el Dr. Joel McKim,³⁷ profesor de la University of London (2017) cuando explica la relación entre Heidegger y el escandinavo Christian Norberg-Schulz, uno de los teóricos que introdujeron el análisis fenomenológico en clave arquitectónica, diciendo que “la piedra angular filosófica de muchas de las figuras clave de la fenomenología arquitectónica es claramente Martin Heidegger y el arquitecto, historiador y teórico noruego Christian Norberg-Schulz, autor de *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, entre muchos otros textos, fue uno de los primeros textos”.

Una nueva mirada, ya enraizada en la enseñanza del diseño en general y la arquitectura en particular es la incorporación de la teoría de la Gestalt, que tiene como antecedentes a Kant y a Husserl, proponiendo una aproximación psicológica a los mecanismos de la percepción. De amplia difusión en textos pedagógicos, las obras de Kurt Koffka (1886-1941) y Rudolf Arnheim (1909-2007) discípulo de Max Wertheimer (1880-1943) sobre todo su libro *Arte y pensamiento visual* (1954), dieron un anclaje metodológico a la enseñanza del proyecto, sin la carga de adscripciones al lenguaje clásico o a modelos tipológicos.

La huella de la Gestalt también se manifiesta en el uso del diagrama como recurso explicativo, entendiéndolo como un instrumento capaz de revelar las reglas organizativas de la obra arquitectónica. Josep Montaner³⁸ lo explica hablando sobre los análisis que desarrolló Rudolf Wittkower (1901-1971) en el Warburg Institute de Londres, y que, posteriormente, el teórico inglés Colin Rowe (1920-1999) retomó para el análisis de la arquitectura del Renacimiento, en particular los esquemas de las villas palladianas. Rowe empleó la relación figura/fondo para crear diagramas de una potente austeridad. Estos esquemas logran comunicar un denso contenido analítico mediante una simplicidad que, lejos de ser reduccionista, potencia la profundidad de su mirada sobre la arquitectura.

Norberg-Schulz en sus escritos *Intenciones en arquitectura* (1967) relaciona estos principios teóricos de la Gestalt, con la percepción de objetos y en *Los principios de la arquitectura moderna* (2000) relaciona la teoría de la Gestalt con la ciudad, estableciendo que esta teoría psicológica posee un alcance teórico de gran impacto sobre la arquitectura y sobre su enseñanza.

Desde América del Norte y relacionando filosofía y arquitectura, encontramos la figura del francés Jean Labatut (1899-1986), profesor emérito en Princeton. Este mencionaba una particular “organización de la atención”,³⁹ contraria a lo que se puede llamar la organización de la función. Es justo decir que Labatut fue el pionero en la incorporación de la calificación de espacios y su caracterización desde lo sensorial, sobre todo, aplicada a la enseñanza.

En general, luego del período heroico de la arquitectura moderna, la fenomenología vuelve a dar vida a una arquitectura relacionada con la experiencia, con el sitio y con la existencia. Explica el mismo Otero-Pailos⁴⁰ que:

De hecho, la fenomenología arquitectónica se presentó como un “retorno a la esencia” de la arquitectura moderna. Pero, de hecho, esto fue solo un retorno “aparente”, ya que se separó del movimiento histórico moderno a través de una referencia negativa a lo que el movimiento moderno se había convertido en la década de 1960. Por reaccionario que parezca hoy, la postura “esencialista” de la

fenomenología arquitectónica fue el camino de una nueva generación de arquitectos, que se graduaron a finales de la década de 1950, para marcar sus diferencias en relación con sus antecesores inmediatos.

En la actualidad, en América algunos arquitectos que combinan la práctica profesional y la enseñanza o la crítica se destacan en la generación de conocimiento sobre la percepción, la fenomenología y su acercamiento a la arquitectura.

Se destaca, en ese sentido Alberto Pérez Gómez, profesor arquitecto de origen mexicano en la Universidad McGill en Montreal, Canadá, prolífico autor de escritos importantes reconocido por su enfoque fenomenológico de la arquitectura, David Seamon, geógrafo y profesor de la Kansas State University, ha desarrollado numerosos escritos sobre la fenomenología como aproximación al medio ambiente, David Leatherbarrow, profesor de arquitectura y presidente del Grupo de Graduados en Arquitectura de la Escuela de Diseño de la Universidad de Pensilvania, Filadelfia, imparte cursos de teoría arquitectónica y estudios de diseño para los cursos de grado y posgrado.

Julio Bermúdez, de origen argentino profesor arquitecto de la Cathoelic University of America (Washington, DC, USA), también es referente hoy dedicado al estudio de las relaciones entre arquitectura, cultura y espiritualidad, desde la fenomenología y la neurociencia. Por su parte, es relevante mencionar a la argentina, Sandra Navarrete arquitecta y profesora en Universidad del Cuyo (Argentina), docente del Doctorado en la Universidad de San Juan y de la Maestría en Gestión del Diseño y del Doctorado de Diseño en la Universidad de Palermo (Buenos Aires). Ambos participan del posgrado Arquitectura Fenomenológica dictado en la Universidad del Cuyo (Argentina).

La didáctica específica de lo proyectual entendida a partir de una maquinaria narrativa espacio-temporal

La posibilidad de poder estructurar una didáctica proyectual basada en construir dispositivos que permitan un conocimiento sobre la producción en distintas narrativas arquitectónicas (Bermúdez, 1997), en lugar de centrar el proyecto en la producción de objetos producidos por una falsa libertad creadora, tiene dispares avances en el campo de la crítica, la teoría y la didáctica proyectual.

En ese sentido el texto liminar es “Arquitectura y narratividad” del filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur (1913-2005) del año 2003 publicado en la revista *Arquitectonics* (3) dirigida por Josep Muntañola y editada por la Universitat Politècnica de Catalunya. Allí, Ricoeur⁴¹ explica que:

Una obra arquitectónica es, por consiguiente, un mensaje polifónico ofrecido a una lectura a la vez englobante y analítica. El proyecto es para la obra arquitectónica una especie de «puesta-en-intriga» que, como se ha visto, no recoge únicamente acontecimientos, sino también puntos de vista, a modo de causas, motivos y factores del azar. La «puesta-en-intriga» se encaminaba así hacia su transposición, del tiempo al espacio, mediante la producción de una casi-simultaneidad de sus componentes, la reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación, que resultaba ser su correspondiente exacto en las implicaciones mutuas de los componentes de la arquitectura.

En términos teóricos, la posibilidad de ahondar sobre la experiencia arquitectónica como narración y considerarla como insumo básico didáctico, para poder precisar a la arquitectura como un encadenamiento de fenómenos espacio-temporales que constituyen una verdadera y particular narrativa. Así se profundiza su valor en el campo operativo proyectual, entendiendo que ese campo “es un proceso que implica modificaciones, adaptaciones, fluctuaciones entre lo abstracto y lo concreto, entre lo ideal y lo material”.⁴²

Experiencia y narrativa configuran una mirada sobre el proceso de proyecto arquitectónico y también sobre el objeto de ese proceso. No es solo un mecanismo o método de creación, sino es una nueva mirada, que debe enlazar el proyecto, su producto, y un conjunto de objetos que lo validan.

En el sentido de la narrativa como eje proyectual, Bermúdez⁴³ afirma que se cuenta con pocas herramientas para una enseñanza que entienda la arquitectura como narrativa experiencial.

Es así que esta complejidad en el desarrollo de un proceso proyectual, incorporando los pensamientos de Bermúdez y Seguí de la Riva, implica construir ensamblajes temporales de eventos experienciales que se despliegan como historias arquitectónicas.

Este mecanismo remplazaría al proceso de proyecto como una linealidad surgida de un problema, por un planteamiento de conjeturas⁴⁴ entendiendo que las obras arquitectónicas son contenedoras de experiencias y no objetos a ser usados o mirados simplemente.

Así, esta narrativa se constituye en una trama que involucra la diversidad de sentidos a los que la arquitectura se ofrece y propone un nuevo modo de ser pensada y enseñada.

La relación concreta entre narración y arquitectura establecida por Evelina Calvi, profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Torino, en su texto “Proyecto y Relato. Arquitectura como narración” de 2002, establece

una correlación entre algunos conceptos esquivos en una teoría posible del Proyecto arquitectónico, como espacio, tiempo y relato.

En el texto se apela además no solo a la posibilidad de relacionar la experiencia arquitectónica como una narración, sino también a relacionarla con el proyecto arquitectónico, como una construcción provisional de alternativas inacabables, similar a la construcción de una narrativa. Calvi⁴⁵ sostiene que:

Siguiendo el enfoque de las observaciones precedentes, es posible pensar en el proyecto de arquitectura en términos de una operación no muy distinta de una *mise en intrigue*: y eso es posible si se descarta que el acto de proyectar sea un gesto “artístico” (con todas las connotaciones negativas con las que aquí se intenta cargar este adjetivo) formulado en una lógica autorreferencial y sostenido por lenguajes autónomos y cerrados; pero se piensa, por el contrario, que la síntesis final, a la que ello necesariamente debe conducirnos, se construye sobre una constante relación con la existencia y su complejidad (al igual que sus lenguajes plurales y sus lógicas contradictorias) y nunca, en realidad, llega a cerrarse, por lo que tiene un carácter provisional y abierto a posteriores y múltiples reconfiguraciones (p. 62).

La relación entre narración y arquitectura es una condición expresada tangencialmente en algunos textos surgidos de la dialogía, la topogénesis y otros escritos fundamentalmente de los arquitectos españoles Josep Muntanola Thornberg y Javier Seguí de la Riva (1941-2021), Catedrático Emérito de la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM Universidad Politécnica de Madrid) y otros como el colombiano Saldarriaga Roa y el chileno Fernando Esposito-Galarce, profesor arquitecto por la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, quienes hacen un aporte a la experiencia arquitectónica en general y al concepto de narrativa en ese sentido.

Experiencia y narrativa, necesitan de una maquinaria, un mecanismo que construye sentido de aquello que parece escurrirse entre los dedos. En este caso se puede llamar sentido a aquello que nombra el escritor portugués José Saramago⁴⁶ cuando explica que el sentido es “incapaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista...”.

Lo que se escurre entre los dedos en esta exploración, es la capacidad de la arquitectura de ofrecernos soluciones alternativas a los problemas del habitar, con una capacidad infinita de repensarse, de observarse a sí misma y a su vez de proyectarse.

Así, el objeto de la enseñanza de proyecto se torna lábil y frágil. Se torna sensible por lo que la maquinaria –pensada como un artefacto de gran racionalidad– nos permite establecer una serie de mecanismos, artefactos, instrumentos, dispositivos que permitan un acercamiento razonable de lo sensible en arquitectura, es el objetivo de este texto. De esta manera, se asume que la palabra máquina actúa como metáfora de un proceso que puede ser objetivado, tanto en su carácter de instrumento, por los efectos que produce y también por las reconocibles partes que lo componen.

Si bien en muchos contextos el concepto de máquina, ha sido trabajado desde una connotación negativa, como lo hace el sociólogo francés Michel de Certeau (1925-1986) sobre la máquina de representación de un modelo aparential. Certeau refiere a la máquina de representación en su libro *La invención de lo cotidiano* de 1980, donde, por ejemplo, productos culturales como el auto, sus asientos, instrumentales, etc. o la alimentación, son potenciadas por un marketing de comidas y moldean nuestra apariencia.

La maquinaria, en este texto, es tomada en sentido positivo, como una metáfora de rigor científico, destinada a objetivar cualidades sensibles propias de la subjetividad, pero también de aspectos colectivos, propios de las ciencias sociales, contra una tecnocracia de la enseñanza del proyecto. De alguna manera se convierte en el giro hermenéutico propuesto a la filosofía por Husserl y luego Heidegger para darle una severidad científica o el de Merleau Ponty situando a los sentidos como parte de la comprensión del mundo, por fuera del intelecto.

La maquinaria como conocimiento, en este caso, es una oportunidad de comprender y comprender-se, en tanto incorporación de un universo de cualidades, no medibles cuantitativamente, pero impostergables a la hora de la realización arquitectónica. Una maquinaria que no se agota en racionalismos formales, ya sea relacionada con la técnica, con la ecología o con la estética.

Se podría en este caso referir a la arquitectura como una máquina del deseo (una más), incorporando a la arquitectura el pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze,⁴⁷ cuando afirma:

¿A qué remite todo lo que se ha hecho en psicoanálisis y psiquiatría? El deseo –o el inconsciente– no es imaginario o simbólico, es únicamente maquínico. Y hasta tanto ustedes no alcancen la región de la máquina del deseo, mientras permanezcan en lo imaginario, en lo estructural o en lo simbólico, no habrán verdaderamente captado el inconsciente. El inconsciente son máquinas que, como toda máquina, se confirman por su funcionamiento.

En palabras del inglés Bill Hillier, profesor de la University College de Londres (2007) se pueden ver los edificios como máquinas probabilísticas, que

generan información, “podemos decir que los edificios son máquinas, en que son sistemas físicos que a través de sus propiedades espaciales producen resultados funcionales bien definidos. En otro sentido, igualmente restringido, los edificios son como el idioma, en que encargan, impartir y transmitir información social”.⁴⁸ Esta relación entre la configuración de un edificio y la información social, que a su vez asimila y genera, es la máquina que busca construir esta investigación.

Esta maquinaria didáctica está relacionada a la didáctica general, como una forma de acción pedagógica que posibilite un entrecruzamiento de saberes, como lo explicita Alicia de Camilloni (2007, 2016) dando a la nueva agenda de la didáctica lo que Edith Litwin llama “configuraciones didácticas” (1997) es decir, estructuras que tienen una secuencia de progresión determinada, un objeto de estudio –ya sea una obra, un caso, un experimento, etc.– y un cierre o conclusión.

Litwin avanza en el *cómo enseñar* y define que una estrategia innovadora en didáctica “es toda planeación y puesta en práctica creada con el objeto de promover el mejoramiento institucional de las prácticas de la enseñanza y/o resultados”⁴⁹. Es decir que no son reformulaciones generales de la forma de enseñar, sino más bien experiencias puntuales que, si bien están sustentadas en una teoría, no son su aplicación directa. Esta concepción es particularmente importante en la enseñanza del diseño, ya que muchas de las currículas de las escuelas y facultades de arquitectura comparten los mismos contenidos, pero es en su didáctica en la que se observan diferencias sustanciales, con el valor agregado de lo contextual y la intersubjetividad (entre educadores y estudiantes) que tienen un particular valor en la enseñanza del proyecto.

Estas innovaciones están relacionadas con las estrategias de integración,⁵⁰ actividades dirigidas a la conformación de un todo o una estructura que relacionan temas, conceptos, contextos, etc., interacciones propias de los productos de proyecto, que muchas veces se relaciona más con la cultura del objeto en sí, que con una estrategia al servicio de un aprendizaje del diseño. En este sentido, esta maquinaria comprende una innovación en términos didácticos y una condición de integración en términos de contenido.

En la necesidad de aclarar los términos en el ejercicio de una pedagogía del proyecto los trabajos de los argentinos Roberto Doberti, Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero, profesores que comparten con Oddone reflexiones sobre la enseñanza y el proyecto como (1986) sumados a los innumerables escritos del profesor arquitecto y psicólogo español Javier Seguí de la Riva (1940-2021) explicitan los términos una narrativa proyectual que involucre experiencia vivencial con el armazón arquitectónico.

Lo sensible como contra-dispositivo

Algunas de las cuestiones anteriormente planteadas, surgidas de los nuevos aportes de la fenomenología, de la construcción de la experiencia más allá de lo objetual, abren una puerta a una conceptualización de la didáctica de proyecto que racionalice estos procesos y los lleve al campo de la enseñanza, en que lo sensible, no sea solo una mirada personal subjetiva (de profesores o de estudiantes) sino que lo convierta en una máquina, cuyo producto de su puesta en marcha, pueda ser racionalizado y transmisible.

Lejos de cualquier pretensión de convertir este discurso en un camino único de enseñanza de lo proyectual, se plantea un hilo conductor entre esta nueva vida de la condición fenomenológica y la impronta de Oddone como docente preocupado por su trasposición didáctica, así como por la definición de cómo estos dos ejes se cruzan y se alimentan recíprocamente.

No es propósito de este texto, aportar una teoría general sobre el proyecto o sobre su didáctica, ya que, eso sería una limitante en una búsqueda de nuevos caminos para las sucesivas evoluciones de una configuración del hábitat ante nuevos conflictos y desafíos. Como explica Pallasmaa⁵¹ “me arriesgaría a cuestionar la posibilidad de una teoría general de la arquitectura debido a las inherentes complejidades internas, contradicciones y condiciones irreconciliables de este fenómeno. Debido a su relativa autonomía artística, el arte tiene una base ontológica menos compleja y contradictoria que la arquitectura”.

La personalidad naturalmente sensible de Oddone, su mirada aguda hacia la enseñanza, la práctica profesional y su posición de vanguardia no reconocida o reconocida solo en un entorno reducido de la enseñanza de la arquitectura en los años 1970, así como la escasa compilación y revisión de su obra, lo convierten en un continente poco explorado, aun cuando parte de su trabajo siga en las fotocopadoras de las facultades de arquitectura.

Oddone⁵² manifiesta que:

El arquitecto piensa, pero no producirá una obra hecha de palabras sino un objeto hecho de formas y de materiales. Este objeto transmite su propio y particular mensaje que en buena parte no puede ser traducido en palabras. La existencia del objeto arquitectónico, como producto perteneciente al campo de la figuración, depende esencialmente del manejo de elementos y relaciones exclusivas de ese campo, en cuanto como lenguaje es un modo de conocimiento y expresión de calidades -no expresables en otras disciplinas o lenguajes- de necesidades y deseos del ser humano.

En esta frase se establece un distanciamiento de las posturas estructuralistas que de alguna manera oxigenaron el período postmoderno en arquitectura. La posibilidad de un redescubrimiento de este mensaje particular citado en el texto, en términos de complementar y extender la fenomenología como mecanismo pedagógico en la enseñanza del diseño arquitectónico, a partir del estudio y análisis de la obra de Oddone, está en el origen de esta investigación.

Así, la figura de Oddone se manifiesta como una figura anticipatoria, de orden local y regional, de las preocupaciones sobre los temas de la percepción y su inclusión en las didácticas proyectuales, en paralelo o antes de su validación en diferentes escuelas de arquitectura.

Esta anticipación, sumada a los dogmatismos propios de la enseñanza de proyecto, entre un racionalismo de pasión pragmática,⁵³ y un carácter especulativo formal surgido del abarrotamiento de imágenes visuales, convierten a Oddone en una posible llave que devuelve a la enseñanza de la arquitectura los mecanismos de la fenomenología, para acercar el mundo de lo sensible a la didáctica de proyecto, incluyendo subjetividades o expresiones individuales.

En la obra construida de Oddone, es clave la experiencia de espacios y lugares, y su particular esfuerzo por enseñarlo, por transmitir un contenido sensible en una carrera profesionalista. Este texto ahonda sobre esas experiencias arquitectónicas, consideradas como insumo básico para poder advertir la importancia de la arquitectura como encadenamiento de fenómenos espacio-temporales, entendiendo al proyecto como una narración.

No solo en la obra construida se manifiesta la importancia de Oddone, sino también en su sensibilidad, austeridad y capacidad dialógica. Como profesor hacía que la enseñanza se planteara naturalmente en un contexto de búsqueda personal por parte del estudiante, fue capaz de humanizar la arquitectura más allá de cuestiones técnicas o tipológicas y de transmitir la sensibilidad respecto a la experiencia del espacio arquitectónico.

Muchas veces, este tipo de pedagogía implica una apuesta por lo subjetivo quedando definida en ámbitos o ejercicios de acción reducidos. Es posible que el estudio exhaustivo del aporte de Oddone en sus obras y enseñanzas permita objetivar un mecanismo de aproximación que implique una didáctica de proyecto que la profesora arquitecta Elizabeth Bund⁵⁴ define como desde el polo sensible, desde lo fenoménico-existencial.

Este texto propone estudiar una didáctica proyectual basada en la experiencia arquitectónica como contra-dispositivo, como mirada alternativa frente a la producción de imágenes visuales dispuestas para su consumo como mercancía por parte del estudiante, coincidiendo con Quetglas⁵⁵ en la hostilidad entre

mercado y la transmisión de conocimientos, donde el primero tuerce el derecho a la propiedad colectiva de los conocimientos, desviándose a una producción de objetos cuyo único mérito es reproducir metas de consumo.

Si el dispositivo, al decir de Agamben,⁵⁶ es un sistema de relaciones de fuerza que consolidan ciertos tipos de saberes y que siempre tiene una función estratégica concreta inscribiéndose en una relación de poder,⁵⁷ este *contra-dispositivo* –en el que se ubica la obra y los escritos de Oddone–, podría confirmar una estructura de conocimiento del proyecto arquitectónico que se manifiesta como *resistente* a las estructuras de poder que dan sentido a la producción arquitectónica. Se conjetura que esta resistencia surge de valores individuales, pero tiene un alcance mayor que necesita ser visualizado.

Además, profundizar sobre las relaciones entre percepción, experiencia y narración (como variables de una didáctica proyectual), aplicada a una humanización de la arquitectura, posibilitará establecer una clara conciencia en educadores y educandos que la arquitectura debe pactar la articulación entre el entorno físico y la vida misma, construyendo un dispositivo de resistencia a sofisticadas redes de poder, que *ve en el devenir* una singularidad que merece ser desafiada.

Esas redes de poder, en el caso de la arquitectura, son mecanismo de validación que ha pasado de la labor de críticos, a las revistas de divulgación, otorgamiento de premios, etc. Si bien esto sigue su curso, el poder de las redes sociales, con su instantaneidad y su masividad, representan un sistema de validación muy accesible a estudiantes y desprevenidos, muchas veces sin base teórica, solo contando con la continua reproducción de imágenes, vacía de la experiencia arquitectónica.

Este problema, que atraviesa todas las esferas del conocimiento, implica desde la docencia una lucha contra los dispositivos, que podríamos llamar de *reflexión instantánea*, es decir aquellos que propugnan sentencias automáticas, que no consienten espesores de reflexión más allá de lo breve de la publicación de una imagen.

Por tanto, el contra-dispositivo será entendido como contrario al dispositivo definido por Agamben⁵⁸, es decir, aquel que no se encuentra influenciado por redes de poder que condicionan el conocimiento.

En síntesis, la figura de Oddone se considera anticipatoria de una didáctica de proyecto basada en la experiencia arquitectónica, siendo esta forma de enseñanza proyectual un contra-dispositivo resistente a las didácticas pseudo-creativas o hiper-profesionalistas.⁵⁹

Las obras y textos de Oddone son reconocidos en parte, por sus aportes durante una dilatada trayectoria docente en las Facultades de Arquitectura de La Plata y Mar del Plata, además por algunos escritos esporádicos, en los que sobresalen el apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”, o en cuanto a su obra construida, la casa Pedernera (Mar del Plata, 1975), por ejemplo. Su vida se truncó tempranamente, delimitando el alcance de sus preocupaciones, muchas de las cuales quedaron reducidas a textos parciales, comentarios de íntimas reuniones de cátedras, conversaciones guardadas en la memoria de alumnos, docentes y amigos.

Esta serie de preocupaciones observadas en la particular sensibilidad de Oddone para entender la complejidad del universo arquitectónico es el punto de partida desde el que se profundiza la investigación. Se realiza, entonces, un ejercicio de recopilación, comparación y contrastación, sin reducir ese universo a versiones tipológicas-funcionales o falsamente racionalistas, que se trasladan a su obra construida.

Esto permitirá dilucidar la posibilidad de contar con un cuerpo de conocimiento que proporcione una nueva mirada sobre la pedagogía del proyecto a partir del estudio y la construcción de una narrativa arquitectónica, basada en la experiencia del espacio vivido, fundada en la mirada profunda de aspectos esenciales como la memoria, el tiempo y el espacio, su percepción y manipulación.

Notas

1 Denominamos “Manuscrito” a un borrador de Oddone entregado a los docentes del Taller de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde fue profesor adjunto entre los años 1985-1994. La arquitecta María Inés Cusán, también profesora del mismo taller conservó una copia de este manuscrito hasta nuestros días.

2 En su análisis de *Ulises* de Joyce el ensayista francés Georges Didi-Huberman explica: “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja, Joyce la escribió con claridad. Ineluctable modalidad de lo visible en un famoso párrafo del capítulo en que se abre la trama gigantesca de *Ulises*” Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, p. 13.

3 Oddone, H., “Manuscrito”, s.f.

4 Josep Quetglas refiere a esta inactualidad cuando habla sobre cómo debería ser la enseñanza de la arquitectura en su texto “Escuelas de Arquitectura [de arquitectos, modelos de formación y empresas]” ponencia pronunciada en mayo de 2005, durante unas jornadas sobre la enseñanza de la arquitectura, organizadas por el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC).

5 Piñon, H. (2005). *La Forma y la Mirada*. Editorial Nobuko, 47.

6 Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos*. Ediciones Paidós, p. 51.

7 Oddone, H., “Manuscrito”, s.f.

8 Montaner, J. M. (2008). Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción. Gustavo Gili, p. 77.

9 Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa*. Gustavo Gili, p. 13.

10 Ibid., p. 33.

11 Podemos decir que esta multidimensionalidad se basa en tres dimensiones: la investigación cualitativa como base teórica para una comprensión de significados y sentidos de las prácticas; los alcances de la fenomenología en la experiencia arquitectónica y la didáctica específica de lo proyectual.

12 Doberti, R. (2007). “Prólogo” en C. Mazzeo y A. M. Romano, La enseñanza de las disciplinas proyectuales: hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior. Nobuko, p. 11.

13 Schön, D., *La formación..., op. cit.*, p. 146.

14 Ibid., p. 81.

15 Ibid., p. 40.

16 Denzin, N. y Lincoln, Y. (2013). Manual de investigación cualitativa. Volumen III. Gedisa, p.7.

17 Valles, M. S. (1999). Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional. Síntesis, p. 123.

18 “Toda investigación es interpretativa; es guiada por el set de creencias y sentimientos del investigador acerca del mundo y de cómo debería ser entendido y estudiado. Algunas creencias pueden ser dadas por seguro, invisibles, sólo asumidas, mientras que otras son altamente problemáticas y controversiales.” Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2013). *op. cit.* p. 31

19 Foucault, M. (1997). “Los espacios otros”. *Revista Astrágalo*, (7), p. 86.

20 Ibid., p. 123

21 El término *heterotopía* volverá una y otra vez en el desarrollo del texto, reflexionando sobre formas diferentes de orden, mas allá de lo geométrico, como lo define Porphyrios, D. (1978) *Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto.*» *Architectural Monographs* (4), pp. 8-19.

22 Ibid., p.9.

23 Es posible trasladar a un diseño ya sea arquitectónico o de investigación, lo que el arquitecto Fernando Jerez Martín, explica sobre lo productivo de la incertidumbre dentro del proyecto diciendo que “el papel productivo de la incertidumbre dentro del proceso creativo, buscando deliberadamente la generación de oportunidades dentro del proceso de proyecto, fomentando la observación y descubrimiento frente al diseño y la definición, manejando tiempo, crecimiento y azar como variables proyectuales, entendiendo la obra como proceso de tal manera que lo inesperado pueda aparecer” Jerez Martín, F. (2013). *Estrategias de Incertidumbre*. [Tesis doctoral: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid], p. 27.

24 Sobre lo que vemos y su respectivo discurso: “...entre lo visible y lo enunciable, existe una abertura, una disyunción, pero esta disyunción de las formas es el lugar, el “no lugar”, dice Foucault, en el que se precipita el diagrama informal para internarse en las dos direcciones necesariamente divergentes, diferenciadas, irreductibles una a otra. Los agenciamientos concretos están, pues, rendidos por intersticio según el cual se efectuará la máquina abstracta” Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós Studio, p. 65.

25 “Según las últimas reflexiones provenientes de la psicología cognitiva, percibir es una función muy compleja que, apoyada por los sentidos aferentes (la vista, el oído, el tacto, etc.), se organiza en base a la experiencia esquematizada por la acción y a la categorización general soportada por el lenguaje” Seguí de la Riva, F. J. (2006). *Arquitectura y narración*. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM - Universidad Politécnica de Madrid. p.2

26 De Stefani, P. (2009). Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, p. 16.

27 Seguí de la Riva, J. *op. cit.*, p. 3.

28 Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). Manual de metodología: Construcción del marco teórico, formulación de objetivos y elección de la metodología. CLACSO, p. 47.

29 Vasilachis de Gialdino, I. (2013). “Investigación cualitativa: metodologías, estrategias, perspectivas y propósitos” en N. Denzin y Y. Lincoln (comp.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa, p. 12.

30 Ibid., p. 29.

31 Múltiples textos de Norman Denzin e Yvonna Lincoln nos hablan de las posibles estructuras de la investigación cualitativa, sobre todo los cinco volúmenes de los Manuales de investigación cualitativa de la editorial Gedisa

32 El adjetivo «memorable» se utiliza aquí en el sentido propuesto por Cristina Martínez, referido a las investigaciones sobre la formación de formadores en el marco de la «buena enseñanza» (Fenstermacher, 1989) y la «nueva agenda didáctica» (Camilloni, 1996, 2016; Litwin, 1996, 1997, 1998, 2008), desarrolladas en el Grupo de Investigaciones en Educación y Estudios Culturales (GIEEC) de la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Martínez, C. (2017). *Enseñanza proyectual: vínculos entre comunidad de práctica y profesores memorables. Estudio interpretativo en un Taller de Diseño Arquitectónico en la FAUD-UNMDP*, p. 9.

33 Husserl, E. (1973). *La idea de fenomenología*. Fondo de Cultura Económica, p. 1.

34 Ibid., p. 6.

35 Madrideo, S. y Sancho Osinaga, J.C. (1993). La paradoja del vacío. CIRCO, (6), p.8.

36 Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica, pp. 109-110.

37 McKim, J. (2017). "Structures of Experience: Media, Phenomenology, Architecture," en S. Rodgers y T. Markham (ed.) *Conditions of Mediation: Phenomenological Perspectives on Media*. Peter Lang Publishing, 2.

38 Josep Montaner (2008) en su libro *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*, Barcelona: Gustavo Gili, hace un interesante recorrido entre el diagrama como instrumento y su correlato en experiencias y acciones, buscando una amalgama en esa trilogía de conceptos.

39 Jorge Otero-Pailos Arquitecto español de nacimiento, hoy artista plástico. Sus trabajos en el campo del arte complementan la memoria, la historia y la comprensión de la cultura a partir de sutiles acciones que incorporan por parte del espectador, lo táctil, lo olfativo más allá de lo visible. Incursiona en el campo de la crítica en el que se destaca su texto "Otero-Pailos, J. (2010). A fenomenología e a emergência do arquiteto-historiador. *Revista Vitruvius*, (11) p. 125.

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3628>.

40 Ibid., p.130.

41 Ricoeur, P., *op. cit.* p. 21.

42 Tonelli, I. y Lenzo, D. (2014). "El objeto análogo como herramienta creativa en la enseñanza del proceso de diseño", p. 21.

43 Bermúdez, J. (1997). "El diseño de experiencias arquitectónicas". En A. Montagú, 1º *Seminario Nacional de Gráfica Digital*. Buenos Aires: UBA, p.43-50.

44 Seguí de la Riva, J. (2006). "Arquitectura y narración" Colección Segundas Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo – Comunicaciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, p. 3.

45 Calvi, E. (2002). "Proyecto y Relato. Arquitectura como narración". *Arquitectura y Hermenéutica Architectonics*, 4, pp. 53-59.

- 46 Saramago, J. (2000). *Todos los nombres*. Alfaguara, p. 117.
- 47 Deleuze, G. (2005). Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia. Cactus, p. 27.
- 48 Hillier, B. (2007). *Space is the Machine*. Space Syntax, edición electrónica, p. 308.
- 49 Litwin, E. (2016). El oficio de enseñar: Condiciones y contextos. Paidós, p. 65.
- 50 Ibid., p. 70.
- 51 Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Gustavo Gili, p. 100.
- 52 Citado en Tomas, H. (1998). *El lenguaje de la Arquitectura Moderna*. Autores editores, p. 13.
- 53 Fernández, R. (2013). *Inteligencia proyectual. Un manual de investigación en arquitectura*. Editorial Teseo, p. 16.
- 54 Bund, E., Recayte, P., Silvina, R. y Rabano, M. (2008). “Arquitectura, imagen y comunicación”. *Investigación + acción*, 11, pp. 201-220.
- 55 Quetglas, J. (2012). La evolución de las escuelas de arquitectura. *Palimpsesto*, (3), p.1
- 56 Agamben, G. (2014). Qué es un dispositivo: Seguido de El Amigo y la Iglesia y el Reino. Adriana Hidalgo, p. 8.
- 57 Estas relaciones de poder proliferan en múltiples dispositivos, que equivalen a múltiples procesos de subjetivación, en los que la arquitectura como institución forma parte de esos dispositivos. Véase Ibid., p.19.
- 58 Ibid., p.8.
- 59 Quetglas separa lo que él llama adiestramiento de formación, algo que puede enseñarse como una técnica, por repetición, en contraposición a algo que se nutre de lo histórico y se lanza hacia el futuro, dice: “Yo creo que esto es lo que distingue una escuela de arquitectura interesada en la formación de arquitectos, es decir, en la transmisión de los conocimientos de un tiempo a un tiempo que está por llegar. Es un centro de formación, no de adiestramiento. Y en este sentido la enseñanza es doblemente anacrónica, hacia atrás y hacia adelante” Quetglas, J. (2012), *op. cit.* p.1

CAPÍTULO III

Entramados

“La existencia del objeto arquitectónico, como producto perteneciente al campo de la figuración, depende esencialmente del manejo de elementos y relaciones exclusivas de ese campo, en cuanto a lenguaje, es un modo de conocimiento y expresión de calidades –no expresables en las otras disciplinas o lenguajes– de necesidades y deseos del ser humano” Oddone, H.¹

Tres caminos: una lente

Las reflexiones teóricas de este ensayo se centran en un profesor valorado, en una historia de vida, a priori relevante, determinado por la misma figura de Oddone que impone multiplicidad de narrativas, que hacen efectiva la interpretación de la complejidad de su práctica docente y profesional. Es de destacar que se define aquí la importancia del caso por sobre el método. Como lo explica Vasilachis de Gialdino² que “como forma de investigación, el estudio del caso se define, para Stake, por el interés en un caso individual, no por los métodos de investigación utilizados. Es el caso y no el método, el referente esencial del estudio del caso”.

Es imposible separar la vida académica de la vida personal y profesional y docente, por lo que es necesario componer un entramado de vías de entrada donde lo biográfico, lo pedagógico, y lo profesional se cruzan con las preocupaciones ligadas a la experiencia arquitectónica, al desarrollo de la sensibilidad espacial y a su valor aplicado a la enseñanza de la arquitectura, donde los instrumentos de averiguación no son compartimentos estancos sino acciones destinadas a entrecruzarse o concatenarse en un universo complejo de producciones disímiles, del campo profesional, de la didáctica e incluso del campo artístico.

Se propone entonces, la formulación de contenidos a partir de una historia de vida en la que esa historia se narra desde el hoy en referencia a su protagonista del ayer. Esto implica un cruce no solo temporal, sino la necesidad de recolección de vestigios de obra y proyectos, vivencias recobradas desde el relato. No constituyen un cuerpo de datos homogéneo, sino fragmentos, que se entrecruzan, entre ellos y con el presente demandante.

Estos fragmentos, tramas, engranajes se concentran en un proceso que refiere al cruce de dos caminos entre instrumentos y análisis, sintetizados en los verbos *contrastar* y *condensar*. Por el primero, se entiende la necesidad de un encuadre epistemológico que determina desde dónde mirar los hallazgos documentales, en tanto que el condensar implica un proceso que se desenvuelve en las singularidades del tema y propone *mirar desde lo otro*, aquello que está en los márgenes, lo que está por fuera, lo otro que de alguna manera necesita reconstruir el proceso en el andar. Esto permite mirar un conjunto heterogéneo de partes, en sus dinámicas propias y en sus construcciones comunes.

La lente se avizora como un cruce entre estas herramientas que nos permite establecer mirar y analizar desde la experiencia arquitectónica (las preocupaciones y observaciones de Oddone de la fenomenología arquitectónica) los textos, obras y ejercicios pedagógicos por él propuestos recopilados en su trayectoria docente, y de sus variaciones a lo largo del tiempo y sus aplicaciones diferenciales (en las distintas unidades académicas que las utilizaron, Mar del Plata y La Plata). Se intenta complementar esa lente desde lo otro, su didáctica, estableciendo cómo esta construcción puede avanzar en una pedagogía del proyecto.

Esta lente implica que el investigador es un montajista minucioso, donde el mundo investigado se observa desde una perspectiva interpretativa, que surge del cruce, la intersección, la confluencia de métodos y técnicas reconocidos. Por lo cual, se ensaya un complejo analítico-interpretativo, que incorpora las siguientes fases:

- Un estudio documental a partir del trabajo archivístico que implica la reconstrucción de planos, fotos y escritos de la actividad profesional y pedagógica de Oddone;
- Un abordaje biográfico narrativo, a partir de una serie de entrevistas, que intentarán reconstruir la trama que se teje entre las diferentes facetas de la vida de Oddone;
- Un análisis de los diferentes usos de los textos, ejercicios y obras desarrolladas por Oddone.

Se plantea, en un principio, una relación bidireccional entre los instrumentos analíticos y el mundo investigado que sigue una estructura en la que cada método está enfocado a la relación entre las dimensiones de la exploración (historia de vida, lo pedagógico y lo profesional) y sus formas de observación (biográfico-narrativo, fenomenológico-interpretativo y formal-analítico). Cada una

de estas esferas conforma sucesivas piezas, armazones y engranajes de la máquina narrativa.

Para sintetizar la perspectiva, se incorpora un croquis (Figura 2) que ejemplifica el pasaje de entornos coordinados y delimitados a una conformación intersticial única de los métodos analíticos:

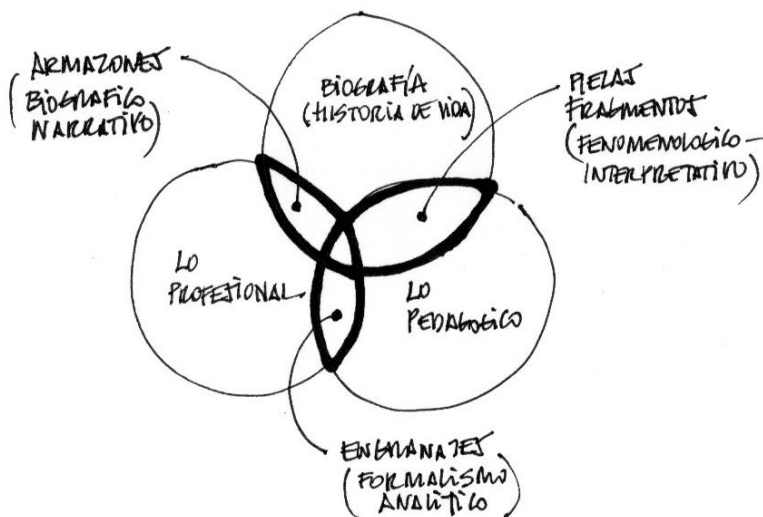


Figura 2. Croquis del proceso entre instrumentos, dimensiones y capítulos de la investigación. Fuente: elaboración propia.

Así, los instrumentos analíticos se constituyen en un rizoma indivisible, una estructura no jerárquica, pero sí interdependiente, es decir que:

[...] un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales.³

Una trama de múltiples relaciones que se cohesionan y confirman la idea de máquina en tanto que son “abstractas, singulares y creativas”.⁴ De esta manera, múltiples acciones metodológicas son necesarias en la ferviente búsqueda de su acople con el mundo investigado, que nos permita generar esa máquina. Esta multiplicidad de acciones se sintetiza en tres procesos principales que se entrecruzan:

1. Análisis documental a partir de trabajo archivístico, de ordenamiento y clasificación de material inédito de la obra profesional de Oddone. Así, es como la búsqueda da pie a una recopilación y registro documental de producción profesional, proyectos, dibujos y textos.
2. Abordaje biográfico narrativo que es el modo de extraer aspectos cualitativos de situaciones pasadas, guardadas en la memoria, como rasgos distintivos de una actividad, en este caso didáctica que deja su huella a través del tiempo.

La reconstrucción biográfico narrativa se hace a partir de una serie de entrevistas (de la clasificación antes mencionada de Sautu, se utilizan las entrevistas de carácter semiabierto) que intentarán reconstruir la trama que se teje entre las diferentes facetas de la vida de Oddone a través de una investigación cualitativa que pueda reorganizar y reconstruir esa experiencia en los aspectos que impliquen una aportación al estudio de la fenomenología de la percepción y a la enseñanza de la arquitectura. A partir de este abordaje, el relato de vida se reconstruirá a través de relatos de otros que compartieron con Oddone diferentes momentos de su carrera.

3. Análisis fenomenológico-interpretativo de los diferentes usos de los textos y ejercicios propuestos por Oddone. Se analizará lo producido en diferentes Facultades (La Plata y Mar del Plata) en diferentes ejercicios didácticos basados en los textos de Oddone, realizando una comparación tipológica de enunciados y resultados, la profundidad de las búsquedas y su evolución en el tiempo. Esto requerirá de la clasificación y categorización de resultados, de modo tal que pueda dimensionarse los modos en que concretan los vectores de sentido construidos por este profesor, a partir, además, de entrevistas focales a los docentes que utilizan estos materiales.

Del entrecruzamiento entre estos tres procesos y de su consecuente reelaboración conceptual, se construye un diálogo entre los ejercicios teóricos-académicos y la práctica profesional. Esto deriva en la construcción de un núcleo teórico-práctico (dispositivos) que haga hincapié en el acercamiento fenomenológico al conocimiento sobre los distintos subsistemas que conforman la arquitectura.

Este diálogo y sus múltiples aristas construyen una reformulación epistémica de la didáctica proyectual basada en la experiencia arquitectónica, sintetizada a partir del cruce entre la obra profesional de Oddone, las experiencias

didácticas fundadas a partir de ella y los desarrollos recientes en el campo de la arquitectura que aluden a la construcción de una narrativa basada en la experiencia fenoménica.

Mapa de influencias

La reconstrucción de la trayectoria profesional de Oddone es un cúmulo de proyectos, obras, y un sinnúmero de dibujos,⁵ de difícil rastreo en términos temporales y espaciales. Además, su labor académica no es una variedad ordenada de documentos o textos, sino que surge del tamiz y la criba de las historias narradas en las entrevistas, con algunos documentos que llegaron hasta nuestros días.

Entre los textos y relatos de vida se evidencia un particular empeño por parte de Oddone en lo que respecta a la transmisión de una cierta sensibilidad sobre el proyecto de arquitectura, que trasciende lo meramente formal o funcional.

Como si fuera un mapa, Oddone construye una manera particular de articular territorios diversos, ya sea por su propia sensibilidad, documentada en cada entrevista de las personas que compartieron su entorno docente, y también por su particular forma de mirar, de deconstruir aquello que lo sensibilizaba, pero a su vez reconfigurarlo en un otro modo de ver relacionado directamente con la enseñanza del proyecto.

Se define como mapa, la reconstrucción de un territorio, en este caso, el territorio constituido por la observación de obras, proyectos de otros arquitectos, escritos, inquietudes artísticas, entre otros, donde se posa la mirada de Oddone. Así, el entramado de influencias y el aporte personal de Oddone se funden en un continuo pedagógico en el que es complejo diferenciar uno de otro.

Cuando se refiere al sentido del espacio, Gino Randazzo,⁶ alumno de Oddone y luego docente en La Plata, agrega “Oddone solía comparar a la arquitectura con otras disciplinas artísticas y especialmente con la danza clásica. Los cuerpos de los bailarines, sus pies, piernas, brazos, manos y rostros constituyen elementos básicos de la danza, como así también los elementos lineales, los superficiales y los volumétricos constituyen elementos de arquitectura. Después está la danza, el juego libre de los cuerpos, los movimientos fluidos, sus relaciones, sus distancias”.

Esta frase explica que, independientemente de los referentes arquitectónicos de Oddone, su relación con su enseñanza no es directa, sino que cruza diferentes intereses, en términos de otras disciplinas, como la danza, la música, el cine,

o la literatura que implican reflexiones que se pueden llamar, el contexto de su enseñanza.

Dentro de este mapa de influencias, es llamativo el lugar que ocupa su texto más emblemático: el apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”, en comparación con diversos escritos provenientes de terrenos distintos a la arquitectura.

Resulta pertinente contrastar este escrito, mediante una matriz comparativa, con otros textos que abordan la fenomenología tanto en su dimensión general como en su vínculo específico con la arquitectura.

Es de destacar el paralelismo temporal de este texto con ciertas reflexiones emblemáticas, a menudo utilizadas tiempo después en las facultades de arquitectura como el texto de *El pensamiento visual* de Rudolf Arnheim⁷ o, ya referido a la arquitectura concretamente: *Existencia, espacio y arquitectura* de Christian Norberg-Schulz⁸.

El apunte (que se analizará más adelante) representa, más allá de su contenido específico, la necesidad de Oddone de traducir aquellos postulados sobre la *presencia de las cosas* –lo fenomenológico– a la enseñanza, evitando el uso de modelos directos.

En este apunte se pone de manifiesto la consideración sobre el espacio arquitectónico en el que los elementos de arquitectura, reducidos a planos líneas o volúmenes, son estructurados en función de los efectos que provocan en ese espacio y no en relación a sus cualidades físicas o formales. Se prescinde incluso de la condición de uso de esos espacios producidos por la interacción de los planos, lo que implica una manera innovadora para la época, contrastando con la condición funcionalista mecanicista, imperante en muchas escuelas de arquitectura de aquel momento.

En la construcción de un mapa de influencias a partir de las entrevistas en profundidad a colegas docentes, se puede inferir la contemporaneidad de las preocupaciones de Oddone sobre arquitectos (Alvar Aalto, 1898-1976) artistas, pintores (Paul Klee, 1849-1940) o escritores (Cesare Pavese, 1908-1950). La Figura 3, es un mapa en el que se compara cronológicamente, una sintética biografía de Oddone y escritos sobre la percepción y fenomenología de carácter general y otros específicos sobre arquitectura.

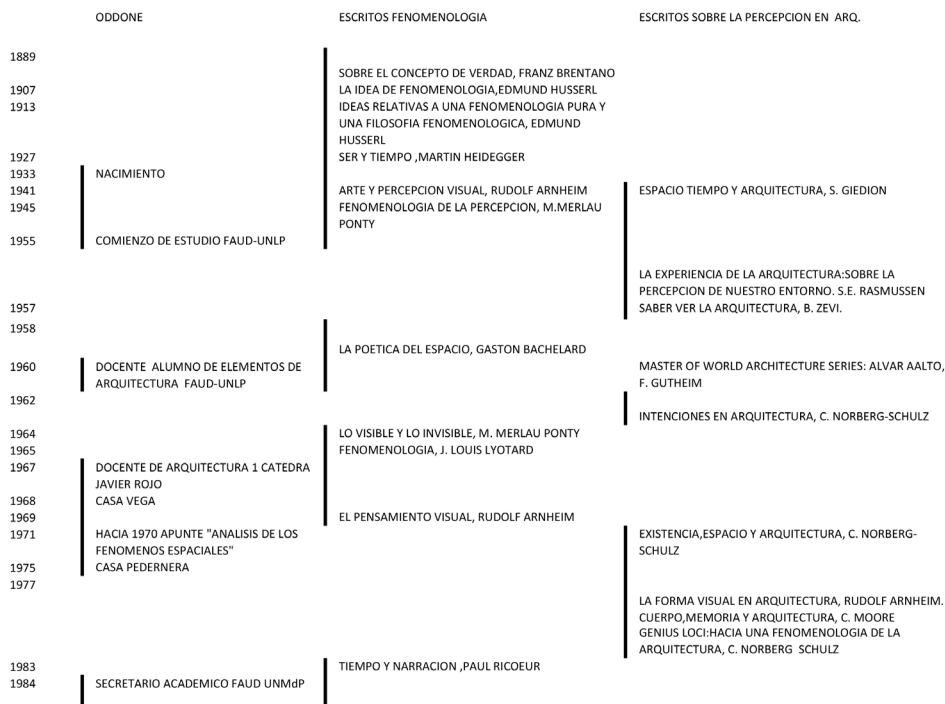


Figura 3. Mapa comparativo. Oddone y escritos sobre la percepción y la fenomenología. Fuente: elaboración propia.

Lo que hoy se denomina texto (o apunte) de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” era, en realidad, una clase que Oddone daba con ayuda de una serie de dibujos en el pizarrón. También era parte de alguna conversación-corrección entre un grupo de estudiantes. Esta clase, se conformaba como un *in-crescendo* que comenzaba con simples relaciones espaciales entre objetos arquitectónicos abstractos, hasta relaciones complejas que involucraban el espacio exterior, y espacios interiores de varias plantas.

La clase pasa a ser texto, por una inquietud de Héctor Tomas (E/HT) que explica que:

[...] era una teórica formal dada por él, con unos borradores que tenía, un día se los afané, le digo “¿no me los prestás?” “Sí, por supuesto”. Bueno, aprovecho que tenía dibujantes en ese momento, los hacía dibujar a todos, paso todo en limpio para hacer una publicación y no le dije un carajo porque sabía que me iba a sacar ca.... Dicho y hecho. Cuando vio la publicación me dijo, “pero esto no es para eso, esto es para estar en el pizarrón, contarlos” “Está bien, Oddone, pero no te preocupes, ayuda”, “¿Ayuda?” “Ayudó a desasnar un millón de

alumnos, del otro modo hubiera sido una cosa de grupúsculo”. Pero yo no me quería enojar con Oddone, no le gustó nada lo que yo hice, pero yo creo que estuve diez puntos, esos dibujos que andan dando vuelta (E/HT).

El aporte de Oddone en ese sentido, es considerado anticipatorio o por lo menos simultáneo al aporte de otros autores en el camino del análisis y estudios de los fenómenos espaciales. Su aporte fue extendiéndose desde la facultad de Arquitectura de La Plata, luego a Mar del Plata, y después a otros puntos del país, de manera aleatoria, como ya se analizará más adelante. A pesar de que no constituye un texto editado ni publicado, lo que conllevó a que fuera ignorado en el contexto argentino y latinoamericano, formó parte de aquellos núcleos de conocimiento que fueron y son desplazados de los centros productores del saber, encargados de reproducir la modernidad centroamericana o norteamericana, o en el mejor de los casos, la producción porteña.

La obra docente y profesional de Oddone solo puede entenderse desde la interrelación de sus anhelos y aspiraciones y la confluencia con los intereses y prácticas de un grupo de colegas y amigos que coincidieron en diversos momentos entre las facultades de arquitectura de La Plata y Mar del Plata. Una posible cronología de nombres y fechas se establece en el cuadro Comunidades de prácticas. La Plata – Mar del Plata (Figura 4).

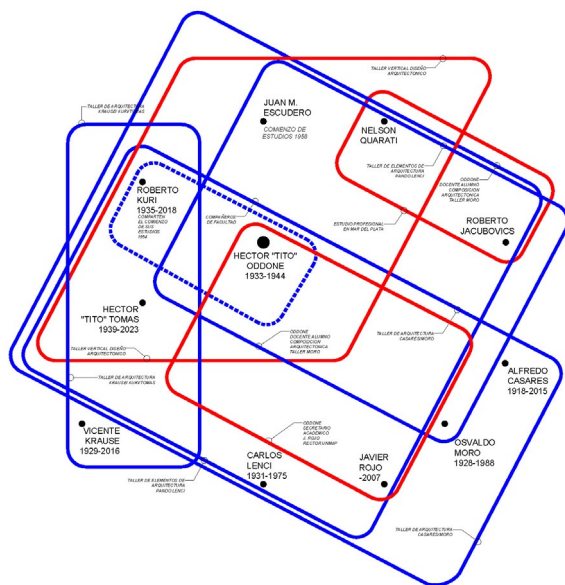


Figura 4. Comunidades de Práctica, entre La Plata y Mar del Plata. La línea roja es la FAUD-UNMDP y la azul, la FAU-UNLP. Fuente: elaboración propia.

Randazzo, recuerda “en 1960 cursábamos Elementos de arquitectura de segundo, yo tenía 19 años. Un compañero y amigo de tercero, Cesar Pfister, nos recomendó cursar con Oddone. Todos los ayudantes eran jóvenes estudiantes de arquitectura de la ciudad de La Plata: Carlos Eduardo Lenci, Héctor Oddone, Roberto Kuri, Eduardo Larcamón, Roberto Capelli, Eduardo Hergo, Jorge Galarregui, Alberto Chiche Compagnucci, Mauricio Scherezewsky entre otros”.⁹

Luego de la vuelta a la democracia Oddone se quedó en Mar del Plata, donde también fue nombrado secretario académico, primero de la Facultad y luego de la Universidad, mientras que Kuri, como Tomas y Vicente Krause continúan sus tareas docentes en La Plata y Mar del Plata.

En este recorrido, Oddone afianza su labor docente, con el texto y las clases del Análisis e Investigación de los Fenómenos Espaciales, que fortalece el ejercicio denominado el paralelepípedo, un volumen virtual que se completa a partir de una organización de planos abstractos, y donde los estudiantes verificaban los casos del apunte. Se consolidan además una serie de ejercicios relacionados con la materialidad arquitectónica en función de tecnologías básicas de ladrillo, madera y piedra.

El objeto que devuelve la mirada

La frase “el objeto me percibe” de Paul Klee, que Paul Virilio¹⁰ transcribe, puede responder a las múltiples influencias de Oddone, tanto en su etapa formativa como en su desarrollo profesional. Se observa que esos objetos que lo perciben son propios de una mirada atenta y sensible, desde una alternancia entre la mirada y los objetos producidos por él.

Oddone repite dibujos y pinturas de Klee que regala a conocidos y amigos, de una exactitud increíble. También lo hacía con copias exactas de las lámparas de Alvar Aalto, la denominada platillo volador originalmente de metal nacarado y reconstruida por Oddone en yeso, donde Tomas (E/HT) explica que “entonces él me decía... sí, tocala... finita... perfecta... hacía vasos, por ejemplo, vasos medievales de peltre, de plomo, los levantabas así y no pesaban un carajo, era de papel maché...que se yo de qué...” Es en definitiva una habilidad natural artesanal que se convierte en arquitectura al final de su vida en su quinta de Acantilados, barrio de la periferia del sur de Mar del Plata, donde Oddone construye un pequeño parador en una amplia extensión de terreno (quinta) prácticamente con sus propias manos, que hoy se encuentra absolutamente desvirtuada por sucesivas adiciones. En esta quinta se dan muchas de las con-

versaciones con docentes y estudiantes que son parte de las entrevistas que dan testimonio de su actuación.

Aparte de Aalto, Paul Klee vuelve como un recuerdo en sus cuadernos de clase de la Bauhaus (Figura 5), que parecen reconocerse en los escritos y dibujos del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.

Surge así cierto hilo conductor que une el pensamiento proyectual con la práctica manual, que lleva al extremo en esa pequeña construcción (que se analiza y desarrolla en el capítulo III), en la que él con sus propias manos hace de constructor-arquitecto.

Esta relación mano-proyecto se incorpora no solamente en los ejercicios destinados a la experimentación espacial como el denominado *paralelepípedo* (ejercicio que se analiza más adelante) que no definía una tecnología específica, sino en otros ejercicios que involucraban tecnologías artesanales en los que la relación con la materia y sus condiciones físicas eran puestas a prueba en ejercicios que pretendían una investigación de técnica para ir más allá de las soluciones tradicionales.

De esta relación mano-objeto al que se suma lo coloquial en la intersubjetividad entre el hacedor (el estudiante) y el observador crítico (el docente), Oddone construía su didáctica, que de alguna manera aparecen en el apunte y en otros textos inéditos, pero nunca forman un cuerpo completo.

La dinámica de construir el propio conocimiento a través de un objeto que se transforma en vehículo del discernimiento en una actitud completamente activa, confluye con una conjunción de opiniones sobre ese objeto que abarcaban territorios más allá de la propia arquitectura y por supuesto del propio proyecto. Esta unidad, propia de la Bauhaus, de unir arte, con oficio, y privilegiar el taller, más que el aula como lugar de trabajo, pero también de discusión y de intercambio teórico y conceptual.

Se trata de una práctica cercana a la Bauhaus y en particular a Klee cuando manifiesta “si se querían establecer nuevos fundamentos había que empezar antes desde el principio y tratar de escuchar atentamente al propio material hasta descubrir sus leyes. A partir de esos elementos básicos, y con ellos, surge la configuración creadora” como cita Marianne Keller Tschirren,¹¹ estableciendo el valor de la experimentación directa con la materia.

Tschirren explica en relación a sus apuntes de *Aportaciones a una teoría de la forma pictórica* que “Klee se ocupa de la estructuración del plano pictórico: la repetición regular de un determinado ritmo desemboca en una subdivisión simple y ajedrezada del plano”. Así el comienzo del proceso de aprendizaje se inicia con secuencias elementales y simples, de alguna manera similar al comien-

zo del “apunte” de Oddone, en el que luego de la introducción inicial, el primer dibujo es solo un Hombre y la línea de horizonte, con un texto que lo acompaña: “un semiespacio ilimitado y finito. Nada aprensible. Nada pequeño, nada grande: no hay DIMENSIÓN. Nada cerca, nada lejos; ningún aquí, ninguna allá, un “en todas partes”; no hay DISTANCIA. Nada antes, nada después: no hay TIEMPO, no hay reposo ni movimiento”.

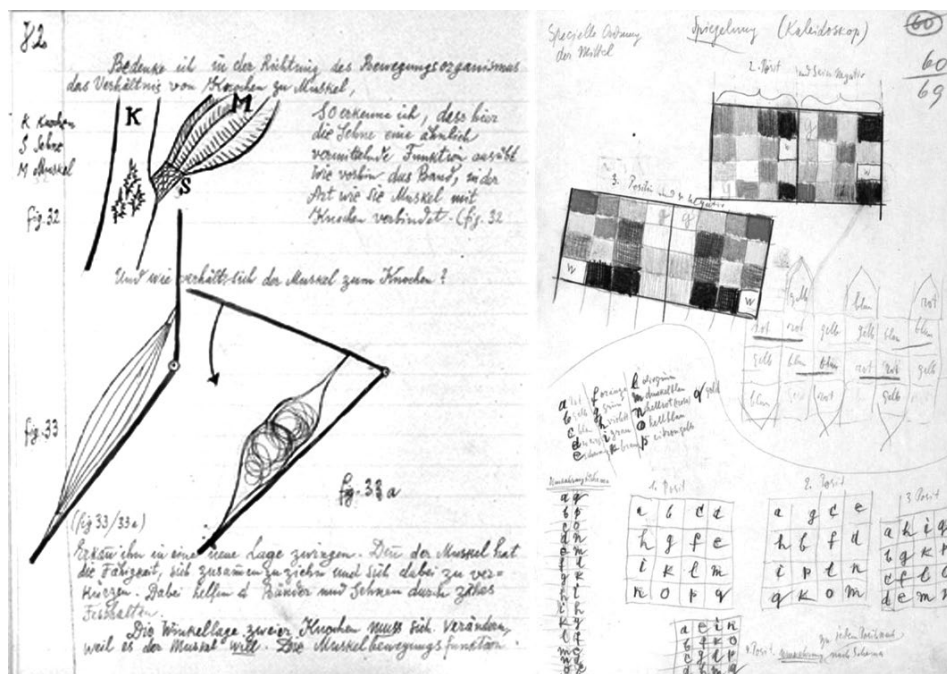


Figura 5. Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], BF/44 Tinta sobre papel 20,2 x 16,3 cm. y Teoría de la configuración pictórica: 1.3 orden especial, lápiz de grafito sobre papel. Zentrum Paul Klee, Berna. Aparece en el catálogo de la exposición “Paul Klee, maestro de la Bauhaus” Fuente: Fundación Juan March, 2013, Madrid, 47.

Desde esta postura de una sencillez introductora a problemas más complejos, reorganiza una serie de conceptos que van incrementando su complejidad, como lo hace Klee en sus cuadernos (Figura 6).

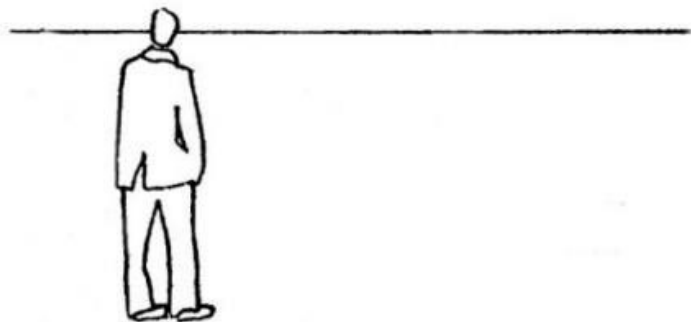


Figura 6. Ilustración 1 del apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: versión del Taller de Diseño Arquitectónico, titular Roberto Kuri, FAUD, UNMDP.

En la introducción se advierte la cualidad de resistencia de algunos textos y obras de Oddone, dentro de un panorama de la arquitectura mediáticamente sobreestimulado, concentrado en la pura imagen, producto de los mecanismos de validación actuales (redes sociales, por ejemplo) que minimizan la experiencia compleja de lo arquitectónico.

Al respecto Steven Holl¹² habla de medios de comunicación, hoy extendidos a las redes sociales, y comunidades virtuales en contraste con la experiencia arquitectónica, diciendo “La experiencia física y perceptiva de la arquitectura no resulta en esparcimiento por dispersión, sino en una concentración de energía. Este tiempo vivido y experimentado físicamente se miden en la memoria y en el espíritu y contrasta con el desmembramiento de los mensajes fragmentados de los medios de comunicación”.

Las clases de Oddone resisten y, a su vez, esta resistencia se puede reflejar en la capacidad de Oddone de detectar aquello del mundo de la arquitectura que le resultaba importante y necesario para su transmisión pedagógica. De alguna manera había que desarrollar y construir un cuerpo de conocimiento que aún permanecía incipiente. Como explica Didi-Huberman:¹³

Se podría decir en ese sentido que una obra resiste si sabe ver “en lo que ocurre” el acontecimiento, que Deleuze define –de una manera que parecerá en primer lugar extrañamente lírica y empática– como “la pura expresión que nos hace signo y nos espera”. Una obra resiste por tanto si sabe “desabrigar” la visión, es decir involucrarla como “lo que nos mira”, rectificando el pensamiento mismo, es decir explicarla, desplegarla, explicitarla o criticarla por un acto concreto.

Es sustancial a la figura de Oddone, establecer una analítica del acontecimiento, no solo desde una mirada artística o subjetiva, sino en su capacidad de análisis de lo que nos mira, explicitando sus alcances de manera que eso se constituya en un hecho pedagógico.

Alvar Aalto: heterotopías comparadas

A pesar del escaso material bibliográfico disponible en Argentina en esa época sobre la figura de Aalto, surge de inmediato una afinidad implícita en la práctica profesional y también docente de Oddone. Como lo recuerda Escudero, en el caso específico de Aalto (E/JME):

Al principio éramos todos wrightianos. Después creo que él fue fundamentalmente el que descubrió a Alvar Aalto en la facultad ya cuando estudiábamos. Fue el que más proximidad, tené en cuenta que en esa época no había casi revistas de arquitectura nada más que la de nuestra arquitectura, la *Architecture d'aujourd'hui* y dos o tres cosas más (E/JME).

La relación con el maestro finlandés Alvar Aalto, que se analiza más adelante, se puede sintetizar en las expresiones de Randazzo, donde expresa que “Vicente Krause me decía que escuchara las correcciones de Oddone, era fascinante. Sabía que era un genio –Vicente Krause era fanático de Oddone, este último de Alvar Aalto y en algunos proyectos copio algún rasgo–... sin embargo, Krause decía que era todo al revés...”¹⁴

En este sentido, su mirada sobre Aalto, que se hace ineludible en los trabajos finales de la carrera de Oddone, se extiende hasta 1965. En general los maestros del Movimiento Moderno fueron introducidos en la Facultad de Arquitectura de La Plata alrededor del año 1954 cuando se sustancia el GEAM (Grupo de Estudios de la Arquitectura Moderna).

Roberto Jakubowitz¹⁵ remite al conocimiento de Aalto (E/RJ) en una serie de charlas: “Javier (Javier Rojo, profesor en La Plata y Mar del Plata, en la que fue Decano y Rector) en algún momento contó lo que había sacado de Alvar Aalto, dio una charla informal como las charlas que ahora organizamos vos, Eugenio, yo. Es que viene un tipo y da una charla sobre algo y la dio a los dos niveles, a segundo y tercer año sobre obra de Alvar Aalto... Él trabajando en Suecia fotografió, eran diapositivas, muchas en blanco y negro, es decir no son los cascabeles de ahora...”.

Ya hablamos de lo heterotópico, aquello que podría designar aquello que define su orden más allá de lo geométrico abstracto, como dice Porphyrios¹⁶ sobre la incomprensible e inclasificable (por los teóricos modernos que solo le adjudican un valor artístico) obra de Aalto.

Uno de los armazones que tejen la producción de Oddone es su mirada analítica (y proyectual, pensando en su último trabajo de estudiante: la embajada de Finlandia) de la obra de Aalto; la investigación comparativa de las estructuras espaciales de obras paradigmáticas de Aalto y las de Oddone reflejarán ese orden otro, que Porphyrios¹⁷ llama heterotopía.

No obstante, se entiende que la obra de Aalto no fue analizada con el mismo rigor que las de sus contemporáneos. Así lo explica Duany¹⁸ cuando afirma que:

Es digno de atención que el vocabulario arquitectónico de Alvar Aalto no haya sido conceptualizado con el grado de precisión empleado para otros maestros – incluso menores– del Movimiento Moderno. Esta ausencia la enfatiza el hecho de que no haya surgido una manera a lo Aalto en paralelo a la de Le Corbusier en el pasado reciente o a la de Mies, una década anterior. Esta situación puede atribuirse a la afinidad formal de Aalto con el ala alemana del expresionismo moderno y la consecuente presunción de una sintaxis personal y por tanto no comunicable.

Se asume así la condición de Aalto como personal, artística o subjetiva, postulando motivos irracional-orgánicos, que la diferencian de los otros maestros de la arquitectura moderna. En ese sentido, Aalto parece no agotarse¹⁹ en el análisis o revisiones que periódicamente se dan de su obra, sino que engrandece sus múltiples lecturas expandiendo los horizontes interpretativos y construyendo categorías novedosas y vigentes.

Algunos análisis lúcidos sobre la obra de Aalto, por ejemplo, el análisis de García Ríos de la Villa Mairea, referidos a la relación con los clientes, coleccionistas de arte y el correlato de la composición formal espacial con la imagen pictórica, destacan diferentes miradas respecto de ciertas dualidades en la composición, como las de “cabeza y cola”, la proyección del contorno contra el cielo²⁰ o dualidad planta y sección, y las desviaciones de la ortogonalidad.

Señalan, además, el exhaustivo análisis de la relación espacio-recorrido, con las tensiones entre espacio central y recorrido perimetral, la vuelta a Palladio y su “sala autónoma”²¹ y la categorización analítica sorprendente en el análisis, otra vez de la Villa Mairea, como la estructura de cresta (*ridge structure*) y su relación con la pendiente del terreno y la construcción de la plataforma donde ubicar la casa, como explica Gamble.²² Los referentes se esfuerzan por identifi-

car nuevas maneras de producir un conocimiento sobre la obra arquitectónica, alejándose de la presunción de subjetividad o poética o de creatividad propia de Aalto como artista individual.

Gamble (2012), luego de explicar el sentido ascensional de la estructuración de la cima o cúspide, efectúa una relación con la ubicación en la pendiente de los elementos del programa. Al respecto explica que “el terreno nivelado establece tres relaciones fundamentales entre las partes adyacentes en la dirección a lo largo de la cresta inclinada: excavación, terreno llano y elevación...Las tres relaciones tienen diferentes propensiones a la acomodación de situaciones humanas significativas: *excavación*: cercamiento, refugio, retiro, intimidad y asociaciones con la materialidad de la tierra; *tierra llana*: extensión horizontal, actividad, movimiento, reunión e interacción social; *elevación*: perspectiva, exposición, conexión con el mundo exterior y asociaciones con lo aéreo” (la cursiva es nuestra).²³

Estos parámetros de análisis se aplican también a la obra de Oddone estableciendo paralelismos y diferencias que surgen de la intensidad con la que Oddone analizaba la obra de Aalto en un momento de fervor por el conocimiento de la misma, pero también por el escaso material editorial existente.

Se indaga también en una búsqueda de lo que se puede llamar geometrías ocultas, aquellas que salen fuera de un mero análisis objetual, buscando información de otro tipo que explicarían determinadas evidencias de algunas distorsiones o contracciones del espacio arquitectónico y su relación con lo temporal y experiencial.

Durante la década de 1960, la facultad de La Plata, como muchas otras, estaba en plena efervescencia política. Temas como lo religioso marcaban una fuerte contrapropuesta al clima imperante en ese momento en esa facultad. Longoni et al.²⁴ lo explican de la siguiente manera:

En la formación de los primeros arquitectos platenses, en tiempos de poca alimentación bibliográfica, limitada a unos pocos libros y escasas revistas, tuvo importante protagonismo la existencia de “cenáculos” estudiantiles. Espacios multiactivos integrados por grupos con afinidades ideológicas, emparentados ciertamente con la actividad política-estudiantil u otras coincidencias, fueron verdaderos “talleres” donde se reconocía aprender tanto o más que en la Universidad. Así recordamos a “la palmera”, el “taller 115”, “la Cueva”, “la Goteira” o “la Trosquera”, donde se hacían las entregas o los concursos, pero, sobre todo, se discutía mucho. De política, de arquitectura, de cultura general. Consecuencia de estas inquietudes han sido las revistas estudiantiles que editaron estos grupos. Las líneas editoriales en buena parte respondían a la ideología de

la agrupación responsable, pero coincidían en privilegiar el aprendizaje de la arquitectura. La primera de las revistas fue *Quonset*, editada por el “Taller 115” en 1961, seguida por *Tarea* de la agrupación AREA (Agrupación Reformista Estudiantes de Arquitectura) y por último *Andamio* editada por MAU (Movimiento Arquitectura y Urbanismo).

En este contexto de ebullición política, ya se ilustró con anterioridad el significado de los dos últimos proyectos de Oddone estudiante, la Catedral de Buenos Aires y la Embajada de Finlandia.

En el primero particularmente, aparece la presencia de Aalto en la configuración de volúmenes recortados que se dejan asomar en la gran nave y además en los elementos verticales que contrastan fuertemente con la dilatación horizontal del espacio, configurada en Aalto a partir de una sucesión de escalones, y en Oddone por la sucesión de bancos.

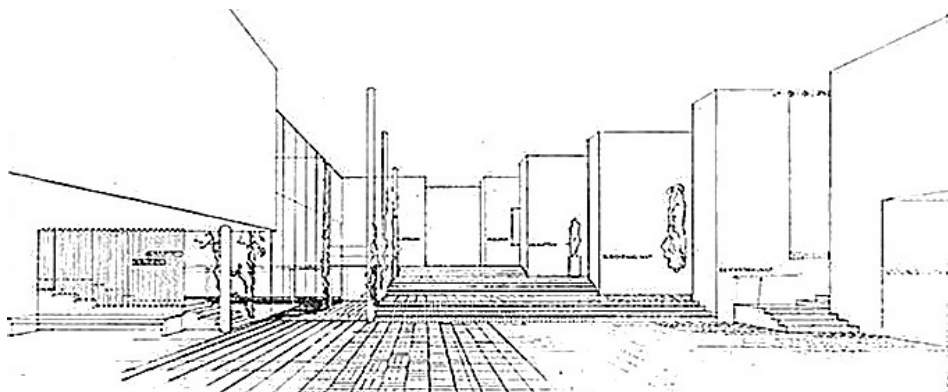


Figura 7. Alvar y Aino Aalto, Tallin Art Museum. 1937 (no construido).
Fuente: www.alvaraalto.fi

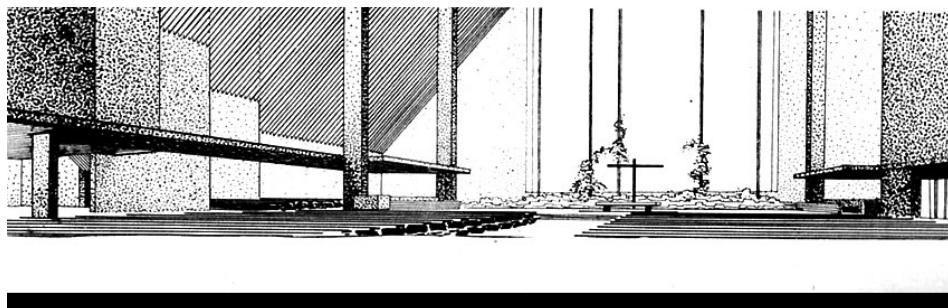


Figura 8. Proyecto de estudiante para una Catedral Metropolitana en Buenos Aires. Cátedra Lenci. Fuente: revista *Quonset*, (2), 1961.

En su obra, aparece además la ubicación de columnas, o debiera decirse de elementos lineales verticales (por la abstracción que demuestra el dibujo) ubicadas sobre uno de los laterales, otorgando al espacio una simetría aproximada o aparente (Figura 7 y 8).

Se denota un eje axial en los dos casos, pero no se comporta como una simetría rigurosa, sino irregular. No hay una coherencia entre los elementos a uno y otro lado del eje axial, sino una especie de equilibrio de pesos (si es que cabe esa analogía) entre los elementos en juego, de modo que el eje mantiene su presencia, con la libertad de la disposición de los elementos y espacios adyacentes.

Como fue mencionado, el trabajo final con el que Oddone elige recibirse es la embajada de Finlandia (Figura 9), en que Lenci como profesor deja a los estudiantes la definición del lote en la ciudad de Buenos Aires.



Figura 9. Proyecto de estudiante para la Embajada de Finlandia.
Perspectiva exterior. Fuente: Juan Manuel Escudero.

Este proyecto fue desarrollado durante un largo tiempo, mientras Oddone comenzaba sus tareas docentes en los primeros años de la carrera en los Talleres de Diseño de Moro, Pando y el mismo Lenci. No solo en ese proyecto se encuentra un uso de los recursos proyectuales de Aalto, sino también un conocimiento sobre las raíces nórdicas de los objetos de diseño, textiles, cuencos y vasijas que terminan de componer lo que hoy se puede denominar la atmósfera del proyecto.

En este punto, existe una coincidencia con la definición que ofrece Zumthor²⁵ sobre esta cualidad arquitectónica referida a la manera de estar o dejarse estar, en el sentido que:

la atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo sobre si aquello nos gusta o no, sobre si debemos o no salir corriendo de ahí. Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas; un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato...

Si bien se analiza en particular el proyecto de estudiante de la Embajada de Finlandia, otros trabajos como la casa Angelelli, construida en su etapa profesional, demuestra la persistencia de los análisis de la obra de Aalto por parte de Oddone (Figuras 10 y 11). El arquitecto Tomas manifiesta que “en ese momento se enamora de Alvar Aalto, Alvar Aalto para nosotros fue, las publicaciones fueron en ese momento un año antes, dos años antes. Se enamora de Alvar Aalto y estaba todo el día escuchando Sibelius y mirando Alvar Aalto y proyectando mejor que Alvar Aalto...” (E/HT).

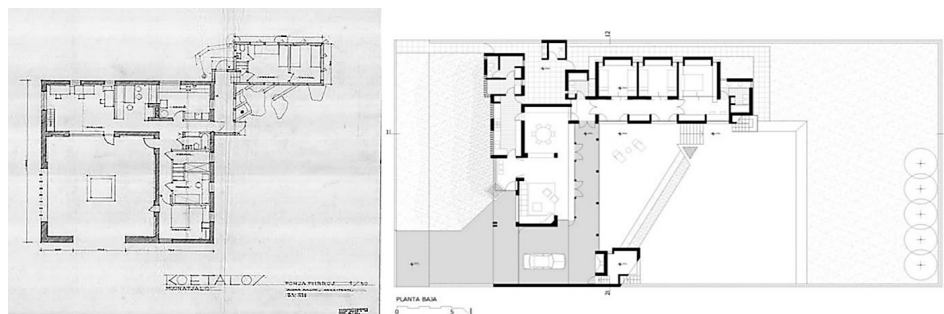


Figura 10. Alvar Aalto, Elissa Aalto, Casa experimental en Muuratsalo, 1952-54(Fuente:<https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/muuratsalo-experimental-House>). Héctor Oddone, Casa Angelelli, Mechongué, hacia 1975. (Fuente: reconstrucción de la planta realizada por el autor a partir de dibujos originales).

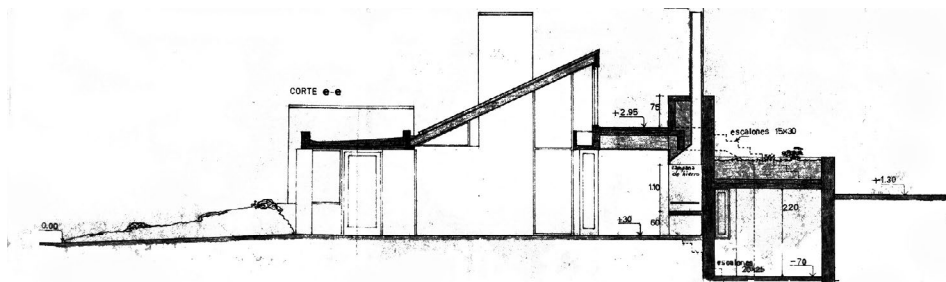


Figura 11. Dibujo original de Oddone para la casa Angelelli con el corte del sector de galería y dormitorios.

La casa Angelelli es organizativamente similar a la casa de Muraatsalo (1952-1953) de Alvar y Elissa Aalto. La planta en forma de “L” resuelve el programa con el agregado de una complejidad funcional superior en el caso de Oddone, como por ejemplo el pequeño patio de servicio que ocupa el vértice de la “L”, o el trabajo complejo del corte en la galería que conforma el patio a fin de poder captar la entrada de luz directa a los dormitorios.

Es de destacar la complejidad del acceso, aparte de lo ya mencionado del patio auxiliar de servicio, la casa propone un acceso, se puede decir formal, que permite dirigirse a la cocina o al área pública y el acceso vehicular que comunica con la galería exterior del área pública, convirtiendo las dos situaciones en instancias totalmente diferentes, que parte del mismo lugar exterior que es el sendero que atraviesa el retiro de frente que posee la casa.

Aquí, la referencia aaltiana, se extiende más allá de Muraatsalo y llega hasta el Ayuntamiento de Saynatsalo, donde la complejidad de accesos diferenciados, se resuelve con gran naturalidad a partir de utilizar los ángulos del patio para conectar con la ciudad.

Es interesante mencionar que, la casa Angelelli al estar ocupando una parcela tradicional de las ciudades pampeanas (de forma rectangular, con ángulos ortogonales) queda definida por las medianeras que terminan de conformar el lote, algo que Aalto lo define con los muros de ladrillos que cierran el patio y lo relacionan de manera particular con el entorno natural. En ambos casos, el patio es el punto de llegada de la *promenade*, el suceso culminante de la organización arquitectónica, cuyas fachadas son siempre disímiles unas a otras, contradiciendo la estructura de claustro en la que la galería unifica las fachadas interiores al patio.

En una comparación entre los cortes de Villa Mairea (Figura 12) y la Casa Togni se aprecian los *intervalos espaciales* entre el acceso y las áreas públicas, construyendo una serie de espacios interconectados que implican un necesario movimiento para ser apropiado tanto en términos perceptuales como comportamentales.

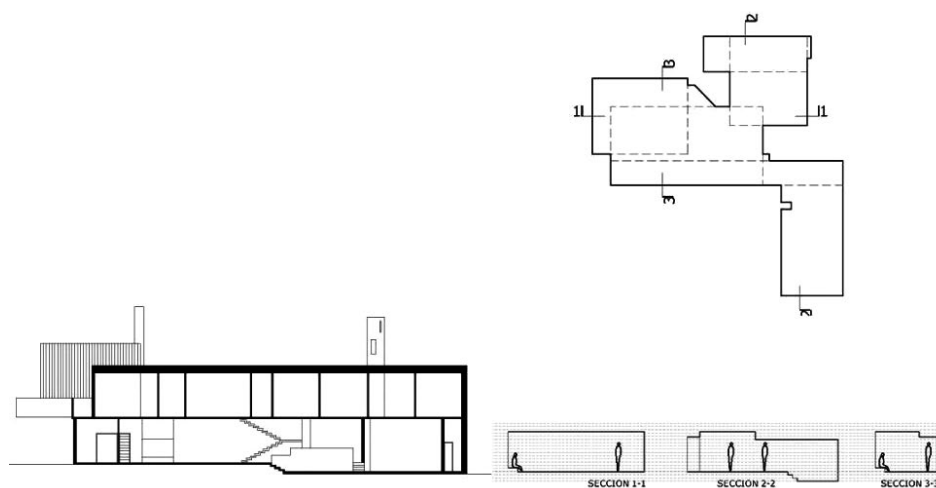


Figura 12. Alvar y Aino Aalto, Villa Mairea, sección longitudinal. Casa Togni (no construida), secciones. Elaboración propia.

Los recursos proyectuales, en el caso de Oddone, se caracterizan por una austeridad formal y material concluyente, pero por una complejidad espacial, en la que la trama de estos ensamblajes no se hace evidente hasta incursionar minuciosamente en la geometría heterotópica de raíces aaltianas y –por qué no– wrightianas.

En la figura, la comparación de este ensamblaje espacial entre Oddone y Aalto se da a partir de lo con anterioridad se definió como diagonalización, o lo que Muntañola Thornberg,²⁶ explica en Aalto denominándolo “percepción descentrada”, explicando la ubicación del acceso en posición descentrada respecto del volumen construido.

Si se compara la Villa Mairea con la Casa Pedernera, haciendo abstracción de su condición contextual, aparece ese particular desfase entre la estructuración de la sucesión espacial con el orden ortogonal de lo constructivo o de los límites de estos mismos espacios. La articulación entre los espacios, no es de una continuidad indeterminada, sino de un ensamblaje diagonal de geometría compleja (Figura 13).

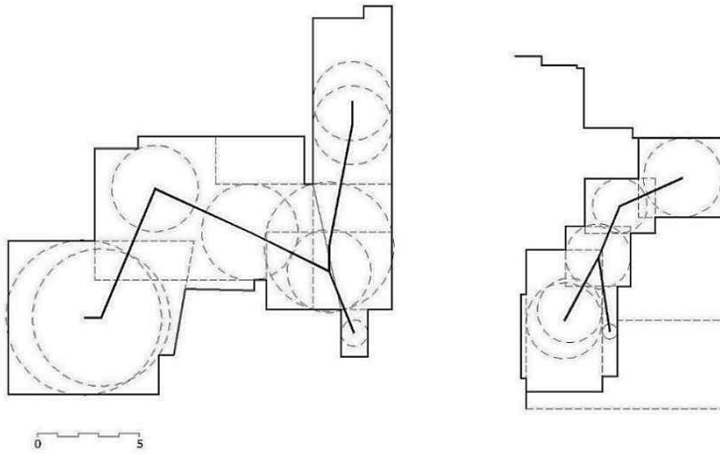


Figura 13. Ensamblaje y recorrido. Plantas de la Villa Mairea y la casa Pedrera. Fuente: elaboración propia.



Figura 14. Le Corbusier, Vivienda en Lago Lemán, Vevey Suiza, 1922. Fuente: <https://es.wiklarquitectura.com/edificio/villa-le-lac/>. Héctor Oddone, Departamentos Valcarce-Lenci Mar del Plata -1978.

Se puede encontrar también, referencias corbusieranas, sobre todo en aquella sensibilidad doméstica al tratamiento espacial, en superficies acotadas, como la casa de Le Corbusier en el lago Lemán y su correspondencia con el apartamento de Oddone de la calle Rawson en Mar del Plata (Figura 14).

La curva, de la singularidad a la continuidad

La construcción de esta especie de orden, basado en la línea curva como eje de composición, remite a la reinterpretación de algunas composiciones aaltianas, que en el caso del arquitecto finlandés son utilizadas en diversos contextos y programas, en diferentes escalas de edificios e incluso en sus reconocidos objetos de diseño.

La línea curva, muchas veces, es asociada a una expresión contraria a una lógica racionalista en términos de su singularidad. Por ejemplo, así se refiere Muntañola, en su análisis de la Residencia de estudiantes del M.I.T. en Cambridge (1947-1948) “la residencia se forma partir de la adición de las unidades elementales de las habitaciones añadidas de manera que no forman un típico bloque lineal sin que adopta una forma alabeada. La línea curva y ondulada expresa vitalidad y crecimiento, apareciendo una arquitectura del gesto o biomorfica”.²⁷

La palabra-gesto, implica una actitud subjetiva del creador-arquitecto, tanto en Aalto como en Oddone la curva poseía, además una cualidad organizativa y formal respecto de un contenedor regular ya definido, como en el caso del proyecto del pabellón de Finlandia en Aalto y el proyecto para una entidad bancaria en Oddone (Figuras 15 y 16).

Sin embargo, la curva parece ser también una estrategia de organización para caracterizar recorridos que funcionen a partir de un hilo de continuidad, que también lo observa Muntañola al decir que “los recorridos modernistas, usados por Le Corbusier se dan en Aalto de un modo curvilíneo (sinuoso), que muestra un efecto cinemascópico, con la propiedad de poderle dar vuelta con facilidad: un giro se encuentra en una perspectiva nueva...”.²⁸

En la curva se encuentra la oportunidad de encontrar un rasgo distintivo dentro de un espacio existente de características regulares.

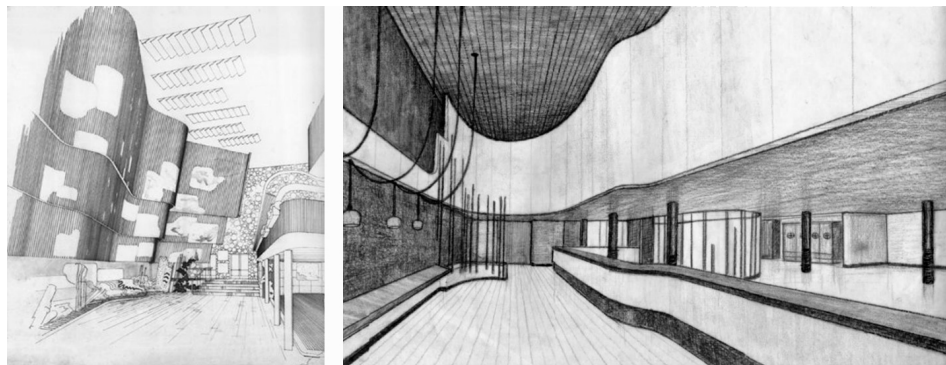


Figura 15. Alvar y Aino Aalto, Pabellón de Finlandia en la Expo internacional de Nueva York, 1937. Fuente: <https://stepienybarno.es/blog/2009/09/30/pabellon-finlandes-para-la-exposcion-universal-de-nueva-york-en-1939-alvar-aalto/>. Héctor Oddone, proyecto para un banco en Mar del Plata, hacia 1975. Fuente: dibujo original de Oddone, facilitado por Arq. Daniel de Martino.

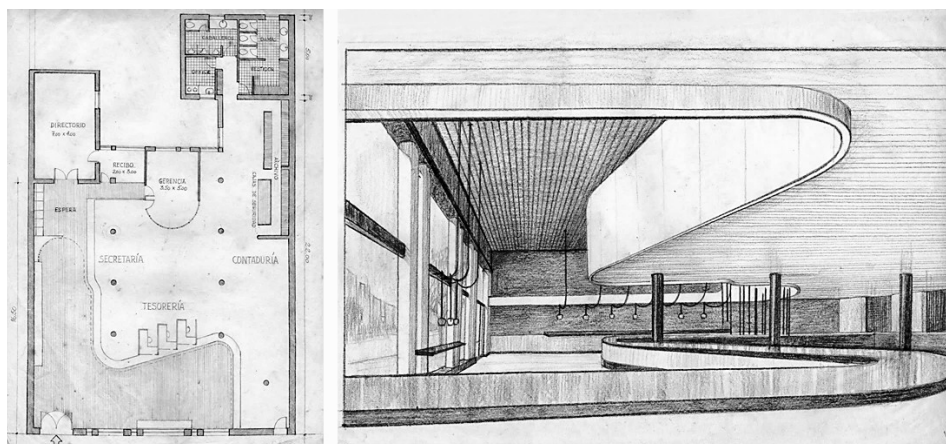


Figura 16. Planta de proyecto para un banco en Mar del Plata. Héctor Oddone. Fuente: dibujo original de Oddone, facilitado por el Arq. Daniel de Martino.

La curva se manifiesta, en el proyecto del banco (Figura 16), como una condición que da a la estructura espacial una noción de continuidad entre elementos y de enlace entre espacios diferenciados con suma sutileza, discriminando áreas de público hacia el frente y áreas más privadas, enhebradas con el vigor de la curva reforzada por la coincidencia entre la forma del mostrador de atención y el cielorraso.

Esta manifestación de la curva está presente en su proyecto de final de carrera, que constituye un manifiesto de admiración a Aalto y la cultura nórdica, pero también es evidencia de ciertas preocupaciones que hacen a la cualificación espacial de los proyectos, en tanto discriminación de espacios y lugares a partir de *moldear* sus límites, estos caracterizados por el uso de la luz.

Si bien ninguno de los proyectos de Oddone relacionado con elementos curvos se construyó, sus intenciones parecen estar, obviamente del lado de una investigación ligada a Aalto, como en el caso de su proyecto de estudiante de la Embajada de Finlandia, pero también de un recurso utilizado como manera de contraponerse a una forma regular definida, más cercana al Aalto del Pabellón Finlandés en Nueva York, que las formas curvas surgidas en los proyectos de vivienda colectiva.

En Oddone, la curva (Figura 17) parece una construcción de un recorrido que de alguna manera constituye una singularidad, en oposición a las formas regulares del loteo típico de las ciudades pampeanas de manzanas cuadradas y regulares y lotes estrechos o profundos en el caso de la esquina (como en la embajada).



Figura 17. Heterotopías comparadas. La curva como dato fundante.
Elaboración propia.

Es también una forma de caracterizar la diagonalización del recorrido, no ya con la estrategia de enhebrar las diferencias de escala y dimensiones del programa en una forma que configura una estructura espacial de continuidad y suaviza las alteraciones dimensionales.

En las obras construidas de Oddone, se utiliza como recurso la línea quebrada para cualificar esa diagonalización del espacio, tanto en la casa Vega como en la casa Pedernera. La línea curva hace evidente ese hilo conductor que une narrativamente las singularidades de espacios diversos, que caracteriza el recorrido (más allá de ser un conector funcional, rasgo que también lo relaciona nuevamente con Aalto) argumental del proyecto, y que a su vez es determinante en su relación con el contexto en términos de contraposición geométrica.

La Embajada de Finlandia

Como fue anticipado, Oddone acuerda con el entonces profesor y amigo “Pelado” Lenci desarrollar, en lo que sería su último trabajo de estudiante, un edificio para la embajada de Finlandia. Esta circunstancia la explica el arquitecto Rubén Pesci,²⁹ alumno de Oddone, donde se refiere al proyecto, como una serie de decisiones meditadas, en cuanto a su relación urbana, a su compleja articulación espacial, y su delicadeza en la incorporación del paisaje natural y cultural de Finlandia. Pesci explica en estos términos:

Lo que recuerdo con más asombro era que Oddone casi no hablaba del edificio por fuera...solo puedo asegurar que el sitio Oddone lo conocía perfectamente, y habían acordado elegir un lugar de Barrio Norte tan real como conveniente. Oddone iba frecuentemente a Buenos Aires, caminaba por la zona, intentaba comprender la ciudad, el área específica, el ambiente de la zona de las embajadas. Y además Oddone realizó una decantación de la identidad morfológica de la arquitectura institucional porteña. Su edificio es por fuera una estructura racionalista, inspirada en la mejor tradición de la arquitectura moderna argentina ¿Es que acaso la lección de A.U. Vilar podía ser dejada de lado? El edificio se prende serenamente a las medianeras y reconstruye las líneas de fachadas. Resulta imponente en su parquedad modernista... Pero esa escolástica racionalista no impide la mística interior. En un edificio para la Embajada de Finlandia, la alusión a Aalto era algo culturalmente válido. De la cáscara exterior se pasa, en una articulación, evolutiva al corazón interior. Y en él aparece con fuerza gigantesca la suave curva de los lagos nórdicos, flanqueada por la verticalidad de las maderas (tan evocadoras de los pinos finlandeses como de las curvas del Pabellón de la Feria Internacional de Nueva York del mismo Aalto). Una doble

articulación lingüística ha sido el expediente inteligente para reunificar contrastadamente la racionalidad y el romanticismo: entre los planos calados y ortogonales y las suaves e inclinadas curvas se entretejen las soluciones más diversas. En ocasiones incluso, dobles pantallas de planos calados y las curvas y contracurvas del espacio interior central. El resultado es de una espacialidad grandiosa pero no grandilocuente (ver los cortes) que hace recordar con cierta nostalgia la importancia “wrightiana” que el espacio tenía para nosotros en aquellos años. Y la otra evidencia irrefutable es el manejo acabado de los materiales de la arquitectura (lenguaje espacial, leyes configuracionales, definición de lugar, articulación edificio/contexto).

El proyecto (Figuras 18 y 19), enfatiza una diagonal desde la esquina de acceso general a la embajada hacia el vértice opuesto del terreno. Como explica Pesci, se respeta hacia la ciudad el perfil de la manzana, diferenciando solamente el sector de esquina, cualificado por un plano de techo como coronamiento de la terraza de esquina.

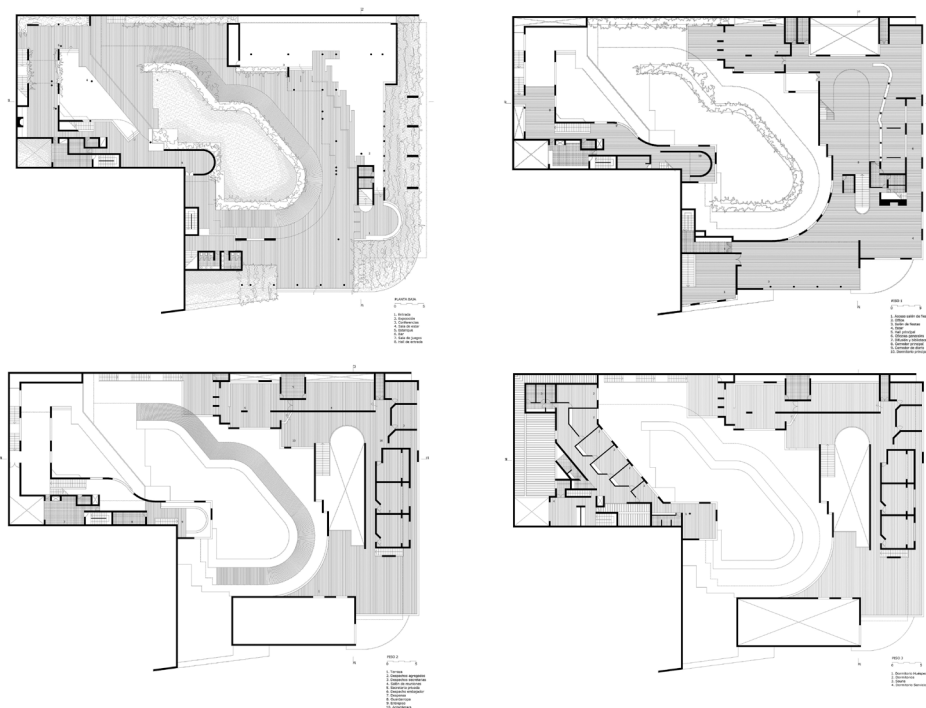


Figura 18. Plantas del proyecto de estudiante Embajada de Finlandia, 1961-1962. Fuente: elaboración propia a partir de los dibujos originales facilitados por J.M. Escudero.

Randazzo sostiene sobre este mismo proyecto que

La Embajada de Finlandia la proyectó con particular énfasis. El programa se dividió en dos volúmenes, por un lado, la residencia del embajador y la embajada propiamente dicha por el otro. Es un edificio de Aalto, con un patio de agua exterior y una luminosidad brillante, dada por las varillas verticales, de la carpintería en doble altura de los espacios públicos. El paisaje del exterior del edificio, me recuerda a la casa de Antonio Vilar en San Isidro, con ventanas alargadas. Similares a las utilizadas por Alvar Aalto.³⁰

Esta diagonal se conforma por la contraposición entre una carpintería ondulada de madera que enfatiza la verticalidad y la fachada interna de los grandes salones que constituyen una serie de desfases que siguen la línea poligonal de la curva.

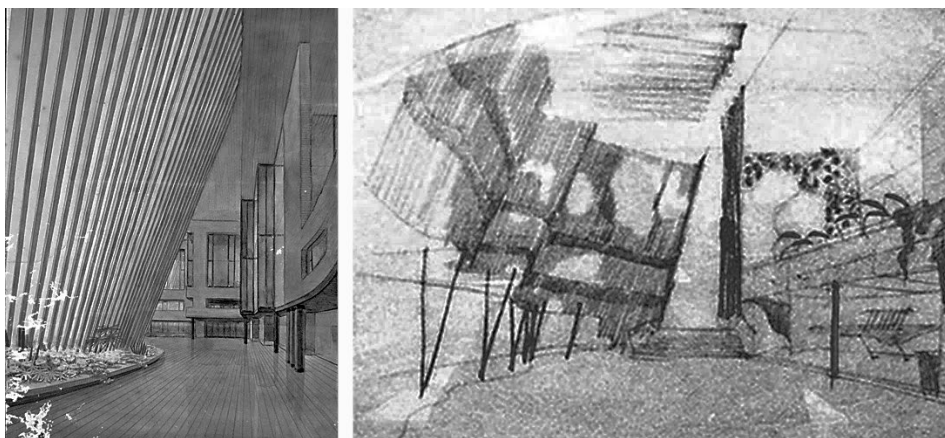


Figura 19. Acceso embajada de Finlandia (dibujo original, 1962) y dibujo del Pabellón de Finlandia (1949-Alvar y Aino Aalto).

La curva que define el patio de agua es una estrategia para ganar la alteración del lote sobre el fondo, generando una tensión constante en ese recorrido hacia la parte más profunda del lote. Sobre este fondo se encuentra la casa del embajador con un desarrollo espacial propio, que da también al patio de agua.

La construcción del recorrido no constituye un cometido meramente funcional, sino que representa una dinámica narrativa que se construye en la medida de que se avanza hacia la profundidad del lote.



Figura 20. Espacio de exposición (tratamiento de la medianera) y Hall principal en el 1° piso embajada de Finlandia (1962-Oddone). Fuente: dibujos originales facilitados por Juan Manuel Escudero.

Sobre el valor de este proyecto comenta Jakubowicz:

[...] era su trabajo de sexto año que no había texto, era proyecto y sí, duró mucho tiempo, pero la verdad que esa embajada yo siempre pensé que tendría que haber un libro de ese trabajo. Hay tantos libros de obras que, bueno, en general los libros se hacen sobre cosas que realmente valen, en general, pero eso me parece que tiene que ver con una época de un grupo con una época en un lugar que es La Plata (E/RJ).

Las múltiples referencias a Aalto, conjugadas en la manera de resolver, además la articulación con la forma del lote, las particularidades programáticas, construyendo una atmósfera nórdica propia, reflejan un estudio conceptual de la obra del maestro finés, más allá de su evidente referencia.

La cualificación de los recorridos, a partir del uso arquitectónico de la luz, el patio con su carpintería alabeada, el despegue de la medianera (Figura 20), para generar una luz indirecta sobre los objetos en exhibición, la presencia del agua, los textiles que dan un marco figurativo a la sobriedad del manejo de elementos, determinan el comienzo de una indagación que continuó en la obra profesional de Oddone.

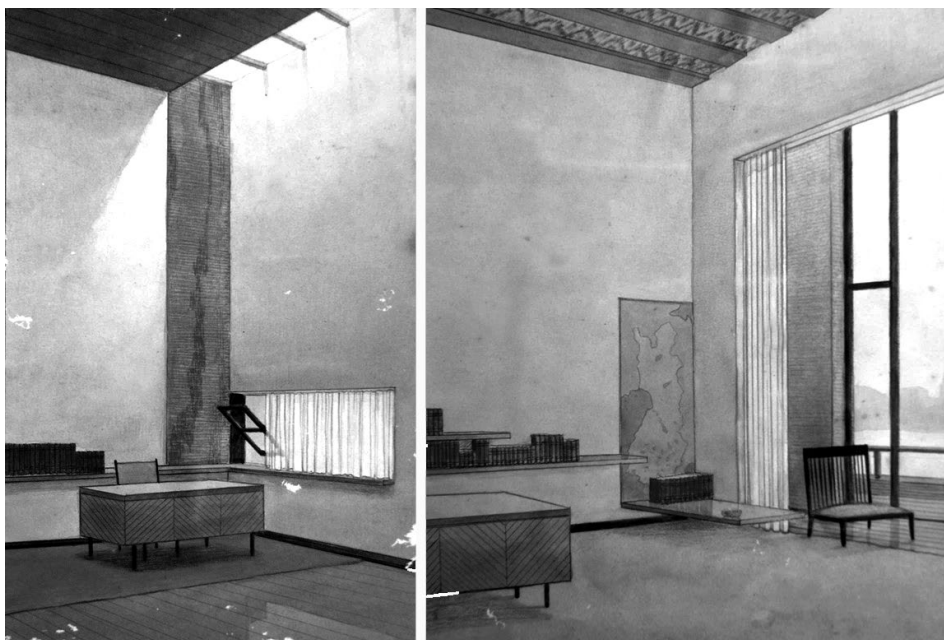


Figura 21. Oficinas y despachos de la embajada de Finlandia (1962-Oddone).

Fuente: dibujos originales facilitados por Juan Manuel Escudero.

La Figura 21 refleja datos identitarios con la producción de objetos de diseño finés, tales como telas, mobiliario o hasta el mismo plano de Finlandia en el despacho del embajador.

El almacén narrativo

En el comentario de Juan Manuel Escudero, se deja entrever, aquello que está en el trasfondo de ese almacén que formó a Oddone y en el que su aporte plasmó en conceptualizaciones precisas a la hora de enseñar arquitectura:

[...] pero siempre el taller nuestro³¹ hizo hincapié en eso que te digo en la percepción y toda la cosa fenomenológica y que vos entiendas como es la forma de las cosas, como es la materia con la que tenés que trabajar. No con teorías ni con intelectualizaciones de esquemas ni nada de eso, estaba, no en contra, pero después aparecía la problemática esa de cómo se estructura la arquitectura en grandes rasgos. Pero primero hay que entender la minucia...y en eso Oddone sí, tanto Oddone como Kuri trabajaban muy bien con eso. Oddone hacía más hincapié en eso que te digo, la materialización y Kuri mucho en la socialización del espacio arquitectónico. Kuri hacía mucha historia con la gente, le gustaba contar cuentos y todo eso así... (E/JME).

Como lo expresa Escudero, la condición formal inherente a la arquitectura quedaba determinada, no por el estudio de condiciones estética a priori, sino por una búsqueda centrada en la articulación de elementos que cualifican la condición del *estar ahí*, de cómo el espacio arquitectónico es habitado (más allá de lo utilitario), y en la materialidad como estructura cuya lógica va en apoyo de esa vivencia sin contradecirla ni objetarla.

La forma era en ese sentido una construcción de elementos que determinaban un modo de ver, de percibir, de estar en el espacio, por lo tanto, una condición desde adentro hacia afuera. El afuera es visto no como forma en sí, sino como la condición que relaciona exterior e interior, como señala Escudero, “primero hay que entender la minucia”.

La arquitectura de grandes rasgos a la que refiere Escudero, aparece como una cuestión posterior, cuando ya se habían cubierto aprendizajes básicos, propios de una investigación y búsqueda, por fuera de rasgos generalizantes o englobantes. Los esquemas apriorísticos o tipológicos no formaban parte de una estrategia pedagógica, sino que eran parte de la propia exploración, sumado a la condición cultural expuesta en cada problema de diseño.

La relación con otras artes, como parte de las discusiones de proyecto, constituía una forma de ampliar la discusión, de ofrecer distintas perspectivas. De esta manera, esta comunidad de práctica se afianzaba en una visión de la cultura en general, más que en una visión arquitectónica específica o profesional, tal vez en la influencia de Lenci, como lo explica De Grandis:³²

El modo en que estas expresiones artísticas interactuaban en la manera de proyectar de Lenci, que lo vinculan directamente con la generación profesional de la década de 1960, en uno de los momentos de mayor emergencia de artistas y profusión de exposiciones, conciertos, películas, y distintos medios de difusión del arte. Dentro de ellas, el cine, tanto por sus propias técnicas de producción, sus estrategias narrativas para la construcción de significado y el dinamismo causado por el movimiento de la cámara en el espacio, cambió rotundamente el marco estático con el que la realidad era vista. Este cambio y su constante relación con la arquitectura despertaron un particular interés en Lenci, cuya reinterpretación dentro de su discurso arquitectónico es uno de los puntos en los que se desea profundizar.

En ese devenir en el que la didáctica se fundía en largas charlas en las que interactuaba la literatura, el cine, la pintura, la música, en un sentido de ampliar el horizonte de la arquitectura. En una búsqueda de sentido, a partir de lo que se puede definir como una intertextualidad, es decir, un modo de ser y hacer “de la didáctica específica que asumimos inseparable del pensar/decir en la voz de los sujetos; un modo narrativo de existir (Bruner, 1988) cuyos sentidos interpretamos que construye el mundo de una narrativa, se establece el doble papel para la didáctica y para el ámbito profesional, como un juego de complementos inseparables”.³³

Para Oddone el *ser* y el *hacer* se consustanciaban en un mismo sentido, que era la necesidad de explicación de la complejidad de la arquitectura fundada en sus cualidades perceptuales o experienciales, que adquiere forma en una obra suya, en un texto, en una clase o en una simple charla con estudiantes.

Jakubowicz recuerda que Oddone “... realmente fue una especie de, no te diría de guía, yo lo tomé como guía, él no me lo dio como guía, él decía lo que le gustaba y yo dije: ‘si te gusta a vos, primero voy a ver de qué se trata’” (E/RJ).

Oddone ensaya una indisoluble pedagogía que une la presencia del docente con lo que enseña, que va más allá de contenidos específicos que tienen que ver con una disciplina.

Se configura entonces un argumento, más allá de los contenidos, que conforman narraciones, que están ligadas indisolublemente a la idea de experiencia, a la búsqueda del acontecimiento, más allá de formalizaciones arquitectónicas o las estructuraciones geométricas totalizadoras, a pesar de que no reniega de ellas.

El relato de la experiencia es una narración que se ubica en el medio de las combinaciones binarias como forma-función, concepto-contexto³⁴ que fomentan una reflexión propia del estudiante, a medida que profundiza su conocimiento.

Oddone propone una acción tendiente a buscar conexiones, pero no en el sentido formal, sino en la posibilidad de poder construir un conocimiento sobre las consecuencias, los efectos, ampliando la experiencia sensorial,³⁵ que esas cosas (o elementos físicos) producen.

En los pocos escritos que deja Oddone se sustancia, no solo la posibilidad de conocimiento en el hacer, en lo operativo, propio del taller de arquitectura, sino en la necesidad de lo intencional, aquello que no es dado, sino que es buscado, dejando al estudiante definir su conocimiento a partir de sus búsquedas y dándole herramientas para guiar ese proceso, en contra de proveer definiciones taxativas o concluyentes de un carácter positivista. Nos referimos aquí al término “positivista”³⁶ como el que considera, la acción proyectual sobre cuestiones ya definidas, sobre modelos precisos que implican también objetos y lenguajes específicos.

En la tarea docente Oddone considera inseparable, el proyecto, el objeto que surge del proyecto, del relato que lo habita, de aquello que le da sentido. Y ese sentido va más allá de cuestiones relacionadas con la pura función.

El acontecimiento y su relato se ubican en un lugar que media entre relaciones direccionadas de causa-efecto en el que el mismo Oddone lo expone en un texto inédito sobre la enseñanza:

Pero si reflexionamos para ver justamente lo que está en el medio de esta relación de causa y efecto, si conocemos aquello de que depende un resultado, descubrimos las conexiones entre las cosas, y ahí se hace explícito el pensamiento (seleccionamos lo que produce el buen resultado) cambia la cualidad de la experiencia y podemos llamar reflexiva a esta experiencia. El pensar es, en otras palabras, el esfuerzo intencional para descubrir conexiones específicas, entre lo que hacemos y las consecuencias que resultan. Aquí surge un saber sobre las cosas, por haber operado sobre ellas.³⁷

El carácter de poder consolidar una práctica pedagógica que relacione la intencionalidad del estudiante, las leyes relativas sobre cómo se opera (por ejemplo, las establecidas en el apunte) y reflexionar sobre las consecuencias, generan la construcción de una narrativa que impone un relato de sus propias condiciones, en lugar de instancias generalistas.

Este relato impone una coherencia propia³⁸ ya que invita a nuevas conclusiones, nuevas definiciones a partir de lo operado, manipulado en las instancias proyectuales, que son objeto de análisis y crítica, en lugar de reproducciones de lo ya establecido o modelizaciones de tipos dados.

Este proceso didáctico encuentra una narrativa constituida por la manipulación de cosas (llámense elementos de un determinado lenguaje), los fenómenos que ellas producen y sus consecuencias experienciales (cómo se comportan en relación a un determinado fin) que involucran el encuentro entre las cosas y la cultura que les dará sentido.

Notas

1 Oddone, H. (1973-1974) apunte “Análisis e Investigación de los fenómenos espaciales”. La Plata, Mar del Plata.

2 Vasilachis de Gialdino, I. (2013). “Investigación cualitativa: metodologías, estrategias, perspectivas y propósitos”. En N. Denzin y Y. Lincoln (comp.), *Manual de investigación cualitativa vol. III*, p. 15.

3 Deleuze G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, p. 14.

4 Ibid., p. 520.

5 El arquitecto Daniel Demartino, último colaborador de Oddone, aportó gran parte del material que se adjunta en el anexo gráfico. En tanto, el arquitecto Juan Manuel Escudero brindó material gráfico que conservaban los arquitectos Roberto Kuri y “Lucho” Tobar, compañeros de clase de la facultad de Oddone y amigos entrañables. Es de destacar que, dentro de ese material, aparecen los planos originales del último proyecto de facultad realizado por Oddone, la embajada de Finlandia en Buenos Aires.

6 Randazzo, G. (2016). *Escritos II*. Carlos Díaz de la Sota, p. 20.

7 Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual* (R. Masera, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1969)

8 Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume. (Obra original publicada en 1971).

9 Ibid., p. 11.

10 Ver en Virilio, P. (1998). *La máquina de la visión*. Cátedra, p. 77.

11 Keller Tschirren, M. (2013). Klee, maestro de la forma. En *Paul Klee, Maestro de la Bauhaus*. Fundación Juan March, 31.

12 Holl, S. (2011). Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura. Gustavo Gili, p. 29.

13 Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 68.

14 Randazzo, G., *op. cit.*, p. 79.

15 Roberto Jakubowitz, profesor titular de Diseño Arquitectónico y profesor adjunto de Historia de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura urbanismo y Diseño de Mar del Plata, alumno y amigo de Oddone.

16 En el texto de Porphyrios, D. (1978) Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto, aparece esta reflexión sobre la incomodidad de la modernidad de ubicar la obra aaltiana, p.9.

17 Ibid., p. 17.

18 Duany, A. (1998). Principios arquitectónicos de Alvar Aalto. En V. Brosa (comp.), *Alvar Aalto*. Ediciones del Serbal, pp. 89-111.

19 Como dice Pallasmaa “La arquitectura sintética e inclusiva de Aalto invita y a la vez se resiste a la interpretación. El empleo de referencias históricas, tipologías características y geometrías complejas, la abundancia de temas formales, soluciones para la iluminación, elaboración de los detalles, improvisaciones y fantasías, además de la interacción entre contexto, emplazamiento y naturaleza, proporciona terreno de sobra para el análisis y la interpretación. Pero, incluso después de toda la investigación desarrollada, sus obras maestras mantienen sus secretos y su frescura poética”. Pallasmaa, J. (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Fundación Caja de Arquitectos, p. 89.

20 “El método compositivo de Aalto se basa en la premisa de que el contorno da una indicación decisiva para la percepción de la forma tridimensional. Ni la planta ni la sección pueden ser percibidas por el observador: sólo proyectando el contorno, que es un híbrido perceptivo generado por el punto de vista del hombre, tiene el arquitecto un control formal preciso de aquello que se verá”. Duany, A. “Principios arquitectónicos de Alvar Aalto...”, *op. cit.*, p. 98.

21 García Escudero, D. (2012). *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*. Universitat Politècnica de Catalunya, p. 247.

22 Gamble, J. (2012). *Aalto's Inclusive Formal Structures: The Villa Mairea*. Seinäjoki and Jyväskylä, Finland: Alvar Aalto Museum, p. 6.

23 Ibid., pp. 6-7.

24 Longoni R., Galcerán V., Molteni J. C., Pérez R., Carranza M. Fonseca I. y Bottega C. (2009). Aportes para la reconstrucción de la historia de la Prefacultad. En *Jornadas de Investigación de la Facultad de Arquitectura de La Plata*. La Plata: FAU, pp. 15-16.

25 Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Editorial Gustavo Gili, p. 12.

26 Muntañola Thornberg, J. (2001). *Alvar Aalto*. Ediciones UPC, p. 100.

27 Ibid., p. 15.

28 Ibid., p. 100.

29 Pesci, R. (1983). “Testimonio de un estudiante: Héctor Oddone”. *Ambiente*, 39, pp. 44-47.

30 Randazzo, G., *op. cit.*, p. 109.

31 La referencia al taller es al Taller de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata, que Oddone y Kuri, este último como profesor titular, formaron en el año 1984, después de los primeros concursos abiertos de profesores, con el advenimiento de la democracia luego de la dictadura militar en Argentina.

32 De Grandis, M. B. *op.cit.*, p. 3.

33 Martínez, C. (2017). “Enseñanza proyectual; vínculos entre comunidad de práctica y profesores memorables: Estudio interpretativo en un Taller de Diseño Arquitectónico en la FAUD-UNMdP”. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Rosario, p. 13.

34 Tschumi, B. (2005). “Concepto, contexto, contenido”. *Arquine*, pp. 78-89.

35 Reflexionando sobre el arquitecto francés Jean Labatut (1899-1986), profesor en Princeton, McKim habla de la voluntad de ampliación del espectro sensorial diciendo: “La otra convicción inflexible del arquitecto francés fue que el diseño del edificio era una cuestión de ampliar la experiencia sensorial de los participantes entorno y de ese modo lograr una intensidad espiritual aumentada. Las lecturas de Labatut de Henri Bergson, los conceptos de duración, movilidad y creatividad del filósofo, lo ayudaron a desarrollar una noción de arquitectura basada en la capacidad de estimular, concentrar, intensificar y modular la experiencia del movimiento” McKim, J. (2017). *Structures of Experience: Media, Phenomenology, Architecture*. Peter Lang Publishing, p. 10.

36 Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos*. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 195.

37 Texto inédito de Oddone que la Arq. Manes Cusán, profesora adjunta del Taller de Diseño Arquitectónico, aporta a la investigación.

38 Los diseñadores, como señala Donald Schön, “construyen e imponen una coherencia propia. (...) El análisis y la crítica juegan un papel relevante dentro de un proceso más amplio”. *op. cit.*, p. 50.

CAPÍTULO IV

Piezas, fragmentos

“Observaremos: la presencia de las cosas, de sus propiedades y la relación entre las cosas, los conjuntos.

El problema de la composición, en relación con la forma y el espacio resultante se reduce a dos necesidades: necesidad de separar, necesidad de vincular.

Y en cuanto a los lugares: necesidad de lugares importantes o principales, necesidad de lugares secundarios o subsidiarios o dependientes del principal.

Nos referiremos a una semántica (denotación del objeto) a una sintáctica (leyes de combinación) a una pragmática (para qué sirven).

Respecto de esto último (para qué sirven), los objetos sirven según los efectos que producen por sí mismos, a los cuales nos referiremos, y por los problemas funcionales que solucionan” Oddone, H.¹

Hacia una didáctica silenciosa

Si de la colección de fragmentos del pensamiento de Oddone que llegan a nuestros días, se pudiera elegir algunos de los elementos más sobresalientes, seguramente el apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” (desde lo didáctico) y “La Casa Pedernera” (como obra profesional) serían los seleccionados por su perdurabilidad en la enseñanza de la arquitectura. Sin embargo, estos fragmentos de la vida y obra de Oddone (y muchos otros) que llegan hasta hoy, exigen su revisión en virtud de una perdurabilidad temporal inédita.

Algunos de los rasgos de la personalidad de Oddone, de las particularidades de su obra o de sus escritos, no son tomados a partir de una taxonomía apriorística, sino que ocupan su lugar dentro de esta maquinaria narrativa que une acción didáctica y práctica profesional a partir de textos dispersos y de una obra arquitectónica singular pero también exigua, que constituyen un cuerpo de conocimiento que por su perdurabilidad merece ser revisitado.

En la frase de Oddone que oficia de epígrafe en este capítulo se traduce la búsqueda de una didáctica de proyecto propia de la arquitectura, más allá del lenguaje crítico con que se explicitan ideas y conceptos. El lenguaje del pensamiento del arquitecto conforma un mundo de formas y materiales.

Se puede interrogar este pensamiento cómo la posibilidad de transformar ese proceso de pensamiento arquitectónico en una didáctica de procesos que a su vez encierra un lenguaje que permita su transmisión didáctica. Este es el eje central con que Oddone inicia el camino de la explicación de los fenómenos espaciales.

Sin embargo, la forma de acercamiento al problema y al estudiante poseía en ese momento un tono intimista, lejos también de clases grandilocuentes o declamatorias. Al respecto, el profesor arquitecto y amigo Juan Manuel Escudero (E/JME) comenta “no le gustaba dar clases teóricas, él tenía la famosa clase y esa de los invariantes y cosas así que me acuerdo que Tomas se la dibujó toda y Oddone se enojó porque decía que no era para publicar la clase esa, era una cosa que había que darla verbalmente. Él era un tipo absolutamente intimista, corregir con él era una cosa que te comía el coco. Era un tipo perspicaz y se daba cuenta y te ayudaba, visualizaba muy bien todo”.

En el mismo sentido, José Solla reflexiona que “Oddone era un tipo muy... si yo era tímido, digamos que para ese momento había dejado de serlo, Oddone era la timidez en extremo. Hablaba y se ponía rojo, daba una clase y le temblaban las manos, dibujaba muy bien y le temblaba la tiza, era una cosa tremendamente tímida. Eh... entonces... ¿cómo enseñaba un tipo así? Escribía muy bien, dibujaba muy bien, estructuraba los problemas muy bien” ... “las enseñanzas de Oddone no eran las teóricas, las teóricas no existían casi, evitaba darlas, trataba de no darlas nunca, las enseñanzas de Oddone era corregir... con un chico así... de una forma íntima, casi en secreto. No, no, esto no se hace así, esto se hace de esta forma, imagínate, y esta puerta, y el hábito de comer, que vos pones la mesa, entonces este lugar te tiene que contener, tiene que ser de bajita luz, hay que ambientarlo casi como una cosa acaramelada... Él te enseñaba así, si vos sabías oír, era increíble lo que te decía”.²

Solla también habla sobre la capacidad de fascinación y persuasión de un buen docente, cuando dice “vos tenés que seducirlos, tenés que contarles un relato de manera que cuando el tipo se lo creyó, creyó que es de él, sale embalado...” y en el caso de Oddone dice “tenía la facilidad de hacerlo con ese trato intimista”.³

Al respecto, Randazzo⁴ explica “Oddone, en su práctica pedagógica, muchas veces en silencio y por medio del dibujo, ponía en juego la imaginación, la intuición y la razón para desplegarse a través del intelecto. Hacía especial énfasis en la combinación de formas y en el lenguaje de la arquitectura”. Ese silencio era el silencio propio de su timidez, pero también un silencio de lenguaje ya que el silencio del lenguaje, para Oddone era un punto fundamental, decía que para actuar con malas intenciones lo mejor era callarse”⁵.

Su capacidad estaba en lo que se define como meta-cognición,⁶ es decir una capacidad de reflexionar sobre el propio conocimiento, hacerlo aprehensible en un marco de interacción con el estudiante a modo de charla, con una actitud enfocada en el problema a resolver más que en la erudición de conocimiento que dejaría al estudiante incapaz de participar. En esta interacción, de acuerdo con Bain,⁷ se involucran tres condiciones: cognición, motivación y desarrollo humano.

En el escrito sobre Lenci, Oddone explica algunos enunciados que surgieron en la Facultad de Arquitectura de La Plata y que persistieron en la mente de Oddone para la transposición didáctica de conceptos complejos de difícil comprensión. Tal como lo señala en referencia a Lenci docente:⁸

Es cierto que muchas veces ponía énfasis en asegurar lo que se le presentaba demasiado evidente para ser puesto en duda; sin embargo, su inteligencia era demasiado lúcida para caer en la trampa de ninguna certeza.

La construcción de una especie de didáctica que evitara caer en lugares comunes o en conocimientos previos formulados en términos de sentencias sobre el objeto arquitectónico, llevan a valorar lo que Lenci definía como conocimiento instrumental que, de alguna manera, separa los enunciados o formulaciones pedagógicas de la instrumentación proyectual realizada por el alumno.

La importancia del taller como caja de resonancia de las enseñanzas y de los escritos de Oddone, se ofrece como el ámbito ideal, para el hacer, pero también para la reflexión. Esta doble condición crea los topos necesarios para la transposición pedagógica. Si bien el taller como lugar de prácticas pedagógicas es reconocido en sus virtudes desde hace décadas, es este concepto lo que mejor resume este entrecruzamiento de lugar, discurso y práctica, como sostiene Cristina Martínez en su tesis doctoral. Con todo lo anterior, se devela que en Oddone, el taller se amplía en diversos contextos y en diversos objetos que, de alguna manera, necesitan ser reconfigurados. Así el taller se extiende a la quinta en Chapadmalal, obra de Oddone, o en charlas fuera del ámbito universitario. En esa tarea surge la consistencia de una práctica que no solamente produce obras profesionales, sino que hunde sus raíces en la enseñanza de esa práctica.

Memorias de la quinta

La quinta en Chapadmalal (Figura 22) fue la última obra construida de Oddone, lugar de peregrinaje de docentes y estudiantes. Esta pequeña casa de fin de semana, actuó como la casa experimental de Aalto, es decir, una sucesión de pruebas de materiales, tecnologías, en el marco de una radical austeridad de recursos destacable.

Fue realizada a partir de una torre que involucra el servicio (baños y tanque de agua) que servía para que Oddone descansara en un improvisado entrespiso sobre el baño y poder trabajar él mismo en la construcción de este pequeño refugio. La casa se organiza con una galería que comienza en el acceso y se prolonga al espacio exterior, en forma de pérgola.

Junto a la galería aparece el lugar de estar, con una “L” murarla que hace de respaldo a los asientos del lugar de estar, ofrecen una visión privilegiada del paisaje con una espalda protegida. Aquí, las enseñanzas wrightianas son innegables.

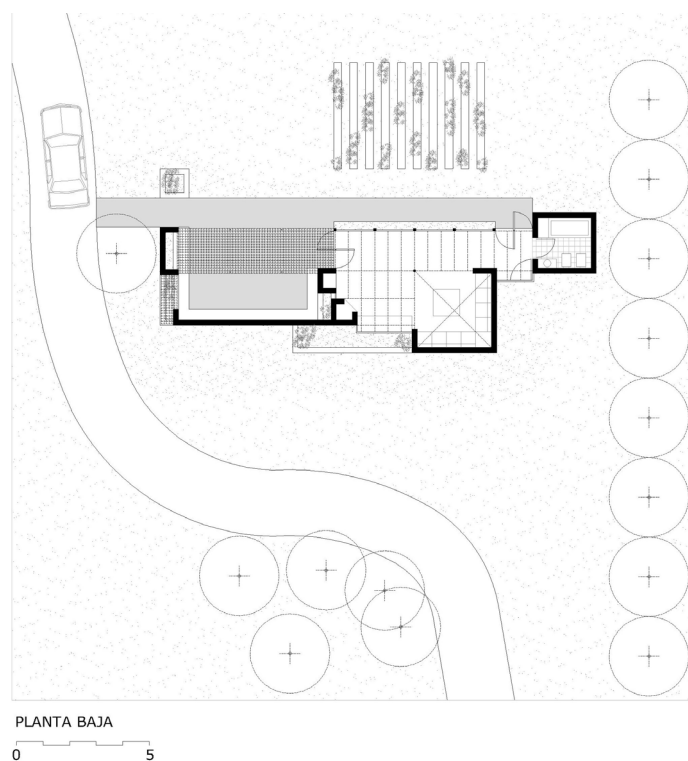


Figura 22. Planta de la quinta en Chapadmalal, hacia fines de los años 1980. Elaboración propia.

Randazzo manifiesta que:

El último trabajo de Oddone, es su pequeña casa en un suburbio de Mar del Plata, en la etapa final de su vida. Es una casa muy económica (construida con su sueldo de Profesor en la Universidad de Mar de la Plata, no tenía dinero, pero sí tenía la idea). Seductora, con carpintería de hormigón armado y un techo de ladrillos vistos, formando un cuadrado que se eleva a cuatro aguas. La continuidad del espacio entre el pequeño interior y el patio terraza está garantizada por la prolongación del muro y la estructura liviana que soporta la enredadera. La pérgola de cañas tacuara, la pintura blanca a la cal y las flores rojas muy tupidas conforman un todo de un enorme lirismo despojado de toda demagogia... Oddone, este hombre, es uno de los pocos que demuestra que la fantasía puede ser también eficaz. Una casita mínima, (la tierra, el ladrillo, y la flor) que se convertía en absoluta poesía.⁹

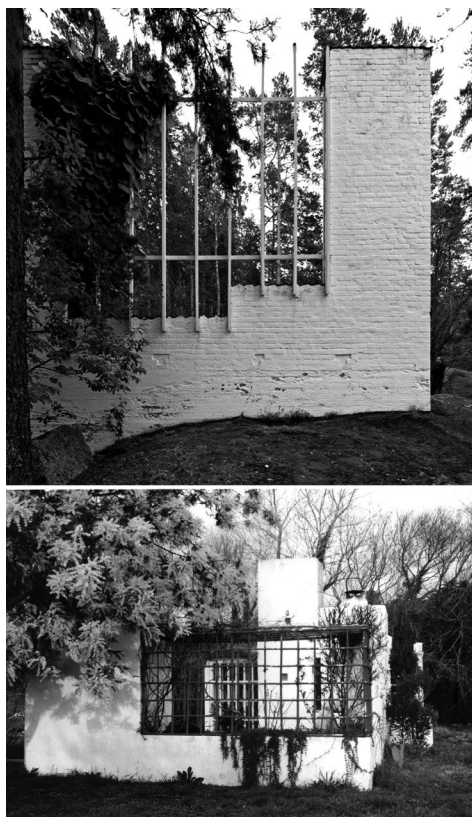


Figura 23. Alvar y Aino Aalto, Casa en Muraatsalo. Héctor Oddone, quinta en Chapadmalal. Fuente: fotos del Arq. Gustavo López.

Nuevamente (como se analizó en la casa Angelelli), en oposición al lado abierto de la organización se oculta al acceso. Aquí, el espacio es abierto y conforma una extensión del interior que es cuidadosamente trabajado para que sea un lugar de estar más, generando enmarques del paisaje al modo de la casa de Muraatsalo (Figura 23). De esta manera, los elementos arquitectónicos se comportan, por su ubicación en relación a la conformación del espacio, con independencia a su condición interna o externa.

La quinta fue una extensión de la forma intimista de Oddone de su hacer pedagógico (Figura 24), ya que fue un lugar de encuentro y de observación de las estrategias de lo que se puede llamar manipulación de la materialización del espacio. Es decir, no solo de los elementos puestos en la situación de generar continuidades, sino también de los enlaces entre exteriores e interiores.

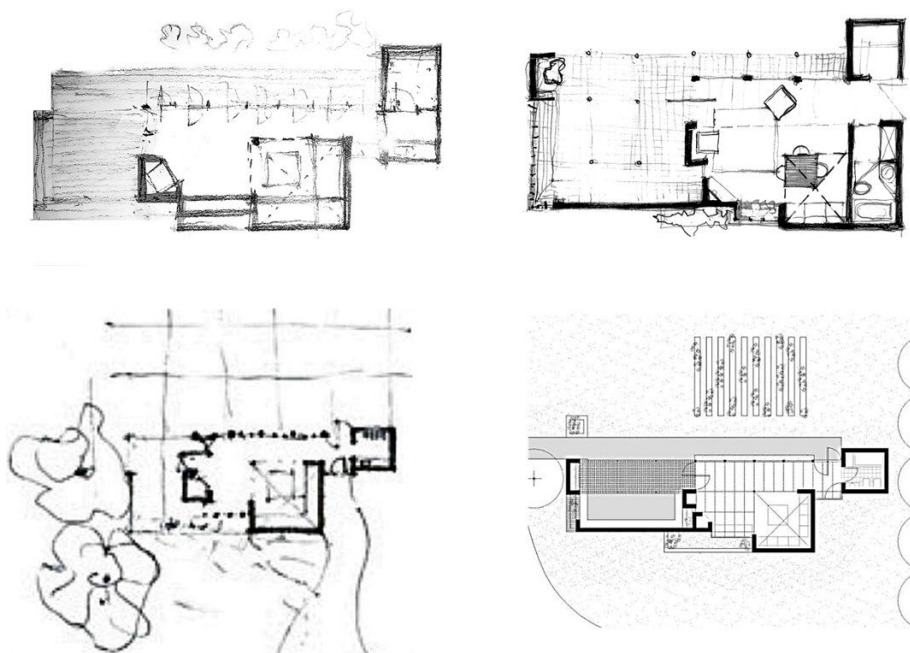


Figura 24. Dibujos de la “quinta”. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, dibujo de María Macías, Miguel Rótoló, Héctor Tomas y reconstrucción del autor.

Las sucesivas interpretaciones gráficas realizadas por amigos y colegas que recorrieron sus espacios, merecen una revisión sobre el papel de la memoria en aspectos sensibles de la configuración espacial. En este caso es interesante obser-

var permanencias y ausencias (ausencias de algo que ha sido)¹⁰ de situaciones, espacios, correlaciones y el papel que han jugado en la memoria de los que visitaron la quinta y su acción como objeto de enseñanza construido.

Se aprecia en los diferentes croquis, los principios fundamentales de la composición formal-espacial de este pequeño refugio (algo más de 30 m²), un volumen compacto y alto (baño y tanque de agua), otro volumen bajo de planta cuadrada y techo a cuatro aguas que es el estar, la galería que se prolonga en el exterior, cerrando un patio con la prolongación de los paramentos verticales y la pérgola que se transforma también en cierre vertical.

Si bien la conformación del volumen de baño es dispar, como lo es también la del patio exterior, la estructuración entre el volumen de cuatro aguas y el hogar parrilla interior –que se articula con una carpintería en ángulo, cuya presencia caracteriza la pequeña mesada de trabajo (para cocinar)–, es recordada con exactitud en todos los dibujos (Figura 25).



Figura 25. Mesada de trabajo y lugar de estar con el techo a cuatro aguas y los camastros fijo en “L”. Fuente: fotos de Diego Quarati.

Es interesante analizar cómo actúan los mecanismos de la memoria, como componente esencial de la experiencia arquitectónica (en este caso experiencia realizada por arquitectos y no neófitos). La memoria recompone algo que fue, lo trae al presente a través del dibujo que es, a su vez, el conductor de aquellos rasgos grabados en la memoria, que vuelve a hacer presente algo que ha sido,¹¹ definiendo rasgos determinantes, cuyo valor sobrepasa la mera descripción del objeto. Aquello que ha sido en este caso, puede ser ese pequeño gesto sobre un lugar en apariencia insignificante, un detalle, una asociación de elementos, una innovación material, siempre sin grandilocuencias.

La galería es el espacio que podría calificarse como aquel más tipológico de la composición espacial; es la que organiza los otros elementos espaciales o volumétricos, apareciendo también como un rasgo común en los dibujos. Un aspecto central que se refuerza en todos los dibujos es la puerta pivotante que da salida al exterior. Dicha puerta puede definirse por la rareza de la materialidad constructiva, ya que es en realidad una ventana de hormigón premoldeada de baja calidad y costo, que produce un alto impacto. Sin embargo, es dibujada como un detalle importante.

En la obra de Oddone es repetitiva esta condición de un *evento* de características técnico-constructivas (no del todo complejo) que, de alguna forma, se convierte en un evento significativo sobre todo en la relación entre el exterior y el interior.

En síntesis, se puede decir que una condición de esta pedagogía silenciosa es la capacidad de generar estos recuerdos y por lo tanto aprendizaje en la creación de esta ceremonia donde el objeto de conocimiento (en este caso una obra arquitectónica) es vivido y experimentado, no como parte de un relato pedagógico, sino que es la realidad viva de lo que se quiere enseñar.

Apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”

Desde los primeros años de la enseñanza de la arquitectura, tanto en las facultades de La Plata, Mar del Plata y ahora en Bahía Blanca¹² (Argentina), el texto del apunte titulado “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”, en adelante será simplemente “el apunte”, ya que docentes y alumnos lo llaman así, o en muchas ocasiones agregando la autoría (el apunte de Oddone), como surge de las entrevistas realizadas como parte de este ensayo.

El apunte recorre las aulas como fundamento¹³ de lo que es necesario pensar en los años iniciales de la carrera de arquitectura. Es un pequeño escrito de unas cuantas páginas con esquemáticos dibujos referidos a la arquitectura, pero no

desde la función ni desde la forma, sino del vacío, de los elementos y de las fuerzas en tensión que interaccionan en la conformación del espacio arquitectónico.

Reflexiona Randazzo¹⁴ que “las investigaciones de Oddone apuntan al hecho de que el espacio se define a partir de elementos, líneas, planos y volúmenes que, dispuestos sobre el plano de la tierra, se combinan en conjuntos que posibilitan infinitas categorías espaciales. Oddone expresaba sus ideas claramente a través de dibujos de plantas, cortes, vistas y perspectivas mientras relataba sus propiedades. Sus Apuntes e Investigación de los fenómenos espaciales conforman un riguroso trabajo basado en dibujos de una gran claridad conceptual donde predominan la imaginación, la intuición y la invención”.

En la entrevista realizada a la arquitecta Ana Zagorodny (E/AZ) y ante la pregunta ¿En qué campos del saber específico cree que pudo tener más influencia? Responde... “fundamentalmente en la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico, y en particular en la introducción del estudiante primero intuitivamente y luego cada vez más sistemáticamente en el ejercicio proyectual desde sus elementos más sencillos hasta la gradual incorporación de complejidades”. Esta afirmación ubica a Oddone en un rol clave en la enseñanza de proyectos sobre todo en la difícil etapa inicial.

El apunte en su postura de *grado cero*, parte de la persona y la línea de horizonte como un lugar iniciático para los estudiantes y a su vez de laboratorio ascético que profundiza el estudio de la fenomenología aplicada a la arquitectura. Es interesante el hecho de que Holl habla también de “un punto cero sin solar, programa, o tiempo, ciertos tipos de percepción emergen en forma de zonas fenomenales. Como territorios experimentales estas zonas de silencio existen más allá de las palabras”.¹⁵ Esta cita de Holl explica cómo de alguna manera la posibilidad del análisis de la percepción del espacio arquitectónico va más allá de situaciones pragmáticas, utilitarias e incluso sin referencia a un contexto determinado.

En términos históricos, como ya se dijo, el apunte tiene sus inicios en los años setenta en la Facultad de Arquitectura de la ciudad de La Plata, en fechas anteriores al golpe de estado de 1976. El apunte como tal no fue escrito, sino que surgió de sucesivas clases teóricas y charlas mano a mano con estudiantes dadas por Oddone, docente de los primeros años de la carrera, pretendiendo introducir a los alumnos en la observación del espacio arquitectónico.

Así, un grupo de amigos y colegas como Héctor “Tito” Tomas y Oscar Aprea compilaron los dichos de estas clases y pasaron en limpio los dibujos que realizara Oddone en el pizarrón a un texto ordenado y detallado, graficando cada situación con un dibujo que le corresponde. Este hecho provocó el enojo

de Oddone, como lo explica Tomas en el capítulo anterior, ya que lo veía como una charla didáctica para grupos reducidos y no una clase formal masiva. Oddone señalaba, además, que necesitaba la progresión que se iba dando entre el discurso y la factura de los dibujos en el pizarrón.

Este texto crea un lugar, un laboratorio donde se establecen una serie de reglas que solo dejan ver algunos objetos y las consecuencias que ellos producen en función de sus formas, posiciones, proporciones, definiendo una serie de relaciones desde donde se sacan conclusiones evidentes, de indudable valor en los primeros años de la carrera.

La manipulación de elementos, sin otro condicionante que su posición en el espacio, implica una rápida puesta en escena, donde se puede hablar de sintaxis entre elementos, de la relación entre espacios exteriores e interiores, ahondar en que resultados en términos vivenciales propone esta sintaxis.

Es, en principio, un lenguaje escueto, pero comprensible y extensible a la diversidad de las propuestas que pueden surgir en un Taller de Proyectos. Facilita la comparación de resultados u obtiene de ella conclusiones compartidas.

De alguna manera, se construye un *mundo*, que permite el conocimiento, desde lo conocido hacia la exploración de otro mundo donde se evidencian ciertos fenómenos que se los hace aprehensibles y después utilizables, disponibles, ya que provienen de mundos preexistentes.

Así lo explica el filósofo estadounidense Nelson Goodman (1906-1998):¹⁶ “la construcción de mundos tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes, de manera que hacer es así rehacer...hacer mundos consiste en gran parte, aunque no solo, tanto en separar como en conjuntar, y ello, a veces, al mismo tiempo”.

Si bien el apunte ha persistido hasta nuestros días en diversos formatos gráficos, (hoy también puede encontrarse en la web),¹⁷ su estructura y su texto han permanecido inalterados en los diferentes talleres de proyecto arquitectónico por donde ha circulado.

Sin embargo, la distancia entre su creación y el aquí y ahora¹⁸ hace que el análisis documental del apunte sea complejo y rico, sobre todo en comparación con su obra construida, con los ejercicios pedagógicos propuestos por Oddone y otros textos contemporáneos sobre la enseñanza de la arquitectura.

El anonimato de Oddone como arquitecto y docente, propio de su carácter tímido, sin grandilocuencias, esconde una pedagogía silenciosa que solo puede reconstruirse a partir de entrevistas realizadas a alumnos y colegas docentes de aquellos años.

Así a partir de entrevistas abiertas, que profundizan un abordaje biográfico narrativo, que califica a Oddone de la siguiente manera: “un docente muy especial, respetuoso, profundo en sus comentarios cuando corregía un trabajo. Nunca hablaba específicamente del trabajo más bien de las ideas que lo habían generado, cuando hablaba a veces dibujaba con lápiz, dibujo que terminaba siendo una mancha difusa, llena de posibilidades” (E/JCH).

Tal vez no exista un texto corto, en apariencia simple, que recorra los talleres de arquitectura con la vehemencia de las cosas que importan en los balbuceantes, angustiosos y vacilantes primeros años de carrera. Esta vigencia justifica nuestra intención de emprender una exégesis de su naturaleza, para poner de manifiesto la profundidad de la mirada que dicho escrito encierra.

El apunte de referencia es el único texto que de las charlas intimistas con sus alumnos ha llegado a nuestros días. Como parte de esta reconstrucción archivística solo han podido reunirse muy pocos textos sobre la enseñanza de la arquitectura escritos por Oddone, algunos de ellos haciendo referencia a Lenci, docente platense en cuya cátedra dio clases.

Estos escritos dispersos son solo un puñado escueto que pone de relieve el apunte por ser el único legado que transcribe su forma personal y metódica de enseñar más allá de su contenido específico.

En los siguientes apartados se construye, a partir del documento, el sentido pedagógico del apunte que a su vez se reconstruirá a través de relatos de otros, que compartieron con Oddone, diferentes momentos de su vida profesional.

El viaje del apunte. Continuidades y discontinuidades

Luego de la dictadura militar, en el inicio del camino de recuperación democrática, Oddone fue nombrado secretario Académico en la FAUD de Mar del Plata, donde define el Plan de Estudio de la carrera, para luego sumarse como profesor adjunto a la cátedra que tiene como titular a su amigo y compañero de estudios, Roberto Kuri. De los años de estudiantes y primeras experiencias docentes en La Plata, así como la impronta de docentes platenses en la apertura democrática de la facultad de Mar del Plata, surge el *viaje* que hace este pequeño manojo de dibujos y textos.

El apunte es incorporado en las cátedras de profesores como Enrique Bares, Alberto Sbarra, Vicente Krause y hoy en la cátedra de los profesores Argüello, Sánchez, Lilli y Carlos Costa, en La Plata, y más recientemente en las cátedras de Susana Mastaglio (en su momento profesora adjunta de Vicente Krause) y Susana “Toti” Rodríguez Arbizu (adjunta de Roberto Kuri y a cargo de su cátedra, luego de su retiro) en Mar del Plata.

Respecto de su origen, este texto no posee una fecha de filiación exacta, pero se entiende que fue una maduración de largas conversaciones entre Oddone y sus estudiantes y colegas, como lo expresa Escudero cuando responde a la pregunta si presenció la clase sobre fenómenos espaciales. Allí responde que “no esa, la explicación esa, yo no me acuerdo haberlo escuchado a él dar esa clase. Él hablaba de todo eso en todas las correcciones y yo creo que eso más que nada lo desarrolló como una cosa estructurada cuando él daba clases en La Plata. Ahí fue donde Tomas creo que lo pasó, lo transcribió digamos y él se enojó”. A la pregunta sobre en qué fecha ese apunte se consolidó como un escrito, responde “1972-1973, no, 1973-1974, por ahí...” (E/JME).

La validación del apunte trasciende su contenido; se sustenta también en su vigencia, utilidad y aplicación en facultades de distintas universidades del país.

El cuadro el viaje del apunte representa una cartografía de su permanencia hasta nuestros días. Además, en sucesivas transcripciones y reediciones, el texto sufre diversas interpretaciones, omisiones y mutilaciones, que infieren su adaptación a diferentes estructuras pedagógicas o también al interés que cada equipo docente pone en diversos estadios más que en otros.

Al respecto, el arquitecto y profesor platense Carlos Costa explica: “El apunte resulta una pieza clave en la Propuesta Pedagógica de nuestro Taller de Arquitectura. Entiendo que es de un alto valor formativo, sobre todo en los primeros años en relación a la comprensión de los fenómenos espaciales. Interviene en forma constante desde instancias iniciales” (E/CC).

El viaje del apunte es un viaje temporal y espacial, que está por fuera de la voluntad de Oddone y, la valoración de sus pares hace que perdure, aún en condiciones de revisionismos permanentes en la enseñanza de la arquitectura. La capacidad de este texto en proveer un método de inicio a las prácticas proyectuales que permita la observación y la acción, en momentos de superar la angustia de los pasos iniciales en la carrera de arquitectura, permite trascender los preconceptos que los estudiantes traen de su propia experiencia.

Por otra parte, es importante destacar que además de las facultades de Mar del Plata y La Plata, su destino llega a Bahía Blanca, Universidad de Concepción del Uruguay, y Universidad de Los Andes.

Dentro del viaje del apunte, aparecen algunos trabajos pedagógicos elaborados por distintas facultades¹⁹ sobre la base del estudio y análisis de los fenómenos espaciales que derivan en ejercicios que multiplican sus alcances.

Estos ejercicios, propios de los años iniciales de la carrera de arquitectura, se sostienen en poder desestructurar lo que se denomina caja arquitectónica, estableciendo una amplitud de miradas sobre la relación entre forma y función

y entre forma y espacio arquitectónico, concibiendo espacialidades articuladas que generalmente se basan en oposiciones de significado, de carácter elemental como abierto-cerrado o alto-bajo, generando asociaciones espaciales en función de secuencias funcionales de relaciones entre espacios.

Desde esa fecha aproximada hasta nuestros días, el apunte dejó su huella de aproximadamente 50 años (Figura 26) y su paso en por lo menos cinco facultades de arquitectura de Argentina y en más de 10 cátedras diferentes.

	50'	60'	70'	80'	90'	2000-en adelante
FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA PLATA	HACIA 1955 INICIA SUS ESTUDIOS DE ARQUITECTURA, CON ROBERTO KURI	ODDONE DOCENTE ESPACIALES CLASE COMPOSICION LENCI	FENOMENOS ESPACIALES CLASE SOBRE EL EJERCICIO DEL "PARALELEPIPEDO" RECOPIACION DE LAS CLASES POR HECTOR TOMAS Y O.APREA	DESDE 1985 CATEDRA ARQUITECTURA KRAUSE KURI-TOMAS	UTILIZACION DEL "APUNTE" CATEDRA ARQUITECTURA TOMAS- ARGUELLO	CATEDRA ARQUITECTURA ARGUELLO-CHESCOTTA-SANCHEZ
					CATEDRA ARQUITECTURA BARES- BARES- CASAS	CATEDRA ARQUITECTURA BARES- CASAS-SCHNACK
					CATEDRA ARQUITECTURA SBARRA- MORANO-CUETO RUA	
						CATEDRA TEORIA I SZELAGOWSKI- REMES LENICOV, SAGUES
						INGRESO A LA FACULTAD
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE MAR DEL PLATA		1968-1969-1971 ODDONE A CARGO DE 2ºAÑO DE DISEÑO ARQUITECTONICO CATEDRA JAVIER ROJO		1984-1985 ODDONE SECRETARIO ACADEMICO FAUD		
				ODDONE PROFESOR ADJUNTO DE TALLER VERTICAL DE DISEÑO ARQUITECTONICO ROBERTO KURI	TALLER VERTICAL DE DISEÑO ARQUITECTONICO ROBERTO KURI	2007-TALLER VERTICAL DE DISEÑO ARQUITECTONICO JOSE SOLLA
					1990-2006 CATEDRA DE INTRODUCCION AL DISEÑO ARQUITECTONICO CATEDRA ROBERTO KURI	2007-2011 CATEDRA DE INTRODUCCION AL DISEÑO ARQUITECTONICO CATEDRA RODRIGUEZ ARBIZU-SANTELLA
					CATEDRA DE INTRODUCCION AL DISEÑO ARQUITECTONICO VICENTE KRAUSE	2011-CATEDRA DE INTRODUCCION AL DISEÑO ARQUITECTONICO SUSANA MASTAGLIO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR						TALLER DE ARQUITECTURA I CATEDRA BARES CASAS TALLER METROPOLITANO ARQUITECTURA I
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOS ANDES FAD						2011 CURSO ARQUETIPOS EN ARQUITECTURA. L. MARQUEZ, V. LOPEZ, ANA MARIA VIVAS
UNIVERSIDAD DE CONCEPCION DEL URUGUAY						ARQUITECTURA I SARRAILH, RANDUINAS,MANEGHETTI,SACK
REFERENCIAS				UTILIZACION DEL APUNTE COMO MATERIAL DE CATEDRA		
				UTILIZACION DEL APUNTE COMO MATERIAL DE CATEDRA BASICO PARA EL EJERCICIO DEL "PARALELEPIPEDO"		

Figura 26. Vigencia del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Su utilización en distintas Unidades Académicas. Elaboración propia.

En los años iniciales de las charlas de Oddone sobre los fenómenos espaciales (luego transformadas en el apunte), existe un ejercicio proyectual hecho a su medida. Ese ejercicio, desarrollado con variantes en las facultades de La Plata

y Mar del Plata por más de cuatro décadas, tenía como objetivo experimentar con elementos geoméricamente abstractos (líneas, planos y volúmenes) para conformar diferentes espacios de distinta relación con el exterior y entre ellos con situaciones contrastadas de altura y grados de cerramiento encadenados en un recorrido a través del uso de planos guía²⁰ cuya referencia inmediata era el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe y Lilly Reich.

Estas parcialidades estaban generadas, en un primer momento, por la práctica dentro del paralelepípedo de los episodios del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” y construían *atmósferas* al decir de Zumthor, con un alto grado de abstracción figurativa, ya que involucraba elementos como planos líneas y volúmenes, sin una materialidad definida.

Sin un soporte programático definido, el apunte era una forma de investigar la relación entre los objetos (planos, volúmenes) y sus efectos sobre la conformación del espacio generando ciertos episodios espaciales encadenados que hablaban de una experiencia arquitectónica directa, que definían algo que hoy podemos denominar atmósferas, haciendo un paralelo con la definición de Zumthor.²¹

Esto permitía al estudiante reflexionar sensiblemente sobre algunas cuestiones generales como la relación entre espacios diversos (abiertos, cerrados), entre el espacio exterior e interior (el adentro y el afuera) o espacios bajos y espacios altos. Estas relaciones estaban únicamente definidas a partir de la necesidad de vincular o separar o la necesidad de lugares principales y secundarios, como lo explicita en sus primeras páginas,²² que se transformaba en las decisiones básicas de proyecto del ejercicio del paralelepípedo, ejercicio que se estudia más adelante.

Semblanza del apunte

El texto presenta un preámbulo en el que se establece el propósito de la clase y, para contextualizar, se explica el modo en que los elementos se relacionan en el espacio arquitectónico. Este contexto implica que los objetos serán abstractos –planos, volúmenes y líneas–, y que no poseen una realidad anterior o exterior a ellos, son el Significante. Así, estos objetos se significan a sí mismos.²³

Una vez definido el contexto, el punto de partida es lo que se puede definir como el grado cero de la mirada. La serie de dibujos elementales (no por una cuestión de imposibilidad de hacer dibujos elaborados sino por la necesidad de reducir el dibujo a lo necesario), comienza en un estadio primitivo (Figura 28),

“un semiespacio ilimitado y finito...no hay dimensión...no hay distancia...no hay tiempo”.²⁴

Estas frases quedan graficadas solamente por una línea de horizonte, impasible ante la mirada del observador. Frente a esto aparecen los componentes geométricos más elementales, más abstractos; línea y plano *juegan* a manera de delimitar, marcar, sugerir, alterar aquella línea de horizonte infinito. Así, el agregado de planos horizontales y verticales va adquiriendo una complejidad mayor, intentado establecer un análisis a partir de solamente dos principios básicos: la necesidad en arquitectura de separar o vincular, y aquella de crear lugares principales y secundarios.

Este texto, en general, habla de cómo se nos presentan las cosas, no de qué son, ni de cómo están hechas, ni qué significan; sino simplemente de las relaciones de las cosas entre sí, de su proximidad, de su escala, de la escala humana.

El apunte consta de setenta y nueve instancias analíticas que recorren la relación entre los objetos (en este caso planos, volúmenes y líneas) y el vacío dejado por ellos observando “la presencia de las cosas, de sus propiedades (y)...la relación entre las cosas (los conjuntos)”. Se describen a continuación algunas de ellas.

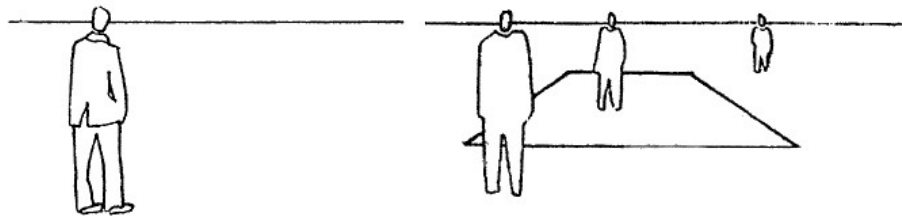


Figura 27. Dibujo del apunte subtítulo “Un semiespacio limitado y finito” y “Hacemos una marca en el piso”. Fuente: Apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” de cátedra Introducción al Diseño Arquitectónico FAUD UNMDP, 1991.

El comienzo define la abstracción en cuanto a elementos y su posición en el espacio (instancias 2 y 3 del apunte, Figura 27)²⁵ a partir de la simpleza, que en apariencia se sucede a propósito de la relación del observador con la línea de horizonte o de un simple plano tendido en el suelo.

Esa *marca* en el suelo determina para Oddone que “hay un sobre y un fuera (lugar)...Hay un antes y un después (tiempo)...hay un lejos y un cerca (distancia)”.²⁶

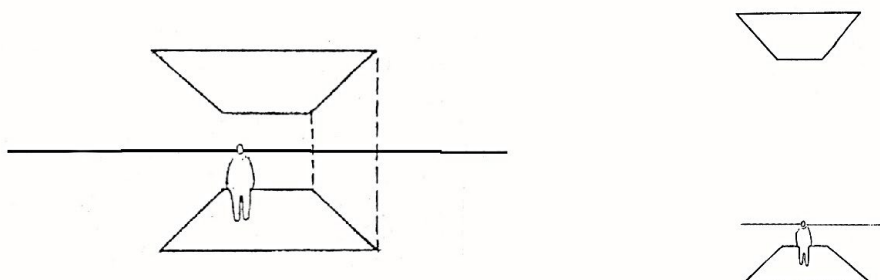


Figura 28. Dibujo del apunte subtítulo “Plano horizontal y marca en el piso coincidente”. (Fuente: Apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” de cátedra Introducción al Diseño Arquitectónico FAUD UNMDP, 1991).

Ya en la instancia 5 y 6 (Figura 29), el autor introduce dos conceptos que el resto del texto refuerza y que se convierten en parámetros de análisis. Se trata de la noción de *tensión*, entre los planos puestos en juego y sus aristas, creando *caras virtuales*. La tensión entre los planos se refiere a la posibilidad de definir un lugar sin la necesidad de reconstruir sus cuatro caras, e incluso su quinta cara.

La palabra *tensión* puede relacionarse con la siguiente cita: “esta nueva espacialidad así adquirida está estrechamente ligada a la experiencia que la subjetividad misma adquiere en la operación con las relaciones formales del espacio circundante y, por lo tanto, es inseparable de la temporalidad de esta experiencia”.²⁷

Aquí, la relación entre espacio y experiencia va más allá que el simple uso o función, ya que “el mundo circundante se transforma según una rítmica espacio-temporal, apuntada por Klee y Kandinsky como traspaso o recuperación recíproca de fuerzas activas y pasivas, o como «líneas de tensión», es decir, índices de la constitución del lugar en un espacio propio en el que la subjetividad contribuye como punto de referencia constituyente”.

En este sentido la construcción de un lugar y sus múltiples relaciones con el exterior se dan por un juego de fuerzas entre las aristas de los *límites no coincidentes* de dicho espacio.

El otro concepto es el de conjunto perceptivo, es decir aquellos elementos que por proximidad y relaciones de tamaño forman un conjunto, aunque no se toquen entre sí. Estos “fenómenos” analizados y puestos en práctica en innumerables trabajos didácticos y profesionales recortaron su influencia por la visión profesionalista de nuestra enseñanza que el profesor arquitecto argentino Roberto Fernández juzga de pasión pragmática, en el sentido de proponer a la arquitectura como una solución unívoca entre problema y solución, sin la incorporación de una teoría que lo sustente.²⁸

Luego de estos pasos iniciáticos comienza una serie de observaciones que definen nueve instancias más generales. En este devenir lúdico aparecen entonces (Figuras 29 a 37):

Fenómenos (espaciales) de relaciones libres entre planos

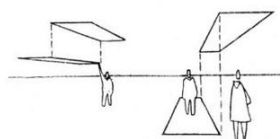


Figura 29

Relaciones libres con líneas

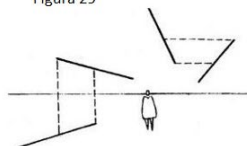


Figura 30

Relaciones espaciales entre interior y exterior

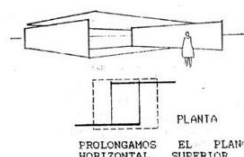


Figura 31

Organización de una porción espacial por agregado de elementos

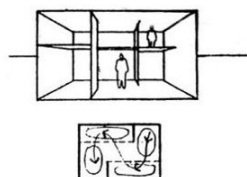


Figura 32

Organización de una porción espacial por variación del contorno de un volumen

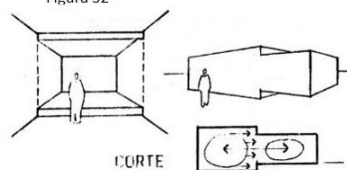
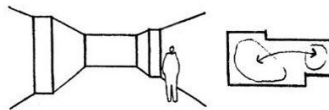


Figura 33

Provocar continuidad en los casos anteriores



Comunicación de dos lugares

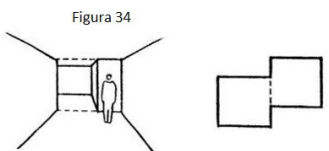


Figura 34

Variando los techos

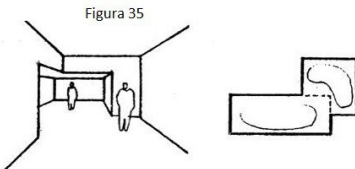


Figura 35

En relación a las funciones

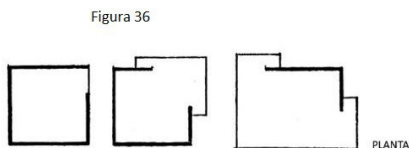


Figura 36

Figura 37

Fuente: Todas las ilustraciones anteriores corresponden al apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” de cátedra Introducción al Diseño Arquitectónico FAUD UNMDP, 1991.

Si bien estas ilustraciones (desde la 34 a la 37) solo sintetizan algunos de los ejemplos de cómo se va estructurando el discurso a través de los croquis, es interesante observar la aparición de la palabra función únicamente al final del texto, dejando el carácter utilitario como preámbulo, tal vez, de un nuevo escrito nunca publicado.

El valor de este apunte es sin dudas la posibilidad de nombrar aquello que en la didáctica proyectual arquitectónica parece escurrirse de las manos. Es en sí mismo una forma de construir arquitectura, no en términos de código de tratado o de estilo; sino en la simple observación de ciertos fenómenos que nos ponen en relación con el mundo, más allá de los valores funcionales que puedan cumplir. Dice textualmente el apunte:

El propósito de estas clases es indicar un camino ordenado de la OBSERVACIÓN DE LOS FENÓMENOS ESPACIALES, de sus VARIACIONES y de su SIGNIFICACIÓN CONCRETA, propia de su cuerpo figurativo exclusi-

vamente. No en cuanto a Código. La codificación supone la existencia de una realidad anterior al objeto”. Fragmento del apunte “Análisis de los fenómenos espaciales”. Aquí Oddone se opone a la construcción de una norma, de una validación a priori, sino intenta construir un razonamiento dibujado sobre el comportamiento de los objetos en el espacio arquitectónico.²⁹

La didáctica de proyecto, en general, está tensionada por lo analítico y lo procesual, en que se somete al estudiante a un simulacro de situación real, con diversos grados de complejidad o con una realidad restringida, una realidad para la educación, es decir aquella en la que el estudiante pueda aprender haciendo algo que no sabe. Entre la necesidad de analizar, conocer y a su vez *fabricar* un objeto, el apunte otorga un contexto pedagógico en el cual los conceptos involucrados en esta mecánica son de factible traslado de lo analítico a lo procesual, es decir, en la experiencia del *hacer* diseño.

En este sentido, no solo nombra el problema y lo analiza, sino que lo manifiesta en la misma sintonía en la que se desarrolla el proceso proyectual. Así, este proceso se va desenvolviendo desde una dificultad menor, que a medida que se complejiza va incorporando elementos y relaciones.

Oddone realiza en el pizarrón o en un papel de un taller de arquitectura, dibujos que tratan de partir de lo simple y concreto hacia lo complejo, reflexionando tal como se lo hace en un proceso de proyecto, es decir estableciendo suposiciones sucesivas que amplían el marco de reflexión, complejizando el problema de manera ascendente, partiendo de un estadio cero, casi en un exceso de ingenuidad cuando dice al comenzar el apunte “nada cerca, nada lejos; ningún aquí, ningún allá, un “en todas partes: no hay DISTANCIA. Nada antes, nada después: no hay TIEMPO. No hay reposo ni movimiento”.³⁰

No existe una relación de causa-efecto definitiva ante un problema proyectual (en este caso el estudio del espacio arquitectónico), dificultad básica en la enseñanza de procesos de diseño, sino es más bien una manera aproximativa de entender cómo un análisis, desde lo proyectual, puede encontrar no *una solución* o *la solución*, sino un abanico de posibilidades, caminos alternativos por donde transitar el sendero de la invención, ese sendero que es inasible, escurridizo, lleno de balbuceos y búsquedas sobre todo, en los primeros años en que el alumno descubre la arquitectura.

Es posible que el apunte solo pretenda reflexionar de manera simple y concreta sobre la fenomenología del espacio arquitectónico, pero es indudable que es un salto cualitativo, que propone a los estudiantes un proceso de observación e investigación.³¹ La relación del este texto con la obra profesional de Oddone (que merecería otro artículo, por cierto) amplía la mirada hacia una construc-

ción de la arquitectura basada en una sensibilidad espacial y formal, que hoy adquiere un nuevo valor, dentro de un contexto de distanciamiento,³² entre la arquitectura y su propia experiencia.

El recorrido de este apunte camina silencioso por los anaqueles de las fotocopadoras de los centros de estudiantes, estableciendo la victoria de una didáctica de lo necesario, en una educación que en muchas ocasiones se basa en la grandilocuencia de discursos justificados en arquitectos estelares, presa, además, de la ferocidad visual de los entornos digitales.

En ese sentido, el apunte propone no una receta, sino una necesaria conversación entre sus páginas y el lector, ya sea un principiante novel o un experimentado arquitecto. Sus lecturas seguramente tendrán un distinto nivel de profundidad, pero en el primer caso, el lector encontrará un proceso mediante el cual podrá dominar la relación entre el espacio arquitectónico y los elementos que le dan forma.

Es notable que Oddone haya permanecido en el anonimato para la cultura arquitectónica argentina en general, e incluso en el medio académico, solo sus palabras y obras parecen resurgir en alguna conversación de viejos compañeros de cátedra o antiguos alumnos, y ahora también desde la memoria de Gino Randazzo, alumno, compañero y amigo.

Tal vez será porque sus modos de enseñanza muy pocas veces pasaban a la palabra escrita, preferían mantenerse en la charla, en la búsqueda proyectual compartida en que se convertían sus correcciones con pequeños grupos de alumnos, donde su figura, anónima y silenciosa, se transformaba en una aliada incondicional del alumno en la búsqueda de saber de eso que se llama arquitectura.

El paralelepípedo

El texto “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” dio pie a una serie de ejercicios pedagógicos a partir de su apropiación como material didáctico por diferentes cátedras luego del fallecimiento de Oddone, la mayoría de ellos de carácter exploratorio y de baja complejidad funcional.

En este sentido, y como ejemplo, el arquitecto y profesor Jorge Chescotta, docente en La Plata y Mar del Plata explica “en primer año tanto en nuestro taller como en su momento en Mar del Plata el primer tema es una exposición, en esencia es un espacio recorrible que implica la noción espacio/tiempo. La secuencia espacial. La novela, el cine...Hablamos de la percepción del mundo que nos rodea” (E/JCH).

Aquí, Chescotta relaciona la secuencia espacial con las estructuras narrativas, tanto literarias como cinematográficas, aspecto que se evidencia frecuentemente en las entrevistas. Para ejemplificar, se puede citar a Tomas (E/HT) quien expone que “cuando Kuri y Escudero estaban en Europa, en España, yo venía a Mar del Plata a verlo a Oddone y él estaba encantado porque hablábamos de arquitectura, de cualquier cosa, de cine, de lo que fuere, pero la pasábamos bien”; y también se puede recuperar lo que sostiene Ana Zagorodny³³ (E/AZ) “todo el tiempo en sus conversaciones hacía traslaciones de cualquier circunstancia o tema de proyecto o de problemática arquitectónica a otros mundos culturales... sobre todo la literatura y la música. Era enormemente culto”.

Así, pasaron temas como casa de estudiantes, pabellones de exposición, etc. donde lo importante no era el objeto preciosista validado por la pertenencia a tal o cual modelo arquitectónico, sino la investigación de una sucesión de espacios interconectados de diferentes proporciones, dimensiones y alturas construyendo una *narración de espacios*.

Este texto podría constituir un preámbulo para una definición de una narrativa arquitectónica, en coincidencia con Seguí de la Riva cuando dice que un edificio es un contenedor de historia, y el proyecto una serie de conjeturas narrativas.

Uno de los ejercicios desarrollados en este sentido tanto en la Universidad Nacional de Mar del Plata como en la Universidad Nacional de La Plata es el denominado paralelepípedo (Figura 38).

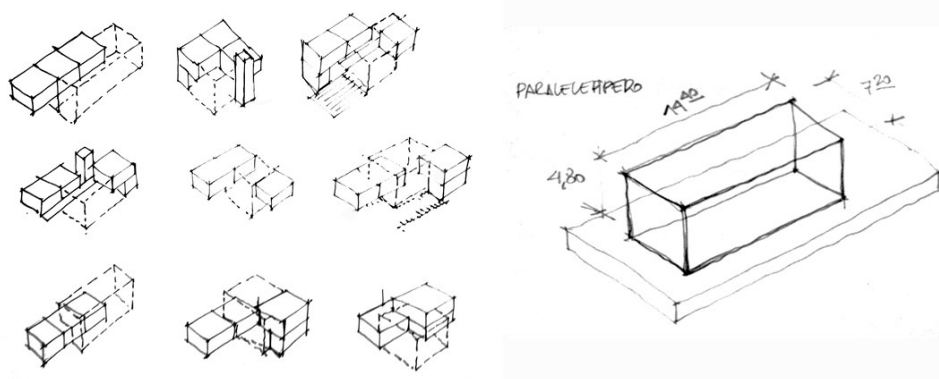


Figura 38. Medidas del paralelepípedo inicial. Propuestas topológicas de ubicación de dormitorios. Introducción al diseño arquitectónico, cátedra: Roberto Kuri FAUD UNMDP. Fuente: elaboración propia.

El ejercicio tiene como eje un paralelepípedo virtual de proporciones rectangulares que tenía una medida de 7 m de ancho, 14 m de largo y 4,5 m de altura. Esto conformaba un volumen virtual en el que se desarrollaba un programa (a veces vivienda, otras veces un programa menos riguroso de carácter expositivo, basado en un recorrido o *promenade*) que elaboraba las búsquedas espaciales propuestas por el apunte, pero con la rigidez dimensional impuesta por el paralelepípedo. Según Roberto Jakubowitz, recordando su época de estudiante comenta: “sí, el movimiento moderno nos abrió la cabeza como estudiantes, como docentes, el paralelepípedo la hizo explotar porque, en los términos que nos pedía Tito que trabajáramos, el paralelepípedo, que en ese entonces tenía los límites precisos, únicamente para la entrega final (sic); apenas si podías salir un poquito depende del trabajo” (E/RJ)

Es un ejercicio de desarrollo casi exclusivo en maqueta, que viene de la tradición impuesta por Lenci, para demorar el dibujo o la formalización del proyecto, hasta no haber reformulado el problema en sí. Explica Oddone en su texto sobre Lenci que “se debe comprender la importancia que para el alumno tiene la ejercitación consciente en el manejo del espacio y de las formas (lenguaje nuevo para él) y la necesidad de habituarse a pensar con imágenes. El método más adecuado para este conocimiento es el trabajo directo en maqueta desde un comienzo. Luego la representación en el plano se comprenderá mejor como una codificación convencional de un fenómeno que no pertenece a las dimensiones del dibujo”.³⁴

En relación al ejercicio, denominado de corte variado,³⁵ De Grandis manifiesta:

“posiblemente debido a esta complejidad, como parte de las actividades realizadas en el taller de Arquitectura se partía del estudio del corte variado y del trabajo con maquetas como ejercitación en el manejo del espacio, y de la necesidad de pensar en imágenes...estrategia particular de Lenci de evitar el dibujo como forma de iniciar el proceso de diseño, no pertenecía exclusivamente a su impronta individual, sino que la exclusividad de su uso como inicio de proyecto parece haber sido entendido por sus colegas y compañeros de cátedra como una limitante en el modo de comprender la complejidad espacial, que pasó a formar parte de una postura pedagógica”.³⁶

Este tipo de estudio, como ya expresamos, fue volcado en el apunte del arquitecto Oddone que hasta la actualidad es utilizado en el curso Introductorio de la FAU UNLP como forma de entender las innumerables posibilidades que surgen de la combinación y manipulación de elementos que configuran el espacio arquitectónico y que recuerdan claramente a las ya nombradas invariantes de B. Zevi. En una lógica similar se encuentran también las ocho constantes de

la arquitectura moderna identificadas por H. Tomas en su libro *El lenguaje de la arquitectura moderna*, escrito que según indica el autor en la introducción estuvo inspirado en las ideas elaboradas junto con C. Lenci en el año 1970.

En relación al lenguaje abstracto planteado por Oddone y su acercamiento a los estudiantes, explica la arquitecta Susana Rodríguez Arbizu, profesora colaboradora de Oddone en el taller de Diseño Arquitectónico en Mar del Plata:

Oddone odiaba dar clases teóricas, que por otro lado no eran habituales en esa época. Imposible olvidar esas diapositivas entre gris y sepia con las que intentaba mostrarnos obras significativas.

Pero todo cambiaba cuando comenzaba en el pizarrón a explicarnos su Apunte sobre los fenómenos espaciales. Solo con tiza y borrador comenzaba la magia, dibujando y redibujando los ejemplos, explicando y demostrando la noción del espacio arquitectónico. Inolvidable. (E/SRA)

El trabajo de los estudiantes (Figura 39) sobre el paralelepípedo es aproximativo, no se busca un objeto en particular, sino que se establece un estado de experimentación que surge en una primera instancia de la comprobación en la maqueta de los fenómenos espaciales, derivados de la puesta en relación de elementos abstractos en un determinado “corsé” virtual.

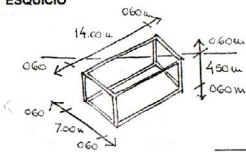
En estas primeras instancias se borran conceptos clásicos, como muros, ventanas, etc. Para pasar a ser planos, líneas y volúmenes. Se hace hincapié en lo que significan para la experiencia sensorial del habitante en relación al espacio (no a la forma), al tiempo (en relación a la construcción de una narrativa) y su correlato con el movimiento.



Figura 39. Taller de Introducción al Diseño Arquitectónico. Los paralelepípedos a la espera y un ejercicio terminado. Fuente: Fotografías de material de cátedra de Introducción al Diseño Arquitectónico, profesor titular Roberto Kuri, profesora adjunta Susana Rodríguez Arbizu.

Este ejercicio pedagógico (Figura 40), proponía una búsqueda por fuera de esquemas o tipologías formales u organizativos impuestos desde un comienzo, sino apelaba a una construcción de parcialidades espaciales, encadenadas en un recorrido (no es casualidad que muchos de estos ejercicios están relacionados con programas funcionales como escuela de arte o lugar de exposiciones).

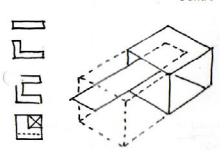
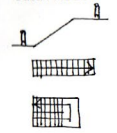
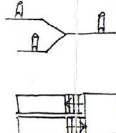
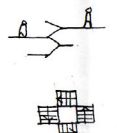
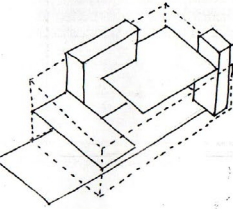
TEMA: VIVIENDA ESQUICIO



ANALIZAR LAS ACTIVIDADES PARA EXPERIMENTAR SU UBICACIÓN EN EL ESPACIO DADO:

- 1.- Qué tamaño aproximado requiere cada lugar (personas, equipamiento)?
- 2.- Qué grado de privacidad es deseable?
- 3.- Qué relación con otras actividades necesita (relaciones funcionales)?
- 4.- Qué relación con espacios exteriores necesita (acceso, visuales, expansiones)?
- 5.- Conviene y/o admite ser enclumada, nucleada, englobada?

EN EL INTERCAMBIO GRUPAL DE LAS PROPUESTAS INDIVIDUALES ANALIZAR QUE FENÓMENOS ESPACIALES PUEDEN GENERARSE Y PARA QUÉ.
 (*) Ver apunte Arq. Oddone : uso de la altura

COMBINACION DE TIPOS BÁSICOS SUPERPOSICION-CONTRAPOSICION SUSTRACCION	NÚCLEO CIRCULATORIO VERTICAL(*)			ELEMENTOS VOLUMEN - PLANO HORIZ. (predimensionar tentativam.)
	NIVEL ENTERO	1/2 NIVEL	1/4 NIVEL	
En el espacio dado reconocer: Bordes Esquinas Centro	Ejemplo: Casa CANOVELLES Casa PAUSON	Ejemplo: Casa LEWIS	Ejemplo: Casa ALMIRAL	Baño/s-cocina-equipamiento-hogar-etc.
				

(*) Ver apunte Arq. E. Sacrista "Escaleras" Charlas a Principiantes

Figura 40. Ejercicio del paralelepípedo, tal cual se lo presentaba a los estudiantes. Introducción al Diseño Arquitectónico, cátedra Roberto Kuri. Fuente: Susana Rodríguez Arbizu.

Del pequeño texto entregado a los estudiantes en las cátedras de Introducción al Diseño Arquitectónico (como se ve en la Figura 40), se muestran las opciones organizativas, tanto en planta como en corte (sistemas de niveles enteros, medios o cuartos de nivel) y las preguntas que debe hacerse el estudiante en cuanto a las actividades propuestas. Este pequeño texto graficado, de alguna manera trata de adelantar las especulaciones posibles a plantearse por el estudiante al inicio del trabajo.

Sobre este ejercicio, Escudero comenta:

Nosotros teníamos el famoso ejercicio paralelepípedo que se sigue dando para introducción. En esa época se daba, se hacía el programa era el de la casa en donde vos vivías originalmente. Moro lo había planteado así, vos tenías que hacer primero el replanteamiento de tu propia casa, de la casa que vivía cada uno, con su familia, con sus amigos, con lo que sea, y después esa casa había que ponerlo para el paralelepípedo. Entonces vos entendías cómo vivía la gente

que iba a vivir ahí y vos para el paralelepípedo tenías las mismas dimensiones, que se sigue dando ahora. Después nos enteramos que en... se daba una cosa muy parecida con ese tema. Y en materia nosotros todo de armado espacial solamente (E/JME).

Tomas recuerda “ese trabajo sobre el paralelepípedo formal, trabajar dentro de esos límites, donde lo material importaba sino con la mínima resistencia que ponían los palitos y los cartones y después un trabajo más específicamente respecto de cómo trabajar los materiales en su expresión constructiva, en su capacidad expresiva y bueno entonces si ya la estructura tenía su sentido, eran casi los dos datos de segundo año” (E/HT).

Es decir, se construye un objeto de formas y espacios sintetizados en una armonía indisoluble, y no un objeto hecho de palabras, como decía Oddone en su introducción del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”

La existencia del objeto arquitectónico, como producto perteneciente al campo de la figuración, depende esencialmente del manejo de elementos y relaciones exclusivas de ese campo “como lenguajes de necesidades y deseos del ser humano”.³⁷

Si bien, el texto de este análisis es hoy utilizado y explicado parcialmente como un recurso pedagógico y no en su total complejidad, se destaca en él la relación entre elementos conformadores del espacio arquitectónico y sus efectos en la configuración del vacío que, en los primeros años de la carrera, sirve para romper la relación directa entre una función y la estructuración espacial en forma de caja.

Tanto en la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata como en La Plata, algunas de las cátedras de proyecto (llamadas de diseño arquitectónico o arquitectura respectivamente) trabajan en los primeros años con el concepto de *ruptura de la caja* como lo explica H. Tomas, profesor en ambas facultades, alumno y luego colega de Oddone.³⁸

En La Plata, por ejemplo, el texto da pie a ejercicios pedagógicos de diferente compromiso programático como lo explica el profesor arquitecto platense Carlos Costa “es el soporte ineludible en ejercitaciones de primer año (Arquitectura 1): Pabellón de Exposiciones, Casa para 5 estudiantes y en la práctica proyectual de un embarcadero que aborda cuestiones referidas al medio físico y la materialidad. Como verás, está presente durante la totalidad del primer curso y en forma recurrente durante el segundo año. No obstante, existe una referencia al mismo en ciclos más avanzados (Arquitectura 3 y 4). Por otro lado, constituye el núcleo central de la experiencia instrumental del Curso Introductorio de la Facultad desde hace unos 20 años” (E/CC).

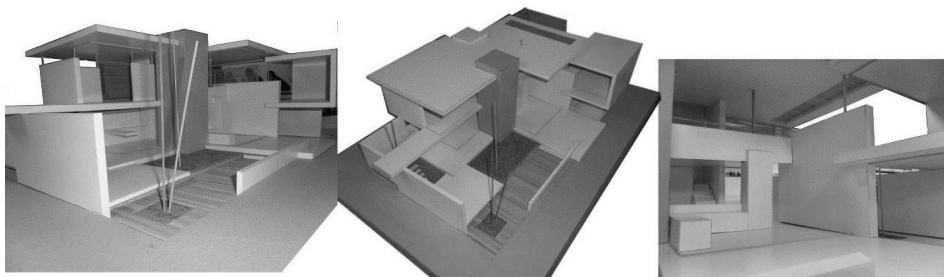


Figura 41. Ejercicios pedagógicos basados en el apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Cátedra Arguello-Sánchez-Lilli.

Estos ejercicios (Figuras 41-42), con variados programas, incluyen situaciones espaciales que se conforman a partir del análisis del apunte, con el manejo de elementos de arquitectura abstractos, geométricos, sin una materialidad definida o definida solo según condiciones tectónicas generales, que definen por ejemplo pares polares como sostenedor-sostenido o pesado-liviano.

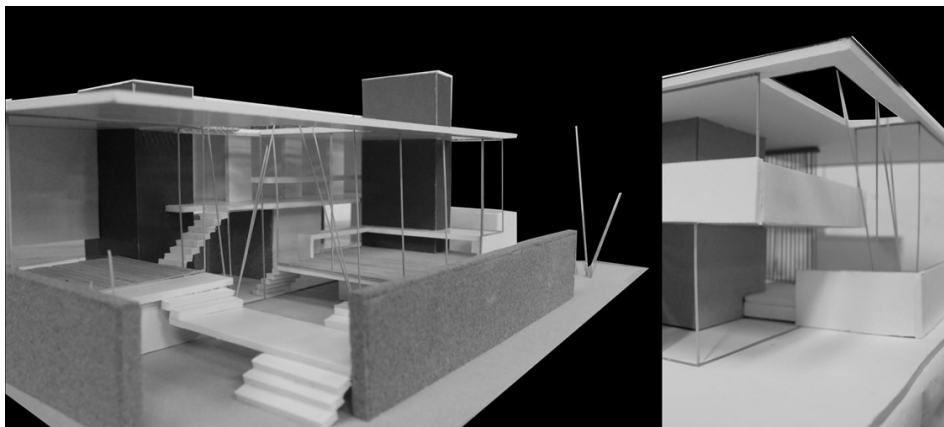


Figura 42. Ejercicios pedagógicos basados en el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: Cátedra Arguello-Sánchez-Lilli.

Resulta singular observar cómo estudiantes de los primeros años de la carrera elaboran proyectos de alta complejidad espacial y de cualidades vivenciales que van más allá de la resolución funcional de un programa.

En otras palabras, esta mirada rompe la inmediatez con que los estudiantes asocian la caja arquitectónica a una función específica, pero no reemplazándola por una nueva estructura dogmática sino introduciéndolos en la reflexión y la investigación, a través de la manipulación de elementos abstractos, para focalizar la atención en lo que no se ve, en la ausencia que dejan estos mismos elementos.

La huella de la materia. Ejercicio pedagógico de materialidad

A partir de un pequeño ejercicio didáctico de proyecto sobre la condición material de la arquitectura se revisan las obras de Oddone. La condición material de las obras construidas, de una *materialidad sensible* es un rasgo distintivo de la personalidad de Oddone, no solo como cualidades técnicas sino también expresivas en relación a una experiencia corpórea completa.³⁹

Este ejercicio cuenta con un conjunto de reglas preestablecidas (como el paralelepípedo) para contextualizar el problema y volverlo aprehensible. Se definían una serie de elementos arquitectónicos en relación a su materialidad como columnas y vigas de secciones variables en madera o columnas tabiques de mampostería y sus posibles combinatorias. No había concesiones en la forma, posición y unión de cada uno de los elementos, como explica Juan Manuel Escudero:

Él lo que hacía era muy didáctico en la materialización de la arquitectura, le gustaba mucho, como a él le gustaba hacer las cosas con la mano, él te llevaba a que vos entendieras cómo prácticamente con las manos cómo se construye la arquitectura y cómo se ponía un ladrillo y cómo se ponía una madera. Me acuerdo que te hacía como una cosa religiosa casi de cómo había que hacer eso (E/JME).

Esta práctica docente estaba vinculada a su práctica profesional, ya que la comprobación de técnicas constructivas simples, o de materiales corrientes, llevadas a una lógica formal propia de la modernidad, era una preocupación recurrente en Oddone, que incluso se plasma en algunos detalles constructivos investigados en sus obras y dados a conocer a sus docentes, como los de la Figura 43.

El ejercicio de materialidad está encadenado con el ejercicio del paralelepípedo, traducándose en términos de materia y de una tecnología elemental de materiales mampuestos y de secciones de madera elementales. De la entrevista a Héctor Tomas, se rescata: “...Después yo me acuerdo también en la época que yo cursé, como un complemento, que venía después del famoso apunte, los ejercicios en el paralelepípedo, venía siempre algún ejercicio sobre el tema materialidad, ¿no? De dar materiales, como ladrillo, madera...no sé si era habitual (...)” (E/HT).

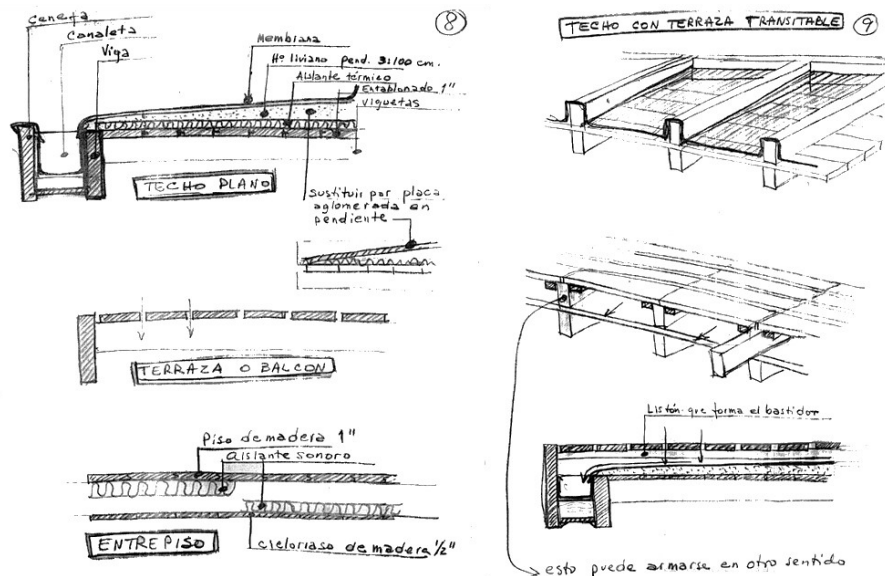


Figura 43. Detalles constructivos de Oddone. Fuente: Arq. María Macías.

A partir de este ejercicio se ensayan diferentes combinatorias según las posibilidades técnicas de cada material, su ubicación en un conjunto estructural y su impacto en las lógicas de los fenómenos espaciales.

Los ejercicios en este tema se componían de analizar las propiedades básicas de los elementos constructivos, relacionados con materiales elementales (piedra, ladrillo, madera) y su disposición dentro de tramas geométricas. Se enfatiza en la ubicación de los elementos constructivos no solo por su correcta posición en términos constructivos sino también por las cualidades espaciales que esas posiciones determinan.

Es decir, existía un correlato entre los elementos de configuraciones físicas elementales y su relación a la experiencia que estos elementos proponían, retomando las frases básicas del enunciado del apunte, donde el problema de la composición en relación a las formas y el espacio resultante se reduce a dos necesidades: necesidad de separar y necesidad de vincular. Respecto de los lugares, se destaca la necesidad de lugares importantes o principales, y necesidad de lugares secundarios o subsidiarios.

Así, un elemento columna podría ser de secciones de madera, un pilar de mampostería, o parte de un volumen mayor, y esas diferencias estaban directamente relacionadas con la experiencia espacial (Figura 44).

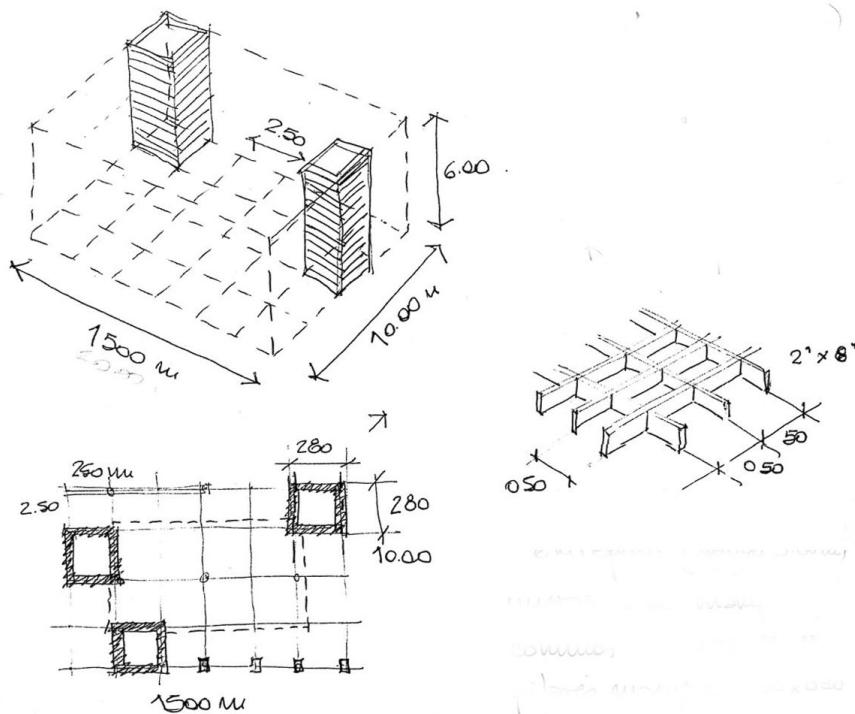
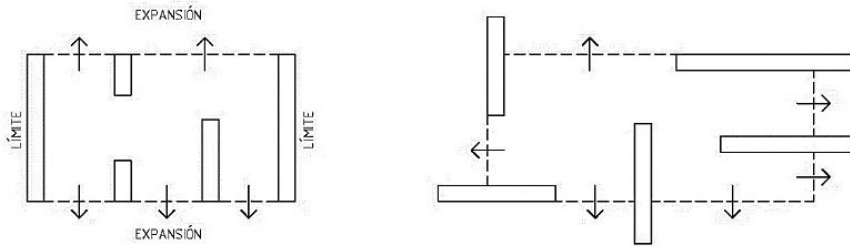


Figura 44. Esquema del ejercicio de materialidad. Fuente: Arq. Susana Rodríguez Arbizu.

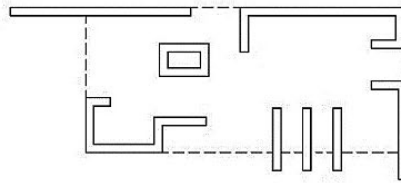
En el gráfico se muestra un esquema del ejercicio (Figura 45)⁴⁰ en el que se advierte en la ubicación aleatoria de volumen (ya se observa la libertad de posibilidades de posicionamiento en la trama espacial de base), las posibilidades de elementos verticales de sostén y la trama de cubierta o entrepiso.

En este ejercicio, acompañado por un apunte cuyo tema era titulado como “Materialización constructiva”, se recorrían definiciones básicas de conceptos estático-resistentes, analizando el comportamiento de muros de carga en mampostería, o estructuras armadas en madera (cabreadas, por ejemplo) así como la disposición de estructuras secundarias, siempre con una consigna que era la libertad de la búsqueda constructiva, alejada de conceptos de sistemas de repetición o módulos.

Si consideramos varios muros en conjunto:

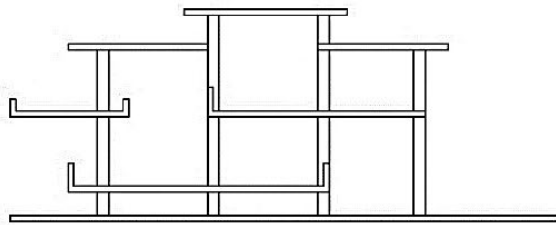


Para conformar espacios mas flexibles, la segunda Alternativa es la mejor solución.

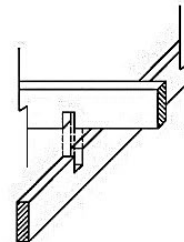
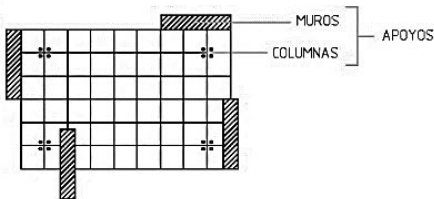


También pueden realizarse combinaciones de muros doblados y sueltos en ambas direcciones y volúmenes.

Sistema bidimensional que permite varias alternativas.



Ejemplo: cruzando vigas a media madera.



Emparrillado: funciona como una placa ó como una losa. Admite distintos niveles.

Figura 45. Apunte “Materialización constructiva”.
Fuente: S. Rodríguez Arbizu.

En algunos dibujos que ilustran este apunte aparecen pequeños esquemas de las posibilidades estructurales de los sistemas que buscan la libertad de composición espacial más que una idea de repetición o un sistema modular de medidas o proporciones. Como se puede ver en la Figura 46, tanto en corte como en planta se verifica esta idea de que el material otorgue libertad creativa en lugar de restricciones dimensionales o formales.

Este texto comenzaba con una cita de Ernst Friedrich Schumacher (1911-1977) de su libro *Lo pequeño es Hermoso: Economía como si la gente importara* (1973), en el que habla de la creación del mundo, donde el Señor plantea la previsibilidad de algunas cosas y la imprevisibilidad de otras, dejando al humano la tarea de dilucidar cuál es cuál.

Esta cita al comienzo del texto, es una invitación a la búsqueda creativa, basada en una serie de conceptos tecnológico-constructivos, que son un elemento más de la formulación del proyecto.

No se lo ve como una limitación (que podría ser una opción para un estudiante de los primeros años, siendo que el apunte era parte de la bibliografía de la cátedra en 2° año de la carrera), sino como una convocatoria al descubrimiento que refuerza con el aspecto tecnológico los conceptos del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Incluso, muchos de los dibujos podrían ser extrapolados de un apunte a otro, excepto por los espesores de muros portantes o pilares de mampostería.

Esto no implicaba una pérdida de rigurosidad en términos constructivos, sino todo lo contrario, agrega Escudero “me acuerdo cuando yo era alumno de él en segundo tercer año así, poner una madera, cortar una madera o apoyar un ladrillo era una cosa espantosa, un dolor de cabeza. De hecho, nosotros con Moro teníamos un ejercicio que llevábamos las piedras y ladrillos y había que poner los ladrillos así para los estudios de trabas y de cómo se insertaba una madera arriba de un ladrillo y cómo se entendía todo eso, como se apoyaba y funcionaba todo eso y eso era clave” (E/JME).

Escudero, al explicar el desarrollo del ejercicio en su época de estudiante, manifiesta que:

[...] en lugar de darte una volumetría en un terreno, vos elegías ladrillo y madera o hierro y ladrillo creo que era, u Hormigón y bóvedas de Hormigón ... yo me acuerdo que elegí ladrillo y madera y era una cosa terrible y ahí era donde hacíamos los ejercicios esos de ver cómo se construía con cada cosa ... era una cosa como religiosa como se hacía eso y Oddone sabía mucho construir, de hecho, se hizo la casa esa acá, ahí en Acantilados, él sabía todo lo que había que hacer. Te explicaba, no era como si fuera un albañil, sabía cómo filosóficamente como se usaban los materiales (E/JME).

En esa cita aparece aquí le referencia a la quinta de Acantilados, su última obra construida con sus propias manos.

En los ejercicios que continuaban se puede ver el modo en que la abstracción de planos y superficies deja paso a la materia, pero sin perder el contenido espacial-programático que era parte de los ejercicios anteriores, como el paralelepípedo.

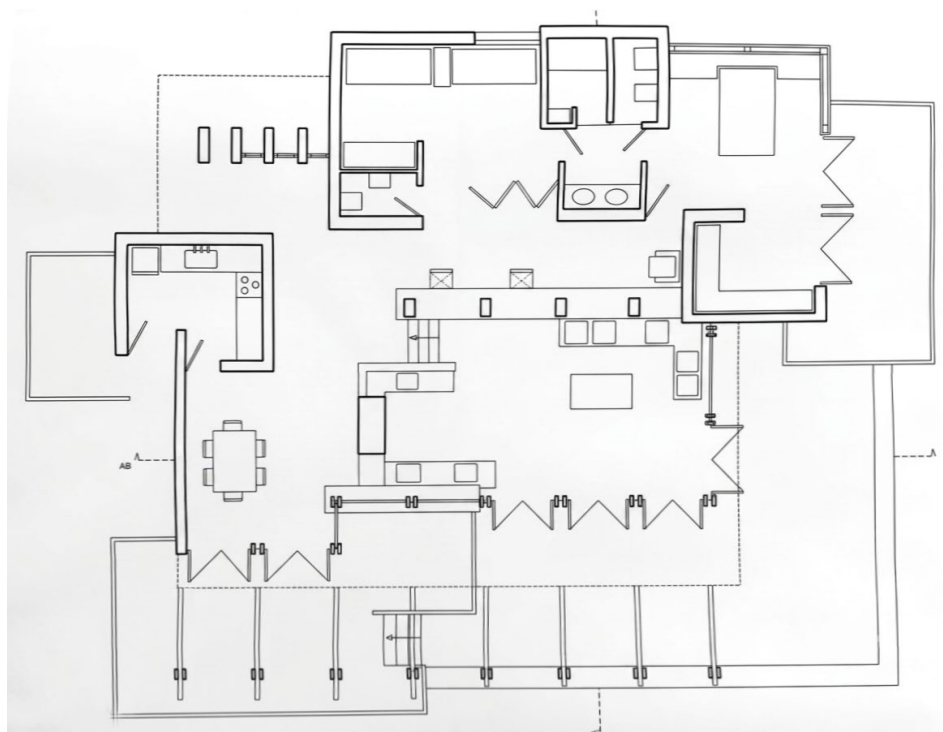


Figura 46. Trabajo de estudiante (Susana Rodríguez Arbizu), hacia mediados de los años 1970. Fuente: S. Rodríguez Arbizu.

En la Figura 46 se observa cómo se complementa el trabajo didáctico del apunte con una materialidad, que se estructura en una constelación de elementos soportantes (muros y pilares de carga de mampostería, columnas de madera de doble sección) con una clara estructura geométrica, que no define una sintaxis unívoca de elementos, sino más bien una miscelánea de elementos, incluso de difícil detección si corresponde a cualidades de soporte o de cerramiento.

Esta construcción compleja se aleja de la retórica moderna de coincidencia entre la sintaxis formal de elemento, su rol constructivo y su estructura geométrica, como lo define Porphyrios:

es cierto que mucho antes del ethos modernista de los años 20, y por varios siglos, en los cuales todavía estamos inmersos, las nociones de orden y geometría han estado estrechamente aliadas. El orden había sido concebido como el redescubierto retrato de la geometría y viceversa, hasta que las dos nociones se fundieron en la densidad de su idéntica sombra. Es dentro de esta problemática que los moralistas del Movimiento Moderno concibieron el orden como la austeridad geométrica, producto de una severa y homogénea sintaxis.⁴¹

A partir de allí, la materia era la que dominaba la definición espacial. Diego Noales relata:

[...] que lo que importaba ahí era que lo constructivo respondiera al espacio, es decir, vos no podías tener un techo de cuatro aguas con, exagero, con dos lados de servicio y dos lados abiertos, el techo de cuatro aguas vos tenéis que rebuscártelas para que de algún modo reconociera los cuatro lados que vos habías determinado espacialmente era igual hacia cada uno de los lados, entonces la correspondencia entre el espacio y la función, los bordes (E/DN).

Así, aquellas consecuencias espaciales que se verificaron con anterioridad en el paralelepípedo y en la ejercitación del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” se mantenían y se sopesan a partir de la utilización de técnicas constructivas básicas y materiales comunes y simples, pero cuyas propiedades intrínsecas y sus posibles formas de unión no eran transgredidas por cuestiones formales o espaciales.

Escritos esquivos. Entre los escritos, la obra y la enseñanza

Los escritos de Oddone que han llegado a nuestros días, son escasos y relatan en su conjunto una serie de preocupaciones siempre relacionadas con la enseñanza de la arquitectura. No conforman un corpus estructurado, sino que su virtud está en la necesidad de clarificar con palabras, aquello que las obras y los proyectos dicen por sí mismas.

Estos textos, sin embargo, encuentran ciertos caminos de interés, que manifiestan ciertas convicciones y ciertas coherencias, que se pueden también entretejer en los textos de Lenci, Krause, Kuri y Escudero.

El texto más antiguo corresponde a su época de estudiante y es la publicación de uno de sus últimos ejercicios de alumno. Se trata de un proyecto para la Catedral de Buenos Aires, que se publicó en la revista *Quonset* realizada por los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Plata. Recordemos que Oddone fue un estudiante que dilató su carrera de manera intencional, abarcando un período de tiempo de 10 años y compartiendo el estudio con la docencia en los últimos.

En el número 2, correspondiente al año 1961, se publica el proyecto con un pequeño texto escrito por Oddone y Lenci redacta en el prólogo de la revista: “la explicación del mismo por su autor, y el jefe de trabajos prácticos, y un comentario del sentido de la Catedral a cuenta del taller cierran un ciclo de un trabajo de indudable compromiso y valor”.

El texto explica el proyecto, alejándose de lo descriptivo y enfatizando en los aspectos didácticos con apreciaciones valorativas como simplicidad funcional, correspondencia directa entre interior y exterior, función indirecta y el carácter simbólico del enunciado del ejercicio.

La palabra realidad aparece varias veces en el texto, como por ejemplo en la sentencia que dice: “vale así este tema como una experimentación que trata de concretarse en la atención de un método o sistema de pensamiento que pueda operar frente a la realidad”. Y prosigue con una cita del artículo “Experiencia cultural y experiencia en Visconti” del crítico de cine italiano Guido Aristarco (1918-1996). Allí se menciona:

¿Qué es esa realidad de la cual la creación artística debe ser fiel imagen especular? Esa realidad no es solo la superficie del mundo externo inmediatamente prohibido, los fenómenos casuales, momentáneos, puntuales. Interesa más, es más decisivo, el reflejo de lo que es y no de lo que aparece: la esencia del fenómeno, no es exterioridad. La profundización más penetrante y comprensiva de la esencia es uno de los presupuestos indispensables para el surgimiento de auténticas obras realistas. El naturalismo se detiene en la descripción del fenómeno; el realismo reveló su esencia, indica el dónde y cómo; el naturalismo se aferra a la reproducción de lo cotidiano, el realismo aspira a la máxima profundidad y comprensión, indagando exhaustivamente los momentos sustanciales escondidos bajo la superficie.⁴²

Esta cita define lo que el cine generaba en este grupo de arquitectos y estudiantes a principio de los años 1960, aunque Oddone manifestaba su imposibilidad de ir al cine por el contraste entre la experiencia de la pantalla y la realidad por fuera de ella. En la entrevista con Diego Noales, se menciona que: “...él alguna

vez charlando de cine me dice a mí me encanta el cine, silencio, no voy hace diez años, ¿por qué Tito no vas al cine? porque salir del cine me provoca un choque físico con la realidad que no lo puedo superar” (E/DN). Esta manifestación de sensibilidad a contrastes experienciales, es de alguna manera, una suerte de condición que en su arquitectura genera eventos de sucesivas articulaciones, sucesivas transiciones, nunca contrastes violentos. Señala Noales recordando la conversación “no es un choque físico, pero es la sensación de estar inmerso en la oscuridad y salir a la calle no lo puedo tolerar, pero como algo físico. No que me cuenta una historia el cine y que después la realidad es dura. Es una cosa como si te dijera salir de una ensoñación y el paso al medio físico real me provoca una cosa que no lo puedo tolerar...” (E/DN).

De esta referencia surge la definición de la experiencia proyectual, repitiendo un fragmento de la cita que conceptualiza la postura de este pequeño texto como “el reflejo de lo que es y no de lo que aparece”, proclamando una arquitectura de verdades no solo aparentes, que evita caer en lo codificado o lo canonizado, sino recreando tradiciones en una transición a hacia un nuevo modo de entender lo contemporáneo, como lo explica el texto final:

Arquitectura real como reflejo de lo que es y no de lo que aparece. Arquitectura real como una respuesta que al interpretar recrea, se apoya en el conocimiento, en cierta forma en la tradición (como conocimiento común) y concilia el tránsito ordenado hacia lo contemporáneo. Lo tradicional (tradición: hacer pasar una cosa de una mano a otra), lo transferible (lo que puede ubicarse inmediatamente en el conocimiento de todos) como respuesta.⁴³

Lenci docente

En el año 1976, luego del fallecimiento de Carlos “Pelado” Lenci (1931-1975) surge un escrito titulado *Lenci docente* que aparece en una publicación del Colegio de Arquitectos de la provincia de Buenos Aires del año 1976, reeditado luego en la colección Documentos N°2 de la revista 47 al Fondo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata.

En este escrito se perfilan los rasgos de la enseñanza de la arquitectura que se pueden encontrar en la práctica docente de aquel grupo platense, integrado por Krause, Kuri, Escudero, Tomas y el mismo Oddone.

Oddone pone de manifiesto, en este pequeño texto, la relevancia de la figura de Lenci, aunque también compone una serie de pensamientos sobre algunas cuestiones fundamentales que serían para él pilares de su práctica docente.

Enaltece las virtudes de Lenci cuando sostiene: “sus juicios referidos a temas muy diversos, sorprendentes por lo precisos; siempre esclarecedores, simplificados, a través de los cuales los abstractos problemas de la cultura parecían adquirir la corporeidad y la evidencia de las cosas”.⁴⁴

Este párrafo podría situarse al comienzo del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” escrito por Oddone en aquella época, en el que se insta al análisis de las cosas en sí, y de sus efectos en la conformación y vivencia del espacio arquitectónico. Estos textos cumplían un rol docente hacia el estudiante y también hacia el docente recién iniciado, como lo expresa Oddone en referencia a la relación entre Lenci y sus pares docentes (entre los que se encontraba él): “entre éstos últimos actuó como un profundo pedagogo ayudando a aclarar los fines y precisar los métodos de la enseñanza; otorgando confianza y fortaleciendo las convicciones para que el docente actúe con seguridad y transmita esa seguridad al alumno”.⁴⁵

A partir de allí, ese significado, adquiere propiedades evocativas, estimulantes para el estudiante, más allá de ciertas codificaciones o estereotipos, tal explica Oddone sobre Lenci: “él también otorga a los conocimientos culturales de toda índole, al estímulo de las apetencias poéticas y a la concepción de la arquitectura como un arte que también evocativo (que superpone a los espacios la riqueza de las imágenes susceptibles de interpretaciones diversas) una importancia capital”.⁴⁶

Aquí se abre un margen explícito a la intervención del estudiante como constructor de su propia disciplina, como lo explica en su párrafo final: “rehabilita además la teoría de la arquitectura con el propósito de aclarar los finalismos del hacer (ética arquitectónica), de ilustrar técnicamente respecto de los antecedentes de los temas (prototipos, etc.) y de generalizar las expresiones individuales”.⁴⁷

El manuscrito

Las preocupaciones pedagógicas se incentivan sobre el final de su vida, dedicado prácticamente a su cargo de profesor en el Taller de Diseño Arquitectónico⁴⁸ en el 2° año de la carrera de Arquitectura, consolidando un cuerpo docente que involucra una construcción colectiva compleja.

Al respecto, en la entrevista a María “Kundy” Macías, docente del taller de Diseño Arquitectónico, ella manifiesta que:

En esos años la cátedra estaba en formación, los ayudantes graduados habrían tenido experiencias anteriores, pero puedo hablar de mi caso y en el de muchos de mis compañeros (Javier de Rosa, Miguel Rótolo, Sandra Díaz y otros que

fueron yendo y viniendo), empezamos como alumnos, aterrizamos en la docencia invitados, casi de casualidad, sin formación docente, con muchas ganas y un poco de inconsciencia juvenil, era una especie de juego, casi ensayo y error. A Tito le tocó lidiar con una especie de “Armada Brancaleone”,⁴⁹ viéndolo a la distancia no debe haber sido nada fácil, aunque de a poco nos fuimos construyendo, en diez años casi el total de los ayudantes habíamos sido formados en el taller. Su relación con nosotros, los docentes noveles, era muy parecida a la que tenía con los estudiantes, de mucha paciencia y mucha dedicación (E/MM).

Allí escribe un pequeño texto, inédito,⁵⁰ sobre la teoría de la arquitectura y su aplicación pedagógica. Probablemente este texto fue parte de un curso de capacitación y actualización docente en aquel taller (que tenía como titular a su amigo Roberto Kuri y como profesores adjuntos a “Tito” Tomas, Juan Manuel Escudero y Nelson Quarati) en el que Oddone introduce los textos pedagógicos de Marta Mena, Alicia de Camilloni, Edith Litwin. En la entrevista a María “Kundy” Macías, ante la pregunta ¿Cómo describirías su relación con los docentes? Dice Macías: “introdujo una serie de textos de pedagogos, para reflexionar sobre la forma de transmitir conocimientos, que fue su preocupación en sus últimos días. Textos como *Teorías del aprendizaje. Aporte de D. Ausubel*, de E. Litwin; *Teorías del Aprendizaje. Aporte de Jean Piaget*, de Marta Mena y *Teorías del Aprendizaje. Aporte de Jerome Bruner*, de Alicia de Camilloni” (E/MM).

Este momento fundacional luego de los concursos de profesores, en los que se brindaban estas charlas entre docentes para aunar criterios pedagógicos, Escudero lo describe de la siguiente manera:

Bueno ahí, tanto él (Oddone) como Kuri trabajaban mucho en la construcción, de hecho nosotros hacíamos seminarios fuertes, muy intensivos a principio de año más hacia fin de año se daban tareas a todos los ayudantes y a todos los candidatos a ayudantes para estudiar arquitectura o temas, más que nada arquitectos y en marzo se hacía todo un seminario que duraba como un mes eso, reuniones de una vez por semana o dos veces por semana, los días de clase prácticamente, donde cada uno exponía lo que había estudiado de ese arquitecto y se discutía todo, mucho se trabajaba (E/JME).

Es probable que ese texto sea introducido en esos seminarios, para discusión de docentes cuya formación era diferente a este cuerpo de profesores formados en La Plata, y que tenía, como ya se dijo, a Lenci como *alma mater*.

El manuscrito se divide en dos partes: la primera titulada “La generación de teoría propia” y la segunda “La teoría ajena”. El comienzo es una cita del por entonces decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (llamada así en ese momento, ahora Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño) de Mar del Plata, arquitecto y profesor de Historia en esta Facultad y en la de Buenos Aires, Roberto Fernández. Declara Oddone:⁵¹ “Coincido con Roberto Fernández en definir, para nuestra disciplina, a la teoría como el conjunto de las operaciones reflexivas respecto de las acciones prácticas”.

La primera cita expone la voluntad y necesidad de Oddone de unir los campos prácticos, o pragmáticos del proyecto, con la construcción de teoría

Así, el comienzo marca una reflexión entre teoría y práctica, como un primer cruce dimensional que el estudiante y, sobre todo, los auxiliares deben clarificar. La continuidad del texto refiere a diferentes métodos de enseñanza aprendizaje, propios de cada taller o cada profesor, sintetizándolos en dos, uno receptivo, basados en la actividad del profesor) y otros activos, basados en la actividad del estudiante. Oddone, en ese sentido, aporta:

En los métodos activos basados en una experiencia reflexiva, la acción se traslada del profesor al estudiante. La intervención del profesor es más pasiva, ya que su intervención consiste, no en impartir teoría, si no en arbitrar los métodos adecuados para que el estudiante la genere por sí mismo...Pero si reflexionamos para ver justamente lo que está en el medio de esta relación de causa y efecto, si conocemos aquello de que depende un resultado, descubrimos las conexiones entre las cosas, y ahí se hace explícito el pensamiento (seleccionamos lo que produce el buen resultado) cambia la cualidad de la experiencia y podemos llamar reflexiva a esta experiencia

En el primero, el estudiante *escucha y comprende* y actúa en “base al conocimiento elaborado por otros”. En tanto en los métodos activos basados en una *experiencia reflexiva* en la que el estudiante genera la teoría por sí mismo, con el arbitrio de los métodos del profesor, adquiriendo este una actitud pasiva.

Aquí, el texto de la Licenciada en Educación Marta Mena sobre el psicólogo y epistemólogo suizo Jean Piaget (1896-1980), que también se incluía como base de los escritos a discutir durante los seminarios, es fundamental. La experiencia del estudiante “y su comprensión está subordinada a la invención puesto que para comprender cabalmente un fenómeno el sujeto debe reconstruirlo o reinventarlo”.⁵²

Este escrito aparece luego explícitamente cuando explica que: “el pensar es, en otras palabras, el esfuerzo intencional para descubrir conexiones específicas, entre lo que hacemos y las consecuencias que resultan. Aquí, surge un saber sobre las cosas, por haber operado sobre ellas”. Escribe Oddone: “ejemplo práctico: Marta Mena, que refiere al concepto de Piaget sobre la experiencia y que, si bien pertenece al área de la Historia, no a la del Diseño, me parece pertinente”. Luego se encuentra la cita textual: “Piaget, aplicando su nuevo enfoque, invierte los términos de la definición y habla de aprendizaje como la modificación de la experiencia por efecto del comportamiento. Es decir, que, si el comportamiento tiene como producto, en cierta medida, una equivalente experiencia, esta tiene que ver con las acciones del sujeto sobre el medio, o sea, que el tipo de acción que el Hombre desarrolla sobre el medio, determina la índole de su experiencia”.⁵³

Otra mención de Piaget en el texto, da cuenta sobre la necesidad del taller y su vinculación con la acción del estudiante. En ese sentido, expone que: “cuando un estudiante analiza las obras arquitectónicas pertenecientes a diferentes periodos históricos y advierte las características que los diferencian y los que los asemejan, así como la relación entre el material empleado y el medio circundante, puede pensar que estos datos los fue abstrayendo de los objetos mismos”. También se hace hincapié en Piaget cuando explica que este “toma en cuenta, además del objeto, la acción. Es cierto que las construcciones permitieron el descubrimiento, pero las nociones, no estaban en ellas, fue el estudio”⁵⁴ Así, Oddone motiva el trabajo del estudiante que analizó, comparó y llegó a un nuevo conocimiento a través de su experiencia.

En otros textos pedagógicos incluidos por Oddone en el taller de diseño, sobresale el de la licenciada Alicia de Camilloni sobre el aporte del psicólogo estadounidense Jerome Bruner (1915-2016), en el que afirma que:

El punto focal del análisis de Bruner, es el proceso de aprendizaje. El conocimiento es un proceso, no un producto. El único conocimiento que merece ese nombre es el que uno mismo ha construido, es decir, el que uno mismo ha procesado y organizado. El modo en que la información ha sido procesada resulta, pues, determinante del grado de comprensión y de apropiación que el alumno hace del saber...La presentación de situaciones problemáticas constituye pues, el núcleo de la metodología didáctica propuesta.⁵⁵

Esto implica una alusión a la importancia de las situaciones de proyecto planteadas en el contexto del taller de diseño, transformadas en el núcleo que vertebró la propuesta pedagógica y en la que los contenidos son explicitados, más

allá de las clases magistrales (que a Oddone no le parecían apropiadas y era manifiesta su resistencia contra ellas).

Sobre el final del texto alude al momento de crisis, en la enseñanza y producción de la arquitectura advirtiéndole que “la ruptura producida luego del Movimiento Moderno, todavía no se ha ordenado en una cultura arquitectónica estable (y no hay indicios de estabilidad futura), por lo que la producción teórica es caótica”. Y recomienda algo que es la esencia del apunte : aconseja “manejarse, en educación, prudentemente por principios esenciales, por cierto, muy generales y abarcativos, producto de consideraciones sobre los valores arquitectónicos propuestos por la modernidad”.⁵⁶

Esta producción caótica, invade la enseñanza y los procesos formativos, en los que “es necesario señalar que la “distracción” (por llamarlo benévolutamente así) de algunos profesores ha cometido la aplicación de estas parcialidades teóricas a la enseñanza de la arquitectura llegando a producir resultados verdaderamente criminales en la educación (como el que se produjo en nuestra facultad antes de 1984) que produjo un vaciamiento de contenidos esenciales de la arquitectura, reduciéndolo a una cáscara forma exterior (considerada como la más valiosa por su exclusivo aporte, modelador del espacio urbano) desconsiderando al espacio funcional interior donde (se decía) “ahí estaban las funciones”.

Sobre el final aparece la necesidad de la bibliografía “que ayuda a ampliar, modificar o profundizar en conocimiento que surge de la reflexión sobre las prácticas” y aquello recurrente, propia de esta Comunidad de práctica, que es la bibliografía inespecífica que comprende textos literarios, poéticos, la frecuentación de la pintura, la escultura, el cine, la música, las indagaciones estructurales y epistemológicas de las disciplinas de la creación, que aportarán, sin lugar a dudas, un contexto teórico mucho más rico en implicaciones culturales y formativas, que una mera explicación sobre el campo restringido de la arquitectura.

El manuscrito de Oddone, conjuga de manera contundente un espectro de aproximaciones a una manera de enseñar arquitectura, con algunas acotaciones críticas hacia el contexto de la enseñanza y de la cultura del momento (piénsese esto fines de los años 1980 y principios de la década de 1990, período en el que el contexto habitual de las publicaciones de arquitectura era el postmoderno historicista) poniendo un énfasis en lo didáctico, con el aporte de referentes en temas de la didáctica general, que de alguna manera era inusual a la enseñanza específica del proyecto.

La frase final del escrito conjuga, y sintetiza el pensamiento de Oddone, yendo a una búsqueda, más allá de razonamientos técnicos o pragmáticos de toda índole (absolutamente válidos), que propone un estado de exploración basado

en la experiencia, en la indisoluble relación entre el individuo y su medio. De esta manera, afirma que “la ley de la gravitación de Newton, también explica toda la estructura de nuestro universo material, y sin embargo, nada dice del espectáculo incomparable y cambiante del universo”.

Notas

1 Oddone, Manuscrito, s/f.

2 Martínez, C. (2017). “Enseñanza proyectual; vínculos entre comunidad de práctica y profesores memorables: Estudio interpretativo en un Taller de Diseño Arquitectónico en la FAUD-UNMDP” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Rosario). Doctorado en Humanidades y Artes Mención Ciencias de la Educación, p. 305.

3 Martínez, C. (2022). *Pasiones: José Solla*. Eudem, p. 15.

4 Randazzo, G. (2016). *Escritos II*. Carlos Díaz de la Sota, 31.

5 Randazzo, *op.cit.*, p.33

6 Bain, K. (2007). Lo que hacen los mejores profesores universitarios. *PUV, publicaciones Universitat de Valencia*, 3/17

7 Ibid. p.3/17

8 Oddone, H. (1976). Lenci arquitecto. *Revista CAPBA*, 5.

9 Randazzo, *op. cit.*, 120.

10 En el libro de Randazzo *Escritos II* aparece un dibujo a mano de la quinta hecho por Héctor Tomas, en el que otros “visitantes” (Miguel Rótolo y María Macías) encontraron ausencias o disonancias con sus propios recuerdos.

11 Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 9.

12 En la Universidad del Sur, afincada en la ciudad portuaria de Bahía Blanca se abre la carrera de arquitectura en el año 2016. Una de las cátedras de proyecto arquitectónico, dirigida por Nicolás Bares, utiliza el apunte como material de cátedra.

13 Luciano Rossi en su texto inédito “Elogio y reivindicación de una silenciosa teoría de cátedra”, explica sobre la importancia del apunte. Escribe que “dicha ficha, pilar teórico y ‘matriz libre’, cumple su función como “piedra de Rosetta”, es decir da las claves, establece un nexo entre el fenómeno y el hacer.

14 Randazzo, *op.cit.*, p.12.

15 Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción...*, p. 12.

16 Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Distribuciones, p. 24.

17 Algunos sitios web donde está publicado el apunte que pueden consultarse:

<http://tallerverticalrescia.com.ar>

<https://www.youtube.com/watch?v=Bxe0ubPWuvY>

18 La distancia en el tiempo desde las clases de Oddone, la compilación del apunte y su uso actual, no solo es una evidencia de su vigencia, sino una oportunidad para interpretaciones múltiples como dice Valles “la interpretabilidad múltiple y cambiante del material documental, depende del contexto y a lo largo del tiempo. Para Hodder (1994) una vez producidos los textos escritos o los artefactos dentro de una cultura, la distancia que separa al autor del lector

se agranda y aumenta la posibilidad de múltiples interpretaciones”. Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis, p. 130.

19 Se aprecia en la Figura la continuidad del apunte y la sucesión de profesores que lo mantienen como apunte de cátedra. En general las facultades cuentan con un sistema de concurso de oposición y antecedentes para postular a las cátedras o talleres “verticales” (materias que tienen una continuidad de varios años dentro de los planes de estudio, en general relacionadas con el aprendizaje del proyecto) lo que marca una sucesión de profesores que fueron titulares de las respectivas materias, o el equipo de profesores como el caso de la Facultad de Arquitectura de La Plata. Se aprecia en el cuadro ciertas continuidades de las comunidades de prácticas explicitadas en los capítulos anteriores, que mantiene el apunte como material de cátedra o de consulta.

20 Estos planos definidos por Norberg-Schulz como “La continuidad como tal es independiente de la geometría. Más bien está determinada por “elementos guía” que pertenecen simultáneamente a dos o más elementos superiores (edificios, espacios)” Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. G.G., p. 69.

21 Zumthor, P., *op. cit.*, p. 13.

22 El texto completo del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” fue publicado en el libro de Randazzo, G. (2016). *Escritos II*. CAPBA.

23 Oddone, H., *Análisis... op. cit.*, p. 1.

24 Ibid. p. 2.

25 Las ilustraciones que aparecen son del apunte utilizado intensamente en la cátedra de Introducción al Diseño Arquitectónico cuando fue su titular el Arquitecto Roberto Kuri (1938-2018), luego el Arquitecto Hugo Santella y, por último, la Arquitecta Susana Rodríguez Arbizu. No se han conseguido los dibujos originales.

26 Oddone, H., *Análisis... op. cit.*, p. 2.

27 Álvarez Falcón, L. (2013). Arquitectura y fenomenología: Sobre La arquitectónica de la ‘indeterminación’ en el espacio. *Eikasia: Revista de Filosofía*, pp. 815-836.

28 Fernandez R. (2013). *Inteligencia proyectual*, Teseo, p.16.

29 Oddone, H., *Análisis... op. cit.*, p. 2.

30 Ibid., p. 3.

31 “La investigación es bastante pobre dentro del campo de la arquitectura y esto es así porque esta disciplina se in-disciplina en la Modernidad y contemporaneidad de su devenir, en tanto desprecia la teoría –como espacio epistémico referencial de toda práctica– y se desbarranca en una pasión pragmática en la que cabe el capricho, la arbitrariedad o el hermetismo de las cajas negras cerebrales de los grandes maestros” Fernández, R., *Inteligencia proyectual... op. cit.*, p. 16.

32 Pallasmaa, J., *La mano que piensa... op. cit.*, p. 33.

33 Ana Zagorodny, docente del taller de Diseño arquitectónico, se desempeñó en 2° año como auxiliar con Oddone como profesor. Al momento de la escritura del presente texto es profesora del área Histórico-Social en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de Mar del Plata.

34 Oddone, H., *Lenci ...*, *op. cit.*, p. 5.

35 Ejercicio pedagógico que implica la manipulación de espacios de diferentes dimensiones y diferentes requerimientos programáticos, desarrollados tanto en La Plata como en Mar del Plata. Al respecto dice Escudero: “uno de los temas fundamentales que se daba en cuarto año, en el taller nuestro, era como argumento el corte variado, el corte de los grandes contrastes de altura porque estaba basado en fenómenos espaciales (...). Entonces los fenómenos espaciales eran la clave de la comprensión de cómo armar la arquitectura” Citado en De Grandis, M.B. *op. cit.* p. 12.

36 *Ibid.*, p. 12.

37 Tomas, H. A. (1998). *El lenguaje de la Arquitectura Moderna*. Autores editores, p. 13.

38 *Ibid.*, p. 47.

39 El lugar de lo material como resultado de su relación, no solo con lo visual sino también en relación a toda una experiencia corpórea como dice Pallasmaa: “se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales...es más vemos a través de la piel” Pallasmaa, J., *La mano que piensa...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

40 Este esquema formaba parte del ejercicio inicial de materialidad. El dibujo es de la arquitecta Susana Rodríguez Arbizu, jefa de trabajos prácticos en el Taller de Diseño Arquitectónico en el nivel de 2° año donde Oddone era profesor, en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la UNMDP (Mar del Plata).

41 Porphyrios, D., *op. cit.*, p. 65.

42 El texto fue publicado en la revista *Cinema Universitario*, Núm. 15, en febrero de 1962, editada en Salamanca, ignorándose cómo llega a La Plata y a este grupo de estudiantes y docentes.

43 Oddone, H. y Lenci, C. (1961). Un tema de Sexto Año. *Quonset*, p. 10.

44 *Ibid.*, p. 12.

45 *Ibid.*, p. 12.

46 *Ibid.*, p. 14.

47 *Ibid.*, pp. 5-6.

48 En la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

49 Referencia a la película italiana de 1966 “L’armata Brancaleone” de Mario Monicelli, de carácter cómico, sátira de un ejército de rufianes mal armados y con ánimo de huir al primer conflicto.

50 Guardado hasta hoy por la arquitecta María Inés Cusan, profesora del mismo taller.

51 Oddone, H., Manuscrito, s/f.

52 Mena, M. et al. (1986). *Teorías del Aprendizaje*. Universidad Nacional de Córdoba.

53 Ibid., p. 5.

54 Oddone, H., Manuscrito, s/f.

55 De Camillioni, A. et al. (2007). *El saber didáctico*. Paidós, p. 6.

56 Oddone, Manuscrito, s/f.

CAPÍTULO V

Engranajes. Entre la teoría y la práctica

“Si en todos los métodos de proyecto hay un punto en el cual termina el campo de un lenguaje (verbal) y comienza otro (figurativo) que no depende exclusivamente de aquel, sino que posee autonomía, se debe comprender la importancia que para el alumno tiene la ejercitación consciente en el manejo del espacio y de las formas” Oddone, H.¹

Hacia una posible estructura de lo sensible

Es indudable que un diseño o proyecto comienza –como lo expresa Seguí de la Riva– por una conjetura de historias que, en el caso del proyecto de arquitectura, en un determinado momento del proceso, constituye un *todo significativo*. La construcción de esta máquina narrativa es un objeto de transposición didáctica para la enseñanza del proyecto, que necesariamente deberá involucrar aquellas huellas del trabajo profesional y sobre todo del trabajo Académico de Oddone. Esta máquina narrativa, lo ha hecho perdurar hasta hoy y configura una base de conocimiento transmisible que permite incorporar toda la complejidad de la arquitectura, evitando visualizaciones a la moda o estrictas geometrías atemporales.

Si bien estas relaciones entre las reflexiones teóricas aplicadas a la enseñanza (que lamentablemente al respecto hay pocos escritos de Oddone) y su producción arquitectónica no son lineales. Como es fácil de comprender, existe la posibilidad de construir una suerte de encuentro entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana. Estas dos dimensiones del proyecto arquitectónico muchas veces se encuentran separadas, en la que la primera se considera posible de objetivarse, la segunda es efímera, contingente e intuitiva.²

Estas dos dimensiones trabajadas en conjunto, implican una posición ante el proyecto que se define como estratégica, determinada por una serie de valores objetivables³ que ponen en práctica arquitectos resistentes a cierto pragmatismo profesionalista, en tanto que arquitectos heterotópicos⁴ conforman un conjunto de criterios que no comulgan con una geometría abstracta y rígida impuesta a la experiencia vivencial, ni tampoco conforman un crisol formal apoyado en la artisticidad de la arquitectura. Pallasmaa pone en evidencia tal situación cuando manifiesta que:

Actualmente, el énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea. La arquitectura contemporánea que se hace pasar por la vanguardia se preocupa más por el propio discurso arquitectónico y por trazar el mapa de los posibles territorios artísticos marginales que en dar respuesta a las cuestiones humanas existenciales. Esta atención reduccionista da origen a un sentido de autismo arquitectónico, un discurso interiorizado y autónomo que no se basa en nuestra realidad existencial compartida. Más allá de la arquitectura, la cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de separación perturbadora de las relaciones humanas con la realidad.⁵

Si bien es evidente que el campo de saber enseñado⁶ no es coincidente con el saber profesional, en este caso, los puntos de coincidencia componen una construcción coherente, de orden más allá de lo abstracto geométrico, que se ponen en relieve cuando aparecen dentro del hilo conductor que une la obra de Aalto, los escritos de Oddone, la obsesión por Klee, la obra profesional y los ejercicios didácticos. Todo ello en un constructo posible de ser mirado a través de una interpretabilidad múltiple de estos materiales, que puede permitir una coexistencia de paradigmas de interpretación en un contexto de hallazgos multidimensionales.

Existe la posibilidad de construir una racionalidad de las decisiones proyectuales a partir de la interpretabilidad múltiple, más allá de recursos geométricos o dimensionales, como explica Seguí de la Riva:⁷

[...] hoy podemos decir que para acercarnos al oficio de arquitecto nos han sido especialmente útiles, con carácter general, la fenomenología, la filosofía hermenéutica, la praxeología, las teorías psicológicas de la acción, las llamadas ciencias de lo artificial, y, con carácter particular, algunas teorías literarias y poéticas y los trabajos que sobre los modos de proyectar arquitectura ha publicado G. C. Argán.

En esta frase existen coincidencias con las prácticas de Oddone, aun cuando se haya dicho más de 30 años después que el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” respecto de la atención al fenómeno, la relación con la enseñanza y un mundo artístico paralelo, impulsado por un grupo de arquitectos platenses que amplían la mirada de la arquitectura hacia otras artes como la pintura, al cine y la literatura, como se estudió en el capítulo anterior.

El análisis de obras y proyectos que sigue a continuación, convoca nuevos saberes a partir de diagramas, dibujos, nuevos objetos, cuyas características principales es la no-reducción del objeto a estadios sencillos o simples. Una serie de

engranajes –es decir, conclusiones a partir de ver en conjunto los mecanismos puestos en juego en obras, proyectos y artefactos didácticos– sintetiza una epistemología de un saber que, en la obra de Oddone, aparece fragmentado y superpuesto por capas de saberes que el tiempo construyó sobre esa base.

Estrategias narrativas

Si se entiende, como expone Ricoeur, la afinidad entre arquitectura y narratividad, que explica como “un estrecho paralelismo entre arquitectura y narratividad: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación ‘configuradora’; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo”.⁸ Las estrategias narrativas darían al proyecto una sustancia cualitativa, relacionada con el tiempo, el movimiento, el suceso, el episodio o el argumento.

Esto último podría entenderse como una oposición a la objetividad profesionalista, por ejemplo, lo narrativo como opuesto a la arquitectura de partido, como resistente al hegemonismo tipologista que, en términos de enseñanza, propone un proceso lineal en sus diferentes versiones, acercando el tipo a una definición histórica cultural o al tipo como un dispositivo formal objetual.

En un texto breve, el mismo Fernández⁹ enfatiza en diversas arquitecturas que escapan al canon de la ortodoxia basada en el tipo arquitectónico, ya sea de carácter histórico-urbano o de carácter formal. En ese sentido sostiene que: “hace unas cuantas semanas Fernando Diez puso un llamado interrogante para este ejercicio cuando me invitó a colaborar en un número de *Summa* + dedicado a las arquitecturas narrativas, es decir, –explicaba Fernando– opuestas aquellas llamadas en la jerga proyecto al, arquitecturas de partido”.

Aquí se plantea una definición de arquitectura narrativa como opuesta a una arquitectura de tradición tipológica o de idea de partido. Refiere luego a un posible carácter de esta arquitectura (alusiva, por ejemplo, a Scarpa o los regionalismos) o aquellos trabajos de rigor antropológico (como los de Christopher Alexander), donde la función tenía un carácter cultural, más que mecánico. Por otra parte, cierta atención a contextualismos históricos o de paisaje (aparece nombrada la figura de Giancarlo de Carlo) interrumpen la tradición Beaux Art, de carácter tipológico y de abstracción formal en términos de lenguaje. Explica Fernández que:

[...] algunos proyectos y sobre todo escritos y documentos pedagógicos de Ernesto Rogers, Van Eyck, Erskine, Pietila entre otros, abren en plena tardo modernidad, un paréntesis al largo hegemonismo tipologista e instauran, de manera hartamente compleja o carente de la contundencia retórica que cuestiona, un abanico de modos proyectiles centrados en la narratividad.¹⁰

En principio, esta narratividad debiera estructurarse entendiendo las diferencias entre la narración literaria y lo propiamente arquitectónico, en las que esto último busca su propia figuración, su propia materialización objetual. Así lo repite Oddone en su preámbulo del apunte: determinada *maquinaria* explica y produce conocimiento sobre la relación entre la arquitectura y la experiencia de vivirla.

Esta relación paradójica entre la experiencia y el entorno donde se produce es explicitada por Muntañola¹¹ como:

La básica diferencia entre “relato” y “lugar” es obvia: el “lugar” parte de las diferencias entre “objetos” en el “espacio-tiempo”, para de allí definir diferencias entre “sujetos” en este mismo “espacio- tiempo”. El relato parte de las diferencias entre “sujetos” y, desde ahí, define “objetos”. Atendiendo a la raíz fenomenológica de ambos procesos, relato o lugar, el punto de llegada es el mismo: se llega al lugar a través del relato y al relato a través del lugar, ya que en ambos casos se trata de una interacción o diálogo social y cultural básico que produce la cultura, la vida humana, el significado del relato del lugar.

Muntañola establece esta relación con la narratividad en función del lugar, conformada por un corpus hermenéutico dialógico, expresado en múltiples artículos y libros; sin embargo, en la búsqueda que conlleva este texto, se intenta obtener instrumentos, no como una teoría general sobre la arquitectura, sino como la formulación de herramientas didácticas de la enseñanza del proyecto, que trasciendan lo objetual hacia entidades más complejas.

En los análisis de la obra de Oddone (también en sus textos y escritos pedagógicos), se encuentra una sucesión de procesos que se reiteran, definidos como estrategias, es decir, como un conjunto de operaciones que tiene como finalidad un relato espacio-temporal altamente cualificado, inescindible de la experiencia que le da sentido.

La posibilidad de entender la arquitectura como narración implica involucrar a la percepción como un mecanismo de encadenamiento de hechos significativos, que posibiliten la construcción de una experiencia arquitectónica, tanto singular como colectiva. Este cambio de mirada conlleva a que la enseñanza

de la arquitectura se desplace del objeto y concentre su mirada en los relatos provocados por los edificios, más allá de sus condiciones objetuales.

Ensamblajes espaciales

Se ha analizado en el trabajo pedagógico de Oddone la importancia de la relación con los elementos físicos en función de la configuración espacial, sobre todo en el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” invirtiendo de alguna manera la noción de que es el espacio el que determina la posición de los elementos y no el vacío definido por la materia.¹² Del mismo modo, esto fue planteado por Madridejos y Osinaga sobre Chillida en referencia al texto de Heidegger, publicado en 1969 con litografías del mismo Chillida (1993), en la que se afirmaba que el espacio arquitectónico cobra entidad de objeto, diferenciándose del espacio indeterminado filosófico que es el que contiene los objetos.

En la complejidad creciente de este texto, sobre los últimos ejemplos se establece una serie de espacios vinculados en términos visuales, pero separados –es decir, que podemos reconocer una identidad espacial–, en una interrelación entre los espacios diferenciados.

Se puede nombrar esta estrategia como “ensamblajes espaciales”, diferentes a lo que se denominó “fluidez espacial” que tenía un componente visual y físico que alentaba la disuasión del lugar, enajenándolo incluso de su elemento constitutivo referido al uso y reduciendo el componente social a cuestiones formales y visuales. En este sentido, De Stefani¹³ sostiene que:

El espacio continuo, fluido y transparente de la Bauhaus y el movimiento moderno, alentado por teóricos como Siegfried Giedion o Bruno Zevi, era finalmente la reducción de la realidad social de arquitectura a términos puramente formales, visuales y físicos, como estrategias de control. Su ingenuo intento por unir interior y exterior, con la manifiesta intención de “desmaterializar” los límites de la arquitectura y abolir la fachada como el elemento predominante de las obras del pasado, terminó siendo el principal instrumento de alienación utilizado por las grandes corporaciones de la actualidad.

Por el contrario, esta alienación no se verifica en Oddone, ni siquiera en sus proyectos de estudiante, como el Club en Ayacucho (Figura 47), trabajo de tercer año de facultad, en el que se observa esta dinámica de ensamblaje, en la que espacios perfectamente delimitados construían una dinámica de continuidad. “El club de Ayacucho se ubica en un terreno de 40x80 m, y está dividido en dos

plantas, el gimnasio y los servicios, la pileta, la cancha de básquet, la cancha de pelota paleta, del otro lado (más chico), está la gerencia, la administración, la confitería y la cancha de bochas, esta última en doble altura, sin vidrios, ocupando la esquina. La losa descansa sobre pilares y los perfiles siguen hasta el techo, que es de metal. Estos últimos, fueron una novedad”¹⁴.

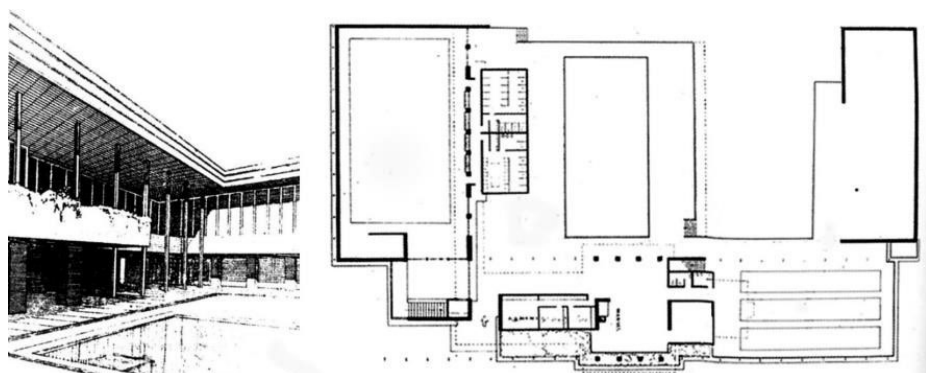


Figura 47. Club en Ayacucho, trabajo de estudiante. Fuente: Randazzo, Escritos II, 2016, pág. 108.

El ensamblaje no implica la desmaterialización física y espacial, sino la constitución física de los espacios, su diferenciación y al mismo tiempo su integración. No se constituye en un espacio homogéneo, recipiente inerte de usos, sino en un contenedor de usos que se solapan, se enhebran en un discurso donde existe al mismo tiempo singularidad y continuidad.

En la casa Vega (1968) y en la Pedernera (1975) los espacios públicos de la casa (accesos, estar, comedor y espacios intermedios sin un uso definido) se solapan unos con otros en una continuidad que deja también percibir la identidad de cada uno de los espacios. Esa continuidad también se da en altura, no solo por las dobles alturas que se ajustan a una sutil separación entre el límite de la casa y el límite de la planta alta, sino también por la alteración del plano de piso (desniveles) que caracterizan cada lugar (Figura 48).

La doble altura, o espacio en vertical, no guarda una relación directa con los espacios de usos. En general, no existe en la obra de Oddone un espacio de gran altura definido por su uso (se puede decir, estar, comedor o un estudio), sino que ese espacio es un lugar sin uso definido que puede ser asociado al estar, al lugar de acceso, pero que no tiene una definición clara desde lo funcional-programático.

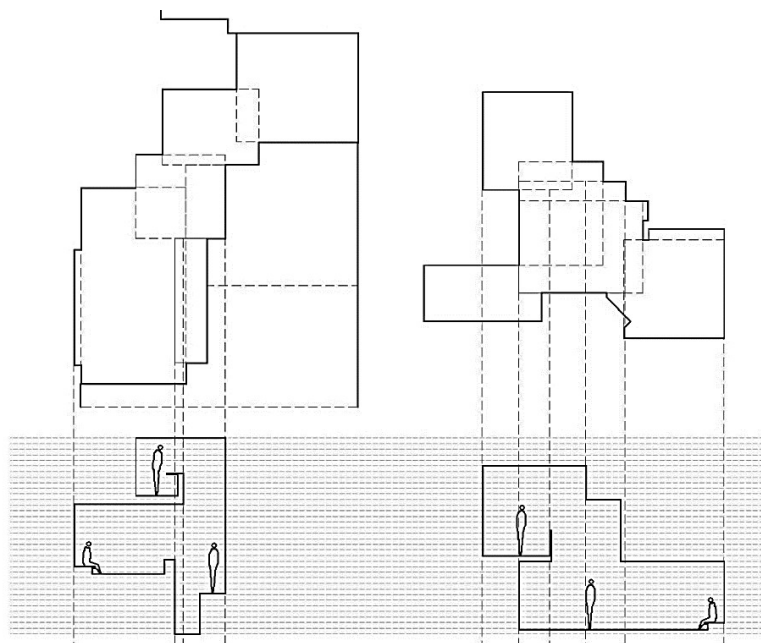


Figura 48. Casa Pedrera y Casa Vega. Análisis de los espacios públicos de la planta baja y corte. Elaboración propia.

Esta dislocación entre espacio y programa no implica que este último esté indeterminado o indiferenciado, sino que hay una estructura espacial destinada a establecer relaciones entre las partes del programa de gran complejidad, en la que cada espacio programático es forzado a su interpenetración con otro.

Estos ensamblajes son como experiencias que se hilvanan dentro de una continuidad en la que cada uno de sus componentes mantiene cierta identidad. Steven Holl¹⁵ expresa que “al igual que la experiencia perceptiva directa, la arquitectura se entiende, inicialmente, como una serie de *experiencias parciales* más que como una totalidad”.

Dentro de estas experiencias parciales se desdibuja lo que se puede llamar sistema circulatorio, propio de una visión funcionalista. Más que circulación, el movimiento se da como parte de la experiencia, incorporando la dimensión temporal a las experiencias espaciales.

Estas consideraciones son propias de las prácticas pedagógicas de Oddone, de su relación con “Pelado” Lenci, y que fueron una de las constantes proyectuales verificadas en su obra construida. En un análisis sobre el aporte del mismo Lenci, De Grandis¹⁶ define que “la incorporación del tiempo como variable y la descomposición de los elementos arquitectónicos para generar nuevas co-

nexiones y recorridos, desarrollado en la práctica por C. Lenci y trabajado en la cátedra como ejercicio, recuerda en desde el ámbito de la historia al estudio espacial a modo de invariantes propuesta por Bruno Zevi”.

En cierto sentido era una arquitectura de adentro hacia afuera, sobre todo en la casa Vega, donde la articulación espacial supera en complejidad a la configuración formal, cuestión que se traslada a la enseñanza. Explica Noales referido “a la enseñanza del proyecto, ni siquiera te diría el proyecto en totalidad, digamos, a aprender ciertas cosas que a él le parecían más importantes, que era lo espacial por sobre lo funcional, un ejemplo es la Catedral de Buenos Aires ... La arquitectura también es un poco así, es como una arquitectura sin fachada...” (E/DN).

En este sentido, hay una versión humanista de la arquitectura, concentrada en el espacio interior. Esta noción de habitar, implica un cambio sustancial sobre las estructuras espaciales surgidas del pragmatismo funcional o constructivo-tecnológico. Si se analiza la aparente arbitrariedad de la configuración de las áreas públicas de las dos casas emblemáticas de Oddone (Casa Vega y Pedertera) se denota una alusión a un orden otro, o una estrategia cuyo horizonte parece estar opuesto a aquel del estricto control formal y espacial. Se puede tratar de definir esta estrategia de desfase como el cambio de dirección entre el recorrido y los espacios que este atraviesa.

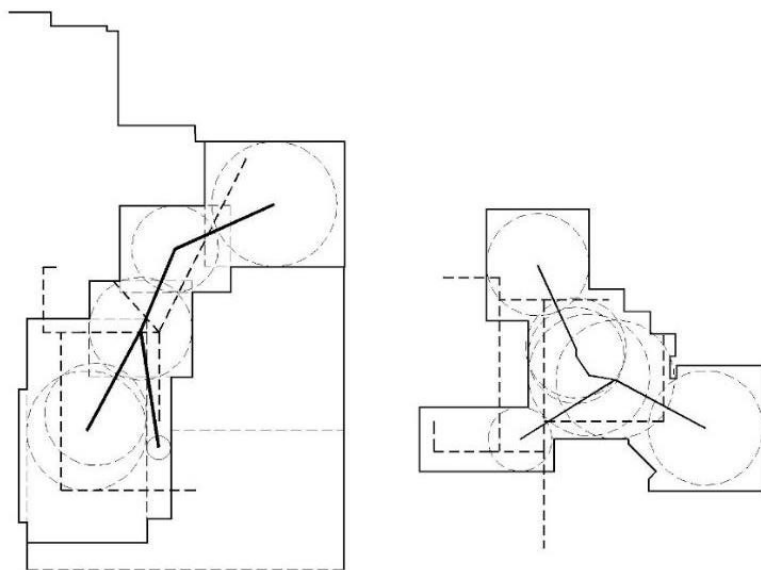


Figura 49. Casa Pedertera y Casa Vega. Ensamblaje y recorrido.
Fuente: Elaboración propia.

Analizando esta sucesión de espacios, donde operativamente se ubica el círculo inscripto en una entidad espacial configurada, al menos por dos lados, cuyo centro se define en el baricentro del espacio y su radio determinado por el límite físico más próximo, se nota que la consecución de estos baricentros se aleja de un orden relacionado a una función o programa, ni tampoco son condicionados por una estructura material o constructiva.

Se aprecia en la figura anterior, la comparación de las casas Vega y Pedernera la distorsión o desfase entre el recorrido físico (graficado en línea punteada) y el ensamblaje de espacios, dentro de geometrías ortogonales de gran simpleza, sin incorporar la complejidad en altura de estas dos casas. Esta búsqueda de no coincidencia entre el movimiento funcional y el movimiento propuesto por la diagonalización y ensamblaje de los espacios, crea una infinidad de relaciones entre el espacio, su condición temporal (movimiento) dentro de una geometría austera.

Su apreciación implica lo que Calvi llama *anticipaciones de sentido*¹⁷ en la que el proyecto proporciona al intérprete la posibilidad de ser revelado, casi como una provocación al recorrido, al descubrimiento que se traslada a los espacios exteriores, elaborados en la misma sintonía. Este podría ser un nexo entre proyectista e intérprete, en el que la construcción proyectual opera en los términos en que un espacio podrá ser leído, ya que:

sería oportuno recordar que la filosofía hermenéutica heideggeriana y gadameriana ha demostrado que el trabajo de interpretación era un trabajo proyectual: 'Quien quiere comprender un texto —dice Gadamer— realiza siempre un proyecto'... Eso significa que el trabajo de interpretación se construye lanzando osadas anticipaciones de sentido, aventurando preliminares proyectos de comprensión, que luego serán verificadas en las cosas, las que proporcionan al intérprete los ingredientes para la corrección de los proyectos preliminares y para la formulación de ulteriores anticipaciones.¹⁸

El ensamblaje es, entonces, no una sucesión de espacios de diferentes medidas, proporciones o usos, sino un acople que difumina los límites de cada uno de ellos y que otorga al movimiento una libertad de configuración que implica ensamblado a lo exterior una amplitud de sentido que incorpora una *intencionalidad*¹⁹ temporal, algo que necesita ser recorrido, para comprenderlo en toda su complejidad. Esta intencionalidad determina una serie de valores que en el caso de Oddone responden a consideraciones sobre las cualidades vivenciales de los espacios, a cierta experiencia espacial que desarrolla un argumento con cierta independencia de lo funcional o lo tipológico.

Las caracterizaciones de la vivienda en una primera mirada genérica no se estructuran a partir de una forma definida, no son de una anatomía que pueda ser reducida a una forma legible, sino que se presentan como un ensamblaje coordinado de instancias espaciales alejados de la idea de totalidad o de orden general.

Estos ensamblajes espaciales parecen dar respuesta a las preguntas de Bermúdez en tanto que demanda respuesta sobre:

¿qué significa diseñar ‘experiencias arquitectónicas’? ¿Qué nuevas representaciones son necesarias? ¿Cuál es el proceso de diseño que resulta de usar estas representaciones? ¿Crea la utilización de simulaciones experienciales un nuevo tipo de arquitectura? Esta pregunta tendría respuesta sólo si se entiende la arquitectura como un ‘hecho experiencial’, donde la organización de eventos o episodios genera una percepción continua multisensorial, donde “el diseño, comunicación o crítica experiencial de la arquitectura significa literalmente trabajar con la naturaleza narrativa de la arquitectura”.²⁰

Como explica Bermúdez, a la experiencia fenoménica, a la presencia de las cosas se le adiciona una estructura de cohesión o argumento que construye un continuo o una totalidad, pero no solo en términos formales, sino en términos experienciales.

Distorsiones de la trama

La geometría, trama de soporte de la materialidad constructiva propia de la modernidad, es alterada, distorsionada, forzada a requerimientos propios del tejido narrativo de la obra. Esta dislocación geométrica o *distorsiones* son llevadas al diagrama explicativo tratando de dilucidar movimientos, eventos, episodios definidos dentro de una estructura geométrica en apariencia simple.

Estas distorsiones pueden entenderse también como presiones y distensiones en las que los eventos presionan sobre sus límites, fabricando una estructura de lugares que tensionan, al mismo tiempo su identidad (a partir del uso, por ejemplo) y su continuidad con otros eventos o episodios. Es necesario entender que los elementos gráficos aquí definidos, en el análisis de las obras de Oddone, destacan algunos de los elementos presentes en su arquitectura en tanto *olvidan* otros.²¹ Son búsquedas de estrategias que caracterizan la obra construida, más allá de las condiciones de sitio y programa.

En la Figura 50, se observa la articulación de la sucesión de espacios que componen el área pública de la Casa Pedernera con la utilización de ciertas mo-

dulaciones o submódulos, que implican una compresión de la trama ortogonal en lugares tales como el acceso, ese lugar de uso indeterminado que articula el estar, el comedor y las relaciones verticales con la planta alta.

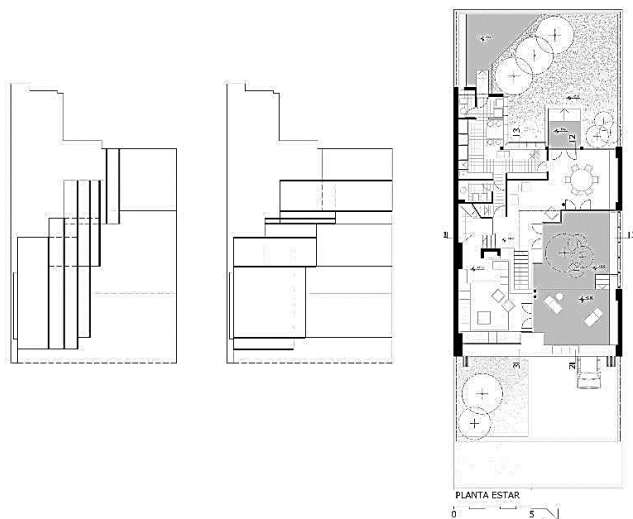


Figura 50. Casa Pedrera. Compresiones de la trama.
Fuente: elaboración propia.

Nuevamente, la no-uniformidad de la utilización de tramas que, si bien son ortogonales, otorgan una amplitud de medidas, proporciones y relaciones que, a primera vista, son aleatorias, pero que conforman un pentagrama de articulaciones precisas, delimitando lugares (con sus propias dinámicas funcionales) y estableciendo relaciones con otros en una secuencia definida. Sobre esta casa Héctor Tomas afirma que:

De esta casa en particular podemos afirmar que, además de su habilidad para concentrar las funciones sociales en un plano noble cuyas expansiones llegan a la calle a menos de 2 m de altura, es notable la calidad de su idea espacial, sus constantes contrastes de cambio de escala y la continuidad de todas sus partes constitutivas que confirman a la misma como una unidad... De tal modo los tipos de planta en L para las funciones sociales y en U para su planta de dormitorios se ven enriquecidos por una secuencia espacial notable, inteligente y sensible. La pendiente del lote hacia la vereda posibilitó hundir levemente el estudio profesional, las cocheras y el ingreso, para permitir que el plano de uso principal apoye en gran parte en el terreno natural y por sobre las cocheras se brinde a la calle. Es de remarcar el uso de la carpintería extremadamente delgada

que teje, cual una telaraña, una mayor continuidad entre interior y exterior, dándole un sentido de unidad espacial totalizadora.²²

Si bien los límites de los espacios parecen plegarse sobre sí mismos, sobre todo en la carpintería, a lo que hace referencia Tomas es a la tensión provocada entre aristas que se observa en la Figura anterior, la que define una cierta perturbación (como si se hablase de una alteración de un sismógrafo o un electrocardiograma) que a una disposición de ángulos rectos, en principio, de un orden elemental, la distribución no coincidente de aristas genera una trama que se comprime y dilata en determinados puntos.

Si se grafican las líneas de tensión surgidas de las alteraciones de los límites de los espacios, ya sean físicos o virtuales, dando un giro respecto de la representación tradicional buscando que se vuelve visible la complejidad de la articulación espacial.

En la Figura 51, se visualiza una construcción geométrica que refuerza las líneas paralelas que establecen los sucesivos planos en ambos sentidos, en la dirección del recorrido o perpendicular a él, observándose la alteración geométrica progresiva que se da sobre el espacio de doble altura de la Casa Pedernera, constituyendo, lo que se puede llamar un núcleo de tensión espacial.

Esta compresión está dada por la fusión de objetos y campos que hablaba Holl²³ que aparecen unidos por una sola visión, la del intérprete de este espacio. Esta fusión es que define la compresión de la trama, que crea áreas de visión y áreas de oclusión, que, sin embargo, permanecen como un interrogante, un más allá alcanzable y posible. Esta construcción gráfica es la representación física de lo antes denominamos anticipaciones de sentido.

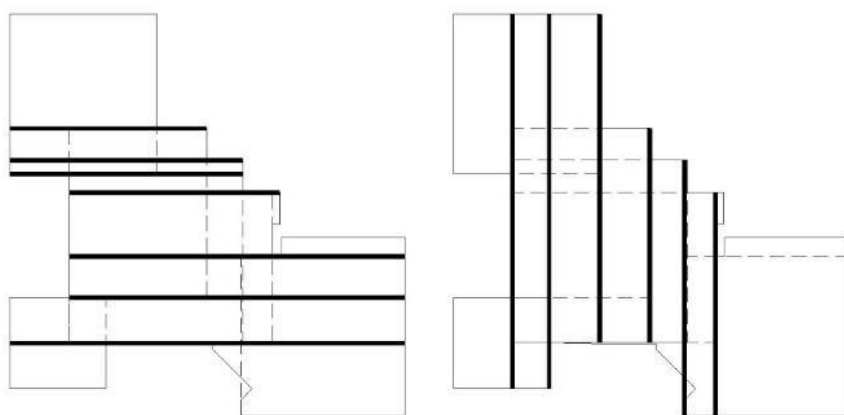


Figura 51. Casa Vega Compresiones de la trama. Elaborado por el autor.

En la Casa Vega, la trama generada por los sucesivos planos es de carácter más homogéneo, en el sentido que permite percibir un ritmo. En este caso, la comprensión no se da por la coincidencia de ese ritmo con los otros elementos en juego, la dimensión de cada espacio o la estructuración de lo constructivo, sino por la sucesión de muros, en la que queda indefinida la relación soportante-soportado. Al igual que en la casa Pedernera y en la mayoría de obras y proyectos de Oddone (y esto puede hacer extensivo a las casas proyectadas por Kuri, Escudero, o por el mismo Lenci) su presencia está velada, por ejemplo, por el elemento columna que, si bien está presente, puesto que es una estructura independiente de hormigón, no se manifiesta como tal, involucrándose en los muros de manera de pasar desapercibido.

Se puede decir que esta comprensión de la trama implica una suerte de tensión espacial en su *aplastamiento* de planos paralelos que generan una situación distintiva, una especie de evento²⁴ de caracteres diferenciales a un evento programático o de uso.

La quinta en Acantilados es el caso emblemático, a pesar de ser una construcción de muy pocos metros cuadrados. Allí el fenómeno de comprensión también se hace presente. En este caso, las compresiones en los dos sentidos, paralelas o perpendiculares a los ejes de recorrido son completamente diferentes (Figura 52).

En el sentido perpendicular (dibujo superior) estas compresiones se dan en el acceso y en la transición con el patio, es decir en los pasajes entre exterior e interior. En tanto en el otro sentido, las compresiones se producen sobre la cara opaca o cerrada del pequeño edificio, articulando una multiplicidad de funciones en un territorio escaso. Así, el lugar de cocinar, la parrilla hogar, adyacente al espacio estar-comer, se suceden recreando cada espacio su propia integridad, incluso formal que se percibe desde el exterior por medio de alternancia de volúmenes de diferentes alturas, sucediéndose espacios abiertos y cerrados.

Estas compresiones se nos presentan con una carga de sentido, como *compresiones de información*,²⁵ es decir, una sobreexcitación de relaciones programáticas, espaciales y formales, de una gran capacidad de estímulo e impulso.

Guallart explica que “podemos aseverar, hoy que el espacio clásico y el espacio-tiempo moderno le ha sucedido un ‘espacio-tiempo-informacional’ –relacionado con la incidencia en la forma del espacio del intercambio entre informaciones simultáneas– que provoca mayor inestabilidad del sistema e indeterminación en nuestra comprensión del universo”.²⁶

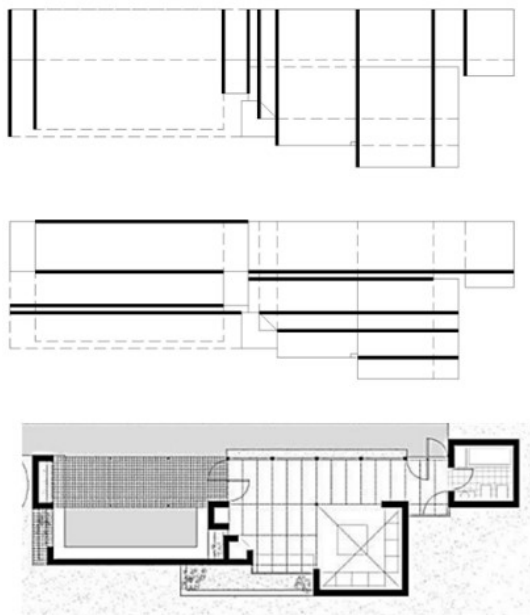


Figura 52. Quinta en Acantilados. Compresiones de la trama. Elaborado por el autor.

Se evidencia que esta experiencia analizada como planos paralelos refuerzan, en algunos casos, principios reguladores como ritmos, de cierta modulación repetida, pero en otros casos hay un aplastamiento o compresión de estas líneas de tensión que determinan estadios específicos, por ejemplo, transiciones entre exterior e interior, entre actividades o entre articulaciones de carácter formal.

Lugares dentro de un lugar. La obra y el apunte

En la construcción que se ha denominado como “engranajes”, una particularidad propia de esta investigación es la de comparar la obra profesional y específicamente algunas cuestiones propuestas por Oddone en términos didácticos. Ya se hizo referencia a la solidez didáctica del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”, evidenciada por su vigencia y por múltiples testimonios que dan prueba de ella. Además, el apunte deja de ser texto, para convertirse en materia cuando se analiza la obra profesional de Oddone.

La casa Zubiaurre (Figura 53), desarrollada en su totalidad en planta baja, presenta las articulaciones espaciales con recursos mínimos, alteraciones del plano de cubierta y del plano de piso, generando asientos o bordes continuos

que exploran, con escasez de elementos, algunas de las articulaciones más simples del apunte, en aspectos que tienen que ver con la definición de lugares dentro de un solo espacio. En una secuencia de corte del área estar-comedor se aprecia la sutil diferenciación de ambos sectores, también articulados en diagonal en la planta.

La relación con la investigación sobre fenómenos espaciales en esta pequeña casa, es sutil y hace referencia a un cúmulo de situaciones que aparece en él como una explicación sobre cómo se puede organizar una porción espacial por variaciones del contorno de un volumen (por ejemplo, variaciones en el piso o variaciones en el techo).

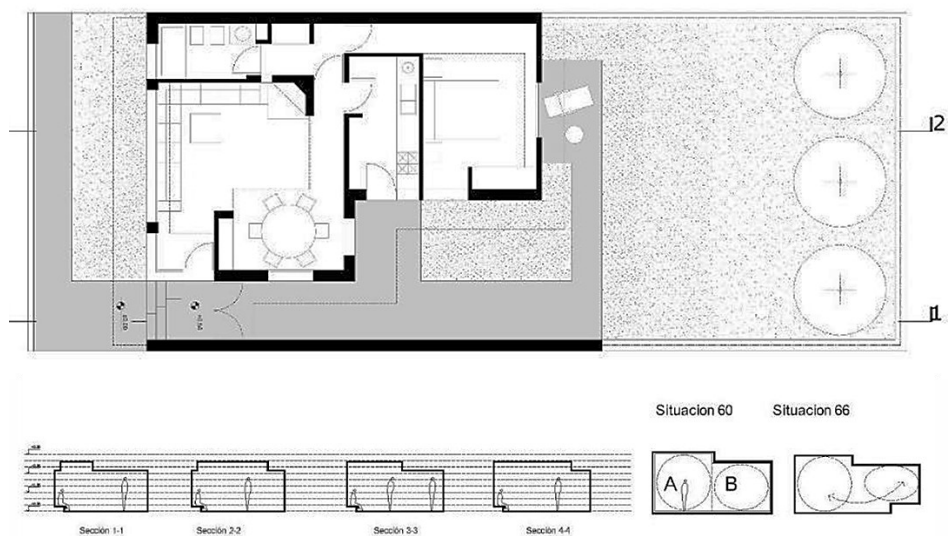


Figura 53. Casa Zubiaurre corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: elaboración propia.

En la obra de Oddone, estas sutiles diferencias entre piso y techo nunca coinciden, sino que son alteraciones que producen un grado de indeterminación del límite del espacio, sobre todo en la articulación de los sectores públicos de la casa, a pesar de tener escasas dimensiones. En este caso, el equipamiento juega un rol fundamental, a veces como parte de esa alteración de piso –se transforma en escalón o asiento– o recostándose sobre los límites del espacio, generando una ambigüedad e imprecisión en el sector que se relaciona entre los espacios de comer y estar.

Las situaciones generadas en dos plantas, donde la dimensión vertical otorga diferentes cualidades a las relaciones espaciales, generan diferenciaciones de multiplicidades de espacios, en situaciones en planta en apariencia simples, como la de la situación N° 55 del apunte que se observa en la Figura 54.

En la casa Vega, la situación en doble altura es un espacio de pequeñas dimensiones (como lo es, en realidad, toda la casa) permite sutiles relaciones entre la planta baja de uso público y la planta alta de dormitorios, facilitando graduar la privacidad, pero obteniendo, a su vez, una dinámica espacial en vertical.

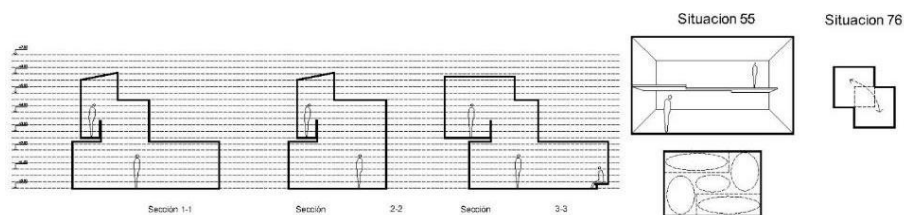


Figura 54. Comparación con las situaciones espaciales de la Casa Vega y apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: elaboración propia.

Respecto de esta casa, Randazzo explica:

Organizada en dos plantas, la casa se abre manifiestamente hacia el norte, es decir al fondo del terreno. En el frente solo aparecen ventilaciones funcionales para ventilar e iluminar ambientes. El comedor y el living, compuesto por un lugar rodeado de bancos fijos frente a la chimenea, están vinculados diagonalmente por un jardín de invierno de doble altura...en la planta alta, las circulaciones y un pequeño lugar de trabajo se vuelcan hacia la planta baja. Otro tanto ocurre con los dormitorios y sus ventanas en ángulo, que repiten la relación diagonal a través del vacío del jardín de invierno.²⁷

Otras casas y proyectos presentan una construcción compleja de la situación de doble altura, en la que se prioriza la diagonalización y la discriminación de situaciones, que mantienen su integridad.

De la situación elemental planteada en el apunte se pasa a un sugestivo tratamiento en corte, que incorpora la condición propia de la vivienda, su relación con el contexto que, en el apunte, no se plantea. Aunque sí se puede leer en la continuidad del texto, su explicación narrativa como manera de ir incrementando la complejidad de los elementos intervinientes y las relaciones de espacios

que estos proponen, de alguna manera está allí la trama espacial compleja de, por ejemplo, la Casa Pedrera (Figura 56).

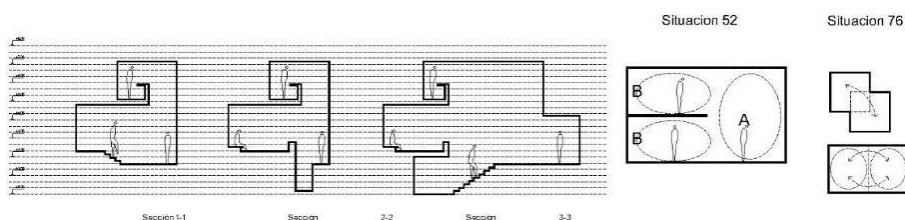


Figura 55. Casa Pedrera, corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: elaboración propia.

En la Figura anterior se ven reflejadas las diferencias lógicas de complejidad entre el apunte y la obra construida, aunque aquel actúa como germen del pensamiento detrás de la sección de la Casa Pedrera. Los tres cortes aquí presentados son de la secuencia de acceso, hacia la doble altura interior entre el espacio que permite la conexión en diagonal entre estos dos.

En el esquema siguiente (Figura 56), se comparan dos proyectos (casa Cano y Casa Carnicero) que no se construyeron pero que constituyen un ejercicio pedagógico (corrección a un alumno), en el que se pueden observar las mismas asociaciones entre la práctica profesional y la práctica pedagógica en cuanto a su relación con la investigación de los fenómenos espaciales.

Estas asociaciones entre lo profesional y lo pedagógico han suscitado diferentes polémicas. En el caso de Oddone parecía que su obra profesional y pedagógica recorrieran un camino congruente, que muchos ven como una necesidad de las escuelas de arquitectura como lo expresa Quetglas²⁸ “para mí, por el contrario, una de las partes más valiosas que ha caracterizado durante décadas lo que había sido la ETSAB es ese entretejido entre la profesión y la escuela. En sus aulas uno encontraba dando clase a los arquitectos que definían el modo de hacer arquitectura en Barcelona. No había despachos por un lado y endogámicos académicos por el otro”.

Si bien en una primera mirada las secuencias establecidas en el apunte son elementales, y las situaciones de obras concretas son más elaboradas, es evidente la necesidad didáctica de introducción gradual a una problemática compleja, expresada en la simpleza del texto que en primera instancia parece una reducción elemental, pero absolutamente necesaria en los años iniciales de carrera.

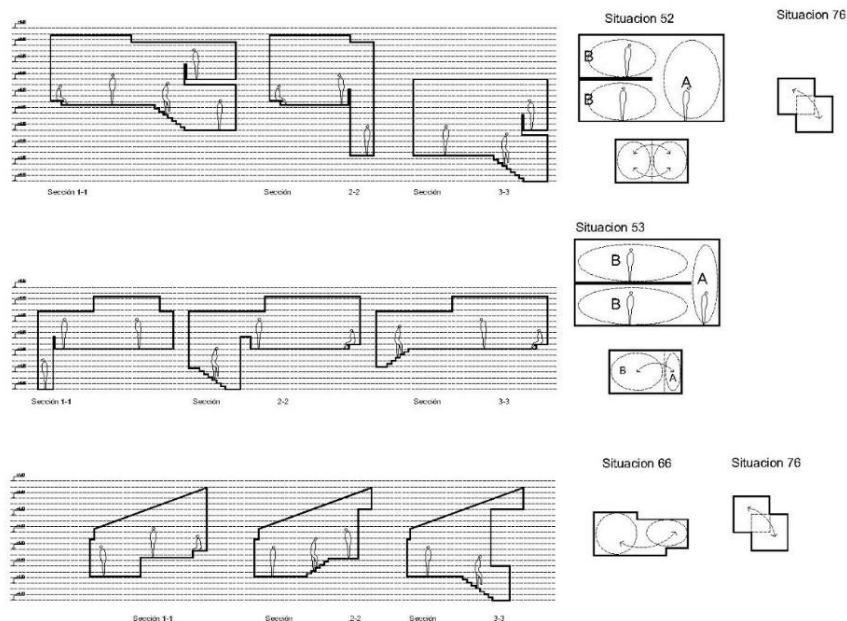


Figura 56. Corrección a un alumno, Casa Cano (proyecto) y Casa Carnicero (proyecto), respectivamente, corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Fuente: elaboración propia.

Comparando algunos proyectos y su narración en corte, se advierte el trabajo sutil en las relaciones en altura, como una conjugación de Acantilados, topografías y geografías cuyo comienzo son aquellas situaciones del apunte que operen de disparador, no en el sentido mimético sino en lo operacional, no como catálogo sino como un *todo operativo*.

Diagonalizaciones

Una de estas estrategias es la diagonalización definida por F. Soriano²⁹ para la relación espacial en sección. En obras de Oddone, este proceso se traslada a la planta configurando una acción para delimitar ámbitos dentro de un espacio continuo. La búsqueda de una mirada larga que enhebre los ángulos más lejanos de los espacios interiores es una búsqueda constante. Sin embargo, la articulación de los espacios, relacionados entre sí, no por sus caras, sino por sus ángulos refuerza esta interacción diagonal y a su vez expande el universo diagonal a la multiplicidad de aristas que entretejen una trama espacial compleja.

Es de destacar que cada lugar no pierde su integridad y se encuentra alejado de un espacio moderno homogéneo, no cualificado. Por el contrario, la identidad de cada espacio se mantiene (su uso funcional programático también) en tanto la diagonalización es la estrategia de enhebrado de cada lugar con el siguiente. Y solo se utiliza para los lugares sociales de la casa.

Desde el interior, la aparente simpleza de la planta encierra una compleja articulación espacial, expuesta en la multiplicidad de relaciones entre las aristas de los planos que envuelven los lugares. Esta condición polar se manifiesta entre un espacio de características geométricas regulares que, al ensamblarse con otros, genera una diversidad difícil de aprehender en una mirada distraída

En las dos casas que aparecen en el gráfico de la Figura 57 (Casa Vega y Casa Pedernera, ambas en sus plantas públicas) se aprecia también lo que se definía con anterioridad como comprensión.

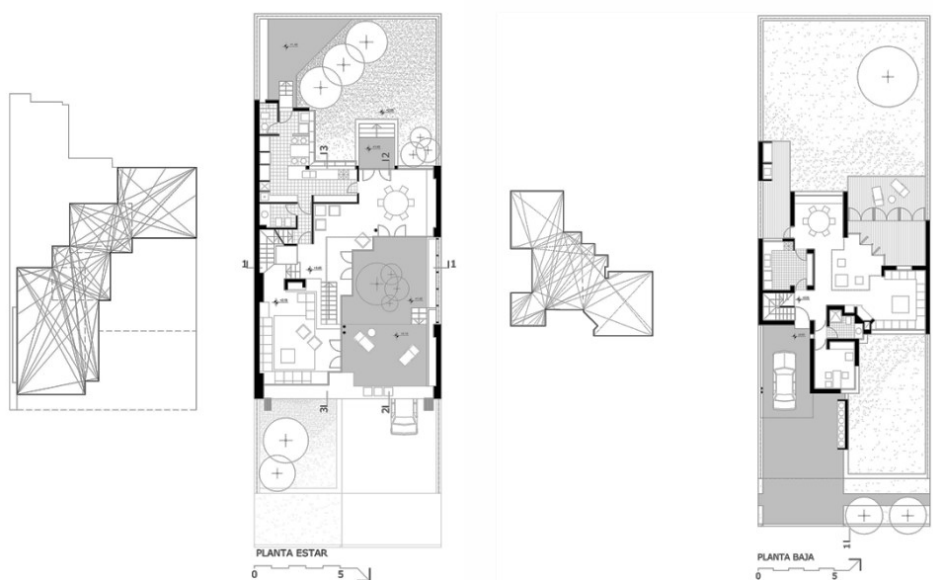


Figura 57. Casa Pedernera y Casa Vega. Diagonalizaciones. Fuente: elaboración propia.

Como comprensión se entiende el momento de tensión máxima, utilizados para generar esos grados de indeterminación entre los espacios. En ambas casas, alrededor de estos espacios se encuentran otros de carácter secundarios en términos de articulación y también de función.

En general, ambientes como cocinas, lavaderos, habitaciones, escritorios, baños, etc. dan forma a los lugares principales o más precisamente al espacio indefinido de la articulación. Es conocida la articulación del denominado espacio poché, donde la forma interior y exterior no es coincidente, sino que está separada por espacios secundarios como escaleras, baños, o pequeñas hornacinas decorativas. Sin embargo, en estos ejemplos existe una relación forma exterior y espacio interior y estos espacios secundarios actúan de contrapunto de los espacios principales.

En ambas casas se percibe la tensión narrativa en los lugares de encuentro entre los espacios más definidos programáticamente como el comedor y el estar. El diagrama manifiesta aquí, puntos de confluencia o cruce que son consecuencia de una cualificación extrema.

Esta condición que se acaba de enunciar como tensión narrativa se puede definir, entonces, como aquellos espacios que concentran una capacidad de ver y ser vistos, una alta interacción espacial.

Si se analiza la Casa Vega, en lo que podría definirse como una matriz de adyacencia (Figura 58), es decir, aquellas relaciones espaciales, que podrían ser directas o funcionales, o indirectas o visuales, se verifican estos grupos espaciales en tensión. En el gráfico a continuación (Figura 59) se incluyen espacios que no tienen una condición funcional determinada, y espacios interiores y exteriores.

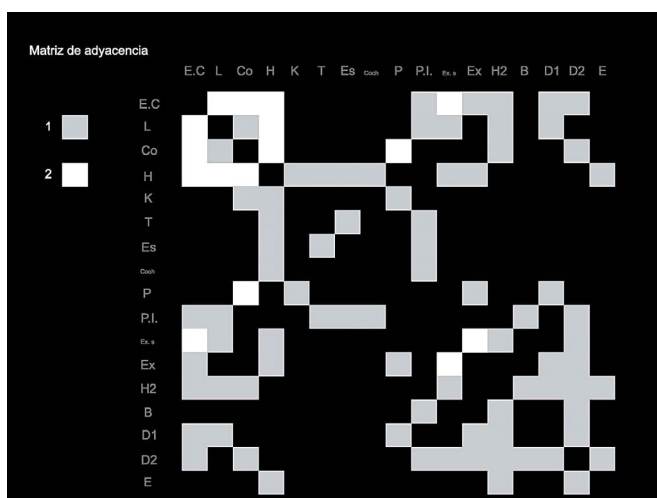


Figura 58. Casa Vega. Matriz de adyacencia desarrollada por los estudiantes Sol Brisa, Chichi Lovera, Neira Valdivia de la materia electiva La Narración del Proyecto II: exploraciones espacio temporales de la FAUD- UNMDP.

Esta capacidad de articulación espacial, es obvio que no solo se establece en planta, sino en altura a través articulaciones en sección, que refuerzan la diagonalización en planta, aunque no la confirman geoméricamente, sino que hay una cierta independencia de la planta y la sección.

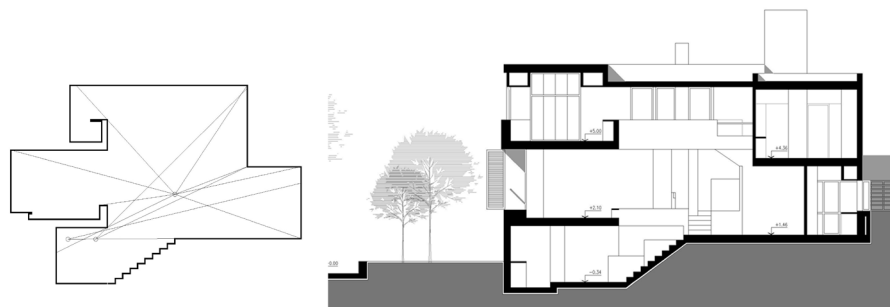


Figura 59. Casa Pedernera. Diagonalización en corte. Fuente: elaboración propia.

Estos lugares de tensión narrativa aparecen, en general, apoyados por cualificaciones respecto de la percepción visual o háptica, ampliando la experiencia sensorial (Otero-Pailos, 2010).

Una apreciación de Oddone en relación a los estudiantes, era su consideración hacia la utilización de la luz natural como eje argumental de la estructura circulatoria de una casa, más allá de sus consideraciones funcionales. Noales explica que, en alguna corrección que de manera espontánea Oddone realiza, señala que *es mejor que vaya de la sombra hacia la luz*, algo que parece un dato menor, pero a la luz de dos de sus obras más logradas, las casas Vega y Pedernera parece determinante para entender la relación entre el acceso y la distribución interior de esas casas. Diego Noales (E/DN), auxiliar docente en el taller de Diseño Arquitectónico en el que Oddone era profesor sostiene:

Él tenía una enorme sensibilidad fenomenológica, que te lo voy a terminar con una anécdota que a mí siempre me pareció genial, siempre me pareció increíble, primero te lo digo con términos arquitectónicos, él siempre, no es que siempre decía porque tampoco eran imposiciones dadas por cosas que él había pensado antes a mí me parecía, pero él decía que en una casa había que ir de la sombra hacia la luz, por ejemplo. Pero te lo decía como te puede decir, es decir miles de cosas, no era un preconceito... En algún momento surgió, siempre es más lindo que vayas de la sombra hacia la luz, obvio. Escúchame, yo hubiera escrito un libro con esa cosa y él te lo decía así (E/DN).

En el mismo sentido, Randazzo con entusiasmo manifiesta que “ya en 1960 Oddone resaltaba la importancia de la luz y se anticipó 36 años a *La idea construida*, texto de Alberto Campo Baeza...”³⁰

En la casa Pedernera, el acceso se hace a través del espacio acotado de la cochera que desemboca en la escalera angosta que lleva al *piano nobile* de la casa en la que se descubre el patio. Desde allí, la dirección del recorrido se quiebra hacia el fondo del terreno o hacia el volumen del hogar y los primeros escalones hacia la planta alta desde donde se accede al estar que luego de otro quiebre vuelve a la terraza que devuelve la vista al patio. Las infinitas direcciones visuales entre los espacios internos y externos, no coinciden con la dirección del recorrido. No existe una contraposición en este sentido, sino más bien una multiplicidad en la que el recorrido no condiciona esta diversidad de opciones.

Analizando el espacio de llegada luego de la escalera de acceso, se encuentra el espacio que actúa de articulador espacial y funcional, cuyas características son la posición estratégica para articular funcionalmente la casa y la doble altura que permite la interrelación de los niveles. Si bien la carpintería de doble altura da una luminosidad integral a la casa (Figura 60), la estrategia de recorrido es siempre pasar de un lugar en penumbra hacia la luz y luego repitiendo esta estrategia con quiebres en la dirección del recorrido y la visual.

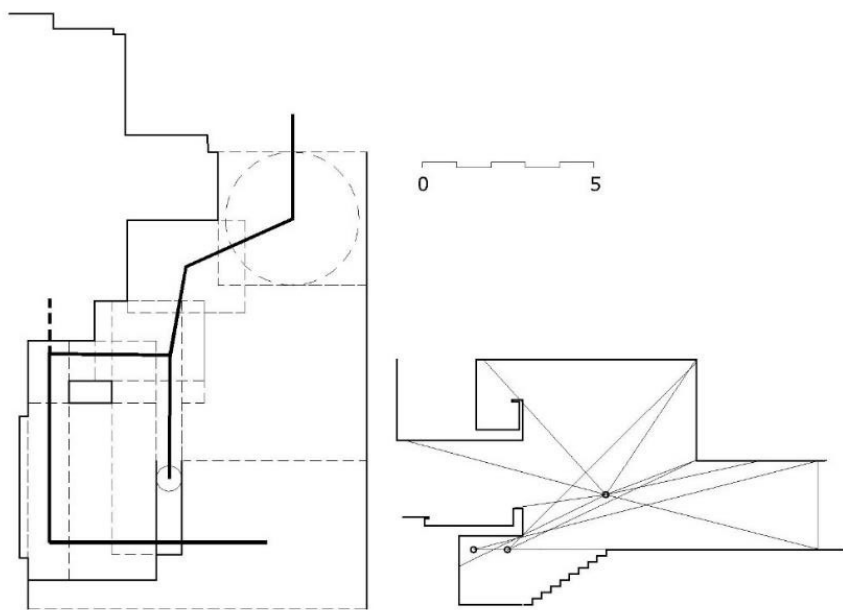


Figura 60. Casa Pedernera. Viaje hacia la luz. Fuente: elaboración propia.

En esta casa se destaca, además, el uso de la altura. Al respecto, se puede referirnos, nuevamente a los espacios que modelan estos ambientes, ya que no son solo los elementos arquitectónicos los que están en juego para definir el espacio y sus límites, sino que los espacios, que se puede llamar secundarios o de servicio son pensados como *hacedores de forma* tanto en planta como en corte. De todas maneras, la cocina presenta algunas peculiaridades, como la mesada profunda (de unos 80 cm) para permitir el apoyo de los electrodomésticos y el uso de la topografía del terreno para que el césped llegue al antepecho de la ventana de la cocina.

De este modo, en los esquemas que se observan a continuación (Figura 61), tipo *story-board* cinematográfico se han prescindido de expresar la interioridad de los mismos, sino que se los manifiesta como configuradores del límite del elaborado espacio público³¹ de la casa.



Figura 61. Casa Pedrera, “story-board” de episodios espaciales. Fuente: Estudiantes Bibbo Pérez, Duda Fontana, Hernández, Schulten. De la materia electiva La Narración del Proyecto II: exploraciones espacio temporales de la FAUD- UNMDP.

En la entrevista Diego Noales menciona: “él decía ‘siempre conviene en un estar, no esto (señala el living de su propia casa), sino que vos tengas protegida la espalda, es decir siempre en un estar la mejor sensación es que vos tengas la espalda protegida’ como una de las enseñanzas que fomentaba en la Facultad y que se traslada a la Casa Pedrera donde los asientos del estar se apoyan contra la medianera mirando a la terraza-patio” (E/DN).

El análisis de la geometría de estos espacios, su organización o ensamblaje, no es solo producto de una elaborada articulación formal espacial, sino que responde a condiciones que van más allá de una serie de recursos formales que definen los elementos físicos de cierre de los espacios. La inteligibilidad surge de elementos no-físicos o intangibles que terminan de definir el enlace de cada lugar con el otro. Esta particularidad aleja el análisis de lo estrictamente geométrico-abstracto, para pasar a una definición de *una geometría otra* que se definirá más adelante.

Se puede mencionar, por ejemplo, los postigos de la Casa Pedernera que cierran el estar y la terraza en un nivel por encima de la calle, las ventanas interiores de la Casa Vega, los postigos rebatibles de la misma casa (Figura 62), y muchos dibujos en los que se traduce esta idea de mecanismos que regulan la relación con el exterior, con el clima, o simplemente con los grados de privacidad necesarios.

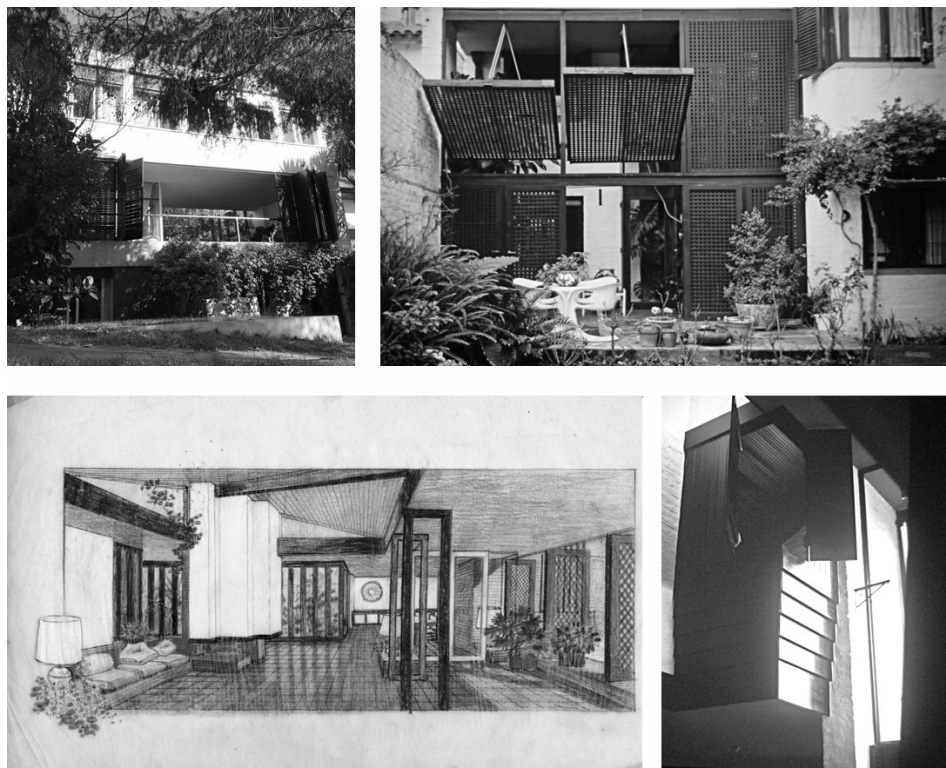


Figura 62. Mecanismos de articulación exterior-interior. Fuente: dibujos y fotos proporcionados por Juan M. Escudero, fotos Roberto Kuri.

Respecto a esta última casa, Randazzo explica:

el comedor y el living, compuesto por un lugar rodeado de bancos fijos frente a la chimenea, están vinculados diagonalmente por un jardín de invierno de doble altura que se prolonga hacia una galería cerrada por enrejados de madera rebatibles, que permiten el control solar en verano e invierno. Las aberturas del living y el comedor están protegidas por bastidores enrejados, que, al levantarse por medio de un sistema de roldanas, forman aleros frente a las mismas.³²

Estos mecanismos son reiterados en las obras construidas y en muchos proyectos, poniendo el énfasis en una cuestión que no hace a la estructura general del proyecto, sino a una anécdota que refuerza la idea de Tschumi de evento y espacio.

Respecto de la definición de Tschumi, Jerez Martín³³ expone que:

Para Tschumi, por tanto, Espacio y Evento se influyen, pero no se definen a sí mismos. En los 80, Tschumi redirige sus escritos y proyectos teóricos para hacer esa Redefinición instrumental. Mientras la noción de Disyunción arroja luz sobre la relación entre espacios y acciones, las estrategias de diseño están basadas precisamente en su interdependencia (definiendo espacios a partir de acciones o definiendo acciones a partir de espacios). Tschumi, por tanto, elabora la relación entre Espacios y Eventos, en un régimen de indiferencia, reciprocidad o conflicto, introduciendo incluso un tercer término en la ecuación: Movimiento. Como un puente entre espacio y evento, el término Movimiento engloba un amplio repertorio de operaciones para, en palabras de Tschumi, diseñar las condiciones.

En la imagen siguiente (Figura 63), se reproduce el mecanismo casi anecdótico de la puerta en la galería, hacia el exterior, materializada con una carpintería de hormigón prefabricada para ser colocada al revés que como Oddone la ubica, provocando el *acontecimiento*. En este punto la secuencia de eventos (para Tschumi evento es una noción relacionada con lo programático) incluye un acontecimiento, algo que trasciende los aspectos funcionales e incluso los formales para poder construir algo que vale la pena recordar, o que pueda ser una ausencia que pueda traerse de nuevo al presente, aunque sea a través de un dibujo –como en el caso de Rudolph–.



Figura 63. Galería desde el interior y desde el exterior. Fuente: Diego Quarati.

Una condición analítica para entender esta secuencia son los parámetros establecidos por las isovistas, definidas como el área en un entorno espacial directamente visible desde una ubicación dentro del espacio concretada como punto generador o secuencia de puntos. El concepto de isovistas es una forma intuitivamente atractiva de pensar sobre un entorno espacial, porque proporcionan una descripción del espacio desde adentro, desde el punto de vista de los individuos, a medida que lo perciben, interactúan con él y moverse a través de él.

Analizada la Casa Vega, desde parámetros que tienen que ver con los sucesivos estadios de articulación espacial, se observa un juego de *contracción y dilatación*, producto del camino entre lo abierto y lo cerrado y lo interior y exterior.

En la Figura 64, se define un punto baricentro en la composición espacial, que no es más que el espacio de doble altura que articula las relaciones acceso y patio, y la relación entre las dos alturas de la casa.

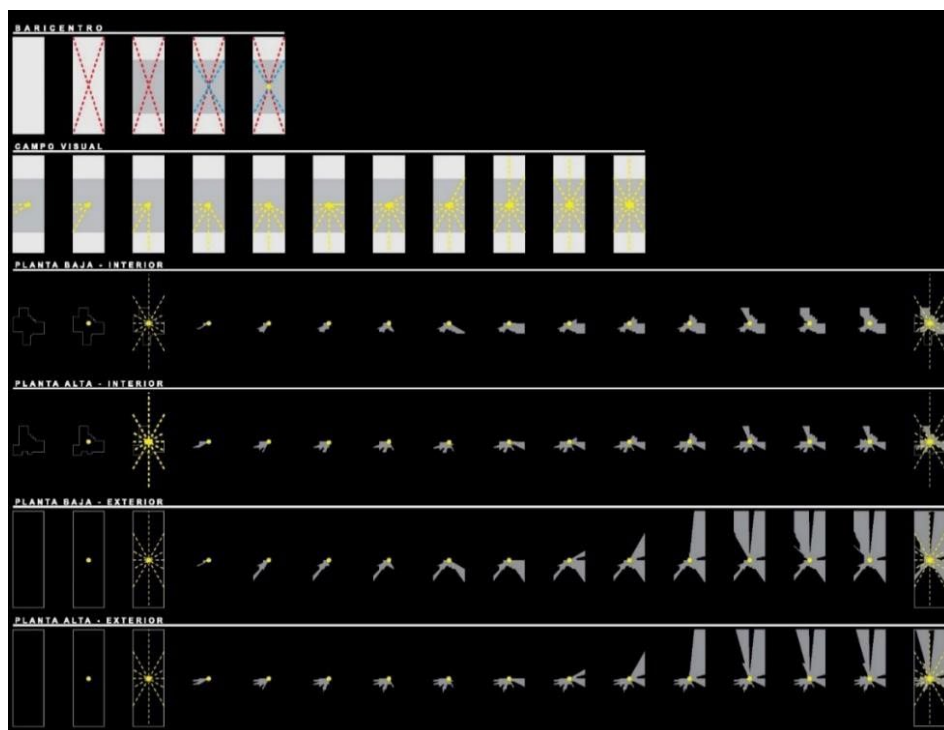


Figura 64. Casa Vega, análisis de las relaciones visuales y el movimiento en los espacios interiores y exteriores. Análisis de los estudiantes³⁴ Sos Brisa, Chichi Lovera, Neira Valdivia. Año 2019.

En esta casa, la determinación de ese baricentro es clara, por cuanto la superficie de la casa es ajustada y su tipología de entre medianeras, ayuda a su determinación. Sin embargo, a pesar de esa limitación cuantitativa las condiciones de cambios espacio-temporales en cuanto al movimiento³⁵ y la relación entre los espacios interiores y exteriores se complejiza y cualifica el espacio con cambios de direcciones visuales complejas. En el esquema se aprecia la caracterización intencional de la Casa Vega, entre el acceso, ocluido y sombrío y la progresiva apertura hacia el espacio de expansión de la casa hacia el exterior.

Una posible narrativa proyectual

Ya señalamos que Ricoeur plantea una analogía entre espacio narrado y tiempo construido, es decir, edificar en el espacio, un acto de narración. De esta manera deja en claro que su semejanza es a partir de disponer, estructurar o con-

formar por un lado el espacio (arquitectura) y por otro el tiempo (narrativa). Esto implica que la materia (arquitectura) y el lenguaje (narrativa) operan en niveles diferentes.

Por otra parte, si comparamos las instancias espaciales expresadas en el apunte y su contrastación con la Casa Pedernera, por ejemplo, y sus estrategias espaciales se observa que la construcción de una forma de operar sobre el espacio arquitectónico y sobre el tiempo, en el sentido de la construcción de argumentos (piénsese en lo dicho sobre el viaje hacia la luz) que se hilvanan en un recorrido o promenade diferencial, hace que las construcciones o ensamblajes espaciales sean también unidades temporales.

Dichas unidades no están relacionadas con el lenguaje hablado o escrito, sino con el propio lenguaje de los objetos que el mismo Oddone pronuncia cuando refiere a Lenci docente. Aquí se procede a un proceso de vacío de signifiante, no porque esto sea así en términos de arquitectura, sino que es apropiado para entender ciertos comportamientos y ciertas técnicas de manipulación de elementos, que un estudiante debería conocer en sus primeros años.

En el propio lenguaje de los objetos, en la definición del espacio estos pueden construir unidades espacio-temporales que dentro de la lógica de un argumento arquitectónico conforman una estructura narrativa, no leída en palabras, sino en objetos relacionados a una experiencia.

La construcción de esta máquina (didáctica) narrativa (arquitectónica o proyectual), no es una simple transcripción de la narrativa literaria, en ese sentido explica Calvi que:

[...] un escrito, un texto no significa automáticamente que sea narrativo. Para serlo, necesita cumplir algunos requisitos, el primero de los cuales es que esté construido en torno a una *mise en intrigue* [puesta en intriga]. La intriga, como nos recuerdan las páginas iniciales de *Temps et récit*, es esencialmente un trabajo de síntesis de elementos heterogéneos, de eventos múltiples y dispersos que vienen integrados en una historia entera y completa: es el ‘mediador entre el evento y la historia’. Otro requisito del relato es su configuración como operación mimética que se ejercita en el ámbito de la acción y de sus valores humanos. Se trata, por tanto, de una construcción que representa, imita la experiencia temporal viva.³⁶

Lo anterior, permite señalar que cualquier arquitectura no es narrativa, sino que se constituye en un relato que implica una continuidad de sucesos, eventos, en cuyo recorrido se define la experiencia arquitectónica. Así, los elementos configuradores de ese proyecto no están a disposición exclusiva de una forma,

de una geometría (aunque sí responderán a sus leyes organizativas), sino que compondrán un entramado más allá de lo físico objetual.

A partir de lo analizado anteriormente, se pueden sintetizar tres condiciones para que estas espacialidades puedan ser interpretada en términos de narrativa, que relacionan y amplían el marco conceptual del proyecto arquitectónico: lo narrativo, lo intangible y lo háptico. A continuación, se profundiza en cada uno de estos conceptos.

Lo narrativo

Se puede reconocer en lo narrativo, tres conceptos que se interrelacionan en un todo significativo. Episodios, argumento y secuencia enlazan una sucesión espacio-temporal de múltiples interpretaciones. A continuación, se define cada uno de estas nociones.

Episodios: se puede definir el episodio o evento relacionado con lo narrativo por su contenido cinemático, es decir, la relación entre el episodio en sí (su contexto espacial-formal) el movimiento y el evento. Es importante considerar la particularidad de que el origen arquitectónico de cada episodio se encuentra dentro de una realidad específica y no en una figura geométrica abstracta.³⁷

Es posible conjeturar que la complejidad del cruce planteado por Tschumi no se conjuga con una geometría absoluta o con una simplificación de formas como cuando Pallasmaa refiere a la arquitectura aaltiana, diciendo que:

frente a la inclinación moderna por la pureza y lo absoluto, la arquitectura de Aalto a menudo proyecta imágenes de lo incompleto. Su arquitectura episódica suprime el predominio de una imagen visual única. Su arquitectura no viene dictada por una única idea conceptual llevada a cabo hasta el último detalle, sino que se desarrolla a través de escenas, episodios e invenciones arquitectónicas independientes.³⁸

El episodio arquitectónico conforma una relación emocional entre su recipiente y la experiencia que en él sucede, en la que no existe parquedad desde la forma arquitectónica, ni tampoco ajenidad al suceso que se está dando como parte de la experiencia arquitectónica.

En el caso de la condición emocional que propone la arquitectura de Aalto surge, en gran medida, a partir de las inconscientes asociaciones sensoriales que evoca, por ejemplo en el caso de "... la pintura era más que una afición para Aalto; parece que le fascinaba especialmente la manera en que el pintor compone y combina asociaciones, creando un impacto emocional durante el proceso creativo".³⁹

Además, Pallasmaa, en el mismo texto, establece una asociación con una idea compositiva pictórica cuando afirma que en la Villa Mairea existe un virtuoso ejercicio de la técnica del collage pictórico.⁴⁰

En otras palabras, esa idea de collage se transmite en las transcripciones tschumiánas, que nunca intentan trascender las contradicciones entre objeto, hombre y evento, sino que mantienen estas contradicciones de manera dinámica, en una nueva reciprocidad y conflicto. Estos episodios podrían convertirse en unidades narrativas (o unidades lingüísticas, como señala Barthes⁴¹), en las que, independientemente del lenguaje, conforman unidades complejas que se articulan con un criterio de totalidad. En la definición de unidades, son comparable los episodios o eventos, con las unidades narrativas mínimas que define Barthes.

Explica “dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas”.⁴²

Es interesante aquí la definición de situaciones de los Situacionistas que, si bien son explicadas a través de la relación con la deriva urbana como proceso, incorporan en una sola jerarquía tanto lo material como los comportamientos que estos encierran o permiten. Debord manifiesta que “nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior. Tenemos que poner a punto una intervención ordenada sobre los factores complejos de dos grandes componentes en perpetua interacción: el marco material de la vida; los comportamientos que entraña y que lo desordena”.⁴³

Como se acotó anteriormente en el análisis de los ensamblajes espaciales de la obra de Oddone, la creación de situaciones, episodios concatenados, lo aparta de la ortodoxia moderna. Explica Pallasmaa el drama arquitectónico de la Villa Mairea:

Mientras que la arquitectura moderna aspiraba en general al desarrollo coherente de un leitmotiv único y fijo a lo largo del proceso de diseño, Aalto cultivó deliberadamente la modulación y un cambio constante del ritmo, el tempo y la tonalidad. Enfrentaba elementos opuestos: romántico y racionalista, moderno y popular, nuevo y tradicional, producto de la naturaleza o de la mano del Hombre, formas libres y geometría. Aalto subordinó las exigencias de la lógica y de la coherencia estructural ortodoxa con el objetivo de generar una expectativa poética, una sensación de descubrimiento, de aventura y de intimidad en el secreto. La villa Mairea se divide en entidades temáticas separadas

de la misma manera que una obra de teatro se divide en actos o una sinfonía en movimientos.⁴⁴

Aquí, lo que para Bermúdez es episodio o evento, para Pallasmaa son entidades temáticas separadas, que no están subsumidas en una lógica geométrica impuesta, sino que sus lógicas de acople respetaban siempre esa pluralidad de circunstancias, en la que la geometría, por consiguiente, era de orden complejo, y adopta una postura de no imposición al orden emanado de estas entidades o episodios singulares.

Argumento: al principio de este capítulo, se hizo referencia a las distorsiones de una trama, que se alejaba de la homogeneidad geométrica. Esa distorsión no era arbitraria, sino intencionada en términos de proponer un escenario episódico, como lo explica Muntañola:⁴⁵ “finalmente, se analiza objetos para ver al Hombre a su través. Al revés del teatro, la arquitectura descubre el argumento en el escenario y el lenguaje en el objeto. La topogénesis nace y muere con el lenguaje, pero no puede identificarse con él, como sugiere el pasaje bíblico de la Torre de Babel”.

Más adelante explica la mimesis estética, que es siempre la representación de una acción a través de una ficción artística correcta, gracias a un argumento, o intriga, poéticamente estructurada. Análogamente, el objeto arquitectónico tiene un argumento espacio- temporal, o lugar, que articula construcción y habitación (o habitar), con un diseño (o proyecto) que precisa, mide y proporciona un objeto arquitectónico.

Este argumento se convierte en el eje vertebrador de las decisiones uniendo habitar con arquitectura, más allá de cuestiones programáticas (funcionales) estilísticas (formales) o de orden geométrico-organizacional (partido), no las niega, sino que las utiliza en función de un argumento que incluye la complejidad de todos estos aspectos en un orden heterotópico al que Porphyrios se refería al referir a Aalto.

Secuencia: la manera de discurrir entre los episodios es parte del discurso argumental y puede contener una paradoja entre los términos argumento y secuencia como explica Barthes “ya hemos señalado que por su estructura misma el relato instituía una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa”.⁴⁶

De esta manera, se define un argumento como la estructura general de disposición de elementos, colocados en una determinada secuencia o una serie de secuencias posibles, entendiendo que no hay una sola posibilidad secuencial en

la arquitectura compleja de Aalto u Oddone, sino que existen múltiples posibilidades que dan variedad y multidimensionalidad al discurso narrativo.

Tschumi abordó la secuencia como un proceso cinematográfico, dibujado como fotogramas de películas, aportando un concepto dinámico, generando una secuencia de espacio, movimiento y acontecimiento, donde este último son fotogramas que implican un episodio o evento (también término utilizado por Tschumi) y una secuencia que puede organizarse dentro de una cierta lógica narrativa.

Lo intangible: una geometría otra

Pallasmaa se refiere reiteradas veces a “la tiranía del ojo”, aplicada a nuestras experiencias visuales en espacios arquitectónicos⁴⁷, diferenciándola de “la visión ocular centrista”, puramente basada en la imagen visual. Es solo una escenografía para el ojo, en la que se eliminan los demás sentidos que participan en la compleja experiencia arquitectónica.

Es reconocible en la arquitectura la posibilidad de una geometría que incorpora medidas y proporciones surgidas de los materiales que la conforman, de los elementos estructurales o de cierre que la delimitan. Hoy se reconoce además una geometría paramétrica surgida de algoritmos complejos que recrean parámetros de todo tipo (de uso, de cualidades ambientales, tecnológicas, etc.). Esto hace al mundo de aquellos elementos tangibles que componen la arquitectura, pero que permanece vedado a aquellos intangibles (definidos en el capítulo anterior) que alteran esos tangibles, los humanizan y los elevan más allá de la mera construcción de espacios.

Se puede conocer la geometría que se pone en juego en el camino de proyecto que formaliza o da orden a un caos de información de distintos órdenes, pertenecientes al propio objeto o a condicionantes de otro orden (sitio, programa, economía) así “los conceptos se construyen en el camino del proyecto. Es un proceso que implica modificaciones, adaptaciones, fluctuaciones entre lo abstracto y lo concreto, entre lo ideal y lo material, no como pares dicotómicos, sino complementarios. Sin lugar a duda existen un conjunto de recursos técnicos y contextos que le sirven de vehículo para la creación y reflexión, técnicas o artificios mentales, verdaderos componentes de los medios o condiciones del proceso proyectual”.⁴⁸ Este entrecruzamiento propone unas jerarquías alternativas o una sintaxis que subordina jerárquicamente estos elementos a un orden mayor.

En términos de la enseñanza de proyecto, esta subordinación se lleva adelante en el sentido de sumisión a la idea o a la condición academicista de *parti* o partido, como marco totalizador que determina una serie de subórdenes. El “partido” es un término utilizado reiteradamente en los talleres de proyecto como organización posible de un conjunto de variables proyectuales que se adscriben a un orden formal determinado. Define una serie de conceptos útiles en su trasposición didáctica, con el lógico límite de sumirlo en una matriz geométrica impuesta a ciertas condiciones del sitio, del programa, etc. transformando el proyecto, en el peor de los casos en un esquema construido.

De esta manera, la geometría es definida como el articulador entre los elementos físicos puestos en juego, interpretando su sintaxis como un acto de conjugación de medidas, proporciones y formas, adscribiendo a ciertos parámetros estéticos que subyacen en esa sintaxis.

Es posible hablar de geometría también, cuando no está definida en relación a elementos físicos, sino a aquellos intangibles, a las condiciones de una posible experiencia arquitectónica que va más allá de criterios formales de orden o jerarquía, en cierto sentido de homogeneización, como lo expresa Porphyrrios:⁴⁹

La necesidad de homogeneización, necesidad cuyo carácter es a la vez constructivo y ético, ha definido la sensibilidad ordenadora por excelencia del Modernismo: Homotopía. Este es el reino de la semejanza, la región donde el paisaje es similar, el sitio donde las diferencias son dejadas de lado, y se establecen unidades expansivas. Las homotopías facilitan la consolación, favorecen la continuidad, familiaridad y recurrencia, transformándose en las regiones despreocupadas donde la mente puede divagar libremente, siempre descubriendo las pequeñas claves ocultas que aluden a la semejanza del universo.

El mismo Porphyrrios analiza en la obra de Aalto lo que él llama la taxonomía de la representación sensorial donde establece la yuxtaposición de recursos como estrategia válida contra la homogeneización donde Aalto fue “contra la iconografía unitaria y homogénea que promulgó la simpatía internacionalista del Modernismo, Aalto escogió el criterio ‘anacrónico’ del edificio como ciudad. Así, en lugar de la imagen empresarial singular que la homotopía cultivó, la heterotopía albergó la simbiosis de una cantidad de fragmentos iconográficos conflictivos”.⁵⁰

Aquí, la construcción ya no expresa subordinación a un formal o tipológica sino una simbiosis que acepta la conflictividad de los fragmentos puestos en juego. Esta situación es cercana a los balbuceantes primeros años de la enseñanza de proyecto, donde el estudiante solo conoce fragmentos que intenta poner en clave arquitectónica, lejos de la adscripción a una idea o a un partido.

Por lo tanto, esta condición caótica o conflictiva puede ser un primer parámetro de esta geometría de lo intangible. Añadido a esto, la voluntad no jerárquica de esta geometría, en tanto mantiene la condición de las partes en juego equilibrado entre los fragmentos y el todo. Estos intangibles, definidos en el capítulo anterior, son señalados como cualidades o *qualia* que son el conjunto de experiencias sensoriales que surgen de una acción o de un fenómeno. El venezolano Ulises Moulines incluso los categoriza, con rasgos similares a lo profundizado anteriormente. Afirma que: “las categorías (pre-sistemáticas) de qualia que Goodman admite en su sistema son: colores, sonidos, grados de calor, momentos y lugares visuales, y quizás algunas más, pero Goodman, en realidad, sólo es explícito para con las tres categorías de qualia visuales: color, lugar y tiempo”.⁵¹ A su vez explica por qué estas cualidades no forman parte del universo de formas y dimensiones. Afirma sobre Goodman⁵² que:

Es de notar que en las categorías visuales no se incluyen qualia de tamaño y de forma. La razón que da Goodman es que formas y tamaños no pueden ser nunca qualia...La razón es que, para que algo sea un quale, es necesario que cualifique un compuesto, y para ello es condición necesaria y suficiente que haya una parte del compuesto que tenga ese quale. Pero esto no se puede aplicar a formas y tamaños, por pequeñas que sean las unidades de los mismos que consideremos. En efecto, del hecho de que una parte del compuesto tenga un tamaño o una forma determinados no se infiere que el compuesto total tenga esa misma forma y tamaño: en general, esto no ocurrirá. Por ejemplo, ninguna de las secciones de un individuo circular es un círculo. Y, recíprocamente, la suma de círculos generalmente no es otro círculo; en cambio, la suma de dos rojos o de dos lugares es también un rojo o un lugar.

En esta consideración, la forma y el tamaño, algo inherente a la arquitectura o inevitable, queda subordinada al orden de las sensaciones, fuera del orden sintáctico formal. No lo excluye porque la forma y el tamaño son inexcusables en la arquitectura, pero no lo referencian directamente a la experiencia arquitectónica, es decir, al fenómeno que allí sucede.

Se puede señalar que, en oposición a la sintaxis, propia de la estructuración de un lenguaje que sigue una coherencia interna, se pone en juego una *para-taxis*, un orden paratáctico, referenciado a un todo no jerarquizado, de yuxtaposiciones coordinadas, más enfocado en el mensaje que en su dimensión visual. Respecto a lo definido en el capítulo anterior como argumento, episodio y secuencia, construyen los elementos a poner en juego sin un orden de subordinación, por lo menos en una primera instancia.

Establecer un orden paratáctico entre estas condiciones para una narrativa arquitectónica definirá un lenguaje propio, que las represente, determinando una geometría de la experiencia definida por aquellos intangibles que se expresan en las condiciones de los elementos físicos que le dan materia y forma.

De alguna manera, se está en contra de una reproductibilidad de las formas arquitectónicas, ya sean estas consolidadas por emergentes geométricos (partidos) o por la propagación de imágenes arquitectónicas vacías de experiencias, ya que “la obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo”.⁵³

Dice Andrade⁵⁴ que:

La estructura paratáctica es a menudo relacionada con la forma analítica de Adorno en su *Teoría estética*. Aunque se asuma el gran repertorio de formas empleadas por el autor ... la escritura de Adorno fue definida como paratáctica. Esa definición, que se acomoda más o menos bien a sus escritos, curiosamente provocó una sobrevaloración de la parataxis que, al final, acaba siempre por desvalorizarla. Pues, al tomar la parataxis como procedimiento hegemónico de los escritos de Adorno, al extender su alcance a toda la obra del autor, se pierde de vista (i) la definición más estricta de esa noción, (ii) su sentido más preciso al interior de toda la obra, además de (iii) la idea de constelación que era concebida junto a la preparación de la *Teoría estética*.

La geometría de lo intangible es una constelación (paratáctica) que incorpora todo aquello que está por fuera de lo físico, una geometría que puede representar la complejidad de la experiencia arquitectónica. En cuanto a lo intangible, se habla de aquello que compone y forma parte de la arquitectura, pero que no tiene entidad objetual como el espacio, la gravedad, la luz, el movimiento y el tiempo. Respecto del espacio, el filósofo francés Gilles Simondon⁵⁵ (1924-1989) dice “el espacio no es un objeto, sino una dimensión primaria del medio. La percepción del medio como extenso, el ajuste sensorio-motor a la espacialidad pueden existir en un mundo sin objetos, es decir, sin discontinuidades, sin singularidades”.

Estos ejemplos podrían ser los análisis del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich, hechos por Paul Rudolph⁵⁶ o los dibujos de Gio Ponti de la Ville Nemazee o la Ville Planchart, o incluso las narrativas a modo de *storyboard* en *The Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi.

Estos intangibles podrían definirse como aquellos parámetros que inciden sobre la arquitectura, pero que no conforman un objeto material, sino que determinan la posición y forma de estos.

En los dibujos de Rudolph, se verifica la voluntad del arquitecto de analizar la planta del Pabellón de Barcelona desde otros parámetros que no sean los argumentos clásicos, sino que estén destinados a descubrir el aparente capricho en la posición de los planos de mármol que definen recorridos y conforman espacios, tanto exteriores como interiores.

En una entrevista, Rudolph expresa el porqué de los dibujos que realiza del Pabellón de Barcelona donde explica:

...para mí, el Pabellón de Barcelona de Mies es su mejor edificio. Es uno de los proyectos más humanos de los que se me ocurre, una rareza del siglo XX. Es realmente fascinante ver la naturaleza de este pabellón. Me alegra ver que Mies no fue capaz de resolver ciertos aspectos de este proyecto tales como la modulación de los mármoles, los montantes o las juntas del pavimento. Nada realmente está alineado por una buena razón. Es lo que realmente humaniza el edificio. ...Realicé una serie de dibujos que pretendían ilustrar el impacto del actual edificio (construido en 1992 en el lugar original que se construyó en 1929), los cuales difieren de otros dibujos, fotografías, etc. El pabellón de Barcelona es principalmente una experiencia espacial. No se ha alcanzado una forma de describir el espacio, y por tanto los dibujos se hacen inadecuados. Uno de ellos traza la secuencia del espacio a través del pabellón.⁵⁷

Aquí Rudolph expresa su desazón y su falta de convencimiento respecto al resultado final de los dibujos. Se manifiesta la complejidad del dibujo analítico para *explicar* la experiencia espacial, pero a su vez Rudolph desarrolla una serie de análisis innovadores en este aspecto, que sirve de camino inicial a los mapeos cognitivos. Algunos de estos dibujos (Figura 65) generan campos de tensión entre los elementos físicos que dan forma al espacio arquitectónico, tratando de explicar una posible estructura u organización cuya geometría no aparece, en un principio, en forma evidente.

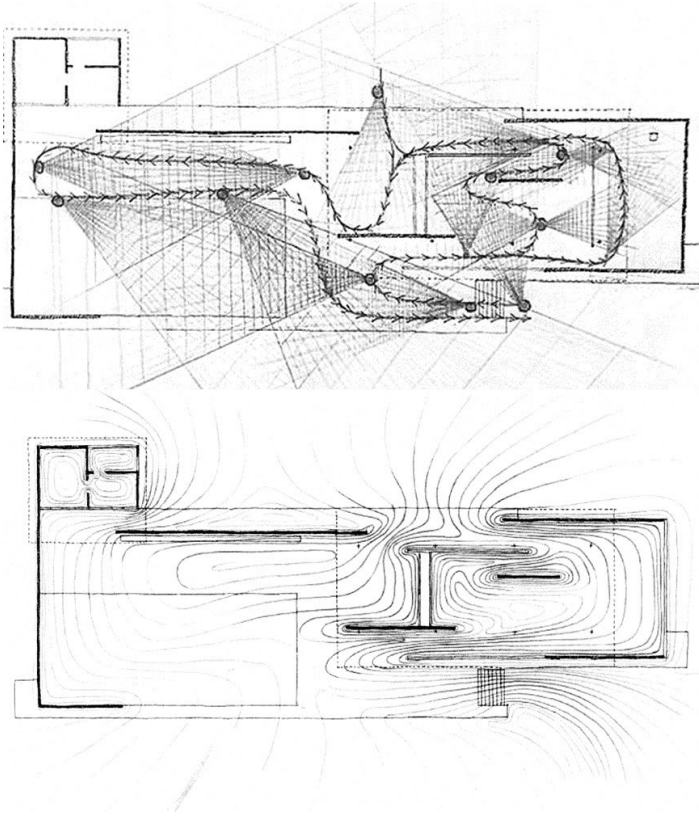


Figura 65. Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph. Fuente: <http://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>

Este trabajo permite un estudio del espacio arquitectónico de obras como el pabellón de Barcelona (Mies van der Rohe y Lilly Reich, 1929) o la Villa Mairea (Alvar Aalto), desde un ángulo similar al de Rudolph tratando de establecer parámetros certeros para efectuar análisis del espacio arquitectónico ubicando al trabajo de Paul Rudolph como puntapié inicial.

Otros posibles antecedentes serían los dibujos de Gio Ponti para el proyecto de la Villa Planchart, construida en Caracas, Venezuela (1957) en la que se analizan ángulos de visión relacionados entre ciertas ubicaciones espaciales y la ubicación de ventana o puertas, junto con ciertos recorridos, en una casa que presenta una configuración alrededor de un patio, pero con infinidad de direccionalidades y angularidades lo que otorga una gran complejidad de planta (Figura 67).

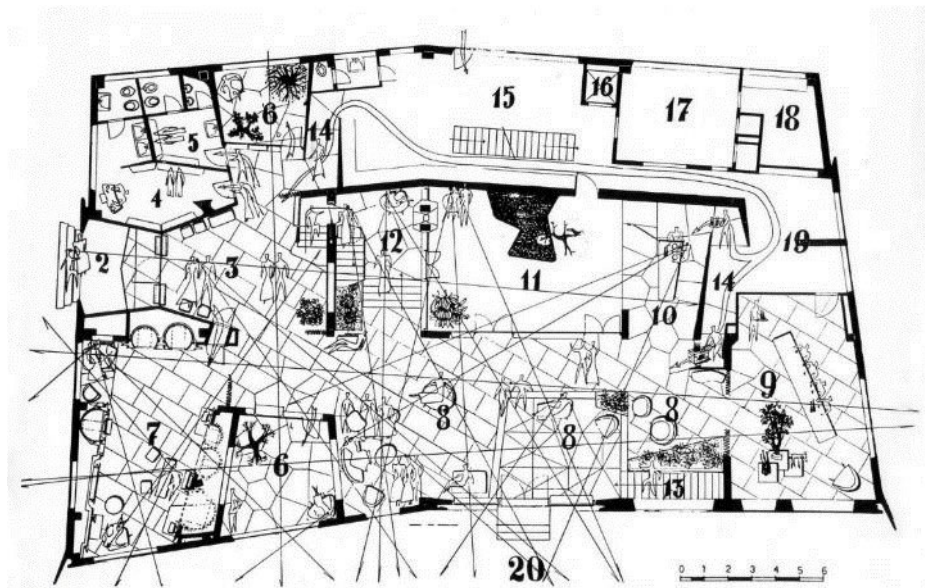


Figura 66. Villa Planchart, Gio Ponti, Caracas, 1957. Fuente: <http://villaplanchart.blogspot.com/2010/02/prospetti-plante-e-sezioni-di-villa.html>

El caso de Gio Ponti y los dibujos en planta de la Ville Nemazee o la Ville Planchart reflejan una trama oculta que une visuales exteriores e interiores, de alguna manera independientes de la posición de los muros.

También se puede incluir dentro de estas búsquedas, los análisis de Luigi Moretti en el texto “Estructura y secuencias de espacios” (1952).⁵⁸ Se pueden añadir a esta trilogía los dibujos del arquitecto argentino Eduardo Sacriste en su libro *Huellas de edificios*⁵⁹ en el que con el solo hecho de dibujar en la misma escala diferentes edificios genera una dimensión crítica de la experiencia arquitectónica, en relación a la geometría, al espacio y a la materia.

Moretti realiza maquetas del espacio interior de obras variadas desde Guarino Guarini a la Villa Adriano en Tívoli, o Andrea Palladio, pasando por San Pietro, buscando formalizar el espacio interior, estableciendo secuencias, proporciones, ritmos y armonías.

El vacío en este caso es lleno, tratando de diferenciar la forma exterior del edificio de su interior, destacándose la complejidad de las articulaciones formales entre los distintos espacios, propias de la arquitectura barroca (Figura 67).

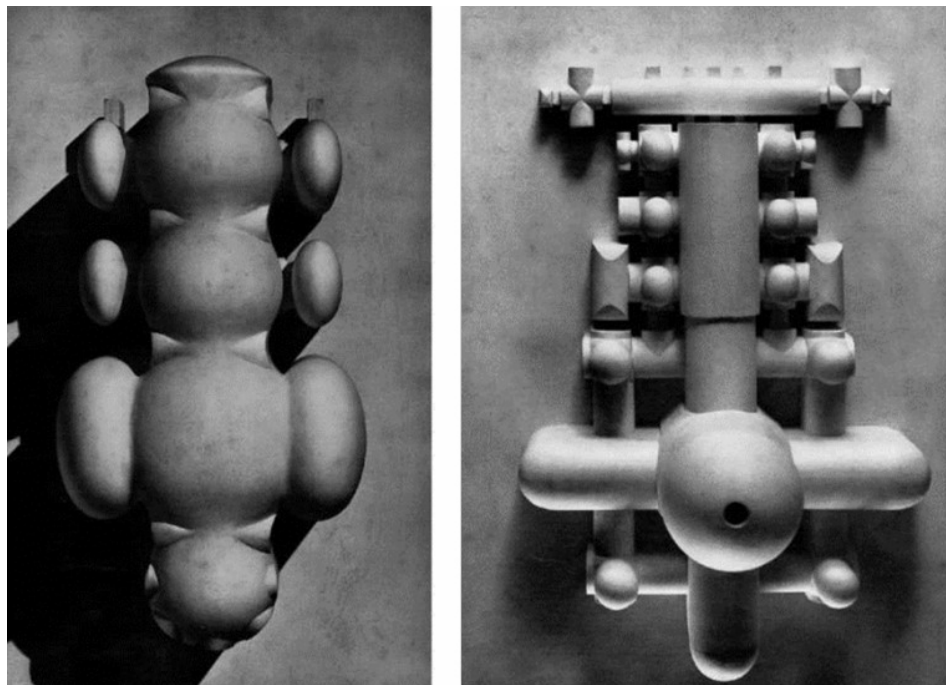


Figura 67. Luigi Moretti, “Estructura y secuencias de espacios”. Fuente: revista Spazio (1952).

En definitiva, este conjunto de formas analíticas (documentales, biográfico-narrativas y formales interpretativas) construyen una urdimbre compleja, que trata de no reducir el objeto de su análisis, sino conjeturar sobre los múltiples caminos posibles. Como decía Oddone “la ley de la gravitación de Newton, también explica toda la estructura de nuestro universo material, y, sin embargo, nada dice del espectáculo incomparable y cambiante del universo”.⁶⁰

Se vuelva al concepto de isovistas. Para explicar estas investigaciones, los profesores Michael Benedikt y Sam McElhinney,⁶¹ de la Universidad de Texas en Austin, sostienen que:

Solo una cantidad infinitesimal de la luz que llena una habitación (o cualquier lugar al aire libre para el caso) entra en un ojo, para ser absorbido por una retina y extraído de la información que lleva... Si uno pudiera congelar toda esta actividad por un instante en una sustancia diáfana, tallar un cubo de dos pies de él y transportarlo a un oscuro y vacío lugar, poner la cabeza en el cubo (como en un balde) y luego empezar todo de nuevo... uno se encontraría, por un instante, a sí mismo de vuelta en la habitación, viendo todo alrededor en 3D. El espacio

puede ser un dominio de posibles movimientos corporales sin obstrucciones, y así que siéntete como ‘libertad’; pero también es un campo, lleno de información. Nunca, jamás, está vacío.

Estas búsquedas e investigaciones, parecen relacionadas con la posibilidad de expresar la experiencia espacial y háptica, más que de un análisis geométrico en tanto posición de elementos en el espacio o geometrías englobadoras o algún sistema de proporciones que coordinen modularmente la planta.

Estos esquemas parecen estar en búsqueda de lo que Holl (2011) referencia como determinante en una experiencia arquitectónica en la que es importante:

considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un *continuum* experiencial. Aunque podamos desmontar dichos elementos y estudiarlos separadamente durante el proceso de proyecto, estos se fusionan en el estado final y, en última instancia, no podemos dividir fácilmente la percepción en una sencilla colección de geometrías, actividades y sensaciones... Dentro del continuum experiencial del espacio enmarañado captamos objetos en campos definidos como un todo.⁶²

Los intangibles están alejados del sentido de la vista o, mejor dicho, el sentido de la vista es un mecanismo de extensión hacia los otros sentidos, explicado por Pallasmaa:

todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.⁶³

Se pueden puntualizar cinco de estos elementos intangibles que junto a los elementos arquitectónicos conforman la estructura narrativa de la arquitectura como: el espacio, la gravedad, la luz, el movimiento y el tiempo. A continuación, se define cada uno de ellos.

Espacio

En un contraste entre la concepción platónica del espacio (entidad abstracta, intermediaria entre el ser y el devenir) o la aristotélica en la que el *topos* es el receptor de los cuerpos, materializa el lugar como la forma y límite de los mismos, se encuentra una dualidad esclarecedora. El espacio que caracteriza aque-

llos ensamblajes espaciales es a su vez abstracto y newtoniano, en el sentido que “actúa” sobre los objetos sin que estos actúen sobre él, pero también es háptico, en el que los sentidos, en toda su dimensión y complejidad actúan sobre él.

Esta aparente dualidad se intensifica si se refiere a la experiencia espacial, donde lo háptico, lo sensorial y lo psicológico conforman una relación compleja. Un acercamiento a esta definición de espacio como experiencia permite relacionarlo con esquemas perceptivos a partir de generalizaciones de muchos fenómenos, el espacio no es un objeto externo ni una experiencia del todo interna, en el planteo de Norberg-Schulz.⁶⁴ Por un lado, no es solo la experiencia subjetiva la que crea el espacio, tampoco lo es la geometría abstracta la que lo define, sino esa indisoluble relación que pone al espacio como la referencia del habitar.

Volviendo a la aparente paradoja, se puede decir que la propuesta de este espacio que nos interesa se entiende, en su realidad, solamente desde una contraposición vacío-volumen y en su manifestación en simultaneidad, en donde la dirección clásica y platónica de forma genera espacio, sino se vuelve ahora, en favor de un vacío que genera espacio y forma simultáneamente.⁶⁵

A partir de esta situación, se logra pensar entonces –y en un exceso de síntesis– que el hacer arquitectura comprende dos posturas antagónicas, al considerarse como una práctica estética o generadora de vacío o como una práctica racional o generadora de forma. Así, se toma este antagonismo solo a modo operativo.

Siguiendo esta afirmación, se puede también decir que unos piensan en la práctica arquitectónica como un proceso creativo en el que intervienen una serie de condicionantes posibles que si bien pueden ser analizadas objetivamente, ya que forman parte de lo real, no podemos concebir la verdad como correspondencia con un mundo dado de antemano, y que hemos de hacerlo, por el contrario, de manera distinta, asumiendo que el proceso de proyectar, se transforma en un proceso artístico, no-lineal y alternativo.

Desde otra perspectiva, lo anterior se podría postular un proceso racional, cuasi científico que relaciona hechos ya producidos con una respuesta que es la reproducción de lo ya conocido. Es decir, se emparentan condicionantes con soluciones (es decir las condiciones del lugar, la ciudad, el programa de necesidades nos definen las posibles soluciones), tecnología con forma (es decir la tecnología elegida es la que determina la forma) economía con elementos (los elementos de arquitectura son los que surjan de una economía de los recursos disponibles).

Se puede decir que los primeros hacen hincapié en la autonomía del proceso y los otros en un proceso lineal de sucesión lógica de preguntas y respuestas. No interesa en este momento situaciones o posturas pendulares o intermedias, ya que el sentido del planteo en esta oposición es la de preguntarse si estas posturas pueden tejer un tapiz común independiente de los resultados o formas arquitectónicas tan diferenciadas como los postulados de estas propuestas parecen inferir.

Es evidente que, más allá de la amplitud del universo actual de la arquitectura, sería imposible decir taxativamente cuáles serían los que pertenecen a un grupo u a otro. Se podría afirmar que sí se puede definir una serie de obras que pertenecen a una cierta práctica estética, a un genérico concepto de belleza, que surgen de ambas posturas.

Tampoco se puede decir que algunas de estas dos posturas resulten a priori no válidas. Así entonces, dos posturas antagónicas respecto de la arquitectura *construyen mundos*, como sostiene Goodman, estas diferentes posturas respecto de sus procesos de generación, construyen una belleza arquitectónica a pesar incluso de negarla, borrando los límites entre lo real y lo irreal, entre lo material y lo percibido, entre las cosas y el vacío por ellas dejado.

Si se pregunta qué sucede si por un momento se puede establecer una pregunta en el que el concepto de belleza en lo referido a la arquitectura no se relaciona con la forma, con la cosa, con el objeto, sino que se pudiera aislar, como si se habla de un virus dentro de un laboratorio, el concepto de belleza sin llevarlo al terreno de la idea, ni tampoco al de las cosas, sino trasladarlo a lo que es inmanente a una obra arquitectónica, el nudo de su cohesión, a ese escurridizo concepto de espacio arquitectónico.

La intención entonces, es prestar una nueva mirada sobre el vacío, lo que no es, lo que es dejado, lo que no es forma buscando más allá de las concepciones clásicas sobre el estudio del espacio arquitectónico, como en su relación con los usos, con la percepción, o con su materialización, sino que se intentará comprender el poder de la ausencia como una forma de absorción de lo bello dado que “la idea de lo bello, que tiene que excluir todo lo heterogéneo a ella, todo lo puesto convencionalmente, toda huella de cosificación. También a causa de lo bello ya no hay nada bello: porque ya nada es bello”.⁶⁶

Se puede considerar lo que no es, también desde otras artes, la música a partir del silencio, la escultura, a partir de cualquier obra o reflexión de Chillida; aunque se profundiza en lo espacial arquitectónico. En definitiva: ¿puede existir una estética del vacío, es posible pensar que desde la nada surja la belleza?

Si se piensa en el vacío como la nada, es prácticamente imposible pensar que las relaciones a partir de las cuales se estructura la estética como estudio de la belleza puedan existir. Aunque si en el más puro intelecto, en el que las cosas no valen como tal sino solo en su universalidad, en su condición esencial, es difícil pensar la existencia de una sensibilidad hacia el vacío, que se transforme en concepto.

¿Pero realmente se percibe el vacío o solo es una idea que surge a partir de una reconstrucción mental a partir de la presencia de las cosas y sus relaciones?

Según Merleau-Ponty “el objeto visto está hecho de fragmentos de materia, y los puntos del espacio son exteriores unos a otros. Un dato perceptivo aislado es inconcebible, por poco que se haga la experiencia mental de percibirlo. Con todo, se dan en el mundo objetos aislados o el vacío físico”.⁶⁷

Lo expresado en este último párrafo es interesante ya que no niega el concepto de vacío. Primero lo define como lo que rodea a un objeto aislado, individual, carente de referencia hacia otro.

En cuanto a la relación sensible con el vacío y la imagen poética del espacio, Bachelard explica que “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación”.⁶⁸

Esta última reflexión nos aleja de entender el vacío a partir de relación que establecen las cosas en su sintaxis, en sus formas de relación o composición, en la medida del vacío, en la medida de los silencios dejados por las cosas, adquiriendo un segundo plano aquello que la arquitectura había construido como propio, la idea de orden.

En definitiva, desde la construcción de esa estética del vacío, se puede hablar de un abanico que va del vacío como la noción física de la nada, hasta el entretejido inseparable entre las cosas y sus intersticios. En arquitectura y en un gesto de simplificación básica, se puede definir una etapa no moderna (anterior al movimiento moderno) y una etapa moderna (después del movimiento moderno) en la que la validación de la belleza comprende una ruptura contundente.

Si se considera el espacio arquitectónico no-moderno, desde Alberti en su *De Re Aedificatoria* (1450) e incluso antes, la noción de orden está íntimamente ligada a la belleza. Incluso cuando manifiesta que “la calle resultaría más bella si todos los pórticos fueran hechos del mismo modo y los edificios destinados a viviendas, bien alineados a uno y otro lado, y no más uno que otro...”. Esa misma noción de orden, de regularidad, se traslada a la ciudad, con la consecuente idea de unidad, es decir, el orden de las partes definiendo un todo único. La

noción de unidad no solo está en la consideración de la necesidad de identificar la belleza con la percepción de un objeto, de entender sus leyes, las leyes que dan pie a su materialidad, sino también la relación entre esa unidad y el concepto o contenido que ella representa. Cuanto más fuerte y más indisoluble es esta unión, la belleza es más evidente.

En muchos sentidos, la condición de belleza está signada por esta unidad, que no permite disociaciones entre elementos, sino una unidad geométrica que lo transforme en un todo absolutamente indivisible. En diferentes autores, es común la asociación de la belleza cercana a la utilidad (lo conveniente) a la proporción, a la unidad, a la simplicidad, condiciones asociadas al orden geométrico.

El movimiento moderno encontró en el espacio –incluso en la relación espacio-tiempo– una oportunidad de investigar un nuevo orden espacial, por fuera de los cánones clásicos. Si bien esta ruptura con lo clásico, ya era propia del romanticismo en el que se opone el sentimiento a la razón, se puede arriesgar que es solo una base para incurrir en nuevas investigaciones estéticas en la que la rebelión a lo establecido y la idea de libertad son las condiciones premonitorias de un pensamiento estético nuevo.

Respecto al análisis de los sentidos, del placer que implica la belleza, Kant retoma la idea de lo sublime como un placer negativo cuando propone:

en cambio (el sentimiento de lo sublime), es un placer que nace sólo del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no puede unirse con el encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siendo rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo.⁶⁹

Incluso, lo sublime y lo pintoresco, llevan también el placer del lado de lo desagradable y doloroso. Volviendo a Kant, lo sublime está ligado a la grandiosidad, inmensidad e inconmensurabilidad ya que la intuición de esos fenómenos lleva consigo la idea de infinitud.

Esta manera de definir lo sublime como otra forma del placer, como algo no solo inmenso, sino también inconmensurable, es decir imposible de medir, de calcular.

Esta cualidad de lo sublime abre una puerta a entender la idea de infinitud del vacío, de la continuidad conceptual infinita del espacio arquitectónico

moderno, promulgada como la piedra de toque de la nueva estética de la arquitectura del movimiento moderno, de alguna manera abandonando el orden (clásico) y haciendo foco en lo que *no se puede medir*.

Se puede decir que este preludio romántico desemboca en un llamado hedonismo del espacio arquitectónico, que de alguna manera configuraría una nueva manera de mirar emparentada a una nueva estética en la que las cosas estarían en un segundo plano y el espacio arquitectónico se convierte en el centro de las investigaciones proyectuales. Pero no fue el espacio lo que le dio sentido al desarrollo internacional del movimiento moderno, sino el llamado Estilo internacional, término acuñado por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932, una comunión entre un planteo de un nuevo estilo canónico aunado con una estética de la racionalidad o en última instancia del funcionalismo, cambiando las investigaciones sensoriales del espacio arquitectónico de raíces wrightianas, nórdicas e incluso ibéricas por la infinita repetición, monosilábica del espacio homogéneo moderno, tomando distancia de lo sensorial

La recuperación de ese hedonismo incorpora en la actualidad un nuevo romanticismo, otra vez, contra la supremacía del ojo, al decir de Pallasmaa. Nuevamente, la liberación del orden geométrico, establecido por reglas de control ajenas a la percepción de los objetos arquitectónicos y del espacio arquitectónico, habla de una belleza anclada a una experiencia multisensorial, algo que va más allá de la idea de belleza como intercambio entre observador y objeto sino más bien en una empatía que crea un mundo indisoluble entre obra y observador, que en el caso de la arquitectura las reglas de ese mundo están dominadas por el espacio.

Si se entiende que ese mundo arquitectónico está dominado por el espacio, se puede construir un mundo arquitectónico con la ayuda de los síntomas que Goodman⁷⁰ establece para que un objeto funcione como una obra de arte, haciendo hincapié en cinco síntomas:

1. *Densidad sintáctica*: el grado de cohesión del lenguaje en relación al vacío implica considerar a este como un elemento más, no como un distanciamiento entre partes sino como un componente necesario.
2. *Densidad semántica*: el espacio como símbolo, parecería estar anclado a los elementos que le dan forma, pero una manera alternativa de entenderlo sería a partir de sus condiciones más intangibles, como la relación espacio-tiempo (la narrativa), el efecto de la luz natural sobre el espacio, e incluso la medida, no solo como cualidad física sino en cuanto relación dimensional corporal.

3. *Plenitud relativa*: la capacidad estética del espacio, no entendida a través de la forma de los elementos que lo conforman, sino entendida por su carácter fragmentario, solo entendible a partir de un recorrido que configura una sucesión, una narrativa que hilvana diferentes espacios opuesta a la noción de un espacio único.
4. *Ejemplificación*: es evidente que el espacio ha sido una de las categorías que han ejemplificado el curso del último siglo de la arquitectura.
5. *Referencia múltiple y compleja*: el valor del espacio, que, a pesar de ser vacío, puede ser forma, y en ese sentido contener en sí diversas lecturas.

La importancia del espacio en la construcción del mundo arquitectónico puede entenderse no solo como la interacción de la percepción de objetos y el vacío dejado por ellos, sino que se puede decir que la percepción del espacio es independiente de la de los objetos, aportando al hecho estético arquitectónico tanto o más que los objetos.

Muchas veces en ese sentido, el goce estético se refiere a una serie de interacciones en que el espacio, juega el papel de aglutinador. Es aquel material que no existe y que, sin embargo, es primordial ya que el significado de la arquitectura reside en el entrelazamiento de su entorno, sus fenómenos, su ideología. Es allí en que el espacio juega un papel principal en dicho entrelazamiento.

Tal vez si nuestra mirada, sensible o distraída, pudiera ver lo que no es, o si nuestras acciones, nuestra experiencia pudiera construirse como una ficción, en el sentido de poder experimentar algo creado con la imaginación, como una narrativa, superpuestas a formas y geometrías. Esto puede construir lo que llamaríamos una estética de la ausencia, ver lo que no es, vivir lo que la imaginación ha producido, e incluso, como práctica arquitectónica, hacer que el espacio genere forma, genere hechos y porque no, belleza.

Gravedad

La gravedad, aparte de consideraciones estructurales, de definición científica, propone una cierta tensión dentro de una narrativa arquitectónica. Con respecto a la obra del arquitecto italiano Luigi Moretti (1907-1973), se sostiene que:

La gravedad es un campo de fuerzas ordenado según la vertical y sin una referencia a su línea de origen, que se introduce como paralela al horizonte y que no es especular como la simetría. Se manifiesta en la arquitectura mediante el peso, la

densidad de una masa (la percepción de las materias) y el estado de sollicitación del conjunto de fuerzas que la conforman. La gravedad crea una graduación ascendente dentro de su campo de fuerzas similar a la de la visión perspectiva. Por lo tanto, no es homogénea y cualifica el espacio según la altura. Pero digamos como lo explica con sus propias palabras Moretti: el paralelismo de las cornisas principales permite que se lea con facilidad el ritmo ascendente de un edificio, ritmo fundamental, opuesto como es a la gravedad de los pesos.⁷¹

Aquí, se hace mención a un conjunto de ingredientes, propios de la gravedad, más allá de su condición científica o tecnológica (referida a materiales y cálculos propios de las estructuras) que constituyen un juego de tensiones en el sentido vertical del edificio, la masa de materiales puestos en juego (se puede recordar en este caso la pregunta de Buckminster Fuller a Norman Foster “*How much does your building weight, Mr. Foster?*”) y el carácter de los mismos, en tanto cualidad que cada material aporta al conjunto arquitectónico. En estos parámetros la gravedad se separa de la eficiencia tecnológica o de las hipótesis de cálculo, para pasar a un campo experiencial, del que a menudo es desdeñada.

Si se considera que, como expresa Campo Baeza⁷² “la Arquitectura no puede dejar de contar con la gravedad como ingrediente necesario, la cuestión del plano horizontal seguirá siendo un tema ineludiblemente básico”. El control de los materiales en función de la subordinación al orden natural (o físico) de la gravedad compone algunas cuestiones de partida como el plano horizontal, pero también situaciones respecto de los materiales puestos en juego en el arte de disponer pesos en el aire⁷³, que de alguna manera es una forma de entender la construcción desde la arquitectura.

Campo Baeza responde a una pregunta esquivada: cuáles serían las cuestiones eminentemente proyectuales surgidas de la gravedad, más allá de las propias de carácter estructural constructivo de las formas arquitectónicas sometidas a la gravedad. Es evidente la naturaleza del plano horizontal como sustento de la vida, como el plano vivido, y el modo en que ese plano se eleva en búsqueda de altura, formas y espacios.

En esa elevación es que se pone en evidencia la frase de Cervilla García, que en su escrito lo hace extensivo a lo histórico y cuya asociación trasciende el ámbito de la modernidad.

Peso y aire conforman para la arquitectura un solo par, asociado al de espacio-tiempo, como eje de la proyectualidad, los pesos no solo estarán dispuestos de acuerdo a la razón constructiva o tecnológica, sino que estarán organizados en relación al aire que dejan.

Campo Baeza establece varias asociaciones entre peso y aire, asociando la experiencia arquitectónica con la horizontalidad como dato esencial, y las tipologías ideales de carácter poético como la cueva y la cabaña, a otras de carácter formal-espacial como el podio y la plataforma.

Este aire será aquel necesario para habitarlo, también el necesario para dotarlo de luz, para entrever el movimiento, para condicionar la relación entre exterior e interior. De allí que en la obra de Oddone, la geometría de plantas está condicionada por una otredad, que no surge de lo constructivo ni de lo estructural (prácticamente no hay columnas a la vista, menos grillas estructurales homogéneas), sino que son elementos puestos para generar aire.

La indagación entre el cuerpo y materia (presente en Campo Baeza) es estudiada en toda su dimensión por Kenneth Frampton como lo explica Joel McKim, profesor en la Universidad de Londres. Frampton aborda desde la raíz etimológica de la palabra tectónica, como la síntesis de un proceso que involucra la construcción, la experiencia arquitectónica y el producto simbólico surgido de esta relación.

McKim analiza la relación entre la tectónica de Frampton y la fenomenología, con reservas sobre la cultura mediática actual, diciendo:

[...] alejándose de la fachada y lo escenográfico, Frampton (1983, 28) sugiere que con lo que la arquitectura debe luchar es “la presentación de una poética estructural”, que finalmente opera en un registro táctil, en lugar de visual. Según Frampton, las técnicas del arquitecto para cultivar un lugar para habitar están dirigidas hacia el cuerpo sensor: la manipulación de la luz y la oscuridad, la regulación del calor y el frío, el uso de la textura y el aroma. La arquitectura tectónica que promueve es, por lo tanto, una que se ofrece para ser experimentada y sentida, en lugar de simplemente vista. Parecería entonces que la articulación de Frampton del regionalismo crítico nos acerca a un conjunto de pautas o ideales que son de orientación fenomenológica sin ser anti tecnológicos, pero él, como Pérez-Gómez, sigue desconfiando de la creciente influencia de los medios dentro de la cultura contemporánea. Al abrazar la arquitectura de los medios de comunicación, particularmente en su aspecto posmoderno, ve una sublimación dañina del deseo de experiencia directa a través del suministro de información.⁷⁴

Al respecto y refiriéndose a Semper, Frampton explica la distinción entre el aspecto simbólico y técnico de la construcción, o la diferencia entre las cualidades representativas y las propias constructivas. La coincidencia de la estructura física del edificio y su sustancia simbólica es lo que el mismo Frampton referencia como tectónica.⁷⁵

En relación a la construcción de un *orden (geométrico) otro* respecto de la gravedad, se evidencia que no es solo el par sostenedor-sostenido o la relación masa-forma que determina su interés arquitectónico, sino el campo de batalla entre el aire y los pesos dispuestos para su generación.

Tiempo

El arquitecto español Fernando Jerez Martín propone que:

el primer registro de una conciencia temporal implementada en la Arquitectura lo encontramos en el año 692 en El Santuario de Ise, el santuario Shintō más importante de Japón. Localizado en la ciudad de Ise, es mencionado en los dos libros más antiguos de Japón, el Kojiki y el Nihonshoki, y se compone del Santuario Interior (Naikū) y el Santuario Exterior (Gekū). Pero la característica fundamental de los santuarios de Naikū y Gekū, es que son desmantelados y reconstruidos en un sitio adyacente cada 20 años. Este hecho sin precedentes, nace de la creencia Shintō en la que la naturaleza muere y renace en un período de veinte años.⁷⁶

Si bien uno de los fundamentos de la ruptura lingüística propuesta por el movimiento moderno ha sido la consideración del espacio-tiempo como base de cambio para una nueva arquitectura, es desde la publicación en 1941 de *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried Giedion, en que se ha profundizado sobre la posibilidad de incluir una dimensión temporal, incluso desde la misma definición de la física moderna. Se puede decir que la inclusión de la variable tiempo incluye naturalmente la variable experiencia dentro del proceso.

La consideración sobre la experiencia en general, y la experiencia arquitectónica en particular, aparece en diversos textos como parte de un par conceptual (junto con el espacio) que la definen y la caracterizan. Pallasmaa⁷⁷ toma la arquitectura como un instrumento que relaciona el espacio-tiempo con la experiencia en particular y con el habitar en un sentido general cuando afirma:

“Las prácticas estéticas y culturales son particularmente susceptibles a la experiencia cambiante del espacio y del tiempo, justamente porque implican la construcción de representaciones y artefactos espaciales fuera del flujo de la experiencia humana” escribe David Harvey. La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; doméstica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda.

En la operación configuradora de la experiencia, Ricoeur hace hincapié en la aparición del relato, del acto de narrar equiparando el par espacio-tiempo con el de arquitectura-narración.

Esta necesidad del tiempo como parte de la experiencia arquitectónica incorpora dimensiones que son de diferente alcance; por un lado, la relación entre acontecimientos (relacionada a la propia definición de tiempo) en la que se debería definir que sería un acontecimiento en términos arquitectónicos, la duración incorporada al recorrido de ese espacio, las estructuras mentales⁷⁸ que articulan ese espacio a otros espacios, en términos de memoria (una posible memoria espacial subjetiva o cultural) individual, memoria de corto alcance o colectiva de largo alcance.

A su vez la memoria es un ente clasificador, que olvida lo intrascendente o lo no decible (aquello que no puede ser conceptualizado o representado, que no tiene una equivalencia lingüística), siendo esto fundamental en las estructuras mentales en las que se organiza la secuencia espacial. Además, explica Pallas-maa⁷⁹ respecto a la memoria en el mundo contemporáneo:

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido, sugiere Milan Kundera. Con la vertiginosidad del tiempo hoy en día y la constante aceleración de nuestra realidad experiencial, estamos siendo seriamente amenazados por una amnesia cultural. En la vida acelerada de hoy, podemos tan solo percibir, no recordar. En la sociedad del espectáculo solo nos podemos maravillarnos, no recordar.

Esta duración del acontecimiento “no es un objeto. Pero la percepción primaria no se refiere a objetos. Lo extenso tampoco es un objeto, ni una cosa, ni un ser...”⁸⁰ por lo que esa percepción está asociada a representaciones mentales en las que coinciden la acción, el uso, el cometido con el espacio o el medio físico, como por ejemplo propone Simondon “una noción muy antigua, a la vez ética y metafísica, como la del *kairus* (| ⌊ > ⌋) de los griegos, corresponde al único momento favorable para que una acción coincida con las condiciones del medio”.⁸¹

Estas relaciones entre la memoria reciente y la memoria colectiva, entre la acción y el medio físico, relaciona esa duración con un acontecimiento o sumas de acontecimientos donde hay una superposición de esas memorias y de esas acciones. Simondon explica que en un sentido absolutamente estricto “solo hay percepción del presente. Sin embargo, la organización del presente, pasado,

futuro, es comparable a la superposición de los planos en la percepción de la profundidad”.⁸²

La modernidad al igual que la clasicidad ha aspirado a la intemporalidad, no solo en términos de materia, sino en términos de la permanencia de ideales, e incluso de ideales estéticos. Así las comparaciones de Le Corbusier de la arquitectura griega y su modernidad blanca, o la relación entre tipo y permanencias históricas, o la vuelta al lenguaje pseudoclásico del postmodernismo, son propias de la búsqueda de diluir los límites temporales. Como explica Pallasmaa la “arquitectura de la modernidad ha aspirado a un aire de atemporalidad, un perpetuo tiempo presente. Los ideales de perfección y totalidad alejan todavía más al objeto arquitectónico de la realidad del tiempo y de las trazas de su uso. Debido a una idea de perfección atemporal, los edificios se han hecho más vulnerables a los efectos negativos del tiempo: el tiempo se venga de ellos”.⁸³

Esta idea de tiempo atemporal (si vale la paradoja) y de la permanencia como valor, incluso traspasa la esfera de la modernidad arquitectónica, en busca de la estabilidad⁸⁴ de conceptos más que de la empatía con los cambios propios de una sociedad en transición.

Se puede decir que habitar el tiempo, hacerlo percibir sería entender la superposición de esos planos, como una coincidencia en el plano arquitectónico de los tres presentes planteados por San Agustín de Hipona (354-430 d.C.): la memoria (presente del pasado), la expectación (presente del futuro) y la atención (presente del presente).

Movimiento

En la fundación de una modernidad arquitectónica el movimiento es uno de los conceptos que rompen con la hegemonía de las relaciones formales basadas, por ejemplo, en la simetría. “Movimiento”, “*promenade*”, son palabras que emergen en el discurso moderno como una renovación, no solo en términos de uso o función, sino también en términos de forma.

Como parte de la experiencia, el movimiento es insoluble a ella. Dewey⁸⁵ explica esta relación entre experiencia y movimiento en la que

cada experiencia, de poca o mucha importancia, empieza con una impulsión, o más bien como una impulsión. Digo “impulsión” en vez de “impulso”. El impulso está especializado y es particular; aun cuando sea instintivo, es parte simplemente de un mecanismo incluido como una más completa adaptación con el ambiente... Como la impulsión es el movimiento del organismo con su totalidad, representa el estadio inicial de toda experiencia completa.

Desde inicios del siglo XX, el espacio arquitectónico es básicamente espacio motor, y la circulación pasa de ser un espacio difuso organizado en el interior de las habitaciones a imponer en estas su propia lógica. Esto es, pasa de su asimilación en una serie de habitaciones útiles a la subordinación de estas, y luego a su independencia y delimitación como forma autónoma reconocible, para continuar posteriormente ampliando su poder e imponiendo las leyes que regulan la organización del edificio, transformando así toda la estructura en circulación.⁸⁶

A su vez, define tres mecanismos, el de *filtración*, propio del pasaje de habitación en habitación sin un espacio propio adjudicado al movimiento, otro de *canalización* asimilándose metafóricamente a la biología, emparentado al sistema circulatorio humano y el otro, mecanismo contemporáneo de *inducción*, es decir, la anulación del espacio específico de circulación, asociado a la separación de los límites entre los espacios, donde una serie de elementos definen o discriminan espacios de circulación.

A su vez, divide este último entre formas básicas espaciales, la planta libre, el espacio contenedor y la superficie continua, esta última de absoluta contemporaneidad. Desde lo analizado en la obra de Oddone (y a su vez en la comparación aaltiana), la inducción como mecanismo de movimiento es clara, sin embargo, no estaría en los tres mecanismos planteados, ya que no son específicamente plantas libres (en el sentido de una trama de pilares y objetos de disposición pseudoaleatoria) ni tampoco grandes contenedores, sino más bien un mecanismo de inducción por opacidades y transparencias (ver el apartado viaje hacia la luz).

El movimiento aquí es el eje del argumento sobre el que se suceden episodios de diversa complejidad, de clara alternancia entre luz y sombra, entre altos y bajos, entre espacios estrechos y dilatados.

Luz

La luz, como explica Campo Baeza, al igual que la gravedad son inevitables.

Como sucede con la gravedad, la luz se transforma en material de proyecto, aunque sus interpretaciones abundan en tonos poéticos, al igual que la expresión kahniana “volvamos a la luz, la creadora de todas las presencias, es lo que produce un material, y el material está hecho para proyectar una sombra, y la sombra pertenece a la luz”⁸⁷ y solo en algunos momentos del pensamiento arquitectónico toman fuerza en relación a ser uno de los contenidos propios de la proyectación. El mismo Campo Baeza, lo relaciona en ese sentido con la gravedad:

Se descubre entonces, que la LUZ es la única que de verdad es capaz de vencer, de convencer a la GRAVEDAD. Y así, cuando el arquitecto le pone las trampas adecuadas al sol, a la LUZ, ésta, perforando el espacio conformado por estructuras que, más o menos pesantes, necesitan estar ligadas al suelo para transmitir la primitiva fuerza de la GRAVEDAD, rompe el hechizo y hace flotar, levitar, volar ese espacio.⁸⁸

En este mismo texto, Baeza califica la luz con giros literarios sinestésicos (como, por ejemplo, la luz difusa y luz sólida) tratando de catalogar la influencia en la experiencia arquitectónica de edificios emblemáticos de todas las épocas. Sobre el final del texto la luz se une a otro intangible que es el tiempo “cuando en mis obras logró que los Hombres sientan el compás del tiempo, que marca la NATURALEZA, acordando los espacios con la LUZ, temperándolos con el paso del sol, entonces creo que merece la pena esto que llamamos Arquitectura”.⁸⁹

Más allá de la frase reductiva de Le Corbusier “...nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz...”,⁹⁰ la luz se transforma en un material de arquitectura, sin que este pueda ser parte de una racionalidad propia en su intervención como dato objetivo en el proyecto arquitectónico.

Además de unas posibles clasificaciones en tanto luz directa, indirecta cenital, lateral, etc., o sus capacidades respecto del espacio y de la forma, para cualificar, colorear, perfilar, reflejar, la luz es Pallasmaa, en tanto, juega con la idea de que la arquitectura transforma a la luz en materia, en algo concreto, al respecto expone que “la luz tiende a de estar experiencial y emocionalmente ausente hasta que el espacio la contiene, la materia que ilumina la hace concreta o se transforma en una sustancia o un aire coloreados a través de una materia mediadora, como la niebla, la neblina, el humo, la lluvia, la nieve o la escarcha”.⁹¹ En ese sentido la luz es un componente más de la materia, de los propios materiales y formas que componen la arquitectura, así la geometría de estos quedará signada por la forma en que la luz los invada.

Es interesante el esfuerzo de Juan María Moreno Seguí en su artículo “Luz y arquitectura”, en el que desarrolla conceptos como el de elocuencia por contraposición, hablando del doble juego de la luz y la tiniebla, o la relación unívoca entre luz y espacio arquitectónico, para luego ahondar sistemáticamente con su relación con la forma, con la función, con la materia, con el color y con el tiempo.⁹²

Como hemos abordado en el apartado “Viaje hacia la luz”, la luz y su carácter forman parte del argumento que hace de costura del espacio, pero a su vez lo define en términos absolutos, en lugares de luz y de sombra. Esta distinción puede pertenecer a un mismo lugar, como una cueva tiene un área bañada por el exterior, pero también una interioridad de penumbra.

Lo háptico: construcciones de experiencias

Lo háptico, como la ciencia que estudia el sentido del tacto, posee una relación directa con la experiencia, en la que la cualidad física y material de la arquitectura complementa la experiencia arquitectónica y su particular narrativa. Por lo que “el tacto es un sentido fundamental, y los demás sentidos pueden considerarse especializaciones del tacto...Un ser humano puede vivir a pesar de ser ciego, sordo y carecer de los sentidos del gusto y el olfato, pero le es imposible sobrevivir sin las funciones que desempeña la piel”,⁹³ Steven Holl⁹⁴ lo relaciona con el detalle (Pallasmaa, con la visión periférica).⁹⁵

Sin embargo, Merleau-Ponty,⁹⁶ no separa las sensorialidades de cada sentido, sino que lo incluye en un todo intersensorial:

Y si mi mano sabe de lo duro y lo blando, si mi mirada sabe de la luz lunar, es como cierta manera de unirme al fenómeno y comunicar con él. Lo duro y lo blando, lo granulado y lo liso, la luz de la luna y del sol en nuestro recuerdo se dan, ante todo, no como contenidos sensoriales, sino como cierto tipo de simbiosis, cierta manera que tiene el exterior de invadirnos, y el recuerdo no hace aquí más que derivar la armadura de la percepción de la que él ha nacido. Si las constantes de cada sentido se entienden así, no podrá tratarse de definir la cosa intersensorial en la que se unen por un conjunto de atributos estables o por la noción de este conjunto. Las ‘propiedades’ sensoriales de una cosa constituyen, conjuntamente, una misma cosa, tal como mi mirada, mi tacto y todos mis demás sentidos son, conjuntamente, las potencias de un mismo cuerpo integradas en una sola acción.

Así, lo háptico estaría derivado en un todo sensorial, pensado para un cuerpo sensor en el que juegan “la manipulación de la luz y la oscuridad, la regulación del calor y el frío, el uso de la textura y el aroma”⁹⁷ más allá de lo eminentemente visual. Este cuerpo, expresa Otero Pailos, calibra los intangibles (espacio, luz, tiempo, gravedad, y movimiento) presentes –se puede decir– inevitablemente en toda obra arquitectónica, aunque no en toda la dimensión de su potencial poético y por qué no, ordenador. Muntañola define en el cuerpo la capacidad de congrega tiempos psicológicos, metafísicos e históricos,⁹⁸ explica que sucede igual en la arquitectura, estableciendo el paralelismo entre estas dos corporeidades, una objetual (construida, pensada, artificial) y otra (natural, subjetiva).

Pallasmaa⁹⁹ vuelve sobre el tema de integración de los sentidos:

Maurice Merleau-Ponty señala la fundamental integración de los dominios sensoriales: mi percepción no es... una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mí ser total, me apodero de una estructura

única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos. Aunque la arquitectura haya sido, y sigue haciendo considerada principalmente una disciplina visual, nos enfrentamos a los espacios, los lugares y los edificios a través de experiencias multi sensoriales.

También, por ejemplo, sus clásicas afirmaciones “se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales, “es más se observa a través de la piel”¹⁰⁰ representan una posibilidad de entender los términos planteados por Merleau-Ponty dentro del campo de la arquitectura.

De alguna manera, Pallasmaa sintetiza el proceso perceptual a partir de la hapticidad, que impone una geometría diferente de los desarrollos perceptuales centrados solamente en los procesos visuales.

Este cambio de paradigma implica salir de una mirada geométrica abstracta que involucra una serie de datos evidentes, en el proceso de experimentación arquitectónica, hacia una clara definición de la acción utilitaria, como diría Bergson, es decir, el cerebro como pantalla selectora utilitaria.

Lo háptico impone una estructura geométrica, en apariencia, fragmentada, no precisa, disuelta, que se reconstruye en ese proceso que implica la experiencia, es decir, accionar sobre el espacio arquitectónico, en sus eventos o episodios para conformar una experiencia total del objeto. Los elementos físicos que componen la arquitectura solo toman valor en función de su posición escénica dentro de la narrativa háptica que se completa con el involucramiento de los intangibles que se hablaba antes.

En cuanto a la materia como uno de los ejes en que lo háptico, Holl lo incorpora como uno de los componentes esenciales de la percepción, en el que este proceso es un proceso de fusión entre partes, más que en un proceso en el que existen jerarquías de elementos.

Holl define que “el reino háptico de la arquitectura viene definido por el sentido del tacto. Cuando se pone de manifiesto la materialidad de los detalles que conforman el espacio arquitectónico, se abre el reino háptico. La experiencia sensorial se intensifica; las dimensiones psicológicas entran en juego...”¹⁰¹

Esta aproximación a lo háptico, no parte de la condición corporal puesta en juego en el movimiento del cuerpo dentro de la arquitectura, sino de la circunstancia material, en particular de la escala del detalle, haciendo énfasis en lo cercano, lo próximo, más que en cuestiones geométricas formales. Termina esta frase con una comparación gastronómica, cuando dice que la percepción

total de los espacios arquitectónicos depende tanto del material y del detalle del reino háptico como el gusto de una comida depende de los sabores de sus ingredientes.

En Oddone la experimentación material era, junto a los ejercicios espaciales, fundamento de la enseñanza del proyecto.

Notas

1 Oddone, H., *Lenci ...*, *op. cit.*, p. 13.

2 Malagón Gutiérrez, R. (2010). *La experiencia de la arquitectura en el proyecto y el objeto*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, p. 9.

3 Sus compañeros de práctica Roberto Kuri y Juan Manuel Escudero hablan acerca de lo estratégico en un proceso de diseño: “Repetimos que no creemos que el diseño sea una cuestión de hecho, derivado directamente de un programa, por eso argumentamos en favor de un proceso que incluya valores objetivables (estrategias) y alternativas verificables con las cuales optar por hechos formalizables (criterios)” Kuri, R. y Escudero, J. M. (1986). *Estrategias y criterios. Hacia una racionalización del diseño y la construcción de la vivienda social*, p. 25.

4 Porphyrios, D., *op. cit.*, p. 9.

5 Pallasmaa, J., *La mano que piensa...*, *op. cit.*, p. 33.

6 Chevallard, Y. (1991). *La trasposición didáctica*. Buenos Aires: Aique

7 Seguí de la Riva, J. (2006). Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico. En AAVV, *Teoría de la arquitectura y teoría del Proyecto*. Nobuko, p. 130.

8 Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 10.

9 Fernández, R. (2002). Arquitecturas narrativas: El proyecto entre lo ontológico y lo referencial. *Summa+*, (55), pp. 68-71.

10 Ibid., p.70.

11 Muntanola Thornberg, J. (2000). *Topogenesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*. Ediciones UPC, p. 163.

12 Existe un punto de unión entre el escultor y el arquitecto, rasgo que Chillida investiga en su obra, o que los arquitectos vemos en su obra, en el sentido de las aseveraciones de Madridejos y Osinaga cuando expresan que “ahora Chillida, con ese mismo sentido, invierte sorprendentemente la dirección, cambia los términos: ahora es el espacio el que pone en movimiento la materia y no a la inversa, planteando una asociación de dirección inversa a la de Le Corbusier (o cubista). Aparente matiz dialéctico, pero con un gran cambio sustancial. Así, es el espacio el que concede los atributos de orden y proporción a la materia; el que determina la cualidad de la forma. Interesante cambio de dirección, notablemente influido por la mentalidad de Heidegger. Innegablemente esta posición nos coloca en otro punto de partida: el que la forma vaya determinada por el espacio y no a la inversa, nos trae el rumor de Debussy, cuando afirmaba que “La música no está en las notas, está entre las notas” Madridejos, S. y Sancho Osinaga, J.C. (1993). La paradoja del vacío. *CIRCO*, (6), p. 8.

13 De Stefani, P. *op. cit.*, p. 13.

14 Randazzo, G. (2016). *Escritos II*, p.108.

15 Holl, S., *op. cit.*, p. 14.

16 De Grandis, M. B., *op. cit.*, p. 12.

17 Calvi, E., *op. cit.*, pp. 53-60.

18 Ibid., p. 60.

19 Norberg-Schulz, C., *Intenciones...*, *op. cit.*, p. 127.

20 Bermúdez, J. (1997). El diseño de experiencias arquitectónicas. *1º Seminario Nacional de Gráfica Digital*, A. Montagú (comp). UBA, p. 6.

21 En términos psicológicos “Los mapas cartográficos no son el mundo real, sino solamente modelos del mundo real que surgen a través de un proceso de construcción en el que se producen indudables distorsiones. El mapa supone un proceso de proyección de un espacio tridimensional a un plano, en el que se mantiene un tipo de información mientras que otra se pierde o no se tiene en cuenta. Las partes o propiedades del mundo real que se incluyen dependen de la proyección elegida por el cartógrafo en la elaboración del mapa, lo que supone que para conocer el mundo real a partir de un mapa concreto sea necesario tener en cuenta las claves específicas que desvelen el contenido encerrado en el mapa” Álvaro Marchesi, A. (1983). Conceptos espaciales, mapas cognitivos y orientación en el espacio. Murcia, *Estudios de Psicología* (14) p. 87.

22 Randazzo, *op. cit.*, p. 116.

23 Holl, S. (2011). Cuestiones de percepción... *op. cit.* p.14

24 La relación espacio-evento aparece redefinida en la tesis de Jerez Martín, reinterpretando textos de Tschumi. Ver: Fernando Jerez Martín, *Estrategias de Incertidumbre* (tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2013).

25 Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Morales, J., Porras, F. y Soriano, F. (2001). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Actar.

26 Ibid., p. 330.

27 Gino Randazzo, *op.cit.*, p. 114.

28 Quetglas, J., *op. cit.*, p. 16.

29 “Sobre el volumen moderno es necesario aplicar un proceso de diagonalización, esto es, un proceso mediante el cual el espacio recorra en continuidad toda la sección. El interior es comprendido a la vez en su totalidad y en sus diversos niveles. Un espacio es diagonalizado cuando producimos una conexión entre sus diversos niveles mediante vacío que discurren, conectan o enlazan topológica o secuencialmente” Soriano, F. et al. (2004). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Actar, p. 151.

30 Gino Randazzo, *op.cit.*, p. 31.

31 Se denomina aquí espacio público a aquel que conjuga el espacio de relación social de la casa en contraposición a los otros más privados (dormitorios, por ejemplo) o de servicio (sanitarios, cocina, por ejemplo).

32 Gino Randazzo, *op.cit.*, p.114.

33 Jerez Martín, F., *Estrategias...*, *op. cit.*, 304.

34 Trabajos de estudiantes de la materia electiva “La Narración del Proyecto: Exploraciones espacio-temporales”. Dictada por Pablo Rescia, profesor, y Diego Quarati, Diego Tondelli auxiliares docentes, en la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la UNMDP.

35 Desde hace algún tiempo esta forma de análisis del espacio interior (en principio) se ha ido consolidando hasta llegar al desarrollo de software específico para el análisis específico de sistemas arquitectónicos relacionados con las investigaciones de Sam McElhinney en la UCA Canterbury, en el Reino Unido.

36 Calvi, E., *op. cit.*, p. 61.

37 Tschumi, B. (1994). *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, p. 9.

38 Pallasmaa, J., Una arquitectura de la humildad..., *op. cit.*, p. 98.

39 *Ibid.*, p. 75.

40 *Ibid.*, p. 77

41 Barthes, R. (1970). *El análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo, p. 13.

42 *Ibid.*, 11.

43 Debord, G. (1957). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Accessed June 29, 2025, <http://www.panoramadelarte.com.ar/>.

44 Pallasmaa, J., Una arquitectura de la humildad..., *op. cit.*, p. 82.

45 Muntañola Thornberg, J., *Topogenesis...*, *op. cit.*, p. 16.

46 Barthes, R., *op. cit.*, p. 24.

47 Un análisis exhaustivo y poético del tema aparece en Pallasmaa, J. (2006). *Ojos en la piel*. Gustavo Gili.

48 Tonelli, I. H. y Lenzo, D., *op. cit.*, p. 21.

49 Porphyrios, D., *op. cit.*, p. 65.

50 *Ibid.*, p. 75.

51 Moulines, C. (1973). *La estructura del mundo sensible*. Ediciones Ariel, p. 181.

52 *Ibid.*, 181.

53 Pallasmaa, J., *La mano que piensa*, *op. cit.*, p. 19.

54 Andrade, J. (2019-2020). La constelación más tardía: Adorno y la forma paratáctica. *Constelaciones: Revista de Teoría y Crítica*, (11-12), pp. 286-310.

55 Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Cactus, p. 247.

56 Paul Rudolph “*Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview*”. En Hidden Architecture: <http://www.hiddenarchitecture.net/>.

- 57 Las citas de la entrevista pertenecen al libro Paul Rudolph: The Late Work, Roberto De Alba, Paul Marvin Rudolph, Princeton Architectural Press, 2003, que contiene la última entrevista de Rudolph realizada por el arquitecto Peter Blake.
- 58 Moretti, L. (1952). Estructura y secuencias de espacios. *Spazio*, (7), pp. 9-20.
- 59 Sacriste, E. (2006). Huellas de edificios. Eudeba.
- 60 Oddone, H., Manuscrito.
- 61 McElhinney, S. (2018). "User Guide," IsoVists.org, http://www.isovists.org/user_guide/.
- 62 Holl, S., *op. cit.*, p. 18.
- 63 Pallasmaa, J., *La mano que piensa*, *op. cit.*, p. 10.
- 64 Norberg-Schulz, C., *Existencia, espacio...*, *op. cit.*, p. 20.
- 65 Madríguez, S. y Sancho Osinaga, J.C., *op. cit.*, p. 8.
- 66 Adorno, T. (1970). *Teoría estética*. Akal, p. 101.
- 67 Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción..., *op. cit.*, p. 26.
- 68 Bachelard, G. (1983). *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, p. 22.
- 69 Kant, I. (1790). *Crítica del Juicio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 56. Consultado el 9 de junio de 2020, www.cervantesvirtual.com.
- 70 Goodman, N., *op. cit.*, p. 99.
- 71 Feduchi Canosa, P. (1990). De Forma; De Espacio: La idea de superficie en la obra de Luigi Moretti. *Revista Arquitectura* (Madrid), (282), p. 32.
- 72 Campo Baeza, A. (2013). *Pensar con las manos*. Nobuko, p. 21.
- 73 Es interesante el texto de Cervilla García, A. (2013) "Disponer los pesos en el aire". En Establecer el orden del espacio (Cátedra Campo Baeza, ETSAM-UPM, 2013), que establece una línea histórica sobre la idea de levedad en la arquitectura.
- 74 McKim, J. (2017). *Structures of Experience: Media, Phenomenology, Architecture*. Peter Lang Publishing, p. 10, citando Frampton, K. (1983). *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, p. 28.
- 75 Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*. Akal, p. 17.
- 76 Jerez Martín, F., *op. cit.*, p. 90.
- 77 Pallasmaa, J., *Los ojos ...*, *op. cit.*, p. 16.
- 78 Es interesante entender que el tiempo no es una sola unidad ininterrumpida ya que "en principio el tiempo tiene estas cuatro dimensiones que son: 1) el sentido de relación entre los instantes, 2) la estructura del espacio, 3) las pautas del recorrido de ese espacio y 4) la subjetividad, o sea, las operaciones o las representaciones mentales exigidas por ese recorrido para habitarlo. Quiero decir que la subjetividad no es lo que una persona piensa, sino es la serie de operaciones

mentales producidas por haber recorrido ese recorrido” Lewkowicz, I. (2008). Espacio tiempo en Kafka. En *Espacio Tiempo Pensamientos practicados*. Nobuko, p. 148.

79 Pallasmaa, J., *Esencias...*, *op. cit.*, p. 30.

80 Simondon, G., *op. cit.*, p. 277.

81 *Ibid.*, p. 278.

82 *Ibid.*, p. 283.

83 Pallasmaa, J., *Esencias...*, *op. cit.*, p. 46.

84 Jerez Martín, F. (2013). Estrategias de Incertidumbre. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, p. 91.

85 Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós, p. 67.

86 Saez, J. (2012). Circulación, fluidez y libertad. *Análisis*, (81), pp. 87-115.

87 Khan, L. (1961-1984). *Forma y Diseño*. Nueva Visión.

88 Campo Baeza, A. (2000). En torno a la luz y la arquitectura. *Vía Arquitectura*, 26. Consultado febrero 2021 <http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/8.pdf>.

89 *Ibid.*, p. 29.

90 Le Corbusier, (1983). *Hacia una arquitectura*. Infinito, XXIX.

91 Pallasmaa, J., *Esencias...*, *op. cit.*, p. 60.

92 Moreno Seguí, J. M. (2003). Luz y arquitectura. *Las herramientas del arquitecto*. Ediciones generales de la construcción, p. 61.

93 Palacios, M. D. (2014). *Cuerpo, distancias y arquitectura*. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, p. 269.

94 “El reino háptico de la arquitectura viene definido por el sentido del tacto. Cuando se pone de manifiesto la materialidad de los detalles que forman un espacio arquitectónico, se abre el reino háptico. La experiencia sensorial se intensifica; las dimensiones psicológicas entran en juego” Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción.... op.cit.*, p. 37.

95 “La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. Junto a la crítica de la hegemonía de la vista, es necesario reconsiderar la esencia misma de la visión”. *Ibid.*, p.10.

96 Merleau-Ponty, M., *op. cit.*, p. 331.

97 Otero-Pailos, J., *op. cit.*, p. 43.

98 “No hay que olvidar que, además de la arquitectura, también el cuerpo humano entrecruza los tres tiempos aquí definidos: el cósmico, el histórico y el mental. Por tanto, hay que insistir una vez más en que la naturaleza propia de la escritura, como trazo y como transparencia, también, entre los tres tiempos citados, no se ha de confundir con la naturaleza propia de la

arquitectura (que he definido metafóricamente yo mismo como ‘escritura gigante’), que nunca se superpone con ella, sino que ambas se entrecruzan a partir del cuerpo humano individual y social sin nunca identificarse. Esto es lo que indica el diagrama II, en el que la arquitectura, el cuerpo (como *mythos* mental) y el *logos* se complementan el uno con el otro, sin identificarse, en su constante intercambio espacio-temporal”, Muntañola Thornberg, J. (2002). La arquitectura de la transparencia en el espacio humano. Ediciones UPC. *Arquitectonics*, p. 38.

99 Pallasmaa, J., *Esencias...*, *op. cit.*, p. 57.

100 Pallasmaa, J., *La mano que piensa...*, *op. cit.*, p. 11.

101 Holl, S., Cuestiones de percepción... *op. cit.*, p. 9.

CAPÍTULO VI

Mecanismos. La maquinaria narrativa y la enseñanza de la arquitectura

“La evaluación crítica final sería entonces la re-significación de la correspondencia del resultado con el material teórico propuesto. Es necesario aclarar que este proceso no se da en toda su pureza. Pues como la arquitectura es una disciplina creativa, siempre, aunque estemos aplicando una teoría rigurosa (un tratado renacentista o del siglo XVIII) se generarían conceptos teóricos nuevos o complementarios que enriquecerán la teoría inicial” Oddone, H.¹

La narración del proyecto. Un contra-dispositivo para la enseñanza del proyecto

A pesar de mantenerse alejada del circuito editorial de las publicaciones de arquitectura dentro del territorio argentino y latinoamericano, no ha mermado interés por el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales” y la obra profesional de Oddone no ha mermado su interés.

Los entornos y comunidades (analizados en capítulos anteriores) donde se valoran sus aportes, han incorporado sus enseñanzas en diferentes etapas de aprendizaje, constituyendo un hallazgo que ha resistido el paso del tiempo y se ha manifestado como valioso dentro de diferentes discursos académicos. Su utilización en diferentes unidades académicas constituye no solo una evidencia de su validez, sino también una acción que subvierte discursos académicos dentro de la enseñanza de proyecto.

Este hallazgo y su valor contemporáneo, que en este estudio se denomina la construcción de una narrativa del proyecto arquitectónico, es considerada desde el aprendizaje de proyecto como un contra-dispositivo (es decir, lo contrario a dispositivo)² en oposición a una enseñanza de la arquitectura de pasión pragmática con una fuerte impronta de la mirada utilitaria en la que somos formados. Este contra-dispositivo es un conjunto de estrategias que no se inscribe en una relación de poder, como ya se explicó en el capítulo II, pero en este caso, se aplica en el vínculo enseñante-aprendiz.

Por oposición al dispositivo, se puede entender aquello que no necesita una red o conjunto de estrategias heterogéneas circunscritas en una relación de poder que condiciona y son condicionadas por él, sino que su valor es persistente, resiste.³

Como la fenomenología constituyó en Husserl un cambio de paradigma en la escena filosófica, en términos de arquitectura también representa una reformulación epistemológica, que supone que todas las acciones operadas por la humanidad son manifestaciones de un fenómeno cultural. Así el trabajo sobre este campo (la fenomenología) evita el alejamiento entre el objeto de aprendizaje pedagógico y el conjunto de condicionantes que constituye la realidad. Conforman un mecanismo de entrada por fuera de dogmatismos funcionales, dimensionales o estéticos que involucrarían desde la definición del espacio arquitectónico hasta la materialidad del mismo (su construcción).

Estas preocupaciones determinan una cierta forma de ver la arquitectura con una atención puesta en su experimentación, en la que los elementos puestos en juego forman parte de una cierta narrativa formal-espacial que ya no queda reducida a una construcción eminentemente abstracta y geométrica.

Este contra-dispositivo, en el que se ubica la obra de Oddone, no pertenece a discursos políticos instaurados o entronizados, sino más bien dentro de una marginalidad, una marginalidad que perdura, que es resistente, que está por fuera de “las megaestructuras y las concentraciones monopólicas de poder – más vigentes que nunca–, tienen que hacerse cargo de dilemas habituales del arte: trabajar en las borrosas fronteras entre lo real y lo ilusorio, entre la transgresión y la formación de nuevos sentidos”.⁴

Estos nuevos sentidos, estas transgresiones entre fenomenología, materia y experiencia son las fronteras que Oddone cruzaba, y que lo muestran resistente en su didáctica confesional. Este mecanismo en términos didácticos sería una *máquina de ficción*, en contraposición con las corrientes profesionalistas basadas en lo real. Esta máquina de ficción podría ser lo que Quetglas menciona en un pequeño texto llamado “La evolución de las escuelas de arquitectura”,⁵ publicado en la revista *Palimpsesto*. Allí dice que “una escuela pública de arquitectura tendría que explicar dos cosas: la profesión como ya no se hace y la profesión como todavía no se hace”.

En este punto, es posible retomar a García Canclini⁶ quien, citando a Rancière, expone el valor de lo ficcional sobre lo real:

No hay lo real en sí, sino configuraciones de lo que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir de una construcción del espacio donde se anudan lo visible, lo decible y lo realizable.

Estas máquinas de ficción o narrativas proponen una conjunción entre los objetos y habitantes o moradores o espectadores que involucran múltiples procesos de subjetivación, múltiples construcciones de historias, son procesos sobre los cuales se vuelve siempre en el entramado cinematográfico propuesto por Oddone, Lenci, entre otros referentes, en que la narrativa presenta una virtud didáctica que implica cambiar el rol de diseñador por el de habitante.

Esta narrativa se amplía incluso a otras ramas del arte, por ejemplo, “la literatura, la poesía, la filosofía y principalmente el cine, fueron algunas de las disciplinas que formaron las constantes referencias que Lenci incorporaba al momento de describir cómo se imaginaba un espacio que, habitualmente, no dibujaba...”.⁷ Esto implicaba el corrimiento de la práctica habitual del proyecto desde el dibujo o la maqueta, hacia un horizonte más amplio, que incorpore otras artes, que por consiguiente también ampliaban el rango de la percepción y de la experiencia. El cine era el arte elegido como parte de la experiencia fenomenológica ya que “por sus propias técnicas de producción, sus estrategias narrativas para la construcción de significado y el dinamismo causado por el movimiento de la cámara en el espacio, cambió rotundamente el marco estático con el que la realidad era vista”.⁸

En términos estrictamente filosóficos, Agamben⁹ narra la relación entre seres, objetos (dispositivos) y sujetos, avanzando sobre los procesos de subjetivación, propios de la apropiación de la arquitectura. En ese sentido analiza que:

Naturalmente las sustancias y los sujetos, como en la vieja metafísica, parecen superponerse, pero no completamente. En este sentido, por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de celulares, el navegador en Internet, el escritor de cuentos, el apasionado del tango, el no-global, etc., etc. A la inmensa proliferación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo, hace frente una igualmente inmensa proliferación de procesos de subjetivación. Ello puede dar la impresión de que la categoría de subjetividad, en nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o de una superación, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal.

Este mismo proceso de proyecto, es comparativamente similar a lo explicado por Barthes, cuando afirma que “en ‘La carta robada’, Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, en la esfera de espacialidad: el prefecto no omitía ningún lugar, ‘saturaba’ por entero el nivel de la ‘pesquisa’; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor”.¹⁰ El diseñador o el aprendiz cambia constantemente de roles, haciendo hincapié en la experiencia, la sensorialidad, la puesta en escena de lo corporal, junto con la noción de existencia, es decir esas experiencias objetivadas en relación a un modo de estar en el mundo.

El espacio arquitectónico resiste

Si la arquitectura es un arte, como dice la Real Academia Española, es decir “arte de proyectar y construir edificios”, y si se puede considerar que todo arte “es una de las formas en que las sociedades han representado y simbolizado una memoria histórica, una suerte de espejo de reconocimiento de la sociedad, entonces se está en presencia de que “la arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio”, frase emblemática de Mies van der Rohe¹¹ que definió con una praxis contundente el profundo ser del arquitecto moderno.

Estas dos citas plantean, en principio, una marcada interacción entre arte y sociedad, de carácter unidireccional, que va de una serie de conocimientos, ideas y comportamientos propios de una cultura, hacia una expresión de esa cultura que se puede llamar, tal vez ingenuamente, arte. En el caso de la arquitectura, la expresión sería en términos espaciales, es decir en términos de formas habitables.

Por otro lado, el filósofo alemán Theodor Adorno (1903-1969) explica que una de las cualidades del arte es su ensimismamiento, ya que “de por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que, en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, que no se llega a conseguir”.¹² A partir de esto, es posible decir que la direccionalidad entre arte y cultura, o arte, cultura y época poseen una evidente correspondencia, aunque esta no alcanza a definir la complejidad del arte como tal. En la arquitectura el actual, el estado de crisis del objeto,¹³ supone una consecuente necesidad de construir miradas alternativas que pongan en crisis la situación unidireccional entre la cultura y sus expresiones, concediendo unas posibles libertades al arte, a la arquitectura en este caso, en la que esa direccionalidad pueda, en principio, ser una vía de doble sentido.

En este sentido, se pueden esbozar algunos cuestionamientos: ¿Puede la arquitectura como arte plantearse una autonomía respecto de su época?, o mejor dicho, ¿puede plantarse en disidencia con el registro socio-cultural de su tiempo o solo es un espejo, reflejo de la sociedad que le da sentido? Sin intentar validar apresuradamente algunas de estas dos condiciones, piénsese cómo esta tensión entre autonomía y reverberación social del arte se traslada a la arquitectura, cómo se manifiesta, cuál es su objeto, considerando las vanguardias modernas y su continuidad hasta nuestros días.

Disolución del objeto

Al comienzo de este capítulo, se definió la arquitectura como el arte de construir. Dos situaciones se unen en esta frase común, que podrían estribar en mundos diferentes que tangencialmente se tocan en la arquitectura. Por un lado, una situación de práctica, praxis, del hacer, todo lo que encierra la tradición del construir; y, por otro lado, el mundo del arte, mundo de expresión, de representación, de sensible mirada de la realidad. En apariencia, conforman dos mundos en tensa armonía.

De la misma manera, el paradigma de la arquitectura moderna se cimentó en una situación paradójica. Por un lado, la confianza en la tecnología, nuevos materiales, nuevos métodos de cálculo y por el otro, en lo que se llamará la disolución del objeto, es decir, la desestructuración de lo que hasta ese momento (inicio del siglo XX) era arquitectura.

En ese sentido, Le Corbusier sostiene: “la arquitectura debe de ser la expresión de nuestro tiempo y no un plagio de las culturas pasadas. La arquitectura no tiene nada que ver con los estilos. Los Luis XIV, XV, XVI, o el gótico son, con respecto a la arquitectura, lo que una pluma en la cabeza de una mujer: a veces resultan lindos, pero no siempre”.¹⁴

Se hace referencia a una situación paradójica porque constituye, al mismo tiempo, un discurso basado en la objetualidad arquitectónica –potenciada por esa ingeniería que emociona donde la construcción afirma y la arquitectura emociona¹⁵– y, simultáneamente, una propuesta que persigue la destrucción del objeto arquitectónico tal como la institución lo había definido hasta entonces.

Es decir, hasta ese momento se trataba de una relación entre la época y un determinado estilo arquitectónico, en la que la arquitectura debía *representar* esa época a través de un registro estilístico, que posibilitaba identificar una forma arquitectónica con un determinado momento histórico.

Esta representación de época pasa, en la vanguardia moderna, a una representación de la función. Este cambio de paradigma (de los estilos arquitectónicos a los referentes modernos productos de la industria y la ingeniería, autos, aviones, transatlánticos, etc.) incorporó una estética de la abstracción, necesaria para su reproducción técnica, pero que también abogó por *una disolución del objeto*, una ruptura no solo en el sentido semántico, sino también sintáctico, ya que los elementos que componen la arquitectura adquieren un valor secundario, son abstractos, su valor está dado solo por la posición que ocupan en el sistema. Bakema y Van der Broke sostenían en el CIAM 8 de 1951 la importancia de la relación entre las cosas, más que las cosas mismas, más que los objetos.

Esta disolución condujo al posicionamiento de la mirada dirigida, no al objeto arquitectónico en sí, sino al *vacío* por él dejado.

Esta nueva mirada hacia lo que no es, a lo que no existe, se podrá narrar en sucesión con otros acontecimientos, fuera del campo de la arquitectura, que invadieron su forma de ver, por ejemplo, el cine, la teoría de la relatividad, hechos que dejaron de lado la visión de perspectiva unifocal, o la tiranía de la simetría como base del orden en la composición.

En esta particular mirada sobre el espacio arquitectónico que, en definitiva, es obviamente algo que estuvo presente como tema en toda la historia de la arquitectura, es relativamente cercana en el tiempo: “El surgimiento del espacio como concepto en la arquitectura es relativamente reciente. Se produce a finales del siglo XIX en Europa, cuando diversos historiadores del arte y la arquitectura, entre los que destacan Alöis Riegl, August Schmarsow y Heinrich Wölfflin, proponían a la arquitectura como el arte del espacio”,¹⁶ y se puede marcar su esplendor en la frase de “El espacio, protagonista de la arquitectura”.¹⁷

En este sentido el espacio arquitectónico, entendido no ya como algo residual, sino como algo por demás significativo, ya adelantado en textos de Semper y Riegl. Josep Montaner¹⁸ refiere al esfuerzo por la definición del espacio en el discurso moderno:

El mayor esfuerzo intelectual y formal del Movimiento Moderno consistió en definir una nueva concepción de espacio utilizando el soporte productivo de los nuevos avances tecnológicos –estructuras de acero o de hormigón armado y cerramientos de cristal– y los nuevos instrumentos formales de la abstracción. Con ello se daba continuidad a la concepción platónica y a la tradición matemática del espacio que aparece primero en los textos de August Schmarsow y Alois Riegl, especialmente en el libro de Riegl, *El arte industrial tardorromano*.

Complejizando la definición de espacio arquitectónico e incorporando el concepto de la física como lo es la relatividad, el arquitecto e historiador inglés Peter Collins (1920-1981), es citado por Gutiérrez Calderón, y expone sobre el texto de Giedion –*Espacio, Tiempo y Arquitectura*– que “la terminología de Giedion probablemente persistirá, cualquiera que sea la interpretación que le demos, por el apetito moderno de pseudocientifismo insensato”.¹⁹

Se abre aquí un campo en la relación espacio-tiempo, donde la narrativa, es decir la sucesión de eventos espacio-temporales, confrontaba la noción de una arquitectura de reglas de composición entre elementos claramente definidos –basamentos, columnas, frontis, etc.–, adoctrinados en cánones establecidos.

De alguna manera, esto no constituye un descubrimiento, como se demuestra en algunas citas de Le Corbusier sobre ejemplos de la arquitectura clásica por él valorados. Se trata más bien de una matriz ideológica que le permite ejercer una *resistencia* sobre los cánones formales clásicos (los órdenes clásicos, la composición) para desestructurar el objeto clásico de arquitectura.

Esto implica, por ejemplo, que los elementos de arquitectura (hasta el momento elementos de lenguaje clásico) se transforman en elementos geométricos abstractos. Las reglas de composición, ejes de simetría, etc. pierden valor como elementos de organización del espacio, sino que ahora el valor es la narrativa, la relación espacio-tiempo²⁰, la estructura de aproximación y encuentro con el objeto, más que el objeto en sí.

Es decir, esta mirada sobre el espacio arquitectónico, no solo disolvió el objeto (o en términos más indulgentes, lo desestructuró) sino que se constituyó en la base ideológica que permitió renovar la arquitectura construyendo una singularidad formal –por lo menos en apariencia – que permitió, no solo una renovación estilística, sino que también permitió conceptualizar esta nueva arquitectura en relación a su época.

Si se observa que esta singularidad, propia de todo arte es de alguna manera opuesta al concepto que se puede denominar como universal, según el cual puede ser pensada con anterioridad. Esta noción referida en la arquitectura descansó en la configuración del espacio arquitectónico, que incluso atravesó, *resistente*, la etapa historicista posmoderna. Además, es posible afirmar que instauró no solo una mirada sino una forma de hacer arquitectura que extendió la vanguardia arquitectónica hasta nuestro tiempo pero que, de alguna manera, consolidó una forma de entender el espacio arquitectónico con una entidad única, en la que su conformación iba más allá de los elementos que le daban forma.

Esta condición de disolver el objeto se transformó de una revolución a principios del siglo XX, en favor de una libertad estética y “la emancipación respecto del concepto de armonía se revela como rebelión contra la apariencia”.²¹ Ha llegado hasta hoy no ya como rebelión, sino como resistencia.

En un contexto en el que la espectacularidad del arte llegó a la arquitectura, el concepto de espacio, su entidad como parámetro analítico y su valor en la concepción de la arquitectura ha perdido importancia, un poco por su ser un concepto poco riguroso y escurridizo²² en su definición, pero también impotente a la banalización de la cultura arquitectónica de formas novedosas; al decir de Helio Piñón solamente destinadas a celebrar la sorpresa. Esta insistencia de la constante novedad, exponencialmente incrementada a través de las redes virtuales, nuevos editores críticos de la realidad arquitectónica, hace que la mirada puesta en el espacio decaiga al ritmo de la cultura de la imagen perdiendo ese concepto renovador y libertario que tenía en la primera modernidad.

Es muy difícil definir el término resistencia en sí mismo. Se puede decir que se debe a su olvido por parte de la crítica como explica García Canclini:²³

La noción de resistencia es una de las más gastadas y menos analizadas en la retórica crítica. Como ocurre con cualquier otro término, su sentido se constituye no en sí mismo ni manteniendo autoritariamente lo que su raíz prescribe, sino articulándose con otros conceptos. En los diccionarios de la política y la cultura, la resistencia no aparece o suele asociarse u oponerse a otras palabras cuyo significado está en pleno debate: aculturación, alternativa, dominación, emancipación, hegemonía, imperialismo, poscolonialismo. Estos otros conceptos de referencia reciben un tratamiento detenido y polémico, mientras resistencia es convocado de modo no razonado, casi mágico.

Se puede intentar la definición de resistencia a partir de su opuesto, es decir, la resistencia como la capacidad de oposición al poder dominante, entonces se puede definir al espacio arquitectónico como capaz de establecer ciertos estados de atención, de interés sobre lo que *no se ve* (por más ingenua que suene esta afirmación), sobre lo que está latente, sobre poner de manifiesto aquellas relaciones que las estructuras de poder o las estructuras legitimadoras de la disciplina arquitectónica se niegan a ver o solamente ponen de manifiesto en un falso gesto de inclusión (no es pertinente a esta investigación, pero el sentido de la palabra emergente en los circuitos editoriales arquitectónicos, merece una revisión acorde con la importancia que el término señala). Esta ampliación del campo de lo pensable no responde a un descubrimiento, sino a un cambio de mirada. Así, lo expone García Canclini cuando manifiesta que “los artistas con-

tribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras”.²⁴

Esta resistencia comprende una anticipada búsqueda del contraste, una cárcel del conflicto, una necesidad de exponer disputas, enfrentamientos, colisiones entre esferas de poder sobre las que no se puede actuar.²⁵ Entendido en este contexto, el espacio arquitectónico ya no parece ser aquel fluido que se escurría entre muros y paredes, sino el espacio de tensión en el que se solapan diversos estratos de poder. Si se mira desde la ciudad es entendido como catalizador de normas, burocracias restrictivas, negociaciones espurias. Si se mira desde el contenido, se observa como una ilusión mercantil de formas de vidas preenvasadas publicitariamente.

Hacia una didáctica narrativa del proyecto. Lo sensible, lo social y lo mental

En un primer paso a las conclusiones de este texto, la definición de una didáctica de proyecto es fundamental. Cecilia Mazzeo y Ana María Romano²⁶ lo expresan en un triángulo didáctico disciplinar cuyos vértices son el estudiante, el docente y el proceso proyectual. Al respecto, afirman que “hemos reemplazado el vértice superior por el saber disciplinar que nos ocupa, abriéndolo en dos vectores, el proceso generador de los objetos disciplinares propiamente dicho (proceso proyectual) y el conocimiento de aquellos códigos, imaginarios y tradiciones, que dan entidad a la disciplina sin cuyos conocimientos el proceso proyectual se transformaría en una metodología vacía de contenido.

Los vectores de este triángulo son las estrategias que relacionan al docente con el proceso de proyectos (elaboración de contenidos) con el estudiante (estrategia de apropiación) y lo que relaciona ambas son las estrategias o interacciones didácticas, desde donde se hace pie para definir lo narrativo y su proceso. Definir cuál sería el objeto de estudio de un proceso proyectual es determinante ya que:

Según el desarrollo del concepto de transposición didáctica el saber sabio, el saber erudito, tiene como fuente principal el trabajo de los investigadores. En las disciplinas proyectuales, en las que el desarrollo de la investigación es escaso, desempeñan un rol de fuerte influencia los principales exponentes de la práctica profesional, que, con sus producciones se convierten en referentes, estas

prácticas deben ser interrogadas desde la teoría, para no congelar la referencia en lo formal dejando en un segundo plano lo que el proyecto en tanto saber nos permite conocer.²⁷

En este párrafo se hace referencia a una serie de obras de arquitectura y sobre todo a la mirada sobre ellas, es decir al almacén teórico o conceptual que se establece para su distinción. Ese almacén (no podemos referirnos a “teoría” o “teorías” ya que, de alguna manera, se puede estar recortando el objeto de estudio de una manera taxativa que no es el objetivo de este texto) es el que se ocupa de lo que puede ser denominado como hecho arquitectónico, aquello que el arquitecto chileno Alejandro Aravena define como “la relación precisa entre forma y vida, o, todavía más radical, entre una construcción y los usos. Un hecho arquitectónico es la relación mítica entre forma y vida”.²⁸

Como mecanismo de proyecto, es ir más allá del hecho arquitectónico, sabiendo que para crearlo (proyectarlo) es necesario un proceso operativo que defina estos hechos a partir de valores objetivables que se convierten en instrumentos operativos en manos del proyectista.

De esta manera, este proceso narrativo *traduce* una serie de hechos o acontecimientos en instrumentos activos, formalizables en que no solo hay acontecimiento, sino también una narrativa de este acontecimiento. Es decir, el acontecimiento enhebrado en una experiencia más completa y compleja, que implica un relato, es decir, un acontecimiento que es narrado por el lenguaje, explicado, racionalizado e incluso develado.

No es solo un acontecimiento, sino es parte de un encadenamiento de acontecimientos. Pensar en acontecimientos es equivalente al “pensar en imágenes” planteado por Zumthor, quien explica que:

producir imágenes interiores es un proceso natural que todos nosotros conocemos. Forma parte del pensamiento. Un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales; he aquí mi definición preferida del proyectar. Me gustaría transmitir a los estudiantes que el método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes.²⁹

La operatividad surge entonces de la formalización de ese lenguaje de formas propio de la arquitectura para construir una totalidad arquitectónica, que ya no es una adscripción a un partido (*parti*) a una forma (tipo, modelo), sino a un proceso de cualificación que responde a una geometría que es parte de la narración, que enhebra aquellos hechos arquitectónicos.

Este encadenamiento otorga lo que de Camilloni llama aún aprendizaje robusto o no-inerte, donde se logra la interrelación entre actividad-cultura-concepto. Esta trilogía es especialmente significativa en la práctica de proyecto ya que impone no solo un aprendizaje en acción (como se acostumbra en la enseñanza proyectual), sino que además esa acción responde a conceptos que tienen una raíz cultural ya que las “profesiones y los oficios son culturas...el aprendizaje es un proceso de en-culturación”.³⁰

Estos acontecimientos son propios de la vida diaria, cotidiana y los disparadores de una didáctica proyectual son la observación y conceptualización de estos hechos. Sin embargo, la traducción entre estos hechos en formas arquitectónicas es un proceso que “un estudiante no puede, al principio, comprender lo que necesita aprender, sólo puede aprenderlo formándose a sí mismo y sólo puede formarse a sí mismo comenzando por hacer lo que aún no comprende”.³¹

Para determinar el triángulo didáctico y proponer las interacciones entre docente y estudiantes, es importante señalar que al igual que un proceso proyectual, esta relación se traduce en una lógica abductiva, en el sentido planteado por Peirce³² (ni inductiva, ni deductiva). Una lógica que es eminentemente propositiva desde un comienzo, en el que el resultado no es el último paso de un recorrido analítico o investigativo, sino donde el primer paso es una conjetura, una presunción, en el caso del proyecto, un producto, aunque este sea luego puesto en duda, problematizado, incluso sospechado.

Zagorodny, cuando habla de la didáctica implementada por Oddone, explica en su entrevista que:

Reitero, básicamente que el estudiante antes que nada debía desarrollar su potencial intuitivo, frente a un problema planteado. Estaba muy en consonancia con lo que muchos años después supe sobre el tipo de conocimiento “abductivo” (Peirce), típico de lo que uno instrumentaliza a la hora de pensar una solución arquitectónica. Ni inducción ni deducción, ni de lo general a lo particular ni de lo particular a lo general, sólo de un particular a otro particular que, si bien no es idéntico, puede operar como si lo fuera... No digo que él jamás hubiera hablado de este tipo de conceptos, pero sí que era un entusiasta de las posibilidades de conocimiento de la fenomenología. Nos sugería leer un capítulo de Vittorio Gregotti, de su libro *El territorio de la arquitectura*,³³ el que, en la primera parte, (“Los materiales de la arquitectura”) hablaba de los instrumentos de control proyectual y el desarrollo de teorías para la proyectación (E/AZ).

Continúa Zagorodny diciendo que Donald Schön en *El Profesional Reflexivo. Para una nueva epistemología de la práctica profesional* realizó “una experiencia

de investigación sobre las formas de aprendizaje y fijación de conocimiento de los estudiantes de arquitectura de Harvard, dándose cuenta de que las formas de asimilación e incluso de resolución de problemas tenían que ver con este procedimiento cognitivo. Esto era lo que Oddone implementaba, no sé si a sabiendas...” (E/AZ).

Para el estudiante poder inferir una hipótesis o un objeto, que es una presunción de solución proyectual, representa un valor inestimable que se conjuga con su motivación, más allá del posterior proceso de verificación.

Siguiendo a Peirce existe una predisposición a conjeturar correctamente acerca del mundo y esta es el resultado de un proceso evolutivo natural, y además afirma que es posible tener certidumbres en cualquier proceso de observación, sin poder determinar las circunstancias que contienen esas verdades.³⁴

De alguna manera, estas afirmaciones coinciden con el método fenomenológico en su primera etapa, la de actitud natural hacia la presencia de las cosas, más allá de los siguientes pasos, como la reducción eidética y la reducción trascendental.

Esta etapa de verdadera sorpresa, ante el fenómeno de la arquitectura, representa un valor fundamental, sobre todo en los primeros años de enseñanza, que luego se transforma en un acercamiento crítico, en la medida que conceptos y teorías, ensanchan el horizonte de lo pensable.

Ante la pregunta: ¿Considera que los aspectos fenomenológicos, relacionados con la percepción son de interés en la enseñanza de la arquitectura? ¿Cree usted que en niveles de complejidad creciente puede construir un cuerpo de conocimiento completo de la arquitectura? Ana Zagorodny responde nuevamente sobre la implicancia de Peirce y Schön:

Él lo creía fuertemente, y yo pude comprobar los enormes resultados que esto producía en la trayectoria de crecimiento del estudiante. La complejidad creciente es la base de la enseñanza de la arquitectura como yo la he conocido y es un tipo de modelo de enseñanza –aprendizaje por planteo de problemas– que, a partir de los estudios de Peirce y luego de Schön, en particular, sobre la forma en la que los estudiantes aprenden y procesan el concepto y la práctica arquitectónica, comienza a tener tal relevancia que estimula las experiencias con esta metodología en otras disciplinas totalmente diversas... La pedagogía del “taller de los talleres”, por ejemplo (E/AZ).

Cuando nos enfrentamos a algo sorprendente, la abducción es el proceso que genera una hipótesis. Este concepto es perfectamente aplicable a la investigación proyectual,³⁵ en la que esta formulación hipotética y su desarrollo subsi-

guiente se denominan maquinaria: un conjunto de elementos ajustados a un fin específico. En este contexto, su aplicación se centra en la didáctica del proyecto arquitectónico.

¿Por qué se propone la metáfora de una máquina? Como se dijo antes, la intención es alentar la mirada subjetiva sobre los mecanismos de percepción de fenómenos espaciales que construyen la narración. La narración se entiende aquí como un encadenamiento de estos fenómenos. El verdadero sentido de la “máquina” radica en el esfuerzo por objetivar condiciones que, en apariencia, son subjetivas.

Además, esta máquina no debe verse como algo inerte que espera ser usado, sino como una entidad que se perfecciona con el tiempo y el uso. El término “máquina” es una metáfora que se construye a partir de tramas y armazones que conformaron las influencias de Oddone en su didáctica y su obra profesional, uniendo esos fragmentos escritos o contruidos que producen engranajes y mecanismos que aúnan el pensamiento actual sobre la fenomenología, que lo sitúan en la escena actual con vigor, pertinencia y, por qué no, resistencia.

Esta maquinaria, como lo demuestra cierta reciprocidad entre la obra construida y la práctica didáctica de Oddone, pero que también se puede encontrar en Steven Holl, que se reproduce en dispositivos diferenciados que retroalimentan esa maquinaria, donde lo formal (lenguaje) es una parte de un trípode que completa la experiencia y la percepción, como se explicitará más adelante.

Sobre la base de lo analizado, existe una relación entre lo concreto, ya sea obra o mecanismos didácticos (dispositivos), y las máquinas abstractas que pueden reducirse a diagramas, según explica nuevamente Deleuze:³⁶

¿A qué llama Foucault una máquina, abstracta o concreta (Foucault hablará de la ‘máquina prisión’, pero también de la máquina escuela, de la máquina hospital...)? Las máquinas concretas son los agenciamientos, los dispositivos bifor- mes; la máquina abstracta es el diagrama informal... En resumen, las máquinas son sociales antes de ser técnicas. O más bien, existe una tecnología humana antes de que exista una tecnología material. Esta, naturalmente, desarrolla sus efectos en todo el campo social; pero para que sea posible es necesario que los instrumentos, es necesario que las máquinas materiales hayan sido primero seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamiento.

Es necesario que esa máquina sea ajena a las formas, ya que si no lo hiciera sería una máquina hacedora de formas, no productora de sentido. Una máquina de forma reproducirá objetos en lugar de proyectarlos, en términos didácticos, reproducirá formas, artefactos validados solo por su infinita reproducción me-

diática. Sin embargo, se puede decir al referirse a dispositivos (agenciamientos) que “contrariamente a lo que sucede en los estratos, y también en los agenciamientos considerados bajo los demás aspectos, las máquinas abstractas ignoran las formas y las sustancias. En ese sentido son abstractas, pero ese es también el sentido riguroso del concepto de máquina”.³⁷

Cuando Paul Rudolph (1918-1997) buscaba encontrar en sus dibujos sobre el Pabellón de Barcelona otra geometría que explicase el pabellón, no trataba de reproducirlo, sino de entender la máquina que está detrás de él. En una entrevista³⁸ enuncia: “me alegro de que Mies realmente no haya podido decidirse sobre muchas cosas: las alineaciones en los paneles de mármol, los parteluces o las juntas en el pavimento. Nada se alinea del todo, todo por muy buenas razones. Realmente humaniza el edificio”. En los dibujos, manifiesta: “he tratado de definir la fluidez esencial de estos espacios y la interconexión del interior y el exterior. Este flujo de espacio altamente disciplinado es omnipresente, una constricción y liberación natural del espacio que te lleva a todo lo que está en movimiento, y eres arrastrado casi por fuerzas sentidas invisibles” (Paul Rudolph entrevistados por Peter Blake, 1986. <http://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>).

Esta búsqueda que encuentra Rudolph en Mies, de no generar unas alineaciones geométricamente puras, sino que los elementos se configuren según un orden libre (único en el desarrollo de la obra de Mies), es también verificable en la casa Pedernera, en una condición de corsé impuesto por las medianeras y su geometría. Sin embargo, en el gráfico (Figura 68) se manifiesta como la articulación entre los “episodios” propuestos por Oddone (representados en un centro que constituye el baricentro del lugar y unos círculos concéntricos que llegan a los sucesivos bordes del espacio) incorporando los episodios exteriores.

Se observa que su articulación produce ciertos quiebres, totalmente independientes de la estructura ortogonal de los elementos que la definen. Además, las superficies de los círculos demuestran el grado de articulación entre espacios, o episodios mucho más definidos que en el caso del Pabellón de Barcelona, entendiendo que esto se debe a su condición de vivienda, con una funcionalidad más rigurosa que el edificio de exposiciones de Mies.

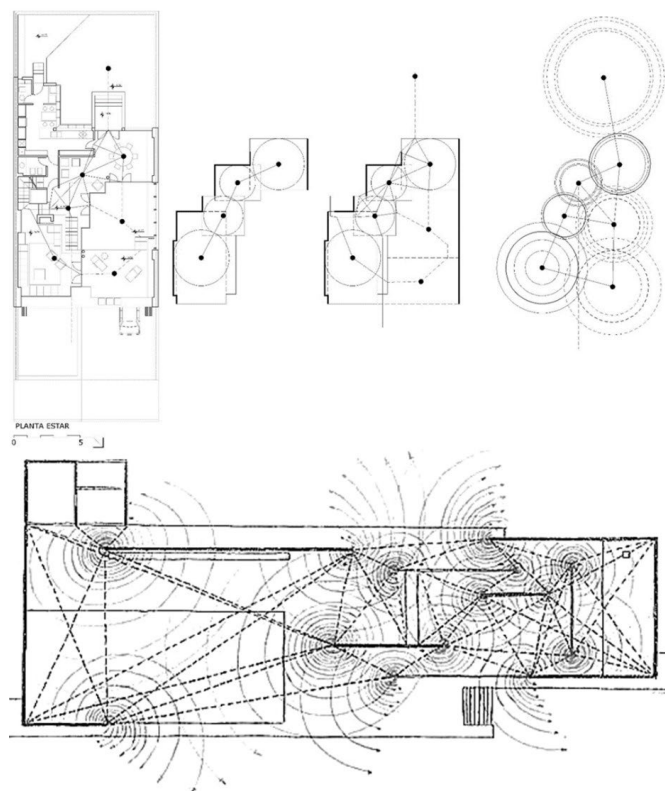


Figura 68. Análisis Casa Pedernera y Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph.<http://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>

Si bien en el caso del dibujo de Rudolph, él analiza solo las aristas, representándola como anillos concéntricos, como ondas en el agua cuando se arroja una piedra, la relación de una geometría “indiferente” a la posición de los elementos es significativa y demuestra la voluntad proyectual de contribuir esa “geometría de lo intangible” a la que se hará referencia más adelante.

En la voluntad de Rudolph de entender el “orden” por detrás de la aparente arbitrariedad, está el sentido de los dibujos del Pabellón, la misma voluntad de Gio Ponti en sus trazos de líneas de visuales y movimientos sobre las plantas de sus proyectos, tratando de establecer un correlato entre el proyecto y la experiencia, donde el proyecto es el producto antropológico³⁹ que cataliza, por un lado el oficio, las destrezas, los conceptos y, a su vez, la experiencia del ser humano como individuo dentro de una cultura.

Esta maquinaria es el mecanismo que acerca el proceso de experimentar o habitar la arquitectura a su proceso de creación (de igual manera que Rudolph trata de unir en sus dibujos, experiencia con proyecto) y, por lo tanto, a la enseñanza misma de ese proceso.

A partir de la articulación que instituye Oddone en el discurso presente en el apunte, se puede decir que se establece una confrontación entre los elementos figurativos, con un lenguaje abstracto en ese caso, y los efectos que ellos provocan a partir de su posición en el espacio. Percepción y lenguaje en este caso articulan el propio contenido, por fuera de lo que se puede entender como función, elevando este término hacia lo experiencial.

Respecto de la experimentación del hecho arquitectónico a partir de la percepción, se puede profundizar en los textos de Seguí de la Riva:⁴⁰

[...] con respecto a la percepción, se ve con palabras... y se ve en la medida que el organismo social es capaz de hacer... Se observa lo que logramos hacer... No se ve “con el ojo” como afirma la definición clásica de la percepción. Habrá sensaciones como dicen los empiristas, unas cosas que pasan por el cerebro, pero también se sabe que, en el área visual del cerebro, desde el ojo al cerebro hay tres o cuatro conexiones neuronales que llegan a la misma área para que se activen del interior del cerebro millones de estímulos. Es mucho más importante el estímulo interno que el externo... Dejemos ya de hablar de la percepción como si fuera un automatismo por el que después de mirar aprendiéramos las cosas.

En este párrafo se hace hincapié en la construcción mental, a partir del lenguaje, que el sujeto activo en la experimentación de la arquitectura. Es decir, se logra ver solo a partir del lenguaje. Una posible enseñanza del proyecto sería poder ampliar ese lenguaje para no solo posibilitar una experiencia sustancial del objeto arquitectónico, sino también para recrearlo, para proyectarlo.

Según lo expresado por Tonelli⁴¹ “este aprendizaje permitirá al futuro arquitecto y/o diseñador ampliar su mirada descubridora e inventarle nuevas posibilidades a la realidad”. Esta ampliación del horizonte de la experiencia arquitectónica y su vinculación con el lenguaje, necesita de un marco conceptual que es donde la investigación se aplica, para definirlo en toda su complejidad, partiendo de las preocupaciones e inquietudes plasmadas en la vida y obra de Oddone, tanto como docente y como proyectista.

En términos de proyecto arquitectónico se puede definir al lenguaje como un conjunto de elementos y sus interacciones posibles que son puestas en juego para un determinado fin (tal los elementos que Oddone pone en juego en el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”) y que construyen mundos, a la manera de Goodman⁴² en que se puede trazar un paralelo

entre lo que es el lenguaje en términos proyectuales y lo que Goodman denomina concepto (como algo anterior a la percepción) definido en la frase “es contradictorio hablar de un contenido in-estructurado, de lo dado no conceptualizado o de un sustrato que carece de propiedades, pues esa misma manera de hablar impone ya estructuras, conceptualiza y adscribe propiedades. Aunque el concepto sin percepción sea meramente *vacío*, la percepción sin concepto es *ciega* (totalmente inoperante)”.

De alguna manera, el lenguaje que se construye en cualquier proceso de representación proyectual reproduce no solo formas, sino percepciones y experiencias como lo explica Holl⁴³ diciendo que “el vínculo débil entre la percepción y la representación debe ser cuidadosamente examinado y reforzado. El plano tradicional es una figuración ciega, no espacial y no temporal.

La colocación en perspectiva de acuerdo con la superposición de los campos, cancela este cortocircuito en el proceso de elaboración. La perspectiva precede al plan y al corte, le da prioridad a la experiencia física y vincula al creador con el espectador.

Este paralaje, de percepción de distancias diferenciadas, las cercanas con mayor carga de información implica una actitud no pasiva de la percepción, sino una percepción en acción, unida a una voluntad. Esta percepción unida a la intención es el paso inicial de la experiencia arquitectónica.

En este sentido, un tercer elemento, más allá del “uso” se agrega como dato en la cuidada ejecución espacial de las obras construidas de Oddone, es lo que se puede llamar experiencia arquitectónica (diferente de la experiencia existencial de Norberg-Schulz) que se puede definir como la delgada línea que une el espacio mental, ideal con el espacio físico, real, confrontado con el habitante, no solo como forma o materia.

Estas experiencias se encadenan⁴⁴ de una determinada forma, no son azarosas y muchas veces ese encadenamiento viene dado por la acción del sujeto que da sentido, o como lo expresa Simondon, aporta unidad⁴⁵ dentro de una experiencia espacio-temporal, definida por la simultaneidad (espacio) y la sucesión (tiempo).

Holl expone que la experiencia de fenómenos, sensaciones en el tiempo y espacio devienen:

diferentes de las percepciones de objetos, proveen un método pre-teórico para la arquitectura. La fenomenología, cuestión de percepción, nos anima a experimentar la arquitectura caminando a través de ella, tocándola, escuchándola. Ver cosas requiere que nos deslicemos hacia un mundo más allá de la neurosis cotidiana del mundo funcional. Una ciudad subterránea donde existen llaves sin candados; está llena de misterios.⁴⁶

Allí Holl, establece la diferenciación entre experiencia y uso, en el que la experiencia es superadora en la posibilidad de mancomunar los sentidos, formar un conjunto perceptual complejo, más allá de la mera utilidad.

Allí, la experiencia se enmarca en una superposición de presentes, asociadas a memorias, huellas culturales o subjetivas, que Calvi⁴⁷ explica como:

La atención que se presta hoy en día a una visión événementelle (circunstancial, orientada a los acontecimientos) de la realidad se concreta en algunas de sus expresiones en correlación con nociones como acaecimiento, cuidado-pertenencia y rememoración, y cualificando el proyecto (incluido el arquitectónico) en términos de crecimiento en torno a núcleos existentes, tratamiento de todo lo que ha sido, de los residuos, de las huellas de lo vivido. Este enfoque parece legitimar un planteamiento del carácter eminentemente espacial de la arquitectura dentro del ámbito de la definición temporal del espacio en sí. En realidad, es solo al considerar la temporalidad (humana), que el espacio parece perder sus atribuciones universalistas y abstractas para relativizarse, concretándose como lugar y, como tal, repleto de memorias: lugar, por tanto, proyectado y experimentado en modo narrativo.

La narración arquitectónica establece ciertas configuraciones arquitectónicas a partir de generar una sinergia entre una estructura o argumento, un cierto ambiente o atmósfera (Zumthor) y una secuencia u orden temporal que implique una sucesión de eventos en términos de espacio-tiempo. En tanto, la experiencia se relaciona como propone Pallasmaa con la hapticidad, vinculada con la intervención del cuerpo en la percepción del fenómeno arquitectónico, dejando de lado la visión ocular central, y que propone visitar lo corporal como parte esencial de la experiencia y la percepción arquitectónica.

El cuerpo como entidad compleja que se somete a la percepción de los objetos, es el “director escénico de la percepción”⁴⁸ que puede someter al acto frágil de la mirada complejizando el mismo acto de percibir.

Esta acción, que cruza percepción, eventos, secuencias, argumento (como idea de totalidad) se define como un mecanismo narrativo arquitectónico, basado en la articulación de tres parámetros: la experiencia, el fenómeno y la representación, en la que el “artefacto” construido por esta tríada, se puede decir, se coloca al margen de una arquitectura entendida como un hecho objetual (relación forma, espacio y materia) como una circunstancia disciplinar (ciudad, tipos y modelos) o como un elemento técnico (materia, técnica, tecnología) y se ubica como una *arquitectura del acontecimiento*. Se puede considerar la narrativa arquitectónica como un entramado espacio temporal que configura sucesivas relaciones entre la parte y el todo.⁴⁹

En el esquema siguiente (Figura 69), aparecen los tres elementos planteados como constitutivos de la narración arquitectónica: lo social, lo sensible y lo mental.

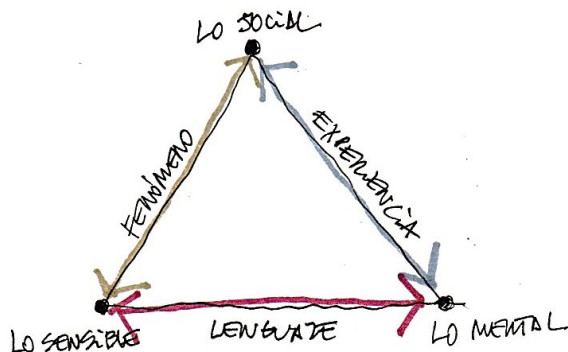


Figura 69. Esquema relacional de las partes componentes de una narrativa arquitectónica. Fuente: Elaboración propia.

Como punto de partida, la percepción del fenómeno constituye una acción activa (no una visualización pasiva de lo otro) que implica, empatía e intencionalidad que fuerza a una experiencia, organizada en episodios, secuencias y un argumento general, racionalizado en una representación mental (a través del lenguaje, arquitectónico, en este caso) configurando una geometría de estrecha vinculación entre aquello que se llamaba en el capítulo anterior, los intangibles con los tangibles signos del lenguaje.

No se trata de una definición de una arquitectura narrativa que contengan determinadas cualidades estilísticas, formales o incluso espaciales, sino más bien de una manera (entre otras) de construir mundos, entendiendo que puede ser una manera de conformar un mundo arquitectónico. A su vez, esa forma de construirlo es apta para la educación en el proyecto arquitectónico, es decir, encuentra su validez en la práctica didáctica que perduró, a partir de Oddone un tiempo prolongado, en tanto que la arquitectura “hoy” se encuentra sumida en una vorágine de consumo de imágenes, donde la escuela, la enseñanza alimenta dicho consumo.

Sobre lo analizado de la obra y letra de Oddone, sumado a otras interpretaciones de obras variadas, no llevan en su hipótesis, la idea de una teoría generalista sobre la arquitectura y el proyecto, sino el análisis de una de las formas de entender, diseñar y enseñar el proyecto arquitectónico, comprendiendo que:

Las versiones física y perceptiva del mundo que hemos mencionado son sólo dos entre la amplísima variedad de las diversas ciencias, las artes, o la percepción y el discurso cotidiano nos suministran. Los mundos se construyen elaborando esas versiones o por medio de palabras, números, imágenes, sonidos o cualesquiera otros tipos de símbolos, y ello en cualesquiera medios. Y, precisamente, podemos considerar que la crítica de las maneras de hacer mundos es el estudio comparativo de estas versiones o concepciones y el análisis de las formas de su construcción.⁵⁰

La construcción de la narrativa como tríada compuesta por la percepción, la experiencia y la representación, define una manera que implica la consideración del proyectista como el de aquel espectador-habitante, conformando un campo de análisis y acción que puede configurarse o reconfigurarse según el camino de entrada elegido, por el lado del lenguaje o la representación, propio del campo de la proyección; y por el lado de la experiencia y la percepción, correspondiente al campo del morador o habitante.

Estos conceptos, alejados de la voluntad de ofrecerse como teorías generales, coinciden con lo que expone Pallasmaa sobre que “la arquitectura no dispone de una teoría general propia, y los puntos de vista y métodos de investigación habitualmente se han tomado prestados de otras disciplinas en función de intereses y modas cambiantes. La aplicabilidad de los marcos teóricos escogidos a la realidad específica de la arquitectura sería, en muchos casos, altamente cuestionable”,⁵¹ se propone como un camino de transposición didáctica⁵² sensible, alejado de la reproducción de modelos, tipos o partidos.

En este contexto se puede definir cada término de este terceto, ya que son expresiones usadas ampliamente en contexto de la enseñanza de la arquitectura y en muchos otros contextos también.

Experiencia

La experiencia es una relación entre lo mental, como representación y lo social, como cultura de un habitar preciso.⁵³ No es solo una acción de cercanía, ya que “en la experiencia arquitectónica debemos intentar manejar y estimular todas las distancias. Empezamos a percibir y a usar la arquitectura desde cuando la divisamos a lo lejos (aislada o construyendo un paisaje urbano) hasta cuando acabamos en su interior y obtenemos las experiencias más íntimas”.⁵⁴

La experiencia puede ser entendida como la acción que pone en valor la arquitectura. Encierra un crisol de acciones, desde lo individual, como acto propio, hasta lo social, como acto colectivo.⁵⁵ A su vez, esa acción está cargada

de intencionalidad, a partir de condiciones de uso o incluso de mero placer. Es el paso inicial de la reflexión proyectual, ineludible en los primeros años de enseñanza.

Coincide con De Stefani en la posibilidad de relacionar una existencia o, en este caso, trasladar este concepto al de experiencia, formado por tres componentes, lo físico relacionado con la presencia de las cosas, lo mental, aquello que se puede relacionar con un concepto o lo social, aquello que viene dado por una cultura. De Stefani⁵⁶ le adjudica a la experiencia uno de los tres componentes de lo que denomina “tríada del espacio”:

Esta tríada se construye considerando tres niveles o modos de existencia del ser humano en el mundo:

- 1) Lo físico (lo sensible, lo percibido, la presencia)
- 2) Lo mental (lo abstracto, lo concebido, las representaciones)
- 3) Lo social (lo relacional, lo vivido, la experiencia)

El tercer término –lo social– no supondría una tercera “división” del espacio, sino más bien una noción que engloba las dos primeras ya que constituye la manera en que éstas se relacionan. Asimismo, se propone como una alternativa a la rígida dualidad en la que ha sido confinado el espacio.

Aquí, la experiencia más allá de un valor social, es aquella acción relacional, aquel instrumento que de alguna manera cohesiona los otros dos niveles. Es evidente que la experiencia es el catalizador de la vivencia individual, subjetiva, pero que además pueden ser analizados en términos culturales y sociales, entendiendo la condición social de la arquitectura como una de las tantas expresiones de una cultura. Esta relación entre lo individual y lo colectivo, puede ser entendido en términos de probabilidad, como lo expresa Hillier:⁵⁷

Como máquinas espaciales probabilísticas, los edificios están sujetos a tres tipos de leyes. Primero, existen las “leyes del espacio” autónomas, que toman la forma de implicaciones desde los movimientos de diseño físico locales hasta los efectos de configuración global espacial. Segundo, existen leyes que vinculan el campo de posibilidad creado por el primer tipo de ley a la “función genérica”, es decir, a la inteligibilidad y funcionalidad básica, especialmente el movimiento natural. Tercero, existen leyes por las cuales las formaciones sociales y los patrones de actividad espacial regida por reglas a las que dan derecho, hacen uso de estos dos tipos de ley para dar una imagen de sí mismos en el espacio-tiempo, y a través de que los edificios son en algún sentido de gran alcance, objetos sociales, y tan importantes para la sociedad, e incluso, en algún sentido, parte de él.

Hillier expresa la complejidad de la experiencia espacial, en términos de probabilidades entre las leyes físico-geométricas del espacio, y el movimiento producido por la acción (o uso, o función) que además poseen un componente social y cultural.

Montaner también lo explica a partir de un “terceto” que supone un triple sentido, primeramente, a través de la historia personal, de lo ya vivido. Luego, lo explica como un hecho cognitivo a través de la percepción, de los sentidos y, por último, respecto de la acción, de la intención, de la motivación respecto de lo que está por venir.⁵⁸

La experiencia arquitectónica en toda su dimensión, no es una particular forma de ver objetos o espacios, sino también incorporar desde un primer momento al tiempo como un elemento crucial. En muchos momentos de la crítica del Movimiento Moderno se ha teorizado sobre la componente temporal de la arquitectura, con el trabajo inicial de Sigfried Giedion en su *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941) definiendo a la experiencia arquitectónica como un continuo espacio-tiempo, en un paralelo con la física moderna.

Didi-Huberman, analizando la experiencia sobre el movimiento minimalista en el arte, manifiesta que

hay por lo tanto una experiencia. La constatación debería caer por su propio peso, pero merece subrayarse y problematizarse, en la medida en que las expresiones tautológicas de la ‘especificidad’ tendrían más bien a obliterarla. Hay una experiencia, por lo tanto, hay experiencias, es decir, diferencias. Hay en consecuencia tiempos, duraciones en acción en o ante esos objetos a los que se supone instantáneamente reconocibles. Hay relaciones puestas en presencia recíproca, hay por lo tanto sujetos que, los únicos, otorgan a los objetos minimalistas una garantía de existencia y eficacia.⁵⁹

Aquí, se explica la experiencia como un acto de reciprocidad (entre objeto e intérprete), de acción, de tiempos.

En este sentido, la experiencia engloba un proceso que compromete al ser en su condición de intérprete que incluye su individualidad y su carga cultural, en una acción (que incorpora el tiempo) que tiene una motivación de carácter físico (el cuerpo en movimiento) y mental (un proceso de reflexión y comprensión).

Para la didáctica del proyecto, no bastará con reportar a la experiencia vivida, ni tampoco a la experiencia observada (si bien, son ejes de los primeros años de la carrera), sino además es necesario alimentar la vivencia y la observación de un proceso de racionalización, es decir de objetivación, generalización

e instrumentación (saber en qué momento es útil su puesta en práctica). Montaner⁶⁰ lo explica diciendo que “son la razón y la memoria las que permiten acumular conocimiento a partir de la sabia elaboración, interpretación e integración de la experiencia. No se entiende la experiencia como la autoridad del pasado, sino como la capacidad de vivir, experimentar y comunicar los aspectos del presente”.

Se puede interpretar que el hecho de la acción, de lo que está presentándose, es extensivo al hecho de proyectar. En algunos textos de Oddone, incluso se llama experiencia al acto de proyectar, o de aprender a proyectar, como él⁶¹ mismo lo expresa:

Pero si reflexionamos para ver justamente lo que está en el medio de esta relación de causa y efecto, si conocemos aquello de que depende un resultado, descubrimos las conexiones entre las cosas, y ahí se hace explícito el pensamiento (seleccionamos lo que produce el buen resultado) cambia la cualidad de la experiencia y podemos llamar reflexiva a esta experiencia. El pensar es, en otras palabras, el esfuerzo intencional para descubrir conexiones específicas, entre lo que hacemos y las consecuencias que resultan. Aquí surge un saber sobre las cosas, por haber operado sobre ellas (ejemplo práctico Marta Mena, que refiere al concepto de Piaget sobre la experiencia y que, si bien pertenece al área de la Historia, no a la del Diseño, me parece pertinente).

La experiencia reflexiva a la que se refiere Oddone es esa capacidad de experimentar y a su vez producir conocimiento en la acción. La experiencia puede ser trasladada a otros campos, como lo analiza John Dewey (1859-1952), pedagogo y filósofo estadounidense (*El arte como experiencia*, 2008) donde habla de las fuerzas que pugnan por crear una separación entre la experiencia ordinaria de la experiencia estética.⁶² Oddone expresa la necesidad de un paralelismo entre las cualidades de una experiencia arquitectónica y la experiencia reflexiva en el campo del proyecto, como diseñador de esa experiencia, más allá de un diseñador de formas, e incluso de espacios.

Fenómeno

El fenómeno enhebra lo sensible con lo social, este último entendido como productor de objetos que nos relacionan con el medio y que nos invitan a ser experimentada y sentida, en lugar de ser simplemente vista.

En este sentido, la percepción fenoménica, base conceptual sobre la que se desarrolla el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”

de Oddone, es aquella primera observación de los objetos puestos delante de nosotros, pasible de nuestra interpretación y nuestra acción. En este sentido es imprescindible la referencia a Husserl:⁶³

En la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ella ahí, en medio de las otras cosas, de las vivas y las muertas, las animadas y las inanimadas; es decir: en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y, en parte, está también dado en nexos de recuerdos, y desde ahí se extiende hacia lo indeterminado y desconocido.

Husserl destaca la singularidad de nuestra percepción (se puede llamar “recorte” de la realidad) y la amplitud del proceso complejo que lo hace distanciarse de la mera observación. Sin embargo, cuando se dice que los objetos reclaman, no solo nuestra interpretación, sino también nuestra acción, se puede expresar una condición utilitaria de esa actividad, o también un número probable de conclusiones, abiertas a la acción, no como una condición taxativa o reductiva a un uso o función, sino más bien, posibilitadora de ciertas condiciones espacio-temporales.

Estas posibilidades son las que Oddone demuestra en su apunte explicitando al estudiante las probabilidades de que pase “algo” con ciertos conjuntos perceptuales. Ese algo no es una condición funcional, sino más bien una estrategia que produce ciertos tipos eventos, surgidos de la necesidad de separar, de vincular y necesidad de lugares importantes y secundarios. La expresión de entusiasmo de Tito Tomas en la entrevista, no es menor, cuando dice respecto al apunte: “¡¡¡Hay que pensarlo, yo cada vez que lo leo digo que hijo de p...!!! Cómo metódicamente va haciendo entender la percepción del arquitecto, qué pasa si yo hago esto, qué pasa si yo hago así, hay que tener método para hacerlo” (E/HT), denota la capacidad de Oddone de explicar fenómenos complejos, metódica y didácticamente.

Esta percepción, relacionada sutilmente con la acción tiene un reflejo filosófico cuando Simondon⁶⁴ menciona que Bergson expresaba respecto de la percepción, la noción de acción, pero adjudicándose un carácter abierto más allá de lo utilitario. Así lo expresaba:

Según Bergson, el cerebro no produce imágenes, las imágenes solo las recibe, y juega el rol de una pantalla selector, dejando pasar habitualmente, en atención a lo real, sólo aquellas que comprometen la acción y sirven para producirla. Es tarea de la filosofía volver al espíritu capaz de apartar la pantalla utilitaria.

Si se piensa al método fenomenológico como un abordaje sin ideas preconcebidas, identificado con la aparición de emociones y significados, pero esto no implica una reflexión “estática”, externa, del fenómeno por fuera de la existencia, sino que:

la fenomenología es el estudio de las esencias, y según ella, todos los problemas se resuelven en función de las esencias, la esencia de la percepción, y la esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero así mismo la fenomenología es una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al Hombre y al mundo más que a partir de su facticidad.⁶⁵

El hecho (facto) y la acción, que actúan como ejes en estas dos citas, representan una aproximación a entender que la fenomenología en arquitectura no es solo un mero acto descriptivo, de escasa profundidad analítica, sino que relaciona objeto e intérprete de manera indisoluble, solo allí se produce el fenómeno.

Se puede definir que el fenómeno en arquitectura surge de la irreductibilidad de la interacción entre forma e intérprete, ya que el proceso fenomenológico, en arquitectura pasa del sujeto al objeto y viceversa como lo explica Didi-Huberman, en su análisis del arte minimalista.

En esa explicación, también se hace una consideración sobre lo simple, cuyo rasgo se podría utilizar como un paralelo de los elementos abstractos de los dibujos del apunte. Se sostiene aquí un proceso fenomenológico que incorpora al sujeto como parte y no como ente autónomo, externo al fenómeno, y al objeto cuyo valor de sentido solo está en la presencia de ese sujeto. A su vez, caracterizado por la simpleza del acto, y por el intercambio entre las partes que componen esta dualidad indisoluble.

En este sentido, el campo fenomenológico, no es la mera percepción de un mundo de objetos y formas ajenos, ni tampoco un universo de sustancias cuyas leyes están definidas por la ciencia. En este sentido, y como síntesis, la frase de Merleau Ponty explica esta definición, diciendo que “la ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas”.⁶⁶

Representación

La representación une, a través del lenguaje, lo sensible con lo mental, pensada como lo abstracto y lo concebido.⁶⁷

Siguiendo la ambivalencia de los términos proyectista o morador, dependiendo de las vías de entrada a la narrativa arquitectónica, la representación puede asociarse a una capacidad mental de poder reconstruir las cualidades de

un espacio, sus ensamblajes, y sus dimensiones, o la de poder crearlo a partir de una serie de instrumentos análogos que permiten su definición.

Tanto para el intérprete como para el proyectista se debe considerar que sin la definición de un lenguaje común es imposible constituir un pensamiento, un saber o un conocimiento, sea desde el arte o desde la ciencia.

En ambos casos, el lenguaje usado es esencialmente diferente en el caso de la narrativa o relato escrito u oral. Como explica Helio Piñón:

Una conclusión a la que me llevó el estudio de la teoría de la significación es que la arquitectura, el arte, son de naturaleza esencialmente distinta al lenguaje hablado: este tiene un alto grado de articulación, determinado por una necesidad funcional de economía, que la arquitectura no tiene; y, sobre todo, me di cuenta de que el lenguaje tiene un objetivo comunicativo directo que la arquitectura no necesita.⁶⁸

En ocasiones el lenguaje puede significar formalidades vacías de contenido, no como instrumento de conocimiento sino listas para ser consumidas, en este sentido:

Decir lenguaje en arquitectura es recurrir a metáforas, especialmente después de la fragmentación del sistema clásico. Por este hecho, las de traducción derivaron frecuentemente en la innovación no del proceso, sino de la figura presentada: y en esto se procedió en círculos, ya que la esperanza de innovación radical no hizo más que reforzar el lugar social y político de esta vieja y fáustica actividad que tanto conocía de retórica. Se avanzó, en los noventa, hacia una nueva retórica figurativa que hablaba a un determinado sector del público, aquel cuyo repertorio de lugares comunes hacía tiempo que no estaba atado a las convenciones normativas, sino a la renovación permanente como único valor: una rica y culta burguesía.⁶⁹

Se puede decir que el lenguaje específico es un conjunto de instrumentos (más allá de definiciones específicas) que constituyen un conjunto de signos codificados, aunque en una etapa de proyecto son más bien símbolos de múltiples interpretaciones:

Borges dice por ahí, que lo que diferencia signo de símbolo es que el signo tiene un significado, parte de un código y el significado cubre todo lo que el signo tiene. Pero que el símbolo es un símbolo porque ninguna interpretación lo agota. En el símbolo está la infinitud de la interpretación o la infinitud del Hombre que está desfasado respecto de la potencia enorme que tiene ese símbolo.⁷⁰

Sin embargo, las configuraciones generadas por el lenguaje, ya sea en términos de lo decible, en el caso del morador o de lo representable en el caso del proyectista, es un encuentro entre lo que se sabe (lo experimentado, vivido) y lo real (lo expuesto ante él), ninguna de estas representaciones contiene la narrativa en sí misma, solo la acercan en una aproximación.

El término “mapa cognitivo” intenta describir la representación interna que el individuo tiene sobre su ambiente (o sobre parte de él) y que le permite orientarse en el mismo. Pero el mapa es mucho más que eso; es, como señala Downs (1981), una doble metáfora: una metáfora del conocimiento mismo y una metáfora del mundo real. El riesgo de una metáfora tan clara es objetivar el mapa y considerarlo como un limpio espejo que refleja directamente bien nuestra representación del espacio, bien el espacio externo, olvidando los límites y distancias que implica una relación metafórica.⁷¹

Este mapa trata de expresar el débil vínculo que existe entre percepción y representación expuesto por Holl, cuando afirma:

los modos de representación que son el plano y la sección no pueden explicar este territorio fenomenológico. En cuanto a la fotografía, puede representar claramente solo un campo, excluyendo las transformaciones en el espacio y el tiempo. Por lo cual, si bien los instrumentos de representación canonizados en la enseñanza son parcializados y no responden por sí mismos sino en función de la realidad que representan que según Moneo “que la realidad de la arquitectura se mueve entre esa condición de única que caracteriza a la obra de arte y aquella más bien genérica de los objetos que sirven de apoyo a la vida cotidiana.”⁷²

La definición de arquitectura del arquitecto y profesor chileno Juan Borchers (1910-1075) sostiene que es “el lenguaje de la inmovilidad sustancial” remarcando “que el espacio arquitectónico, a la inversa del espacio físico, es heterogéneo y discontinuo”⁷³ por lo que el lenguaje utilizado para producirlo (proyectarlo) requiere entender esa heterogeneidad, y se agrega, esa temporalidad que una representación congela.

En función de lo mencionado, el lenguaje debe estar sometido al discurso de la experiencia (espacio-tiempo), al involucramiento de lo sensible (fenómeno) y con un eje narrativo que rompa la inmovilidad que marcaba Borchers. Ese lenguaje de formas y espacios del que hablaba Oddone, solo es válido en relación a estos hechos arquitectónicos, que constituyen su narración, lo explican y se explica, buscando la objetiva interpretación del proyecto y por ende de su arquitectura.

Decálogo

Se concluye a modo de síntesis, que esta maquinaria narrativa se compone de un decálogo de consideraciones inherentes a la experiencia arquitectónica y a una didáctica proyectual basada en la articulación de ambas cuestiones, que puede resumir en los siguientes mecanismos:

Realidad didáctica

Se define una realidad didáctica, como una realidad para la enseñanza. Esta realidad es un campo de acción compuesto de datos que logran objetivarse y cuya respuesta proyectual pueda ser abordada por el estudiante. Oddone,⁷⁴ citando a Lenci expresa:

Cabe discernir entre una realidad para la educación y una realidad para la actuación. Por ejemplo: cuando se plantean temas al alumno de primer año en función de la magnitud de los mismo se evidencia este absurdo: para un alumno sin conocimiento ni de producción en serie, etc. es imposible el diseño de un objeto industrial (vaso) y si le es permitido moverse en una posibilidad real de diseño si el objeto a diseñar se dirige a los conocimientos que él aporta con su experiencia de ser humano, con sus apetencias de poeta, con su compromiso con la sociedad a la que pertenece.

Esta realidad de la enseñanza está definida por ciertas características que responden a un cierto campo de acción, en general reductivo, para poder ser aprehensible, pero que sostiene todas las cualidades relacionadas con poder actuar sobre una realidad posible.

Esta realidad, no es solo objeto de estudio, es decir, no termina en un diagnóstico, sino es un campo para la ejecución de una acción, una acción proyectual. Esa realidad didáctica “debe comenzar regulando los pasos a través de los cuales ingresará al campo de una responsabilidad total con posibilidades de respuesta.

Como explica el arquitecto y profesor argentino Rafael Eliseo Iglesia,⁷⁵ vale la pena revisar rápidamente los fundamentos epistemológicos de la acción, especialmente los de la acción técnica en asociación con una didáctica:

- “Existe un mundo exterior al sujeto actuante”. Ese mundo será lo más cercano posible al estudiante, sabiendo que estas son realidades múltiples que debe desentrañar y compartir.

- “El mundo está compuesto de cosas (objetos materiales)”. Estas cosas-objetos son nuestros mediadores con el entorno, y a su vez modificadores del mismo, de su análisis obtenemos respuestas, categorías, conceptos.
- “Toda propiedad es propiedad de alguna cosa: no hay propiedades y formas en sí”. Las propiedades de las cosas, que es preferible llamar cualidades están asociadas a los objetos de una manera inseparable, los objetos son integraciones de cualidades. En el contexto de la realidad de la enseñanza, esas propiedades, asociadas a objetos en términos de calidades, son el sustrato operativo de la didáctica proyectual.
- “Las cosas se asocian formando sistemas”. En la arquitectura en un sentido particular podemos afirmar que “los edificios son máquinas, en que son sistemas físicos que a través de sus propiedades espaciales producen resultados funcionales bien definidos. En otro sentido, igualmente restringido, los edificios son como el idioma, en que encargan, impartir y transmitir información social.
- “Toda cosa, todo sistema, cambia”. Los objetos arquitectónicos cambian en función del hecho arquitectónico al que da sentido. Se puede definir como hecho arquitectónico, aquello que el arquitecto chileno Alejandro Aravena define como “la relación precisa entre forma y vida, o, todavía más radical, entre una construcción y los usos. Un hecho arquitectónico es la relación mítica entre forma y vida”.⁷⁶ La acción proyectual siempre implica cambio, con lo cual esa realidad hipotética, inicial, no representa un status quo, sino algo con lo que se puede operar, abierto a interpretaciones proyectuales.
- “Nada surge de la nada y nada se reduce a la nada”. La realidad pedagógica debe tener a la historia como sustrato permanente.
- “Toda cosa satisface leyes objetivas”, las decisiones de proyecto deben poder explicarse y contrastarse con condiciones objetivas es decir que podamos compartir sus razones.

Estos presupuestos planteados por Iglesia estructuran una base para definir cuál es contexto de una realidad posible para una didáctica proyectual, que no

remita a la inacción del estudiante, sino que permite su actuación operativa, a riesgo de considerarse limitada o abreviada.

Pensamiento multi-dimensional

La maquinaria narrativa como didáctica proyectual, propone enlazar un componente físico-formal con una dimensión personal-cultural. En ese sentido, “parece necesario dirigir la atención hacia el desarrollo de sus facultades de observación de la relación de las cosas y del mundo físico con su persona, fomentando la percepción de ese entorno y la facultad creadora de usos y de formas modificatorias del mismo. Es decir, dos caminos introductorios: a un problema eminentemente visual, psicológico, por un lado y fundamentalmente cultural por el otro”.⁷⁷

Siguiendo a Oddone, la dimensión formal (las cosas) están definidas por su capacidad de acción, modificatoria del medio, y a su vez esa acción está destinada a proporcionar un acontecimiento de raíces culturales.

Por un lado, el adiestramiento en la capacidad de mirar, de observar el entorno, no como un simple proveedor de datos, sino como una construcción compleja de carácter cultural. Por otro, esa mirada debe ser abierta, no solamente a campos de saber científicos, sino a saberes populares, generando una empatía con el medio, no para reproducirlo, sino para cualificarlo, mejorarlo, habitarlo.

En función de ello, es necesario que el estudiante relacione el mundo de las formas con el mundo de los hechos, pero que también pueda influir sobre esa relación, en una dimensión cultural propia de la arquitectura, dando importancia a “la necesidad de incluir en cada proyecto arquitectónico estos actos arquitectónicos donde se favorece y cristaliza la experiencia de la arquitectura a través de los sentidos, teniendo en cuenta que el hombre percibe la arquitectura con la totalidad de su propio cuerpo”.⁷⁸

En muchas ocasiones se habla del arquitecto como organizador, como el depositario de la síntesis de los procesos que se dan en la materialización de la obra, pero ese carácter comienza mucho antes, comienza en el mismo proceso de proyecto. El pensamiento en este transcurso expande la mirada para entender la inserción del objeto en su entorno, de dar espacio al habitar, de sugerir su materialización, ese proceso se condiciona en cada trazo, en la posición de cada cartón en la maqueta, o en la posición de una línea o un plano en un modelo virtual. Es decir, el pensamiento debe ser multidimensional, amplio, porque cada elemento físico puesto en juego tenderá a limitarlo.

Indeterminación creativa

Como fue mencionado, el campo de la realidad didáctica es siempre reductivo, con lo cual el estudiante desarrolla no solo habilidades relacionadas al campo de la forma exclusivamente, sino que debe conceptualizar esas operaciones para que actúen en campos indeterminados, en un futuro impreciso, cada vez más fluctuante.

Respecto de las acciones didácticas, Oddone afirma que las “actividades reflexivas que producen conocimiento, no son solamente aplicables a trabajos manuales (cartoncitos recortados y pegados), sino también para realizar operaciones más abstractas, para manipular conceptos teóricos”⁷⁹.

En este sentido y como crítica a un saber solo profesionalista “un proyecto no parte de una precisión, parte de una indeterminación del mundo y consiste en construir un mundo capaz de ser habitado en su indeterminación. No se trata de una tarea de completamiento, de adecuación, sino de habitar una inconsistencia, ponerla a trabajar”.⁸⁰

Entender que el estudiante está aprendiendo, no solo rasgos operacionales, sino a intervenir en el mundo para mejorarlo, necesita una capacidad de actuar en lo indefinido. A esta situación se puede denominar, como lo hace el arquitecto y profesor inglés Cedric Price (1934-2003) “deleite en lo desconocido”⁸¹ o como actitud resistente a caminos establecidos, definiendo una deriva situacionista, solo por la propia fruición de la búsqueda.

Estas indefiniciones es la habitualidad de los profesionales del diseño, e incluso los estudiantes, que tratan constantemente con *la incertidumbre, la singularidad y el conflicto*.⁸²

La incertidumbre surge porque tiene que dar respuesta a un problema que puede ser conocido (una vivienda, por ejemplo), pero que la cantidad de singularidades (sitio, habitantes, materialidades, etc.) hacen que la incertidumbre sea, necesariamente, una opción de partida. En los estudiantes esa incertidumbre aumenta ya que el mundo conocido de las respuestas posibles es acotado en esa instancia.

La aparición de lo singular es lo que implica ese sinnúmero de particularidades, propias de un determinado contexto, de un determinado tema, que a su vez componen una variedad de interpretaciones posibles.

El conflicto es esa distinción que individualiza al proyecto, que lo diferencia de las artes y la ciencia, que es la contrastación entre las singularidades propias de cada hecho arquitectónico y las alternativas posibles, válidas, para su resolución.

Las aceptaciones de estas condiciones implican incorporar lo creativo, sobre bases conceptuales, al proceso didáctico, ya que no sabe el estudiante solo por la cantidad de proyectos que ha ejecutado en su carrera (pocos seguramente), sino por los conceptos en acción que ha puesto en juego en esos proyectos.

Geometría de lo inaparente

Anteriormente se desarrolló que aquellas cualidades propias de la arquitectura relacionadas con lo intangible son parte sustancial de la experiencia de la arquitectura; sin embargo, permanecen en un plano de subjetivación y fuera de los contenidos de las áreas proyectuales.

La experiencia arquitectónica es, en sí, un acto sinestésico en el que aparecen correspondencias entre dos o más sentidos, no solamente lo visual, no solamente una contemplación, sino que implica una acción del habitante. Para ejemplificar podemos decir que no es solo la contemplación de una forma, o de un objeto, sino la conjunción entre esa forma y una acción que es el acto de habitar.

En ese sentido la geometría, como forma ordenadora, no lo es solo de los elementos físicos, de una determinada forma, sino que incorpora otros elementos, virtuales, inaparentes en su complejo ejercicio de creación.

Esta nueva geometría será heterotópica, es decir, un orden en el que las cosas se perciben diferenciadas, en el que la geometría no se halla manifiesta, sino que permanece oculta, en el que la unidad se da por la tensión entre los elementos diferenciados, por una confrontación equilibrada de opuestos, desestimándose la jerarquía de un elemento por sobre otro.

Esto representa un sentido del orden por fuera de la homogeneidad espacial y de la dimensión ocular, trasladándose a la acción y el movimiento, pero este no como una acción definitiva y mecánica, sino con una dimensión cinematográfica, enhebrando totalidades sucesivas, que es el verdadero motor de la unidad físico-espacial, más allá de cuestiones fiables apriorísticas.

Es interesante resaltar en este punto, las variaciones sobre el espacio homogéneo miesiano, en las propuestas del arquitecto japonés Junya Ishigami, o las alteraciones formales de Josep Llinás de sus edificios sobre la trama de Cerdà en Barcelona, donde la geometría va más allá de la búsqueda de una regularidad, que en muchos casos fuerza las condiciones de vida a una condición abstracta formal, es decir, la arquitectura del solo escenario o restringiendo esas condiciones a funcionalidades maquínicas.

Entorno reactivo

La definición de lo que rodea al proyecto, es en términos didácticos, también una formulación de contenidos. Es dador de sentido en tanto, completa, reformula y define una narrativa proyectual.

No es una estructura de datos e incógnitas matemáticas, ya que parece poco probable que pudiera haber algoritmos que definen dichas incógnitas planteadas por el entorno entendido no solo como el lugar. El lugar se entiende como de carácter interpretativo, como producto cultural, aun en condiciones de naturaleza virgen (si es que existe), nuestra mirada sobre el sitio será cultural.

El entorno reactivo es interpretado como una serie de condiciones que definen el contexto del proyecto en el que juegan su papel lo geográfico, lo programático y los recursos puestos en juego para su concreción. Kuri y Escudero lo plantean en términos de tres estrategias a tener en cuenta en el proceso de proyecto: estrategias respecto del medio, del uso y de los recursos.⁸³

Muntañola⁸⁴ llama a este cruce de variables, nacidas de una visión amplia del lugar, topogénesis, estableciendo una analogía con la escritura cuando explica que:

[...] en la arquitectura los objetos escalera, columna, puerta, ventana, etc., son los “personajes”. Tener una puerta o dos, una principal o dos iguales, etc., es “narrar” con “voces” diferentes. Los arquitectos han de ser expertos retóricamente con estos objetos, de la misma manera que los escritores han de ser sensibles a cómo mueven sus personajes, cómo piensan y hablan en su novela. Igualmente, esta “habilidad retórica” (técnica dirían algunos) ha de servir a una “poética” del relato o del lugar.

El entorno es parte de la experiencia arquitectónica, es proveedor de sentido y a su vez parte del complejo narrativo proyectual, alejado de la visión que lo identifica como telón de fondo de la obra humana o simple continuo espacial abstracto, newtoniano⁸⁵ y absoluto, donde se posan los objetos. En cualquier proceso de proyecto, entorno y objeto conforman un nuevo orden, nunca desde lo absoluto, tampoco desde la imposibilidad de no alteración de ese entorno. La misma idea de proyecto, indica la modificación de un estado, que pasa de una cierta situación de equilibrio hacia otra.

Producción de proyectos y producción de teoría

Oddone⁸⁶ define que:

Los educadores prácticos, los que tienen muchas horas de aula en su haber, aconsejan seleccionar lo más apropiado (referido a los conocimientos teóricos) para cada caso, para que, por no pretender ser rigurosos o puristas, terminar fracasando en sus propósitos pedagógicos. Para mí la *teoría* en el desarrollo de las actividades pedagógicas del taller, se define claramente como una generalización de conocimientos extraídos de las prácticas realizadas por los estudiantes, para insertarlos nuevamente en ellas u otras prácticas posteriores. Esto genera un continuo teórico ascendente cada vez más generoso e inclusivo, a medida que avanzan los cursos. Esta generalización de conocimientos extraídos de las prácticas se vehiculiza a través de operaciones críticas.

Aquí el planteo de Oddone es un círculo virtuoso entre las prácticas proyectuales, es decir la manipulación de las cosas, y conceptualizaciones teóricas de las que derivan esas prácticas o desde las cuales se extraen esos conceptos.

Este círculo contiene un conocimiento específico definido por una teoría o teorías, explicitable, es decir un mundo de objetos, de sus interpretaciones, de las categorías que engloban ciertos objetos, de una historiografía que explica los objetos. También contiene una mecánica del hacer proyectual, es decir, de un cierto orden, de carácter amplio, no metodológico, en el que aparecen estas teorías consolidadas en objetos, y en la que ambas cuestiones se interpelan entre sí, en un constante ejercicio de interrogantes y respuestas.

Por último, una pericia técnica de como materializar el producto de proyecto, de cómo pasar de proyecto a objeto.

Sin embargo, ninguna de esas tres instancias se presenta en una escala jerarquizada. Es decir, no es la teoría la que antecede a la técnica proyectual, o la pericia técnica el fin último del proceso de proyecto, sino que estas fases son alternativas, y evolucionan unos por sobre otras.

Si bien la teoría se presenta como el conjunto de conocimientos propios del hacer proyectual, este conlleva sus propias reglas, por demás dinámicas, con-sustanciado con el entorno reactivo que se explicitaba en el apartado anterior.

Contra-dispositivo didáctico

La percepción, la búsqueda del fenómeno, entra en la pedagogía como eje de este contra-dispositivo, que evita la reproducción de modelos, tipos o en el peor de los casos de imágenes. Seguí de la Riva afirma que “la postura respecto de

la percepción es tan fundamental que cambia completamente el sentido de la pedagogía. Esa pedagogía de ‘mira el modelo, piénsalo y reproduclo’ es todo lo contrario de lo que hemos intentando hacer”.⁸⁷ La reproducción en este caso implica un dispositivo que ejerce cierto poder, más que un proceso que implica conocimiento.

En una entrevista el arquitecto y profesor catalán Josep Quetglas señala: “el mercado desvía el derecho a la propiedad colectiva de los conocimientos, y los intenta aspirar en provecho de algunos grupos a partir de la obtención de beneficios económicos concretos. Transmisión de conocimientos y mercado son hostiles, y la enseñanza de la arquitectura sobre la tierra se produce en este marco de hostilidad, no puede evitarla”.⁸⁸ El contra-dispositivo didáctico sería aquel que se encuentra resistente a la reproducción de modelos relacionados con el consumo. En este sentido Pallasmaa dice “la obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo”.⁸⁹

Estas interpretaciones propias de la percepción, van más allá de una visión subjetiva de aquello percibida. En ese sentido se necesita ampliar la experiencia, tratando de superar el velo necesario de lo subjetivo, la urgente realidad de las cosas, explicitando en los procesos didácticos que en “nuestra experiencia en nuestra sensibilidad pueden evolucionar mediante el análisis reflexivo y silencioso. Para abrirnos a la percepción debemos trascender a la urgencia mundana de las cosas que hay que hacer. Debemos intentar acceder a esa vida interior que se revela la intensidad luminosa del mundo”.⁹⁰

El tono poético de esta frase de Holl se hace operativo cuando podemos transformar la existencia diaria a partir de las cosas, así, las experiencias domésticas se transforman en eventos significativos.

Esta distinción ofrece una mirada cualitativa sobre los instrumentos formales, tecnológicos y espaciales, propios de la arquitectura que se convierten en una perspectiva por fuera de los dispositivos que responden a estrategias concretas para sentenciar lo que es conocimiento y lo que no.

Objetivación de la interpretación

Una didáctica posible, construida a partir de una maquinaria narrativa, debe trabajar sobre procesos que permitan un conocimiento colectivo, desde las individualidades de cada estudiante, a la firmeza de conceptos construidos colectivamente.

Otras propuestas de transducción de lo subjetivo a lo objetivo, son aquellas denominadas “Diseño basado en la evidencia”, surgido de la rama de la medicina que trabaja con los avances de la neurociencia, que sirve de argumento para su incorporación a la dinámica proyectual.

Es la tarea del proyectista objetivar la lectura espacial-formal subjetiva de los intérpretes, para pasar de una experiencia emocional individual a la creación de parámetros objetivos que impliquen una interpretación cualitativa de la arquitectura basada en consideraciones que pueden generalizarse:

El uso sistemático de los intangibles que conforman lo inaparente en la experiencia arquitectónica.

La continuidad narrativa espacio-temporal, como cualificación de los estrictamente programáticos. Esto último, no como lo rigurosamente funcional, sino como la relación disyuntiva entre forma y función. Jerez Martín⁹¹ explica que:

[...] en una argumentación que oscilará entre una serie de textos y trabajos teóricos, Tschumi redefinirá la Arquitectura como la relación no recíproca entre Forma y Función (esto es entre Espacio y Acontecimiento). En lugar de asumir esos términos como independientes, Tschumi argumenta que ambos componentes están sujetos a un régimen disyuntivo (Disjuntión): La Forma no sigue a la Función y la Función no sigue a la Forma. En otras palabras, más que la cuestión de los términos Forma y Función, Tschumi cuestiona la relación entre ambos términos.

Lo heterotópico como rasgo diferencial, contra lo Homogéneo descaracterizado. La posibilidad de generar *sucesos*, conjunción de lo espacial-temporal que implique una acción significativa por fuera de lo cotidiano. Damián Plouganou explica:

el suceso es la acción que ocurre en un determinado espacio, con un carácter efímero y generalmente casual, lo cual impide que pueda ser previsto en toda su complejidad. Los sucesos son expresiones del hábitat humano, y por lo mismo, también de los hábitos y costumbres de una cultura determinada, inscribiéndose dentro del campo del *habitus*, que ha definido Pierre Bourdieu, como prácticas limitadas por condiciones sociales, que van construyendo nuestra subjetividad.⁹²

Es importante entender que los procesos de interpretación no son posibles de objetivarse en su totalidad, como una relación unívoca causa-efecto, sino que son posibles de un conocimiento mediato (Simondon, 2012), se puede decir indirecto, cuya relación entre sujeto y objeto no es estable, sino más

bien metaestable, que tiende a o que se aproxima a un conjunto de observaciones compartidas.

Pares dialécticos. Construcción de un lenguaje

Existe una paradoja del saber que es, que nadie es consciente de lo que observa sino lo puede expresar con palabras o más genéricamente en términos de algún otro lenguaje. Esto podría ser un impedimento y lo es realmente, ya que, para la observación fenoménica, la enseñanza no debe asumir que un discurso rico en lenguaje escrito o hablado, sino que debe ser traducido en formas. El ejercicio de proyectar se ejerce en un campo gráfico, y en paralelo un campo coloquial, verbal⁹³, que lo explica. Sin esas dos instancias, no hay conciencia de la operación proyectual que se está efectuando.

Es evidente que este lenguaje configuracional es el que Oddone aspiraba a construir en su tarea docente, en sus textos, en sus correcciones confesionales y sus clases teóricas. Este lenguaje es soportado por diferentes saberes, que implican diferentes prácticas, diferentes teorías que le dan sentido, por lo cual, una narrativa debe constituirse en una amalgama equilibrada de estos saberes.

Un lenguaje, no es solo forma, o símbolo, sino que lo que es, lo es en función de esa tensión dialéctica que lo define. Es decir, el objeto (forma) es lenguaje solo cuando está en función de ciertas prácticas que le dan sentido dentro de una narración que las completa.

En una arriesgada síntesis conceptual podemos decir que dentro de una narrativa existen dos situaciones que aportan sentido en términos abstractos: situaciones de continuidad y situaciones de evento.

Las características de cada una de ellas tienden a formar relaciones (más que un lenguaje de formas) y estas relaciones pueden caracterizarse por tres componentes clave:

- *Tensión*: definida como el grado de intensidad⁹⁴ entre un conjunto de elementos o materia. Esa intensidad se puede referir siempre a algo que tiende a ciertas relaciones como, unidad, continuidad, semejanza, cierre, etc. Estas relaciones no se refieren a uniones materiales ni tampoco a formas organizadoras, lo que permite estados de libertad o condiciones de variabilidad, propios de un estadio proyectual. Dentro del proyecto arquitectónico se puede definir la tensión como la línea imaginaria que ensambla puntos que tienden a unirse, a vincularse.

- *Elementos guía*: son aquellos que trasvasan la condición espacial, que provocan sucesión y continuidad. Afirmo Norberg-Schulz que “la continuidad como tal es independiente de la geometría. Más bien está determinada por ‘elementos guía’ que pertenecen simultáneamente a dos o más elementos superiores (edificios, espacios)”⁹⁵
- *Conjuntos perceptuales* que, en términos de la psicología de la forma, el conjunto se parece al sistema ya que forma parte de un todo, de una concepción general, que puede ser de carácter formal, o referida a una idea genérica, en la que a partir de ella se ubican las partes y definen desde allí sus relaciones, encuentros y desencuentros. Estas articulaciones ya fueron extensamente explicadas por Rudolf Arnheim en sus múltiples estudios sobre la percepción visual⁹⁶. Sin embargo, esta definición, puede delimitar el campo de acción, en tanto que los conjuntos a los que refiere la percepción, además pueden ser definidos en diferentes escalas (por ejemplo, en escala de ciudad, escala humana, escala de la mano) y no está ligado exclusivamente a la idea de totalidad.

La narrativa del habitar

La arquitectura ha sido, y lo será, un modo de narrar el habitar. Las acciones que están por detrás de esa narración, es decir el proyecto de arquitectura y su enseñanza, deben completar un saber crítico que no solo es saber hacer (arquitectura), sino un saber que posibilite formas de vida que impliquen una distinción, unas formas de vida dignas que superen la inmediatez de la solución constructiva, convocando silenciosamente a una complejidad propia de nuestro estar en el mundo.

Estas acciones, cuando están dirigidas a reelaborar información y, a partir de su interpretación, producir respuestas que *completan el mundo*. Iglesia afirma que estas circunstancias se dan cuando creatividad e inteligencia juegan en conjunto, es decir, creatividad como creación de algo que no está, e inteligencia, cuando ese algo es indisoluble con la cultura que lo habita.

La narrativa proyectual es el relato que une el objeto con su forma de ser habitado, en tanto para que ese artefacto pueda ser proyectado necesita el control preciso de la experiencia arquitectónica, a través de operar con tres conceptos:

- Empatía (sentidos) entre el proyectista y su alter ego, el habitante.

- Intencionalidad en tanto no exista una acción, no existe el proyecto.
- Materia, aquello que transporta al proyecto al terreno de lo táctil y corpóreo.

Esta tríada se pone en juego en cada mecanismo arquitectónico, y en cada decisión de proyecto.

Comentarios finales

Retomando los pensamientos iniciales, producir un cuerpo de conocimiento sobre la experiencia arquitectónica aplicado a una didáctica de proyecto es una condición que debe ser verificada en aulas y talleres, seguramente deberá ser ampliada y por qué no, mejorada.

Poder construir una cartografía de una personalidad esquiua –de una interioridad poco afecta a las grandilocuencias pedagógicas– como la de Oddone es un valor en sí mismo, por la necesidad de condensar su obra en un documento único, en el que, sin embargo, la intención del cúmulo de lo investigado es traerlo al presente, no solo como valor testimonial de un pasado, sino como una composición de una contemporaneidad compleja.

Desde la perspectiva de la enseñanza del proyecto, significa poner a lo sensible en un status en paralelo a lo racional, y además poder sensibilizar a los estudiantes en la experiencia arquitectónica, aquello que une formas, espacios y tecnología con la más íntima necesidad del habitar.

Esta actitud hacia lo sensible no implica una subjetivación de los procesos de enseñanza, sino otorgar un tamiz racional a lo sensible. Ese tamiz se constituye en:

- generar una realidad didáctica, que permite al estudiante actuar y proyectar-se;
- originar un pensamiento multidimensional propio del espesor cultural de la arquitectura;
- partir de una indeterminación propia de nuestra circunstancia contemporánea que moviliza al estudiante a trabajar sobre lo indefinido;
- entender que lo inaparente en arquitectura es tan importante como las cualidades físicas de los objetos; reaccionar al entorno, ser capaces de reconfigurarlo;

- enseñar a producir proyectos, pero al mismo tiempo conceptos que se retroalimentan en el proyecto, ejerciendo esa capacidad de contra-dispositivo alerta, atento a las indeterminaciones del mundo;
- construir un lenguaje en cada proyecto que permita interpelarlo en sus íntimas razones, convirtiéndolo en una entidad colectiva, social y humana.

Oddone, como artífice de esta construcción de sentido, se ha mantenido *resistente* y *sensible*, dos condiciones que se esperan de cualquier arquitectura estimada, dos cualidades que rondan los talleres de proyecto, buscando la narrativa que las explique.

Notas

1 Oddone, H., Manuscrito... op.cit.

2 “El dispositivo es esto: un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas” (Dits et escrits, 299-300). A continuación, se resumen los tres puntos:

1) Es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos.

2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.

3) Es algo general, un *reseau*, una “red”, porque incluye en sí la episteme, que es, para Foucault, aquello que en determinada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico de lo que no es científico” Michel Foucault, *Dits et écrits*, (París: Gallimard, 2001), 299–300, citado en Agamben, G.*op.cit.*, pp. 8-9.

3 García Canclini, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Revista digital de estudio visuales*, (3), pp. 16-37.

4 Ibid., 21.

5 Quetglas, J. (2012). La evolución de las escuelas de arquitectura. *Palimpsesto*, (3).

6 García Canclini, N., ¿De qué hablamos..., *op. cit.*, p. 18.

7 De Grandis, M.B., *op. cit.*, p. 2.

8 Ibid., p.2

9 Agamben, G., ¿Qué es un dispositivo?..., *op. cit.*, p. 4.

10 Barthes, R., *op. cit.*, p. 11.

11 Dice Mies respecto al estudio de la Arquitectura que “debe aclararse la situación espiritual de nuestra época, de la que dependemos. Debe analizarse en qué concuerda nuestra época con las anteriores y en qué se diferencia, en sentido material y espiritual” Ludwig Mies van der Rohe, “The exhibition of Architecture by Ludwig Miës van der Rohe. Art Institute of Chicago, 1938

12 Adorno, T. W., *op. cit.*, p. 25.

13 Montaner, J. M. (2001). “Espacio” en *Introducción a la arquitectura: Conceptos fundamentales*, por Ignasi de Sola-Morales et al. Ediciones UPC, p. 19.

14 Le Corbusier (1923). *Hacia una arquitectura*. Infinito, p. 15.

15 Ibid., p. 9.

16 De Stefani, P. *op. cit.* p. 5.

17 Zevi, B. (1948). Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial en arquitectura. Poseidón, p. 19.

18 Montaner, J. M., *op. cit.*, p. 19.

19 La tesis doctoral de Gutiérrez Calderón, P. J. (2012). Después de Einstein: Una arquitectura para una teoría. Madrid: Univ. Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura p. xii., enuncia que “El planteo que se estudia en esta Tesis Doctoral es un aspecto muy concreto: cómo un paradigma (la Teoría de la relatividad) puede intervenir y modificar, o no, la arquitectura. Se plantea para ello ir al origen; desentrañar el momento de interacción entre la Relatividad y la teoría de la arquitectura, que permita determinar si aquella influyó sobre ésta en los escritos teóricos de las vanguardias aplicados a la arquitectura”. Pablo J. Gutiérrez Calderón, *Después de Einstein: Una arquitectura para una teoría* (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 2012), xii.

20 Ver el análisis de la Acropolis de Atenas en Le Corbusier (1923). *Hacia una arquitectura*. Infinito, p. 30.

21 Adorno, T. W., *op. cit.*, p. 179.

22 Respecto del concepto de espacio, en arquitectura existe una vaguedad epistemológica. Respecto a ello “el arquitecto Isidro Suárez, en su *Refutación del espacio como sustancia de la arquitectura*, argumenta cómo es que el concepto de espacio –lo que equivaldría a su representación– que poseemos es indudablemente más ingenuo que nuestra experiencia espacial. Asimismo, denuncia el vago, impreciso y poco riguroso concepto de espacio trabajado por la arquitectura, afirmando que se llama espacio a casi todo y casi nada. Así el espacio es el paisaje geográfico, o también un lapso de tiempo, espacio es el continente de algo, espacio es el contenido de algo, espacio es también el volumen, es espacio lo que se domina, es espacio la superficie pictórica, y también existe el espacio musical, y por último es espacio el vacío, además.” De Stefani, P., *op. cit.* p.7.

23 García Canclini, N., *op. cit.*, p. 16.

24 *Ibid.*, p. 30.

25 “También cambió nuestra visión del futuro y de la política el ejercicio opaco y anónimo de las instancias donde se condensa el poder. En la actual remodelación global del sentido, los ciudadanos experimentamos una extrañeza radical ante las decisiones que influyen en nuestra cotidianidad. ¿Dónde se sitúan los poderosos? Claramente, pocas acciones son identificables con territorios” *Ibid.*, p. 33.

26 Mazzeo, C. y Romano, A. M. (2007). *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Nobuko, p. 33.

27 *Ibid.*, p. 45.

28 Aravena, A., Pérez Oyarzun, F. y Quintanilla Chala, J. (1999). *Los hechos de la arquitectura*. Ediciones ARQ, p. 26.

29 Zumthor, P., *op. cit.*, p. 116.

30 De Camilloni, A. (2007). *El saber didáctico*. Paidós, p. 29.

31 Schön, D., *op. cit.*, p. 91.

32 Charles Sanders Peirce, 1839-1914, filósofo y científico estadounidense considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna o teoría de los signos, junto a Ferdinand de Saussure.

33 Gregotti, V. (1972). *El Territorio de la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

34 Dice Peirce que “ El objeto de razonar es averiguar algo que no conocemos a partir de lo que ya conocemos. Consecuentemente, razonar es bueno si es tal que da lugar a una conclusión verdadera a partir de premisas verdaderas, y no a otra cosa” Charles S. Peirce, “La fijación de la creencia” (1877), trad. José Vericat, Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra, acceso el 1 de marzo de 2021, <http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html>.

35 Tonelli, I. y Lenzo, D., *op. cit.*, p. 44.

36 Deleuze, G., *op. cit.*, p. 66.

37 Deleuze, G. y Guattari, F., *op. cit.*, p. 519.

38 En una entrevista con Peter Blake, explica la búsqueda de sus dibujos, realizados en 1986, es decir, seis años antes de la reconstrucción del pabellón. Ver <https://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>

39 Seguí de la Riva, J., *Escritos ...*, p. 120.

40 Ibid., p. 3.

41 Tonelli, I. y Lenzo, D., *op. cit.*, p. 22.

42 Goodman, N., *op. cit.*, p. 23.

43 Holl, Steven. “Fusión de sensación y pensamiento”. En *Fundamentos teóricos*, catálogo de la exposición *Steven Holl*. Burdeos: Artemis / arc en rêve centre d'architecture, 1993.

44 “El mundo se compone de fenómenos: nuestras experiencias. De acuerdo con Jorgensen, la palabra ‘fenómeno’ designa todo ‘aquello’ que puede experimentarse y el término contrario ‘nada’ no designa ninguna cosa, sino que expresa que yo no experimento nada, es decir, que nada se presenta ante mí. Pero sería insuficiente considerar el mundo como un simple agregado de fenómenos accidentales; por la experiencia cotidiana sabemos que los fenómenos se encadenan de determinadas formas, hablamos de causas y efectos, significado y orden” Norberg-Schulz, C., *Intenciones...*, *op. cit.*, p. 20.

45 Simondon, G., *op. cit.*, p. 248.

46 Holl, S., *op. cit.*, p. 12.

47 Calvi, E., *op. cit.*, p. 57.

48 Merlau-Ponty, M., *op. cit.*, p. 21.

49 Calvi, E., *op. cit.*, p. 61.

50 Goodman, N., *op. cit.*, p. 131.

51 Pallasmaa, J., *Esencias...*, *op. cit.*, p. 99.

52 Chevallard, Y. (1991). La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado. Aique.

53 “Por este camino, no hay inconveniente en analizar la arquitectura como una modulación específica del “espacio-tiempo” físico, de los objetos, de tal manera que se corresponde con una manera de habitar y de construir ordenada al servicio de una cultura precisa, justamente porque solamente ha estado definido el orden desde la arquitectura”. Muntañola Thornberg, J., *Topogénesis...*, *op. cit.*, p. 163.

54 Palacios, M.D., *op. cit.*, p. 717.

55 “A lo largo de la historia ha habido una gran diversidad de concepciones de la experiencia, dependiendo de cada cultura: en las últimas décadas las experiencias han sido clave en las interpretaciones del feminismo. Precisamente, la experiencia atraviesa siempre lo subjetivo y lo objetivo: es personal, pero se comunican interpersonalmente, pues solo tiene sentido aquella experiencia que se vive profundamente capaz, de alguna manera, de comunicarse a los otros, de tornarse intersubjetiva. La intensidad de la experiencia tiene que ver con la capacidad y los procesos para vivirla y transmitirla” Montaner, J. M. (2008). *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Gustavo Gili, p. 77.

56 De Stefani, P., *op. cit.*, p. 16.

57 Hillier, B., *op. cit.*, p. 308.

58 Montaner, J. M., *Del diagrama...* *op. cit.*, p. 77.

59 Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 29.

60 Montaner, J.M., *Del diagrama...*, *op. cit.*, p. 77.

61 Oddone, H. Manuscrito.

62 Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós, p. 11.

63 Husserl, E., *op. cit.*, p. 1.

64 Simondon, G., *op. cit.*, p. 77.

65 Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, p. 7.

66 Ibid., p. 5.

67 De Stefani, P., *op. cit.*, p. 16.

68 Piñón, H. (2004). Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto. En *El humanismo esencial de la arquitectura moderna*, J. Sarquis (comp.). Nobuko, p. 99.

69 Silvestri, G. (2004). Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto: En el círculo mágico del lenguaje. En *El humanismo esencial de la arquitectura moderna*, J. Sarquis (comp.). Nobuko, p. 51.

70 Lewkowicz, I. (2008). Espacio tiempo en Kafka. En *Espacio Tiempo: Pensamientos practicados*. Nobuko, pp. 143-144.

71 Marchesi, Á. *op. cit.* p. 87.

72 Citado en el texto de Fernando Pérez Oyarzun (1999), “Forma, materia, uso y lugar: La cuaterna de la arquitectura” en *Los hechos de la arquitectura* (Aravena, A., Pérez Oyarzun, F. y Quintanilla Chala, J.). Ediciones ARQ.

73 Ibid., p. 58.

74 Oddone, H., Lenci Arquitecto..., op. cit., p. 13.

75 Iglesia, R. E., (2007). Diseño y acción proyectual. En *Acerca de la enseñanza del diseño: Reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU*, María C. P. S. Frigerio. FADU-Nobuko, p. 10.

76 Aravena, y otros, op. cit., p. 23.

77 Oddone, H., Lenci Arquitecto..., op. cit., p. 13.

78 Palacios, M.D., op. cit., p. 717.

79 Oddone, Manuscrito, s.f.

80 Sztulwark, P. (2003). Teoría y proyecto. En *Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Nobuko, pp. 137-144.

81 Su expresión en inglés “*delight in the unknown*”, Jerez Martín, F., *Estrategias...*, op. cit., p. 118.

82 Schön, D., op. cit., p. 146.

83 Kuri, R. y Escudero, J. M. (1986). Estrategias y criterios: Hacia una racionalización del diseño y la construcción de la vivienda social. Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNMdP, p. 29.

84 Muntañola Thornberg, J., *Topogénesis...*, op. cit., p. 164.

85 Respecto a un espacio por demás abstracto y su contraparte, aquel que está definido y determinado en sus *topos*, en sus límites en su enclave, de Stefani plantea que “Tanto Josep María Montaner como Isidro Suárez reconocen la raíz platónica del concepto de espacio como entidad infinita y receptáculo de todo lo existente. Sin embargo, en Aristóteles reconocen una concepción distinta del espacio como *topos* (lugar) en la cual el lugar de un cuerpo u objeto se corresponde con los límites de sí mismo. Ya en los comienzos del racionalismo del siglo XVII, el espacio pasa a ser absoluto en Descartes y en Newton” op. cit. p 16.

86 Oddone, H., Manuscrito.

87 Seguí de la Riva, J. “Excerpta 1. Alrededor de la enseñanza de la arquitectura.” Javier Seguí de la Riva. <https://javierseguidelariva.com/> (consultado en julio de 2018).

88 Quetglas, J. (2012). *Pasado a limpio, I*. Pre-textos.

89 Pallasmaa, J., *La mano que piensa...*, op. cit., p. 19.

90 Holl, S., *Cuestiones...* op. cit., p. 10.

91 Jerez Martín, F., op. cit., p. 300.

92 Plouganou, D. (2012). El orden de lo imprevisible: La estructura de sucesos en cinco casas del siglo XX, p. 14.

93 Dice Seguí de la Riva “es posible realizar que el oficio de proyectar arquitectura que se ejerce operativamente en un campo gráfico (icónico) soportado por un lenguaje configurar mal conocido (dibujo o modelización) nos haga mantener una mente bicameral respecto al

proyecto, en paralelo aún espacio-mente (conciencia) estructurado con el lenguaje verbal” (2006). Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico. *Teoría de la arquitectura...* *op. cit.*, p. 121.

Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 10.

94 Deleuze, G. y Guattari, F., *op. cit.*, pp. 519-520.

95 Norberg-Schulz, C., *Existencia, espacio...*, *op. cit.*, p. 69.

96 Arnheim, R. (1979). *Arte y Percepción visual*. Alianza Forma.

Fuentes

Archivo de Construcción, Municipalidad de General Pueyrredon.

Archivo División Docente, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Entrevistas

Chescotta, Jorge. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 22 de mayo 2017. (Código: E/JCH).

Costa, Carlos. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 9 de mayo 2017. Código: E/CC).

Escudero, Juan Manuel. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 14 de febrero de 2018 (Código: E/JME).

Jakubowicz, Roberto. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 20 de enero de 2019 (Código: E/R).

Noales, Diego. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 8 de febrero de 2018 (Código: E/DN).

Tomas, Héctor “Tito”. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 22 de febrero de 2018 (Código: E/HT).

Rodríguez Arbizu, Susana. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 22 de agosto de 2020. (Código: E/SRA).

Macías, María. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 29 de enero de 2021 (Código: E/MM).

Zagorodny, Ana. Entrevista realizada por Pablo F. Rescia, 10 de mayo 2020. (Código: E/AZ).

Material inédito recopilado

Dibujos y planos del estudio profesional de Héctor Oddone. Provisto por el Arq. Daniel De Martino.

Dibujos y planos suministrados por los arquitectos Juan Manuel Escudero y Roberto Jakubowicz.

Material de cátedra

Material de cátedra, Taller Vertical de Diseño Arquitectónico, profesores Roberto Kuri y José Solla, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Material de cátedra, Introducción al Diseño Arquitectónico, profesores Roberto Kuri y Susana Rodríguez Arbizu, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Material de cátedra, Taller Vertical de Arquitectura, profesores Sánchez, Lilli y Costa, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de La Plata.

Publicaciones y documentos

Oddone, H. Manuscrito. Mar del Plata, Argentina, s.f.

Oddone, H. y Lenci, C. (1961). Un tema de Sexto Año. Quonset. Plata: T.1.

Oddone, H. (1973-1974). Análisis e investigación de los fenómenos espaciales. La Plata, Mar del Plata.

Oddone, H. (2012). Lenci arquitecto. Documentos 47 al Fondo 2, pp. 12-14.

Bibliografía

- Aalto, A. (1978). *La humanización de la arquitectura*. Tusquets Editores.
- Adorno, T. W. (1970). *Teoría estética*. Akal.
- Agamben, G. (2014). Qué es un dispositivo. Seguido de El Amigo y la Iglesia y el Reino. Adriana Hidalgo.
- Allen Brooks, H., Hitchcock, H. R., Scully, V., Rowe, C. y Levine, N. (2009). *Frank Lloyd Wright*. Ediciones del Serbal.
- Alonso, C., (2004). Entrevista de María Malusardi. Carlos Alonso: “Toda mi imaginaria campesina viene de mi infancia en el campo” (7 de mayo de 2004).
- Aravena, A., Pérez Oyarzun, F. y Quintanilla Chala, J. (1999). *Los hechos de la arquitectura*. Ediciones ARQ.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós.
- (1978). La forma visual en arquitectura. Gustavo Gili.
- (1979) Arte y percepción visual. Alianza.
- Bachelard, G. (1983). *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bain, K. (2007). *Lo que hacen los mejores profesores universitarios*. PUV, publicaciones Universitat de Valencia.
- Barthes, R. (1970). *El análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo.
- Campo Baeza, A. (2013). *Pensar con las manos*. Nobuko.
- Cervilla García, A. (2013). “Disponer los pesos en el aire”. En Campo Baeza, A. (Ed.), *Establecer el orden del espacio* (pp. 16-25). Unidad Docente Campo Baeza, ET-SAM, UPM.
- Chevallard, Y. (1991). La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado. Aique.
- De Camillioni, A. et al. (2007). *El saber didáctico*. Paidós.
- Deleuze, G. (2005). Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia. Cactus.
- (1987). *Foucault*. Paidós Studio.
- (2005). Lógica del sentido. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2012). Paradigmas y perspectivas en disputa. Manual de investigación cualitativa. Vol. II. Gedisa.
- (2013). Las estrategias de investigación cualitativa. Vol. III. Gedisa.
- (2013). Manual de investigación cualitativa. Vol. III. Gedisa.
- Derrida, J. (2000). *El tocar, Jean Luc Nancy*. Amorrortu.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, Lo que nos mira*. Manantial.
- Doberti, R. (2007). Prólogo. En C. Mazzeo y A. M. Romano (eds.), La enseñanza de las disciplinas proyectuales: hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior, (pp. 9-16). Nobuko.
- Duany, A. (1998). Principios arquitectónicos de Alvar Aalto. En V. Brosa (comp.), *Alvar Aalto*, (pp. 89-111). Ediciones del Serbal.

- Fernández, R. (2013). *Inteligencia proyectual. Un manual de investigación en arquitectura*. Editorial Teseo.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*. Akal.
- Frigerio, M., Pescio, S. y Piatelli, L. (2007). *Acerca de la enseñanza del diseño. Reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU*. Nobuko.
- Gamble, J. (2012). *Aalto's inclusive formal structures: the Villa Mairea. Seinäjoki and Jyväskylä*. Publisher Alvar Aalto Museum.
- Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Morales, J., Porras, F. y Soriano, F. (2001). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Actar.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición* (6ª ed.). Editorial Reverté.
- Goodman, N. (1978-1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor Distribuciones.
- Hillier, B. (2007). *Space is the machine*. Space Syntax. Edición electrónica.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*. Gustavo Gili.
- (2000). *Parallax*. Princeton Architectural Press.
- (1996). *Entrelazamientos*. Gustavo Gili.
- Husserl, E. (1973). *La idea de fenomenología*. 1907. Fondo de Cultura Económica.
- Iglesia, R. E. J. (2007). *Diseño y acción proyectual*. En S. Pescio, L. Piatelli y M. C. Frigerio (comp.), *Acerca de la enseñanza del diseño. Reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU*. FADU- Nobuko.
- Keller Tschirren, M. (2013). "Klee, maestro de la forma". En Paul Klee, Maestro de la Bauhaus. Fundación Juan March.
- Khan, L. (1961-1984). *Forma y Diseño*. Nueva Visión.
- Kuri, R. y Escudero, J. M. (1986). *Estrategias y criterios. Hacia una racionalización del diseño y la construcción de la vivienda social*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNMDP.
- Le Corbusier (1923). *Hacia una arquitectura*. Infinito.
- Lewkowicz, I. (2008). *Espacio tiempo en Kafka*. En *Espacio Tiempo Pensamientos practicados*, (pp.143-144). Nobuko.
- Litwin, E. (2016). *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Paidós.
- (1997). *Las configuraciones didácticas: una nueva agenda para la enseñanza superior*. Paidós.
- Longoni, R., Galcerán, V., Molteni, J.C., Pérez, R. y Carranza, M. Fonseca I. y Bottega C (2009). *Aportes para la reconstrucción de la historia de la prefacultad*. Jornadas de Investigación de la Facultad de Arquitectura de La Plata. FAU. pp. 15-16.
- Malagón Gutiérrez, R. (2010). *La experiencia de la arquitectura en el proyecto y el objeto*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Martínez, M. C. (2022). *Pasiones: José Solla*. Eudem.
- Mazzeo, C. y Romano, A. M. (2007). *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Nobuko.

- McKim, J. (2017). *Structures of Experience: Media, Phenomenology, Architecture*. Peter Lang Publishing.
- Mena, M., Litwin, E. y Camilloni, A. (1986). *Teorías del Aprendizaje*. Univ. Nacional de Córdoba.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Gallimard.
- Montaner, J.M. (2001). Espacio. En I. Sola-Morales, M. Llorente, J. M. Montaner, A. Ramon y J. Oliveras, *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, (pp. 97-108). Ediciones UPC.
- Moore, C. y Allen, G. (1981). *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala*. Gustavo Gili.
- Moulines, C. U. (1973). *La estructura del mundo sensible*. Ediciones Ariel.
- Muntañola Thornberg, J. (2000). *Topogenesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Ediciones UPC.
- (2001) *Alvar Aalto*. Ediciones UPC.
- Muxí, Z., Montaner, J. M. y Falagán, D. H. (2005). *Herramientas para habitar el presente. La vivienda para el siglo XXI*. Nobuko.
- Montaner, J. M. (2008). *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Gustavo Gili.
- Moreno Seguí, J. M. (2003). *Luz y arquitectura. Las herramientas del arquitecto*. Ediciones generales de la construcción.
- Norberg-Schulz, C. (1998). *Intenciones en arquitectura*. Gustavo Gili.
- (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume.
- Pallaasma, J. (2012). *La mano que piensa*. Gustavo Gili.
- (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Fundación Caja de Arquitectos.
- (2018). *Esencias*. Gustavo Gili.
- (2006). *Ojos en la piel*. Gustavo Gili.
- Piñón, H. (1998). *Curso básico de proyectos*. Ediciones UPC.
- (2004). El humanismo esencial de la arquitectura moderna. En J. Sarquis, *Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto*. Nobuko.
- (2009). *La arquitectura como material de proyecto*. Ediciones UPC, Universitat Politècnica de Catalunya.
- (2005). *La Forma y la Mirada*. Nobuko.
- Porphyrios, D. (1978). *Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto*. En Autores Varios, Alvar Aalto (pp. 8-20). Architectural Monographs; Academy Editions
- Porta, L. y Martínez, C. (2015). *Pasiones: Roberto Kuri*. EUEM.
- Prado Goycoolea, R. (2014). *Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna*. Programa Editorial de la Red de Investigación Urbana.
- Quetglas, J. (2012). *Pasado a limpio, I*. Pre-textos.
- Randazzo, G. (2016). *Escritos II*. Carlos Díaz de la Sota.
- Sacriste, E. (2006). *Huellas de edificios*. Eudeba.

- Saldarriaga Roa, A. (2002). *La Arquitectura como experiencia*. Villegas Editores.
- Saramago, J. (2000). *Todos los nombres*. Alfaguara.
- Sarquis, J. (2017). *Experiencias pedagógicas creativas*. Diseño Editorial.
- (2003). *Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto*. Nobuko.
- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de objetivos y elección de la metodología*. CLACSO.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos*. Ediciones Paidós.
- Seguí de la Riva, J. (2006). Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico. En AAVV, *Teoría de la arquitectura y teoría del Proyecto*, (pp. 115-132). Nobuko.
- Silvestri, G. (2004). En el círculo mágico del lenguaje. En J. Sarquis, *Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto*. Nobuko.
- Simondon, G. (2012). *Curso sobre la percepción*. Cactus.
- Sztulwark, P. (2003). Teoría y proyecto. En J. Sarquis, *Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto* (pp. 137-144). Nobuko.
- Tomas, H. A. (1998). *El lenguaje de la Arquitectura Moderna*. Autores editores.
- Tonelli, I. H. y Lenzo, D. (2015). *El objeto análogo como herramienta creativa en la enseñanza del proceso de diseño*. Autores editores.
- Tschumi, B. (1994). *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis S.A.
- AAVV. (2013). *Paul Klee, Maestro de la Bauhaus*. Fundación Juan March. Editorial Arte y Ciencia.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- (2013). Investigación cualitativa: metodologías, estrategias, perspectivas y propósitos. En N. Denzin e Y. Lincoln (comps.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Manual de investigación cualitativa, vol. III. Gedisa.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de la visión*. Cátedra.
- Zevi, B. (1948). *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial en arquitectura*. Poseidón.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Gustavo Gili.

Bibliografía publicaciones periódicas

- Alvarez Falcon, L. (2013). Arquitectura y fenomenología. Sobre la arquitectonica de la “indeterminacion” en el espacio. *Eikasi*, (47), 815-836.
- Andrade, J. (2019-2020). La constelación más tardía. Adorno y la forma paratáctica. Constelaciones. *Revista de Teoría y Crítica*, 11-12, 286-310.
- Bermúdez, J. (1997). El diseño de experiencias arquitectónicas. En *1° Seminario Nacional de Grafica Digital de Arturo Montagu*, 43-50. UBA.
- Bund, E., Recayte, P., Ricco, S. y Rabano. M. (2008). Arquitectura, imagen y comunicación. Editado por Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño UNMdP *Investigación + acción*, 201-220.
- Calvi, E. (2002). Proyecto y relato. La arquitectura como narración. Editado por Ediciones UPC. *Arquitectonics, Mind, Land and Society*.
- De Grandis, M. B. (2019). La arquitectura como escenario doméstico: La relación entre cine y diseño en las viviendas de Carlos E. Lenci. *Estudios del Hábitat*, 17(2).
- De Stefani, P. (2009). Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. *DU& Diseño Urbano y Paisaje*, 6(16).
- Espósito Galarce, F. y Luza Cornejo, D. (2015). Talleres de obra en Ciudad Abierta de Amereida. *AUS*, 37-43.
- Feduchi Canosa, P. (1990). De Forma; De Espacio. La idea de Superficie en la obra de Luigi Moretti. *Revista Arquitectura*, 28-42.
- Fernández Cruz, M. (2010). Aproximación biográfico narrativa a la investigación sobre formación docente. *Profesorado*, 14(3).
- Fernández, R. (2002). Arquitecturas narrativas. El proyecto entre lo ontológico y lo referencial. *Summa+ (Donn S.A.)*, 55, 68-71.
- Foucault, M. (1997). Los espacios otros. *Astrágalo*, (7), 86.
- García Canclini, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Revista digital de estudio visuales*, 2(1), 16-37.
- Moretti, L. (1952). Estructura y secuencia de espacios. *Spazio*, (7), pp. 9-20.
- Madrdejos, S. y Sancho Osinaga, J.C. (1993). La paradoja del vacío. *CIRCO*, (6), 8.
- Marchesi, Á. (1983). Conceptos espaciales, mapas cognitivos y orientación en el espacio. *Estudios de Psicología*, (14), p. 87.
- Muntañola Thornberg, J. (2002). La Arquitectura de la Transparencia. En el espacio humano. Editado por Ediciones UPC. *Arquitectonics*, (4), 38.
- Navarrete, S. (2015). Fenomenología. Una alternativa de investigación científica, más próxima al diseño. *Actas de Diseño*, (19), pp. 211-216.
- Oddone, H. (1976). Lenci arquitecto. *Revista CAPBA*.
- Oddone, H. y Lenci, C. (1961). Un tema de Sexto Año. Editado por Taller 115. Estudiantes de la Facultad de Arquitectura de La Plata. *Quonset*.
- Otero-Pailos, J. (2010). A fenomenologia e a emergência do arquiteto-historiador. *Revista Vitruvius*, 11(125).

- Pesci, R. (1983). Testimonio de un estudiante de 1963. Héctor Oddone. *Ambiente*, (39), 44-47.
- Porphyrios, D. (1978). Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto. *Architectural Monographs*, (4), 9.
- Quetglas, J. (2012). La evolución de las escuelas de arquitectura. *Palimpsesto*, (3).
- Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y Narratividad. *Arquitectonics, Mind, Land and Society*, (3), 9-29.
- Rodríguez Arbizu, S. (2010). Aportes para la enseñanza de la relación forma y espacio desde el campo del Diseño Arquitectónico, en un nivel introductorio. Editado por Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño UNMDP, *I+A*.
- Sáez, J. (2012). Circulación, fluidez y libertad. *Análisis*, (87), 115.
- Tschumi, B. (2005). "Concepto, contexto, contenido". *Arquine*, 78-89.

Bibliografía webs

- Benedikt, M. y McElhinney, S. (2019). Research Gate. https://www.researchgate.net/publication/331304881_Isovists_and_the_Metrics_of_Architectural_Space_preprint.
- Bonsiepe, G. (1999). Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño. <https://seminario141666.wordpress.com> (último acceso: 10 de 10 de 2012).
- Campo Baeza, A. (2000). En torno a la luz y la arquitectura. *Vía Arquitectura*. Consultado el 25 de febrero de 2021. <http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/8.pdf>.
- Debord, G. (1957). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. https://www.bifurcaciones.cl/005/bifurcaciones_005_reserva.pdf
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2012). <https://revistaestructura.wordpress.com/>. <https://es.scribd.com/doc/109881798/La-practica-y-disciplina-de-la-investigacion-cualitativa-N-K-Denzin-y-S-Lincoln>.
- Forster, S. (2007-2008). <https://cargocollective.com/integracionesheterogeneas/>.
- Kant, I. (1790). *Crítica del juicio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. último acceso 285 de junio de 2025. www.cervantesvirtual.com.
- McElhinney, S. (2018). http://www.isovists.org/user_guide/.
- Otero-Pailos, J. (2010). A fenomenologia e a emergência do arquiteto-historiador. *Revista Vitruvius* 125.01. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3628>.
- Peirce, C. S. (s.f.). *La fijación de la creencia* (J. Vericat, Trad.). Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra. (Obra original publicada en 1877). <http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html>
- Rudolph, P. (1986). *Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph*. Interview by Blake. <http://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>.
- Seguí de la Riva, J. (2004). www.javierseguidelariva.com. <http://www.javierseguidelariva.com/Trabajos%20en%20curso/Excerpta/01.Escritos%20sobre%20la%20ense%C3%B1anza%20de%20la%20arquitectura/A.La%20formacion%20del%20arquitecto.pdf>.
- . Seguí de la Riva, F. J. (2006). *Arquitectura y narración*. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM - Universidad Politécnica de Madrid. <https://upcommons.upc.edu/entities/publication/63c46870-2195-47aa-a806-49b7c85a0218>

Bibliografía tesis doctorales

- Gutiérrez Calderón, P. J. (2012). *Después de Einstein: Una arquitectura para una teoría*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Superior de Arquitectura].
- García-Escudero, D. (2012). *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Catalunya, Escuela Superior de Arquitectura, Barcelona].
- Jerez Martín, F. (2013). *Estrategias de Incertidumbre*. [Tesis doctoral: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid].
- Martínez, M. C. (2016). *Enseñanza proyectual; vínculos entre comunidad de práctica y profesores memorables. Estudio interpretativo en un Taller*. [Tesis doctoral: Universidad Nacional de Rosario Facultad de Humanidades y Artes – Escuela de Posgrado, Mar del Plata].
- Palacios, M. D. (2014). *Cuerpo, distancias y arquitectura*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura].
- Plouganou, D. (2012). *El orden de lo imprevisible: La estructura de sucesos en cinco casas del siglo XX* [Tesis doctoral: Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Escuela de Arquitectura, Magíster en Arquitectura].

Índice de ilustraciones

Figura 0. Croquis el corpus de la mirada.	24
Figura 1. Croquis el camino analítico.	29
Figura 2. Croquis del proceso entre instrumentos, dimensiones y capítulos de la investigación.	50
Figura 3. Mapa comparativo. Oddone y escritos sobre la percepción y la fenomenología.	54
Figura 4. Comunidades de Práctica, entre La Plata y Mar del Plata.	55
Figura 5. Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], BF/44 Tinta sobre papel 20,2 x 16,3 cm. y Teoría de la configuración pictórica: 1.3 orden especial, lápiz de grafito sobre papel. Zentrum Paul Klee, Berna. Aparece en el catálogo de la exposición “Paul Klee, maestro de la Bauhaus”.	58
Figura 6. Ilustración 1 del apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	59
Figura 7. Alvar y Aino Aalto, Tallin Art Museum. 1937 (no construido).	63
Figura 8. Proyecto de estudiante para una Catedral Metropolitana en Buenos Aires. Cátedra Lenci.	64
Figura 9. Proyecto de estudiante para la Embajada de Finlandia. Perspectiva exterior.	64
Figura 10. Alvar Aalto, Elissa Aalto, Casa experimental en Muuratsalo, 1952-54. Héctor Oddone, Casa Angelelli, Mechongué, hacia 1975.	65
Figura 11. Dibujo original de Oddone para la casa Angelelli con el corte del sector de galería y dormitorios.	66
Figura 12. Alvar y Aino Aalto, Villa Mairea, sección longitudinal. Casa Togni (no construida), secciones.	67
Figura 13. Ensamblaje y recorrido. Plantas de la Villa Mairea y la casa Pedernera.	68
Figura 14. Le Corbusier, Vivienda en Lago Lemán, Vevey Suiza, 1922.	68

Figura 15. Alvar y Aino Aalto, Pabellón de Finlandia en la Expo internacional de Nueva York, 1937. Héctor Oddone, proyecto para un banco en Mar del Plata, hacia 1975.	70
Figura 16. Planta de proyecto para un banco en Mar del Plata. Héctor Oddone.	70
Figura 17. Heterotopías comparadas. La curva como dato fundante.	71
Figura 18. Plantas del proyecto de estudiante Embajada de Finlandia, 1961-1962.	73
Figura 19. Acceso embajada de Finlandia (dibujo original, 1962) y dibujo del Pabellón de Finlandia (1949-Alvar y Aino Aalto).	74
Figura 20. Espacio de exposición (tratamiento de la medianera) y Hall principal en el 1° piso embajada de Finlandia (1962-Oddone).	75
Figura 21. Oficinas y despachos de la embajada de Finlandia (1962-Oddone). ...	76
Figura 22. Planta de la quinta en Chapadmalal, hacia fines de los años 1980.....	87
Figura 23. Alvar y Aino Aalto, Casa en Muraatsalo. Héctor Oddone, quinta en Chapadmalal.	88
Figura 24. Dibujos de la “quinta”.	89
Figura 25. Mesada de trabajo y lugar de estar con el techo a cuatro aguas y los camastros fijo en “L”.	90
Figura 26. Vigencia del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Su utilización en distintas Unidades Académicas.	96
Figura 27. Dibujo del apunte subtítulo “Un semiespacio limitado y finito” y “Hacemos una marca en el piso”.	98
Figura 28. Dibujo del apunte subtítulo “Plano horizontal y marca en el piso coincidente”.	99
Figura 38. Medidas del paralelepípedo inicial. Propuestas topológicas de ubicación de dormitorios. Introducción al diseño arquitectónico, cátedra: Roberto Kuri FAUD UNMDP.	104
Figura 39. Taller de Introducción al Diseño Arquitectónico. Los paralelepípedos a la espera y un ejercicio terminado.	106

Figura 40. Ejercicio del paralelepípedo, tal cual se lo presentaba a los estudiantes. Introducción al Diseño Arquitectónico, cátedra Roberto Kuri.	107
Figura 41. Ejercicios pedagógicos basados en el apunte “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”. Cátedra Arguello-Sánchez-Lilli.....	109
Figura 42. Ejercicios pedagógicos basados en el apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	109
Figura 43. Detalles constructivos de Oddone.	111
Figura 44. Esquema del ejercicio de materialidad.	112
Figura 45. Apunte “Materialización constructiva”.	113
Figura 46. Trabajo de estudiante (Susana Rodríguez Arbizu), hacia mediados de los años 1970.	115
Figura 47. Club en Ayacucho, trabajo de estudiante.	134
Figura 48. Casa Pedernera y Casa Vega. Análisis de los espacios públicos de la planta baja y corte.	135
Figura 49. Casa Pedernera y Casa Vega. Ensamblaje y recorrido.	136
Figura 50. Casa Pedernera. Compresiones de la trama.	139
Figura 51. Casa Vega Compresiones de la trama.	140
Figura 52. Quinta en Acantilados. Compresiones de la trama.	142
Figura 53. Casa Zubiaurre corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	143
Figura 54. Comparación con las situaciones espaciales de la Casa Vega y apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	144
Figura 55. Casa Pedernera, corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	145
Figura 56. Corrección a un alumno, Casa Cano (proyecto) y Casa Carnicero (proyecto), respectivamente, corte y situaciones del apunte de “Análisis e investigación de los fenómenos espaciales”.	146
Figura 57. Casa Pedernera y Casa Vega. Diagonalizaciones.	147

Figura 58. Casa Vega. Matriz de adyacencia desarrollada por los estudiantes Sol Brisa, Chichi Lovera, Neira Valdivia de la materia electiva La Narración del Proyecto II: exploraciones espacio temporales de la FAUD- UNMDP.	148
Figura 59. Casa Pedernera. Diagonalización en corte.	149
Figura 60. Casa Pedernera. Viaje hacia la luz.	150
Figura 61. Casa Pedernera, “story-board” de episodios espaciales.	151
Figura 62. Mecanismos de articulación exterior-interior.	152
Figura 63. Galería desde el interior y desde el exterior.	154
Figura 64. Casa Vega, análisis de las relaciones visuales y el movimiento en los espacios interiores y exteriores. Análisis de los estudiantes Sos Brisa, Chichi Lovera, Neira Valdivia. Año 2019.	155
Figura 65. Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph.	165
Figura 66. Villa Planchart, Gio Ponti, Caracas, 1957.	166
Figura 67. Luigi Moretti, “Estructura y secuencias de espacios”.	167
Figura 68. Análisis Casa Pedernera y Barcelona Pavilion Study Drawings and an Interview by Paul Rudolph.	205
Figura 69. Esquema relacional de las partes componentes de una narrativa arquitectónica.	209

Anexo - Guion entrevistas

Entrevistas (Modelo)

Introducción:

Esta entrevista tiene como motivo conocer aspectos relevantes de la trayectoria de Héctor “Tito” Oddone, como arquitecto, docente y personalidad influyente en la cultura arquitectónica, tanto en la ciudad de La Plata como Mar del Plata, y en otras ciudades donde se extendió su labor profesional.

El objetivo es ahondar en las múltiples circunstancias, condicionamientos, experiencias, afectos, preocupaciones que llevaron a Oddone a desarrollar una labor profesional y académica de merecido reconocimiento. Es también de particular interés la relación de esta labor con su particular atención hacia la cualificación del espacio arquitectónico, su percepción y manipulación, también dirigida hacia una didáctica del proyecto arquitectónico.

Esta entrevista formará parte del trabajo de investigación en el Doctorado en Arquitectura llevado adelante por el entrevistador arqto. Pablo Rescia.

Generalidades:

1. ¿En qué año conoció Ud. a Héctor Oddone?
2. ¿Qué relación personal estableció con él?
3. ¿En qué situación, en épocas de estudio en la universidad, en relación a la docencia, en relación a la profesión?

En relación a la docencia:

4. ¿En términos generales, ¿cómo definiría la labor docente de H. Oddone?
5. ¿En qué campos del saber específico cree que pudo tener más influencia?
6. ¿Cree que estos conocimientos u otros desarrollados por H. Oddone pueden ser de particular relevancia hoy en día, o que pueden seguir siendo desarrollados?
7. ¿Cómo preparaba una clase?
8. ¿Cómo era su postura clase? ¿Cuáles eran sus métodos docentes principales?
9. ¿Qué capacidades (o calidades) intelectuales ayudo a desarrollar a los estudiantes?

10. ¿Cómo describirías su relación con los estudiantes?
11. ¿Cómo describirías su relación con los docentes?
12. ¿Qué preguntas se planteaba cuando preparaba una clase, o cualquier otra experiencia de aprendizaje para los estudiantes?
13. ¿Conoce Ud. el “Apunte de análisis e investigación de los fenómenos espaciales” desarrollados años atrás por Héctor Oddone? ¿A través de quien conoció la existencia de ese apunte, hace cuánto tiempo?
14. ¿Cómo interviene el apunte en la estructura pedagógica de la cátedra?
15. ¿En qué nivel de la enseñanza del proyecto ubica la pertinencia del apunte?
16. ¿En qué momento del proceso interviene, y en qué ejercicio pedagógico?
17. ¿Fue rediseñado o ampliado el apunte? ¿Lo utiliza en su totalidad, en parte, o como referencia general?
18. ¿Considera que los aspectos fenomenológicos, relacionados con la percepción son de interés en la enseñanza de la arquitectura? ¿Cree usted que en niveles de complejidad creciente puede construir un cuerpo de conocimiento completo de la arquitectura?

En relación a su actividad profesional:

19. ¿Conoce su obra?
20. ¿Considera alguna obra la más significativa?
21. ¿Qué valor le asigna a la totalidad de su obra?
22. ¿Qué relación establece entre su obra construida y su práctica docente?
23. ¿Existen valores constantes que se expresan en sus obras? ¿Cuáles serían?

En relación a su vida personal:

24. ¿Considera que sus relaciones familiares intervinieron en el desarrollo de su sensibilidad hacia el mundo de la arquitectura?
25. ¿Considera que las ciudades, o lugares que habito intervinieron en el desarrollo de su sensibilidad hacia el mundo de la arquitectura?
26. ¿Qué rasgos de su personalidad cree que han influido en su labor profesional y pedagógica?

27. ¿En algún momento mantuvo charlas sobre distintos aspectos del mundo de la cultura, libros, pintura, música con él?

28. ¿Conoce Ud. que haya desarrollado habilidades fuera del campo específico de la arquitectura?

29. ¿Cree que sus investigaciones, preocupaciones respecto de la arquitectura, la enseñanza tiene valor hoy en día?

30. Sería de utilidad que Ud. agregara algún aspecto que le parezca relevante sobre la vida académica y profesional de Héctor Oddone.

COLECCIÓN
HERRAMIENTAS



EUEM

Editorial de la Universidad
Nacional de Mar del Plata

