

# ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

22

ISSN 2806-576X

EDICIÓN

VOL. 2

DICIEMBRE 2022



# ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

DICIEMBRE-2022

VOL. 2  
EDICIÓN.

# 22



## Arquitectura y Sociedad

Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad Central del Ecuador

Sergio Andrés Bermeo Alvarez  
Decano

Mishell Echeverría Bucheli  
Subdecana

Kléver Vásquez Vargas  
Director editorial

Andrea Salazar Veloz  
Coedición

### Comité editorial

Kléver Vásquez Vargas  
Andrea Salazar Veloz  
Edith Ortega Játiva

### Imagen de portada

Fotografía transparencia y reflejo \_ Nueva envolvente Edificio “Carlos Pellegrini” –  
Unión industrial Argentina (UIA).  
Fuente: Pablo Corral 2021

### Diseño y diagramación

Nicolás Sánchez

### Correspondencia

#### Arquitectura y Sociedad

<https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/arquitectura>

### FAU editorial

Correo electrónico  
fau.editorial@uce.edu.ec

ISSN 2806-576X



### Comité científico

María José Freire Silva  
María Isabel Carrasco Vintimilla  
Fernando Puente Sotomayor  
Gina Maestre Góngora  
Marco Salazar Valle  
Ángela Díaz Márquez  
Gonzalo Hoyos Bucheli  
Manuel Martín-Hernández  
Fernanda Aguirre  
Luis Buitrón Aguas  
Carlos Crespo Sánchez  
Carla García  
Fernando Huanca  
Janaina Marx  
Verónica Rosero  
Esteban Zalamea  
Carla Maranguello  
Bryan Roberto Vargas Vargas  
Andrés Cevallos Serrano  
Diego Hurtado Vásquez  
Ana Cravino  
Elizabeth Karina Dubuc Gil  
José Luis Castro-Mero  
Rodrigo Merino  
Norberto Feal  
Peter Krieger  
Silvio Plotquin  
Ignacio Montaldo

Universidad Central del Ecuador  
Universidad del Azuay  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad Cooperativa de Colombia  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad de Las Américas  
Universidad Internacional SEK  
Universidad de Guadalajara  
Universidad del Azuay  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad de Guadalajara  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Internacional del Ecuador – Loja  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad de Cuenca  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Rafael Belloso Chacín  
Universidad Láica Eloy Alfaro  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Universidad Torcuato Di Tella  
Universidad de Buenos Aires

VOL 2  
EDICIÓN.  
**22**

**ARQUITECTURA  
Y SOCIEDAD**

## ÍNDICE

<b>INSTITUCIÓN</b>	<b>8</b>	<b>Proyecto de Facultad 2030: La arquitectura dentro de la complejidad del sur global</b> Sergio Andrés Bermeo Álvarez Rosa Mishell Echeverría Bucheli
<b>EDITORIAL</b>	<b>12</b>	<b>Desde la orilla</b> Kléver Vásquez Vargas
<b>ARTÍCULO</b>	<b>17</b>	<b>La frágil piel cristalina rioplatense</b> Pablo J. Corral
<b>PROYECTO</b>	<b>37</b>	<b>Aula inicial río Mashpi</b> Carlos Hidalgo Pablo Heredia Antonela Amaluisa
<b>ARTE</b>	<b>55</b>	<b>La Forma en las artes</b> Nora A. Pereyra
	<b>69</b>	<b>El viaje infinito</b> Nelson Santos Avilés
	<b>84</b>	<b>Políticas Editoriales</b>
	<b>86</b>	<b>Normas Editoriales</b>

## Proyecto de Facultad 2030: La arquitectura dentro de la complejidad del sur global

I  
N  
S  
T  
I  
T  
U  
C  
I  
Ó  
N

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador FAU-UCE acaba de cumplir 63 años (1959-2022), siendo la primera facultad de arquitectura de la ciudad de Quito, que se ha caracterizado por su producción académica plasmada en el trabajo de muchas ciudades ecuatorianas. En la actualidad, con las nuevas autoridades que asumieron el cargo desde el 11 de abril del 2022, se planteó una nueva visión de la Facultad, consolidándose así, el “Proyecto de Facultad 2030”. Proyecto participativo e inclusivo que engloba posicionar la Facultad como un referente académico, del oficio del arquitecto y la arquitectura, creación de grupos de investigación, proyectos de vinculación con la sociedad, laboratorios experimentales, nuevas carreras de pregrado y programas de posgrado, alianzas estratégicas público-privadas, pero sobre todo, una nueva reforma al Plan Académico Curricular que sería el décimo desde su creación (Bermeo S. , 2021).

Esta décima reforma debe responder a las transformaciones de la arquitectura del siglo XXI, que incluye acoger el nuevo paradigma de la complejidad o más conocido como pensamiento complejo (Morin, 2004), que involucra el desafío de la interdisciplinariedad, donde la arquitectura debe ser atendida desde muchos aspectos. Es así que, los estudios de la carrera convergen en la unión de arquitectura, ciudad y sociedad, que se desarrollan bajo sistemas complejos, con flujos interconectados a los aspectos sociales, políticos, económicos, territoriales y culturales (Bermeo S. , 2019). Esto implica cambiar el rol de la academia prusiana, mecánica y taylorista que supone una estandarización y homogeneización del conocimiento, así como, replantearse el modelo de enseñanza aprendizaje con un sentido de pertinencia hacia la realidad del contexto, de aulas abiertas al territorio y lo cotidiano, donde todo aprendizaje sucede, lo que Piaget (1977) denominó “escuela activa”.

Además, está presente la necesidad de crear una cultura arquitectónica local, porque la FAU es parte de una universidad pública, que se ubica en Latinoamérica, y que tiene un pensamiento particular que se articula con la identidad, lo que Sousa Santos (2003) explica como las propias experiencias y manifestaciones no occidentales que tienen los países del sur. Esta visión latinoamericanista, es donde la disciplina de la arquitectura debe acoger las epistemologías del sur (Santos B. D., 2011) para responder a las

dinámicas de vida, que van a la par de las exigencias sociales, económicas, tecnológicas, y a su vez, atender a zonas rurales con limitaciones y formas de vida propias. De tal manera, la FAU se posiciona como la voz académica que forma parte de las decisiones de las políticas públicas de las ciudades, de lo rural, de los pueblos y nacionalidades indígenas y de los gobernantes, que reconoce la relación ecosistémica del hombre con lo diverso, la otredad y la alteridad (Echeverría & Bermeo, 2021).

La nueva visión de la FAU que se ha propuesto hacia el 2030 se logrará con el anclaje de pregrado y posgrado, que se centra en la formación del estudiante a través de un proceso sistémico, complejo y pertinente, que tiene su génesis en la Teoría Crítica (Horkheimer, 1998). Por consiguiente, la estructura curricular sigue principios que parten desde la formación epistemológica y metodológica, con un diálogo entre la teoría y la práctica que involucra a todos los ejes de la carrera, siendo, el ser social el que determina la conciencia social y permite comprender los diversos desarrollos del pensamiento complejo. Además, el enfoque transdisciplinar conlleva a la formación de una cátedra integradora, donde el eje arquitectónico es la columna vertebral, que se complementa con los contenidos urbanos e interactúa con la tecnología constructiva, la teoría, la crítica, y la expresión gráfica, en un contexto real con una preocupación por lo social, porque hoy no se puede entender la arquitectura sin la ciudad y la ciudad sin la arquitectura (Bermeo & Echeverría, 2022).

A esto, se suman los requerimientos reales de la sociedad contemporánea, por ello la carrera de arquitectura debe responder a orientaciones, objetivos e instrumentos desde el ámbito político institucional nacional, regional y global que enmarcan visiones integradas en la conformación de espacios, hábitats y territorios. Porque el objeto de estudio es resolver el tema relevante que es el hábitat, que, además, resalta la necesidad de garantizar acceso a una vivienda digna, el derecho a la ciudad, territorios saludables, justos y equitativos, pero también, a disminuir las desigualdades socio-económicas, la segregación urbano-rural, los efectos del cambio climático, la privatización de lo público, la mercantilización de los territorios, la metropolitización extendida, entre otros. Esta décima reforma académica atiende estas problemáticas con base en la construcción de instrumentos para las políticas de población, responde a tejidos sociales estructurados

con posibilidad de potenciar su organización, y como parte de los procesos de enseñanza aprendizaje a más de los contenidos teóricos, se complementa con la unidad de vinculación con la sociedad, donde se encuentran a su vez incluidas las prácticas preprofesionales y educación continua.

No obstante, con la nueva visión de la FAU hacia el 2030 también se ambiciona una diversificación, y se está planificando un crecimiento hacia otras carreras, como es hacia el urbanismo, con una preocupación por el ambiente, la sostenibilidad, la geografía y gestión urbana, responsable de generar respuestas de políticas públicas que promuevan mejores ciudades. Por otro lado, abrir una rama hacia el biodiseño que una todas las artes del diseño, la economía, la biología, y las humanidades de manera trasversal, a lo que se suman principios de igualdad, equidad, progresividad, interculturalidad, y solidaridad. Finalmente, especializar el arte de construir a través de una carrera de tecnología de la construcción, dirigida a la eficiencia energética, la economía circular, los procesos tecnológicos, materiales renovables y la innovación constructiva. La intención es tener una Facultad para todos y todas con criterios de calidad, eficiencia, transparencia, responsabilidad, cohesión social, y participación inclusiva rumbo a la internacionalización.

Sergio Andrés Bermeo Álvarez  
**Decano**

Rosa Mishell Echeverría Bucheli  
**Subdecana**

## Referencias:

- Bermeo, S. (2019). *Arquitectura de Flujos: El metasisistema arquitectónico tardorracionalista en la hipermodernidad de las ciudades globales latinoamericanas*. Tesis Doctoral. Guadalajara: Universidad de Guadalajara - Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- Bermeo, S. (2021). Enseñanza de la arquitectura en Quito, movimientos y reformas académicas: una mirada crítica en los 61 años de historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador. En *Anales de la Universidad Central del Ecuador N° 378* (págs. 342-386). Quito-Ecuador: Anales.
- Bermeo, S., & Echeverría, M. (2022). La cátedra integradora. Un enfoque transdisciplinar para la enseñanza de arquitectura Caso de Estudio FAU-UCE. *OA-CITYS*.
- Echeverría, M., & Bermeo, S. (2021). Arquitectura y Estudios Urbanos en la complejidad del siglo XXI. *PURIQ, 3(4)*, 816-827.
- Horkheimer, M. (1998). *Teoría crítica*. Amorrortu.
- Morin, E. (2004). La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología*, 1-13.
- Piaget, J. (1977). Algunas reflexiones sobre la pedagogía. *Cuadernos de pedagogía*, (27), 10-11.
- Santos, B. d. (2003). *Crítica de la razón indolente*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Santos, B. D. (2011). Epistemologías del sur. *Utopía y praxis latinoamericana*, 16(54), 17-39.

## Desde la orilla

Nos es grato compartir la edición 22, volumen 2 de la revista “Arquitectura y Sociedad”. En esta ocasión, los contenidos de índole variado que se presentan, abordan temas que surgen aparentemente separados unos de otros como si fuesen islas de un archipiélago; sin embargo, como estas, finalmente conectadas por el espacio marítimo que las rodea. Ese espacio, cuyo papel envolvente parece extenderse al infinito, podría estar ocupado análogamente por las innumerables actividades que, un campo disciplinar como la arquitectura - siempre alimentada de otros saberes- representa o, quizá, esté ocupado, más bien, por un océano de formas cuyos signos se modelan y ondulan con las arremetidas de los vientos de cambio. En ese caso, cada isla o, mejor dicho, cada texto sería una pausa, un lugar donde quedarse, con su propia vitalidad interna desde donde interpretar, pensar o divisar un horizonte; sobre todo, cuando nos acercamos a la orilla donde el suelo deja de ser firme y la arena parece llevarnos al mar, desde ahí, desde los límites disciplinares o temáticos de esa isla, podríamos sentir la brisa y el rumor que traen las olas desde lejos, desde otras islas, de otros textos que posiblemente laten en alta mar.

Así se presentan los textos a continuación, como islas rodeadas de posibilidad, de cuya orilla puede vislumbrarse el horizonte u otro texto lejano. Pasar de un contenido a otro de esta edición, puede significar adentrarse en el vaivén de las olas del mar que se pliegan y repliegan como la hoja de un libro al pasar de página. Así, la frágil piel cristalina mencionada por Pablo Corral (Argentina), nos permite ubicarnos en la modernidad de las urbes y subir a sus rascacielos para vislumbrar a lo lejos un paraje indómito donde la arquitectura se camufla con la naturaleza y donde sus habitantes aprenden a construir como aprendieron a vivir, en comunidad, como la primera aula vital, semejante a la que construyeron Carlos Hidalgo, Pablo Heredia y Antonela Amaluisa junto a los habitantes del noroccidente de Pichincha (Ecuador) radicados a orillas del río Mashpi, donde naturaleza y comunidad construyen su realidad.

Vistos así, estos dos primeros textos de la revista son distintos y distantes pues, uno hace referencia a la transparencia de un material constructivo moderno, mientras el

otro, a una experiencia constructiva practicada ancestralmente; ambos, sin embargo, comparten la generalidad sintáctica y semántica de la arquitectura que las envuelve. Así mismo, los dos contenidos finales de esta edición comparten la misma atmósfera disciplinar o, su forma como envolvente esencial. Así es como las formas del arte encallan en el ensayo de Nora Pereyra (Argentina) quien delinea, con obras ejemplares de la historia del arte, una sucesión de hitos que nos permiten acotar la infinita extensión que puede abarcar la Forma en las artes. Nelson Santos (Ecuador) por su parte, emprende un viaje como quien, después de haber encallado en una isla desierta, decide adentrarse, sin rumbo fijo, recolectando las imágenes y signos que, a manera de formas plásticas, se le impregnan a cada paso.

Así es como en esta edición, la transparencia tecnológica de un material en un edificio representativo de la modernidad; el diseño comunitario que toma en cuenta las condiciones sociales y materiales del lugar; la inagotable reflexión histórica y teórica que posibilita la forma en las artes y, finalmente, la expresión plástica de las imágenes provocadas por el viaje, son los cuatro temas desde donde divisamos los horizontes apartados y dispares que ponemos a su disposición, para que sean ustedes y su oleaje interpretativo el encargado de surcarlos. Les invitamos entonces, a recorrer las siguientes páginas y quizá a sumergirse en sus textos e imágenes.

Kléver Vásquez Vargas  
**Director editorial**



Fotografías transparencia y reflejo \_ Nueva envolvente Edificio “Carlos Pellegrini” – Unión industrial Argentina (UIA).  
Fuente: Pablo Corral 2021.

# ARTÍCULO

---

**La frágil piel cristalina rioplatense**

Pablo J. Corral





Fachada original Edif. "Carlos Pellegrini", Unión Industrial Argentina (UIA).  
Fuente: Pablo Corral, 2013.

## La frágil piel cristalina rioplatense

### *The fragile crystalline skin from the river plate*

DOI: <https://doi.org/10.29166/ay.s.v2i22.4272>

Fecha de recepción: 25/08/2022  
Fecha de aceptación: 02/12/2022

Pablo J. Corral <sup>1</sup>

1. Arquitecto Universidad de Buenos Aires FADU-UBA (1990). Filiación Institucional: Investigador Universidad Abierta Interamericana (UAI), Centro de Altos Estudios en Arquitectura y Urbanismo (CAEAU), Buenos Aires, Argentina. Doctorando Arquitectura y Urbanismo (UCU+UFLO+UAI. Cohorte 2018-19), Investigaciones Projectuales: "La modernidad Transparente: Consideraciones acerca del uso del cristal en la arquitectura Moderna y Contemporánea en Buenos Aires.  
Correo electrónico: pblcorral@gmail.com

## Resumen

**Palabras clave:** Transparencia, muro cortina, piel-membrana, envase de cristal, montante.

El proceso gradualmente consumado en torno al desarrollo de nuevos lenguajes, a través de la evolución constructiva y posterior paso de la arquitectura muraria a la arquitectura de esqueleto, permitió independizar el cerramiento de la estructura, y asistir a las experimentaciones técnicas en torno al cerramiento vidriado para la edificación en altura que llevó indefectiblemente en la arquitectura moderna, a la posibilidad que las ventanas ocuparan la superficie entera de la fachada edilicia, al producirse el advenimiento y desarrollo del *curtain wall* en la década del '50 en los Estados Unidos. Así los rascacielos modernos se convertían en la nueva imagen de modernidad y progreso difundida a todas las latitudes. La presente investigación se centra en torno al cerramiento cristalino del edificio "Carlos Pellegrini", sede de la Unión Industrial Argentina (UIA), en la intencionalidad de esclarecer el desafío al que se enfrentaban los profesionales en la ciudad de Buenos Aires, en lo que entonces se reconocía como "países del Tercer Mundo", para el abordaje y producción de un lenguaje moderno cristalino en sintonía con las propuestas de las metrópolis en países desarrollados. Intentando dilucidar cómo se constituye la primera piel-membrana cristalina continua en la arquitectura de esta ciudad, a través del uso y adaptación de tecnología local cuando los mullion son trasladados hacia el espacio interior y se prescinde de los antepechos opacos, tan determinantes hasta finales de la década del sesenta. Indagar en su conceptualización (transparente/reflectante), su ejecución y resoluciones técnicas adoptadas a fines de la década del sesenta. Plantea revisar las distintas vertientes e influencias referenciales y cuales fueron los mecanismos proyectuales para la conformación de esta singular obra, y si los tuvo, que aportes significativos o experiencias introduce a la cultura arquitectónica local, para la conformación de estos prismas cristalinos puros exentos en la ciudad de Buenos Aires.

## Abstract

**Keywords:** Transparency, curtain wall, skin-membrane, glass container, mullions

The gradually completed process around the development of new languages, through the constructive evolution and subsequent turn from wall to framework architecture, made it possible to create an independence of the exterior enclosure from the structure, attending to a technical experimentation around the glazed enclosure for high-rise buildings that inevitably led modern architecture to the possibility of having windows occupying the entire surface of the building façade, along with the advent and development of the curtain wall in the 1950s in the United States. Thus the modern skyscrapers became the new image of modernism and progress spanning to all latitudes. This research focuses on the crystalline enclosure of the "Carlos Pellegrini" building, headquarters of the Argentine Industrial Union (UIA), with the intention of clarifying the challenge faced by local professionals from the third world, particularly in the city of Buenos Aires, for the approach and production of a crystalline modern language in tune with the proposals of the developed metropolises. Attempting to elucidate how the first continuous crystalline skin-membrane is composed in Buenos Aires architecture, through the use and adaptation of local technology when the mullions are moved into the interior space and the opaque parapets, so decisive at that time, are dispensed with. Explore its conceptualization (transparent / reflective), its execution and the technical resolutions adopted at the end of the 60s. It proposes a review of the different aspects and referential influences and which were the design procedures for the conformation of this unique work, and if it had them, which significant contributions or experiences did it introduce to the local architectural culture, for the creation of these pure crystalline stand-alone prisms in the city of Buenos Aires.

## Introducción

La tecnología del muro cortina fue lentamente introducida y asimilada por nuestra arquitectura al producirse un cambio significativo en el código de edificación mediante la implementación del decreto Municipal N° 4110 de 1957, para 'los edificios de iluminación total' en entorno urbano consolidado, surgiendo propuestas sugestivas e inéditas para dar respuesta a los nuevos programas para edificios corporativos<sup>2</sup>, donde el cerramiento en cristal y aluminio suplantando al muro tradicional, se incorporaba decididamente a los nuevos requerimientos para las edificaciones en altura. Estos modelos propuestos de prismas puros cristalinos en la ciudad de Buenos Aires, obedecen en su mayoría, a la adopción del modelo americano verticalista que, en sus comienzos, incorporaban piezas edilicias aisladas a la estructura espacial urbana de nuestra ciudad primigenia, y posteriormente, se trasladarían a un territorio gestado para tal fin: Catalinas Norte.

Así, la tríada de rascacielos modernos de la década del '30 conformada por el edificio Comega, Safico y Kavanagh, era renovada según los críticos y cronistas -luego de la implementación de políticas desarrollistas durante la presidencia de Arturo Frondizi (1958-62)- por una nueva en consonancia con el *International Style* a partir de la reglamentación y puesta en vigencia de edificaciones en torre con basamento (1957) insertas en el damero urbano porteño. Edificios en altura que, en el área céntrica, intentaron resolver la articulación con la trama del tejido existente, no solo en lo programático y en lo conceptual, sino también en lo tecnológico: la Galería-Torre Florida / Air France (1957-64), el edificio FIAT Concord-Mirafiori (1961-64) y el edificio Brunetta SA / Olivetti (1961-68), primeras torres corporativas en disponer de cerramiento con muro cortina en aluminio en la Argentina.

Paralelamente al desarrollo corporativo en la Argentina, se produce a partir de 1962 el primer intento de transformación urbana moderna, con los proyectos y propuestas realizada por el Plan Director, particularmente en las propuestas para el "plan urbanístico particularizado de la zona centro" de la ciudad, propiciando el moderno desarrollo bancario rioplatense, con una eclosión de actividades bancarias públicas y privadas. Inicialmente en los suburbios y luego en la city porteña, que determinaría la construcción de gran cantidad de sucursales y reconfiguración de casas matrices, dotándolas de oficinas gerenciales en el mismo edificio, en sintonía con las propuestas e imagen del *Manufacturers Trust Company*, por Skidmore, Owings & Merrill (SOM, 1954) y Gordon Bunschaft, estableciendo los nuevos estándares bancarios, que apelaba a una caja de cristal y aluminio, de máxima flexibilidad y transparencia<sup>3</sup>.

A través de un lento proceso e infinitos debates, se iniciaba otro equivalente por fuera del damero tradicional, pero aledaño al mismo, cuando a partir de la creación del OPRBA (1958), se aprueba el proyecto para la urbanización de Catalinas Norte en un área de 8,4 hectáreas (1961), territorio donde poder experimentar con estos modelos corporativos internacionalistas de torres exentas cristalinas transparentes de oficinas o islas de congestión de "envases de la sociedad terciaria"<sup>4</sup>, en parcelas de mayor envergadura.

La Organización del Plan Regulador para Buenos Aires (OPRBA) creada en 1958, encara el proyecto de urbanización de Catalinas Norte, bajo la intendencia de Hernán Giralt, que se convertirá en su gran impulsor y gestor del proyecto. Eduardo J. Sarrailh<sup>5</sup> describía los sucesos que determinaron, la promoción del proyecto arquitectónico-urbanístico de



**Imagen 1.** Fachada original Edif. "Carlos Pellegrini", Unión Industrial Argentina (UIA).  
**Fuente:** Pablo Corral 2021

2. Luego de ejecutarse el primer *curtain wall* en altura en el edificio de viviendas "Sudamérica", en la esquina de Cerrito y Posadas (1956/64), luego de aprobada la ley para "edificios de iluminación total", se iniciaba en Buenos Aires y no se detendría, el desarrollo de los primeros muro cortina corporativos a partir del edificio Galería-Torre Florida / Air France (1957-64).

3. Tedeschi Enrico (julio, 1968). "Forma y tipología en la arquitectura bancaria", Revista Summa N° 12. pp.23-28. Surgían en esos años, el Banco Popular Argentino (1962/68); el Bank of América (1963-70); el Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1967-71); el Banco del Oeste (1969/79); el Banco do Brasil (1973/77), entre otros, dentro de ese lineamiento conceptual-proyectual.

4. Belluci Alberto (febrero, 1977). "Los envases de la sociedad terciaria". Revista Summa N° 109, p.22-30.

5. Sarrailh Eduardo J. (diciembre, 1975). "Evolución de una idea". Catalinas Norte I - Revista Summa N° 96. p. 18.

Catalinas Norte, encargado al arquitecto Clorindo Testa, sobre una trama orientada en sentido SE/NO, diferenciada del trazado urbano originario. Dos pasarelas para peatones elevadas sobre las calles Marcelo T. de Alvear y Tres Sargentos vincularían la ciudad en su parte alta, con la plataforma del conjunto a 10 metros sobre el nivel del suelo, relacionando las zonas comerciales del sector con las de la calle Florida.

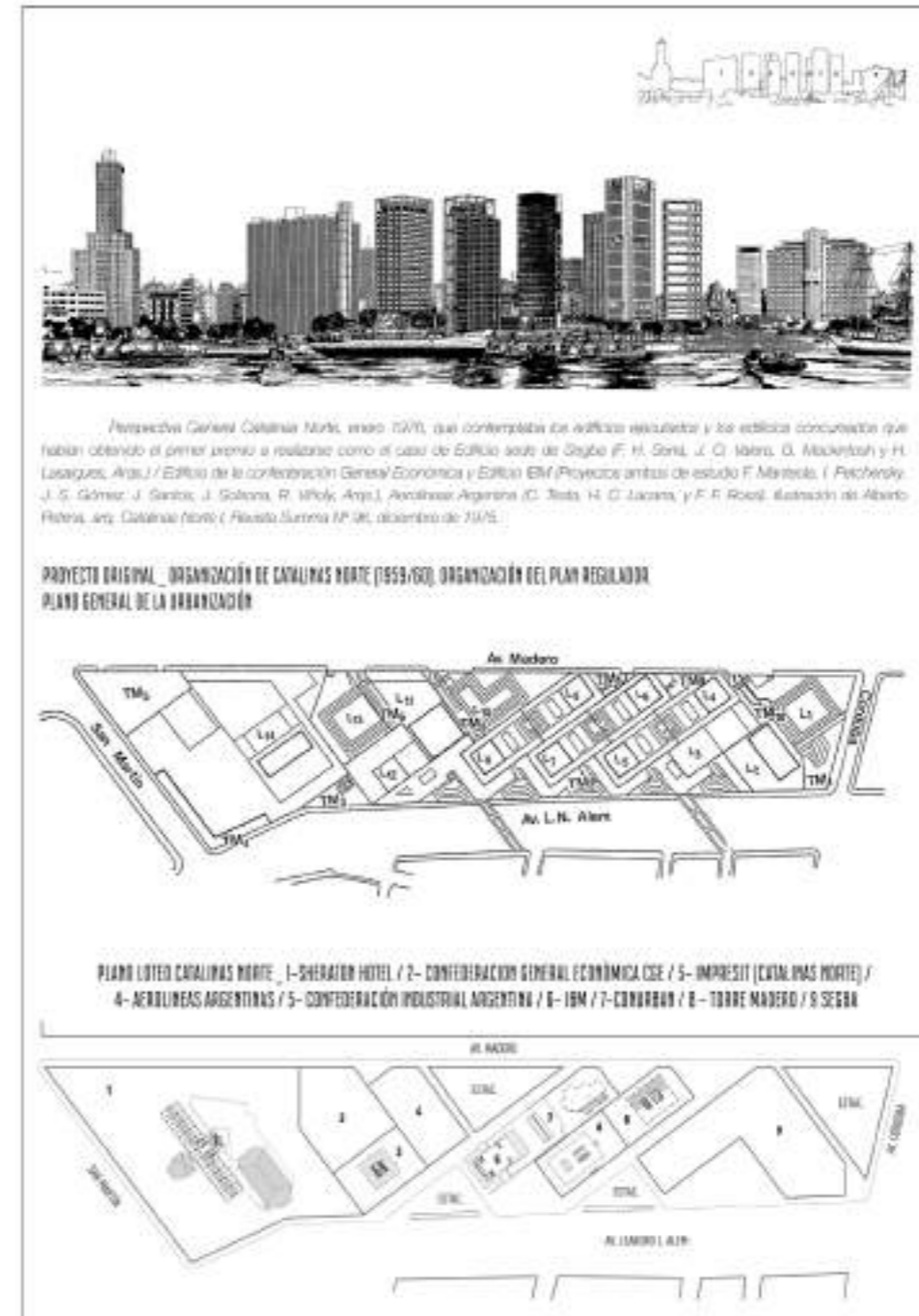
El 3 de febrero de 1960 el Congreso Nacional autoriza a la Municipalidad la compra de los terrenos de Catalinas Norte y es entonces que, en 1961 se crea la Comisión de Catalinas Norte por decreto. Sin embargo, varias son las circunstancias que demoran su inicio, conjuntamente a las discrepancias en cuanto a su implementación, lo que provoca ruptura y desintegración del OPRBA en 1966, impulsando a la comuna a tomar una línea de menor resistencia y rápida concreción, mediante una reformulación del proyecto que hiciera más atractiva la oferta a los futuros locatarios, otorgando mayor libertad de acción a medida que se comercializaban las parcelas y volviéndose optativa la construcción del basamento.

Por Ordenanza Municipal N° 22973/67, se ponen en aplicación las Normas Urbanísticas de Catalinas Norte, sobre la base de una subdivisión del terreno que mantiene en líneas generales las ideas del proyecto anterior, estableciendo la venta a entes privados en uso de las facultades de la Ley N° 16.897 (B.M. 12.857) y Ley N° 1.260 (art. 44 inc. 2) de mueve predios: Impresit Sideco, Aerolíneas Argentinas, Confederación Industrial Argentina, Conurban S.A., Kocourek S.A., I.B.M., Segba (2) y Buenos Aires Sheraton Hotel. Los restantes, de propiedad municipal, mantenían inicialmente playas de estacionamiento y las superficies restantes se destinaban a vía pública y parques.

Si bien el proyecto inicial prefiguraba una imagen unitaria y programas polifuncionales, a posteriori se concretaría un modelo donde cada emprendimiento adoptaría postulaciones “icónicas” dentro de las tipologías consumadas y consagradas a nivel internacional, aunque con algunos ensayos atípicos y búsquedas regionalistas en los primeros emprendimientos.

Dentro de este nuevo panorama se llama a Concurso Nacional de Anteproyectos a diversos edificios -Aerolíneas Argentinas, Confederación Industrial Argentina, edificio I.B.M y sede SEGBA- y se comienzan a realizar los primeros edificios, dando inicio en junio de 1969, sobre el predio frentista a la Plaza Británica, a la construcción del primer edificio: el Buenos Aires Sheraton Hotel (1968/72), proyecto de los arquitectos S. Sánchez Elía, F. Peralta Ramos y A. Agostini (SEPRA) y posteriormente, se emprendían las obras del edificio “Carlos Pellegrini” sede de la Unión Industrial Argentina-UIA (1968/75) y al edificio Conurban S.A. (1969/73) con basamentos mancomunados.

Luego de haber incursionado con estos modelos en el área céntrica primigenia, comenzaba a consolidarse el nuevo centro administrativo y financiero porteño, inmediato al casco histórico de la ciudad de Buenos Aires, que trajo por un lado la experimentación posible y aislada del modelo y a revisar a nivel global, los consecuentes daños ocasionados a los grandes centros históricos. Problemática que llevó particularmente a los franceses, a revisar el tipo a través de una serie de estudios sobre ‘vida y muerte del rascacielo’<sup>6</sup>, poniendo énfasis en estas ciudades dentro de la ciudad que suelen sobresaturar el sector con actitudes anti-urbanas e irracionales, situando a La Défense (1958/64) como prolongación del eje histórico desde el Louvre, con una línea subterránea de alta velocidad de la Red Expreso Regional, y prohibiendo la construcción



**Imagen 2.** Perspectiva Catalinas Norte, Petrina Alberto, arq. Revista Summa N° 97, enero de 1976, p9-10.  
3. Proyecto original Clorindo Testa, arq. Revista Summa N° 96, diciembre de 1975, p25  
4. Proyecto Catalinas Norte, con la inserción de los primeros edificios en orden de surgimiento: Lote 1- Buenos Aires Sheraton Hotel / 5 - Edificio "Carlos Pellegrini" - Unión Industrial Argentina (UIA) / 7 - Edificio Conurban / 3 - Catalinas Norte / 8 - Torre Madero / 6 - IBM Argentina SA.  
**Fuente:** Documentación Planimétrica © Pablo Corral 2020.

de edificios para oficinas en altura en el área central de París.

Dicho proceso proyectual, afianzado en una concepción especulativa junto a la mundialización de la economía, fue determinante en la optimización de la unidad de trabajo, dando surgimiento al edificio aglutinante hacia las macro-ciudades interconectadas verticales como verdaderas “islas” financieras o de negocios urbanas. Mientras estos debates se realizaban a nivel internacional, en Buenos Aires, solo algunos de los edificios propuestos para el área de Catalinas Norte lograban consumarse. No obstante, ante la ausencia de lotes disponibles en el sector, este se ampliaría hacia territorios adyacentes tendientes a satisfacer las demandas del sector administrativo de menor escala, constituyendo una fracción urbana con características propias, que albergaba edificios de similar tipología y lenguaje acristalado *-curtain wall-* en las construcciones frentistas sobre la avenida L. N. Alem y alrededores de la Plaza San Martín, hacia mediados de los setenta.

Se vislumbra en Catalinas Norte, la intencionalidad de ampliar el repertorio previamente utilizado para estos emprendimientos en el tejido urbano de la antigua *city* porteña (1957-67) y experimentar, aunque con resultados inciertos, con objetos aislados de características propias, frente a las posturas esquemáticas generalizadas por el *Internacional Style*, que apelaban a edificios idénticos y racionalizados, ausentes de contenido, fáciles de replicar y vender, cuando los mismos comenzaban a objetarse por su simplismo, luego de la reacción historicista a mediados de los setenta en los Estados Unidos y Europa, de Charles Jencks, Robert Venturi y Aldo Rossi, entre otros.

En ese distanciamiento del *International Style* a mediados de los sesenta, hacia posturas más expresionistas en sintonía a los desarrollos proyectuales de las últimas obras de arquitectos como Kevin Roche y John Dinkeloo, Louis I. Kahn y James Stirling que en esos años exploraban las posibilidades de otros materiales en contraste a la liviandad de los cerramientos cristalinos, aquí, en algunas propuestas, se encontraban los profesionales reflexionando ante un desdibujado “internacionalismo”, a la búsqueda y diferenciación, de lo internacional, lo nacional, lo regional y lo local<sup>7</sup>.

Las declaraciones y debates, a favor o en contra de los edificios y del conjunto, no se hacían esperar. A poco de concluirse las primeras obras, Odilia E. Suárez<sup>8</sup> se refería a Catalinas Norte como una experiencia urbana totalmente desvirtuada:

De esta historia vale reiterar que el proyecto nació como una estructura poli funcional; administrativa, hotelera, comercial y de intercambio social. (...) Sin embargo, todavía hoy se discute Catalinas Norte como un resultado formal; como un problema de ‘piel y estructura’ de sus edificios o como un ‘curtain wall’ mejor o peor realizado. (...) En consecuencia, lo que si puede juzgarse como una descarnada expresión del capitalismo (en este caso tanto privado como estatal) no es la altura en si de las torres sino el sentido con que, en definitiva, han sido realizadas. La perceptible sensación de desencanto con que se observa esta importante realización no tiene su raíz en la crítica de la eficacia de tal o cual cerramiento o núcleo vertical., sino en la pobreza temática y promocional con que ha sido sacrificado un excepcional sector de la ciudad: de nuevo hemos vuelto a construir edificios aislados sobre lotes individuales, con programas sectorizados. (...) Es necesario adoptar una nueva escala de producción de hechos urbanos. Ello implica ampliar el concepto de propiedad sobre lotes privados, sujetos a

operaciones fragmentarias, para abordar empresas asociadas de intereses públicos y privados. (Suárez, 1976: 58-59)

Asimismo, el arquitecto Rafael Viñoly<sup>9</sup> se explayaba acerca de la adopción y reconfiguración de estas tipologías en Catalinas Norte:

No hay otra forma de explicar, como no sea por su articulación, contradicciones como las que se producen entre el utópico enunciado de las normas urbanísticas de Catalinas (fragmento de ciudad ideal), y el resultado construido. Toda la oposición al basamento como estructura de interrelación de escala urbana, la imposibilidad de plantearlo desde el organismo de planificación en términos factibles, así como el incumplimiento por parte de los proyectistas de los consabidos principios de unidad y compatibilidad formal con el entorno proclamados por todas las teorías vigentes, no son sino los síntomas directos de esa realidad negada. Pero hay en esta especie de fenómeno extemporáneo, de Manhattan rioplatense, algunos rasgos parciales que merecen ser vistos con interés, aun cuando ello implique un inevitable reduccionismo; y es que estos edificios fuerzan de una manera especial los límites del modelo en que se insertan. Sin impugnarlo de plano lo subvierten parcialmente, pero en su estructura básica, a pesar de que los rasgos superficiales de su imaginaria reconozcan origen. Algunos aspectos que son aparentemente solo formales (la magnífica pared de ladrillos del Conurbán, la calidad esotérica de la caja de vidrio de la UIA, la enorme cantidad de hormigón del proyecto de Aerolíneas Argentinas -no consumado-, proyecto de los arquitectos C. Testa, Héctor C. Lacarra y Francisco F. Rossi), sugieren una interpretación que interroga, a pesar de sus autores, lo “lógico” legitimado por los códigos dominantes. En su estructura agregan una función crítica al modelo que reinterpreta y que inevitablemente será recodificado (una especie de funcionamiento metalingüístico). (Viñoly, 1976: 56)

Exponiendo su disconformidad acerca de los cerramientos cristalinos implementados en las mismas, el arquitecto Francisco García Vázquez<sup>10</sup> expresaba:

Este tipo de pared ha probado ser una nulidad arquitectónica, a menudo una aberración, y hubiera sido relegada a un lugar secundario si los arquitectos no se hubiesen aferrado a ella sin razón, como un emblema de fácil identificación de la forma progresista. Por desgracia, los prácticos hombres de negocios han sancionado esta modalidad de construcción, tipo invernáculo, solo funcional para el cultivo artificial de plantas porque al final el vidrio es barato y una pared de vidrio, si solo se consideran los costos iniciales, es la manera más simple, sino la menos costosa, de cubrir un edificio lo suficiente como para hacerlo aparecer habitable. Esta facilidad original no toma en cuenta las facturas posteriores, para calefaccionar o refrigerar, para limpieza y un aislamiento adicional. (García Vázquez, 1982: 48)

7. A nivel local, se consolidaba una inédita propuesta para el edificio Conurban S.A. (1969/73), oponiendo una pared ciega completa en ladrillo hacia la ciudad a un muro cortina en la fachada orientada hacia el Río de la Plata.

8. Arquitecta y urbanista argentina (1923-2006). Formó parte de diferentes organismos encargados de formular el Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires, hasta integrar el Consejo Directivo de la OPRBA (Organización del Plan Regulador Buenos Aires) junto a los arqs. Sarraillh (director), Itala Fulvia Villa, F. García Vázquez, J. Goldemberg y C. Testa

9. “Cuando Summa citó a los arquitectos intervinientes en las obras y proyectos de Catalinas Norte, no pudo asistir ningún representante del estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Por esa razón, el arquitecto Rafael Viñoly nos hizo llegar a posteriori las reflexiones sobre edificios en altura que a continuación transcribimos, ya que responden al tema propuesto en un principio para ser desarrollado individualmente, modificado luego al organizarse la mesa redonda”.

10. Arquitecto y urbanista argentino (1921-1990). Director del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires (1956) y posteriormente Consejero Directivo de la Organización del Plan Regulador, OPRBA (1959/66).

## El edificio “Carlos Pellegrini”, sede de la Unión Industrial Argentina (UIA) \_ 1968/74

Pero no se trata sólo de una cuestión de cosmética, basta recordar que la raíz de esta palabra es la griega “κόσμος” (kosmos = orden). Cosmética, entonces, pero como manifestación del orden del ser. Y en este sentido, dos son los cambios “cosméticos” de estos años. Uno, la tendencia a tratar al volumen como una botella, vale decir como una piel de cristal continua que en el límite no manifiesta soluciones de continuidad, pliegues o quebraduras. El edificio como botella viene siendo desarrollado desde hace varias décadas, desde que los gruesos mullions, las piezas de carpintería con función estructural, fueron trasladados del exterior al interior del plano de fachada. Los trabajos de César Pelli, fueron pioneros en este sentido; el edificio de la UIA, fue el primer intento de emplear este criterio en nuestro país. (Liernur, 1994: 92-95)

En julio de 1967 la Confederación industrial Argentina<sup>11</sup> adquiere el lote para construir un edificio institucional, que agruparía a cámaras, federaciones empresarias, institutos y organismos vinculados con la investigación y la promoción técnica y económica, de toda la actividad industrial argentina y sus productos. En julio del siguiente año, se realiza el concurso de anteproyectos con 26 trabajos presentados, obteniendo el primer premio la propuesta N° 176 de los arquitectos, F. Manteola, I. Petchersky, J. S. Gómez, J. Santos, J. Solsona, R. Viñoly junto a los colaboradores M. Montero, A. Jantus, M. Petriela, Julio y Paco Otaola.

El edificio “Carlos Pellegrini”, sede de la Unión Industrial Argentina (UIA) de 121,30 m de altura, ubicado en Av. Leandro N. Alem 1075, plasmaba la idea arquitectónica a partir de un volumen paralelepípedo exento, ordenado, esbelto y puro, con una definida imagen cristalina y representativa para las nuevas oficinas corporativas en este nuevo paisaje urbano rioplatense, adscripta inicialmente a la reglamentación propuesta para el área, de torre con basamento de altura preestablecida. En la memoria presentada al concurso, los autores exponían:

Proponemos un edificio donde el tema arquitectónico dominante sea la torre como volumen puro, naciendo del suelo hasta su máxima altura. Es con su verticalidad que se da el planteo formal. (...) De aquí surge la idea básica: un prisma de cristal, abierto a las mejores vistas y orientaciones, servido por el basamento de locales, la torre de servicios y una `cápsula de esparcimiento´. La expresión arquitectónica se da en la idea del prisma de cristal que contiene en su altura distintos lugares de trabajo. La síntesis expresiva se da en el envase cristalino; la estructura y el tratamiento son temas secundarios. (...) Ubicamos el núcleo sobre el lado oeste, protegiendo de esa orientación, dejando el norte y el sur para las vistas y superficies vidriadas. La planta se abre al río y al paisaje del nuevo conjunto de catalinas. (...) A partir de la teoría del “envase de cristal” se propone el tratamiento arquitectónico. El cerramiento exterior se ha pensado con base en un posible de carpintería con fenestration; pensando lograr banderolas de ventilación por paños grande de subdivisión utilizando vidrios de 10 mm de espesor, de aproximadamente 3 x 3,60 m, con cuatro banderolas por paño. Se adoptó un modulo `curtain wall´ de aluminio resuelto con la menor sección, así la mayor libertad para la ubicación de tabiques, resolviendo el contacto de los

futuros tabiques modulares con el vidrio, por medio de una pieza de sujeción por ventosa. De esta manera el aventanamiento es independiente de la subdivisión interior de las plantas, lográndose en el caso de los grandes despachos, salas de reuniones u oficinas generales, una amplia superficie de vidrio sin parantes. El solarium y el helipuerto se cierran lateralmente con cristales soportados con una estructura metálica interior. Para la protección del sol, se propone colocar internamente cortina de tablillas de aluminio.” (Nuestra Arquitectura N° 458, 05/1969, p. 29)

Asimismo, el jurado del concurso<sup>12</sup> se explayaba acerca de las bondades del proyecto premiado:

El dinamismo, por ejemplo, se enfatiza en el primer premio mediante la ubicación de la batería de ascensores sobre una de las paredes exteriores del edificio; la transparencia de la caja permitirá visualizar el movimiento de los ascensores, ritmo que se asemejará a los latidos de un organismo vivo. Un edificio que aporta imaginación y originalidad en la tradicional relación de torre y basamento. La torre llega con independencia y clara definición hasta el nivel de tierra, rodeada por el basamento que se estructura como aro independiente y da amplia interpenetración interior-exterior. (...) En este trabajo el cuerpo de la torre se desarrolla de acuerdo con la solución tradicional de losas superpuestas que conforman espacios estratificados hasta el último nivel de oficinas; pero a partir de éste, aun cuando el envoltorio perimetral vidriado continúa sin modificarse, dentro del volumen se produce un cambio fundamental: los locales, encerrados en cajas o ubicados sobre planos que juegan libremente en su relación espacial, se intercomunican a través de tubos transparentes, rampas, escaleras, hasta darnos la sensación de que nos encontramos frente a un fascinante mecanismo de relojería encerrado en un fanal. (...) en definitiva, por el nuevo enfoque que significa este proyecto para la solución de los edificios en torre, la obra constituirá, sin duda, uno de los aportes más relevantes a la arquitectura argentina. (Summa N° 16, 04/1969: 80)

Los dibujos ganadores del proyecto, sorprendieron por su inusitada imagen<sup>13</sup>. El esfuerzo no estaba puesto en la volumetría ni en su concepción estructural (...) lo que dejaba estupefactos a quienes contemplaban esas representaciones era que en una torre de oficinas se había logrado espacio interior, vale decir que a partir de cierta altura los planos horizontales se vaciaban creando una suerte de gigantesco hueco en el que cabían volúmenes de servicio terrazas y jardines suspendidos. Por añadidura, semejante `tour de forcé´, no solo se colocaba en el remate del edificio, sino que se exhibía, transparente, como un enorme escaparate a las visiones de todo el entorno. (Liernur, 2008)

El ordenamiento espacial interno para uso general y despachos privados, mediante equipamiento modular adaptable, denotaba una liberación total del espacio interior y libre disposición, junto a una libre circulación perimetral y disposición irregular de los despachos tipo “*action office*”. La estructura concentrada en cuatro puntos internos, intenta configurar una planta de máximo aprovechamiento y flexibilidad, logrando el mayor perímetro exterior vidriado para mejores vistas y luz natural.

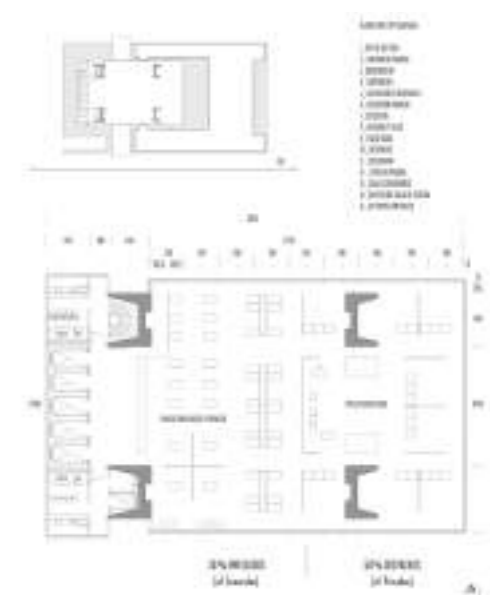
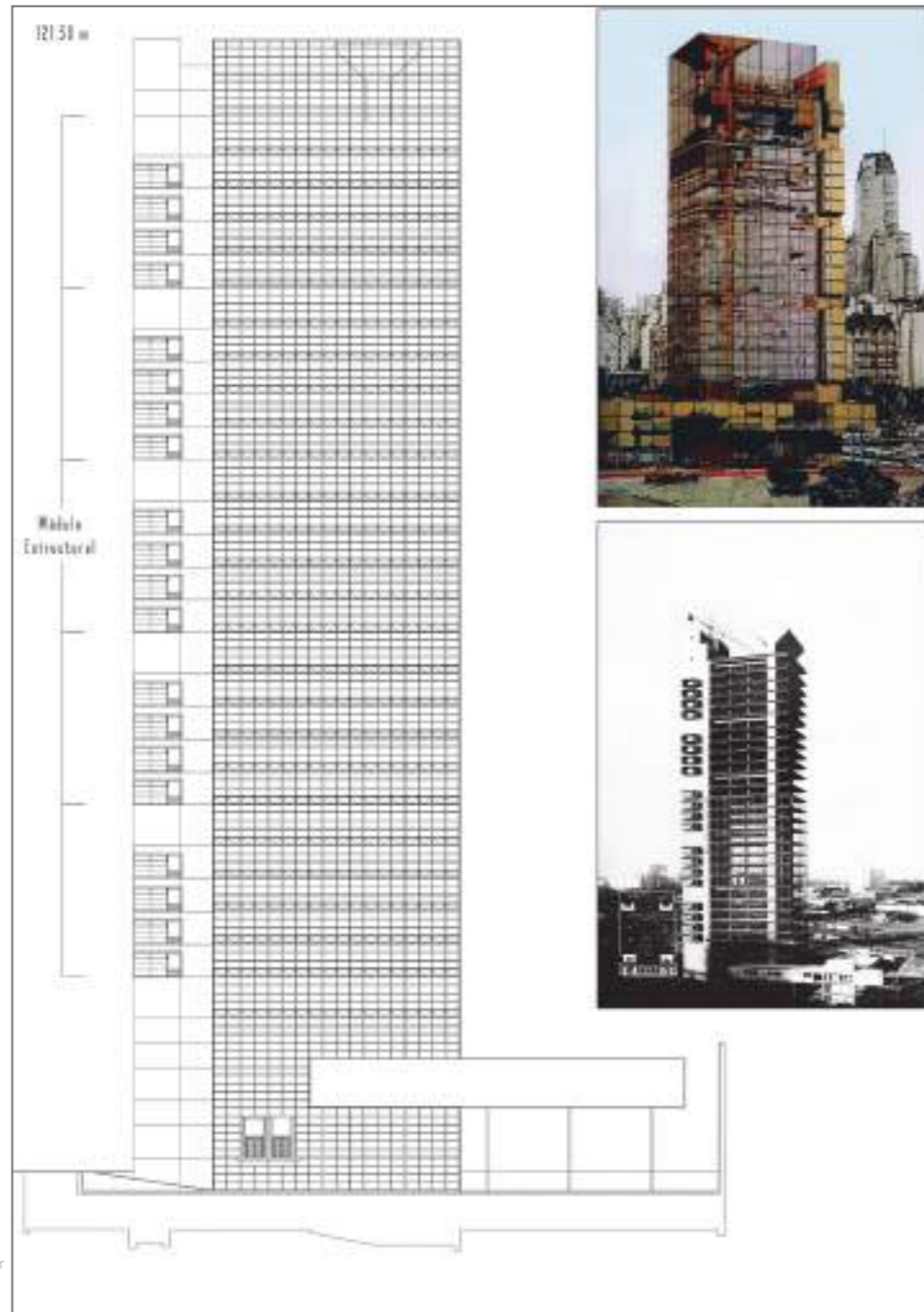


Imagen 3. Plano de sitio y Plano de mullions carpintería, edificio “Carlos Pellegrini” – Unión Industrial Argentina (UIA). Fuente: Documentación Planimétrica © Pablo Corral 2020.

11. A principios de 1973, la crisis política que comenzaba a evidenciarse en el país derivó en que la UIA empezara a contactarse con la Confederación General de la Industria, rama fabril de la Confederación General Económica (CGE), para plantear una fusión a la que se llegó, después de arduas negociaciones, justo la noche anterior de las elecciones presidenciales del 11 de marzo de ese año. A raíz de ese acuerdo se convino que desaparecerían las antiguas denominaciones de las dos entidades industriales y que al conjunto se le daría el nombre de Confederación de la Industria Argentina (CINA). La CINA nunca pudo salir de su estado de sociedad en formación y más tarde, en 1974, se inauguró el edificio Carlos Pellegrini en Catalinas Norte, que fue sede de la UIA hasta 2001, año en que la central fabril se trasladó a su remozado edificio de Av. de Mayo.

12. Premiación Concurso: Proyecto para la sede de la Unión Industrial Argentina.

13. Perspectiva original Rafael Viñoly, arq. (1968). Técnica: Cartón 1,20 x 0,70 m – Collage: Tintas, acuarela, marcador, aguada y Letrafilm adhesivo.



**Imagen 4.**  
 Fachada sobre L. N. Alem, edif. "Carlos Pellegrini" – Unión Industrial Argentina (UIA)\_ Documentación © Pablo Corral 2020. / 7. Perspectiva Color 1º Premio Concurso © Liemur & Allata, 2004: 169 / 8. Fotografía obra en construcción  
**Fuente:** Foto © Revista Summa N°56/57

El tratamiento arquitectónico de “envase de cristal” a las mejores vistas y orientaciones, altamente propositivo en la etapa de anteproyecto, sería revisado y ajustado posteriormente, según los estándares de producción nacional, que implicó la reconsideración sobre numerosos aspectos de la envolvente, recurriendo a tonos de color grisáceo y dimensiones menores a los planificados originalmente por los arquitectos. De esta manera, el acristalamiento exterior debió ser realizado con vidrios laminados de seguridad, color grisáceo tipo sándwich, fabricado con dos vidrios transparentes y un film plástico de polivinil butiral entre ambos, sometidos a un proceso de prensado por laminado y a un tratamiento en autoclave, a fin de impedir desprendimientos cortantes o caídas al vacío.

Conceptualmente, los proyectistas intentaban resolver la primer envolvente cristalina continua sin interrupción en la Argentina, de 11.000 m<sup>2</sup>, que trasladaba los *mullions* al espacio interior, creando una superficie pelicular vidriada transparente con sutiles reflejos, tensa y continua, en sintonía con los desarrollos norteamericanos y búsquedas de César Pelli, Anthony Lumsden, y Eero Saarinen, desarrolladas entre 1954/64 como envolvente de “piel sin huesos”, en la que la estructura de sostén no se manifestaba al exterior bajo ningún concepto. Aquí, el cerramiento, separado de la estructura principal, se expresa desde la batea bajo nivel acera (-5,50m) hasta el límite superior, interrumpida solo, en los dos puntos de ingreso edilicio, poniendo de manifiesto otra alternativa en torno a como resolver la parte inferior de la envolvente, no resuelta únicamente a través de la planta baja libre.

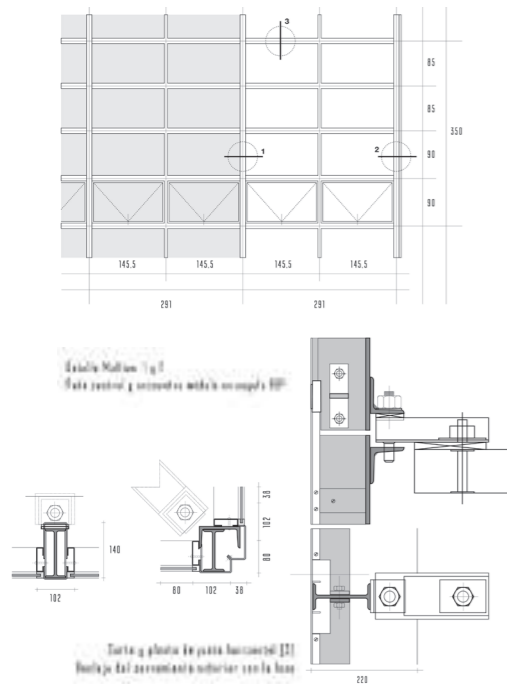
Dicha conceptualización, a partir de una membrana cristalina ininterrumpida en torno al espacio comercialmente rentable, se ve en este caso particular y como en ningún otro en nuestro país, llevada a su extremo. La propuesta, intencionadamente cristalina, aligeraba la envolvente, liberándola de las consideraciones termomecánicas en coincidencia con el cerramiento, trasladando los mismos al cielorraso, para garantizar mayor superficie de fachada activa transparente, volviéndose el cerramiento enteramente pelicular, sutilmente coloreado y apenas reflejante, al punto de desafiar los principios tecnológicos requeridos para tales emprendimientos.

Asimismo, es importante mencionar, que la independencia de la piel/membrana del sistema de climatización interior, tendió gradualmente a oscurecer la envolvente, a partir del surgimiento y puesta en el mercado de nuevos pigmentos y versatilidad de colores en los cristales, con el fin de mejorar el aislamiento térmico interno, en sintonía con el acontecer internacional y la crisis petrolera acontecida hacia 1973 en los países árabes.

En el edificio de la Unión Industrial Argentina, se logró una solución en función de la economía. Se empleó un curtain wall mixto con perfiles de hierro en el lado interior atendiendo a su conservación y de aluminio en el exterior, pues no requiere mantenimiento. Además, se utilizaron vidrios nacionales de tamaño relativamente pequeño, 0.90 x 1.20m.<sup>14</sup> (Campi, 1980:184)

De esta manera, se constituía con el asesoramiento del ingeniero en cerramientos J. Jarach, un componente mixto en acero y aluminio formado por un perfil “doble T” del 12 para las montantes y planchuelas de 76 x 13 mm para el interior de los travesaños, mientras que la superficie al exterior, era revestida integralmente en aleación de aluminio anodizado, color bronce mediano. El montaje de la piel exterior se realizaba desde el espacio interior, sin andamios, una vez finalizada la estructura, obteniendo una retícula que cubría la fachada.

<sup>14</sup> Entrevista realizada a Horacio Luis Campi, presidente de Campi SACel, acerca de la utilización de tecnología mixta y uso de otros materiales para la realización del muro-cortina local.



**Imagen 5.**  
Detalle Módulo Carpintería / Detalle Muro Cortina original.  
Documentación Planimétrica Edif. "Carlos Pellegrini" – Unión  
Industrial Argentina (UIA) ©  
**Fuente:** Pablo Corral 2020

En consecuencia, hubo que prever una junta de dilatación entre cada encuentro de horizontales y verticales, realizándose un montaje sobre planchuela de neoprene y selladores elásticos del mismo material. A modo de ventilación de emergencia, se posicionaba una hoja de abrir a banderola en los pisos típicos, integralmente en aluminio del mismo tono. La limpieza exterior del cerramiento de cristal se realizaba por medio de góndolas suspendidas de rieles, ubicados en el coronamiento.

El *curtain wall* mixto, para el que se dispuso en términos idealistas la menor sección posible de aluminio, sin dudas, disociado de las resoluciones técnicas implementadas en esa época, conllevó a un escenario donde en la práctica los elementos de estanqueidad no cumplieron los requerimientos solicitados y transcurrido un tiempo, cuando acusaba serios desajustes técnicos debido a la falta de estanqueidad frente a condiciones meteorológicas extremas y el desgaste natural sobre las juntas de la envolvente, la misma debió ser reemplazada por otra de mayor eficiencia. Así, la frágil piel, liviana y transparente ejecutada integralmente en nuestro país (acero y aluminio) y sin experiencia probada en este tipo de emprendimientos, era más un deseo que una realidad, con consecuencias significativas. Con nuevas prestaciones técnicas, pero respetando las características del proyecto original, se iniciaba el reemplazo total de la misma, desde el espacio exterior, provisto por la empresa Viracon (EEUU) mediante cristales de baja emisividad y doble vidriado hermético (VE4-85), realizada con un tonalizado más intenso y ningún elemento afectado a la corrosión.

Las obras de reciclaje de sus fachadas<sup>15</sup> tuvieron varias instancias, a lo largo de aproximadamente diez años. Durante este período se atacaron problemas de filtraciones y deterioros por corrosión, y sólo en 1996 se inició la reparación de las columnas y tabiques de ascensores, en su cara exterior. Posteriormente, en el período 1997/98, se efectuó la reparación integral de las carpinterías vidriadas de la cara exterior de la caja de ascensores y el sellado de placas premoldeadas de hormigón. El Consorcio de Propietarios encaró luego la reparación de la carpintería de acero original, incluido sus anclajes y estructuras, por presentar problemas de filtración de aire y agua. El diagnóstico al que arribaron, luego de una ronda de consultas a profesionales especializados, precipitó el recambio del *curtain-wall* original por uno nuevo de última generación. La nueva envolvente implicaba un desafío tecnológico y logístico, por cuanto los trabajos debían realizarse en su totalidad desde el exterior, con ocupación plena del edificio y sin interferir con las tareas que se desarrollan en las áreas interiores, proceso contrario al original que implicó la ejecución de los mismos totalmente desde el espacio interior sin usos de andamios. El mayor costo inicial, evaluaron, se compensaba frente al revalúo inmobiliario, el ahorro de energía provocado por el uso de termopaneles de última generación, un mayor confort térmico y acústico, y una solución definitiva a los problemas de estanqueidad. (La Nación, 11/2000)



**Imagen 6.**  
Nueva envolvente para el Edif. "Carlos Pellegrini" – Unión  
Industrial Argentina (UIA).  
Fotografía y Detalle Const.  
**Fuente:** Pablo Corral 2021

15. Encomendada a la Unión Transitoria de Empresas (UTE) conformada por las empresas IMYC SA y Procedimientos Gorodner S.A., especializadas en proyectos de alta complejidad.

## Conclusiones

Una vez implementada la normativa para “edificios de iluminación total” (1957) cuando los muros cortinas estandarizados, en sus distintas proporciones y ritmos, comenzaban a convertirse en algo habitual en la ciudad, surgieron estas propuestas experimentales en Catalinas Norte a finales de los sesenta para la resolución de la envolvente con imagería local, por fuera de los lineamientos internacionales, con el consabido riesgo que ello significaba. Inicialmente, combinando hormigón con *curtain-wall* cristalino tonalizado en el Buenos Aires Sheraton Hotel; luego a través de la propuesta opaco/transparente del cerramiento para el edificio Conurban S.A., combinando muro cortina oscurecido con ladrillo -hasta entonces asimilable a lo doméstico-, y posteriormente, apelando a resoluciones locales de tecnologías mixtas con montantes en aluminio-acero, para la resolución del cerramiento cristalino en el edificio Carlos Pellegrini-UIA como así también, en las diversas variantes fruto de concursos premiados y no ejecutados dentro del sector.

Muchos fueron los debates en relación a la ausencia de pertenencia territorial que traían consigo estas tipologías, conjuntamente a la necesidad implícita de importar recursos tecnológicos externos para la consolidación del cerramiento, que hicieron poner en duda el sentido de los *High Rise Building*<sup>16</sup> en nuestra ciudad. En su intento por resolverlo con tecnología y mano de obra local, con una industria que aún no se había adaptado a las nuevas exigencias, podríamos aseverar que de una u otra manera según lo expuesto pormenorizadamente en el caso analizado, algunos de ellos fracasaron.

Lo que confirmaba la real dependencia de las empresas licenciatarias locales, con las casas matrices extranjeras, para la resolución del cerramiento en muro cortina, en emprendimientos de semejante índole en nuestro país. Indudablemente, entre otras cosas, debido a la ausencia por un lado de una industria productora local para la conformación de matrices y montantes enteramente conformadas en aluminio a comienzos de los setenta, como así también lo mismo ocurría con la producción limitada de piezas cristalinas, en la medida que la industria no lograba aún *aggiornarse* al acontecer internacional, produciendo solamente cristales incoloros al momento de gestarse la obra y por ende, hacía necesario la importación de cristales *float* coloreados en su masa para emprendimientos de semejante índole.

Hechos que llevaron necesariamente en nuestra ciudad, a la implementación de una resolución mixta de materiales (aluminio-acero) y cristales de menor porte, conjuntamente a la reducción de costos, como bien explicitaba Horacio L. Campi, donde aparentemente cada material cumplía eficientemente la tarea encomendada, aluminio al exterior y rigidez en el acero adoptado al interior, sin tener en cuenta otras consideraciones en cuanto a los selladores y estanqueidad necesaria para garantizar en el tiempo, una considerable prestación según los estándares internacionales.

Por otro lado, el tiempo transcurrido entre ambas envolventes, de casi tres décadas entre la original y su reemplazo, implicaba alteraciones sustanciales en la tecnología adoptada para la nueva y eficiente envolvente. No solamente implicaba un cambio en lo dimensional entre ambas -5+5 (10 mm) / 8+12 +6 (26 mm)- poco significativo, pero si particularmente en consideración a la tonalidad adoptada para la nueva envolvente continua, modificando sustancialmente las relaciones con los contiguos edificios productos de la mayor reflectancia y oscurecimiento adoptado. Cuando para ese

entonces, las envolventes ya sistematizadas por la industria del cerramiento (catálogo), produciendo un paulatino alejamiento de los arquitectos en la resolución y participación para el consustanciado de las mismas, dejaba poco territorio para la experimentación arquitectónica en pos de una garantizada eficiencia.

Lo que implicó en cierta manera, el alejamiento y la pérdida de ciertas búsquedas y anhelos, inherentes a la primera modernidad transparente, con la consiguiente pérdida de “profundidad visual” entre interior y exterior, tan claramente expresada en esa perspectiva premiada en el concurso de anteproyecto, no logrando alterar, o solo sutilmente, alguna de las variables proyectuales tan determinantes del tipo. Así, los prismas puros transparentes cristalinos, se convertían cada vez más, en superficiales envolventes coloreadas impermeables, que ocultaban anodinos estratos superpuestos, carentes de espacialidad y diversidad programática y que dieron como resultado, un modelo de torre estandarizada, simplificada, de baja calidad técnica y, sobre todo, de excesiva especulación inmobiliaria por dentro y fuera del sector.

Asistimos en la ciudad de Buenos Aires, al cambio de modelo conceptual en sintonía con lo ocurrido internacionalmente, mediante una transformación sucesiva de episodios, en la que el cerramiento cristalino experimentaba cambios constantes de transparencia absoluta, a leve, mediano y altamente oscurecido, a reflectivo/espejado, en el que la ansiada “profundidad” de la transparencia literal moderna, a medida que esta era cuestionada, transitaba hacia desarrollos tecnológicos determinados por la sobrevaloración intrínseca de lo “superficial” en la envolvente, que permanecieron en el devenir arquitectónico del escenario urbano porteño, con estas y otras características en la arquitectura corporativa en altura, hasta finales de siglo.



Imágenes 7 y 8.  
Fotografías transparencia y reflejo \_ Nueva envolvente  
Edificio “Carlos Pellegrini” – Unión Industrial Argentina (UIA)  
Fuente: Pablo Corral 2021

16. El rascacielos tiene una tipología rica y compleja. Es, no sólo un edificio para oficinas mucho más alto que las construcciones circundantes, sino que también ocupa un lugar simbólico dentro de las ciudades. Es un hito que marca un lugar en el espacio. Es una señal contra el cielo, es un hacedor y definidor de siluetas ciudadanas. En realidad, la diferencia no es con la torre -el concepto torre es muy amplio-, sino con lo que se llama en inglés “high-rise building”. Creo que se traduce, en español, edificio en gran altura, pero no sé si tiene las mismas acepciones que en inglés, por eso voy a continuar usando high-rise. El término high-rise empezó a usarse con el Movimiento Moderno. Los edificios de Mies van der Rohe eran high-rise y Mies no quería que se los confundiera con skyscrapers, porque “rascacielos” representaba para los modernistas una idea romántica de la arquitectura, no una idea racional y científica. (Pelli César, 1994).





**Imagen 9.**  
Fotografías transparencia y reflejo \_ Nueva envolvente  
Edificio "Carlos Pellegrini" – Unión Industrial Argentina (UIA)  
**Fuente:** Pablo Corral 2021

## Referencias:

- Bellucci, Alberto (febrero, 1977). Edificios de oficinas, Los envases de la sociedad terciaria, revista *Summa* N° 109, pp. 22-30.
- Campi, Horacio Luis (febrero, 1980). Carpintería Metálica 2, Informe especial, Revista *Summa* N° 145-46, p. 181.
- García Vázquez, Francisco (febrero/marzo, 1982). La nueva city: Imágenes y opiniones. Revista *Summa* N° 171-172, p. 48.
- Khan, Hasa-Uddin (1999) *El Estilo Internacional. Arquitectura Moderna desde 1925 hasta 1965.*, Ed. Taschen, Barcelona.
- Liernur, Francisco Jorge (2008). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la Modernidad.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.  
- (1994). Nuevos rascacielos en Buenos Aires: vivir en las nubes. Buenos Aires, Revista *Arquis* N°3, p. 92-95.
- Liernur, Francisco Jorge y Aliata Fernando (2004). Viñoly, Rafael. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina.* Buenos Aires, Ed. Clarín Arquitectura, P. 169.
- Pelli, César (julio, 1994). Rascacielos / High Rise Building. Entrevista Susana Laporta Drago. Revista *Arquis* N° 3, p. 61  
- (enero, 1977). César Pelli / Transparencia y reflejos. Buenos Aires. Ed. Summa. Colección *Summarios*, Año 1. N° 4, pp. 3-9.
- Sarrailh, Eduardo J. (diciembre, 1975). Evolución de una idea: Catalinas Norte I. Revista *Summa* N° 96. p. 18.
- Suárez, Odilia (enero, 1976) Catalinas Norte: una experiencia urbana desvirtuada. Revista *Summa* N° 97, pp.58-59.
- Tafari, Manfredo (marzo-abril, 1975) Vie et mort des gratte-ciel. La dialectique de l'absurde. Europe-U.S.A: les avatars de l'ideologie du gratte-ciel (1918-1974). Revista *L'Architecture D'aujourd'hui* N° 178, pp. 1-16.
- Viñoly, Rafael (enero, 1976) Catalinas Norte II. Catalinas Norte: Pro y contra. Revista *Summa* N°97 p. 56.  
Revista *Summa* N°96 (diciembre, 1975) "Edificio de la Confederación Industrial Argentina", p. 27.  
- N°16 (abril, 1969) "Proyecto para la sede de la Unión Industrial Argentina. 1º Premio", p. 80.
- Revista Nuestra Arquitectura* N°465 (junio, 1970) "El Plan Regulador de la ciudad de Buenos Aires", p. 56.  
- N°458 (mayo, 1969) "Concurso para el edificio de la UIA", p. 29.
- Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* N°43 (Junio, 1962) "El Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires".  
- N°29 (Febrero, 1959) "La Organización del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires".  
- N°20 (Junio, 1957) "Reglamentación para la construcción de edificios en torre".  
- N°17 (marzo, 1957). "Historia de un Plan".

El skyline de Quito según BIG y Otlie Schwarzkopf.  
Fuente: <https://blog.u-beschwarzopf.com/la-marca-de-big-en-el-skyline-de-quito>

Aula inicial Río Mashpi.  
Fuente: Elaboración propia.

# PROYECTO

---

## Aula Inicial Río Mashpi

Carlos Hidalgo

Pablo Heredia

Antonela Amaluisa



Aula para los niños del poblado.  
Fuente: Elaboración propia.

## Aula Inicial Río Mashpi

DOI: <https://doi.org/10.29166/ays.v2i22.4273>

Fecha de recepción: 18/09/2022

Fecha de aceptación: 12/11/2022

Carlos Hidalgo <sup>1</sup>  
Pablo Heredia  
Antonela Amaluisa

1. Arquitecto con experiencia en proyectos de diseño participativo en relación a la arquitectura y procesos comunitarios. Actualmente es docente investigador en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador donde trabaja en proyectos de Vinculación con la Sociedad en zonas rurales de Quito.  
Correo electrónico: cfhidalgo@uce.edu.ec

## Arquitectura y lugar

El Aula de educación pública Inicial Río Mashpi se encuentra en el Centro Poblado de San José de Mashpi ubicado en la parroquia rural de Pacto en el Distrito Metropolitano de Quito; esta forma parte de la Mancomunidad del Chocó Andino, nueva plataforma de gobernanza que busca desarrollar su territorio bajo criterios de producción sostenible, conservación del medio natural, y el cumplimiento de derechos y servicios para sus habitantes. Se ubica dentro de la bio-región del Chocó Ecuatoriano que se encuentra a 600 metros sobre el nivel del mar. Es uno de los ecosistemas con mayor biodiversidad del planeta, gracias a su clima tropical y la barrera geográfica de los Andes, siendo un bosque nublado tropical.

En este contexto climático y con la riqueza natural colindante la búsqueda del diseño arquitectónico fue ocupar materiales de la zona; caña guadua, madera, piedra de río; también pensar en un espacio como continuidad del bosque, y dotar de un espacio confortable para el aprendizaje.

## Diseño arquitectónico

El Aula Inicial está diseñada por y para los niños más pequeños del centro poblado, población que aumentó por la pandemia, esta provocó el retorno de familias jóvenes a las zonas rurales de Quito.

El programa arquitectónico está conformado por dos espacios para aulas, una abierta-cubierta y una cerrada, oficina para profesoras y una batería sanitaria. El sistema constructivo es mixto, la estructura está diseñada con plintos aislados y columnas de hormigón. Las cubiertas se resolvieron con caña guadua rolliza formando cerchas triangulares que dan la inclinación a las cubiertas. Los cierres de paredes y ventanas se diseñaron con un sistema modular de bastidor de madera que fue recubierto por caña picada y latillas de guadua. Por último, en el terreno se hizo un terraplén a nivel del ingreso sosteniendo la tierra con pequeños muros de piedra de río, y otro espacio donde se mantuvo el nivel del suelo elevado para una de las aulas.

## Participar y habitar

El proceso participativo funciona como medio de construcción colectiva, el que implica el reconocimiento del otro a través del trabajo colaborativo. De esta manera, el otro, no solo se limita a ser consultado, sino que, articula: planificación de propuestas, gestión de recursos, ejecución de actividades, por y para la comunidad, involucrando a todos los actores.

En primera instancia se trabajó en tres talleres de Diseño Participativo donde las familias, técnicos y profesoras tomaron algunas decisiones para el diseño arquitectónico, en segundo, para la organización de la construcción, se definió un constructor de la zona, apoyado por mingas donde participaron, familias, técnicos, profesoras y cuadrillas de la institución pública de educación.

Podemos decir entonces que los procesos participativos y la gestión del hábitat, además de resolver una necesidad arquitectónica, aportan en la organización donde actúan diferentes actores, de diferentes sectores, escalas y disciplinas, que sienten el camino colectivo hacia la producción colectiva del hábitat. En este caso en relación a la escuela, haciendo de este espacio un lugar de encuentro de la comunidad para pensar el futuro de San José de Mashpi.



Imagen 1. El proceso proyectual colectivo como mediador del espacio educativo.  
Fuente: Elaboración propia



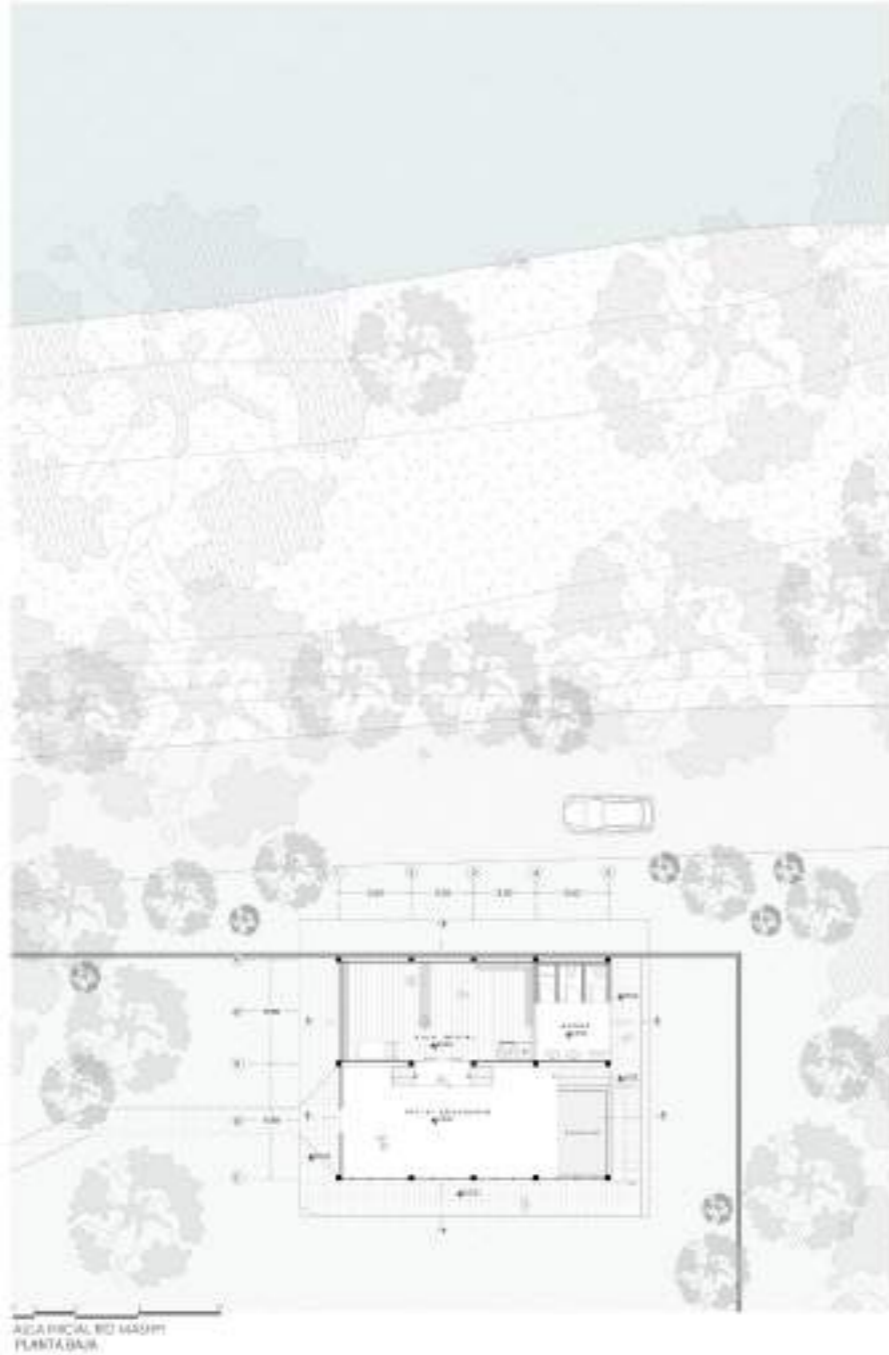
Imagen 2.  
Implantación.  
Fuente: Elaboración propia



Imagen 3.  
Talleres participativos entre la comunidad.  
Fuente: Elaboración propia.



Imagen 4.  
Actividades colectivas con la comunidad.  
Fuente: Elaboración propia



**Imagen 5.**  
Planta Baja.  
Fuente: Elaboración propia



**Imagen 6.**  
Exteriores de la escuela.  
Fuente: Elaboración propia



**Imagen 7.**  
Arquitectura colectiva entre el espacio interior y el entorno.  
Fuente: Elaboración propia

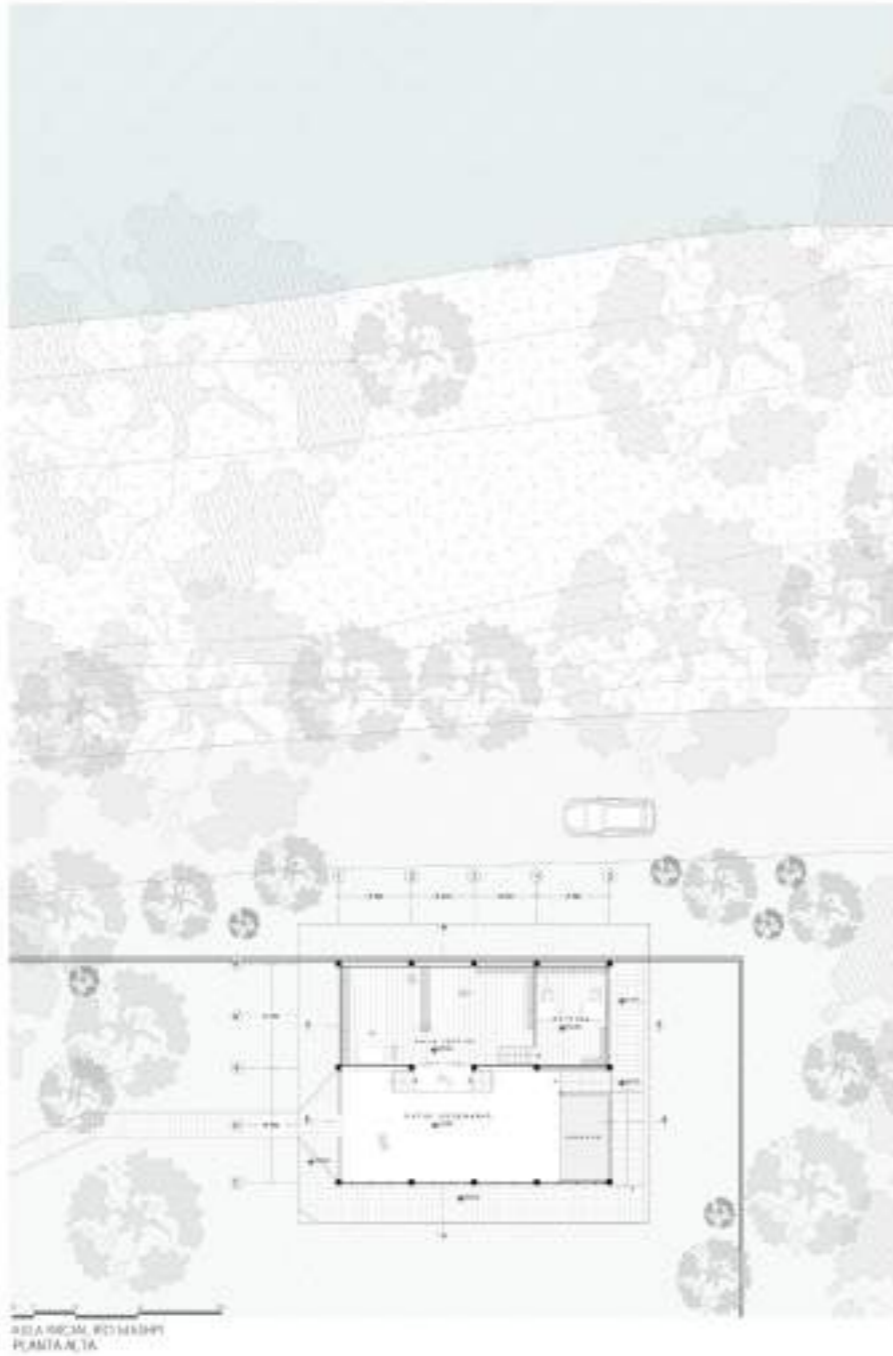


Imagen 8.  
Planta Alta.  
Fuente: Elaboración propia



Imagen 9.  
Aula Inicial para los niños más pequeños del poblado.  
Fuente: Elaboración propia



Imagen 10.  
Espacio colectivo para los niños de la comunidad.  
Fuente: Elaboración propia

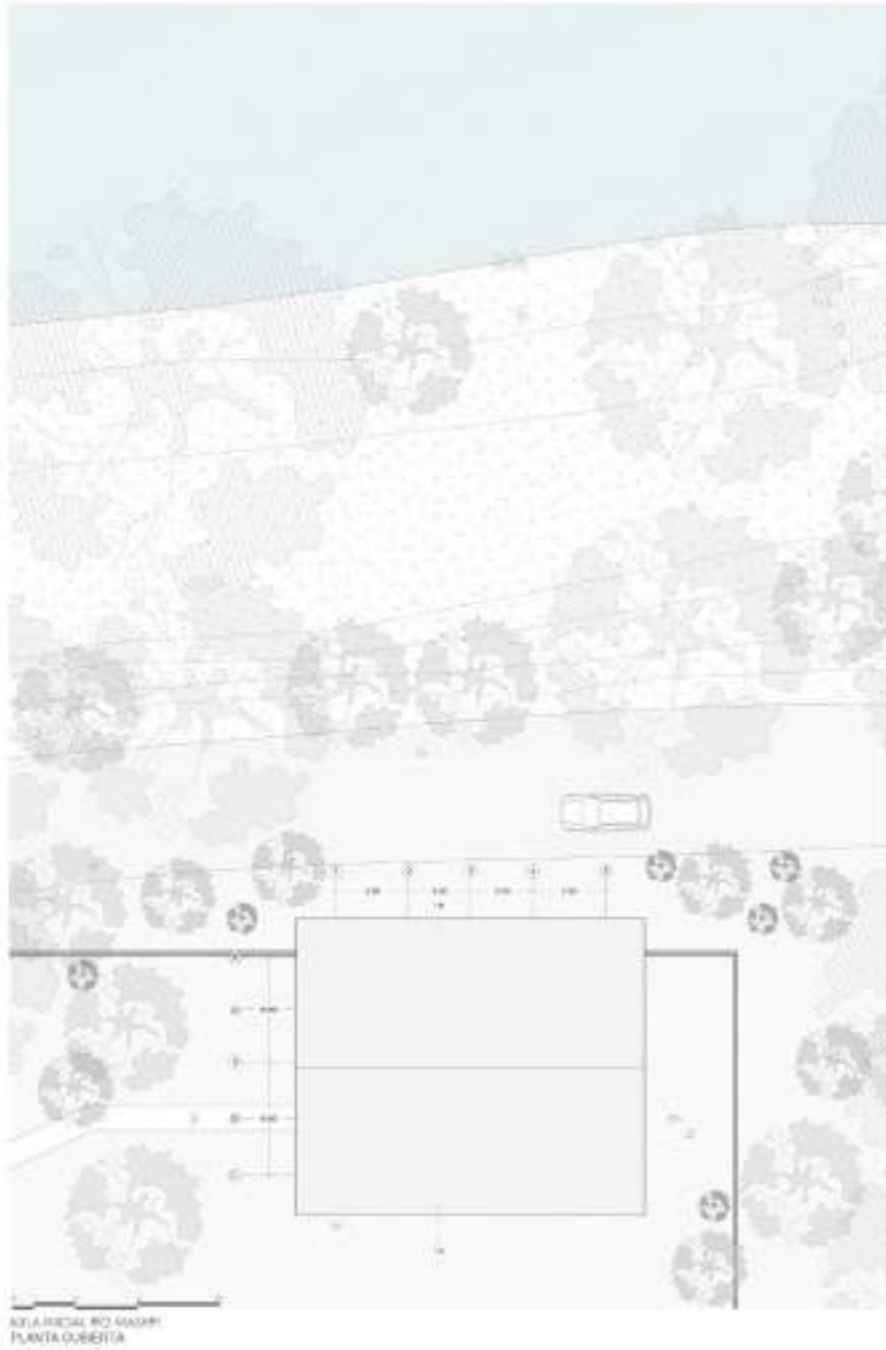


Imagen 11.  
Planta Cubierta.  
Fuente: Elaboración propia



Imagen 12.  
Espacio exterior equipado con juegos para los niños.  
Fuente: Elaboración propia



Imagen 13.  
Aula Inicial y su entorno.  
Fuente: Elaboración propia



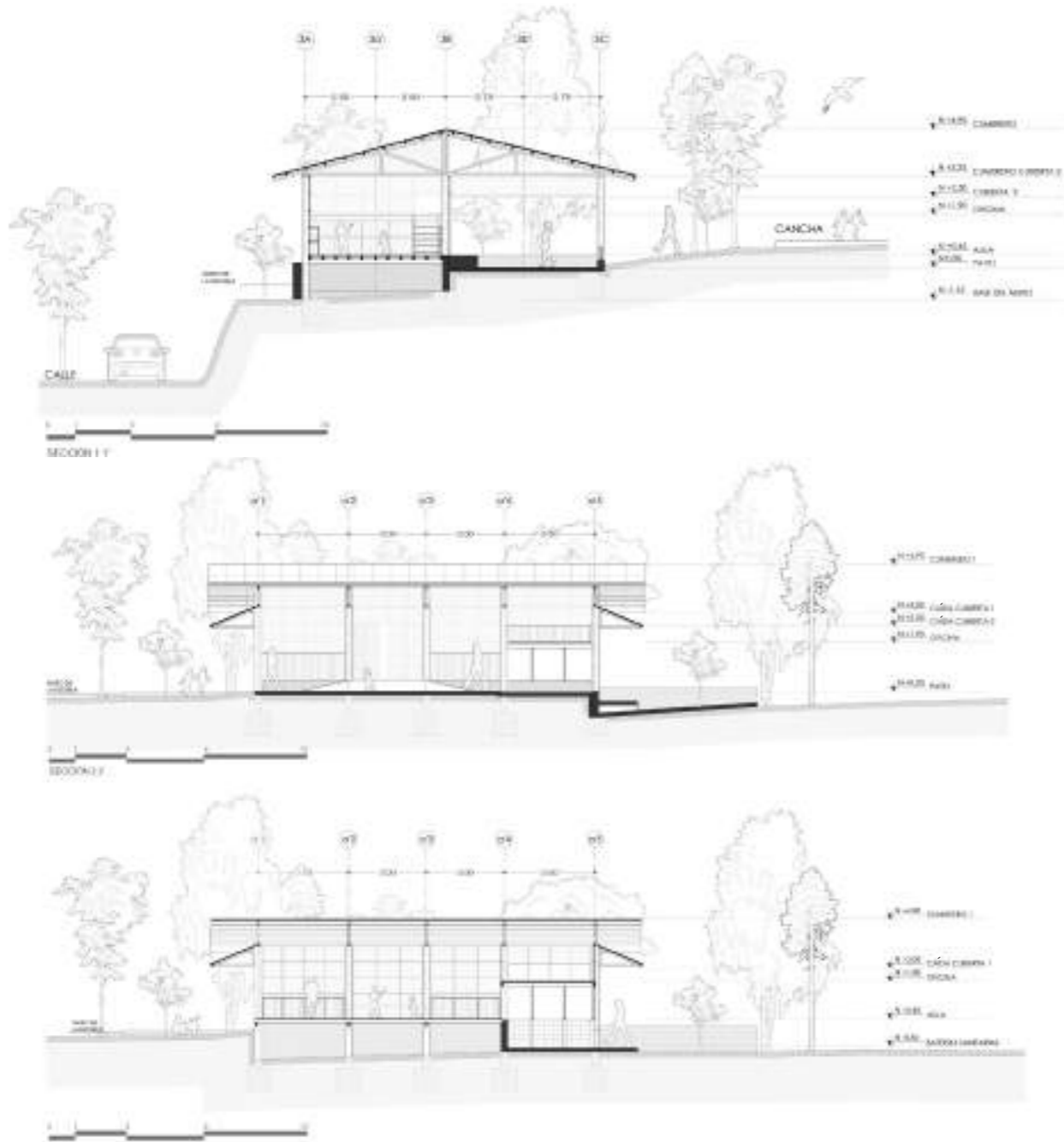


Imagen 14.  
Secciones.  
Fuente: Elaboración propia

- 1 Pinta diluida de terrón cacaos Roddam
- 2 Muro de contención piedra brava
- 3 Tierra compactada y arena de relleno negra
- 4 Madera de pino masera Vigas de 0,08 x 0,12 m espesores
- 5 Tabla de madera piso Tablas de 1,20 y 2,40 m
- 6 Paneles conodo cofa pasiva Perforamiento de terrón cacaos
- 7 Paneles abierto cofa pasiva cofa brava 3,05 m
- 8 Estructura modular para 60 personas 0,30x0,30 m
- 9 Columnas de terrón 0,33 x 0,33 m
- 10 Cofas de cofa pasiva 0,72 m de diámetro
- 11 Cofas de cofa pasiva 0,40 m de diámetro
- 12 Cubierta metálica acanalada

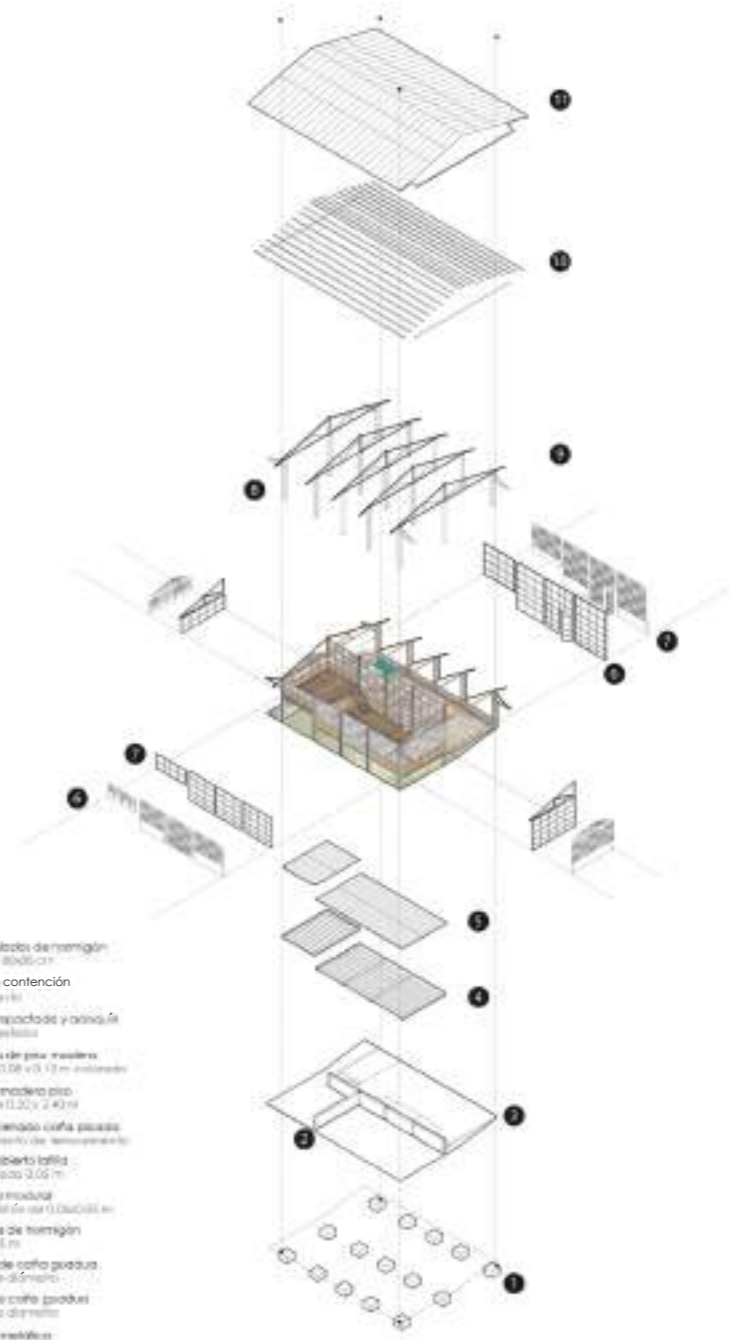
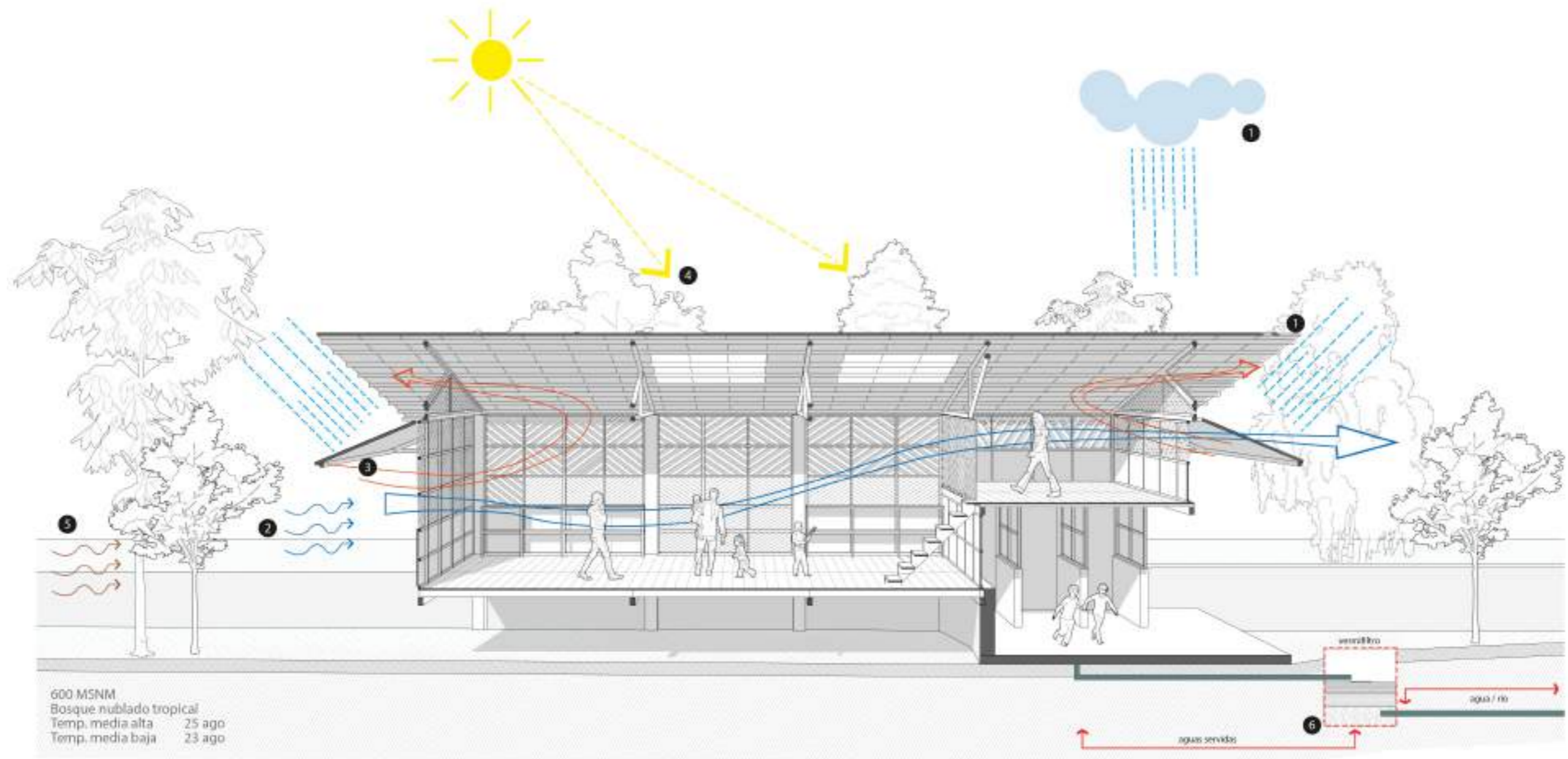


Imagen 15.  
Axonometría explotada.  
Fuente: Elaboración propia



- 1 Volados y aleros**  
La cubierta gracias a sus aleros amplios protege a las fachadas y al material orgánico, dan sombra y protegen de la lluvia al usuario.
- 2 Fachadas abiertas / libres**  
Las fachadas son abiertas para una ventilación constante, aportando a la ventilación cruzada.
- 3 Circulación de aire**  
El aire caliente sale por la sección alta de la fachada sobre los aleros.
- 4 Entrada de luz / claraboyas**  
Control del ingreso de luz y color.
- 5 Vegetación**  
Los árboles próximos a todas las fachadas generan un microclima entre lo construido y lo natural, de la misma manera protegen de la lluvia y la radiación solar.
- 6 Vermifiltro**  
Tratamiento del agua y desechos generados de los baños antes de salir al río.

Imagen 16.  
Estrategias de arquitectura sostenible del proyecto.  
Fuente: Elaboración propia



Sin Título, serie En alguna parte, 2022. Acrílico y barra de óleo sobre lienzo.  
Fuente: Nelson Santos Avilés.

# ARTE

---

**La Forma en las artes**

Nora A. Pereryra

**El viaje infinito**

Nelson Santos Avilés

## La Forma en las artes.

### *Form in arts*

DOI: <https://doi.org/10.29166/ays.v2i22.4274>

Fecha de recepción: 27/10/2022

Fecha de aceptación: 27/11/2022

Nora A. Pereyra <sup>1</sup>

1. Diseñadora en Comunicación Visual por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. República Argentina. Estudios en Historia del Arte. Ejercicio de la docencia universitaria dentro de las disciplinas del diseño, ex profesora adjunta de Morfología y Diseño Gráfico e investigación. Dedicación: campos de Morfología, Diseño Gráfico y Artes visuales. Docente de posgrado. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. República Argentina. Correo electrónico: [nora.pereyra@fadu.uba.ar](mailto:nora.pereyra@fadu.uba.ar); [napereyra@gmail.com](mailto:napereyra@gmail.com)

Carlos Trilnik. El hombre es una duda. Video. 2005.  
Fuente: [Carlostrilnik.com.ar](http://Carlostrilnik.com.ar) (con permiso del autor).

## Resumen

**Palabras clave:** Forma - arte - representación - lectura - morfología - tipología - dispositivo

La Forma es presencia imprescindible en el arte. Se habla de composición en las representaciones visuales y culturales en general. En las artes visuales es la relación de los componentes entre sí y el marco de contención. Tiene una estructura interna que la sostiene y justifica. Constituye la obra y detenta su lógica.

Su análisis estructural compositivo y morfológico da cuenta de su modo de estar construida y presentarse. Revela una concepción e interpretación del mundo: una lectura.

Las representaciones artísticas se relacionan con las circunstancias físicas, sociales, políticas, espaciales y temporales del hombre y su voluntad de expresión. Acompañan el devenir del pensamiento filosófico y científico y emplean las invenciones tecnológicas para ser materializadas: están inexorablemente unidas al contexto que les da pertinencia y sentido.

Esto permite entender que cada cambio en la representación instala un nuevo modo de aprehender la relación espacio-temporal y del sujeto que representa y se representa.

## Abstract

**Keywords:** Form - art - representation - reading - morphology - typology - device

Form is an essential presence in art. We speak of composition in visual and cultural representations in general. In the visual arts it is the relation of the components among themselves and the frame of containment. It has an internal structure that supports and justifies it. It constitutes the work and holds its logic.

Its compositional and morphological structural analysis accounts for the way it is constructed and presented. It reveals a conception and interpretation of the world: a reading.

Artistic representations are related to the physical, social, political, spatial and temporal circumstances of man and his will of expression. They accompany the evolution of philosophical and scientific thought and use technological inventions to be materialized: they are inexorably linked to the context that gives them relevance and meaning.

This allows us to understand that each change in representation installs a new way of apprehending the space-temporal relationship and the subject that represents and is represented.

## Introducción

Hablar de Forma en las manifestaciones artísticas parece una obviedad. Porque ¿de qué otra manera se presenta la obra de arte sino bajo su forma? ¿a qué nos referimos con la palabra Forma? ¿qué sentidos involucra en el arte? ¿la forma de lo presente? ¿la forma ideada? ¿la forma de lo representado? ¿la forma en que es expuesta? ¿se puede pensar una obra artística sin concreciones que se despliegan en un espacio? ¿sin discurso visual? ¿sin comunicación? ¿sin belleza?

Al priorizar el enfoque desde el lugar de la Forma procuro poner en valor el carácter de la obra y representación artísticas y de sus elementos, que son unidades formales -formemas siguiendo al Groupe  $\mu$ - (Groupe  $\mu$ , a1993: 190). Cómo son sus cualidades, interrelaciones y modos en que se presenta al observador. Y ver en términos generales, de qué manera se han dado históricamente y se dan en la actualidad en nuestra cultura. Es en consecuencia, un acercamiento, no el único, que no agota el tema.

## Lineamientos generales: imagen y representación

El término composición designa la relación de los componentes entre sí y con el llamado marco de encierro, encuadre, ventana. Esto implica que la modificación de uno de ellos incide en la totalidad. Tiene una estructura interna que la sostiene y justifica. Es también usado para referirse a una obra.

Compartida por las representaciones sociales, determina una relación espacial que se pone de manifiesto en el intervalo entre los elementos, los órdenes jerárquicos, las proporciones, las reiteraciones, las transformaciones, para mencionar algunas de las operaciones posibles. Se lo ve en la literatura, la música, el orden político, la economía, la religión. En el caso de las representaciones visuales, en nuestra cultura occidental se ha privilegiado lo figurativo. Se establece así un vínculo con el referente: semeja la percepción. Por tanto, es icónica. Román Gubern cita “...la imagen es un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representacionales es inherente a su propia naturaleza semiótica”. (Gubern, a1996: 27). La composición constituye la obra y detenta su lógica.

Históricamente el hombre en comunidad ha intentado comunicar. El registro gráfico revela esa voluntad. Deja testimonio o huella en tiempo y espacio. Piedra, muro, lienzo, hoja, pantalla, siempre hay una “superficie de inscripción”. La condición de inscripción del signo suscita la vinculación con la escritura, la notación musical o matemática, entre otros ejemplos del pensamiento abstracto y simbólico. Es revisitada y empleada por Nicolas Bourriaud en sus ensayos sobre lo que él definiera como “estética relacional”, una de las importantes clasificaciones actuales. (Bourriaud, 2006)

La representación visual supone la posibilidad de ‘hacer ver’ lo ausente como bien expone Nelly Schnaith en su libro Paradojas de la representación. Sostiene ... “En todos los casos se expresa la idea de sustitución, la representación es lo que sustituye la presencia directa de algo ausente...” (Schnaith, 1999: 71). Tiene pues, la condición de reemplazo -en lugar de- y remite a un objeto existente. La representación impone el carácter de espectáculo a ser representado. (Figs. 1 y 2)



Imagen 1.  
Arte rupestre, Río Pinturas, Santa Cruz, Argentina.  
Fuente: it.wikipedia.org

Si la figuración en nuestra cultura occidental intenta mostrar ‘tal como se ve’, opera con la ilusión de la mimesis, la ‘copia’ realista o naturalista de la realidad; apela a la semejanza con el referente con carácter de verosímil. Román Gubern señala con precisión, que antes que con el objeto, asocia el parecido con lo percibido. Agrega: “la imagen icónica es un artefacto social que transmite un significado a través de una estructura isomorfa, que inviste a cada una de sus partes con un sentido en relación con las otras” (Gubern, b1996: 26). Queda claro que es una elaboración cultural.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos empujados para tal fin?, ¿cómo se reconocen? ¿cómo se materializan?, ¿cómo se organizan?, ¿de qué modo cobran sentido?

Los elementos son las unidades de forma: punto, línea, área, volumen, que se actualizan por su configuración, color, textura, material, brillo, transparencia u opacidad, es decir, por sus manifestaciones sensibles -siguiendo a Roberto Doberti-, que van a constituir el signo plástico. Hay aquí ya una intención primera de selección e interés al establecer roles. Se leen por contraste formas (delimitadas por un contorno) sobre un fondo que las contiene, la superficie de inscripción, limitada a su vez por la ortogonalidad del marco de encierro: el cuadro.

De acuerdo con la organización de esos elementos, se configurarán subconjuntos no aleatorios –con un orden y operatoria determinados- que conformarán los signos icónicos, es decir, que remiten al parecido con la percepción del referente. En la composición figurativa, que privilegia la apariencia del objeto, los métodos de graficación constituyen un sistema cerrado que la hacen posible; en especial la perspectiva. También habilitan anticipar y plasmar una idea: la prefiguración en palabras de Doberti. Son entonces instrumentos operativos y del pensamiento visual. Según refiere el Groupe  $\mu$ , el

signo icónico es el “simulacro del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal manera que su resultado sea conforme el modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente”. (...) “... el referente no es un «objeto» extraído de la realidad sino, siempre y de entrada, un objeto culturizado”. (Groupe  $\mu$ , c1993:190) El signo icónico, es en este caso, subsidiario del signo plástico.

Si la representación se relaciona con las circunstancias físicas, sociales, políticas, espaciales y temporales del hombre y su voluntad de expresión sensible y comunicación, lo representado tendrá que ver con él, su medio, creencias, valoraciones, deseos, necesidades, búsquedas. En consecuencia, está inexorablemente unida al contexto que le da pertinencia y donde cobra sentido. Por tanto, supone un lector-intérprete que comprende y decodifica y para el cual es válida.

He aquí el concepto de lectura de Roberto Doberti: el modo de apropiación cultural de las formas o cómo una cultura interpreta y se apropia de la espacialidad. Toda representación contiene la relación movimiento-espacio-tiempo, que se refleja mediante diversos recursos. La apropiación es pues témporo-espacial.

El lenguaje de la Morfología rige lo compositivo: se enuncia un concepto toda vez que se habla de forma, fondo, figura, organización, transformación, serie, lectura, simetría, estructura, textura o materia, por ejemplo. Aparecerán otros términos que permiten determinar la forma en su dimensión entitativa y significativa. En la figuración o en la abstracción. Esta puesta en escena, sea el cuadro, escultura u otra forma de manifestación artística, contiene asimismo la valoración estética vigente en cada época. No sólo por cómo muestra lo que muestra sino por su tratamiento plástico.

## Definiciones

Se hace necesario aproximarse a unas primeras definiciones para clarificar el tema.

## Forma

La Real Academia Española ofrece diecinueve acepciones de forma solo como sustantivo. Entre ellas:

1. f. Configuración externa de algo
3. f. Modo o manera de estar organizado algo
10. f. *Fil.* Principio activo que determina la materia para que esta sea algo concreto
12. f. *Fil.* Principio activo que da a algo su entidad, ya sea sustancia, ya accidental

También puede definirse como

- Modo de ser, actuar o hacer una cosa: manera
- Modo de aparecer o manifestarse una cosa

Interesan específicamente los siguientes conceptos de Forma:

1. Como figura geométrica o espacial; como entidad
2. Como principio filosófico general constitutivo de lo real
3. Como punto de vista del conocimiento
4. Como la apariencia actualizada que posibilita su percepción

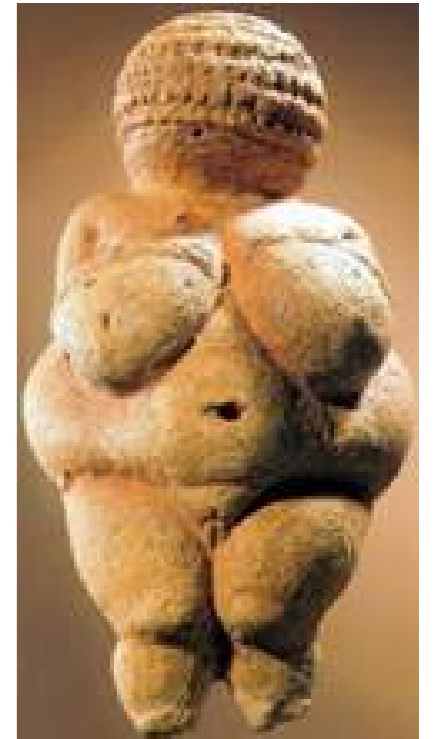


Imagen 2.  
Venus de Willendorf. 25000 ac. aprox. User:Matthias Kabel  
Fuente: Trabajo propio, CC BY 2

Roberto Doberti afirma: “las formas son productos culturales, entidades generadas y operadas por las culturas concretas, único ámbito de su existencia”. (Doberti, a 2008:69)

Las definiciones de Forma se adecuan a cada dispositivo; no es la misma en pintura, escultura, música o cine, si bien manejan conceptos similares. La adaptación a la disciplina de la cual se trate hace que se anclen estrictamente a la estructura que cada uno propicia.

En las Artes Plásticas está relacionada con el *lenguaje visual*. Tiene una doble acepción, basada en la realidad que las cosas muestran en su configuración y determinada, por tanto, por su apariencia:

- Es la *apariencia* externa de las cosas
- Es también su estructura *expresiva plástica* –interna- de sus unidades como entidades, donde se asienta su identidad visual
- Guarda relación con los llamados *motivos y temas* pictóricos.

Según Erwin Panofsky se llama motivo a “formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, masas de bronce o piedra de forma particular como representaciones de objetos naturales” (Panofsky, 1972: 15-16). Y tema a aquello que los motivos o conjuntos de ellos, o sea, las composiciones, refieren conceptualmente: paisaje, desnudo, naturaleza muerta, por ejemplo.

Luego, Forma en Pintura es el conjunto de elementos visibles –el *signo* plástico- en una pieza y que constituyen una totalidad y la relación de articulación que los mismos guardan entre sí y con respecto a ella. Responde a una estructura de organización por la cual cobra sentido.

Forma en Escultura es el conjunto de elementos tridimensionales que constituyen un todo que se articulan en tanto la hacen visible y aprehensible.

Al tener volumen despliegan una capacidad de ocupación y vacío del espacio –espacio positivo y negativo-, que propicia un juego de tensiones y cambios de configuración según se la recorra.

En este caso la forma propone una relación espacio-temporal con el que mira.

La forma escultórica se asimila en algunas ocasiones a la estatuaria, el monumento y el edificio, lo cual la vincula con la Arquitectura. Sin embargo, no definiré Forma en Arquitectura por entender que es un campo con muchas implicancias; es forma para ser habitada, donde el espacio envolvente es el contenedor y la relación con el vacío es la que define la habitabilidad y la presencia de otros objetos y construcciones. El adentro y el afuera demarcan un tipo diferenciado de límite y experiencia. Sí, recordar que en no pocas expresiones artísticas esta condición y el recorrido hacen a la obra. Baste pensar en las instalaciones y performances, que desde el arte conceptual en adelante la incluyen.

Forma en Música es el desarrollo en el *tiempo*. Se podría definir como una *jerarquización* de sonidos a lo largo de un tiempo.

Se reconoce en ella una *estructura*, tectónica de la obra, constituida por frases y semifrases, divididas en pausas muy pequeñas o cambios de entonación.

Existe un *motivo* generador de la pieza, pequeña idea melódica-rítmica-armónica coherente, reconocible a lo largo de la obra. Es la obra musical misma.



Imagen 3.  
Ingmar Bergman. Persona. 1966.  
Fuente: ar.pinterest.com



Imagen 4.  
Krzysztof Kieslowski. Blue. 1993.  
Fuente: ar.pinterest.com

Forma en Cine es el conjunto de unidades que componen la organización de imágenes y su articulación, en la construcción de una narración espacio-tiempo, cuyo dispositivo fundamental es el *montaje*.

La *estructura* de articulación de las unidades opera por la sucesión (lógica) de *planos-imagen* o secuencias. Incorpora el *movimiento* en una secuencia *témporo-espacial* y *diegética*.

El que mira dentro de este contexto, asiste a un continuum lineal o de elipsis de imágenes, que construye y entiende intelectualmente mediante el montaje.

En el video y las técnicas digitales el soporte cambia y el dispositivo es la edición de imágenes.

Estas definiciones comparten conceptos comunes como estructura, motivo, organización, articulación y composición. Con frecuencia la forma se asocia con la composición; una toma el lugar de otra. La búsqueda de armonía y la belleza son factores permanentes y propios de la producción artística. El arte suscita pensar en la belleza y armonía de las formas. Responde a y fija cánones de belleza.

### Competencias y reflexiones

Como se dijo, la composición señala tanto la obra cuanto la relación intrínseca de las componentes y el marco de encierro, encuadre, ventana, ámbito, en fin, el recorte que opera como límite. Allí se plantean sus leyes estructurales de ordenamiento; un dentro y un fuera del campo donde sucede la escena. La composición es esa totalidad, se trate de un relato visual, una pieza musical o una película. En cada caso los factores compositivos responden a la singularidad estructural del dispositivo que las hace posible: su modo de estar construido y presentarse. Se reconocen las relaciones espacio-



**Imagen 5.**  
Carlos Trlinik. El hombre es una duda.  
Video, 2005.  
**Fuente:** Carlostrlinik.com.ar (con permiso del autor)



**Imagen 6.**  
Hito Steyerl. Liquidity Inc. Video, 2014.  
**Fuente:** wikiart.com still (con permiso de la autora)

tiempo, espacio ocupado-espacio vacío y la narración. Los ejes vertical-horizontal, el movimiento, la velocidad, la captación del instante o el paso del tiempo son constitutivos de las representaciones visuales y artísticas. En una representación estática la adecuación y tratamiento del signo plástico se concretará en orden a reflejar la potencia del acontecimiento y su consecuencia. Se destaca la discontinuidad que supone la observación de un momento dentro de un continuo discurrir: el 'recorte' que la obra insta. En las artes cinéticas, el tratamiento del tiempo se complejiza pues conviven sucesos en tiempo real, paralelo, elipsis, saltos hacia lo imaginario, el pasado, el futuro, lo eidético. Se pasa del tiempo lineal a la espesura de capas temporales con linealidades y simultaneidades en la diégesis, más el uso de soportes multimediales. Distintos modos de relatar visualmente. Cada uno dispone de expresiones específicas y compartidas. (Figs. 3, 4, 5 y 6).

Componentes, intervalos, direccionalidades, organizaciones, ritmos, secuencias, alteraciones, reiteraciones, intersecciones, simetrías, discontinuidades: operaciones formales entre otras tantas. Cómo las unidades de forma son expresadas por el trazo, la línea, el tratamiento de luces y sombras, la cantidad de materia, el color, la textura; cómo por operaciones de transformación, que pueden darse en la concreción, en los órganos de simetría, proporciones, escala, son incumbencias de la Morfología.

Cada tipología de imagen tiene unidades formales mínimas que le son propias -punto gráfico en pintura, grano en fotografía, plano en cine, pixel en la imagen digital, masa en escultura- que pueden estar sobre soportes variados -muro, lienzo, papel, pantalla, espacio-. Y dispositivos singulares de la estructura composicional. Se concretan de diversas maneras y a través de variados y a veces sutiles recursos. El cine, el teatro, la danza, la música, la performance, la instalación están hechas de espacio y tiempos, reales cuanto imaginarios; presencias, sonidos, silencio, luz, desplazamientos, trayectos, veladuras...

No me aboco al estudio de la iconología o sociología como tampoco teoría, filosofía, semiótica o crítica de arte. No obstante, los saberes de expertos en estos campos y de los mismos artistas, con sus textos medulares, son el soporte para repensar la forma y sus tratamientos.

Antes que aseveraciones taxativas o verdades irrefutables, propongo acercamientos a instancias de reflexión e interrogantes en orden a formular inquietudes, búsquedas, nexos o supuestos transitorios para poder pensar la forma en el arte y en otras disciplinas. Puertas de entrada y puentes posibles.

La Forma es presencia imprescindible en el arte y la representación. Entonces el signo plástico que la configura es considerado según el Sistema de Figuras del Arq. Roberto Doberti, dentro de la obra (Doberti, b2008: 155 y ss). Conceptos tales como el de tipología o el de transformación (que pueden afectarlo por sus manifestaciones sensibles y operaciones formales), son vistos formando parte de la composición de acuerdo a las categorías estilísticas de los movimientos de la historia del arte (Renacimiento, Impresionismo, Surrealismo, por ejemplo), para identificar su rol.

Dado que el plano simbólico es el que construye sentido, el análisis estructural compositivo y del tratamiento de las unidades formales entendidas como signo plástico, vinculados a las circunstancias contextuales de la época en que fueron producidos, permite tipificar características relevantes. De esta manera quedan expuestas las rupturas en los modos de representar, esos momentos en que la apropiación de la espacialidad y el tiempo cambian y tienden a modificar la visualidad. Las representaciones entonces no son nunca inocentes; son productos semiotizados



**Imagen 7.**  
Leocares. Apolo de Belvedere. 320 ac.(copia en mármol).  
**Fuente:** c Marie-Lan Nyguen Wikimedia commons



**Imagen 8.**  
Umberto Boccioni. Forma única de continuidad en el espacio. 1913.  
**Fuente:** es.wikipedia.org



**Imagen 9.**  
Anselm Kiefer. Danae. 2007.  
**Fuente:** (Foto de la autora)





Imagén 10.  
Jan Van Eyck. Madona van Paele. 1436.  
Fuente: Wikimedia Commons



Imagén 11.  
Paul Cézanne. Monte de Santa Victoria. 1902.  
Fuente: Pinterest.es. Miguel Ángel Persiva



Imagén 12.  
Mark Napier. Cyclops. 2006.  
Fuente: Envío del autor



Imagén 13.  
Belén Gache. Belengache.net. Aurelia (Our Dreams are a Second Life). 2012.  
Fuente: Imagen fija 0:33 (con permiso de la autora)

dependientes del contexto y el momento histórico. Señala Pierre Francastel "...la construcción intelectual del espacio (...) tiende a la creación de sistemas intelectuales que respondan, a la vez, al deseo que tenemos de conocer y actuar sobre el mundo exterior". (Francastel, a1970: 127) (Figs. 7, 8 y 9).

Cuando se producen estos giros rotundos, por ejemplo, con la perspectiva, donde el artificio de la ilusión que otorga el método lleva a 'confusión' con la realidad, se puede arribar a la comprensión de que ese cambio instala una nueva lectura del entorno, es decir un nuevo modo de aprehender la relación espacio-temporal y del sujeto que representa y se representa, porque los anteriores ya no resultan sustituciones eficientes. Esta situación es descrita por Jean Louis Déotte como "aparato". Dice Déotte "Un aparato hace época porque inventa una nueva temporalidad, ...". (Déotte, 2013: 108) (Figs. 10 y 11).

Otros ejemplos lo constituyen el paso a la abstracción por la puesta en valor del signo plástico en sí mismo: el espacio es desde ese momento el espacio plástico. "El espacio cesa decididamente de ser un atributo estable de la naturaleza. Es, en sí, una calidad, expresable tanto por el color como por la línea" dice Francastel. (Francastel, 1970:127) (Fig. 11). Y desde principios del siglo, la modificación e integración de lógicas de visualidad y diégesis que la digitalidad ha ido incorporando. (Figs. 12 y 13). Por supuesto estas rupturas se van gestando a través de intentos sucesivos y progresivos, hasta que finalmente responden en sus producciones con la adecuación necesaria que la época exige.

El artista no está despegado de su tiempo ni de su medio. Con frecuencia se adelanta a él como si percibiera de antemano lo que se cierne. Capta sensiblemente el "zeitgeist", el aire del tiempo. Refleja su compromiso o actitud crítica en la obra. Usa lo que la

tecnología y la ciencia le ofrecen para sus realizaciones. Y a través de ellas extiende su horizonte, su posibilidad de pensar la iconosfera, de previsualizar, de proponer, de tomar conciencia de la potencia de comunicación de las imágenes; ofrece pautas de reflexión tanto como de pensamiento lógico.

Históricamente, la producción artística interroga, explicita, conceptualiza, critica; hoy además asimila e integra diferentes tipologías de imagen para lograrlo; cuestiona los espacios donde tiene lugar, la noción de autor, la de hacedor. Hoy en día el artista muestra cómo se produce la obra; descentraliza o fragmenta, propone recorridos tiempo-espaciales y sonoros reales y virtuales, invita a habitar la obra; inclusive a que desaparezca por la intervención del espectador que ya no es sólo observador; establece trayectos que van más allá del desplazamiento físico, donde lo incluye como intérprete, interventor-autor: realiza "un paseo dentro de una constelación de signos"; es un "semionauta" según Bourriaud. (Bourriaud, b: 2009). Las formas fluyen permanentemente y se relacionan unas con otras en distintos tiempos, espacios, ámbitos y materialidades. Son "formas trayecto". El espacio es un espacio de transición. El empleo que hoy hacen los artistas de los diferentes dispositivos conjugados en la obra, ofrece variables de visualidad, inmersión, habitabilidad, recorrido, sonoridad, participación; un estar dentro de la obra que excede ampliamente el concepto de la observación pasiva. Finalmente, en el máximo dominio de la apariencia, la representación no tiene referente. La ilusión realista deviene del algoritmo. La superficie de inscripción es inmaterial y transparente. No hay sujeto que mira, la mirada es anónima e incluye múltiples puntos de vista. El espacio se despliega en el recorrido. Que puede ser real y/o virtual. También se da la integración de criterios estéticos en la heterogeneidad de manifestaciones. Todas estas circunstancias hacen que mi propósito persiga entender la Forma como algo que trasciende lo figural.

Lo interesante reside en constatar cómo, a lo largo de la diacronía histórica, la representación ha ido acompañando el devenir del pensamiento filosófico y científico, y ha echado mano de las invenciones tecnológicas para materializar las concepciones y lecturas del mundo en la obra de arte. Por otra parte, insta a pensar qué hacemos hoy con la apropiación, generación, uso, circulación y representación de formas. Cómo los modos del arte inciden en nuestras representaciones profesionales de la arquitectura y el diseño; cómo operamos en las instancias proyectuales, de documentación y concreción. Qué vinculaciones se pueden establecer entre la producción de arte y las producciones de los diversos oficios proyectuales y generadores de forma. Qué nuevas lógicas visuales y por tanto conceptuales, se están naturalizando en el pensar, operar y materializar formas.

### A modo de conclusión

- La representación y concreción de formas se adapta a las emergencias y características de cada comunidad y época; responde a sus intereses, creencias y necesidades. Y está determinada por las tecnologías y soportes que la materializan. Se trata de una instancia de producción de la cultura al interior del tejido social.
- Si consideramos al cuadro como unidad sintagmática cuyas componentes son el marco de encierro, los ejes horizontal, vertical, oblicuidades, la línea, el color, las texturas, la materia; y tenemos elementos de articulación que hacen a la composición -simetrías, tensión, ritmo, equilibrio, posición, peso, entre otros-, lo que marcan las rupturas y las vanguardias es la puesta en crisis del sintagma y la relación entre las transformaciones y la legibilidad de las figuras. Esto asimismo se extiende a la escultura, la instalación, el videoarte, la performance y toda conformación de arte.
- Las producciones artísticas son susceptibles de ser pensadas como capas de un palimpsesto que van acompañando y construyendo una suma, junto a otras representaciones sociales, para la comprensión de las realidades de los momentos históricos.
- Arte y contexto están íntimamente relacionados. La obra de arte tiene sentido dentro del contexto que le da origen y pertinencia.
- Las formas en y del arte (bi y tridimensional) no se reducen a signos plásticos constitutivos del todo, sino que configuran niveles de complejidades donde es difícil separar el sintagma de los paradigmas que lo materializan y redefinen. (Mayo, 2020)

### Referencias:

- Bourriaud, Nicolás: (2009). *Radicante*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. Los sentidos | Artes visuales. Traducción de Michèle Guillemont. Título original: *Radicant*.- (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Los sentidos | Artes visuales. Traducción: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Título original: *Esthétique relationnelle*.
- Déotte, Jean-Louis: (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires Adriana Hidalgo editora., Traducción. Antonio Oviedo. Título original *L'Epoque des appareils*. Éditions Lignes et Manifeste/Léo Scheer.
- Doberti, Roberto: (2008). *Espacialidades. La construcción del concepto de forma* Buenos Aires. En 2. Teoría. Ediciones Infinito.
- Francastel, Pierre: (1970). *Sociología del arte*. Emecé Editores. Traducción: Susana Soba Rojo. Título original: *Études de sociologie de l'art*. Editions Denoël, 1970.
- Groupe µ: (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid. Ed. Cátedra, Signo e imagen. Traducción: Manuel Talens Carmona. p190. Título original. *Traite du signe visuel. Pour un rhétorique de l'image*. Editions du Seuil, 1992.
- Gubern, Román: (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Editorial Anagrama, S.A.
- Panofsky, Erwin: (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial S.A. Título original: *Studies in Iconology*. Harper & Row, Inc. New York, 1962.
- Schnaith, Nelly: (1999). *Paradojas de la representación*. Barcelona. Línea de Fractura. Café Central.

## El viaje infinito

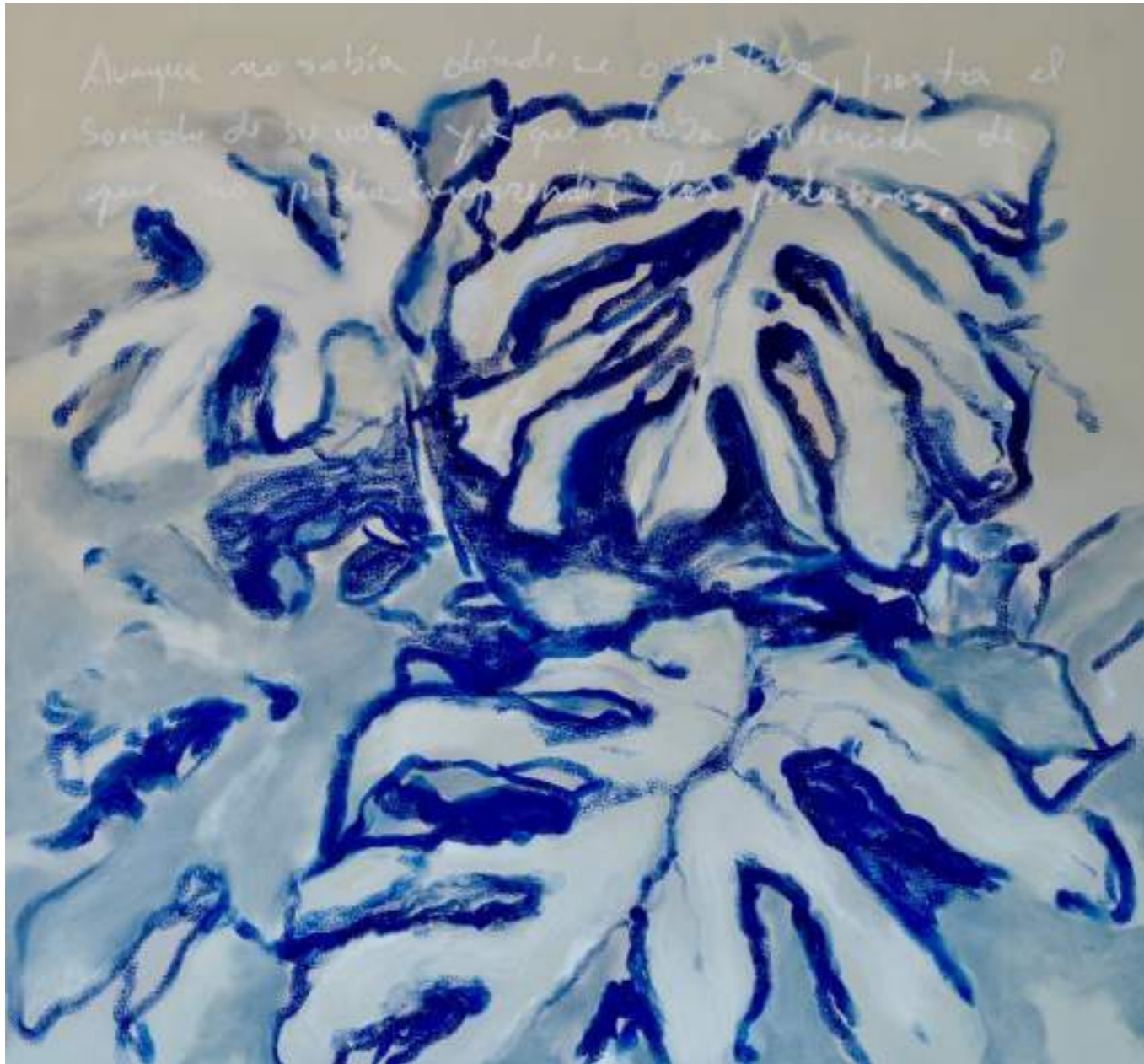
DOI: <https://doi.org/10.29166/ay.s.v2i22.4275>

Fecha de recepción: 15/11/2022  
Fecha de aceptación: 24/11/2022

Nelson Santos Avilés<sup>1</sup>

Sin Título, serie Estancias, 2022. Óleo sobre impresión fotográfica. 56 x 76 cm.  
Fuente: Nelson Santos Avilés.

1. Phd en Arte, Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.  
Correo electrónico: nasantos@uce.edu.ec



### Muestra Veinte y siete variaciones de un viaje (2022)

**Imagen 1.** Sin Título, serie En alguna parte, 2022. Acrílico y barra de óleo sobre lienzo.  
**Fuente:** Nelson Santos Avilés.

“El viaje no necesita una clara meta o una trayectoria simple, puede ser algo más borrosos o difuso, una aventura donde el final es desconocido” (Eliasson, 2008: 219)

Entiendo al viaje como un diálogo que dota de transiciones a la experiencia vital y posibilita encuentros. El caminar permite una experiencia directa con el entorno; cada lugar y elemento encontrado en el espacio deja de concebirse como una simple cosa, y su observación se convierte en una experiencia fenomenológica. Lo que antes era lejano, liso e inerte, se transforma en un lugar vivo, atravesado y habitado. Cada recorrido posee un aroma particular que me ubica en un tiempo propio sin rumbo definido. Mi viaje es hacia un lugar inexplorado, donde me encuentro en una constante deriva. *Veinte y siete variaciones de un viaje* (Galería +Arte, exposición individual 2022) y *Quizá un día el cielo será silencio* (Centro de Arte Contemporáneo, exposición colectiva 2022) son proyectos contruidos a partir de desplazamientos, que narran una historia ficcional del paisaje.

*La distancia* es el factor que otorga sentido al recorrido; lo lejano y lo próximo son puntos que se proyectan y ocupan un lugar en el pensamiento. Muchas veces el viajero determina su ruta en el momento, dejando de lado su camino, para nuevamente extraviarse y proseguir en el devenir por el mundo, como un bucle infinito.

Al igual que Hamish Fulton, soy un artista que camina y formulo una mi propuesta artística a partir de la práctica del viaje. Fotografio cada ciudad, montaña, autopista, lugar abandonado y sendero recorrido; esto me permite recordar donde tuvo lugar mi caminar. Busco en el paisaje toda clase de estructuras abandonadas: fábricas, casas, conjuntos habitacionales, centrales eléctricas que fueron abandonadas y perdieron el sentido para el que fueron hechas. Estos *terrain vague* que se definen como espacios desahuciados, olvidados y alejados de los sistemas de producción, son estructuras que emergen como fantasmas en medio de los paisajes, que de cierta manera intento rescatar a través de la palabra, la fotografía, el dibujo y la pintura.

Mediante diarios de viaje recolecto sistemáticamente a manera de inventario todos los sitios transitados y vividos. Estos diarios sirven para para vencer al olvido pues la memoria no es suficiente para retener la compleja experiencia del paisaje. Siguiendo a Gilles Deleuze, trato de captar todo tipo de fuerzas, de manera que lo que está en una obra es el cuerpo, lo vivido. En el taller, a partir de los diarios, armo paisajes inacabados que pueden ser reconstruidos constantemente, dando paso a que un espacio habite en otros espacios y viceversa. El incorporar texto a la propuesta es un recurso que insta al espectador a descubrir lo que está más allá de la imagen, las palabras no se corresponden con la imagen visual, generando desorientación al momento de enfrentarla. Mi propuesta creativa me sirve como un dispositivo artístico para re-ordenar, agregar, borrar, desarticular y reflexionar sobre lo heterogéneo de un lugar.

El viaje me permite sortear los lugares comunes, apartar momentáneamente lo cotidiano, la multitud, la ansiedad, lo desconocido y la incertidumbre. Como George Perec señala, “vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse”.

### Referencia:

Eliasson, O. y Ursprung, P. (2008). *Studio Olafur Eliasson*. Italia: Taschen.



**Imagen 2.** Sin Título, serie Estancias, 2022.  
Óleo sobre impresión fotográfica. 56 x 76cm.  
**Fuente:** Nelson Santos Avilés.



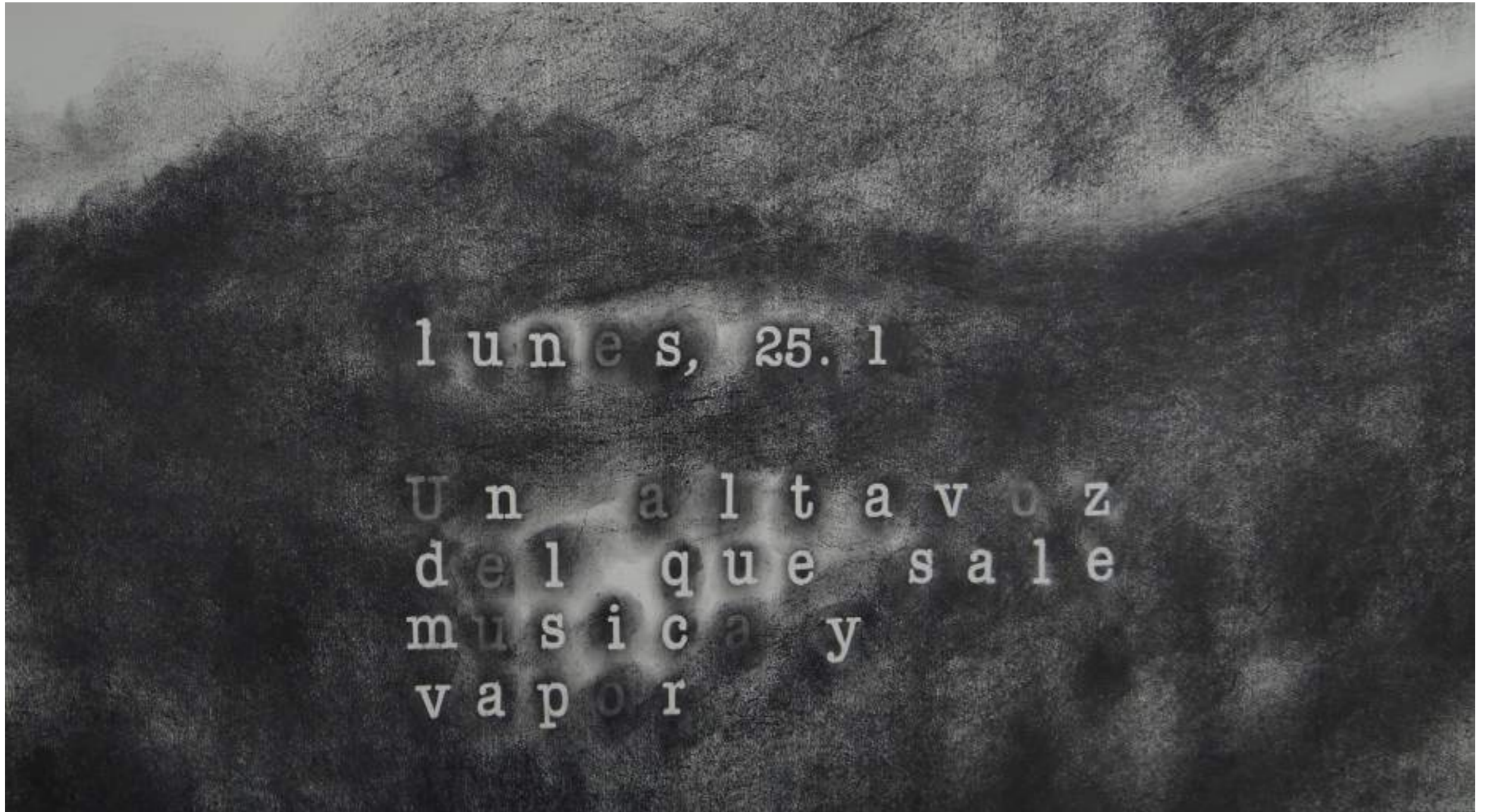
**Imagen 3.** Sin Título, serie Estancias, 2022.  
Óleo sobre impresión fotográfica. 56 x 76cm.  
**Fuente:** Nelson Santos Avilés.



**Muestra Quizá un día el cielo será silencio (2022)**

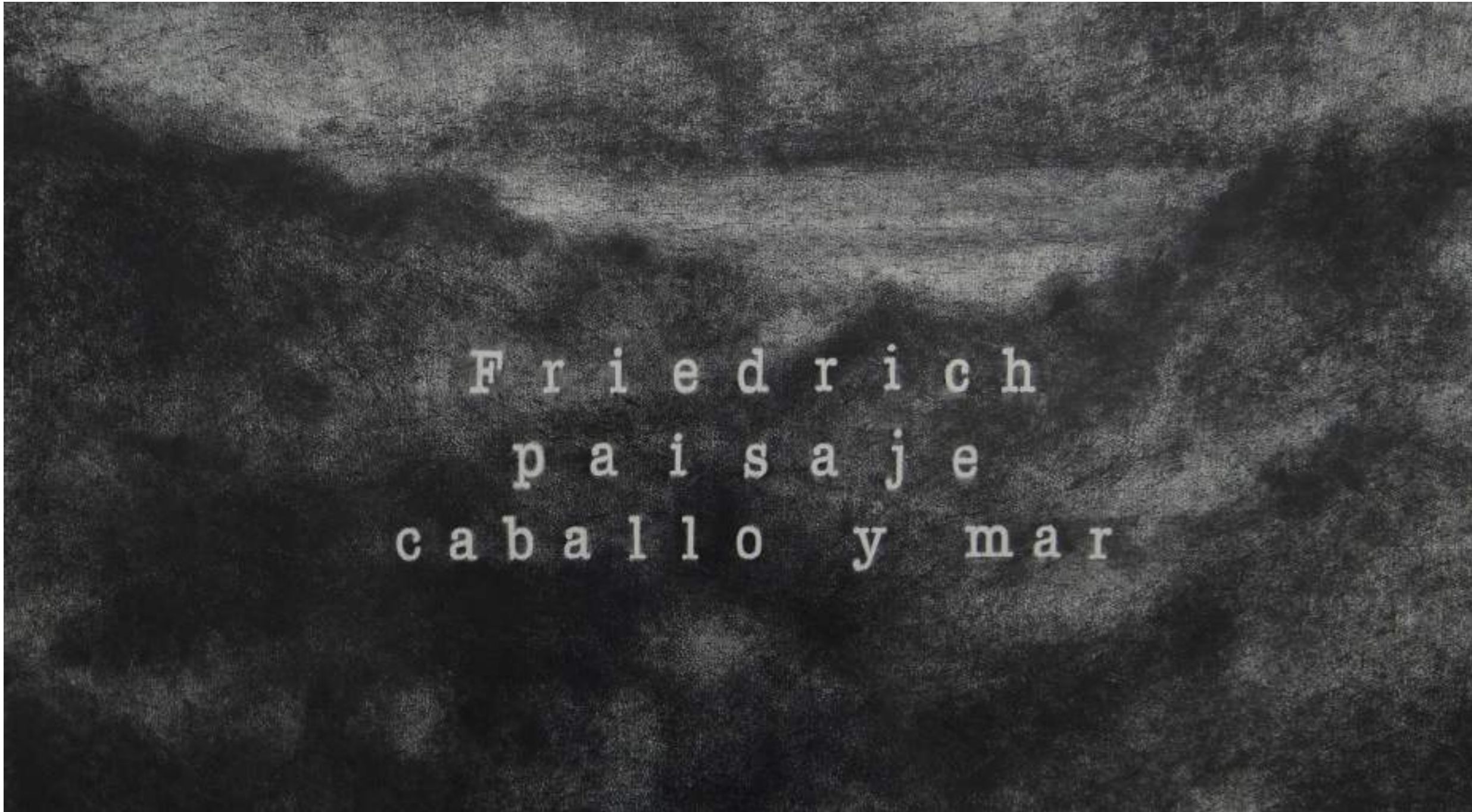
**Imagen 4.** Sin Título, serie Intervalos, entre las nubes y la tierra, 2022. Grafito sobre papel. 56 x 76 cm.

**Fuente:** Nelson Santos Avilés.



**Imagen 5.** Sin Título, serie Intervalos, entre las nubes y la tierra, 2022. Grafito sobre papel. 56 x 76 cm.

**Fuente:** Nelson Santos Avilés.



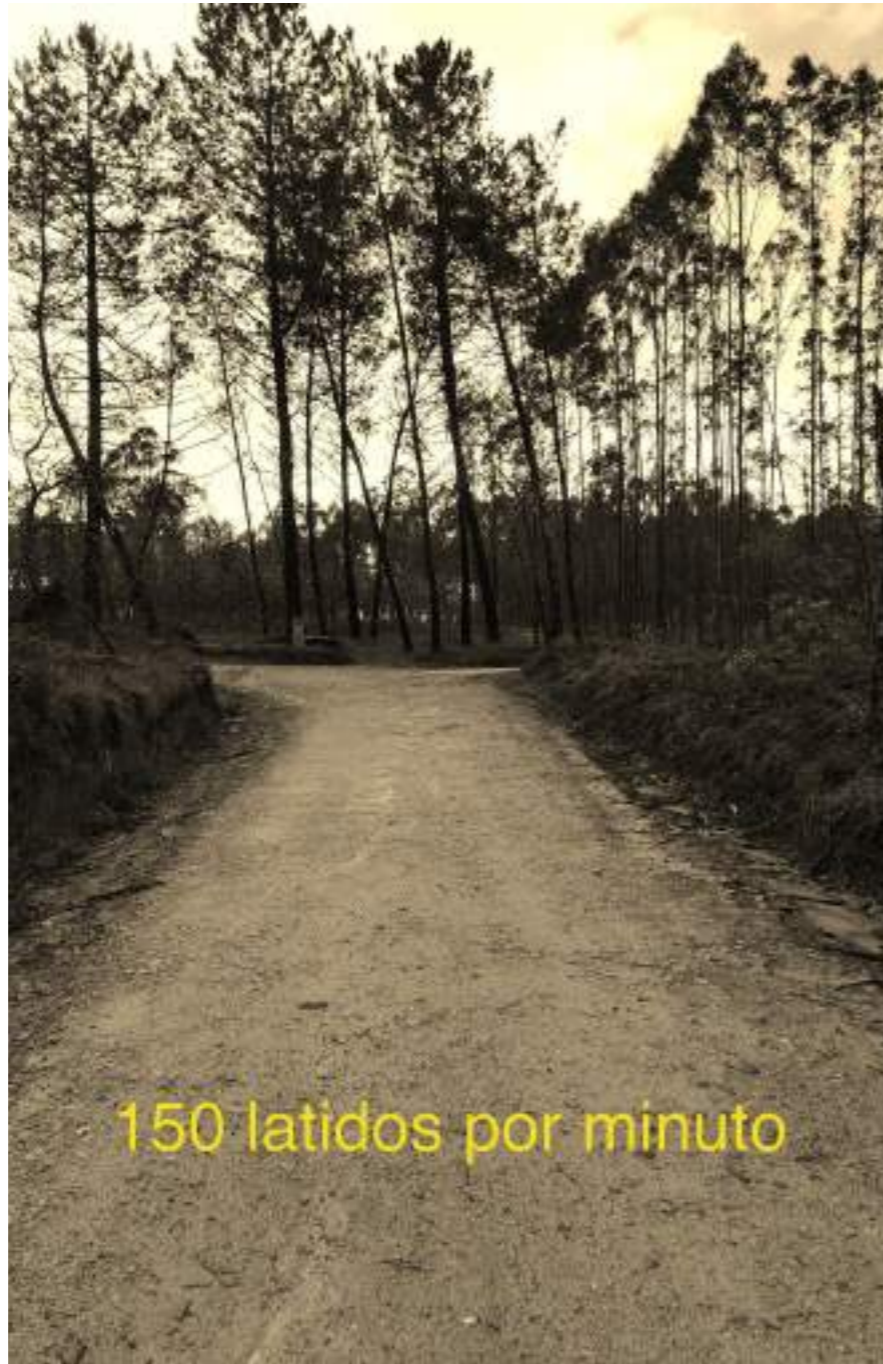
**Imagen 6.** Sin Título, serie Intervalos, entre las nubes y la tierra, 2022. Grafito sobre papel. 56 x 76 cm.

**Fuente:** Nelson Santos Avilés.





**Imagen 7.** Diarios de viaje. 2018-2020.  
Fotografía.  
**Fuente:** Nelson Santos Avilés.



**Imagen 8.** Diarios de viaje. 2018-2020.  
Fotografía.  
**Fuente:** Nelson Santos Avilés.

1. La revista *Arquitectura y Sociedad* aceptará textos que podrán ser ubicados en cualquiera de las cuatro secciones de la revista denominadas: Artículo, Ensayo, Proyecto y Arte.

#### **Artículo**

Textos científicos sobre trabajos de investigación referidos a la arquitectura, el urbanismo, la sociedad y la comunidad.

#### **Ensayo**

Textos de exploración o interpretación referidos a la arquitectura, el urbanismo, la sociedad y la comunidad. Esta sección incluirá también la entrevista, la opinión y la crítica.

#### **Proyecto**

Sección dedicada al proyecto arquitectónico que podrá presentarse de acuerdo a una de las siguientes dos formas:

1. Análisis  
Textos de análisis crítico y gráfico de una obra arquitectónica realizada o no realizada; nacional o internacional.
2. Descripción  
Textos descriptivos con imágenes de una obra arquitectónica realizada; nacional o internacional y de autoría propia.

#### **Arte**

Imágenes sobre obra plástica o diseño gráfico e industrial, realizada y de autoría propia.

2. Para todas las contribuciones recibidas, la revista utiliza el proceso de revisión por pares mediante el sistema de doble ciego (*double-blind peer review*)
3. Los textos enviados a la Revista *Arquitectura y Sociedad*, para garantizar su calidad, deben cumplir con las características de un artículo científico o, con las de un ensayo académico. Es decir que:

En general:

- A. Se deben referir a la arquitectura y el urbanismo desde la perspectiva de la disciplina, la pedagogía o la investigación, tomando en cuenta a la sociedad o a la comunidad.
- B. Deben ser documentos formales, públicos, controlados y ordenados.
- C. Deben cumplir con las *normas editoriales* de la revista.

- D. Deben ser claros y precisos. Es necesario el uso de un lenguaje y vocabulario académicos.
- E. Deben tener un estilo adecuado.
- F. Deben tener compatibilidad con la ética.

En particular:

Para artículo científico:

- A. Se sugiere que el artículo siga el formato IMRYD que consta de: Introducción, metodología, resultados y discusión.
- B. Las conclusiones presentadas deben ser válidas y fidedignas.
- C. Deben ser originales e inéditos: cada artículo debe comunicar por primera vez los resultados de una investigación.
- D. El número de autores o firmantes no suele ser superior a seis, considerándose al primero como autor principal del artículo.
- E. Deben poseer rigor científico y carácter lógico.

Para ensayo académico:

- A. Deben ser originales e inéditos: cada ensayo debe dar a conocer, por primera vez, el punto de vista del autor.
- B. Deben poseer carácter lógico.

4. Al enviar un texto, los autores aceptan automáticamente las políticas editoriales de la Revista *Arquitectura y Sociedad* y autorizan su publicación y difusión en la plataforma de la revista y de la Universidad Central del Ecuador, con acceso abierto.
5. Los autores que envíen sus textos a la Revista *Arquitectura y Sociedad* se comprometen a no postularlo, simultáneamente, para otras publicaciones.
6. Los contenidos publicados en *Arquitectura y Sociedad* se pueden reproducir en otros medios, para fines educativos, sin ánimo de lucro, siempre y cuando aparezcan completos y se cite la fuente original y los autores.
7. Tras la aprobación de la publicación de un artículo, su autor firma un documento a través del cual cede parcialmente los derechos patrimoniales de este texto a *Arquitectura y Sociedad*; esto quiere decir que el autor podrá usar el contenido de su artículo en otros medios, con la condición de que cite a *Arquitectura y Sociedad* como fuente original.
8. Las ideas expresadas en *Arquitectura y Sociedad* son responsabilidad de sus autores, sin que se comprometa la postura de la Universidad Central del Ecuador.

# N O R M A S E D I T O R I A L E S

1. Los textos deben estar en idioma español y ser enviados a la dirección: [fau.editorial@uce.edu.ec](mailto:fau.editorial@uce.edu.ec)
2. Los textos deben ser entregados en formato editable *Word*, las tablas en *Excel* y las imágenes en *jpg*
3. En la primera página debe figurar:
  - A. Título: en letra Times New Roman de 12 puntos, estilo "Título 1" (predeterminado), negrita, en español e inglés.
  - B. Nombre/s del/los autor/es, con un llamado a nota al pie, donde conste: grado académico y/o estudios, especialidad, adscripción institucional actual y correo electrónico.
  - C. Resumen de 100-150 palabras, donde se presente el objetivo, contenido y resultados, en español e inglés. (Los textos de las secciones proyecto y arte no precisan resúmenes).
  - D. Bajo los resúmenes se presentarán entre cinco (5) y ocho (8) palabras claves que reflejen el contenido del trabajo, en español e inglés.
4. El cuerpo de los textos debe estar en letra Times New Roman de 12 puntos, a espacio sencillo, con márgenes de 3 cm a cada lado, en formato A4.
5. Las notas explicativas van a pie de página, en letra Times New Roman de 10 puntos, a espacio sencillo.
6. Se sugiere que el texto para la sección denominada *artículo* siga el formato IMRYD que consta de: Introducción, metodología, resultados y discusión.
7. Los textos para las secciones denominadas *ensayo*, *proyecto* y *arte* son una construcción lógica y personal del autor.
8. La extensión de cada documento varía según la sección en la que aparecerá:
  - A. **Artículo.** Entre 6000 y 8000 palabras. Sin incluir el resumen, cuerpo del artículo, notas al pie. Imágenes, diagramas, cuadros, etc. un máximo de 10
  - B. **Ensayo.** Entre 2000 y 5000 palabras. Imágenes, diagramas, cuadros, etc. un máximo de 10
  - C. **Proyecto.** Entre 1000 y 4000 palabras. Imágenes, diagramas, cuadros, etc. un máximo de 20
  - D. **Arte.** Máximo 20 imágenes en formato jpg con descripción entre 500 y 2000 palabras en formato editable *Word*.

9. Los cuadros, gráficos, tablas, mapas, fotografías y videos deben incorporarse en el texto de forma ordenada, con un número secuencial, título y fuentes. El número y título se colocan sobre la imagen, así: Tabla 1. Título; Mapa 1. Título; etc. La fuente se especifica debajo de la imagen correspondiente. Tanto para el título como para la fuente se utilizará letra Times New Roman de 10 puntos. Es necesario que cada imagen que se va a adjuntar se envíe en un archivo separado, con un formato específico: gráficos en Excel, fotos en jpg de la mejor calidad posible. Estos se deben incorporar en el texto de forma ordenada, con un número secuencial, título y fuentes; y se deben enviar en archivos separados, en cualquier formato legible estándar).
10. Si un artículo contiene citas textuales de menos de cinco líneas, estas deben ir en el cuerpo del texto, entre comillas. Si la extensión es mayor, deberán escribirse en un párrafo aparte, con sangría en todo el párrafo, sin comillas, con un punto menos en el tamaño de letra (Times New Roman de 11 puntos), a espacio sencillo. Cuando la cita contenga agregados y omisiones del autor, estos deben encerrarse entre corchetes.
11. Las referencias bibliográficas se citarán según las normas de la American Psychological Association (APA).
12. Las referencias bibliográficas que aparezcan dentro del cuerpo del texto deben ir entre paréntesis, indicando el apellido del autor, año de publicación y número de página, así: (Rossi, 2015: 17). En el caso de que se cite varias obras del mismo autor y el mismo año, se deben identificar con los literales a, b, c, así: Acosta (1989a), Acosta (1989b). Para el caso de citas de un artículo no firmado en un periódico se indicará entre paréntesis el nombre del periódico, seguido del día, mes y año de publicación, así: (El Comercio, 14/09/2008). Las referencias completas irán en la parte de *Bibliografía* de cada artículo.
13. La bibliografía de cada artículo constará al final del mismo e incluirá todas las referencias utilizadas en el texto.
14. La bibliografía se enlistará siguiendo un orden alfabético, según el apellido de los autores. Cada referencia bibliográfica debe seguir la secuencia y los formatos que se indican a continuación:

Apellido, Nombre (año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Ciudad de publicación: Editorial.

Según cada caso:

- Libro de un autor. *Ejemplo:* Rossi, Aldo (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Libro de dos o más autores. *Ejemplo:* Abalos, I. y Herreros, J. (1992 ). *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea :1950 - 1990*. Madrid : Nerea.
- Varias obras del mismo autor. Las referencias se enlistarán en orden descendente, según el año de publicación, con una raya en lugar del nombre del autor a partir de la segunda. *Ejemplo:*  
 Montaner, Josep Maria (2015). *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.  
 — (2013). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.  
 — (1993). *Después del movimiento moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Libro publicado electrónicamente. *Ejemplo:* Prada, M. D. (2014). *Arte, arquitectura y montaje*. Editorial Nobuko. Recuperado de: <https://elibro.net/es/ereader/uce/77267?page=1>
- Artículo en libro de editor/es, coordinador/es o compilador/es. *Ejemplo:* Wiese, Andrew (2006). “La casa en que viví: raza, clase y sueños afroamericanos en los Estados Unidos de la postguerra” . En *La nueva historia suburbana*, Kevin Kruse y Thomas Sugrue (Eds.): 99-119. Chicago:University of Chicago Press.
- Artículo en revista. *Ejemplo:* Aureli, P.V. (2013). “*El espesor de la fachada*”.*El Croquis*, 166, 22-39
- Artículo en revista digital. *Ejemplo:* Escobar, I. (2016). “Arquitectura y juego: de aprender haciendo a aprender jugando”.*c/a: ciudad y arquitectura*,153. Recuperado de: <http://revistaca.cl/portada-revista-ca-153/articulos-portada/articulo-05-irene-escobar/>
- Ponencia presentada en seminarios, conferencias, etc. *Ejemplo:* Macaroff, Anahí (2006). “De la iglesia a los barrios”. Ponencia presentada en el VI Congreso de Antropología Social – sección Barrios, en Rosario, Argentina.
- Tesis. *Ejemplo:* Aguinaga, Pedro (2004). “Las tecnologías sociales en Ecuador” . Disertación de maestría, FLACSO Ecuador.

15. Para otros casos se puede consultar la página web de las normas APA: <https://normasapa.com/>.

ISSN 2806-576X



## ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

Universidad Central del Ecuador  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

fau.editorial@uce.edu.ec  
<https://editorialfau.wordpress.com/>