

Comentarios sobre el libro PROYECTOS y PREMIOS¹

Comments on the book PROYECTOS y PREMIOS

Mariana Santángelo*

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

msantangelo@unsam.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7727-2651>

Paz Castillo**

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

mdelapazcastillo@unsam.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0000-4793-8694>

Carolina Kogan***

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

carokogan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4326-2823>

Fecha de envío: 12 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2025

Fecha de publicación: diciembre de 2025



[Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

* Egresada de la carrera de Filosofía (UBA). Profesora regular asociada de Historia de la Arquitectura (IA/UNSAM). Profesora adjunta de Filosofía (DAAV/UNA). Doctoranda en Historia (FFyL/UBA). Coautora del libro *Ariadna Arquitecta*, una introducción a la teoría de la arquitectura (2023) y de diversos artículos en revistas especializada.

** Arquitecta UBA, estudios de posgrado en la Universidad Di Tella y en la UNLP. Es directora y profesora titular de Teoría en la Carrera de Arquitectura de la UNSAM. También se desempeña como profesora titular de Proyecto de la Universidad de Palermo y en el Área de Investigación de la Maestría en Proyecto Arquitectónico de la UBA. Recientemente editó *Ariadna, arquitecta. Una introducción a la teoría de la arquitectura* (2023), en coautoría con el equipo docente de UNSAM. Dirige el estudio Castillo Kogan arq., ganador del primer premio del concurso Plaza Boedo.

*** Arquitecta (UBA) y magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Profesora adjunta de Teoría y de Historia de la arquitectura (EHyS-UNSAM) y profesora titular en la Maestría en Proyecto Arquitectónico (UBA). Coordinadora del LabDA: laboratorio de documentos de arquitectura (IA-EHyS-UNSAM). Coautora del libro *Ariadna Arquitecta*, una introducción a la teoría de la arquitectura (2023). Socia fundadora del estudio Castillo Kogan arq.

Introducción

En junio del corriente año se llevó a cabo en la FAU UNLP la presentación del libro *PROYECTOS y PREMIOS. El aporte de la FAU en los Concursos de Arquitectura (1961-2022)*, compilado por Fernando Aliata y Pablo Remes Lenicov, y publicado en 2024 por Área Editorial de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP. Los comentarios durante la presentación estuvieron a cargo de la licenciada Mariana Santángelo y las arquitectas Paz Castillo y Carolina Kogan, docentes de Teoría e Historia de la Arquitectura de la UNSAM. Se reúnen, a continuación, dichos comentarios que presentan diversos puntos de vista sobre esta obra colectiva cuyo objetivo es mostrar la participación de docentes y graduados de la Universidad de La Plata en el sistema de concursos de arquitectura entre los años 1961 y 2022.

Sobre el legado

Mariana Santángelo

Intentaré ser breve, pero empezaré dando un rodeo. En su conocida *Segunda consideración intempestiva*, Friedrich Nietzsche examina la relación entre vida e historia. Peleado con la actitud historicista de la cultura alemana decimonónica, que infla y “se infla” en estudios históricos sin ningún impulso vital, emprende la tarea de delinear los diferentes sentidos históricos presentes en la vida del ser humano. Historia monumental, historia anticuaria y finalmente historia crítica son tres de las actitudes históricas que, según Nietzsche, el hombre ha desarrollado como útiles en las distintas dimensiones de su existencia.

En tanto todo ese escrito es una diatriba contra el uso abusivo y despotencializador de la historia, podría interpretarse que Nietzsche preferiría la última, la historia crítica, en la que la propia vida de individuos y pueblos se alza como jueza del pasado para conseguir hacerse paso y cortar las amarras que no la dejarían producir acontecimientos nuevos.

Pero Nietzsche nunca olvida el sentido de las otras dos historias: la monumental y la anticuaria, pues resultan, en su justa medida, también útiles a la vida. El gesto anticuario, que es también el del archivista y de quien arma una colección, resulta necesario porque mantiene aquello que “perdura desde antaño con mano cuidadosa para preservar las condiciones en las que afloró su existencia

para aquellos que lo suceden”. La historia anticuaria sirve a la vida en tanto que genera comunidad, una identidad que sólo se construye en torno a una herencia común.

Y es a partir de esa actitud que me gustaría hacer la primera reflexión sobre el libro que venimos aquí a celebrar. Pues este libro, como bien afirma Fernando Aliata (uno de los organizadores de este texto) en su introducción, no es sólo un homenaje al esfuerzo de tantos arquitectos y arquitectas, sino un verdadero “inventario” de lo producido por la facultad platense en 60 años de existencia. Y hacer un inventario tiene bastante de construir un legado, atravesado por esa piedad a todo lo que ha sido, a lo que existió antes que nosotros, del anticuario nietzscheano. Los dones y virtudes de ese tipo de historiógrafo lo impulsan a rastrear las huellas más desvaídas para preservar un pasado propio. Con ello, busca generar la posibilidad de sentirse heredero, permitiendo que una comunidad cree un lazo colectivo en torno a un acervo común que “justifique su existencia” (incluso cuando ese lazo y ese acervo sean perecederos, provisionales o estén destinados, más temprano que tarde, a caer también bajo la cuchilla de la historia crítica).

La operación de reunir, de sacar de la amnesia y armar una colección disponible de todos estos proyectos puede entenderse como una resistencia en momentos como los actuales en que –como afirmó Walter Benjamin hace más de 80 años escapando del fascismo– “ni los muertos estarán a salvo si el enemigo vence (y el enemigo no ha dejado de vencer)”. Coleccionar entonces como gesto de memoria y como pregunta por una comunidad.

Construir el legado, pero ¿cómo?, ¿para quiénes? y ¿para qué? Este inventario es un paso necesario, pero no es ingenuo si lo conectamos con lo que Aliata viene pensando hace años en torno al lugar de la investigación histórica en la disciplina arquitectónica; en las aulas de historia, claro, pero también en las aulas de proyecto. Pues lejos de entender de modo estrecho la interdicción tafuriana a la operatividad de la historia, recordemos que en 2017 Aliata escribió un artículo tomando el guante en torno a la crisis de la historia en la currícula disciplinar, en torno a la aparente “falta de interés sobre estos estudios” y su relación con el impulso vital del proyecto (de los usos para la vida, diría Nietzsche). En ese artículo hizo lo que un historiador haría: historizar el problema, historizar el problema de la propia caída de la historia en nuestra época y en el mundo de la arquitectura en particular. Recordando momentos en que la investigación del pasado arquitectónico estaba presente en las indagaciones proyectuales –incluso en maestros modernos como Mies y Le Corbusier, para quienes “cada acción transformadora realizada era una respuesta a problemas y tensiones heredadas”, producto del muy buen conocimiento que los dos tenían del pasado académico–, Aliata señaló allí que a partir de los años 90 la arquitectura pretendió “carecer de referentes, de fuentes”,

salirse de una reflexión colectiva para pensarse como una creación del genio individual hecha con el auxilio de la filosofía, de la ciencia, del arte, o mucho más cercanamente y con actualizado vigor, con el auxilio de la tecnología digital, que alimentó y alimenta aún más la idea de que se puede proyectar sin precedentes y sin ningún comercio con el pasado. La operación que plantea este libro puede leerse a la luz (y a la sombra) proyectada por ese diagnóstico, que seguramente poco ha cambiado. Abre el interrogante sobre el significado de compilar y salvar del fuego y de la amnesia este conjunto de proyectos, precisamente cuando la idea de transmisión, en tanto pasaje de los viejos a los nuevos, atraviesa una profunda crisis.

Hace unas semanas, Luis García, filósofo cordobés, analizando las transformaciones que traía la inteligencia artificial y describiendo algo de esta coyuntura enrarecida, se preguntaba por la capacidad contemporánea de generar novedad, y preguntaba si no había una nueva experiencia de lo nuevo, ya no entendido como una metabolización del pasado, sino como neto desentendimiento de él, como la presencia de un infinito presente que se autoproduce. La pregunta era sobre todo por nuestra tarea de formadores, por la enseñanza entendida centralmente como esa “transmisión” que mencionamos antes. “¿Cómo ejercer –decía– la transmisión con una humanidad preparada para realizarse ya sin ningún espesor histórico?”. Y trasladamos rápidamente: ¿cómo pensar la transmisión en nuestras aulas (pero también en los debates de la cultura arquitectónica) con una arquitectura preparada para realizarse sin ningún espesor histórico?

Espesor histórico que este libro, al hacer foco en el dispositivo concurso, paradójicamente ilumina. Aliata se encarga de recordar en su texto introductorio el valor didáctico que tuvieron los concursos de arquitectura en el pasado y luego también el sitio que fueron ocupando como paradigma propio de la práctica profesional y como grandes catalizadores del debate público y disciplinar. En el aula, incluso en las de historia, resulta siempre muy elocuente desplegar la variedad de resoluciones ante una misma demanda, pero resulta también interesante en tanto acceso (y por eso mencionábamos lo del espesor histórico) a una temporalidad más compleja y vital, pues el concurso se vuelve a menudo el nodo de vectores proyectuales bien diversos, de tendencias, fuerzas, flujos, que lejos de encadenarse en una prolija cronología se solapan sincrónicamente. El concurso entonces como pliegue fascinante de ese solapamiento. En ese sentido, este libro, que en su gran mayoría presenta proyectos no construidos, nos hace trabajar con el futuro presente en esos pasados. Un legado hecho de mundos posibles. Esto es bien evidente cuando se trata de concursos platenses. Abundan los proyectos de la FAU y así se hacen patentes las distintas expectativas de futuro cifradas en cada uno de ellos: el concurso del 72 para el Estadio único, el museo para el macizo fundacional del 87,

el estadio del 93 o más cercanamente el concurso para el planetario. El concurso pone de manifiesto el carácter, en cierto modo, abierto de todo pasado, mostrando el momento en el que las cosas podrían haber sido distintas y revelando a la historia como concreto y cambiante batallar humano.

Para terminar, me gustaría entonces no sólo celebrar el aporte de la FAU a los concursos de arquitectura, que muestra la vitalidad de más de seis décadas en la imaginación proyectual de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, sino celebrar el inventario de ese aporte, el libro mismo, motorizado como gesto de resistencia, como gesto de obstinada afirmación de que la “cita con las generaciones pasadas” sigue siendo central para toda acción de la cultura (y por supuesto incluyo allí a la arquitectura). Celebrar y recordar que la piedad del inventario puede ser también un gesto de cuidado hacia los y las que vienen, incluso cuando sabemos que esa cita, que esa transmisión, no está garantizada, que hay que producirla, intentarla una y otra vez de nuevo. Y aún más: que el malentendido es consustancial a ella, porque no hay cálculo posible, porque no sabemos qué harán, qué inventarán, qué olvidarán, qué le preguntarán las generaciones más jóvenes a este libro, y, sobre todo, qué futuros escondidos encontrarán en él.

Sobre los discursos, los juicios y las formas

Paz Castillo

En primer lugar, es importante destacar el enorme potencial de un trabajo que se propone documentar e inventariar una producción tan prolífica como la que reúne el libro *Proyectos y Premios*. La tarea emprendida por los autores es, sin duda, monumental y, al mismo tiempo, profundamente fecunda: no sólo porque queda abierta a futuros aportes y ampliaciones, sino también —y sobre todo— por las líneas transversales que habilita y por las nuevas, múltiples e inagotables lecturas que permite. Este es, quizás, su mayor valor: su capacidad de apertura. En este sentido, se trata de un documento verdaderamente invaluable.

Pienso en varios recorridos posibles a través de este trabajo: el análisis de la producción de un equipo específico de profesionales; las distintas respuestas a un concurso determinado; la elaboración de nuevas periodizaciones —alternativas a la propuesta en el libro— basadas en otros criterios; el estudio de las modalidades del proyecto en un período concreto; la cuestión de la representación; o el recorte de algún tipo de programa particular, entre tantos otros.

Un aspecto del libro que me interpela especialmente —a partir de un interés personal por la teoría del proyecto— es el relativo a los discursos y argumentos en torno a la proyectación. En este punto confluyen tanto los modos de enunciación de las propias convocatorias —sus programas y las exigencias explicitadas en las bases— como las categorías empleadas para explicar o describir los proyectos, o las referencias, más o menos manifiestas, utilizadas por los proyectistas. Aun cuando este no sea el objetivo central del libro, su lectura admite una primera aproximación en esta dirección.

Si lo observamos desde esta perspectiva, las introducciones a los proyectos se sitúan en un terreno intermedio entre la ficha y la memoria, aportando información clave para cualquier futuro trabajo ampliatorio. No obstante, no queda del todo clara la identificación de la voz de los proyectistas —aunque sabemos que están presentes por una nota aclaratoria inicial—, pero ¿quién o quiénes hablan en esos textos? Tampoco se distingue con precisión la voz de los autores del libro que, por fuera de las introducciones generales a cada período, parecen adoptar cierta “neutralidad descriptiva”. Hacia la mitad del libro, comienzan a aparecer, entre comillas, algunas de esas voces explicitadas, seguramente gracias al acceso a las memorias de los proyectos más cercanos en el tiempo.

Aun así, se filtran con frecuencia, entre las sucesivas descripciones, categorías sumamente significativas para la historia de la proyectación local: el partido, las ideas morfogeneradoras, las lógicas sistémicas, los procedimientos tipológicos, las estrategias proyectuales. Todas ellas encuentran un lugar privilegiado en los distintos períodos, aunque permeando y solapándose entre sí. También es posible reconocer categorías teóricas y cualidades de los proyectos particularmente significativas en el ámbito platense, como la noción de “edificio-ciudad”.

En la misma línea, los programas involucrados en los llamados a concursos también dan cuenta de las distintas atenciones que fue teniendo la disciplina en cada período.

Llegados a este punto, merecen una reflexión especial los grandes ausentes en un libro sobre concursos: los jurados —y ello aun reconociendo la dificultad de acceder a esta información, sobre todo en los concursos más antiguos—, quienes de ningún modo son actores menores. Un capítulo aparte demandarían, desde ya, los comitentes y el rol fundamental desempeñado por el Estado, asuntos que quedarán para otro momento.

Entre las múltiples lecturas transversales que puede promover un libro como este, se desprende un trabajo especialmente relevante sobre la crítica de los jurados: ¿qué arquitectura se pondera? ¿Cómo incide esto en las prácticas posteriores?

En general, en las evaluaciones de los concursos ha existido cierta complicidad entre el posicionamiento disciplinar del jurado y los proyectos que resultan premiados. Esta dinámica tiende a favorecer la reproducción de determinados modos de proyectar, que en parte también son autocelebratorios o autojustificatorios —no olvidemos que la mayoría de los jurados son arquitectos que suelen participar de concursos—, lo cual termina moldeando las prácticas futuras y las respuestas a nuevas convocatorias. En este sentido, las publicaciones cumplen un rol de alguna manera aleccionador al difundir las respuestas premiadas.

Lo cierto es que un concurso constituye también, como ha sido planteado en el libro, un modo de acceder a ciertos encargos profesionales que de otro modo serían inaccesibles para profesionales independientes o equipos jóvenes, y es respetable que los participantes persigan este objetivo. De allí que muchos estudios se presentan en el libro con más de una propuesta ganadora (como ocurre en varios primeros premios): una más “pragmática” o ajustada a las demandas de las bases —sin que ello disminuya su capacidad propositiva o su validez frente al problema planteado— y otra más experimental, “arriesgada”, lugar que históricamente suele ser reservado a los segundos premios.

No obstante, esta situación revela cierta tensión entre la reproducción de las formas validadas por las premiaciones y la posibilidad de explorar nuevos caminos de proyecto. Como señala Aliata, las respuestas a los concursos pueden abrir “paso a la renovación y la experimentación. Y esto, por sí solo, enriquece la disciplina”, dado que “el objetivo de un concurso no es simplemente lograr la mejor solución a un programa dado, sino ampliar la discusión acerca de una cuestión teórica y práctica”. Para Aliata, el concurso “significa muchas veces el escenario de una época: los sueños, las aspiraciones, las utopías de cada generación”.

En este sentido, el conjunto de proyectos premiados plasmados en el libro —550 proyectos constituyen un corpus para nada despreciable— invita a retomar e insistir en la reflexión sobre el valor de los concursos como espacios que habilitan la experimentación y, en consecuencia, el desarrollo de soluciones innovadoras (en un sentido amplio) que la disciplina puede ofrecer tanto a sí misma como a la sociedad.

En términos generales, la mayor parte de los trabajos parece alinearse con la primera de las posiciones mencionadas: la reproducción de ciertas soluciones en las que la organización del programa funciona como leitmotiv fundamental y garante de la propuesta. Esto se materializa mediante un ordenamiento geométrico y modular de las plantas, acompañado de una manifestación volumétrica de elocuente síntesis formal.

En esta línea, la lectura de 60 años de producción revela la persistencia de un modo de abordar e interpretar el programa —particularmente a través de la planta— mediante áreas claramente diferenciadas por su función y dispuestas modularmente. Esta estrategia sugiere cierta continuidad temporal de lógicas sistémicas, aunque se empleen otros medios expresivos, como la materialidad indiferenciada y neutra de las envolventes.

De este modo, el espacio de experimentación disciplinar parece limitarse a determinados tipos de programas o convocatorias —por ejemplo, concursos de ideas—, especialmente a espacios abiertos (parques y plazas), edificios conmemorativos (monumentos) o programas con gran carga simbólica. Lo cierto es que, dentro del conjunto analizado, este tipo de concursos ha sido definitivamente minoritario.

Sobre la representación

Carolina Kogan

Como sostiene Anna María Gausch (2005)², los documentos que integran un archivo siempre están “abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado”. Mi comentario sobre la colección de proyectos publicados en *Proyectos y Premios. El aporte de la FAU a los Concursos de Arquitectura (1961-2022)* se propone una de las tantas narraciones posibles: se centrará en el tema de la representación, independientemente de las cuestiones programáticas (aunque es cierto que es pertinente la pregunta por esta relación entre representación y programa, porque la representación no es completamente independiente de la forma arquitectónica que se proyecta, y si bien podemos acordar que la función no determina la forma, los requerimientos funcionales de los edificios sí promueven ciertas respuestas formales).

El problema de la representación es importante en este libro porque aquí no hay obras sino proyectos. En verdad sí hay algunas obras, ya que se publican una serie de fotografías de aquellos proyectos que llegaron a construirse; pero en la mayoría de las páginas se publican proyectos, y más aún, anteproyectos. Como sabemos, las técnicas de representación no son neutrales y nos muestran solo algunos aspectos de lo que hubieran sido esas obras de haberse construido.

Entre los 550 proyectos publicados hay distintos tipos de perspectivas, plantas, vistas, cortes, fotografías de maquetas, axonómicas, modelos 3D, renders, diagramas, croquis, cortes

perspectivados, collages, montajes; hay trabajos realizados a mano, trabajos hechos en computadoras, trabajos híbridos.

Un par de aclaraciones: nuestros comentarios están acotados a lo que podemos ver dentro de las dimensiones de las páginas del libro: esto es importante porque no son los dibujos en la escala real de su producción (condición que comparte con el libro de Schere). En este sentido, si quisiéramos avanzar con otra profundidad en el problema de la representación, tendríamos que acudir a los planos originales o a un registro de los mismos con más detalle. Entonces, mis comentarios parten de estos dibujos que no tienen el tamaño original y que tampoco tienen color. De todos modos la colección completa permite hacer algunas lecturas –muchas ya se mencionan en las introducciones a los períodos que organizan el libro–.

La primera cuestión –quizá la más obvia– es que el libro nos permite observar cómo se fueron transformando a lo largo del tiempo los modos de representar y las atenciones a ciertos dibujos. Los arquitectos trabajamos mirando cómo otros han trabajado: mirando las revistas especializadas antes, buceando en internet ahora. Y miramos además cómo otros –especialmente aquellos que ya han ganado concursos– representan un proyecto. Es decir, no sólo trabajamos con otras obras o proyectos como referentes (más literalmente, más tipológicamente, etc.), sino que el modo de representar también puede ser un referente que incide en la cultura proyectual. Por supuesto, a lo largo de la colección las diferentes maneras de representar que se presentan en el libro se superponen, producto de las diferentes generaciones que participan y de las distintas sensibilidades e intereses de los autores.

Los primeros dibujos están realizados en papel, en hoja blanca, aunque más probablemente en calco; en tinta principalmente. Hay una materialidad que sería interesante recuperar de estos dibujos porque ya no existe: un trabajo muy artesanal, muchas veces de retazos de calcos, con superficies plenas producidas por Letratone, o superficies pintadas con aerógrafos que suponían enmascarar partes de los dibujos. Dibujos que requerían tablero, de grandes superficies en muchos casos; de reglas y escuadras diversas. Hay toda una serie de herramientas y materiales que ya no están presentes en la labor proyectual contemporánea.

Si se miran estos dibujos, vemos que muchos recurren a una geometría ortogonal, a una modulación clara. Hay un atento trabajo compositivo en la planta, que es un dibujo que tiene mucho peso en la gran mayoría de los trabajos –dada la tradición académica de nuestras escuelas, esta primacía de la planta perdura en el oficio proyectual hasta hoy–. El despliegue tridimensional de aquello que

podemos leer en una planta –la apariencia de los edificios proyectados, la escala, la condición espacial y material–, se muestra sobre todo a través de perspectivas hechas a mano: muchas de ellas registran el contexto de los edificios; a veces encontramos cortes perspectivados, otras son más bien croquis de trazos rápidos.

Como se señala en la presentación del segundo período, la composición –sobre todo la recuperación de la composición clásica, con sus ejes de simetría–, aparece con fuerza en los años 80: esto se verifica en el trabajo con las plantas y las fachadas, pero también en el tipo de perspectivas, muchas veces desde un punto de vista frontal y central. Las axonométricas también ganan lugar: axonométricas que vuelven autónomos los objetos arquitectónicos, representados en dibujos de línea, muchas veces sin contexto. Las perspectivas de trazos rápidos quedan desplazadas: hay un trabajo con el plano que se pretende riguroso. Encontramos también un trabajo con el color –lo suponemos, porque aquí no podemos ver–, un trabajo con las sombras. Es un momento para la disciplina en que el dibujo gana valor por sí mismo.

Las maquetas acompañan las entregas en muy pocos casos: por supuesto hacer una maqueta implica un gran esfuerzo, y no sabemos si los participantes construyeron maquetas de estudio que no aparecen en las láminas entregadas. Pero es cierto que la maqueta tampoco ocupó un lugar fundamental en los talleres de arquitectura en los años 80, aunque parece recuperar valor en los años siguientes. Esto último podría constatarse indagando en los ejercicios de los talleres de grado, porque como dice Fernando Aliata, “en muchos casos las entregas de los trabajos de taller en las universidades comienzan a parecerse a las entregas de concursos”; efectivamente, buena parte de la enseñanza en los talleres sigue siendo un entrenamiento para hacer concursos, no sólo por los programas de necesidades en los que se trabaja –a los que no es posible acceder si no es a través de un concurso–, si no por cómo se plantean los ejercicios: a partir de un sitio y un programa con superficies.

Un tema central parece ser la introducción de los sistemas de representación digital.

Si se observan los dibujos de la colección, la irrupción de la computadora pareciera darse a mediados del tercer período, justo en el cambio de milenio. Pero es cierto que el uso de las herramientas digitales es, a fines de los 90 –cuando empieza a masificarse el uso de las computadoras personales–, todavía escaso y rudimentario si lo comparamos con el momento actual.

Así aparecen primero unas perspectivas muy esquemáticas, como de malla de alambre. No hay color ni texturas. Las primeras renderizaciones de los modelos 3D son todavía muy rudimentarias. Esto

está relacionado con las capacidades de las computadoras de esos momentos: para hacer un render había que tener una muy buena computadora y llevaba muchísimo tiempo. Pero esta tosquedad de los dibujos muchas veces se resolvía con un trabajo más híbrido, por ejemplo, a partir de un montaje en Photoshop.

El hiperrealismo va ganando terreno al tiempo que los programas de modelado y de renderizado se hacen más accesibles. Hoy cualquier estudiante maneja Sketchup, pero no todos pueden manejar programas más sofisticados de modelado. El programa de renderizado –que implica un segundo momento del trabajo para producir imágenes tridimensionales– obliga al seteo de ciertas condiciones materiales y lumínicas de la forma. La atención a la luz y al material se vuelve muy importante: cómo es la luz, de dónde viene, con qué intensidad y tono; qué efecto produce en el material; ¿el material es transparente, refleja, es difuso o absorbe?, ¿tiene textura, es liso? El render obliga a decidir sobre estos aspectos. Aparece esta atención a la que invita Zumthor en su trabajo sobre las atmósferas: cómo funciona un material junto a otro, y cómo estos se comportan bajo determinada condición lumínica. De ahí el reiterado uso de texturas, pieles, juegos con la organización material.

También habría que vincular este “giro material” con la importancia que tuvieron desde fines de los 90 los textos sobre cultura tectónica de Frampton, pero especialmente en el ámbito local, al impacto de una serie de trabajos de arquitectos latinoamericanos, que en nuestro caso se vio muy tempranamente en las actuaciones de los rosarinos Rafael Iglesia y Marcelo Villafañe. Un interés que va a continuar en las siguientes generaciones, que van ampliar la mirada a otros trabajos atentos a la organización material, al trabajo con la piel.

Este hiperrealismo final, en el que estamos hoy, sin duda homogeneiza las entregas. Los renders son algo que se exige en las bases de los concursos³ (y en las entregas de los talleres de grado) y de lo que es muy difícil correrse. Los seteos de los programas de renderizado ya están muchas veces predefinidos y un capítulo diferente se abre con la irrupción de la Inteligencia Artificial, capaz de producir climas o dibujos “al modo de...” (lo vimos con las imágenes a la manera de Ghibli). Así, como observa Fernando, “El uso de los sistemas informáticos para el diseño y la representación generan una arquitectura donde es difícil ya encontrar la mano del autor, los gestos particulares que diferencien tajantemente los distintos modos de operar”. Sin embargo, las herramientas digitales son utilizadas, en la mayoría de los casos, más como herramientas de representación de una forma que se origina en las prácticas proyectuales ya consolidadas, que para pensar el proyecto desde otras lógicas vinculadas a la programación.

¹ En junio del corriente año se llevó a cabo en la FAU UNLP la presentación del libro con comentarios de la licenciada Mariana Santángelo y las arquitectas Paz Castillo y Carolina Kogan, docentes de Teoría e Historia de la Arquitectura de la UNSAM. Reunimos a continuación dichos comentarios que presentan diversos puntos de vista sobre esta obra colectiva cuyo objetivo es mostrar a lo largo de la historia la participación de docentes y graduados de la Universidad de La Plata en el sistema de concursos de arquitectura.

² Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.

³ Desde ya que para avanzar también en un análisis sobre los modos de la representación deberíamos saber qué se pide en las bases de los concursos, porque no suele ser libre la información que se entrega: en general, en las bases se especifica qué dibujos se debe realizar, en qué lámina, etc. Desde luego que esto deja un gran margen para los proyectistas, pero también restringe el tipo de documento que se presenta.