



CONTEMPORARY ARCHITECTURE: REGIONAL IDENTITY
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA: IDENTIDAD REGIONAL

The work of Bruno Stagno
La obra de Bruno Stagno

MATTHEW BERMAN
USA

CONTENTS

	Page
The Sustainable City: Searching for new archetype.....	5
The change from physical to virtual internationalism.....	8
Sincretismo Ambiental: the work of Bruno Stagno.....	11
Search for a new identity.....	15
Tradition intervenes.....	18
Perforated vs.hermetic space.....	20
First attempts.....	20
The redefinition of the envelope.....	23
An enunciation of the elements (The dematerialized facade).....	32
Why...What...Whose.....Identity? (Conclusive Remarks).....	39
Appendix: Historical precedent	
The Architect's research	41
Architectural Tradition meets context for the first time	42
The surge of Modernism	45
Le Corbusier- Latin America, India, and Africa	47
Alvar Aalto- Finland and The United States	48
Louis Kahn - Dhaka, Ahmedabad, and Israel	50
Luis Barragan - Mexico	51
The Post-Modern reaction and the loss of context	55

CONTENIDOS

La ciudad sostenible: buscando un nuevo arquetipo	5
El cambio de lo físico al internacionalismo virtual	8
Sincretismo ambiental: la obra de Bruno Stagno	11
Búsqueda de una nueva identidad	15
Espacio perforado versus hermético	18
Primeros intentos	20
La redefinición de la piel	20
Una enunciación de los elementos: la fachada desmaterializada	23
Porqué...Qué....De quién la identidad? Notas para concluir	32
Apéndice: precedentes históricos	39
La búsqueda del arquitecto	41
La tradición arquitectónica encuentra el contexto por primera vez	42
El surgimiento del modernismo	45
Le Corbusier: América latina, India, y Africa	47
Alvar Aalto- Finlandia y Estados Unidos	48
Louis Kahn - Dhaka, Ahmedabad, and Israel	50
Luis Barragán - México	51
La reacción post moderna y la pérdida del contexto	55

THE SUSTAINABLE CITY: SEARCHING FOR A NEW ARCHETYPE

Day-by-day the cultural patrimony of a region is harder to define, yet day-by-day it requires more of a definition. The expansion of telecommunications technologies and the ease of international travel has blurred the boundaries between cultures, infiltrating and contaminating original ideas, traditions, customs, and practices. With words like 'globalization' and 'universalism' upon us, we are forced to look for new ways to define our individual identities and our respective cultures.

As we face this globalization, we should interpret foreign influences and consciously adapt and transform them into new, vibrant and unique forms. If we reject them outright, we reject evolution, if we accept them without question we have succumbed to passive assimilation, giving up any claim to an established cultural tradition. Therefore, we must invite the influences, but carefully screen them with an active and conscious eye, one that takes advantage of the possibilities yet filters out all of the unwanted effects.

How then do we, as architects, attempt to give a physical identity to an environment that is constantly pushing the definition of that same identity? This question has been posited by possibly every architect in history, but it has never been more apparent than in the globalizing trends of the present-day. For example, during the height of the British Empire architects answered by providing a universal, yet adaptable architecture, based in styles of the Victorian period, for the different climates and cultures that made up the empire. Le Corbusier asked this question when confronted with providing a modern solution in India, Alvar Aalto spent his entire life trying to relate man's sense of identity to his context, and Luis Barragán undertook the task of giving Mexico a contemporary, yet recognizable individuality. (The work within will also attempt to provide a coherent answer to this question.)

As Kenneth Frampton points out in his historiography entitled *Modern Architecture: A Critical History*, "...a regionally inflicted but critical and 'revisionist' form of modern architecture has been in existence for the past forty years or more; certainly since Amancio Williams'

LA CIUDAD SOSTENIBLE: Búsqueda de un nuevo arquetipo

Cada día el patrimonio cultural de una región es más difícil de definir, pero cada día requiere más de una definición. La expansión de las tecnologías de las telecomunicaciones y la facilidad de los viajes internacionales han desdibujado las fronteras entre culturas, la infiltración de contaminantes y originales ideas, tradiciones, costumbres y prácticas. Con palabras como 'Globalización y universalismo' rondándonos, nos vemos forzados a buscar maneras novedosas de definir nuestras identidades individuales y nuestras respectivas culturas.

Al enfrentar esta globalización, debemos interpretar las influencias extranjeras y conscientemente adaptarlas y transformarlas en formas nuevas, vibrantes y únicas. Si las rechazamos de plano, rechazamos la evolución, si las aceptamos sin discusión hemos sucumbido a la asimilación pasiva, renunciando a cualquier reivindicación de una tradición cultural establecida. Por lo tanto, debemos invitar a las influencias, pero filtrar cuidadosamente con un ojo activo y consciente, lo que podemos aprovechar de las posibilidades y descartar los efectos indeseados.

¿Cómo entonces, los arquitectos, debemos dar una identidad física a un entorno en constante definición de esa misma identidad? Probablemente, esta pregunta ha sido postulada por todos los arquitectos de la historia, pero nunca había sido tan impostergable como en esta época de globalización. Por ejemplo, en su apogeo los arquitectos del Imperio Británico propusieron una arquitectura universal, pero adaptada, basada en estilos de la época victoriana, para los diferentes climas y culturas que componían el imperio. Le Corbusier hizo esta pregunta cuando se enfrentaba a resolver una solución moderna en la India; Alvar Aalto pasó toda su vida tratando de relacionar el sentido de la identidad del hombre con su contexto, y Luis Barragán emprendió la tarea de dar a México una individualidad contemporánea reconocible. Este trabajo también intentará dar una respuesta coherente a esta pregunta.

Como Kenneth Frampton señala en su historiografía llamada *"Arquitectura Moderna: una Historia Crítica"*, "...una forma de arquitectura moderna basada en lo regional, pero crítica y revisionista, ha existido durante

This new identity, based on a critically discriminating approach to regional influences, termed “critical regionalism” by Frampton, questions the duality of an idealized modern architecture in combination with very specific and particular regional identities.

In their article entitled ‘The Grid and the Pathway’³ Alex Tzonis and Liane Lefaivre comment on the use of regionalism in the work of Dimitris Pikionis in Athens. They challenge the validity of Frampton’s critical regionalism arguing “that the constant interaction of different cultures invalidates the ‘regional’ aspect of the theory.”⁴

However, they are quick to cite that Pikionis’ use of regional traditions is not to conjure up “tender emotions” of the past in some sort of anachronistic folklorian tradition, but to give the inhabitants “platforms to be used in an everyday sense... to supply that which, in the context of contemporary architecture, everyday life does not.” To this they add that “the investigation of the local is the condition for reaching the concrete and the real, and for re-humanizing architecture.”⁵ [emphasis added] The crux of a reinvigorated and adapted cultural patrimony lies within the interpretation of critical regionalism in this final sentence. Edward Jones supplements this definition, asserting that “if by regional we mean works that result from direct observation of a place with the capacity to extend and transform, then OK.”⁶ This is the approach that will enable regional character to communicate with contemporary architecture.

los últimos 40 años o más; con seguridad desde la famosa Casa sobre el Arroyo de Amancio Williams, en Mar del Plata¹ en 1945². Esta nueva identidad basada en una aproximación discriminatoria de las influencias regionales, llamada “regionalismo crítico” por Frampton, cuestiona la dualidad de una arquitectura moderna idealizada en combinación con identidades regionales muy particulares y específicas.

En el artículo titulado “The Grid and the Pathway”³ Alexander Tzonis y Liane Lefaivre comentan el uso del regionalismo en la obra de Dimitris Pikionis en Atenas. Ellos desafían la validez del regionalismo crítico de Frampton argumentando que “la interacción constante de las diferentes culturas, invalida el aspecto regional de la teoría.”⁴ Sin embargo, afirman que Pikionis hace uso del regionalismo no “para conjurar tiernas emociones” del pasado en una especie de tradición folklórica anacrónica, sino para dotar a los habitantes de “plataformas para ser usadas cotidianamente... que suplan lo que, en el contexto de la arquitectura contemporánea, la vida diaria no da. A esto, agregan que “la investigación de lo local es una condición para alcanzar lo concreto y lo real y así, re-humanizar la arquitectura”⁵. (Añade énfasis). El apogeo de un patrimonio cultural adaptado y revigorizado radica en la interpretación del regionalismo crítico en esta frase final. Edward Jones completa esta definición, afirmando que “si por regional entendemos trabajos que resulten de la observación directa de un lugar con la capacidad de extenderse y transformarse, entonces OK.”⁶ Esta es la aproximación que capacitará al carácter regional para comunicarse con la arquitectura contemporánea.

1. Casa sobre el arroyo en Mar del Plata, 1943-1945. Williams writes that the “main goal of this house was to be a form in space that would not nullify nature. At the same time, in its totality, it would also be a structure.” The house brings its own authenticity to the site while coherently uniting both banks of the stream, “where nature plays out its lyrical game.” (Williams, Amancio: Amancio Williams, Gaglianone Establecimiento Grafico S.A., Chilavert 1146, Buenos Aires, 1990; p. 31.)

2. Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd., London, 1987; p.7.

3. Tzonis, A. and Lefaivre, L.: “The Grid and the Pathway: an introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis”, *Architecture in Greece*, 15, 1981; pp. 164-78

4. Segre Roberto: “The trajectory of Bruno Stagno”, *Summa* 289,1991; pp.22-35.

5. 2. Frampton, op cit.: p. 326 (Citation from: Tzonis, A. and Lefaivre, L.: “The Grid and the Pathway: an introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis”, *Architecture in Greece*, 15,1981; pp.164-78).

6. Jones, Edward: “Globalism and Regionalism”, *Educating Architects*, A.D. Academy Editions, London, 1995; p.119.

1 Casa sobre el arroyo en Mar del Plata, 1943-1945. A. Williams escribió que “la meta principal de esta casa fue la de ser una forma en el espacio que no anule a la naturaleza. Paralelamente, en su totalidad, también podría ser una estructura”. La casa aporta su propia autenticidad al sitio, mientras une ambos bancos del arroyo, “donde la naturaleza realiza sus juegos líricos”. (Williams, Amancio: Amancio Williams, Gaglianone Establecimiento Gráfico S.A., Chilavert 1146, Buenos Aires, 1990; p.31.)

2 Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson Ltd., London, 1987; p.7.

3 Tzonis, A. and Lefaivre, L.: “The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis”, *Architecture in Greece*, 15, 1981; pp. 164-78.

4 Segre, Roberto: “The Trajectory of Bruno Stagno”, *Summa* 289/1991; pp.22-35.

5 Frampton: op.cit.; p. 326. (Citation from: A. Tzonis and L Lefaivre, : “The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis”, *Architecture in Greece*, 15, 1981; pp. 164-78.

6 Jones, Edward: “Globalism and Regionalism”, *Educating Architects*. A.D. Academy Editions, London, 1995; p. 119.



The Casa sobre el Arroyo in Mar del Plata is one of the most celebrated works of modern architect Amancio Williams (1913–1989), and one of few built during his lifetime. Williams designed this house in the early 1940s for his father, Alberto Williams, a well known composer and conductor. He took on this project only a few years after graduating from the University of Buenos Aires and in collaboration with his wife, Delfina Galvez. A thin concrete arch straddling a stream supports a flat concrete slab, which contains the main level of the house. Horizontal ribbon windows wrap around all four sides of the house, which originally contained a wood-paneled interior. Williams was one of the protagonists of modernism in Latin America, and his work, including the Casa sobre el Arroyo, has exerted great influence on recent generations of architects in Argentina.

La Casa del Arroyo en Mar del Plata es la obra mas celebrada del arquitecto Amancio Williams (1913-1989) y una de las pocas realizadas. La diseñó para su padre, Alberto Williams, un compositor y director de renombre, a comienzos de 1940. Realizó el proyecto apenas graduado de la Universidad de Buenos Aires y con la cooperación de su esposa, Delfina Galvez. Un esbelto arco de concreto saltando sobre el arroyo soporta una losa plana de concreto, que contiene el nivel principal de la casa. Una banda horizontal de ventanales la envuelve perimetralmente, la cual originalmente tenía panelería de madera en el interior. Williams fue uno de los protagonistas del modernismo en latinoamérica y su trabajo, incluso la Casa sobre el Arroyo, ha tenido enorme influencia en las recientes generaciones de arquitectos argentinos.

Fotografías tomadas de la página Watch Day 2012,
World Documents Fund. www.wmf.org

THE CHANGE FROM PHYSICAL TO VIRTUAL INTERNATIONALISM

We, as a global society, have entered into a new accord, a new type of internationalism, for lack of a better or less weighted word. The internationalism of this new era is no longer based in a style or an aesthetic-a physical realization-but in a mood or an experience. The mood is of the virtual superhuman-the fax machine, the internet, high speed travel and video conferencing.

With the day-to-day influx of new traditions and new cultures that influence our regional environments, that which defines and identifies a culture remains intangible, out of human scale. Certain tangibilities still exist, yet they are locked down and part of a specific time period. The obvious tangibilities, such as monuments, buildings and material objects provide a physical identity for an environment yet they become archaically formal if they are preserved only for their aesthetic value. (And we end up with such imaginative wonderlands of historic kitsch as Colonial Williamsburg, Old Alexandria, Sturbridge Village, and Frontierland, USA, which exist as impetuous (and frivolous) tokens to a time that existed only in a utopian past, created by story books and Hollywood, devoid of any comprehensive description.) Aside from the tangibility of the object as an instantaneously satiating source of cultural identity, we are also confronted day after day with the tangible influence of language-words and phrases that help us to define our experiences. These words, out of context, limit our movement and means of expression. Anyone who has ever studied another language apart from their native tongue knows that certain words or expressions exist that carry with them experiences (baggage) that cannot be translated easily. Structuralist theory of the early Twentieth Century suggests that "the way we conceptualize the world is ultimately dependent of the language we speak. And by analogy, it will depend on the culture we inhabit."¹

Unfortunately, blanket words are used to justify universal spatial concepts-such as Charles Jencks' intemperate classifications of classical, modern, post-modern, high-tech, and deconstructive-thereby qualifying an idea or a suggestion of space with a pre defined, recognized, definition of that space (more baggage).

EL CAMBIO DEL INTERNACIONALISMO FISICO AL VIRTUAL

Como sociedad global, hemos entrado en un nuevo acuerdo, un nuevo tipo de internacionalismo, para mejor o peor o para un mundo más liviano. El internacionalismo de la nueva era ya no está basado en el estilo o la estética - una realización física- sino en un estado de ánimo o en una experiencia. El estado de ánimo es el super-humano virtual - el fax, el internet, conferencias rápidas por computadora o video.

Con las influencias cotidianas de las nuevas culturas y tradiciones en nuestro ambiente, aquello que define e identifica a una cultura permanece intangible, fuera de la escala humana. Algunas percepciones aún existen pero están bloqueadas y son parte de un período de tiempo determinado. Las más obvias, como monumentos, edificios y objetos materiales proveen una identidad física para el entorno; aunque formalmente sean arcaicas se preservan por su valor estético. (Y terminamos con estos imaginativos "países de maravillas" de un kitsch histórico como Williamsburg Colonial, Antigua Alexandria, Pueblito Sturbridge y Fronterilandia, USA, que existen como impetuosos (y frívolos) hitos en un tiempo que existe solo en un pasado utópico, creado por historietas y Hollywood y desposeídos de toda descripción comprensible). Además de la tangibilidad del objeto como una fuente inmediata para saciar la identidad cultural, también estamos enfrentados permanentemente con la influencia tangible del lenguaje -palabras y frases que nos ayudan a definir nuestras experiencias. Estas palabras, fuera de contexto, limitan nuestra expresión, sus significados y sus movimientos. Cualquier persona que haya estudiado un lenguaje ajeno a su lengua materna, sabe que existen ciertas palabras o expresiones que acarrearán consigo toda una experiencia (bagaje) y que no se pueden traducir fácilmente. La teoría estructuralista de comienzos del siglo XX, sugiere que "la forma como conceptualizamos el mundo es finalmente dependiente de la lengua que hablamos. Y por analogía, depende de la cultura a la que pertenecemos".¹

Desafortunadamente, utilizamos palabras vacías para justificar conceptos espaciales universales -tales como las temperamentales clasificaciones de Charles Jencks de lo clásico, moderno, post-moderno, hightech, y de-

Instead of defining the spatial experience by investigating the needs of the program within the local context, these characterizations developed pre-conceptions by way of historical precedent (i.e. the proliferation of the modern mirror-cube office complex). Words can be wonderful within defined context, but it is only the intangibility of the local experience that can define the solution to the program. For example, Eskimos have over fifty different words to describe snow, each referring to a different material capacity or experiential quality. When an American or European sees the same thing, he or she sees snow. Therefore, it is the experience of being in the environment of 'snow' that will enable the observer to understand the various local attributes and influences that 'snow' has on that same culture. To analyze the experiences through the vocabulary of local attributes and influences instead of through clumsy general terminology, should be the optimal objective.

What therefore is the intangible, or, better yet, what constitutes the local, relative experience? The intangibilities are the continually developing ideas and theories on which a culture and the physical creations are influenced and based. What constitutes the experience is the equanimity of space-light, climate, foliage; the inescapable forces of nature untouched by man. Humanity confronts these forces on a daily basis and continually searches for means to co-exist comfortably within them.

Throughout time, human beings have attempted to conquer nature, but it is what continues to define and control us and is the only element that will not change regardless of cultural and traditional metamorphoses. The Finnish architect Alvar Aalto once said, "architecture cannot disengage itself from natural and human factors, on the contrary, it must never do so. It's function, rather is to bring 'nature' even closer to us."² It is what will help us to sustain cultural identities by rehumanizing our architectures.

This attitude is the impetus behind the work of Costa Rican architect Bruno Stagno, whose achievements herein will prove to be consummate examples for a redefined modern tradition for the next century, based on the relation between the individual and his context.

constructivista - calificando una idea o una sugerencia de espacio con una definición preconcebida, reconocida del espacio (mas bagage). En vez de definir la experiencia espacial investigando las necesidades del programa dentro del contexto local, estas caracterizaciones desarrollan pre-concepciones por la vía de precedentes históricos (i.e. la proliferación del moderno cubo de cristal para oficinas). Las palabras pueden ser maravillosas dentro de un contexto definido, pero solo la intangibilidad de la experiencia local puede definir la solución al programa. Por ejemplo, los esquimales tienen cerca de cincuenta diferentes acepciones para definir nieve, cada una refiere a la capacidad de un material diferente o cualidad experiencial. Cuando un americano o un europeo ve la misma cosa, ve nieve. Sin embargo, es la experiencia de estar en el contexto de "nieve" lo que capacitará al observador para entender los variados atributos e influencias que "nieve" tiene en esa cultura. Analizar las experiencias a través del vocabulario del atributo local y las influencias en vez de una terminología confusa y generalizada, debería ser el objetivo principal.

Qué es lo intangible? o bien, qué constituye la experiencia relativa, local? Las intangibilidades son el desarrollo constante de ideas y teorías en las cuales una cultura y las creaciones físicas están influenciadas y sustentadas. La experiencia se constituye en la ecuanimidad del espacio - la luz, el clima, el follaje; las inevitables fuerzas de la naturaleza intocadas por el hombre. La humanidad confronta estas fuerzas todos los días y continuamente está buscando la manera de convivir confortablemente con ellas. Con el paso del tiempo, los seres humanos han tratado de conquistar la naturaleza, pero es lo que continúa definiéndonos y controlándonos y es el único elemento que no cambia, indiferente a las metamorfosis culturales y tradicionales. El arquitecto finlandés Alvar Aalto dijo una vez: "la arquitectura no se puede desentender de los factores humanos y naturales, por el contrario, nunca debe hacerlo. Su función es la de traerla más cerca de nosotros."² Re-humanizar la arquitectura es lo que nos ayudará a sustentar las identidades culturales.

Esta actitud es el ímpetu que provoca la obra del arquitecto costarricense Bruno Stagno, cuyas realizaciones comentadas aquí, probarán ser ejemplos consumados de una tradición moderna redefinida para el próximo siglo, basado en la relación entre el individuo y su contexto.

During the past 28 years of his professional career, Bruno Stagno has studied and continues to investigate the marriage of cultural patrimony and contemporary society. His architecture speaks of adaptation while redefining its context to promote modernity. It searches for a solution to the contemporary disparity established in 1961 by Paul Ricoeur, in 'Universal Civilizations and National Cultures', when he remarks,

*"In order to get on the road toward modernization, is it necessary to jettison the old cultural past which has been the raison d'être of a nation?... Whence the paradox: on the one hand it has to root itself in the soil of its past, forge a national spirit, and unfurl this spiritual and cultural revindication before the colonist's personality. But in order to take part in modern civilization, it is necessary at the same time to take part in scientific, technical, and political rationality, something which very often requires the pure and simple abandon of a whole cultural past."*³

Stagno has very delicately orchestrated this paradox to re-establish an architectural identity, that has not been appropriated from foreign influences, within a country that is on the receiving end of Western hegemony. His research has taken him all over the world and has succeeded in providing him with a coherent foundation on which to build his own architectural vocabulary.

Durante 28 años de carrera profesional, Bruno Stagno ha estudiado y continúa investigando, el matrimonio entre patrimonio cultural y sociedad contemporánea. Su arquitectura habla de adaptación y mientras redefine el contexto, promueve la modernidad. Busca una solución a la disparidad contemporánea establecida por Paul Ricoeur, en "Civilizaciones Universales y Culturas Nacionales", cuando anota:

*"Es necesario el pasado cultural, que ha sido la razón de ser de la nación, para entrar en el camino hacia la modernización? He aquí la paradoja: por un lado debe enraizarse en el suelo de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta revindicación cultural y espiritual ante las personalidades colonizadoras. Pero, para formar parte de la civilización moderna, es necesario participar paralelamente en una racionalidad científica, técnica, política, algo que a menudo requiere del puro y simple abandono de todo el pasado cultural."*³

Stagno ha orquestado muy delicadamente esta paradoja para reestablecer una identidad arquitectónica, que no ha sido apropiada por influencias foráneas, en un país que está en el extremo de la hegemonía occidental. Sus búsquedas lo han llevado a través del mundo y ha logrado proveerse de una sólida fundación sobre la cual construir su propio vocabulario arquitectónico.



1 Storey, John: The Introductory Guide to Cultural theory and Popular Culture, The University of Georgia Press, Athens, 1993; p. 71.
2 Pearson, Paul David: Alvar Aalto and the International Style, Whitney Library of Design, New York, 1978.
3 Frampton, Kenneth: Modern Architecture: A Critical History, Thames and Hudson Ltd., London, 1987; p. 313.

1. Storey, John: The introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture, The University of Georgia Press, Atenas, 1993; p. 71.
2 Pearson, Paul David: Alvar Aalto and the International Style, Whitney Library of Design , New York, 1978.
3. Frampton, Kenneth: Modern Architecture: A Critical History, Thames and Hudson Ltd., London, 1987; p. 313.

"Every people that has produced architecture has evolved its own favourite forms, as peculiar to that people as its language, its dress, or its folklore. Until the collapse of cultural frontiers in the last century, there were all over the world distinctive local shapes and details in architecture, and the buildings of any locality were the beautiful children of a happy marriage between the imagination of the people and the demands of the countryside."

-Hassan Fathy, Architecture for the Poor,
an Experiment in Rural Egypt (1973)

Todo pueblo que ha producido arquitectura ha evolucionado sus formas favoritas, tan peculiares a esa gente, como su lenguaje, sus ropajes, o su folklore. Hasta el colapso de las fronteras culturales en el siglo pasado, había en el mundo entero formas y detalles distintivos en arquitectura y las construcciones de cada localidad como el niño hermoso de un matrimonio feliz entre la imaginación de la gente y las demandas de su entorno.

-Hassan Fathy, Architecture of the Poor,
An Experiment in Rural Egypt (1973).

SINCRETISMO AMBIENTAL: THE WORK OF BRUNO STAGNO

It was Le Corbusier who said *"the purpose of construction is TO MAKE THINGS HOLD TOGETHER; of architecture TO MOVE US."*¹ Within lies a discrepancy that has affected the present state of architecture. Architecture cannot simply be the art of design, it must be the bonding agent as well. Its purpose is to provide place, both through physical construction and the more ephemeral connection. What is so implausible about many of the historic doctrines that attempted to define a "correct" architecture for a universal situation, such as CIAM, is their simultaneous negation of day-to-day human, subconscious, and idiosyncratic habits and familiarities-all of that 'stuff' that makes up our individual and cultural identities. We do not grow up in voids. We are influenced by our environments, from the way we dress and eat to the way we interact with other human beings-everything that we do is indigenous to the region in which we do it. As a reaction to the pervasive amnesia of cultural modernism, the Swiss linguist Ferdinand de Saussure introduced the concept of the "syntagmatic axis of language," by establishing the idea of "convention-of cultural agreement."²

Clearly however, this syntax can be applied to the broader investigation of cultural identity- the orderly or systematic arrangement for why we do what we do within our environments. This is not to say that our habits are only autochthonal to us, it is quite possible that more than one individual or culture share common traits, but that each individual and culture establishes certain innate relationships with their environments. Our architecture therefore, should respond accordingly and provide these same human beings with their associative identities.

SINCRETISMO AMBIENTAL: LA OBRA DE BRUNO STAGNO

Fue Le Corbusier quien dijo: *"el propósito de la construcción es hacer que las cosas se mantengan unidas, para que la arquitectura nos conmueva"*.¹ Entremedio yace una discrepancia que ha afectado la situación actual de la arquitectura. La Arquitectura no es solo el arte de diseñar, sino debe servir además como agente vinculador. Su propósito es proveer lugares a través de la construcción y con conexiones más efímeras. Lo que parece inverosímil en casi todas las doctrinas históricas existentes que intentan definir una arquitectura "correcta" para una situación universal, como el CIAM, es la negación simultánea del día a día humano, el subconsciente, hábitos y familiaridades- todas esas "cosas" que hacen nuestra individualidad e identidades culturales. No crecemos en vacíos. Estamos influenciados por nuestros entornos, desde la forma en que nos vestimos y comemos, hasta como interactuamos con nuestros congéneres- todo lo que hacemos es intrínseco a la región en la cual lo hacemos. En reacción a la penetrante amnesia del modernismo cultural, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure introdujo el concepto de "eje sintagmático del lenguaje", estableciendo la idea de "convención - de acuerdo cultural".²

Claramente sin embargo, la sintaxis puede ser aplicada a una investigación más amplia de identidad cultural - el arreglo sistemático y ordenado por el cual hacemos lo que hacemos en nuestros ambientes. No podemos afirmar que nuestros hábitos son autóctonos sólo para nosotros, es muy posible que mas de un individuo o cultura comparta rasgos comunes, pero es cierto que cada individuo y cultura establece ciertas relaciones innatas con su entorno. Nuestra arquitectura por lo tanto, debe responder en conformidad y proveer a estos seres humanos con sus identidades asociativas.

In a very large nutshell, this is what attracted me to the sincretismo ambiental³, the conceptual framework of architect Bruno Stagno. Born in southern Chile of French and Italian parentage and educated in a European environment, he was forced to assimilate foreign influences into his rural and local Latin environment at a very early age. These influences, from the very beginning, established the universal-regional dichotomy that would follow him into his professional career. From his very early work in the 1970s to his most recent work with international conglomerates such as Xerox, IBM and Dole Fresh Fruit, his attention to the regional environment is observant and sensitive. Within this respect for tradition however, is a fervent zeal for the future. Similar to Luis Barragán in Mexico, Stagno tries to capture the essence and spirit of Costa Rica using sincretismo ambiental - the paradigm for the fusion of both regional tradition and universal promise.

The language of the sincretismo ambiental developed out of a conversation between Stagno and architect/critic Roberto Segre in 1991, whereby both discussed Stagno's earlier work as a hybridization of two distinct contexts. Prior to this conversation, Stagno had written a series of articles, two of which, "Mestizo and Human Architecture" (1984) and "Which Architecture for Costa Rica?" (1987), directly attempted to define this methodology. In 1991, at a conference given at the College of Architects of Costa Rica, Segre presented a two-week course entitled "Architecture for the XX Century in Latin America." This focused on the cos-

En síntesis, esto es lo que me atrajo del sincretismo ambiental³, el marco conceptual de la obra de Bruno Stagno. Nacido en el sur de Chile de abuelos italianos y franceses y educado en un ambiente europeo, fue forzado a asimilar las influencias extranjeras en su entorno latino, local y rural a muy tierna edad. Estas influencias, desde el comienzo, establecieron una dicotomía universal-regional que lo ha perseguido a través de su carrera. Desde sus primeros trabajos en 1970, hasta sus mas recientes con multinacionales internacionales como Xerox, IBM, Dole Fresh Fruit y Ford, su atención al entorno regional es observadora y sensitiva. De la mano con este respeto por la tradición, descubrió un celo ferviente por el futuro. Como Luis Barragán en México, Stagno trata de capturar la esencia y el espíritu de Costa Rica usando su sincretismo ambiental - el paradigma de la fusión entre la tradición regional y la promesa universal.

El término de sincretismo ambiental surgió de una conversación entre Stagno y el crítico de arquitectura Roberto Segre en 1991, mientras discutían el trabajo anterior de Stagno como una hibridación de dos contextos distintos. Previo a esta conversación, Stagno ha escrito una serie de artículos, dos de los cuales "Por una Arquitectura Humanista y Mestiza" (1984) y "¿Cual Arquitectura para Costa Rica?" (1987), intentaban claramente definir esta metodología. En 1991, en una conferencia impartida en el Colegio de Arquitectos de Costa Rica, Segre presentó un curso de dos semanas llamado "Arquitectura para el siglo XX en Latinoamérica". Este se enfocó en la cosmopolitización como una



Dole Fresh Fruit / Xerox Costa Rica 1987



mopolitanization as a rational dialectic for interpreting the assimilation of modernity within the periphery of the past. Following the conference, Stagno remarked in accord with Segre's position:

*"This concept implicates the cultural and historical synthesis of an architecture that is nourished by different identities. It attempts, within the narrow margins allowed by its subtle limits, to create an expression that contains and rescues traditional and local elements while remaining modern by incorporating universality and contemporaneity. Within this subtle dialectic stance, we believe it is possible to evolve and conceptually synthesize design between the universal and the regional. This will expressly manifest a continuity of attitude from the beginning to the end of the project. We can respond to the traditional challenges posed by permanent environmental conditions by consciously incorporating modernity only when the intervention will enrich the project."*⁴

Stagno's approach to a critically regional architecture is slightly different from the Frampton and Tzonis/Lafaire view. Rather than proposing resistance to foreign influences, he proposes a conscious incorporation. Although both perspectives are in reaction to an earlier trend of architectural globalism and the universalizing trends of the economy and politics, Stagno, like most Latins, has no desire to reject or even resist the cultural engineering dominated by Western hegemony.

dialéctica racional para interpretar la asimilación de la modernidad entre la periferia del pasado. Más tarde, de acuerdo con la postura de Segre, Stagno anotó:

*"Este concepto implica la síntesis cultural e histórica de una arquitectura que está alimentada por identidades diferentes. Intenta en los estrechos márgenes permitidos para estos sutiles límites, crear una expresión que contiene y rescata los elementos tradicionales y locales mientras permanece moderna porque incorpora la modernidad y la contemporaneidad. En esta sutil instancia dialéctica, creemos que es posible evolucionar y conceptualmente sintetizar el diseño entre lo universal y lo regional. Esto manifiesta expresivamente una continuidad de actitud desde el comienzo hasta el final del proyecto. Podemos responder a los desafíos tradicionales formulados por condiciones ambientales permanentes incorporando conscientemente la modernidad sólo cuando la intervención enriqueciera al proyecto"*⁴

La aproximación de Stagno a una arquitectura crítica regional, es un poco distinta del punto de vista de Frampton y Tzonis-Lafaire. Más que proponer resistencia a las influencias extranjeras, propone una incorporación consciente. Aunque ambas perspectivas están en reacción, una temprana tendencia a la arquitectura globalista y la universalización de la economía y la política, Stagno, como muchos latinos, no quiere rechazar, ni tampoco resistir la dominación cultural de la hegemonía occidental.



En este edificio Stagno usó materiales locales disponibles y cercanos, conocidos por la mano de obra local. El uso de parasoles que mantengan las ventanas en sombra ha sido una constante en su obra.

However, he is also absolutely dedicated to a manifest local culture and tradition. It would be very easy to close the proverbial cultural doors to outside influences and concentrate on a nationalistic image but it becomes increasingly difficult if those same doors are swung wide open. These Latin cultures are trying to attract business and industry from the developed world and unfortunately economy comes before patrimony. Stagno understands the Latin desire to be part of the developed world; yet, he also clearly understands the sensorial connection of the collective memory to the local environment. This coherent adaptation is what allows him to maintain a critically sensitive contemporary regionalist architecture.

1. Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, Dover Publications Inc., New York, 1986; p. 19. (Translation by Frederick Etchells.)
2. This can be clarified by explaining that we, as part of unique cultures, have decided to agree on the association of word to meaning. For example, the association of red=stop/green=go, and the association of the word "dog" to a four-legged canine creature has become part of our cultural reality because we, as similar beings living on common ground, have agreed on this convention. [Storey, John: *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, The University of Georgia Press, Athens, 1993; p. 70.]
3. English translation: 'ambient syncretism' [For a more complete definition of this axiom, refer to the following articles written by Bruno Stagno: "Architecture and Ambient Syncretism," *Pensamiento Centroamericano*, Vol. XLVIII, No. 219, Apr.-Jun., 1993. or "Arquitectura para una latitud," Bahareque, 1995.]
4. Bruno Stagno: "Architecture and Ambient Syncretism," *Pensamiento Centroamericano*, Vol. XLVIII, No. 219, Apr.-Jun., 1993.

Sin embargo está absolutamente dedicado a expresar la tradición y culturas locales. Sería muy fácil cerrar las proverbiales puertas culturales a las influencias externas y concentrarse en una imagen nacionalista, pero se hace más difícil si esas puertas están de par en par abiertas. Estas culturas latinas están intentando atraer inversiones e industrias del mundo desarrollado y desgraciadamente, la economía desplaza al patrimonio. Stagno entiende el deseo de Latinoamérica de ser parte del mundo desarrollado; también tiene muy clara la conexión sensorial y la memoria colectiva del entorno local. Esta adaptación coherente es lo que le permite mantener una arquitectura regionalista contemporánea y sensitivamente crítica.

1. Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, Dover Publications Inc., New York, 1986; p.19. (Traducción por Frederick Etchells.)
2. Esto puede clarificarse explicando que, como parte de culturas únicas, hemos decidido concordar la asociación de la palabra con su significado. Por ejemplo, la asociación de luz roja= detenerse/ luz verde= continuar, y la asociación de la palabra "perro" a una criatura canina de cuatro patas ha terminado siendo parte de nuestra realidad, porque nosotros, como seres humanos que compartimos el mismo suelo, hemos acordado esta convención. (Storey, John: *Guía Introductoria a la Teoría Cultural y Cultura Popular*, The University of Georgia Press, Athens, 1993; p. 70.)
3. Sincretismo Ambiental: para una definición más completa de este axioma, referirse a los siguientes artículos escritos por Bruno Stagno: "Arquitectura y Sincretismo Ambiental", *Pensamiento Centroamericano*, Vol. XLVIII, N. 219, Abril-Junio, 1993. o "Arquitectura para una Latitud", Bahareque, 1995).
4. Bruno Stagno: "Arquitectura y Sincretismo Ambiental", *Pensamiento Centroamericano*, Vol. XLVIII, N. 219, Abril-Junio, 1993.

Plaza Mayor Shopping Center / Centro Comercial Plaza Mayor 1985



SEARCH FOR A NEW IDENTITY

The country of Costa Rica is a development paradox. The majority of the three-million inhabitants live within the jailed confines of their cellular compounds in the city, yet a majority of the lush, tropical landscape remains open and untouched. These inhabitants, because of fear of the unknown, rarely ever leave the ironic sense of security that a city provides. Therefore, the two contexts, except in the marginalized regions of the Caribbean, the agricultural zones dotted around the country, and, of course, the tourist areas, rarely ever mix. However, nature, or more specifically the influence of the natural environment, has intensely affected the local architecture and has helped Stagno to define his new identity on foreign ground. Of this influence, Stagno would later write:

The theme of identity has existentially haunted me for the last 20 years. In 1973 we moved from Chile to Costa Rica, generating an identity crisis that had profound consequences in our architectural practice.

"We arrived in a peaceful country that boasts a tropical climate with mild temperatures that oscillate between 63°F and 86°F and an eight month-long rainy season that annually averages 100 inches of rain and regularly cleanses the blue. We moved from a country with four seasons to a tropical country. The first school of architecture was founded as recently as 1970 and therefore, up to 1950 there were only a handful of architects with any academic formation, so that the scant architectural patrimony still existent today is largely due to the empirical practice of masons and contractors. Moreover, there existed only two publications on architecture, one being a compilation of photographs of old streets and buildings and the other was about adobe houses. In short, we decided to live in a country which, although indisputably Latin American, was significantly different and totally new to us.

Faced with a new reality, it was thus necessary to abandon an architectural practice based on basic volumes, flat roofs, and pure Mediterranean forms and to search for a new expression more in touch with the new latitudes. To arrive at a new architectural expression, however, it was vital to overcome the identity crisis, by adapting theory to reality. I thus decided to visit

EN BUSCA DE UNA NUEVA IDENTIDAD

Costa Rica es una paradoja del desarrollo. La mayoría de sus tres millones de habitantes, viven entre los carcelarios confines de los componentes celulares de la ciudad, todavía la mayoría del lozano paisaje tropical permanece abierto y no ha sido intervenido. Estos habitantes, a causa del temor a lo desconocido, raramente abandonan el irónico sentido de seguridad que les proporciona la ciudad. Sin embargo, los dos contextos, excepto en las regiones marginalizadas del Caribe, las zonas agrícolas esparcidas a través de todo el país, y, por supuesto, las zonas turísticas, casi nunca se mezclan. No obstante, la naturaleza, o más específicamente la influencia del entorno natural, ha afectado intensamente la arquitectura local y ha ayudado a Stagno a definir su nueva identidad en un terruño ajeno. De esta influencia, Stagno escribió más tarde:

"Los temas de la identidad y la apertura me preocupan existencialmente desde hace 20 años. En 1973 nos trasladamos de Chile a vivir a Costa Rica. Este traslado motivó una crisis de identidad que tuvo consecuencias en nuestra práctica de la arquitectura. Llegamos a un país de paz, cuya latitud y geografía le otorgan un clima tropical donde las temperaturas extremas en la meseta central son de 17°C a 30°C y con un régimen de lluvias de 2.500 mm concentrado en ocho meses, que limpia regularmente el cielo. Nos mudamos de un país de cuatro estaciones a uno tropical, de uno del Cono Sur a uno en Centroamérica, en el que la primera escuela de arquitectura se fundó en 1970 y, sin temor a equivocarme, hasta 1950 no existieron más de 10 arquitectos formados académicamente. Esto quiere decir, entre otras cosas que el escaso patrimonio que aún existe se debe mayormente a los maestros de obra y a constructores empíricos. Las publicaciones sobre arquitectura se reducían a un libro que recopilaba fotos de antiguas calles y edificios y otro sobre la casa de adobes. Habíamos decidido vivir en un país, aunque latinoamericano, desconocido, diferente y nuevo para nosotros.

Ante esta nueva realidad tuve que abandonar una práctica arquitectónica cuya expresión tenía que ver con volúmenes blancos mediterráneos, techos planos y formas más bien puras, para iniciar la búsqueda de una nueva expresión más acorde con esta nueva latitud. Era

every site that seemed relevant or important to an architect, but I was soon disappointed. Upon observing and discovering the country, I realized that the real patrimony of Costa Rica is its dense vegetation and its awesome views-not in vain has Costa Rica protected over 25 percent of its national territory. I discovered several attributes proper to these natural views, including the feeling of interiority, the incessantly changing tropical light that is dark and mysterious before the storms yet diaphanous afterwards, the lush diversity and tonality of the ever green vegetation, the sky as an infinite backdrop, and the ((mountain-ness" considered by Constantino Lascaris to be a behavioral attribute of the population. From these elements arose my architecture, a modest, and small scale one, but executed in aloneness, by vocation, but that gives us great joy ".¹

In order to appreciate the architectural focus and criticism of Bruno Stagno, one must understand the early formative process that has solidified twenty years of his work in Costa Rica. His strong educational foundation at the School of Architecture of the Catholic University of Chile, and his early post-graduation experiences in Paris in collaboration on the final phases of Le Corbusier's Firminy Church² provided him with a solid and rigorous base on which to make this transformation. This series of transitions from a small village in southern Chile, to the cosmopolitan capital city, to a modern European metropolis, and finally to a small Central American developing nation-slowly chipped away at his identity, leaving him without a figurative home. To discern his new environment, one that in almost every way is different from both Chile and France, he took it upon himself to study the new culture at its most basic levels.

He repeatedly asked himself what made this culture different from those he had just left, and how those differences could be expounded to help him establish and understand this (and his) new architectural identity. He studied the long overhanging eaves that capture the prevailing wind currents, shade the openings in the facade, and protect against the mid-day torrents (where drops speed horizontally and are capable of soaking even those who don the most capacious of umbrellas). He was intrigued by the way that the brilliant natural light was maneuvered into the depths of interior spaces through the use of clerestory lighting and interior patios. This became the stimulus for the definition of a

urgente resolver esta crisis y hacer una arquitectura más propia del país que nos acogía. Visité entonces todo lo que consideré un ejemplo importante de arquitectura contemporánea y, al no encontrar ahí un hilo conductor, comencé a recorrer el país y a observar. Descubrí que la vegetación y el paisaje son el patrimonio nacional, no en vano Costa Rica tiene el 25% de su territorio protegido. Descubrí algunos atributos espaciales de este paisaje como son su interioridad, su luz tropical a 1.100 m de altura, que cambia en instantes, diáfana después de la lluvia y oscura antes de la tormenta, la lujuria de los verdes, el cielo como paisaje y también el "enmontañamiento" (señalado por Constantino Láscaris) como comportamiento esencial de su población. De aquí surgió mi arquitectura, que es modesta, de pequeña escala y ejecutada en soledad creativa, por vocación, pero que nos produce enorme alegría".¹

Para apreciar el enfoque arquitectónico y crítico de Bruno Stagno, debemos entender el temprano proceso formativo que ha solidificado sus veinte años de trabajo profesional en Costa Rica. Las sólidas bases académicas de la Universidad Católica de Chile, y su experiencia de post-grado en París en la colaboración de las fases finales de la Iglesia de Firminy de Le Corbusier² lo dotaron de una rigurosa y fuerte base para hacer esta transformación. Esta serie de transiciones - de un pequeño pueblo en el Sur de Chile, a la capital cosmopolita, a una metrópolis moderna europea y finalmente a una pequeña nación en desarrollo de Centroamérica -, lentamente fragmentaron su identidad, dejándolo huérfano de un hogar figurativo. Para discernir su nuevo entorno, entorno que es diferente en casi todos sus aspectos tanto a Chile como a Francia, emprendió la tarea de estudiar esta nueva cultura desde sus niveles más básicos. Repetidamente se cuestionó qué hacía a esta cultura diferente de las que había dejado y cómo estas diferencias podían ser interpretadas para ayudarlo a establecer y entender esta nueva identidad arquitectónica. Estudió los largos aleros colgantes, que capturan las brisas predominantes, sombrean las aperturas de las fachadas, y protegen contra las torrenciales lluvias del mediodía (donde las gotas caen horizontales y veloces y son capaces de empapar aún a aquellos que están provistos de enormes paraguas). Lo intrigó cómo se manipulaba la brillante luz natural introduciéndola en lo profundo de los espacios interiores con el uso de la luz cenital y patios interiores. Esto sig-

new, associative identity - an identity that corresponds “to a climate of rain and sun, humidity and breeze, clouds and sky, and private interior spaces.”³

1. Ibid. (p.MI)

2. In association with Jose Oubrierie, Bruno Stagno continued plans and began construction on the Firminy-Vert Church, a project of Le Corbusier's which, at the time of his death in 1965, remained uncompleted. [see Stagno, Bruno: “EG. FIR. LC.”, AUCA: Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte, No. 22, 1972; pp. 16-28.] Although posthumously, it was Le Corbusier who gave Stagno the desire to search for influences among historical ruins, for it was Le Corbusier who said, “To be modern is not in fashion, it is a state. It is necessary to understand history, and he who understands history knows how to find continuity between that which was, that which is, and that which will be.” (Curtis, William J.R.: Le Corbusier: Ideas and Forms, Phaidon Press, London, 1995; p. 223.)

3. Stagno: op. cz.t.

nificó un estímulo para la definición de una identidad nueva y asociativa - una identidad que corresponde “al clima de lluvia y sol, humedad y brisa, nubes y cielos despejados y espacios interiores privados”.³

1. 1bid.

2. En asociación con José Oubrierie, Bruno Stagno continúa los planos y comienza la construcción de la Iglesia de Firminy Vert, un proyecto de Le Corbusier, que quedó inconcluso con su muerte, en 1965. (Ver: Stagno, Bruno: “EG. FIR.LC.”, AUCA: Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte, N. 22, 1972; pp.16-28.) Aunque póstumamente, fue Le Corbusier quien despertó en Stagno el deseo de buscar las influencias entre las ruinas históricas, porque fue Le Corbusier quien dijo: “Ser moderno no es una moda, es un estado. Es necesario entender la historia, y quien entiende la historia, conoce cómo encontrar la continuidad entre lo que fue, lo que es y lo que será”. (Curtis, William J.R.: L8 Corbusier: Ideas y Formas, Phaidon Press, Londres, 1995; p. 223).

3. Stagno: op. cz.t.



Edificio Ambos Mares, 1988

Casa Stagno 1976



Casa Vargas 1979

Country Day School, 1982



TRADITION INTERVENES

In 1972, Stagno said, *"To live in our time is to identify with our situation."* It was this basic thought that began his search for a new architectural identity. This involved an investigation of the architectural past of Costa Rica. The findings of his research are evident throughout his work and show an uncompromising dedication to understanding the needs of this context. The elements and traditions have not been simply lifted in their original conditions, but have been studied and adapted to fit contemporary situations. These various components were broken down into their respective parts and analyzed for their cultural significance and their function. He studied the use of open and airy corridors, long eaves, and deep light wells. The idea was not to reproduce the historical styles, but to interpret and modify them to fit the requirements of the present day. Of the various tectonic elements that dotted the Costa Rican landscape, Stagno was most influenced by those that took advantage of the pervasive natural environment. The casa de los corredores (house of the corridors) and the casa de zaguán (house of the central vestibule) were the most prevalent.

These two traditional tectonic forms responded to the needs of the people with respect to their surroundings because they were realized empirically, over time. In the casa de los corredores, the use of wide and long public corridors on one side while presenting a blank, sealed facade on the other provides the inhabitants with an interior, open, and communal gathering space that is sheltered from the rains and protected from the sewage of the street. "The corridor," notes Stagno, "is the space in which you learn about life...it is the place between the interior and the exterior, from which one can contemplate nature."¹ The spatial organization of the house assured that each room had access to the corridor. The function of each room, however, remained ambiguous, continually redefined by the changing needs of the occupants.

The central, light-filled, interior patio of the zaguán was the urban answer to the casa de los corredores. Restricted on both sides by neighboring property walls, the "centrally illuminated and ventilated space is a coherent and adequate answer to the necessity of inventing a communal space within narrow urban

TRADICION INTERVENIDA

En 1972 Stagno dijo: *"Vivir nuestro tiempo es identificarnos con nuestra situación"*. Fue este pensamiento básico el que comenzó su búsqueda de una nueva identidad arquitectónica. Esto involucra una investigación del pasado arquitectónico de Costa Rica. Los encuentros de esta búsqueda son evidentes a través de su trabajo y muestran una dedicación intransigente para entender las necesidades de este contexto. Los elementos y tradiciones no sólo han sido interpretados en sus condiciones originales, sino han sido estudiados y adaptados para ajustarse convenientemente a situaciones contemporáneas. Estos variados componentes fueron desglosados en partes y analizados para su significación cultural y su función. Estudió el uso de corredores abiertos y ventilados, aleros largos y los manantiales de luz. La idea no fue nunca la de reproducir los estilos históricos, sino interpretarlos y modificarlos para ajustarlos a los requerimientos actuales. Entre los variados elementos tectónicos que componen el paisaje costarricense, lo influenció mas fuertemente aquellos que sacaban ventaja del penetrante entorno natural. La Casa de Corredores y la Casa de Zaguán, fueron los ejemplos mas relevantes.

Ambas formas tectónicas tradicionales respondieron a las necesidades de este pueblo con respecto a su entorno, porque fueron realizadas empíricamente, a través del tiempo. En la Casa de los Corredores, el uso de corredores anchos y públicos en un lado de la casa, mientras se mantenía unas fachadas inexpresivas y selladas en los otros lados, proveía a sus habitantes con un espacio interior abierto y con un espacio que acogía a la comunidad que estaba protegida de las lluvias y de las alcantarillas de la calle. "El corredor", anota Stagno, "es el espacio intermedio en el cual se aprende sobre la vida... es el lugar entre el interior y el exterior, desde el cual uno puede contemplar la naturaleza".¹ La organización espacial de la casa aseguraba que cada cuarto tuviera acceso al corredor. La función de cada cuarto sin embargo, permanecía ambigua, continuamente redefinida por las necesidades de sus ocupantes.

El centro, lleno de luz, patio interior del zaguán, fue la respuesta urbana a la Casa de Corredores. Restringida en ambos lados por paredes aladañas, el espacio central iluminado y ventilado es una respuesta adecuada y coherente con la necesidad de inventar un espacio común

confines.”² This synthesis of space brought the same pervasive natural environment into the squalid life of the city. The program took advantage of natural air currents to ventilate all of the rooms, it provided public areas for reception and private areas for family gatherings, as well as deep porches for relaxation that also shaded the interior spaces, and clerestory lighting that brought natural light to the center of the house. The success of the zagudn is an example of an architecture that was modified to adapt to difficult urban conditions while maintaining a comfortable environment, recognizable to its inhabitants.

1 Stagno, Bruno: “Cuál arquitectura para Costa Rica?”, Módulo 18: Revista Trimestral de Diseño Industrial, June, 1984; p. 30.

2 Stagno, Bruno: “La versatilidad del zaguán, un aporte arquitectónico de Costa Rica,” Pensamiento Centroamericano, San José, Costa Rica, Vol. XLIX, No. 225, Oct.-Dec., 1994; pp. 16-21.

entre confines urbanos estrechos.”² Esta síntesis del espacio trajo la misma penetración del entorno natural a la escuálida vida de la ciudad. El programa se beneficia con las corrientes de aire natural para ventilar todos los cuartos, proveía de áreas públicas para recepción y áreas privadas para encuentros familiares, así como profundos corredores para relajarse que a su vez, sombreaban el espacio interior y la luz cenital que brindaba luz natural al centro de la casa. El éxito del zaguán es un ejemplo de una arquitectura que fue modificada para adaptarse a las difíciles condiciones urbanas mientras mantenía un entorno confortable, reconocible para sus habitantes.

1. Stagno, Bruno: ¿Cual Arquitectura para Costa Rica?”, Módulo 18: Revista Trimestral de Diseño Industrial, Junio, 1984; p. 30.

2. Stagno, Bruno: “La versatilidad del zaguán, un aporte arquitectónico de Costa Rica”, Pensamiento Centroamericano, Vol. XLIX, N. 225, Oct.-Dic., 1994; pp. 16-21.



PERFORATED VS. HERMETIC SPACE

Stagno's investigation of the literal (physical) elements began a more profound analysis of the spatial reasoning- the essence- behind the age-old traditions. Out of this came a discovery that had a profound impact on his work-the controversy between hermetic and perforated space. *"In this tropical climate, architecture need do nothing more than serve as an incredibly strong umbrella. As I have already noted, the temperature changes are minimal and the air currents are very pleasant; therefore, there is no need for the airtight, artificially controlled environments so loved by the moderns of today."* In order to take advantage of this condition, the architect has responded by making use of the perforation, both in plan and section, and says that *"it is precisely through this perforated space that light and breezes are filtered."*¹ Within this arrangement of splits, tears and gashes, Stagno opens and closes spaces creating a series of envelopes that continue to catch and release the occupant from one space to the next- projecting into nature while alluring back to the building.

FIRST ATTEMPTS

Two early works that lead up to this dialectic of space are the architect's own house (1976) and the Vargas House (1979). These two projects demonstrate Stagno's intuitive response to his surroundings and served as the springboard for his later desire to understand regional practices.

The Stagno House is an example of the duality of context that on the one hand provides an immediate environment in which to function and on the other is part of a much greater environment in which it must function. In this case, the architecture is literally and figuratively sewn into the landscape. The slope of the roof reflects the drops and rises in the mountains beyond and its exterior is very subtle, with its rustic, farm-house-like aesthetic and form that maintain a very low human-scaled profile. It beguiles the passerby with an almost innocent charm. Passing inside however, one senses the comfortable tension of materials as they meld into one another, while the spaces seem to explode toward the exterior. Everything moves out, yet there is a very secure feeling of

ESPACIO PERFORADO VERSUS ESPACIO HERMETICO

La investigación que hizo Stagno de los elementos literales (físicos) se transformó en un profundo análisis del razonamiento espacial -la esencia- que había detrás de las antiguas tradiciones. Además de esto, surgió un descubrimiento que tuvo un profundo impacto en su trabajo - la controversia entre espacio perforado y espacio hermético. *"En este clima tropical, todo lo que la arquitectura debe hacer es servir de gran paraguas. Como ya lo he adelantado, la temperatura sufre cambios mínimos y las brisas de aire son muy placenteras; por lo tanto, no hay necesidad alguna de ambientes herméticos, artificialmente controlados tan apreciados por los modernos actuales"*. Con el objeto de sacar partido a esta condición, el arquitecto ha respondido haciendo uso de las perforaciones en planta y en elevación y dice que: *"es precisamente a través de estas perforaciones que la luz y la brisa son filtradas"*.¹ Entre este concierto de hendiduras, separaciones e incisiones, Stagno abre y cierra espacios creando una serie de envoltorios que continua acaparando y liberando al ocupante de un espacio al próximo, - proyectándolo hacia la naturaleza mientras lo seduce para que regrese al edificio.

PRIMEROS INTENTOS

Dos obras precoces condujeron al arquitecto a esta dialéctica del espacio, su propia casa (1976) y la casa Vargas (1979). Estos dos proyectos demuestran la respuesta intuitiva de Stagno al entorno y sirven de trampolín a su deseo de entender las prácticas regionales.

La casa Stagno es un ejemplo de la dualidad de contexto que por un lado provee un entorno inmediato en el cual se funciona y uno mucho mayor en el cual se debe funcionar. En este caso, la arquitectura es literalmente y figurativamente cosida en el paisaje. La inclinación del techo refleja las pendientes y elevaciones en las montañas de atrás y su exterior es muy sutil, con su estética rústica, tipo casa de campo que mantiene el perfil de una pequeña escala humana. Seduce al pasante con un encanto inocente. Una vez adentro, se aprecia la confortable tensión de los materiales, que se funden unos con otros, mientras los espacios parecen explotar hacia el exterior. Todo es dinámico, aunque el sentimiento de seguridad, calor e interioridad, reflejan las observaciones de Stagno del



warmth and interiority reflecting Stagno's observations of the dense natural landscape. Much like Frank Lloyd Wright's use of low spaces in his Prairie and Usonian houses, Stagno plays with heights in order to create stationary and transitional zones. The low, primarily horizontal delay zones propel the inhabitant into his vast natural surroundings while the vertical, yet intimate, transitional zones bring the occupant through the actual structure. Also like Wright, within the house he creates a total environment, from the interaction of materials, to ceiling articulation, to bookcases, giving each element its due recognition.

He has set up a paradox of great proportions, one that is not based on naive, innocent understanding, even though it speaks a very simple language, but one that challenges the inhabitant to confront and interact with the multiplicity of events. The masonry units are simple and unrefined both inside and out which adds to the complexity when these brutal elements collide with the softness and humility of the naked wood and terracota ceramic tile.

The use of oversized bricks that are left in their natural state, not only humanize the architecture through proportion, but relate it directly to the surrounding natural landscape. Much like the work of Charles Correa or Balkrishna Doshi in India, or Hassan Fathy in Egypt, Stagno fuses local materials with present-day necessity. (However, Stagno's work avoids traditional formalisms that occasionally lead to kitschy end results.) This project establishes the architect's fascination and dialogue with nature even before he under-

denso paisaje natural. Como Frank Lloyd Wright usó espacios bajos en sus casas de La Prairie y Usonian, Stagno jugó con las alturas para crear zonas estacionarias y zonas transitorias. Las zonas bajas, primariamente horizontales, retardan al ocupante, para luego impulsarlo hacia su vasto entorno natural, mientras la vertical, zonas transitorias e íntimas, conducen al ocupante hacia la estructura. También como Wright, dentro de la casa creó un ambiente total, desde la interacción de los materiales, a la articulación del cielo, a las bibliotecas, dándole a cada elemento su debido reconocimiento.

Creó una paradoja de grandes proporciones, una que no está basada en un entendimiento inocente e ingenuo, aunque se exprese con un lenguaje muy simple, pero que desafía al habitante a confrontar e interactuar con la multiplicidad de eventos. La albañilería es sencilla y en bruto por ambos lados, lo que añade a la complejidad cuando estos elementos brutales contrastan con la suavidad y humedad de las piezas de madera. El uso de ladrillos de gran tamaño, utilizados en su estado natural, no sólo humaniza a la arquitectura a través de las proporciones, pero la relaciona directamente con el paisaje natural circundante. Como muchos de los trabajos de Charles Correa o de Balkrishna Doshi en India, o Hassan Fathy en Egipto, Stagno fusiona los materiales locales con las necesidades presentes. (Empero, Stagno evita en su obra formalismos tradicionales que ocasionalmente pueden conducir a resultados finales kitsch). Este proyecto establece la fascinación y el diálogo con la naturaleza que tuvo el arquitecto aun antes de en-

stood the regional traditions that were practiced all around him.

Another early project that was fundamental to his understanding of the local environment is the Vargas House of 1979, one of the first after having established his own firm the year before. Even though it stands out as an enormous anomaly among the rest of his work, appearing capricious and inconsonant, this house helped to mold the architect's methodology. Clearly influenced by Le Corbusier's Heidi Weber Pavilion (1964-65) in Zurich, the Vargas House marks a point of departure, a clean break from the ghosts of Stagno's architectural past. With this project, he finally tackles the personal controversy that existed because of the incongruencies between years of academic training within dogmatically modern schools and the real particularities of this new, clearly un-modern environment. Aside, however, from its hasty aesthetic disjunction from regional influences, it does document the first time that the architect uses the roof as a freestanding umbrella-like structure to protect the environment below, a theme that appears again much later in his work.

The Vargas House, ironically enough, is a work that interests me for many reasons. Much like a twisted Shakespearean comedy, it pokes fun at a complex and confusing situation that only becomes clear in retrospect. It embodies both satire and lesson learned, pointing out the obvious discord between two very different worlds. It caused the architect, with this house acting as expositor, to awake from his quiescence to a heightened sense of consciousness to confront the challenges that followed.

These two early projects provided him with a solid frame work on which to base the following fifteen or so years of work. Both the Stagno and Vargas houses studied the perforation of space through the use of materials, and the redefinition of the building envelope. Although these themes are constants in all Stagno's work, he continues to challenge their modes of realization, thereby constantly and consistently redefining his methodology.

tender las tradiciones regionales que eran practicadas a su alrededor.

Otro proyecto que fue fundamental para su entendimiento del entorno local, es la Casa Vargas, de 1979, una de las primeras obras desde que se estableció privadamente un año antes. Aun cuando se percibe como una anomalía entre el resto de su obra, pareciendo caprichosa e inconstante, esta casa ayudó a formar la metodología del arquitecto. Claramente influenciada por el Pabellón Heidi Weber (1964-1965) en Zurich, la Casa Vargas marca un punto de partida, una clara ruptura con los fantasmas de su pasado arquitectónico. Con este proyecto, ataca finalmente la controversia personal que existía a causa de las incongruencias entre los años de entrenamiento académico en el dogmatismo de las escuelas modernas y las particularidades de este nuevo y claramente poco moderno ambiente. Aparte, sin embargo, desde esta apresurada separación estética de las influencias regionales, documenta por primera vez el uso del techo como un paraguas de estructura libre para proteger el ambiente inferior, un tema que repite más tarde.

La Casa Vargas, irónicamente, es una obra que a mí me interesa por varias razones. Confiere saber a una compleja situación, que solo se aclara retrospectivamente. Incorpora la sátira y las lecciones aprendidas, señalando el obvio desacuerdo entre los dos diferentes mundos. El quedar expuesto con esta casa, le originó al arquitecto la tranquilidad para alcanzar un grado mas alto de conciencia para enfrentar los desafíos por venir. Estos dos proyectos tempranos, le proveyeron un marco sólido en el cual basar los siguientes años de su carrera. Ambas casas estudian la perforación del espacio a través del uso de materiales y la definición de la envoltura del edificio. Aunque estos temas son constantes en la obra de Stagno, continúa desafiando sus modos de realización, definiendo constante y consistentemente su metodología.

THE REDEFINITION OF THE ENVELOPE

The envelope for Stagno, embodied the hybridization between material, space and culture. It was this basic idea of enclosure, closed vs open, that would produce a mestization of architectural forms. This has been manifest in many different forms of perforation, all of which respond to the architect's search for a coherent mix of traditional empiricism and contemporary presence. Through the dematerialization of the building envelope, a concept that appears throughout his early work but does not solidify until the work of the past five years, Stagno identifies certain elements that link the two contexts. Through this process of alteration and redefinition, he brings into play the same regional and urban questions of perception that have challenged him since childhood.

In the Friedlander House (1979) he employs many of the techniques that he uses in his own house. For example, he maintains the use of natural materials as the dominant building elements and leaves wide expanses of glass open to the surrounding foliage. Yet here, unlike the Stagno House completed only three years earlier, he makes use of light structural capacity of wood to support the expansive roof. By lifting the roof off of the walls, giving the interior a strong vertical dimension, he allows the strong natural light and prevailing winds to filter through while exposing the spectacular views. The rhythmic procession of the roof trusses and shadows that they produce continue to enliven the interior spaces while pushing and pulling the occupant into, out of, and through the house.

House / Casa Friedlander, 1979



DEFINICION DE LA ENVOLTURA

La envoltura para Stagno, engloba la hibridación entre material, espacio y cultura. Fue esta idea básica de envoltura abierta versus envoltura cerrada, que produciría una mestización de las formas arquitectónicas. Esto ha sido manifestado con varias diferentes perforaciones, lo cual responde a la búsqueda del arquitecto por mezclar coherentemente el empirismo tradicional con la presencia contemporánea. A través de la desmaterialización del envoltorio del edificio, un concepto que aparece en sus primeras obras pero no se consolida hasta los últimos cinco años, Stagno identifica ciertos elementos que unen ambos contextos. A través de este proceso de alteración y redefinición, pone en juego las mismas preguntas de la percepción regional y urbana que lo han desafiado desde la infancia.

En la Casa Friedlander (1979) emplea muchas de las técnicas que utilizó en su propia casa. Por ejemplo, mantener el uso de materiales naturales como los elementos de construcción dominantes y deja anchas extensiones de vidrio abierto al follaje circundante. Sin embargo, aquí, a diferencia de la Casa Stagno terminada sólo tres años antes, hace uso de la capacidad estructural de la madera con grandes luces para sostener el amplio techo. Al levantar el techo de las paredes, da al interior una dimensión vertical fuerte, que permite a la fuerte luz natural y los vientos dominantes filtrarse a través y mantener la exposición de las vistas espectaculares. La procesión rítmica de las vigas del techo y las sombras que producen continúan amenizando los espacios interiores, mientras empujan y jalen al ocupante dentro, fuera y por toda la casa.



On both sides of the envelope, the roof is the protagonist. Its overlapping parts create interstitial spaces that exist both inside and out, acting as mediator to the environment by allowing it to interact comfortably with the inhabitants.

This simultaneously combination of events provoked a more complicated and improved response for the classroom building that he designed for the Country Day School (1982). From the exterior, the natural elements of the building appear gray and lifeless, yet breaks in the building facade allude to the bursts of color in the roof structure and the interior complexity. The envelope, in this case, is more literal than figurative. All of the functions, the classrooms, the offices, and the circulation, occupy the thick outer 'wall' of the symmetrical prefabricated structure, leaving the center open and empty.

Stagno has always believed that people, especially young people, learn from their immediate environments. The heart of the building therefore, is a ceremonial void -a communal gathering space- where students can watch those around them or meet to learn from one another. This void is accessible either physically or visually from all points in the building reasserting the understanding between occupant and environment. Far from empty, this void takes on a quality of pliable space as it is constantly being reinterpreted and redefined by its occupants. The building, serving as an envelope for this interior central patio, reflects the principal mannerism of a reinterpreted zaguan. The changing natural light that streams in from the pyramidal roof structure and breaks in the facade also help fill this void and keep it active. It serves as a natural time-clock for the events of the day, continually projecting shadowy images on the bare walls of the interior patio. This light, one of the identifying characteristics of this tropical climate, brings the natural elements to the very center of the building.

Although the Country Day School Building reflects a strong association to the country's past, Stagno introduces a series of disjunctions that animate and personalize the environment. For the first time, he uses the suspended walkway to emphasize a constant interaction with nature. This transparent bridge connects stationary spaces and helps the architect to suggest the

A ambos lados del cerramiento, el techo es el protagonista. Sus partes sobrepuestas crean espacios intersticiales que existen dentro y fuera, actuando como mediador con el medio ambiente por lo que le permite interactuar cómodamente con los habitantes.

Esta combinación de eventos simultáneos provocó una respuesta más complicada y mejorada para el edificio de aulas que diseñó para la Escuela Country Day (1982). Desde el exterior, los elementos naturales del edificio aparecen en gris e inertes, sin embargo, las separaciones en la fachada del edificio aluden a las explosiones de color en la estructura del techo y a la complejidad interior. El envoltente, en este caso, es más literal que figurativo. Todas las funciones, las aulas, las oficinas, y la circulación, ocupan perimetralmente la gruesa "pared" exterior de la simétrica estructura prefabricada, dejando el centro abierto y vacío.

Stagno siempre ha creído que la gente, especialmente los jóvenes, aprenden de sus entornos inmediatos. El corazón del edificio, por lo tanto, es una reunión -un espacio vacío ceremonial comunitario- donde los estudiantes pueden ver a quienes les rodean o reunirse para aprender unos de otros. Este vacío es accesible física o visualmente desde todos los puntos del edificio, reafirma la comprensión entre los ocupantes y el medio ambiente. Lejos de este vacío, adquiere una cualidad de espacio flexible, ya que es constantemente reinterpretado y redefinido por sus ocupantes. El edificio, que actúa como un envoltente de este patio central interior, refleja el manierismo principal de un zaguán reinterpretado. La luz natural que fluye en el cambio de la estructura del techo piramidal y separaciones en la fachada, también ayudan a llenar este vacío y mantenerlo activo. Sirve como un reloj natural de los acontecimientos del día, proyectando continuamente sombras en las paredes desnudas del patio interior. Esta luz, una de las señas de la identidad de este clima tropical, trae los elementos naturales al centro del edificio.

Aunque el Country Day School refleja una fuerte asociación con el pasado del país, Stagno introduce una serie de desarticulaciones que animan y personalizan el entorno. Por primera vez, utiliza la pasarela suspendida para enfatizar una constante interacción con la naturaleza. Este puente transparente conecta



idea of unrestricted circulation. The strong diagonal of the central stair generates this idea by breaking from the rigidity of the strictly ordered plan, suggesting a freedom of movement throughout the school. This movement is further enhanced by the wide corridors that wind through and separate each volume.

In the offices for Bolcafe and the BMW showroom (1986), the theme of transparency is studied in greater detail. The development of this project might be considered another redefinition of the envelope, one that begins to coalesce his present concept of the dematerialized facade. The massive materials, characteristic of his early work, disappear and are replaced by thin sheets of glass and the theme of the umbrella is re-



Country Day School/ Escuela Country Day, 1982

espacios fijos y ayuda al arquitecto a sugerir la idea de la circulación sin restricciones. La fuerte diagonal de la escalera central genera esta idea al romper la rigidez del plan estrictamente ordenado, lo que sugiere una libertad de circulación en toda la escuela. Este movimiento se ve reforzado por los amplios pasillos que serpentean a través y separan cada volumen.

En las oficinas de Bolcafe y la sala de exposición de BMW (1986), el tema de la transparencia se estudia con mayor detalle. El desarrollo de este proyecto podría considerarse otra redefinición del envoltorio, que comienza a incorporar su concepto actual de la fachada desmaterializada. Los materiales masivos, característicos de sus primeros trabajos desaparecen y son reemplazados por ventanales y el tema del paraguas se restablece. La estructura de la sala de exhibición, ilumina, y permite más de un juego de luz y sombra, y el techo, un paraguas virtual, protege esta estructura por debajo. Actuando

BOLCAFE 1986



established. The showroom structure lightens allowing for more of a play of light and shadow, and the roof, a virtual umbrella, protects this open structure underneath. Acting as a crystal jewel box, the showroom entices potential buyers to press their noses up to the glass window to glimpse at the luxury that awaits inside. In the reflection, however, the box also captures and displays the natural surrounding beauty—the billowy clouds, the blue skies, and the swaying trees. The duality of activity, however, is represented by the offices for a financial consulting agency that share the space. This building participates in the transparency of its flamboyant neighbor but, by lowering the height of the roof and by introducing a series of regular structural columns of brick and block, it adopts a more humble appearance. The office structure, unlike its twin, looks inward towards a central open space capped with skylights. It defers attention to the dealership while providing its occupant with the same access to nature.

In the Bellavista Building (1987), a twelve-story condominium development in a wealthy suburb of San Jose, the architect has his first opportunity to go vertical and approach the question of multi-family housing, an issue that has plagued architects for generations. This building stands like a Ziggurat without the set-backs, allowing vegetation to flow from each apartment over the edges of the balconies masking and revealing the red brick and concrete facade. The floors seem to float between ribbons of coffee-colored glass, pinpointed every-so-often by brick planters, out of which the tropical vegetation grows. Through the reflection of the

como una caja de cristal, la sala de exhibición atrae a los compradores potenciales para husmear por la ventana de vidrio y vislumbrar el lujo que le espera dentro. En la reflexión, sin embargo, el cuadro también captura y muestra la belleza: las nubes naturales circundantes ondulantes, los cielos azules, y los árboles se mecen. La dualidad de la actividad, la compone las oficinas de una agencia de asesoría financiera que comparten el espacio. Este edificio participa de la transparencia de su llamativo vecino, pero, mediante la reducción de la altura del techo y la introducción de una serie de columnas estructurales regulares de ladrillo y bloque, adopta una apariencia más humilde. La estructura de la oficina, a diferencia de su gemelo, mira hacia adentro, hacia un espacio central abierto, cubierto con lucernarios. Difiere la atención a la concesionaria al tiempo que proporciona a su ocupante con el mismo acceso a la naturaleza.

En el Edificio Bellavista (1987), un condominio de doce pisos en un suburbio rico de San José, el arquitecto tiene su primera oportunidad de ir vertical y abordar la cuestión de la vivienda multifamiliar, un problema que ha atormentado a los arquitectos por generaciones. El edificio se levanta como un zigurat sin los retiros, permitiendo que fluya la vegetación de cada departamento sobre los bordes de los balcones y que enmascaran o revelan el ladrillo rojo y hormigón. Los pisos parecen flotar entre bandas de vidrio entintado, señalados cada tanto por las jardineras de ladrillo, en las cuales crece la vegetación tropical. A través del reflejo en el vidrio, ha traído el cielo y el follaje juntos, colgando en el limbo. La naturaleza se alzó para unirla a las nubes que pasan,



Bellavista Apartments/
Apartamentos Bellavista
1987





Stagno Studio. 1986

y el cielo siempre cambiante desciende hasta la densa vegetación. Las bandas de ladrillo y hormigón intentan individualizar los distintos niveles, como elementos singulares que forman un todo coherente. Armoniza con el paisaje desde el interior proporcionando vistas pa-norámicas tanto a las montañas por encima y más allá de la ciudad, permitiendo que cada habitante entienda su ubicación exacta con respecto al entorno.

glass, he has brought the sky and the foliage together hanging in limbo. Nature is raised up to meet the passing clouds, and the ever changing sky is brought down to meet the dense greenery. The bands of brick and concrete attempt to individualize the various levels, calling them out as singular elements that make up a coherent whole. It harmonizes with the landscape from within by providing uninterrupted views to both the mountains above and the city beyond, allowing each inhabitant to understand his or her exact location with respect to the surroundings.

The office building that Stagno designed for his practice in 1986 is probably one of the clearest and most compelling examples of his approach to architectural design. It is a space that, without any interior walls or doors, promotes interaction while easily allowing for concentration. It's plan is simple and familiar. The work areas on all three floors are organized around a central interior garden that is filled with palm trees and lush vegetation. The circulation rises up, next to the garden from below the foliage, maintaining a constant interaction with nature. Although planametrically simple, the

El edificio de oficinas que diseñó para su práctica Stagno Studio, en 1986 es probablemente uno de los ejemplos más claros y el ejemplo más convincente de su aproximación al diseño arquitectónico. Es un espacio que, sin paredes o puertas interiores, promueve la interacción, mientras permite la concentración. Su planta es simple y familiar. Las áreas de trabajo en las tres plantas se organizan en torno a un jardín interior central que tiene palmeras y exuberante vegetación. Contigua al jardín y bajo el follaje, se eleva la circulación, en constante interacción con la naturaleza. Aunque planimétricamente simple, los espacios interiores se quiebran y mueven a los ocupantes, tanto física como visualmente en un viaje sinuoso. Corrientes de luz y aire natural también motivan este movimiento de flujo libre en todo el edificio. En respuesta a las limitaciones del estrecho terreno, la iluminación natural se filtra a través de largas bandas de ventanas y el atrio central, mientras que el flujo de aire se captura por los volúmenes salientes en la fachada.²

Tanto el edificio Bellavista y el estudio del arquitecto, aunque opuestos en escala, evidencian la evolución y el



Stagno Studio. 1986

interior spaces bend and jump moving the occupants both physically and visually on a sinuous journey. Natural light and air currents also instigate this free-flowing movement throughout the building. In response to the limitations of the narrow site, natural illumination filters in through long bands of windows and the central atrium, while air flow is scooped up by the overhangs that are integrated into the facade.²

Both the Bellavista Building and the architect's office, although opposites in scale, evidence a condition of evolution and advancing proficiency within the vocabulary of elements that Stagno has adopted. "Throughout his works," as Roberto Segre points out, "there is an absence of monumentalism; of stylistic elements such as brutalism, postmodernism, or deconstructivism; or symbolism beyond the functional requirements of the design."³ The nature of this subdued expression is even more apparent in the three works that follow, projects that caused Stagno's methodology to evolve into his present discourse.

competente avance del vocabulario de elementos que Stagno ha adoptado. "A lo largo de sus obras", como Roberto Segre señala, "*hay una ausencia de monumentalismo; de elementos estilísticos como brutalismo, el postmodernismo, o deconstructivismo; o el simbolismo más allá de los requisitos funcionales del diseño.*"³ La naturaleza de esta tenue expresión es aún más evidente en las tres obras que siguen, proyectos que causaron la metodología de Stagno para evolucionar hasta su discurso actual.

La Casa Michel (1988) fue un reto para el arquitecto. A pesar de la especial sensibilidad del cliente para la arquitectura, impuso dos condiciones: que la casa fuese blanca y que la planta baja fuera nivelada y uniforme. El acceso incluye un ingreso cubierto, otro elemento de la arquitectura local, sin embargo en lugar de aislar el espacio, Stagno aprovecha los puntos de vista del otro lado del cristal con enfoque directo. Una vez dentro, el pabellón de entrada dirige al ocupante hacia los espacios privados o públicos. El arquitecto crea más contrastes,

Casa / Michel House, 1988



The Plaza Mayor Shopping Center (1988) brings back many of the characteristics of the architectural patrimony of Costa Rica. The materials respond to a very carefully edited regional problem-turned-design-solution: *As a result of the extensive use of the cement block and the maintenance problems caused by the inclement climatic conditions, we exposed them without stucco and exalted the different textures, colors, and modulations by alternating the cement blocks with bricks in horizontal and vertical arrangements that rescue and modernize an ancestral expression.*⁴

Not only do the materials pay homage to a strong cultural tradition, but the sloping roofs and the long overhangs and eaves exemplify a clear understanding of the climatic pressures. Within, like many of the older buildings in Costa Rica, the environment explodes. It, much like Louis Kahn's consulate in Luanda (see Appendix), offers shelter from the sometimes uncomfortable exterior effects of the strong sun or torturous rain, yet it is not about total enclosure. Similar to the house of the corridor on the outside, he presents an austere massive front that is punctured only minimally to denote entrance, yet on the inside, he wraps the new "corridor" in and out of the transitional spaces emphasizing unrestricted movement.

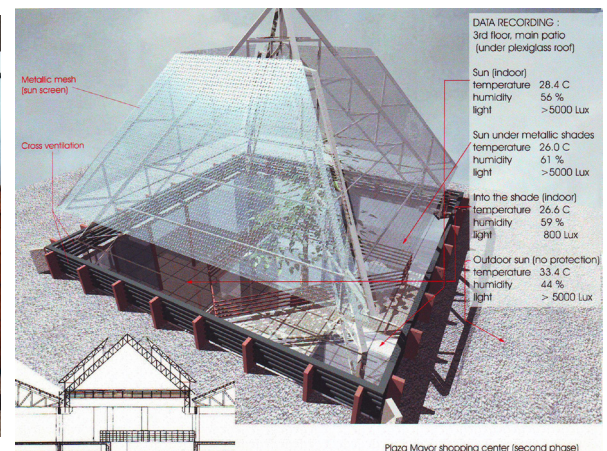
He continues to break apart the envelope through a series of slits and changes in heights. Much like the reinterpreted zaguán of the Country Day School building, the Plaza Mayor typifies a place for social interaction. The wide corridors allow for various speeds of circulation, taking into account the shoppers who just came to pick up a specific item and the meanderers who choose to browse at a slower pace. Meanwhile,

manteniendo un volumen blanco inmaculado interno y externo, pero la transposición de ello, los marrones y beiges de la madera y los verdes de la naturaleza. Actúa como un telón de fondo para los cambiantes estados de ánimo de las actividades mientras está sentado en armonía espacial completa con la naturaleza. La perforación, que utilizó en la oficina del arquitecto para captar las influencias de la naturaleza, adquiere mayor complejidad al continuar la perforación de la envolvente de este edificio. Una comprensión madura de estos efectos y sus implicaciones espaciales y un estricto apego a las formas simples, sin adornos, permite una multiplicidad de interpretaciones, todas las cuales desafían al ocupante a relacionarse con su entorno.

El Centro Comercial Plaza Mayor (1988) recuerda las características del patrimonio arquitectónico de Costa Rica. Los materiales responden a un retorno cuidadosamente editado de la solución al problema-diseño-regional: *Como resultado de la amplia utilización del bloque de cemento y la solución al mantenimiento exigido por las condiciones climáticas inclementes, los dejamos expuestos sin estuco y resaltamos las diferentes texturas, colores y modulaciones en la alternancia de los bloques de cemento con ladrillos en horizontal y vertical, arreglos que rescatan y modernizan una expresión ancestral.*⁴

No sólo los materiales rinden homenaje a una fuerte tradición cultural, también los techos inclinados, los largos voladizos y aleros ejemplifican una clara comprensión de las presiones climáticas. Dentro, como muchos edificios antiguos en Costa Rica, explota el entorno. Al igual que el consulado de Louis Kahn en Luanda (ver Apéndice), ofrece refugio a los efectos exteriores a veces incómodos del fuerte sol o la lluvia insistente, pero no se trata de

Centro Comercial Plaza Mayor, 1988



the nine pyramidal roof structures, although seemingly containing the spaces from the exterior environment, join with it on the inside. Even the internal elements of the concrete structure appear to loosen up and play.

The Urbina House (1991), through the progressive element of play, advances the interpretation of traditional architecture to another, multiplied, level. From the approach, the house tends to suggest that it was once part of antiquity, but has been bursting at the seams to become part of contemporary society. The sense of 'play' exhibited here is unprecedented. It continued to liberate the architect from the restrictive, formal bounds of tradition and was, at its time of conception, one of his most expressive works. He makes coherent use of both his formal training in Chile, his appreciation of the proportion of Kahn and Le Corbusier, and his fascination with the regional environment. The Urbina House, however, distorts the strict grid that Stagno favored in the past, allowing the forms to play along in the games of nature and light. Not only is the space activated by these influences, but the strong diagonals, generated from the skewed grid, animate the neutral materials and blank facades.

By making use of translucent glass, the naturally illuminated stairwell lifts the resident in a very natural progression through the house. When inside, one senses that the house is alive, almost breathing life into the occupants. This project also clearly calls out a respect for the detail, from the individual elements to the combination of the various volumes. As the forms are liberated, they become more coherent, surrendering to a resolved and well-integrated total composition.

cerramiento total. Al igual que en la casa de corredor en el exterior, que presenta un frente masivo austero que se perfora sólo mínimamente para denotar entrada. En el interior, amarra el nuevo "corredor" dentro y fuera de los espacios de transición que enfatizan la movilidad sin restricciones.

Continúa rompiendo la envoltura a través de una serie de hendiduras y alturas variables. Al igual que el zaguán reinterpretado del edificio Country Day School, Plaza Mayor tipifica un lugar para la interacción social. Amplios corredores permiten distintas velocidades de circulación, teniendo en cuenta los compradores que sólo vinieron a recoger un elemento específico y los paseantes que optan por navegar a un ritmo más lento. Mientras tanto, las nueve estructuras piramidales de techo, aunque aparentemente contienen los espacios desde el entorno exterior, se unen con él en el interior. Incluso los elementos internos de la estructura de hormigón parecen relajarse y jugar.

La Casa Urbina (1991), a través del elemento lúdico progresivo, avanza en la interpretación arquitectónica de un nivel tradicional a otro, multiplicado. Desde el enfoque, la casa tiende a sugerir que una vez fue parte de la antigüedad, pero explotó para formar parte de la sociedad contemporánea. El sentido de "juego" exhibido aquí no tiene precedentes. Continuó para liberar al arquitecto de los restrictivos límites formales de la tradición y fue, en su momento de la concepción, una de sus obras más expresivas. Él hace un uso coherente tanto de su entrenamiento formal en Chile, su aprecio por la proporción de Kahn y Le Corbusier, y su fascinación por el entorno regional. La Casa Urbina, sin embargo, distorsiona la estricta geometría que Stagno favoreció en el pasado, permitiendo a las formas jugar con la naturaleza y la luz. No sólo es el espacio activado por estas influencias, pero las diagonales fuertes, generadas a partir de la red sesgada, animan los materiales neutros y fachadas en blanco.

Al hacer uso de vidrio translúcido, la escalera iluminada naturalmente asciende al residente en una progresión muy natural a través de la casa. Una vez adentro, uno siente que la casa está viva, lo transmite a los ocupantes. Este proyecto también aboga por un respeto por el detalle, desde los elementos individuales a la combinación de los distintos volúmenes. A medida que las formas se liberan, se vuelven más coherentes, entregándose a una composición total bien integrada.



Casa Urbina House. 1991
Bolcafé- BMW Office Building/ Oficinas Bolcafé - BMW. 1986
Acceso / Access Country Day School. 1982



AN ENUNCIATION OF THE ELEMENTS : THE DEMATERIALIZED FACADE

Roberto Segre's critical assessment of Stagno's early work highlights the characteristic expression that carried him to his present investigation. Derived from his familiar frustration towards the blind acceptance of modern traditions- for as soon as he arrived in San Jose he quickly noted the headlong construction of the ubiquitous concrete shell he formulated the concept of hybrid or mestizo architecture. His fundamental dislike for the place-less, character-less design, that could be found anywhere on the planet, spurred a personal challenge to re-invent the same functionality and standardization within an agreeable solution. Thus, as Segre eloquently writes:

"Bruno Stagno maintains a clear ascetic expression throughout. He relies on several basic principles: the rationality of the composition; the differentiation of volumes through roof frameworks; the integration of space through intermediate passages; the coherence of materials; and the creation of a whole conditioned to environmental demands.

These principles are a synthesis of intellectual formulations and objective reality. He enunciates a language that expresses the austerity of his formative years in Chile, the rigor and discipline learned in Europe, and a creative interpretation of regional conditions. Moreover, history is respected through the symbolic utilization of elements of the past such as rugged walls, salient eaves, and shaded galleries. The space created eludes aesthetics, existing to condition daily living by relating the functional interior with the exterior environment.

His search centers on a clear objective, which, paraphrasing Heidegger, can be expressed as "poetic inhabiting." Or transcribing this universal desire to Latin America and the words of Jose Marti, "The purpose of life is the yearning for perfect beauty; because just as virtue makes places beautiful, beautiful places act on virtue." Contrasting with the contradictions and antagonisms of the surrounding urban structures, the coherence of his architectural language constitutes a mature ambient syncretism for Latin America.⁵

ENUNCIADO DE LOS ELEMENTOS: LA FACHADA DESMATERIALIZADA

La evaluación crítica de Roberto Segre de los primeros trabajos de Stagno destaca la expresión característica que lo llevó a su actual investigación. Frustrado por la aceptación ciega de las modernas tradiciones, tan pronto como llegó a San José, notó la construcción en hormigón ubicua y formuló el concepto de arquitectura híbrida o arquitectura mestiza. Su aversión fundamental por el diseño del "sin-lugar, sin-carácter," que se puede encontrar en cualquier parte del planeta, estimuló un desafío personal de reinventar la misma funcionalidad y la normalización dentro de una solución aceptable. Así, como Segre escribe con elocuencia:

"Bruno Stagno mantiene una clara expresión ascética. Él se basa en varios principios básicos: la racionalidad de la composición; la diferenciación de los volúmenes a través de estructuras de techo; la integración del espacio a través de pasos intermedios; la coherencia de los materiales; y la creación de un todo condicionado a las demandas ambientales.

Estos principios son una síntesis de formulaciones intelectuales y la realidad objetiva. Se enuncia un lenguaje que expresa la austeridad de sus años de formación en Chile, el rigor y la disciplina aprendida en Europa, y una interpretación creativa de las condiciones regionales. Además, la historia es respetada a través de la utilización simbólica de elementos del pasado, como paredes escarpadas, aleros salientes y galerías sombreadas. El espacio creado elude la estética existente para condicionar la vida diaria, relacionando el interior funcional con el entorno exterior.

Sus búsquedas se centran en un objetivo claro, que, parafraseando a Heidegger, se pueden expresar como "habitar poético". O transcribir este deseo universal de América Latina y las palabras de José Martí: "El propósito de la vida es el anhelo de belleza perfecta; porque así como la virtud hace lugares hermosos, hermosos lugares actúan sobre la virtud." En contraste con las contradicciones y los antagonismos de las estructuras urbanas circundantes, la coherencia de su lenguaje arquitectónico constituye un sincretismo ambiental maduro para América Latina.⁵



Bodega de mayoreo DINCA, 1991

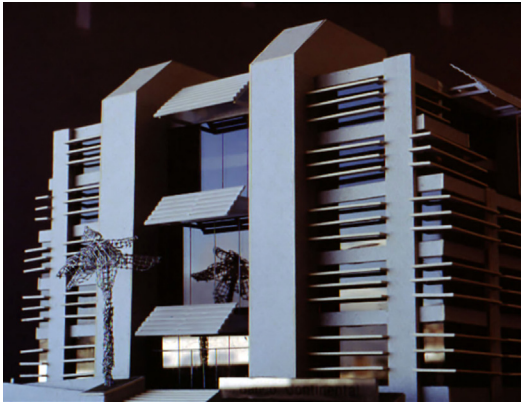


Those words carried Stagno to the next phase within this process of discovery. His goal was not only to understand and integrate regional spirit into the structure as he had done in the past, but to highlight the individual elements that made up this complex weave of tradition and present-day. As the facade dematerializes into its many components, the individual pieces begin to take on personas of their own. As the buildings become more aesthetically disjointed from the natural earth materials, they enhance their conceptual association between form, function and region. Unlike the Vargas House early in his career, this aesthetic separation is not based in naivete and impulse, yet is a conscious reaction to a determined investigation.

One of the strongest projects to represent this advanced concept is the warehouse that Stagno designed for DINCA (1993). Again, much like the Urbina House, we see another departure from the traditional. Each block, tube, duct and panel is individually highlighted, revealing both function in and relation to its context. As the facade continues to dematerialize it takes the entire structure with it, expressing every element, both inside and out. Stagno plays with his vocabulary of materials within a program as a warehouse in order to animate the environment. "The theme of the warehouse or industrial complex behaved," Stagno asserts, "so that the illumination, the structure, the finishes, the materials, the colors, and the volumes, gave character to the architecture." The color has now moved to the exterior. The yellow and blue metal structures highlight the major circulation routes and identify specific points of entrance and exit. The austerity of this metal also contrasts against the rough natural concrete blocks and bricks creating a play of forms. Here the facade has been totally dematerialized, each element singled out as a piece that makes up a much larger puzzle.

Estos comentarios llevaron a Stagno a la próxima etapa en su proceso de descubrimiento. Su meta no era sólo entender e integrar el espíritu regional en la estructura como lo hizo anteriormente, sino destacar elementos individuales que hacían este tejido de tradición y actualidad. A medida que desmaterializaba la fachada en sus muchos componentes, las piezas individuales comenzaban a personalizarse. A medida que los edificios devenían más estéticamente disociados de los materiales terrosos naturales, expresaron su asociación funcional entre forma, función y región. A diferencia de la Casa Vargas temprana en su trayectoria, esta separación no se basó en la ingenuidad ni fue impulsiva, sino una reacción consciente resultado de su investigación.

Un Proyecto representativo de esta conceptualización es la bodega DINCA (1993). Al igual que en la Casa Urbina, se visualiza un origen diferente de lo tradicional. cada bloque, tubo, ducto y panel está individualizado, revelando su función y su relación con el contexto. A medida que la fachada continúa desmaterializándose, comprende al total de la fachada, expresando cada elemento tanto interna como externamente. Stagno actúa con el vocabulario de materiales en un programa como de almacén, para animar el entorno. Afirma que "El tema del complejo industrial o de almacenes influyó, - de modo que la iluminación, la estructura, los acabados, los materiales, los colores y los volúmenes, otorguen carácter a la arquitectura." El color se ha trasladado al exterior. Las estructuras de metal amarillo y azul, resaltan las principales vías de circulación e identifican los puntos específicos de entrada y salida. La austeridad de este metal también contrasta contra los bloques de hormigón naturales en bruto y los ladrillos que crean un juego de formas. Aquí la fachada ha sido totalmente desmaterializada, cada elemento identificado como una pieza que compone un rompecabezas mucho más grande.



Banco Continental (1994)



Dole Fresh Fruit (1987)



Torre Mercedes Benz (1993)

though the pieces are assembled and the puzzle is whole, the pieces are still visible, allowing the occupants to understand the function of each part. By separating the circulation elements from the work zones, he permits the viewer to circulate throughout the building and observe everything without encountering any obstacles. Although the building has a much more industrial, less natural aesthetic, it continues to develop the same system of reactions to the natural environment by capturing air currents and natural light and weaving the inhabitant into the surroundings.

Both the Mercedes Benz Tower (1993) and the Continental Bank Building (1994), although never built, take this modified concept into the vertical dimension. The former makes a clear distinction between structure and envelope by emphasizing the massive structural columns and the individual floor slabs. Recessed into these columns are the cascading sheets of glass that preserve the views of the natural surroundings while the brise-soleil, that are pulled slightly off of the glass facade, protect the interiors from the rays of the sun. Similarly, the later, takes the function of the brise-soleil one step further by actually making it a layer of the building envelope. This Kahnian spirit not only regulates the interior's exposure to the sun, but gives the building an interesting and changing skin as well. Again, similar to the United States Consulate in Luanda, this project takes advantage of diffused natural light through a system of screens and interior atriums that associate it with its natural surroundings.

In the recent addition for the Dole Fresh Fruit Company (1994), he again directly fuses the built and natural environments. Stagno invites nature up to the threshold of modernity, as did Le Corbusier years before, but then asks it to come inside. Within is a laboratory of

Aún cuando las piezas están integradas y el rompecabezas está completo, las piezas son visibles, permitiendo al usuario entender la función de cada una. Al separar los elementos de circulación de las zonas de trabajo, permite al espectador circular por todo el edificio y observar todo sin encontrar ningún obstáculo. Aunque el edificio tiene una estética mucho más industrial, menos natural, se continúa desarrollando el mismo sistema de reacciones al medio natural mediante la captura de las corrientes de aire y luz natural y relacionar al habitante con el entorno.

Tanto la Torre Mercedes Benz (1993) y el Banco Continental (1994), aunque no se construyeron, aplican este concepto modificado en la dimensión vertical. El primero hace una clara distinción entre la estructura y el sobre, haciendo hincapié en las columnas estructurales masivas y las losas de piso individuales. Empotrados en estas columnas están las hojas de vidrio en cascada que preservan las vistas del entorno natural, mientras que los parasoles, que se sacan fuera de la fachada de cristal, protegen los interiores de los rayos del sol. Del mismo modo, el ladrillo, toma la función de parasol y va un paso más allá en realidad de lo que es la envolvente del edificio. Este espíritu Kahniano no sólo regula la exposición del interior para el sol, pero le da al edificio una piel interesante y diferente. Una vez más, similar al Consulado de los Estados Unidos en Luanda, este proyecto aprovecha la luz natural difusa a través de un sistema de pantallas y atrios interiores que se asocian con su entorno natural.

En la reciente ampliación de la Compañía Dole Fresh Fruit (1994), de nuevo fusiona directamente los entornos contruidos y naturales. Stagno invita a la naturaleza hasta el umbral de la modernidad, al igual que Le Corbusier años antes, pero además le pide que

high-tech video and sound equipment that changes lighting conditions at the push of a button thereby serving the needs of its modern, multi-national patrons, yet the even more impressive display is the natural expanse that is suggested on one side of the glass and intensely realized on the other. Here he makes use of covered breezeways to protect from the potent downpours while emphasizing the connection between two primary spaces by an arterial transitional space. The original building, designed by Stagno in 1987 as the national headquarters for XEROX, is also based on a series of congruent complexities, the most obvious of which is the "organization of space in space."⁶ This should not be interpreted as the Post-Modern idea of room within a room because it is not just about enclosure and it does not try to establish a consequential hierarchy (see Appendix). On the contrary, its goal is to exhibit the environment and invite the occupant to interact with it.

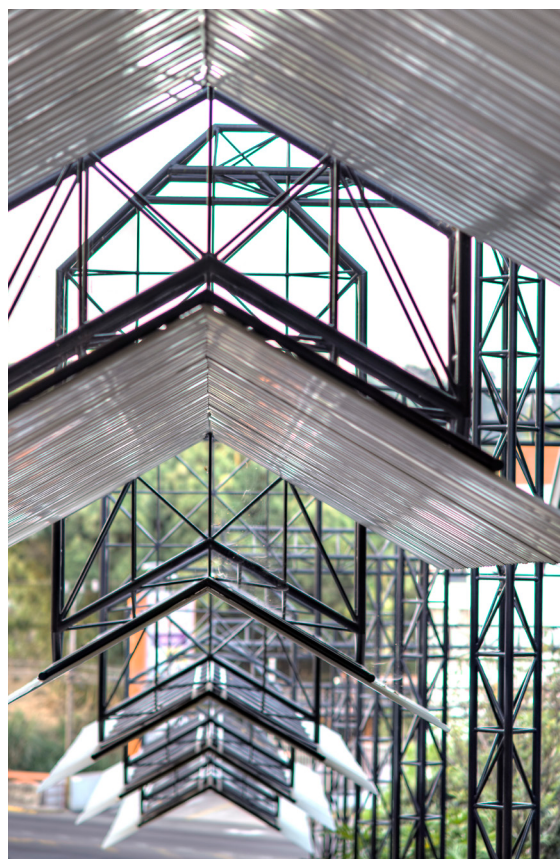
The idea of interaction with nature within an environment that 'teaches' how to interact is evident in two final projects which, at the time of this writing, have yet to be completed. Both reflect a mature understanding of the architects trajectory while also exploring diverse solutions to similar problems. The Ford Building (1994) contains the duplicity of program that was seen earlier in the Bolcafe/BMW Building. The client required two spaces with extremely different needs, an automobile showroom and a bank. Adding to this difficult combination was a steeply sloping terrain. Stagno not only adapted to the terrain by studying its grades, but also by studying the way that light and air affect the various levels. His investigation yielded a solution that, in every respect, heightens the experience of the occupant and visitor while concealing it from the busy street below. The complex system of umbrellas that protect the delicate space underneath undulate through the site.

They present a series of enclosures that, much like his early work, catch and release the inhabitant from one space to the next. He has taken advantage of curious details such as downspouts to bring the outside in, and long overhangs to bring the inside out. Much like a conceptual Mobius strip, this structure has difficulty defining its immediate boundaries. Instead, it appropriates much of what lies in the near vicinity. As a solution for a national bank and a multi-national corporation, it not only resolves a complex program but gives its international owners a regional identity.

entre. Adentro, es un laboratorio de alta tecnología y equipos de audio y video que cambian las condiciones lumínicas al presionar un botón, respondiendo a las necesidades de empresarios modernos, multinacionales, sin embargo, lo que es aún más impresionante es la pantalla natural que es sugerida en un lado del vidrio e intensamente realizado por el otro lado. Aquí se hace uso de techados cubiertos para proteger de las lluvias potentes haciendo hincapié en la conexión entre dos espacios primarios por un espacio de transición. El edificio original, diseñado por Stagno en 1987 como la sede nacional de XEROX, también se basa en una serie de complejidades congruentes, la más evidente de las cuales es la "organización del espacio en el espacio."⁶ Esto no debe ser interpretado como el Post -A Modern idea de espacio dentro de una habitación, ya que no se trata sólo de encierro o de establecer una jerarquía secuencial (ver Apéndice). Por el contrario, su objetivo es exhibir el medio ambiente e invitar al ocupante para interactuar con él.

La idea de la interacción con la naturaleza en un entorno que "enseña" cómo interactuar es evidente en dos proyectos finales que, en el momento de escribir estas líneas, aún no se han completado. Ambos reflejan una comprensión madura de la trayectoria del arquitecto al tiempo que explora diversas soluciones a problemas similares. El Showroom de Ford (1994) contiene la duplicidad de programas que se vió antes en Bolcafe / BMW Building. El cliente requiere dos espacios con necesidades muy diferentes, una sala de exposición de automóviles y un banco. Agregado a esta difícil combinación el terreno es de fuerte pendiente. Stagno no sólo se adaptó al terreno mediante el estudio de sus cotas, sino analizando la forma en que la luz y el aire afectan a los distintos niveles. Su investigación arrojó una solución que, en todos los sentidos, aumenta la experiencia del ocupante y el visitante, mientras lo protege de la concurrida calle mas abajo. El complejo sistema de sombrillas que protegen el espacio ondulan a través del sitio.

Presentan una serie de encierros que, como en sus primeras obras, capturan y liberan al usuario de un espacio hacia el siguiente. Sacó ventaja de detalles curiosos como de los bajantes, para traer el exterior adentro y largos aleros para sacar el interior afuera. Algo así como la cinta infinita de Mobius, esta estructura define difícilmente sus límites. En su lugar, atrapa lo que está en su cercanía.



Ford Showroom/ Bank BAC San José, 1985

The 3M Headquarters (in process) is also presenting the architect with a duality of conditions. He is attempting to educate an international conglomerate about the regional influences that direct his architecture yet he is invariably met with a response so typical of the modern, developed world. In all of his previous work he has rejected the ubiquitous modern corporate mirrored box in favor of a contemporary building with regional character and his design for 3M is no different. The difference here, however, is the client's lack of desire to understand the value of such design. In this very temperate climate, there is no need for air-conditioning, nor do spaces need to be hermetically sealed, yet the client has asked for both. Roofs are usually pitched in order to capture the prevailing air currents and drain the large amounts of rainwater, yet the client has suggested that they be flat to accommodate ducts and fluorescent lighting. Stagno's design, similar to his past work, takes advantage of its location. It makes use of the pluvial waters, mixed with the sunlight to create plays of reflections and shadows, it incorporates open airy spaces to keep the interiors cool throughout the day, and it diffuses sufficient natural light to naturally illuminate the interior work environments. The goal is not to reject technology, it is, in the simple terms of the developed world, to reduce cost and create an efficient and resolved solution—a goal that should be a part of architecture in any part of the world. The proposal, as a response to the preconceived, unjustified antagonism of the client, is appropriate and the specifications have been scrupulously designed.

In a recent competition for a new structure in Berlin, Germany, that would occupy the site where K.F. (Karl Friedrich) Schinkel's Bauakademie once stood, Stagno adapts what is predominately a tropical concept to a clearly inclement climate. He brings a bit of his association with nature to a northern European setting by understanding not only man's relationship with nature but the building's relationship to the urban fabric. Here he suggests a spatial perforation, one that is very conscious of the severe temperature changes and climatic conditions that affect downtown Berlin. Aside from bringing a little bit of Costa Rica to this modern, industrialized city by proposing a pseudo-tropical forest - a dense arrangement of trees planted in the Spree River

Como solución para un banco nacional y una corporación multinacional, no sólo resuelve un programa complejo, sino que otorga a los propietarios una imagen regional.

La sede de 3M (en proceso) también enfrentó al arquitecto con una dualidad de condiciones. Trató de inculcar a un conglomerado internacional las influencias regionales que dirigen su arquitectura, sin embargo, siempre se recibió la respuesta típica del mundo moderno desarrollado. En su obra anterior ha rechazado la caja de espejos ubicua moderna corporativa a favor de edificios contemporáneos con carácter regional y su diseño para 3M no es la excepción. La diferencia en este caso, es la actitud negativa del cliente de comprender el valor de tal diseño. En este clima muy templado, no hay necesidad de aire acondicionado, ni los espacios necesitan ser sellados herméticamente, sin embargo, el cliente ha pedido ambos. Los techos son generalmente inclinados con el fin de capturar las corrientes de aire predominantes y drenar las grandes cantidades de agua de lluvia, sin embargo, el cliente ha sugerido que los techos sean planos para dar cabida a los conductos de aire acondicionado y la iluminación fluorescente. El diseño, similar a trabajos anteriores, aprovecha su ubicación. Hace uso de las aguas pluviales, mezcladas con la luz del sol para crear juegos de reflejos y sombras, incorpora espacios diáfanos abiertos para mantener los interiores frescos durante todo el día, y difunde la luz natural suficiente para iluminar de forma natural los espacios de trabajo interiores. El objetivo no es rechazar la tecnología, que es, en los sencillos términos del mundo desarrollado, para reducir costos y crear una solución eficiente y resolver un objetivo que debe ser parte de la arquitectura en cualquier lugar del mundo. La propuesta, como respuesta a los prejuicios preconcebidos, e injustificados del cliente, es apropiada y las especificaciones han sido diseñadas escrupulosamente.

En un reciente concurso para una nueva estructura en Berlín, Alemania, que ocuparía el lugar donde estuvo la KF Bauakademie (Karl Friedrich) de Schinkel, adapta lo que es predominantemente un concepto tropical a un clima claramente inclemente. Trae un poco de su asociación con la naturaleza, a un escenario del Norte de Europa, al entender no sólo la relación del hombre con ésta, pero la relación del edificio con el tejido urbano. Aquí sugiere una perforación espacial, consciente de



Competition/ Concurso
KF Bauakademie (Karl Friedrich) de Schinkel
Un Manglar para Berlín. 1995

- he brings the inhabitants of the city into a formal confrontation with the intertwining of nature and building -a relationship that, especially in northern climates, is usually separated by a hermetic division. Those of us who are accustomed to severe climates are very used to the distinction between inside and outside; yet Stagno, with his tropical savoir faire challenges this very notion. As one of the thirteen projects selected by the jury, it represented a solution that could be understood and appreciated outside of a tropical context.⁷

1 Stagno: "Architecture and Ambient Syncretism," op. cit.

2 Author's note: This office is also where I have worked for the past month and a half, through which I have come to understand the fundamental value of Stagno's methodology.

3 Segre, op. el0 l.

4 Stagno: op. cz.t.

5. Segre, op. cz.t.

6 Saarinen, Eliel: Search for Form, Reinhold Publishing Corp., New York, 1948; p. 254.

7 Water Garden: "From distant Costa Rica, architect Bruno Stagno sends us a monumental project that creates a romantic landscape. The architect fills the old plaza of the Bauakademie with water, widening the Spree. A forest is created over the water, by setting trees in circular planters. On the first floor of the Academy, the water navigates through a loggia created by columns that diminish as they rise up to a series of clouds marked by openings of light. This ideal space permits the Berliner an escape in order to come into contact with natural elements. Above this space are the studios and residences specified by the program." Commentary from the jury in Berlin.

los cambios de temperatura severos y las condiciones climáticas que afectan el centro de Berlín. Además de traer un poco de Costa Rica a esta ciudad industrializada moderna, mediante la propuesta de un bosque -un arreglo denso pseudo-tropical de árboles plantados en el río Spree- somete a los habitantes de la ciudad a un enfrentamiento formal con el entrelazamiento de la naturaleza y el edificio en una relación que, especialmente en los climas del norte, se separa generalmente por una división hermética. Aquellos de nosotros que estamos acostumbrados a climas severos nos acostumbramos a la distinción entre interior y exterior; Stagno, con su savoir faire tropical desafía esta noción. Como uno de los trece proyectos seleccionados por el jurado, re-presentaba una solución que podía ser comprendida y apreciada fuera de un contexto tropical.⁷

1 Stagno: "Arquitectura y ambiente sincretismo", op. cit.

2 Nota del autor: En esta oficina he trabajado durante el último mes y medio, y he llegado a comprender el valor fundamental de la metodología de Stagno.

3 Segre, op. el0 l.

4 Stagno: op. cz.t.

5. Segre, op. cz.t.

6 Saarinen, Eliel: Búsqueda de la Forma, Reinhold Publishing Corp., Nueva York, 1948; p. 254.

7 Jardín Acuático: "Desde la lejana Costa Rica, Bruno Stagno arquitecto nos envía un proyecto monumental que crea un paisaje romántico. El arquitecto llena la antigua plaza de la Bauakademie con agua, ampliando el Spree. Se crea un bosque en el agua, mediante el establecimiento de árboles en macetas circulares. En el primer piso de la Academia, el agua se desplaza a través de una logia creada por las columnas que disminuyen a medida que suben hasta una serie de nubes marcadas por las aberturas de la luz. Este espacio ideal permite al Berlines un escape con el fin de entrar en contacto con los elementos naturales. Por encima de este espacio están los estudios y residencias especificados por el programa. "Comentario del jurado en Berlín".

Each generation must rework the definitions of the old symbols which it inherits from the generation before; it must reformulate the old concepts in terms of its own age.

-Ed Bacon, City Planner

“Cada generación debe reelaborar las definiciones de los símbolos antiguos que hereda de la generación anterior; debe reformular los viejos conceptos en términos de su propia edad.”

Ed Bacon, planificador de la ciudad

WHY....WHAT....WHOSE....IDENTITY?
(Conclusive remarks)

Similar to the analysis of climatic influences or terrain is the analysis of architectural patrimony. All present a myriad of information in many different forms, yet it is up to the designer to discern and select only that information that is pertinent to his idea. Individually, we not only extract information from our own introspective discoveries and from history, or learned knowledge, but from the layered environment around us. We are surrounded by objects, all of which have stories to tell. The question is however, do we take notice? Our environments are constantly changing for better or for worse, yet regardless, this change continues to provide stimuli. It might be the scaffolding of Paris, a demolition site in New York, or a new housing development on what used to be a cow pasture. Each of these changes, or modifications to the landscape, acts as another layer in the progression of time. Every civilization leaves its mark on the environment and we as architects should act at times as archaeologists to reveal these hidden layers, attempting to find hidden information. This new information can affect our understanding of the present and make us more aware of the changing reality in which we exist.

These layers, although not absolute, may serve as points of departure. When we leave our marks, we should attempt to reveal information about our current civilization not only to the generations to come, but to the existing society. With these marks, we too will add another layer to the physical continuum, yet we must realize that it is the meshing of all of the layers, and not our additions alone, that will continue to each generation must rework the definitions of the tell the story.¹

The question here, is not about the assumption of a nostalgic cultural identity, or the oppressive present-day nature of architecture to impose its subjective identity on its surroundings, rather it is about a cultivated

¿POR QUÉ QUÉ?... LA IDENTIDAD DE QUIÉN ...?
(comentarios concluyentes)

Similar al análisis de las influencias climáticas o del terreno es el análisis del patrimonio arquitectónico. Todos presentan una gran cantidad de información en diferentes formas, sin embargo, corresponde al diseñador discernir y seleccionar sólo la información pertinente a su idea. Individualmente, no sólo extraemos información de nuestras propias introspecciones y de la historia, o el conocimiento aprendido, sino también del entorno que nos rodea. Estamos rodeados de objetos que tienen historias que contar. La cuestión es, saber si nos percatamos? Nuestros ambientes cambian constantemente para bien o para mal, y este cambio proporciona estímulos. Podría ser el patrimonio de París, un sitio de demolición en Nueva York, o un nuevo desarrollo de viviendas en lo que solía ser un potrero para el ganado. Cada uno de estos cambios o modificaciones en el paisaje, actúa como una capa más en la progresión del tiempo. Cada civilización deja su huella en el medio ambiente y nosotros como arquitectos debemos actuar a veces como arqueólogos que revelan estas capas ocultas, tratando de encontrar información oculta. Esta nueva información puede afectar a nuestra comprensión del presente y hacernos más conscientes de la realidad cambiante en la que existimos.

Estas capas, aunque no absolutas, pueden servir como puntos de partida. Cuando dejamos nuestras marcas, debemos intentar revelar información acerca de nuestra civilización actual no sólo para las generaciones por venir, sino a la sociedad existente. Con estas marcas, nosotros agregamos otra capa a la continuidad física, sin embargo, debemos darnos cuenta de que es el engranaje de todas las capas, y no sólo nuestras adiciones, el que continuará y en el que cada generación debe reelaborar las definiciones de la historia.¹

El tema no es asumir una identidad cultural nostálgica, o la naturaleza opresiva actual de la arquitectura de imponer la identidad subjetiva sobre el entorno, sino

understanding of the needs and capacities of the context. In other words, this does not mean one man's discovery of an identity should be imparted through building over and over again across the landscape, nor does it mean that everyone need understand their respective identities in order to feel comfortable in their environments. This is more of a suggestion -a personal objective- to take advantage of the cultural influences and limitations in order to provide both the client and the user with a complete and thorough product.

A good friend of mine (a high-brow North American who tends to swim only in circles of avant-garde cultural theory) recently asked me what the importance of identity was and why I thought that it was so important to articulate it through architecture. He challenged the very foundation of my argument when he asked my who exactly was looking for this so-called identity-was it my high-brow cone of vision that subjectively denied an identity that already existed or, were they specifically looking for something that I could help to find? Both placed me in a very ego-centric position. Therefore, I had to re examine the conditions of this discourse along more objective and concrete, and less polemical grounds. On the one hand, it would be very easy to buy into the consumer culture of North America and the other developed countries. We invent, they buy. I too have fueled the fire for the proliferation of this supercilious attitude. Yet, on the other hand, they, the developing countries, cannot afford much of this frivolous technology, such as the sandwiches of "glass sheets and liquid crystals [that] become opaque for privacy when the crystals are agitated by the flick of an electrical switch"², or mutant polymers such as fiberglass-reinforced-plastics. This, however, should not deny them contemporary and active spaces that use available materials, surge forward, and purge antiquated stereotypes. It also means that in order to work within the built environment of these various cultures, it would make more sense to study them from the inside out, adapting outside technologies and influences only when they can be peaceably fused (and not use them as a repository for out dated technology).

The work about which I have written is a refreshing example of an active consciousness. Bruno Stagno is

que más bien se trata de un entendimiento ilustrado de las necesidades y capacidades del contexto. Esto no significa que el descubrimiento por un hombre, de una identidad, debe ser impartido a través de la construcción una y otra vez en el paisaje, ni tampoco significa que todo el mundo tiene que entender sus respectivas identidades a fin de sentirse cómodo en su entorno. Esto, más que una sugerencia, -es un objetivo personal- tomar ventaja de las influencias culturales y limitaciones con el fin de proporcionar al cliente y al usuario un producto completo y minucioso.

Un buen amigo mío (un notable de Norteamérica, que tiende a nadar sólo en los círculos de la teoría cultural vanguardista) me preguntó cuál era la importancia de la identidad y por qué pensaba que era tan importante articularla a través de la arquitectura. Desafió la base misma de mi argumento cuando me preguntó quién exactamente estaba buscando esta llamada identidad, era mi cono visual que negaba subjetivamente una identidad que ya existía, ¿o buscaba específicamente algo que yo podría ayudar a encontrar? Ambas indican una posición muy egocéntrica. Por lo tanto, tuve que volver a examinar las condiciones de este discurso a lo largo de bases más objetivas y concretas, y menos polémicas. Por un lado, sería muy fácil de comprar en la cultura consumista de Norteamérica y el resto de países desarrollados. Nosotros inventamos, ellos compran. Yo también he alimentado el fuego por la proliferación de esta actitud arrogante. Sin embargo, por otro lado, los países en desarrollo, no pueden darse el lujo de gran parte de esta tecnología frívola, como los emparedados de "vidrio y cristales líquidos que se vuelven opacos para la privacidad cuando los cristales se agitan por el accionamiento de un interruptor eléctrico"², o polímeros mutantes tales como fibra de vidrio reforzada con plásticos. Esto, sin embargo, no debe negarles espacios contemporáneos y activos que utilicen nuevos materiales disponibles, y purgar los estereotipos anticuados. También significa que el objetivo de trabajar en el entorno construido de estas diversas culturas, tendría más sentido para estudiarlas desde adentro hacia afuera, adaptando tecnologías e influencias externas cuando pueden fusionarse pacíficamente (y no utilizarlas como repositorio para la tecnología anticuada).

El trabajo que acabo de realizar es un ejemplo refrescante de una consciencia activa. Bruno Stagno está

aware of the limitations imposed on him by its surroundings - both economic and physical- yet instead of submitting to defeat, he uses them as challenges to develop alternative and equally functional solutions. In a modern world, where design can be reduced to flipping open a catalogue and jotting down a serial number, we forget about the simplicity and challenge of intuition and invention. Stagno, on the other hand, has taken advantage of his situation to develop his methodology and provide Latin America with a mature and coherent tectonic language.

1 Berman, Matthew: *eyelevel-A Critical Journal of the Visual Arts*, Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania, 1994; p. 47.

2 Antonelli, Paola: *Mutant Materials in Contemporary Design*, The Museum of Modern Art, New York, 1995; p. 11. This exhibition, held at the Museum of Modern Art from May to August of 1995, clearly exemplifies the disparity between the technological discoveries in the developed world versus the necessities and limitations in the developing countries. Although these possibilities exist and can be appreciated for the results are stunning, they are not pragmatic solutions for the contextual requirements. Therefore, how can one achieve the same or similar effect using elements that do not exceed the limitations of the region? Can it be accomplished by understanding the local identity?

APPENDIX

THE ARCHITECT'S RESEARCH

Throughout history, or at least up until the rapid globalization brought about by the industrial revolution, humankind responded to its natural surroundings. We used this natural environment as a springboard to provide us with the answers that we needed to survive. We looked to nature for both food and shelter. Until the XX century, man adapted his architecture to the natural environment; yet, with the advent of Modernism and technology, we now adapt the natural environment to our architecture. Through artificially controlled spaces and hermetically sealed buildings, we have distanced our interaction with the natural in favor of the artificial. This is where Stagno's research began, at architecture's transition from recipient to purveyor, and this is what has led to the past twenty years of intense investigation.

consciente de las limitaciones que le impone su entorno - tanto económicas como físicas - sin embargo en lugar de someterse a la derrota, los utiliza como retos para desarrollar soluciones alternativas e igualmente funcionales. En un mundo moderno, donde el diseño se puede reducir a hojear un catálogo y anotar un número de serie, nos olvidamos de la simplicidad y el desafío de la intuición y la invención. Stagno, por otro lado, ha sacado partido de esta situación para desarrollar su metodología y proporcionar a Latinoamérica con un lenguaje tectónico maduro y coherente.

1 Berman, Matthew: *eyelevel-A Critical Journal of the Visual Arts*, Universidad de Lehigh, Bethlehem, Pensilvania, 1994; p. 47.

2 Antonelli, Paola: *Materiales mutantes en Diseño Contemporáneo*, el Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1995; p.11. La exposición, que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Mayo a Agosto de 1995, es claramente un ejemplo de la disparidad entre los descubrimientos tecnológicos en el mundo desarrollado versus las necesidades y limitaciones de los países en desarrollo. Aunque existen estas posibilidades y se pueden apreciar, los resultados son impresionantes, no son soluciones pragmáticas para los requisitos contextuales. Por lo tanto, ¿cómo se puede lograr el mismo o similar efecto usando elementos que no superen las limitaciones de la región? ¿Se puede lograr mediante la comprensión de la identidad local?

ANEXO

INVESTIGACIÓN DEL ARQUITECTO

A lo largo de la historia, o al menos hasta que la rápida globalización traída por la revolución industrial, la humanidad respondió a su entorno natural. Utilizamos este entorno natural como un trampolín que nos proporcione las respuestas que necesitamos para sobrevivir. Recurrimos a la naturaleza tanto para comida como para refugio. Hasta el siglo XX, el hombre adaptó su arquitectura al entorno natural; sin embargo, con el advenimiento de la modernidad y la tecnología, adaptamos el entorno natural a nuestra arquitectura. A través de espacios controlados artificialmente y edificios herméticamente cerrados, hemos distanciado nuestra interacción con lo natural en favor de lo artificial. Aquí es donde comenzó la investigación de Stagno, en la transición de la arquitectura del receptor proveedor, y esto es lo que le ha llevado a los últimos veinte años de intensa investigación.

Although technology has made incredible advances, for centuries, people, living in the same natural conditions as the present day, had to confront their environments in order to survive instead of closing them out.

Our seeming irreverence for a coherently adapted architecture is unfortunately growing. It is much easier to plant a plain, reinforced-concrete box in any part of the world than to develop a structure that takes advantage of its location and is woven into the fabric of its immediate context. However, since the arrival of conformity brought by the industrial revolution there have been architects and architectural examples that have continued to confront and combine their respective contexts to provide coherent and responsive solutions.

ARCHITECTURAL TRADITION MEETS CONTEXT FOR THE FIRST TIME

The title of this section might sound a bit strange to most readers, but it attempts to make a very slight distinction between an architectural tradition that is derived of context regional architecture that developed because of the regional influences - and one that is devoid of context-created in one environment and transplanted to fit another. The first describes the majority of the built environment up until the industrial revolution, and the second is, for better or worse, the state of present-day architecture. Stagno uses this dichotomy to establish his framework. He pursues the former within the context of the latter thereby developing a regional architectural tradition that uses all of the benefits of a post industrial age.

Many architects and architectural styles have incorporated the natural influences of the environment to define their designs while they were also determined to provide modern, functional solutions, or as Ricoeur states, "how to become modern and return to the sources."¹ One of the earliest examples of this associative modernism is found in the architecture of the Victorian period, circa 1840-1910. Stagno saw this as one of the first indications that "humanity for the first time, based on common criteria, sought universal solutions to their problems, both those related to habitation and to identity."²

Aunque la tecnología ha hecho avances increíbles, desde hace siglos, el hombre vive en las mismas condiciones naturales, y ha tenido que enfrentarse a su entorno con el fin de sobrevivir en lugar de encerrarse.

Nuestra aparente irreverencia por una arquitectura coherente y adaptada es, por desgracia cada vez mayor. Es mucho más fácil diseñar una caja de hormigón armado, en cualquier parte del mundo que el desarrollo de una estructura que aprovecha su ubicación y se entremezcla en el tela de su contexto inmediato. Sin embargo, desde la llegada del bienestar traído por la revolución industrial, ha habido arquitectos y ejemplos arquitectónicos que han continuado enfrentándose y combinan sus respectivos contextos para dar soluciones coherentes y sensibles.

LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA ENCUENTRA EL CONTEXTO POR PRIMERA VEZ

El título de esta sección puede sonar un poco extraño para la mayoría de los lectores, pero los intentos de hacer una leve distinción entre una tradición arquitectónica que se deriva del contexto de la arquitectura regional y que se desarrolló debido a las influencias regionales - y aquella que carece de contexto-creado en un entorno y es trasplantada para adaptarse a otro. La primera describe la mayoría de las zonas edificadas hasta la revolución industrial, y la segunda es, para bien o para mal, el estado de la arquitectura actual. Stagno utiliza esta dicotomía para establecer su marco. Persigue lo anterior dentro del contexto de esta última desarrollando así una tradición arquitectónica regional que utiliza todos los beneficios de una era post-industrial.

Muchos arquitectos y estilos arquitectónicos han incorporado las influencias naturales del entorno para definir sus diseños, mientras que también determinaron proporcionar soluciones modernas, funcionales, o como dice Ricoeur, "*cómo ser moderno y volver a las fuentes.*"¹ Uno de los primeros ejemplos de este modernismo asociativo se encuentra en la arquitectura de la época victoriana, alrededor de 1840-1910. Stagno vio esto como uno de los primeros indicios de que "la humanidad, por primera vez, sobre la base de criterios comunes, buscaba soluciones universales a sus problemas, tanto los relacionados con la vivienda como a los de identidad."²

This period of English cultural influence developed the first truly international style, even more so than the International Style presented at the Museum of Modern Art in New York in 1932. Instead of forcing a singular dogma on all of the different cultures and climates of the world, it sought to facilitate the universal problem of building-advancing rapidly because of the industrial revolution-while conforming to the respective traditions and needs of the regional environments. For example, as Stagno notes in his article *The First International Style in Architecture*, in response to climatic conditions in the Far East, where the British Empire had an extensive and profound influence, corridors and stairwells were open and ventilated, and high ceilings and doors and large overhanging balconies allowed for plenty of air circulation. Also, in Ceylon (Sri Lanka today), and Mount Abu in the Hindu Rajasthan, the maharajas broke with tradition to escape the heat of the plains by building spectacular Victorian villas that emphasized the cool interior of the house.

Latin America also received its own variation of this fused tectonic. In the southern regions of Chile and Argentina, the solutions focused on the interior thereby protecting the inhabitants from the severe weather conditions. In the tropical climate of Central America however, the spaces were left open, making use of deep porches and tall breezeways.

In the European Nordic countries and the Soviet Union, the buildings, again responding to climatic demands, have smaller windows to which louvers were added in order to provide ventilation in the summer and retain heat during the winter. In order to prevent the accumulation of snow, the roof, eaves and cornice slopes were increased. They maintained a common aesthetic, primarily composed of decorative applique-pilasters made on lathes, ornamental turrets, fretted wooden cornices, and stamped sheet-metal panels-yet adapted both structurally and planimetrically to the changing conditions, thereby providing an international answer for every distinct scenario.

He points out that *“for a style to be considered international it must be cultivated at the same time in several countries, maintain uniform design criteria,*

Este período de influencia cultural británica, desarrolló el primer estilo verdaderamente internacional, incluso más que el estilo internacional presentado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. En lugar de imponer un dogma singular en todas las culturas y climas diferentes del mundo, buscó facilitar el problema universal de la construcción - que avanzó rápidamente a causa de la revolución industrial-, mientras respetaba a las respectivas tradiciones y necesidades de los entornos regionales. Por ejemplo, como señala Stagno en su artículo *“El Primer Estilo Internacional en Arquitectura”*, en respuesta a las condiciones climáticas en el Lejano Oriente, donde el imperio británico tuvo una extensa y profunda influencia, pasillos y escaleras estaban abiertos y ventilados; altos techos y puertas y grandes balcones en voladizo permitía para la circulación del aire. También, en Ceilán (Sri Lanka), y el Monte Abu en el Rajasthan hindú, los maharajás rompieron con la tradición para escapar del calor de los llanos por la construcción de espectaculares villas victorianas que reforzaron el frescor interior de la casa.

Latinoamérica también recibió su propia variante de esta fusión tectónica. En las regiones del sur de Chile y Argentina, las soluciones se centraron en el interior protegiendo así a los habitantes de las condiciones climáticas severas. En el clima tropical de América Central, sin embargo, los espacios se dejan abiertos, haciendo uso de corredores profundos y techados altos.

En los países nórdicos europeos y de la Unión Soviética, los edificios, de nuevo en respuesta a las demandas climáticas, tienen ventanas más pequeñas con celosías añadidas con el fin de proporcionar ventilación en el verano y retener el calor durante el invierno. Con el fin de evitar la acumulación de nieve, el techo, los aleros y las pendientes de la cornisa se aumentaron. Mantuvieron una estética común, principalmente compuesta por adornos decorativos -pilastras hechas en tornos, torretas ornamentales, cornisas caladas de madera y paneles de chapa estampados, adaptados tanto estructural como planimétricamente a las condiciones cambiantes, proporcionando así una respuesta internacional para cada escenario.

Señala que *“para que un estilo sea considerado internacional debe ser cultivado, al mismo tiempo en varios países, mantener los criterios de diseño uniformes, ser*

be recognized for its theoretical statements and its constructions, and be sustained by historical events of its period."³ The cultural influence of the Victorian period, along with advanced technologies developed during the industrial revolution in transportation and mass production, paved the way for the traversing of cultural boundaries. Now it was even easier for both products and ideas to infiltrate foreign markets, and architecture was no exception. Although this period has also been called an era of "disintegration of good tastes, and a period of horror"⁴ by high society because it produced an aesthetic mimicry, it represents a significant and important enough contribution to be considered today as the first internationally adapted architecture.

1 Frampton: op. cit.; p. 313.

2 Stagno, Bruno: "The First International Style in Architecture," in *Habitar*, No. 14, May, 1984; pp. 18-23.

3 Ibid.

4 Anonymous. Taken from Stagno: "The First International Style in Architecture," op. cit.; pp. 18-2.

reconocido por sus declaraciones teóricas y sus construcciones, y ser sostenida por los acontecimientos históricos de su época."³ La influencia cultural de la época victoriana, junto con tecnologías avanzadas desarrolladas durante la revolución industrial en el transporte y la producción en masa, allanó el camino para el desplazamiento de las fronteras culturales. Ahora era aún más fácil para ambos productos e ideas infiltrarse en los mercados extranjeros, y la arquitectura no fue la excepción. Aunque este período también se ha llamado la era de la "desintegración del buen gusto, y un período de terror"⁴ por la alta sociedad, ya que produce una estética mimética, representa una contribución bastante significativa e importante para ser considerado hoy como la primera adaptación internacional arquitectura.

1 Frampton: op. cit. ; p. 313.

2 Stagno, Bruno: "El Primer Estilo Internacional en Arquitectura" en *Habitar*, No. 14, mayo de 1984; pp. 18-23.

3 Ibid.

4 Anónimos. Tomado de Stagno: "El Primer Estilo Internacional en Arquitectura", op. cit.; pp. 18-2.



"Modernity does not necessarily mean liveliness, and change is not always for the better... Tradition is not necessarily old fashioned and is not synonymous with stagnation... Tradition is the social analogy of personal habit, and in art has the same effect of releasing the artist from distracting and inessential decisions so that he can give his whole attention to the vital ones."

Hassan Fathy, Architecture for the Poor,
an Experiment in Rural Egypt (1973).

THE SURGE OF MODERNISM

The cross-boundary infiltration brought about by the Industrial Revolution caused two important problems within architecture. One was the influence of foreign products and the other was the influence and work of foreign architects. The latter had the most profound effect on this century, especially with the post-war unconditional acceptance of Modernism. In his work, Stagno is quite aware of the very tenuous relationship that the modern universal ideal had with regional development. "Modernity," he said, *"opened the doors of many cultures, blurred their respective borders, and left them exposed to outside influences."* Consequently, this interfusion either strengthened the individual cultures *"through a process of assimilation and adaptation or weakened them through destruction and alienation."*¹

Although the architectural manifestations of the Victorian period were based primarily on decorative applique, they confronted their environments. It was Adolf Loos' publication of Ornament and Crime in 1908, and the successive factions that followed however, that did away with that approach. And, in 1928, at the Congress Internationaux d' Architecture Moderne (CIAM) twenty-four architects, representing eight European countries established the strict postulates of the Modern Movement. The celebration of rationally pure, hermetic and adaptable spaces was borne. Even though, as Stagno points out, modernity *"is a modification of something that came before and is, in fact, the final outcome of a great laboratory of influences and experiences from all over the world,"*² it renounced its lineage and proclaimed unconditional autonomy. The modern movement took an almost evangelical form, sweeping the planet of *"cultural and traditional modes of expression,"* persuading its followers to accept the postulates of conceptual simplicity and the dogma of the tabula rasa. Unfortunately, aside from certain isolated exceptions, the

"La modernidad no significa necesariamente vivacidad, y el cambio no siempre es para mejor ... La tradición no es necesariamente pasada de moda y no es sinónimo de estancamiento ... La tradición es la analogía social del hábito personal, y en el arte tiene el mismo efecto de liberar al artista de las decisiones que distraen y que no son esenciales para poner toda su atención a los más vitales."

-Hassan Fathy, Arquitectura para los Pobres,
un experimento en Egipto Rural (1973).

LA OLEADA DE MODERNISMO

La infiltración transfronteriza causada por la Revolución Industrial provocó dos problemas importantes dentro de la arquitectura. Uno de ellos fue la influencia de los productos extranjeros y la otra era la influencia y la obra de los arquitectos extranjeros. Este último tuvo el efecto más profundo en este siglo, sobre todo con la aceptación incondicional del Modernismo de la posguerra. En su obra, Stagno es muy consciente de la relación muy tenue que el ideal universal moderno tuvo con el desarrollo regional. "Modernidad", dijo, *"abrió las puertas de muchas culturas, desdibujó sus respectivas fronteras, y los dejó expuestos a influencias externas"*. En consecuencia, esta interfusión ha fortalecido las culturas individuales *"a través de un proceso de asimilación, adaptación o debilitamiento a través de destrucción y alienación."*¹

Aunque las manifestaciones arquitectónicas de la época victoriana se basaron principalmente en aplicaciones decorativas, se enfrentaron a sus entornos. Fué la publicación de Adolf Loos "Ornamento y Delito" en 1908, y las facciones sucesivas que le siguieron, las que hicieron acabar con ese enfoque. Y, en 1928, en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) veinticuatro arquitectos, que representaban a ocho países europeos establecieron los estrictos postulados del Movimiento Moderno. Comenzaba la celebración de los espacios racionalmente puros, herméticos y adaptables. Stagno señala, que la modernidad *"es una modificación de algo que vino antes y es, de hecho, el resultado final de un gran laboratorio de influencias y experiencias en el mundo"*,² que renunció a su linaje y proclamó incondicional autonomía. El Movimiento Moderno tuvo una forma casi evangélica, barriendo el planeta de *"modos culturales y tradicionales de expresión,"* persuadiendo a sus seguidores a aceptar los postulados de la simplicidad conceptual y el dogma de la tabula rasa. Por desgracia, salvo algunas excepciones aisladas, la mayoría de lo que

majority of what was built during this period of philosophical thought was an international architecture without character or affiliation.

The work of Adolf Loos, for example, might have been applicable to a turn-of-the century Viennese context, but its universal idealism created nothing more than banality in the rest of the world. (My junior high school, and others across America, is a testament to this insipidity.) In his article "Ornament and Crime", Loos asserts that "the evolution of culture marches with the elimination of ornament from useful objects."³ Unfortunately, this affirmation has been accepted all too literally by the generations that ensued. Although the architectural shell should not be "covered" in ornamentation or decoration that is superficially applied to the facade (i.e. the wedding cake approach), it can be used quite successfully to express cultural and regional attributes. Creating rigid, hermetically sealed, stripped rectilinear white boxes however, was not the answer for a "universal style for modern times."⁴

One can also refer to the work of Mies van der Rohe; he treated nature as something to be seen but not heard. His schemes of opening up the landscape through the framework of an impermeable, perfect environment, attempted to serve nature to the client, as if the client and architect have tamed the environment to fulfill a purely aesthetic, picturesque fantasy. Within Mies' Farnsworth House, or the National Gallery in Berlin for example, one can see the trees blowing, but cannot feel or hear the wind. And, instead of diffusing the strong rays of the sun by integrating components into the facade, they are blocked out by shades that can be pulled down. He has selected only the aesthetic value of the natural environment to influence his architecture, when a more complete analysis would prove to be even more successful.

There are however, many "honorable exceptions" within the Modern tradition that "succeed in incorporating cultural life and local climate within their immediate environments by distinguishing coherent and adapted forms."⁵ These exceptions, because of their commitment to their regional contexts, are paradigms of modernity, even though it also shows how they may have strayed from the strict postulates of the Modern Movement.

fue construido durante este período del pensamiento filosófico era una arquitectura internacional sin carácter o afiliación.

El trabajo de Adolf Loos, por ejemplo, podría haber sido aplicable a un cambio de siglo vienés, pero su idealismo universal sólo produjo banalidad en el resto del mundo. (Mi escuela secundaria, y otros en América, son un testimonio de esta insipidez.) En su artículo "Adorno y Delito", Loos afirma que "la evolución de la cultura marcha con la eliminación de la ornamentación de los objetos útiles."³ Por desgracia, esta afirmación ha sido aceptada demasiado literalmente, por las generaciones que siguieron. Aunque el cerramiento de la arquitectura no debe ser "cubierto" con la ornamentación o decoración que se aplica superficialmente a la fachada (es decir, el enfoque de la torta de boda), puede ser utilizado con bastante éxito para expresar atributos culturales y regionales. La creación de cajas rígidas, herméticamente cerradas, despojadas, rectilíneas, blancas sin embargo, no fue la respuesta para un "estilo universal moderno".⁴

También podemos hacer referencia a la obra de Mies van der Rohe; trataba a la naturaleza como algo para ser visto pero no escuchado. Sus esquemas de apertura al paisaje a través del marco de un entorno impermeable, perfecto, intentaron servir a la naturaleza para el cliente, como si el cliente y el arquitecto han domesticado el medio ambiente para cumplir uno puramente estético, fantasía pintoresca. En la Farnsworth House, o la Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe, por ejemplo, uno puede ver los árboles, pero no puede sentir ni oír el viento. Y, en lugar de difundir los fuertes rayos del sol mediante la integración de componentes en la fachada, se bloquean por persianas que se pueden cerrar. Ha seleccionado sólo el valor estético del entorno natural para influir en su arquitectura, cuando un análisis más completo resultaría ser aún más exitoso.

Sin embargo, hay muchas "honrosas excepciones" dentro de la tradición moderna que "lograron la incorporación de la vida cultural y el clima local dentro de sus entornos inmediatos al distinguir formas coherentes y adaptadas."⁵ Estas excepciones, debido a su compromiso con sus contextos regionales, son paradigmas de la modernidad, a pesar de que también muestra cómo se pueden haber desviado de los postulados estrictos del Movimiento Moderno.

These maverick architects adapted to the environment- the builder studied their forms, and their materials, and the scholar studied their concepts and cultural traditions.

LE CORBUSIER- LATIN AMERICA, INDIA, AND AFRICA

The works of Le Corbusier in Latin America, India, and Africa respect and adapt to the foreign traditions while maintaining a clearly Corbusian language. His sketches for residences inside an agricultural estate near Cherchell, North-Africa incorporate indigenous irrigation traditions, magnificent views that capture the natural surroundings, and adaptations to made use of the wind and the strong solar rays. It is very clear that Le Corbusier understood the need to interpret Modern philosophy by way of practical reality. By 'bending' the rules that his colleagues had established, he surpassed the rigidity and offered an intelligent solution. Hence, he would write:

"The project was drawn up in 1942, at a moment when there were no specialized craftsman and materials were almost unobtainable. For those reasons it was intended that the building should be constructed by native labour and that local stone should be used for the columns, walls and half-walls. The floors are to be of wood and the vaulted roofs of hollow bricks made by the natives, whereas the joinery is restricted to a kind of timber-work of rafters ensuring the compartmentalization of the spaces. The arrangement inside these spaces may vary between opaque, transparent and translucent panels, according to need. A reservoir to water the tomato plantations will provide a swimming pool."⁶

Similarly, in the house that he designed for Mr. Errázuriz in Chile in 1930, Le Corbusier bent the rules even further to accommodate the steeply sloping terrain. In plan, it is clearly modern, configured of open spaces that are fed via the internal ramp from one to another. It also incorporates large glass windows to bring the inspiring natural landscape-with the Pacific on one side and the Andes on the other-up to the threshold of the interior space.

It does not, however, force itself on its surroundings-a characteristic of many so-called modern buildings. Le Corbusier introduces rustic natural materials such as

Estos arquitectos inconformistas adaptaron al entorno sus construcciones, estudiaron sus formas y materiales, y los eruditos estudiaron sus conceptos y tradiciones.

LE CORBUSIER- AMERICA LATINA, INDIA, y AFRICA

Las obras de Le Corbusier en América Latina, India y África se adaptaron y respetaron las tradiciones extranjeras, manteniendo claramente el lenguaje de Le Corbusier. Sus bocetos para residencias dentro de una finca agrícola cerca de Cherchell, en el norte de África incorporan tradiciones indígenas de riego, magníficas vistas que captan el entorno natural, y adaptaciones al uso que se hizo del viento y los fuertes rayos solares. Es muy claro que Le Corbusier entendió la necesidad de interpretar la filosofía moderna a través de la realidad práctica. Por "brincarse" las reglas que sus colegas habían establecido, superó la rigidez y ofreció una solución inteligente. Entonces, él escribiría:

"El proyecto fue elaborado en 1942, en un momento en que no había artesanos especializados y era casi imposible conseguir materiales. Por estas razones, se intentó que el edificio fuese construido por mano de obra nativa y que la piedra local fuese usada en las columnas, paredes y muros-medianeros. Los pisos debían ser madera y los techos abovedados de ladrillos huecos hechos por los indígenas, mientras que la carpintería se restringía a un tipo de vigas de madera, lo que garantizaba la compartimentación de los espacios. La disposición dentro de estos espacios puede variar entre paneles opacos, transparentes y translúcidos, según las necesidades. Un depósito para regar las plantaciones de tomate proporcionó una piscina."⁶

Del mismo modo, en la casa que él diseñó para el señor Errázuriz en Chile en 1930, Le Corbusier se brincó las reglas aún más, para acomodarse al terreno con fuerte pendiente. El plan, claramente moderno, configurado de espacios abiertos que se alimentan uno al otro a través de la rampa interna. También incorpora grandes ventanales para atraer el paisaje natural inspirador del Pacífico por un lado y los Andes por el otro, hasta el umbral del espacio interior.

No obstante, no fuerza a su entorno, una característica de muchos de los llamados edificios modernos. Le Corbusier presenta materiales naturales rústicos como

rough-hewn wood columns and beams, stone floors, and overhangs made of thatch. It is quite removed from the purist aesthetic of modern Europe, yet it is Modern nonetheless. In India as well, examples such as the Millowners' Association Building and the Sarabhai House in Ahmedabad mold themselves, using a modern vocabulary of forms and materials, to their particular surroundings. Both are oriented according to the prevailing winds, in order to be traversed by air currents, both make use of the brise-soleil to diffuse the strong natural light, and both use local materials.

Even his work in Europe, although ostensibly more sterile, is directly influenced by the surrounding environment as can be seen in the Pavillon de l'Esprit Nouveau at the Paris Exposition of Decorative Arts in 1925, and in his design for the Villa apartment-blocks.

ALVAR AALTO- FINLAND AND THE UNITED STATES

Continuing with this tradition, Alvar Aalto gave to Finland and the United States an architecture replete with contextual references. He, probably more than any other architect, reacted directly and overtly to provide coherent solutions to the environmental conditions. As is quite obvious from his work, Aalto wanted his architecture and the architecture of the modern movement to be the synthesis between industrialized man and nature. What differs him from the rest of the modern movement, however, was that he did "not obey the rules of expression endemic to the...movement."⁷ On the other hand, he combined the existing elements of nature and the prefabricated elements of architecture, by way of the modern ideal, to satisfy the needs of man.

The Baker House (1947-51, MIT, Cambridge, Massachusetts), a response for a post-war people in search of a 'modern' identity, is as didactic as it is practical. The building, "probably inspired by the local Boston tradition of red-brick houses," speaks to the Charles River, "creating a considerable variety in the rooms and allowed diagonal views up and down the river; it made for an unmonolithic form of great sculptural vitality; and it marked out a small enclave to one side of the campus." Historian William Curtis also adds,

columnas toscas de madera y vigas, pisos de piedra y aleros hechos de paja. Está bastante alejado de la estética purista de la Europa moderna, sin embargo, es moderno. En la India, ejemplos como la Asociación de los Millowners y la Casa Sarabhai en Ahmedabad se moldean a su entorno particular utilizando un vocabulario moderno de formas y materiales. Ambos están orientados de acuerdo a los vientos dominantes, con el fin de ser atravesados por las corrientes de aire, ambos hacen uso del brise-soleil para difundir la fuerte luz natural, y ambos utilizan materiales locales.

Incluso su obra en Europa, aunque ostensiblemente más estéril, está directamente influenciada por el ambiente circundante, como puede verse en el Pavillon de l'Esprit Nouveau en la Exposición de París de Artes Decorativas en 1925, y en su diseño para el apartamento de bloques Villa.

ALVAR AALTO- FINLANDIA Y LOS ESTADOS UNIDOS

Continuando con esta tradición, Alvar Aalto dio a Finlandia y los Estados Unidos una arquitectura llena de referencias contextuales. Él, probablemente más que cualquier otro arquitecto, reaccionó directa y abiertamente a dar soluciones coherentes a las condiciones del medio ambiente. Como es evidente a partir de su trabajo, Aalto quería que su arquitectura y la arquitectura del Movimiento Moderno fuese la síntesis entre el hombre industrializado y la naturaleza. Lo que lo diferencia del resto del Movimiento Moderno, sin embargo, era que él "no obedece las reglas de expresión endémicas del ... Movimiento."⁷ Por otro lado, se combinan los elementos existentes de la naturaleza y los elementos prefabricados de la arquitectura, a través del ideal moderno, para satisfacer las necesidades del hombre.

La Baker House (1947-1951, MIT, Cambridge, Massachusetts), una respuesta para un pueblo de la posguerra en busca de una identidad "moderna", es tan didáctico como práctico. El edificio, "probablemente inspirado en la tradición local de Boston de casas de ladrillo rojo," habla al río Charles, "la creación de una considerable variedad en las habitaciones y permitió visitas diagonales hacia arriba y abajo del río; lo hizo para una forma no monolítica de gran vitalidad escultórica; y

*"it is scarcely surprising that Baker House should have been perceived in America at the time as a challenge to the straightjacket of the International Style stemming from Gropius."*⁸ Baker House had little influence on American Modernism in the 50's and 60's, yet 40 years later we are beginning to understand its value, and its influence is felt throughout the world. Today, students of architecture and young architects are searching to strengthen their regional and cultural identities, and Aalto's treatment of context-the identity of the site-provides a solid, coherent, and comprehensive historical precedent.

His work outside of the United States, such as the Town Hall and Center in Saynatsalo, Finland, also seems to grow out of its surroundings, not as an alien form parasitically violating its habitat, but as a natural piece of the landscape that exists comfortably and symbiotically within its context. "His ever present concern to situate the ordinary man at the center of his endeavors, to express his individual qualities and solve his relationships with the rest of society constitute the true dimensions of his work: urban planning with urbanity and an architecture of socialbleness."⁹

Throughout his career, he was always sympathetic to his native architectural tradition. In 1922 he wrote, *"The serious and admiring study of our ancient local architecture and its enduring values is already so important for us as professional architects that it has become a basis for our work."* His quest for contemporary urban solutions responded to a clear recognition of time and place. He believed that *"the authority of our predecessors is the best critical instrument we have for today's endeavors. The architect, who has an educative role also, should draw the public's attention to our architectural heritage and emphasize the ideas and their artistic value in order to prepare a favorable reception for modern architecture."*¹⁰

marcó un pequeño enclave a un lado de la escuela. "El historiador William Curtis añade, *"no es de extrañar que la Baker House debería haber sido percibida en los Estados Unidos en su momento como un desafío a la camisa de fuerza del estilo internacional derivadas de Gropius."*

⁸ La Baker House tuvo poca influencia en la América Moderna de los años 50 y 60, sin embargo, 40 años después estamos empezando a comprender su valor, y su influencia se siente en todo el mundo. Hoy en día, los estudiantes y jóvenes arquitectos buscan fortalecer sus identidades regionales y culturales, y el tratamiento del contexto de Aalto - la identidad del sitio- proporciona un sólido, coherente e integral precedente histórico.

Su trabajo fuera de los Estados Unidos, tales como el Ayuntamiento y el Centro de Säynätsalo, en Finlandia, también parece crecer fuera de su entorno, no como una forma extraña que viola parasitariamente su hábitat, sino como una pieza natural del paisaje que existe cómodamente y en simbiosis dentro de su contexto. "Su preocupación siempre presente para situar al hombre común en el centro de sus esfuerzos, para expresar sus cualidades individuales y resolver sus relaciones con el resto de la sociedad, constituyen las verdaderas dimensiones de su obra: la planificación urbana con urbanidad y una arquitectura de sociabilidades."⁹

A lo largo de su carrera, siempre simpatizó con la tradición arquitectónica nativa. En 1922, escribió, *"El estudio serio y admirativo de nuestra antigua arquitectura local y sus valores perdurables es tan importante para los profesionales de la arquitectura que se ha convertido en una base para nuestro trabajo."* Su búsqueda de soluciones urbanas contemporáneas respondió a un claro reconocimiento de tiempo y lugar. Él creía que *"la autoridad de nuestros predecesores es el mejor instrumento fundamental que tenemos para los esfuerzos de hoy. El arquitecto, que tiene un papel educativo también, debe llamar la atención del público sobre el patrimonio arquitectónico y hacer hincapié en las ideas y su valor artístico con el fin de preparar una recepción favorable para la arquitectura moderna."*¹⁰

LOUIS KAHN- DHAKA, AHMEDABAD, AND ISRAEL

Louis Kahn in Dhaka, Ahmedabad, and Israel incorporates modern American architectural advancements almost aphoristically. At the Indian Institute of Management in Ahmedabad, Kahn takes advantage of the obvious. The deep eaves and low archways shade the exterior spaces and the massive materials cool the interiors. In Dhaka, he uses the natural cooling affects of water to accomplish the same goal. In a statement made by the head of the Pakistan Public Works Department (Kafiluddin Ahmad) when defending against public criticisms, Ahmad praised Kahn's accomplishments, citing that the project was "in the best of tradition established by the Muslim planners of the past" and that the "architectural character [of the Capital]...will reflect...a happy blend of the rich Muslim cultural heritage and the dynamic spirit of progressive Pakistan."¹¹ His appreciation for regional influences are not as ostensibly obvious as Le Corbusier's or Aalto's, but Kahn was quite aware and stimulated by local conditions.

Along with cultural attributes, he was most inspired by natural light. For him, it had "all the moods of the time of the day, the seasons of the year, which year for year and day for day are different from the day preceding." In all of his projects, he manipulates this influence to provide him with a specific desired affect, from the diffused light of the prayer hall in Dhaka and the Kimball Art Museum in Houston, to the brilliant lighting affects of the Esherick House in Philadelphia. In each case he studies the natural light native to the location and develops different solutions that respond and provide for the specific functions. Light for Kahn was "the energy that brought space to life."¹² He used it to mold and animate the solid masses, which in turn respected the regional conditions. These regional conditions sometimes, however, got in the way. When Kahn was hired to design the United States Consulate and Residence in Luanda, Angola, he commented that "the glare is killing...Light is a needed thing, but still an enemy."¹³ In response to this incredibly powerful light he developed a complex system of brise-soleil walls and a sunshade roof system that invited the natural light, but protected the inhabitants from its ardent glare. This solution "represents the most logically consistent of Kahn's designs with respect to successfully thinking through solutions for [regional] problems."¹⁴

LOUIS KAHN- DHAKA, AHMEDABAD, E ISRAEL

Louis Kahn en Dhaka, Ahmedabad, e Israel incorpora avances arquitectónicos americanos modernos casi aforísticos. En el Instituto Indio de Gestión en Ahmedabad, Kahn se aprovecha de lo obvio. Los aleros profundos y arcos bajos dan sombra a los espacios exteriores y los materiales masivos enfrían los interiores. En Dhaka, utiliza el enfriamiento natural con agua para lograr el mismo objetivo. El jefe del Departamento de Obras Públicas de Pakistán (Kafiluddin Ahmad) cuando lo defiende contra las críticas públicas, elogia los logros de Kahn, citando que el proyecto estaba "en la mejor tradición establecida por los planificadores musulmanes del pasado" y que el "carácter arquitectónico [de la capital] ... reflejará ... una mezcla feliz de la rica herencia cultural musulmana y el espíritu dinámico del Pakistán progresista¹¹." Su aprecio por influencias regionales no es tan aparentemente obvio como en Le Corbusier o Aalto, pero Kahn estaba muy consciente y estimulado por las condiciones locales.

Además de los atributos culturales, lo inspiraba más la luz natural. Para él, tenía "todos los estados de ánimo del momento del día, las estaciones del año, que año con año y día con día son diferentes del día anterior." En todos sus proyectos, manipula esta influencia para proporcionarle un efecto deseado determinado, de la luz difusa de la sala de oración en Dhaka y el Museo de Arte Kimball en Houston, a la iluminación brillante de la Cámara Esherick en Filadelfia. En cada caso estudia la luz nativa natural para la ubicación y desarrolla diferentes soluciones que respondan y prevean las funciones específicas. La luz para Kahn era "la energía que trajo el espacio a la vida."¹² La usó para moldear y animar a las masas sólidas, que a su vez respetan las condiciones regionales. A veces estas condiciones regionales, se le atravesaron en el camino. Cuando Kahn fue contratado para diseñar el consulado de Estados Unidos y residencia en Luanda, Angola, comentó que "el resplandor está matando ... La luz es una cosa necesaria, pero también un enemigo."¹³ En respuesta a esta potente luminosidad, desarrolló un complejo sistema de paredes parasoles y un sistema de techo parasol que invitó a la luz natural, pero protegió a los habitantes de su ardiente efecto. Esta solución "representa su diseño más lógicamente consistente y respetuoso para solucionar los problemas regionales."¹⁴

He spoke continually about the relationship of different spaces, not only through his more noted discourse on served and serving spaces, but also in broader terms of architecture's relationship to the city and to its particular circumstance. In Israel, with the design of the Hurva Synagogue, Kahn finally had the opportunity to build within the "archeological boundaries of the ancient world that had so moved him during his earlier travels." Again, he allowed light to dictate the magnitude and spirituality of the space, yet brings to it a timelessness that participates in the eternal spirit of the place. As if by its presence, it both "bore the air of an occupied ruin"¹⁵ while embodying a modern Jerusalem.

LUIS BARRAGAN- MEXICO

Luis Barragan's work also clearly exemplifies this renegade approach to the postulates of Modernism. He, much like Aalto, stripped Modernism of its aesthetic, choosing instead to adapt the postulates to a Mexican context. In an article entitled "Luis Barragan: A Humanistic Architecture," Galaor Carbonell writes that during his life he "eluded the demands of the industrializing functionalist internationalisms"¹⁶ and this parry is what continues to dazzle us today. He sets up a modern paradox by allowing the inhabitants to recognize the feel of the environment while continually surprising them with complex spatial variations.

Barragan was influenced by everything he saw. Unlike the European functionalists, he was not interested in technological innovation, yet "preferred to be Mexican and to belong to the XXth century."¹⁷ Although he went through a 'functionalist' period (1934-44), it was one of self-discovery not blind conformity. For example, in the Casas para renta in 1934, one of his early works, he preserves the perforation of the Mexican street front facade by creating deep alcove entrances. He updates this same facade, however, with ribbons of unadorned windows. Throughout, he questioned the organization of space, identifying transit, service and living areas-the modern dialectic. His understanding of this 'new' thought was evident in the optimization of plan and section and the maximum utilization of the surrounding landscape.

Continuamente se refirió a la relación de los diferentes espacios, no sólo a través de su discurso más célebre de los espacios servidos y servir espacios, sino también en términos más generales de la relación de la arquitectura a la ciudad y a su circunstancia particular. En Israel, con el diseño de la Sinagoga Hurva, Kahn finalmente tuvo la oportunidad de construir dentro de los "límites arqueológicos del antiguo mundo que tanto le había movido durante sus viajes anteriores." Una vez más, le permitió a la luz dictar la magnitud y la espiritualidad del espacio, llevándola a una atemporalidad que participa en el espíritu eterno del lugar. Como por su presencia, "perforó el aire de una ruina ocupada"¹⁵, mientras plasmaba una Jerusalén moderna.

LUIS BARRAGÁN- MEXICO

El trabajo de Luis Barragán también ejemplifica claramente este enfoque renegado a los postulados de la modernidad. Él, al igual que Aalto, despojó de su estética el Modernismo, y escogió adaptar los postulados a un contexto mexicano. En un artículo titulado "Luis Barragán: Una Arquitectura Humanista," Galaor Carbonell escribe que durante su vida "eludió las demandas de los funcionalistas internacionales industrializados"¹⁶ y este rechazo es lo que nos sigue deslumbrando hoy. Se establece una paradoja moderna al permitir a los usuarios reconocer la sensación del medio ambiente, mientras que continuamente les sorprende con variaciones espaciales complejas. Barragán fue influenciado por todo lo que veía. A diferencia de los funcionalistas europeos, no se interesaba por la innovación tecnológica, y "preferió ser mexicano y pertenecer al siglo XX."¹⁷ A pesar de que pasó por un período 'funcionalista' (1934-1944), no fue un conformismo ciego sino de auto-descubrimiento. Por ejemplo, en Casas para Renta en 1934, una de sus primeras obras, conserva la perforación de la fachada frente a la calle mediante la creación de profundos accesos. Actualiza esta misma fachada, sin embargo, con cintas de ventanas sin adornos. En todo momento, puso en duda la organización del espacio, la identificación de tránsito, servicios y zonas de estar- la dialéctica moderna. Su comprensión de este "nuevo" pensamiento fue evidente en la optimización de la planta y sección, y el máximo aprovechamiento del paisaje circundante.

En 1940, comenzó a consolidar sus diversas influencias en la arquitectura que hoy reconocemos como Barragán. Su

In 1940, he began to consolidate his various influences into the architecture that we recognize today as Baragan. His memory—that of his childhood, his experience in Europe, and his early work in Mexico—was the tool that he most used to create. “Memory,” he said, “is not a return to the past but a fulfillment of an individual’s potential, the reinterpretation in the present of something which belongs to the past.”¹⁸ He considered his work to be autobiographical, continually reaching into his past to provide for the future. His architecture was about a connection between man and his environment—man and material, man and structure, man and nature—to provide a space for spiritual regeneration. Both El Pedregal and the Prieto Lopez house are crowning examples of his dedication to this spatial concept. The sub-division, known as El Pedregal exemplified his love for natural forms and his desire to be close to nature without disrupting it. Although little has been written about this development, we know that it was among his most important projects as it embodied the spiritual purity that he sought to achieve. The more documented Prieto Lopez house established the modern concept of open space within the rustic walls of a Mexican hacienda. He exploits the natural landscape in order to magnify its splendor by taking advantage of the uneven rock formations and dense vegetation. His work speaks directly to Mexican regionalism while diverging from the traditional aesthetic and organization of space.

These are all consummate examples of architects that challenged traditional thought and provided contemporary solutions, yet clearly reflected regional influences. These exceptions succeeded because they did not approach the requirements of the space with such extreme inflexibility and formality; yet allowed the regional influences, not the ornaments, to guide them in their designs. Modernity, at its time of conception, was idealized as the wave of the future. The patrons saw the possibilities of reinforced concrete for the creation of new forms. This material also allowed the new radical breed to propose new spaces that were thought to be the answer for an industrialized society. They fell in love with the “open plan” on the theory that it would provide the utmost flexibility, foreseeing rapid changes in the evolution of an economically and technologically superior environment.

memoria, la de su infancia, la experiencia en Europa, y sus primeros trabajos en México - fueron las herramientas que más utilizó para crear. “La memoria”, dijo, “no es una vuelta al pasado, sino una realización del potencial de un individuo, la reinterpretación en el presente de algo que pertenece al pasado.”¹⁸ Consideraba su obra autobiográfica, buscando continuamente en su pasado para proveer el futuro. Su arquitectura era una conexión entre el hombre y su medio y el material, el hombre y la estructura, el hombre y la naturaleza, para proporcionar un espacio para la regeneración espiritual. Tanto El Pedregal como la casa Prieto López coronan ejemplos de su dedicación a este concepto espacial. La sub-división, conocida como El Pedregal ejemplifica su preferencia por las formas naturales y su deseo de estar cerca de la naturaleza sin interrumpirla. Aunque poco se ha escrito sobre este desarrollo, sabemos que fue uno de sus proyectos más importantes, ya que encarna la pureza espiritual que buscaba alcanzar. La conocida casa Prieto López estableció el concepto moderno de espacio abierto dentro de las paredes rústicas de una hacienda mexicana. Explora el paisaje natural con el fin de ampliar su esplendor aprovechando las formaciones rocosas irregulares y la vegetación densa. Su obra comunica directamente el regionalismo mexicano mientras difiere de la estética y la organización del espacio tradicional.

Estos son ejemplos de arquitectos que desafiaron el pensamiento tradicional y proporcionaron soluciones contemporáneas, pero claramente reflejan influencias regionales. Estas excepciones tuvieron éxito debido a que no se acercan a las exigencias del espacio con rigidez extrema y formalidad; sin embargo, permitieron a las influencias regionales, - no los adornos -, guiarlos en sus diseños. La modernidad, en su momento de la concepción, fue idealizado como la ola del futuro. Los clientes vieron las posibilidades del hormigón armado para la creación de nuevas formas. Este material también permitió a la nueva generación radical proponer nuevos espacios que se creían ser la respuesta para una sociedad industrializada. Ellos se enamoraron de la “planta libre” pensando que proporcionaría la máxima flexibilidad, previendo los cambios rápidos en la evolución de un entorno.

Estos espacios, creados a partir de ventanales interminables en ángulos y cintas de hormigón que atravesadas en el sitio no dieron el resultado, ni proporcionaron la

These spaces, however, created from clean, crisp angles-sheets of never-ending glass, ribbons of concrete that traversed the site-did not, as it turns out, provide the “functionality” that the Modernists predicted. These revisionists of the 50’s and 60’s left us with functionless concrete, glass and steel shells that leaked, popped, stained, and cracked-not space. The adage “form follows function” championed by Louis Sullivan and headlined by the Modern Movement failed to study what “functionality” really is (or at least should be). They saw function as the provider of efficient, omnipresent space that could forever change to satisfy the needs of the occupant, regardless of job or lifestyle. What this pedantic panacea failed to realize is that function, outside of its utilitarian goal, also provides the occupant with a very specific “sense” of space. It is function’s duty therefore, not only to provide a physical manifestation of a requirement, but to allow for the occupant to “function” within it as well. This alone, throws the concept of universality right out the window. For example, although the materials might be the same in both cases, a Japanese banker and a Brazilian business man are going to approach their spaces in different ways and will only feel comfortable within their respective environments. The gigantic seas of office cubicles, as Peter Blake points out in “Form Follows Fiasco”, do not respect employees as individuals yet reduce them to machines. These plans waste space and preclude privacy. Human beings, regardless of culture, tradition, or practice need to have individual identities in order to feel part of the larger whole. As the next generation of Modernists wrote, in reaction to the “modified Functionalism of the old guard,...‘belonging’ is a basic emotional need...From ‘belonging’-identity-comes the enriching sense of neighbourliness.”¹⁹ By depriving one’s ability to distinguish and by eliminating privacy, modern architecture has quashed what could be interpreted as its very own *raison d’être* the support structure for the advancement of contemporary society. Instead, it was filled with “well-intentioned diagrams scaled to the rather terrifying impending mechanization and automation of twentieth-century urban life. They were diagrams scaled to the automobile age, rather than organisms scaled to the needs of man.”²⁰

As Edward Jones points out, “we came to the altogether unpredictable conclusion that modern architecture while producing some very remarkable freestanding

“funcionalidad” que auguraron los modernistas. Estos revisionistas de los 50 y 60 nos dejaron no el espacio, sino envoltorios de vidrio y acero sin función concreta, que se filtraron, se estallaron, mancharon, y agrietaron. El adagio “la forma sigue a la función” defendida por Louis Sullivan y encabezado por el Movimiento Moderno falló al estudiar qué es en realidad (o debería ser) la “funcionalidad”. Vieron a la función como proveedor de espacio eficiente, omnipresente, que siempre podría cambiar para satisfacer las necesidades de los ocupantes, independientemente del trabajo o estilo de vida. Lo que esta panacea pedante no se percató es que la función, además de su objetivo utilitario, también proporciona al ocupante con un “sentido” muy específico de espacio. Es deber de la función, por lo tanto, no sólo proporcionar una manifestación física de un requisito, sino permitir que el ocupante “funcione” en ella. Esto por sí solo, lanza el concepto de universalidad por la ventana. Por ejemplo, aunque los materiales pueden ser los mismos en ambos casos, un banquero japonés y un hombre de negocios de Brasil van a acercarse a sus espacios de diferentes maneras y sólo se sentirán cómodos en sus respectivos entornos. Los mares gigantescos de cubículos de oficina, como Peter Blake señala en “La Forma sigue al Fiasco”, no respetan a los empleados como individuos, reducidos a máquinas. Estos planes desperdician espacio y se oponen a la privacidad. Los seres humanos, independientemente de la cultura, la tradición, o práctica necesitan tener identidades individuales con el fin de sentirse parte de un conjunto mayor. A medida que la próxima generación de modernistas escribió, en reacción al “Funcionalismo modificado de la vieja guardia, ... “pertenencia” es una necesidad emocional básica ... De ‘pertenencia’- identidad -viene el sentido enriquecedor de vecindad.”¹⁹ Al privarnos de la capacidad de distinguir y mediante la eliminación de la privacidad, la arquitectura moderna ha anulado lo que podría interpretarse como muy propia razón de ser de la estructura de soporte para el avance de la sociedad contemporánea. En su lugar, se llenó de “diagramas bien intencionados escalados a la aterradora mecanización inminente y la automatización de la vida urbana del siglo XX. Eran diagramas a escala de la era del automóvil, en lugar de organismos a escala de las necesidades del hombre.”²⁰

Como Edward Jones señala, “llegamos a la conclusión totalmente impredecible que la arquitectura moderna,

buildings had been notably less successful in its relationship to the traditional city.”²¹

These aforementioned exceptions were successful because they used “architectural elements that married buildings to their contexts.” Instead of producing a universal architecture based in formal similarity, they enunciated an architecture that is committed to its context”. They employed new planning techniques and innovative uses of materials yet maintained characteristics of the regional identities. “The result of this attitude is the creation of buildings that have continuity within a traditional architecture, that are adapted to a context, that are contemporary, and that express an architecture...for a culture.”²²

- 1 Stagno, Bruno: “Arquitectura para una latitud,” Bahareque, 1995.
- 2 Stagno “First International Style in Architecture,” op. cit.; pp. 18-23.
- 3 Curtis, William J.R.: Modern Architecture Since 1900, Second Edition, Phaidon Press Limited, Oxford, 1987; p. 36.
- 4 Curtis: Modern Architecture Since 1900 , op. cit.; p. 36.
- 5 Stagno: “Arquitectura para una latitud,” op. cit.
- 6 Boesiger, W., Girsberger, H.: Le Corbusier 1910-65 , Les Editions d'Architecture Zurich, 1967; p. 76.
- 7 Porphyrios, Demetri: Sources of Modern Eclecticism- Studies on Alvar Aalto , St. Martin's Press, New York, 1982.
- 8 Curtis, William J.R.: Modern Architecture Since 1900, op. cit.; p. 298.
- 9 “Alvar Aalto: Champ et contrechamp,” l'Architecture d'Aujourd'hui, No. 191, June, 1977; p. 57.
- 10 Tonelli, Christina: “Sources and d'origins: The weight of the past on Alvar Aalto,” l' Architecture d' Aujourd'hui, No. 191, June, 1977; p. 122. [Taken from Aalto, Alvar: Menneitten aikojen motiivit in “Arkkitehti,” 1922. Re-edited in A. Aalto, Luononoksia, Helsinki, Otava, 1972.]
- 11 Brownlee, David, De Long, David: Louis I. Kahn: In the Real of Architecture, Rizzoli Int., New York, 1991; p. 379.
- 12 Ibid.; p. 126.
- 13 Blittiker, Urs: Louis I. Kahn: Light and Space, Whitney Library of Design, New York, 1994; p.101.
- 14 Ibid.
- 15 Brownlee: op. cit.; p. 142.
- 16 Carbonell, Galaor: Luis Barragan: “¿A Humanistic Architecture?,” Luis Barragan- Clasico del silencio, Colección SomoSur, Escala, Colombia, 1989; p. 15.
- 17 Gonzalez Gortazar, Carlos: “Three Mexican Architects (1928-1936),” Luis Barragan, op. cit.; p. 69.
- 18 de Anda Alanis, Enrique X.: “The Architecture of Luis Barragan Between 1940 and 1976,” Luis Barragan, op. cit.; p. 175.
- 19 Frampton: op. cit.; p. 271.
- 20 Blake, Peter: Form Follows Fiasco, Little, Brown and Company, Boston, 1977; p. 88.
- 21 Jones, Edward: “Globalism and Regionalism,” Educating Architects, A.D. Academy Editions, London, 1995; p.118.
- 22 Stagno: “Arquitectura para una Latitud,” Bahareque, op. cit.

aún con la producción de algunos edificios independientes muy notables había sido sensiblemente menos exitosa en su relación con la ciudad.”²¹

Las excepciones antes mencionadas tuvieron éxito debido a que utilizaron “elementos arquitectónicos que casaron los edificios con sus contextos,... “en lugar de producir una arquitectura universal basada en la similitud formal, enunciaron una arquitectura comprometida con su contexto”. Emplearon nuevas técnicas de planificación y usos innovadores de materiales manteniendo las características de las identidades regionales. “El resultado de esta actitud es la creación de edificios que tienen continuidad dentro de una arquitectura tradicional, que se adaptan a un contexto, que son contemporáneos, y que expresan una arquitectura... para una cultura.”²²

- 1 Stagno, Bruno: “Arquitectura para una latitud,” Bahareque, 1995.
- 2 Stagno “Primer Estilo Internacional en Arquitectura,” op.cit.; pp. 18-23.
- 3 Curtis, William JR: Arquitectura Moderna desde 1900, segunda edición, Phaidon Press Limited, Oxford, 1987; p. 36.
- 4 Curtis: Arquitectura Moderna desde 1900, op. cit. ; p. 36.
- 5 Stagno: “Arquitectura para una latitud,” op. cit.
- 6 Boesiger, W., Girsberger, H.: Le Corbusier 1910-65, Les Editions d'Architecture. Zurich, 1967; p. 76.
- 7 Porphyrios, Demetri: Sources of Modern Eclecticism- Studies on Alvar Aalto, St. Martin Press, Nueva York, 1982.
- 8 Curtis, William JR: Arquitectura Moderna desde 1900, op. cit. ; p. 298.
- 9 “Alvar Aalto: Champ et Contrechamp,” l' Architecture d'Aujourd'hui, N ° 191, de junio de 1977; p. 57.
- 10 Tonelli, Christina: “Sources and d'origins: The weight of the past on Alvar Aalto,” l' Architecture d' Aujourd'hui, N ° 191, junio de 1977; p. 122. [Tomado de Aalto, Alvar: Menneitten aikojen motiivit en “Arkkitehti,” 1922. Re-editado en A. Aalto, Luononoksia, Helsinki, Otava, 1972.]
- 11 Brownlee, David, De Long, David: Louis I. Kahn: In the Real of Architecture, Rizzoli Int, Nueva York, 1991; p. 379.
- 12 Ibid. ; p. 126.
- 13 Blittiker, Urs: Louis I. Kahn: Luz y Espacio, Whitney Library of Design, Nueva York, 1994; p.101.
- 14 Ibid.
- 15 Brownlee: op. cit. ; p. 142.
- 16 Carbonell, Galaor: Luis Barragán: “¿Arquitectura Humanista?,” Luis Barragán- Clásico del silencio, Colección SomoSur, Escala, Colombia, 1989; p. 15.
- 17 González Gortázar, Carlos: “Tres Arquitectos Mexicanos (1928-1936),” Luis Barragán, op. cit. ; p. 69.
- 18 de Anda Alanís, Enrique X. : “La arquitectura de Luis Barragán Entre 1940 y 1976,” Luis Barragán, op. cit. ; p. 175.
- 19 Frampton: op. cit. ; p. 271.
- 20 Blake, Peter: Forma sigue Fiasco, Little, Brown and Company, Boston, 1977; p. 88.
- 21 Jones, Edward: “globalismo y Regionalismo”, Arquitectos Educar, AD Academy Editions, Londres, 1995; p.118.
- 22 Stagno: “Arquitectura para una Latitud,” Bahareque, op. cit.

THE POST-MODERN REACTION AND THE LOSS OF CONTEXT

Eliel Saarinen once said, in referring to the relationship between buildings and their environments, that a building is the “organization of space in space. So is the community. So is the city.”¹ This somewhat ambiguous distinction of space, or at least of the planning capacity of space, is an incredibly fundamental principle of architecture. In “Complexity and Contradiction in Architecture”, Robert Venturi continues this thought to include not only the *“idea of a room as a space in a space....but to those of interior spaces within interior spaces.”*² It must begin, as Saarinen points out however, with the recognition of buildings as part of their places. Stagno asserts that this relationship between the building, the context and the time period can be expressed with greater intensity *“if a critical perspective is adopted within the perceived reality.”* This assumes an active process of redefinition that will not push the original essence aside thereby resulting in an imitative and decorative anachronistic architecture. This critical perspective must delve far beneath the surface of the perception, by penetrating the obvious, in order to understand its most profound sense.

Unfortunately, the Post-Modern tradition, as nothing more than a mocking reaction to the pervasive Zeitgeist of Modernism, corrupted the idea of creating space. Instead, we were given architecture based in the facade, yielding “self-contained units with anonymous immediate locations, without special cultural qualities.”³ This was an architecture based on imagery. No longer was the desire to create pure, contemporary space; but to propel the symptomatic imagery of a paralyzed function onto a two-dimensional surface, disregarding any relationship to the context or the individual. This was the self-important architecture of the pseudo-elite, for it stripped away regional values and traditions, replacing them with paper-thin images of grandeur that gave to its inhabitants nothing more than a variety of finishes (such as lawn art, neon and plastic Corinthian columns). This was the true international style, as it was an architecture without a regional identity yet therefore, without a context or purpose.

LA REACCIÓN POST-MODERNA Y LA PÉRDIDA DE CONTEXTO

Eliel Saarinen dijo una vez, al referirse a la relación entre los edificios y su entorno, que un edificio es la “organización del espacio en el espacio. Así es la comunidad. Así es la ciudad.”¹ Esta distinción un tanto ambigua del espacio, o al menos de la capacidad de planificación del espacio, es un principio fundamental de la arquitectura. En “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”, Robert Venturi continúa este pensamiento para incluir no sólo la *“idea de una habitación con un espacio en un espacio pero a los espacios interiores en espacios interiores.”*² Se debe comenzar, como Saarinen señala, no obstante, con el reconocimiento de los edificios como parte de sus lugares. Stagno afirma que esta relación entre el edificio, el contexto y el período de tiempo se puede expresar con mayor intensidad *“si una perspectiva crítica se adopta dentro de la realidad percibida.”* Esto supone un activo proceso de redefinición que no va a marginar a la esencia original. Con ello lo que resulta es una arquitectura anacrónica imitativa y decorativa. Esta perspectiva crítica debe ahondar muy por debajo de la superficie de la percepción, al penetrar lo obvio, a fin de comprender su sentido más profundo.

Por desgracia, la tradición post-moderna, como nada más que una reacción a la burla Zeitgeist generalizada del Modernismo, corrompe la idea de crear el espacio. En cambio, nos dieron la arquitectura basada en la fachada, dando “unidades independientes con lugares inmediatos anónimos, sin cualidades culturales especiales.”³ Esta fue una arquitectura basada en imágenes. Ya no era el deseo de crear un espacio puro y contemporáneo; pero para propulsar la imagen sintomática de una función paralizada en una superficie de dos dimensiones, sin tener en cuenta ninguna relación con el contexto o el individuo. Esta arquitectura de ego de la pseudo-élite, despojada de valores y tradiciones regionales, reemplazándolos con imágenes de grandeza finas como el papel, que le dió a sus habitantes nada más que una variedad de acabados (como el arte del césped, neón y columnas corintias de plástico). Este era el verdadero estilo internacional, ya que era una arquitectura sin una identidad regional todavía, por lo tanto, sin un contexto o propósito.

Post-Modernism is without definition. It can be used to define anything from “pop music journalism [to] Marxist debates on the cultural conditions of late or multinational capitalism.”⁴ Through some of its current meanings, observes cultural theorist Dick Hebdige, “it becomes possible to describe as ‘postmodern’ the decor of a room, the design of a building, the diegesis of a film, the construction of a record,...the collective chagrin and morbid projections of a post-War generation of baby-boomers confronting disillusioned middle age,...the collapse of cultural hierarchies, the dread engendered by the threat of nuclear self destruction, the decline of the university,...when it becomes possible to describe all these things as ‘postmodern’ then it is clear that we are in the presence of a buzzword.”⁵ Fortunately, our quick trip through Post-Modern thought produced a new reaction, and this time it was one of substance. Unlike the reaction of the Post-Modernists to the Modernists, this new reaction was not based on superficial rejection, and did not produce new quasi-categorical buzzwords.

As architects, our reaction has been to look for a new definition—a new identity—within our environment, one that understands the process of evolution on a universal level yet continues to enhance our regional cultures, values, and traditions on a human one. Robert Venturi’s profound assertions in “Complexity and Contradiction in Architecture” gave architects a strong base on which to re-think Modernity. Unfortunately, the text was misread and translated on a very superficial level and the hegemonic base was purged of the value of context. Venturi challenges us not only to understand history—its triumphs and complexities—but to carry it forward. He asks us to see “familiar things in an unfamiliar way and form unexpected points of view.”⁶ Invoked within is the critical eye—*“the observer who accepts nothing without questioning it and who always tries to respond to the question of ¿why? by projecting himself into what he observes.”*⁷ Not only can we learn from history on an aesthetic level—and by copying this aesthetic is where, unfortunately, the majority of Post-Modern architecture stops—but we also must learn to interpret it spatially, to understand the profound dimensions of the intricate facades, the structural expressions of the ornaments, the context that is created by an unconventional organization, and moreover, a reinterpretation, of the parts “to create new meanings within the whole.”⁸

El Post-Modernismo no tiene definición. Puede ser utilizado para definir cualquier cosa de “periodismo de la música pop a los debates marxistas sobre las condiciones culturales del capitalismo tardío o multinacional.”⁴ A través de algunos de sus significados actuales, observa el teórico cultural Dick Hebdige, “se hace posible describir como “posmoderna” a la decoración de una habitación, el diseño de un edificio, la diégesis de una película, la construcción de un registro, ... el disgusto colectivo y las proyecciones mórbidas de una generación de los baby-boomers posteriores a la Guerra confrontó a una desilusionada mediana edad, ... el colapso de las jerarquías culturales, el temor generado por la amenaza de la autodestrucción nuclear, la decadencia de la universidad, ... cuando se convierte en posible describir todas estas cosas como ‘postmoderno’, entonces es claro que estamos en presencia de una palabra de moda.”⁵ Afortunadamente, nuestro viaje rápido a través del pensamiento postmoderno produjo una nueva reacción, y esta vez fue una de sustancia. A diferencia de la reacción de los post-modernistas a los modernistas, esta nueva reacción no se basó en el rechazo superficial, y no produjo nuevas palabras de moda categóricas.

Como arquitectos, nuestra reacción ha sido buscar una nueva definición de una nueva identidad dentro de nuestro entorno, que entienda el proceso de evolución a nivel universal, sin embargo, continúa mejorando nuestras culturas regionales, valores y tradiciones humanas. Las profundas afirmaciones de Robert Venturi en “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura” dieron a los arquitectos una sólida base sobre la que volver a pensar en la Modernidad. Desafortunadamente, el texto fue mal leído y traducido en un nivel muy superficial y la base hegemónica se purgó del valor del contexto. Venturi nos desafía no sólo para entender la historia: sus triunfos y complejidades, sino a continuarla. Nos pide que veamos *“las cosas familiares de una manera desconocida y a formarnos puntos de vista inesperados.”*⁶ Invoca al ojo crítico *“el observador que acepta sin cuestionar nada y que siempre trata de responder a la pregunta de ¿por qué? mediante la proyección de sí mismo en lo que observa.”*⁷ No sólo podemos aprender de la historia en un nivel estético y copiar esta estética es donde, por desgracia, la mayoría de la arquitectura post-moderna se detiene, pero también hay que aprender a interpretarla espacialmente, para entender las profundas

It is amazing how similar this belief is with that of the disenfranchised Modernists. Didn't Aalto, Barragan, Corbu, and Kahn all divorce themselves from the doctrine of Modernism by actually allowing the influences of the past and of their environments to guide their respective architectures?

- 1 Saarinen, Eliel: *Search for Form*, Reinhold Publishing Corp., New York, 1948; p. 254.
- 2 Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1988; p. 70.
- 3 Broadbent, Geoffrey: "Architectural Education," *Educating Architects*, A.D. Academy Editions, London, 1995; p. 23.
- 4 Storey, John: *The Introductory Guide to Cultural theory and Popular Culture*, op. cit.; p. 154.
- 5 Hebdige, Dick: *Hiding in the Light*, Comedia, London, 1988; pp. 181-2.
- 6 Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit.; p. 61.
- 7 Stagno: "Arquitectura para una latitud," Bahareque, op. cit.
- 8 Venturi: *Ibid.*

dimensiones de las fachadas complejas, las expresiones estructurales de los ornamentos, el contexto que se crea en una organización no convencional, y sobretodo, la reinterpretación de las partes "para crear nuevos significados en el todo".⁸

Es increíble la similitud de esta creencia con la de los modernistas marginados. ¿No se divorciaron Aalto, Barragán, Corbu, y Kahn de la doctrina del modernismo al permitir las influencias del pasado y de su medio ambiente para orientar sus respectivas arquitecturas?

- 1 Saarinen, Eliel: *Search for Form*, Reinhold Publishing Corp., New York, 1948; p. 254.
- 2 Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1988; p. 70.
- 3 Broadbent, Geoffrey: "Architectural Education," *Educating Architects*, A.D. Academy Editions, London, 1995; p. 23.
- 4 Storey, John: *The Introductory Guide to Cultural theory and Popular Culture*, op. cit.; p. 154.
- 5 Hebdige, Dick: *Hiding in the Light*, Comedia, London, 1988; pp. 181-2.
- 6 Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit.; p. 61.
- 7 Stagno: "Arquitectura para una latitud," Bahareque, op. cit.
- 8 Venturi: *Ibid.*

APPENDIX

THE ARCHITECT'S RESEARCH

Throughout history, or at least up until the rapid globalization brought about by the industrial revolution, humankind responded to its natural surroundings. We used this natural environment as a springboard to provide us with the answers that we needed to survive. We looked to nature for both food and shelter. Until the XX century, man adapted his architecture to the natural environment; yet, with the advent of Modernism and technology, we now adapt the natural environment to our architecture. Through artificially controlled spaces and hermetically sealed buildings, we have distanced our interaction with the natural in favor of the artificial. This is where Stagno's research began, at architecture's transition from recipient to purveyor, and this is what has led to the past twenty years of intense investigation.

