

RAFAEL IGLESIA

ARQUITECTURAS DE AUTOR
AUTHOR ARCHITECTURES **AA³⁸**

RAFAEL IGLESIA

AA³⁸ ARQUITECTURAS DE AUTOR AUTHOR ARCHITECTURES

edición *edition* T6 EDICIONES, S.L.

dirección *direction* JUAN MIGUEL OTXOTORENA

director ejecutivo *executive director* JOSÉ MANUEL POZO

coordinación *coordination* RUBÉN A. ALCOLEA
IZASKUN GARCÍA

diseño gráfico *graphic design* IZASKUN VILANOVA

traducción *translation* VERITAS TRADUCCIONES

distribución *distribution* BREOGÁN DISTRIBUCIONES EDITORIALES
Calle Lanuza, 11
28028 - MADRID

suscripción *subscription* spetsa@unav.es

fotomecánica *photography* CONTACTO GRÁFICO, S.L.
Río Elortz, 2 bajo, 31005, Pamplona - Navarra

impresión *printing* INDUSTRIAS GRÁFICAS CASTUERA
Polígono Industrial Torres de Elorz, Pamplona - Navarra

fotografía *photography* GUSTAVO FRITTEGOTTO, OSCAR VILLANUEVA

depósito legal NA:

ISBN 978-84-89713-61-8

T6 ediciones © 2006

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona, España. Tel 948 425600. Fax 948 425629

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de forma alguna, o por algún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin la previa autorización escrita por parte de la propiedad.

All rights reserved. No part of this work covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means, graphic, electronic or mechanical, including photocopying, recording, taping or information storage and retrieval systems without written permission from the publisher.

PRESENTACIÓN
PRESENTATION

4 JORGE. F. LIERNUR

OBRA CONSTRUIDA
FINISHED WORKS

8

CASA EN LA BARRANCA
HOUSE IN THE HILL

10 ARROYO SECO, SANTA FE. 1999

CASA EN FISHERTON
HOUSE IN FISHERTON

14 ROSARIO, SANTA FE. 2003

CLÍNICA
CLINIC

22 ROSARIO, SANTA FE. 1996/1998

ESCALERA
STAIRS

24 ROSARIO, SANTA FE. 2001

QUINCHA Y PISCINA
QUINCHA AND SWIMMING POOL

26 ROSARIO, SANTA FE. 2001

QUINCHO 2
QUINCHO 2

28 ROSARIO, SANTA FE. 2002

PARQUE DE DIVERSIONES
AMUSEMENT PARK

30 ROSARIO, SANTA FE. 2003

EDIFICIO ALTAMIRA
ALTAMIRA BUILDING

38 ROSARIO, SANTA FE. 2000

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY

46

MÁQUINAS ARCAICAS: LA OBRA DE RAFAEL IGLESIA EN ROSARIO, ARGENTINA

A pesar de haber contribuido con algunos aportes singulares a la cultura arquitectónica de la modernidad con edificios muy conocidos como el del Banco de Londres de Testa y SEPPA o algunas obras del estudio liderado por Justo Solsona en la década de los sesenta, la Argentina se ha caracterizado por una producción sobria, basada en el ejercicio de pericias proyectuales consolidadas, más interesada por la eficacia profesional de sus resultados, que por afrontar la incertidumbre de posiciones críticas. Como no podía ser de otro modo, estos rasgos suponen una inclinación conservadora y escasamente orientada a las estridencias, los quiebres radicales o las búsquedas de nuevos caminos.

No hay dudas de que esa sobriedad es altamente apreciable a la hora de construir paisaje urbano, y esto puede comprobarse en las principales ciudades del país, cuyo desorden puede atribuirse a la irregularidad de las administraciones, pero rara vez a los excesos de los arquitectos quienes prefieren refugiarse en fórmulas probadas. Pero no es menos cierto que en el envés de este beneficio, esa misma cultura arquitectónica no resulta demasiado atractiva a la hora de buscar creatividad, capacidad de apertura y valentía intelectual.

El derrumbe institucional, económico y social que afectó al país en la segunda mitad del siglo XX acentuó esa tendencia conservadora, de manera que en los años recientes, retraídas aún más las oportunidades de construcción como producto de la crisis, escasos segmentos de lo hecho o ideado emergen sobre una generalizada chatura. La contracción favorable en este caso es que las mismas causas evitaron la proliferación de bazofia posmodernista o las descuajeringadas peripecias desconstructivistas, por lo que, en su mayoría, las obras destacables en el ámbito local en este período no han ido más allá de la réplica de los modelos de circulación internacional más consagrados y seguros.

Por eso, es en zonas marginales en relación con el *establishment* de la disciplina y probablemente como producto de la consolidación y libre funcionamiento, de las instituciones y actores de la sociedad civil, donde han comenzado a aparecer algunos signos que indican que esa tendencia dominante parecería poder revertirse.

Los trabajos de Rafael Iglesia que aquí se presentan constituyen uno de esos signos esperanzadores, porque esta obra no es únicamente el resultado de sus propios méritos sino que constituye un emergente en el que maduran al menos dos "series" culturales argentinas. Es, en otras palabras, un resultado de un proceso colectivo, y que así sea es lo que permite sostener esa actitud esperanzada, además de aportar algunas claves que deben ser tenidas en cuenta a la hora de introducirse en ella.

Una de estas corrientes, específicamente arquitectónica, tiene que ver con la larga historia del empleo del hormigón armado en el país, una historia que comienza con las investigaciones pioneras de Domingo Selva a fines del siglo XIX, y tiene hitos memorables como el rascacielos Kavanagh (la más alta estructura de este tipo en el mundo cuando fue construido), el estadio del club Boca Juniors, el ya mencionado Banco de Londres y América del Sur y, de hace casi una década, el magnífico Museo Xul Solar, para citar sólo los más notables. De enorme creatividad técnica y plástica, sumamente compleja, esta es una larga historia construida por una comunidad profesional y cultural que no es posible soslayar aunque, lamentablemente, en este breve espacio sólo nos limitaremos a mencionarla.

A esta primera "serie" diacrónica se agrega una segunda, sincrónica, esto es de despliegue espacial y no temporal. La obra de Iglesia no tiene lugar en Buenos Aires sino en Rosario, la ciudad argentina que le sigue en tamaño. Es importante recordar que Rosario tampoco es capital de su provincia: su importancia se basa principalmente en su rol como decisivo nudo de transporte en la relación entre la Pampa húmeda y el mundo. La ciudad es un puerto de ultramar en pleno río Paraná, y esa condición le ha dado desde sus comienzos como un caserío (nunca fue formalmente fundada) una extraordinaria dinámica, que disfruta por añadidura de la ausencia de una importante burocracia. Rosario es, como Barcelona, como Chicago (con la que siempre se la ha comparado por muchos motivos), una ciudad con gran autonomía cultural, de las muy pocas en la Argentina que se conectan con el mundo de manera directa, esto es, sin pasar por la Capital Federal.

Fito Paez, un artista seguramente conocido por muchos jóvenes latinoamericanos, Juan José Saer, el más vigoroso escritor argentino de fines del siglo XX, pero también artistas de la talla internacional de

Lucio Fontana, en otra época, fueron producto de ese humus. Así, mientras que en los años recientes, la cultura arquitectónica en Buenos Aires o en menor intensidad en Córdoba ha estado ceñida y limitada por las condiciones que mencionamos, en Rosario se ha desarrollado un clima de debate muy rico, tanto a nivel de la administración de la ciudad, como de la Facultad de Arquitectura, o de la propia sociedad como resultado de la iniciativa, entre otros, del "Grupo R" (del que Iglesia forma parte), promotor de la presencia de arquitectos como Luis Peña Ganhegui, Antonio Ortiz, Eduardo Souto de Moura, Will Arets, Jan Henriksson, Jens Arnfred y Gonçalo Byrne, entre muchos otros. Asimismo, expresión de ese clima cosmopolita y de su vocación de autonomía cultural, Rosario ha convocado a algunas de las más importantes figuras del ámbito internacional, como Oriol Bohigas, Rem Koolhaas, Enric Miralles, y Alvaro Siza a la hora de realizar algunas construcciones públicas significativas.

El cruce de esas dos series genera, y a la vez es iluminado por, el brillante trabajo de Iglesia. Brillante y al mismo tiempo de una buscada y natural opacidad, por cuanto su aparente sencillez oculta un pensamiento sofisticado y complejo. Los suyos son trabajos de escala modesta que aceptan incluso -como ocurre con recientes intervenciones para un Parque de Diversiones- contextos inusuales. Pero lo que sorprende es la capacidad de reverberación que alcanzan, precisamente, a partir de materiales y dimensiones limitadas y, por eso mismo, su obra constituye una lección para quienes deben operar en condiciones similares, ubicadas en el polo opuesto a la sobreabundancia de medios y de discurso de la mayor parte de la producción dominante en el panorama internacional.

Sostuve en otro número de esta misma revista que, a mi juicio, en las condiciones del mundo contemporáneo, la relación entre las obras y los medios empleados para producirlas no es ajena al grado de conciencia que se tiene acerca de la miseria y el dolor de la inmensa mayoría de quienes lo cohabitan. Nadie ignora que ningún gesto individual supone solución alguna para esas penas, pero no es menos evidente el cinismo o la indiferencia moral de quienes parecen disfrutar de los festines formalistas, tecnológicos y comunicativos sin que su obra manifieste la menor solidaridad, preocupación, o al menos dudas acerca de la propia responsabilidad. La antimodernista separación que ha liberado a la forma de toda ligazón con los contenidos parecería haber dado a muchos arquitectos la mejor excusa para justificar su propio egoísmo y el de las comunidades a la que les ha tocado en suerte pertenecer.

La austeridad de medios practicada de la manera que lo hace Iglesia es un modo de denunciar, al menos, que este tema existe, esto es que el derroche sigue constituyendo, a cien años de la proclama losiana, un "delito". Podrá decirse que esa austeridad no es ajena a los sofisticados minimalismos contemporáneos difundidos por las tiendas de ropa de marcas globales. Pero la obra de Iglesia está bien lejos de esta otra forma del exhibicionismo. Y no solamente por la modestia de los materiales que emplea -hormigón a la vista, maderas toscamente tratadas, carpinterías y accesorios sencillos-, sino porque a pesar de su sofisticación carece de soberbia. Su trabajo no participa de la cerrada certidumbre de lo previsible, sino que está abierto a enigmas que para resolverse necesitan desesperadamente del futuro.

Testimonio de las ideas de Rafael Iglesia es también su manera de ejercer la profesión. El suyo es un reconocimiento de la Arquitectura como disciplina arcaica. Para Iglesia esa condición arcaica es una de las condiciones de existencia de la disciplina, lo que supone un rechazo a la vez moral y teórico de su incorporación a la lógica capitalista de consumo acelerado y a su puesta en servicio de la publicidad o la moda.

Esta posición se verifica en la organización de su trabajo, nostálgica de la "bottega", con su maestro y sus aprendices, con su amalgama de trabajo manual e intelectual, con la unión en su persona de arquitecto y empresario de la construcción, con su desconfianza en las operaciones abstractas de la representación y su devoción por el material que, como ocurre en el caso de las maderas, no duda en ir personalmente a descubrirlas en los bosques nativos. Pero sobre todo la reivindicación del arcaísmo de la arquitectura se verifica en su *manejo* del tiempo. Por empezar, porque la suya no tiene nada de "carrera": su obra recién en torno a sus cincuenta años ha comenzado a destacarse con cualidades de originalidad profunda. Pero además, Rafael Iglesia suele explicar

ARCHAIC MACHINES: THE WORK OF RAFAEL IGLESIA IN ROSARIO, ARGENTINA

Despite having made a series of unique contributions to modern architectural culture with such well-known buildings as Testa's Bank of London and SEPPRA, or works from the study led by Justo Solsona during the 1960's, Argentina is characterized by a sober production based on the exercise of consolidated design skills which show a greater interest in the professional efficiency of the results than in standing up to the uncertainty of critical opinions. And it is clear to see that these characteristics lead to conservative tendencies which are a far cry from passionate expression, radical breaks or the search for new paths.

There is no question that this sobriety is highly desirable when constructing the urban landscape, and it can be seen in the most important cities in the country, whose disarray can be attributed to the irregularity of the administrations but rarely to the extravagance of architects, who preferred to take refuge in proven formulas. But it is no less certain that on the flip side of this benefit, this same architectural culture is not especially attractive if what we are looking for is creativity, openness and intellectual valour.

The institutional, economic and social collapse which affected the country during the second half of the 20th century only accentuated this conservative tendency, such that in recent years, with building opportunities drawn back even more as a result of the crisis, very few segments of what is built or conceived of reach beyond a generalized low artistic level. The positive side in this case is that these same reasons impeded the proliferation of post-modernist trash and degenerative deconstructivist mishaps, which is why the majority of local works worth mentioning from this period are no more than replicas of the most consecrated and innocuous models on the international scene. This is why it is in areas which are set apart from the establishment of discipline, and most probably as a product of the consolidation and free performance of the institutions and actors in civil society that some signs have begun to appear indicating that this dominant trend might just double back on itself.

The work of Rafael Iglesia presented here represent one of these rays of hope, because his work is not merely the result of his own merits, but rather constitutes an emerging process in which at least two Argentinean cultural "series" come of age. It is, in other words, the result of a collective process, and that it occurred in this way is what makes it possible to uphold this hopeful frame of mind, in addition to providing several key points which should be considered if we are to delve in.

One of these trends, specifically architectural, has to do with the long history of the use of reinforced concrete in the country, a history which began with the pioneering research of Domingo Selva at the end of the 19th century and which has such memorable milestones as the Kavanagh skyscraper (the tallest structure of its kind in the world when it was built), the Boca Juniors football stadium, the previously mentioned Bank of London and South America and, from nearly a decade ago, the magnificent Xul Solar Museum, to mention only the most remarkable. Representing a highly complex technical and plastic creativity, this is a long history constructed by a professional and cultural community which is impossible to avoid although, unfortunately, in this short space we can only limit ourselves to mentioning it.

To this first diachronic "series" we must add a second, synchronic, which represents a spatial, and not temporal display. The work of Iglesia is not situated in Buenos Aires, but rather in Rosario, the next largest city in Argentina. It is important to remember that Rosario is not the capital of the province in which it is located; its importance is based primarily on its role as a fundamental hub of transportation between the Humid Pampas and the rest of the world. The city is an international port in the middle of the Parana River, which has lent it an extraordinarily dynamic quality since its beginnings as a hamlet (although it was never formally founded as such), which benefits from the absence of a large administration. Rosario is, like Barcelona or Chicago (with which it has frequently been compared for many reasons), a city with an important cultural autonomy -one of the very few in Argentina which is directly connected to the rest of the world without passing through the Federal Capital.

Fito Paez, an artist who is most certainly known by many Latin American youngsters, Juan José Saer, the most vigorous Argentinean writer from the end of the 20th century, as well as such internationally-known

artists as Lucio Fontana, in other times, were products of this humus. So, while in recent years the architectural culture in Buenos Aires, or to a lesser extent in Cordoba, have been restricted and limited by the conditions we have already mentioned, in Rosario a rich climate of debate was able to develop, whether we are talking about the city administration, the College of Architecture, or society itself as a result of the initiative, among others, of "Grupo R" (to which Iglesia belongs), promoters of the presence of architects like Luis Peña Ganchequi, Antonio Ortiz, Eduardo Souto de Moura, Will Arets, Jan Henriksson, Jens Arnfred and Gonçalo Byrne, among others. Likewise, as an expression of this cosmopolitan atmosphere and stemming from its vocation as a cultural autonomy, Rosario has brought together some of the most important figures on the international scene, such as Oriol Bohigas, Rem Koolhaas, Enric Miralles and Alvaro Siza in order to create some of the city's most significant public buildings.

The intersection of these two series creates, and is at the same time illuminated by the brilliant work of Iglesia. Brilliant, and at the same time expressly and naturally opaque, in that its apparent simplicity embodies a sophisticated and complex thought process. Iglesia's works are created on a modest scale which includes, as is the case with his recent contributions at an Amusement Park, unusual contexts. What is truly surprising, however, is their capacity for reflection which is created precisely from limited materials and dimensions, and for this very reason his work is a lesson for those who wish to work under similar conditions, situated at the opposite end of an overabundance of means and discourse present in a large part of the dominant production on the international scene.

I argued in a previous issue of this journal that under the conditions present in the modern world, I am of the opinion that the relation between works and the resources used to produce them is not unrelated to the awareness we have regarding the pain and misery of the immense majority of those who inhabit them. No one is oblivious to the fact that no single act can represent a solution for this suffering, but just as obvious is the cynicism and moral indifference of those who seem to take delight in formalist, technological and communicative fêtes without including in their work the merest shred of solidarity, concern, or at the very least doubt as to their own responsibility. The anti-modernist separation which has isolated form from any connection to content seems to have given many architects a fine excuse to justify their own selfishness and that of communities to which they were lucky enough to have been born into.

Austerity of means applied as Iglesia does is a way of calling attention, at least, to the fact that this situation exists -that waste and squander, one hundred years after Loos so proclaimed, still constitute a "crime". We could say that this austerity is not completely alien to the sophisticated contemporary minimalisms sold in international clothing stores. But Iglesia's work is a far cry from this other form of exhibitionism. Not only because of the modesty of materials he uses -unhidden concrete, roughly treated wood, simple carpentry and accessories- but because despite its sophisticated quality, it shows no arrogance or grandeur. His work does not fall within the closed certainty of the expected, but rather is open to enigmas which depend desperately on the future in order to be explained.

A testimony of the ideas of Rafael Iglesia can also be found in his way of practicing his profession. He recognizes Architecture as an archaic discipline. For Iglesia, this archaic condition is one of the reasons for the existence of the discipline, which creates both a moral and theoretical rejection of its incorporation in the capitalist logic of accelerated consumerism and the service it renders to advertising and fashion.

This position is substantiated in the way in which he organizes his work, a nostalgia for the "botteghe", with the master and his apprentices, with his combination of manual and intellectual work, with the coalescence of architect and building contractor in one, with his distrust of abstract operations of representation and his devotion to the material he uses which, as is the case with wood, he has no qualms about going personally to discover in its native setting. But above all, the desire to fight for the archaic quality of architecture can be seen in the way in which he manipulates time. In the first place, because his work is not a life's career: his recent work carried out now that he is in his fifties is quite notable for its intense originality. In addition, Rafael Iglesia often boasts with pride that he is not a workaholic, and that he prefers to live a

con orgullo que *no* es "workaholic", que le gusta ante todo disfrutar de un modo "provinciano", pausado, no metropolitano de la existencia. Y ese es el ritmo que imprime a su trabajo, a contrapelo de las urgencias generadas por las dinámicas productivas contemporáneas.

El resultado son unas construcciones con la fuerza que nos imponen las máquinas antiguas del trabajo y de la guerra. Va de suyo que no se trata de réplicas ingenuas o de una iconografía de torres de asalto o de grúas elementales. Las máquinas de Rafael Iglesia son antiguas porque funcionan como medios que le permiten volver a formularse *desde el principio* las mismas preguntas simples que nos hemos hecho y respondido hace centenares o miles de años, para intentar nuevas soluciones basadas en inexplorados resquicios lógicos, y demostramos así, con sus astucias oblicuas, que las barras del vallado nos encerraban solamente en nuestra imaginación.

Escalera: Dispositivo arquitectónico elemental, la escalera con su diagonal es la proclamación más sencilla de la tercera dimensión. En este caso la pieza es una intervención mínima en el interior de una casa. Su forma se basa en la prescindencia de elementos de vínculo entre las barras de madera que la conforman. Se trata de un verdadero experimento acerca de la posibilidad de emplear la resistencia por fricción como fuerza estructural dominante. Todo el dispositivo depende de las pequeñas cuñas que lo aprietan a la losa de hormigón armado: aquí el peso no es un problema que debe resolverse sino una condición creativa. El resultado recuerda formas infantiles, japonesas, wrightianas y neoplásticas sin la menor concesión a cualquier retórica estilística. Es una máquina perversa en el que sus desmesurados componentes asustan, frágiles, por la posibilidad de su inminente caída.

Quincho: El Quincho es una suerte de pequeño templo pagano para la ceremonia ritual preferida en la cultura del Río de la Plata: el asado. Es un cobijo únicamente destinado a este fin, quintaescencial en el imaginario de los argentinos.

Porque el Quincho tiene solamente ese destino no importa que lo atraviesen la lluvia o el sol horizontal del oeste: su misión se reduce a proteger de las poderosas agujas verticales del mediodía. Describiendo esta condición, Iglesia recuerda al poeta Atahualpa Yupanqui, para quien en la tarde "la luz pasa descalza por la Pampa". Piensa que "con esa luz sus formas y su color ya no sirven. El objeto pierde su sentido, su razón. En esa momentánea inutilidad encuentra su esencia. Deja la servidumbre para ser".

En el Quincho el dispositivo ensayado en la escalera se extiende a la totalidad del programa. La losa de hormigón armado es un escudo horizontal y su peso sujeta las barras verticales de madera sobre las que se apoya. Si el Quincho se concibe como una simple mesa, la mesa propiamente dicha -"máquina de su propia construcción", como la concibe Iglesia- vuela, para mostrar su audacia por contraste con las toneladas de cemento y con los durmientes derechos como soldados que la rodean. En la cara interior de la losa se cuelgan los reflejos del agua cercana otorgando movilidad y sorpresiva transparencia al plano abstracto (no se perciben dispositivos de aislación hidrófuga o térmica) que la constituye.

Todo el postulado del trabajo se condensa en la esquina sostenida por un tronco, al que Iglesia no considera un gesto figurativo sino más bien la columna originaria: "en el sentido más antiguo- dice- materia y madera son lo mismo". Pero es el tronco, que con buscada forma combada parece haber cedido bajo el peso de la losa, lo que, con su textura rugosa y su alusión orgánica, nombra la abstracta invención que lo alberga.

Casa: "Como un aerolito caído del cielo, (como) una roca tirada en el campo" -quiere Iglesia-, el pabellón descansa sobre la costa del Paraná, uno de los más imponentes ríos del planeta. Más que una casa, la construcción es un dispositivo para extasiarse con la vista de las islas, con el paso de las aguas marrones y de los grandes barcos de ultramar, un mirador colgante de unas barrancas que para los habitantes de la llanura son como montañas. El cobijo es un hueco cavado por debajo del plano horizontal que constituye toda la arquitectura del nivel de acceso, ubicado en la cota más alta del terreno. El plano es de cemento y de agua. Apuesto a que un Iglesia "minimalista" a la moda hubiera dejado quieto al espejo. El nuestro, en cambio arroja el agua en cascada hacia un hueco -el patio- en dirección perpendicular al río. En todo caso el minimalismo de Iglesia es un esfuerzo por acercarse a la defi-

nición originaria de artistas como Frank Stella para quien la obra es sólo lo que está ahí, "*It is what it is*". Para Iglesia "El edificio es la estructura y nada más que la estructura". Y la estructura es efectivamente la periepeia principal de esta obra. Vigas, columnas, tabiques y losas se despliegan literalmente en una suerte de *continuum* topológico y, a la manera del primer Eisenman, hacen -por concesiva añadidura- las veces de "paredes", "barandas", "cubiertas". Precisamente para ser menos "piso" y más "losa" el plano inferior del dispositivo se exhibe en el aire, flotando como posado al borde del derrumbe.

Pabellones: Un programa que no suele tener respuestas brillantes. Y mucho menos cuando se trata de una modesta instalación subordinada a las estridencias que supone un Parque de Diversiones: apenas un bloque de aseos para ambos sexos y un pabellón para dar cobijo a las meriendas de los visitantes.

El primer gesto de Rafael Iglesia ha sido la invención de un suelo ondulado, una diminuta colina que a la vez que resuelve la rampa de acceso para discapacitados permite posar sobre ella el prisma luminoso de los aseos. Iglesia pone aquí en práctica su procedimiento vanguardista predilecto: la inversión de sentidos comunes a la búsqueda de efectos inesperados. La oscuridad habitual de los toilettes públicos se transforma en una lámpara; lo oculto (circulaciones) se exhibe. Y hasta los mingitorios ironizan sobre los espejos deformantes de la más tradicional de las salas de estos Parques.

Como en todo su trabajo el gran protagonista de la obra es la estructura de hormigón, una suerte de cinta zigzagueante central que, desplegada a lo largo del prisma, alberga los retretes.

Pero es en el pabellón para las meriendas donde la investigación alcanza su momento de mayor intensidad. En él toman cuerpo las ideas experimentadas en el Quincho y las escaleras. Todas las funciones -mesas, armarios, muros separadores, piletones, etc.- cuelgan, aumentando su peso, de una cubierta plana de hormigón apoyada sobre troncos. En un sofisticado juego de fuerzas oculto tras la apariencia "primitiva" de los apoyos, lo pesado se presenta como flotante, proponiendo una reflexión sobre la más típica de las periepeias tectónicas de la arquitectura moderna.

Edificio: Se aplican al edificio de departamentos las mismas nociones que presiden la casa.

También él podría ser "solamente" una estructura. A tal punto que el arquitecto ha dado incluso un paso adelante en relación con aquélla. El principal ángulo de esta construcción es de puro vidrio como la primera, y aquí también se han desplazado hacia los lados los parantes de las carpinterías. Pero si en la casa el encuentro de ambos planos de vidrio a 90° denunciaba todavía el espesor de una de sus caras, en el edificio la obsesión del arquitecto lo ha llevado a encontrar un artesano que permite resolver el encuentro reducido a una línea gracias a un corte a 45° en el filo de cada uno de los dos elementos que componen el detalle. El ángulo no desaparece sino que se desmaterializa: ya no es un "espesor de vidrio" sino sólo una recta perfecta y abstracta.

Lo infrecuente de esta obra es que esa estructura, que se autofunda como dispositivo plástico, alberga en su interior, -también por añadidura a la manera de la casa-, una respuesta original al modo de habitar contemporáneo, que contesta de manera contundente y en todos sus detalles la agotada tipología del edificio de departamentos entre medianeras de propiedad horizontal. No solamente los accesos rompen la secuencia habitual al transformar la circulación habitualmente pública en terraza/patio privada. En ella se brinda además la posibilidad de separar un segmento de la vivienda (para un hijo adolescente, para un estudio profesional, por ejemplo), a la vez que con esos mismos elementos se construye en una superficie mínima un complejo dispositivo espacial.

Gracias a la extraordinaria inteligencia de sus respuestas a todos los niveles el edificio abre una esperanza cuyo alcance va mucho más allá de Rosario y la Argentina, por cuanto demuestra que aún en medio de condiciones extremadamente desventajosas es posible romper el cerco de las inercias y evitar la esterilidad de la autocomplacencia. El trabajo de Iglesia nos sugiere que para eso sólo es necesario recoger (reinventar) tradiciones, investigar con paciencia, recuperar la ingenuidad de la mirada, mantener el rumbo con firmeza y tomar los riesgos con valentía y responsabilidad. (Lo demás, que en este caso no es poco, es cuestión de las hadas).

"provincial" life, unhurried, a non-metropolitan existence. And this is the rhythm he gives to his work, quite the opposite of the urgency generated by contemporary production dynamics.

The result is a series of buildings with the strength conferred by ancient machines of work and war. It is clear that they are not naïve replicas or structures based on the iconography of assault towers or primitive cranes. Iglesia's machines are ancient because they work as a means which allow him to reformulate, from the beginning, the same simple questions we have been asking ourselves and answering for hundreds or thousands of years, and try new solutions based on unexplored loopholes in logic, thus proving through oblique astuteness that the fence posts holding us in existed only in our imagination.

Staircase: An elemental architectural device, the diagonal staircase is the simplest declaration of the third dimension. In this case, the piece is a minimum intervention inside a house. The form is based on the omission of linking elements between the wooden rails. It is a veritable experiment in the possibility of using the force of friction as a dominant structural strength. The entire contrivance depends on small wedges which thrust it against the reinforced concrete slab: here weight is not a problem but rather a creative condition. The result brings to mind forms from childhood, Japanese, Wrightian, neoplastic... without the slightest concession being made to any stylistic rhetoric. It is a perverse machine in which its disproportionate components may make us a bit uneasy due to their fragility and the possibility of an imminent fall.

Quincho: The Quincho is a type of pagan temple conceived of for the most popular ritualistic ceremony performed in Río de la Plata culture: the roast. It is a hut designed with this sole purpose, and quintessential in the imagination of Argentineans.

As this is the exclusive use of the Quincho, it is immaterial that rain or the western afternoon sun filter through. Its mission is limited to protecting from the piercing, vertical shards of the midday sun. In describing this condition, Iglesia brings to mind the poet Atahualpa Yupanqui, for whom in the afternoon, "the light walked barefoot through the Pampas". He feels that, "with that light, its forms and colours are no longer enough. The object loses its meaning, its reason. It is in that momentary usefulness when it finds its essence. It leaves off servitude to simply be".

In the Quincho, the device used for the staircase stretches the entire length of the building. The reinforced concrete slab serves as a horizontal shield, and its weight supports the vertical wooden rails on which it rests. If the Quincho is conceived of as a simple table, the table in itself, "a machine of its own construction", as Iglesia so conceives it, actually flies, to prove its audacity in contrast to the tons of cement and sleepers, upright as soldiers, which surround it. On the interior face of the slab, reflections of the water nearby play hide and seek, lending mobility and surprising transparency to the abstract plane (we see no water-repelling or thermal insulation devices).

The entire postulate is encapsulated in the corner, supported by a trunk, which Iglesia does not consider a figurative gesture but rather the original column. "In the oldest sense, matter and wood are one in the same". But it is the trunk, which with its bulging form seems to have given in under the weight of the slab, that gives name to the abstract invention which houses it through its rough texture and organic allusions.

House: "Like a meteorite fallen from above, a stone in the middle of a field", quotes Iglesia, the pavilion rests on the shores of the Parana, one of the most important rivers on the planet. More than a house, the building is a means of captivation with views of the islands, the flow of the brown-tinged water and the enormous ships which glide by, a vista point which clings to one of the slopes which for the plains inhabitants constitute veritable mountains. The shelter is a hollow carved under the horizontal plane which constitutes the entire access level, located on the highest level of land. The plane comprises cement and water. I am sure that a trendy, "minimalist" Iglesia would have let the mirror be. Be that as it may, our Iglesia chooses to direct the water in a cascade towards a hollow -the patio- perpendicular to the river. The minimalism of Iglesia is, at any rate, an approach toward the original definition of

artists like Frank Stella, for whom the work is nothing more than what is there. "It is what it is". For Iglesia, "The building is the structure, and nothing but the structure". And the structure is in truth the primary adventure of this work. Beams, columns, partitions and slabs are literally set in a sort of topological continuum and, in the manner of the first Eisenman, serve -in addition- as "walls", "rails", "roofs". It is precisely because it acts less as a "floor" and more as a "slab" that the lower level of the structure seems to float in mid-air, as if it were about to tumble over the edge.

Pavilions: A project which does not often have brilliant responses, and much less when dealing with a modest facility which is subordinated to the garish constructions to be found at an Amusement Park: little more than a unisex restroom facility and a pavilion where visitors can sit and enjoy their afternoon lunch.

The first thing Rafael Iglesia did was to create a sloping floor, a tiny hill which, while serving as an access ramp for the handicapped, constitutes the surface for the first light indicating the restrooms. Here Rafael Iglesia shows us his avant garde predilection: the inversion of common sense and a search for unexpected results. The habitual gloom in which public restrooms are so often submerged becomes a lamp; the hidden (circulations) is shown. Even the urinals play ironically with the deforming mirrors we can find in a traditional amusement park funhouse.

As with all of his work, the protagonist is the concrete structure, a type of zig-zagging central belt which, stretching along the length of the prism, houses the restroom stalls.

It is in the picnic pavilion, however, where Rafael Iglesia's research reaches its most intense representation. Here he has embodied the experimental ideas of the Quincho and the staircase. All of the functions of the pavilion -tables, cabinets, separating walls, basins, etc., hang, increasing their weight, from a flat concrete roof supported by wooden pillars. In a sophisticated game of force hidden behind the "primitive" appearance of the supports, heavy elements appear to float, offering a reflection on the most typical tectonic enterprises of modern architecture.

Building: The same notions which guided Rafael Iglesia in the house are applied to this apartment building. It also could be "merely" a structure. So much that the architect has taken a step forward in this sense. The main angle of the building is solid glass, like the first, and the wooden studs are also extended to both sides. But if in the house the junction of both plates of glass at a 90° angle revealed the thickness of one of its sides, in this building the obsession of the architect led him to search out a glassworker who was able to create a solution to this junction, reducing it to a line through a 45° cut on the edge of each of the elements which comprise it. The angle does not disappear, but rather dematerialises: it is no longer a "thickness of glass", but rather a perfect and abstract straight line.

What is so different about this work is that that structure, which blends in as a plastic device, offers -very much like the house- an original solution to contemporary manners of living, offering a convincing response in all its details to the stock typology of apartment buildings wedged between common walls of horizontal property. It is not only the access areas which break with the traditional sequence by transforming the commonly public movement of people into a private terrace/patio. Here we find the possibility of separating a segment of the home -for a teenage child, a work studio, etc.- while these same elements serve as a minimum surface for a complex spatial organization.

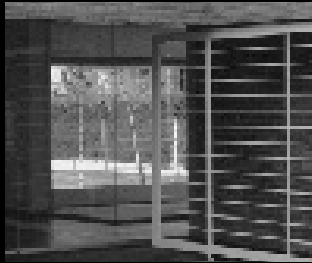
Thanks to the extraordinary intelligence of the responses on all levels, the building offers a ray of hope which reaches far beyond Rosario and Argentina, in that it shows that even in the midst of entirely adverse conditions, it is still possible to break through the obstacle of inertia and avoid the sterility of self-complacency. Iglesia's work suggests that in order to achieve this, all we need is patient research in order to gather and reinvent tradition, recover the naiveté of our perception, hold strong to our path and take risks with courage and responsibility. (Everything else, which certainly is plenty, is up to the fairies).

OBRA CONSTRUIDA FINISHED WORKS



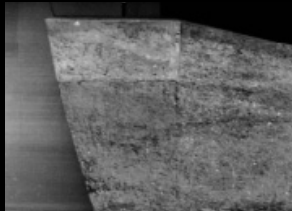
CASA EN LA BARRANCA *HOUSE ON THE HILL*

Ubicación *Location:* Arroyo Seco, Santa Fe, Argentina
Estructura *Structure:* Ing. Bollero e Ing. Campodónico
Constructor *Contractor:* Jüül-Artusa
Materiales *Materials:* Hormigón *Concrete*
Año proyecto *Date project:* 1998-1999
Año construcción *Construction project:* 1999
Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto



CASA EN EN FISHERTON *HOUSE IN FISHERTON*

Arquitectos *Architects:* Mariel Suárez y Rafael Iglesia
Colaboradores *Collaborators:* Gustavo Farías
Ubicación *Location:* Bv. Argentino al 8000, Fisherton, Rosario, Sta Fe
Promotor *Developer:* Claudio Genera y Mercedes Serra
Estructura *Structure:* Ing. Rita Campodónico
Materiales *Materials:* Ladrillo visto, vidrio *Brick, glass*
Superficie *Surface:* 2000 m²
Superficie construida *Built Surface:* 300 m²
Año proyecto *Date project:* 2002
Año construcción *Construction project:* 2003
Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto



CLÍNICA *CLINIC*

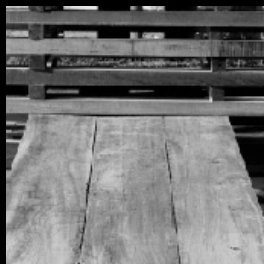
Arquitecto *Architect:* Rafael Iglesia
Ubicación *Location:* Mitre al 200 Rosario, Sta Fe, Argentina
Promotor *Developer:* Centro Integral Cardiovascular
Materiales *Materials:* Hormigón y vidrio *Concrete and glass*
Proyecto *Project:* Reforma *Refurbishment*
Año proyecto *Date project:* 1996
Año construcción *Construction project:* 1997
Fotografía *Photography:* Oscar Villanueva



ESCALERA *STAIRS*

Arquitecta co-proyectista *Architect:* Mariel Suárez
Colaborador *Collaborator:* Gustavo Farías
Ubicación *Location:* Constitución 1314
Clientes *Client:* Flia. Del Grande
Estructura *Structure:* Ing. Campodónico
Materiales *Materials:* Quebracho colorado *Red wood*
Año proyecto *Date project:* 2002
Año construcción *Construction project:* 2002
Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto

QUINCHA Y PISCINA



Colaboradores *Collaborators:* Silvio Vacca, Gustavo Farías.

Ubicación *Location:* J. Newbery 9196. Rosario. Argentina

Promotor *Developer:* H.C.

Estructura *Structure:* Ings. Bollero/Campodónico

Construcción/especialidades *Construction:* Artuza Construcciones

Materiales *Materials:* Quebracho colorado y hormigón

Superficie *Surface:* 2.064 m²

Superficie construida *Built Surface:* 60 m²

Año proyecto *Date project:* 2001

Año construcción *Construction project:* 2001

Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto

QUINCHO 2 QUINCHO 2



Ubicación *Location:* Pasaje Sol de Mayo 76. Rosario. Argentina

Materiales *Materials:* Quebracho colorado, hormigón y vidrio
Red wood, concrete and glass

Superficie construida *Built Surface:* 35 m²

Año proyecto *Date project:* 2002

Año construcción *Construction project:* 2002

Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto

PARQUE DE DIVERSIONES AMUSEMENT PARK



Arquitectos *Architects:* Rafael Iglesia

Arquitectos colaboradores *Architects collaborators:* J.J.Dapello

Otros Colaboradores *Other collaborators:* Arq. G. Castiglione por MR, Ing. Osela, André Barton, G. Farías, L. Villanueva

Ubicación *Location:* Parque Independencia, Rosario, Santa Fe, Argentina.

Estructura *Structure:* Ing. Rita Campodónico, Ing. Roberto Paloma

Materiales *Materials:* Hormigón armado, Quebracho colorado, U-glass, Acero inoxidable *Reforced Concrete, red wood, U-glass, stainless steel*

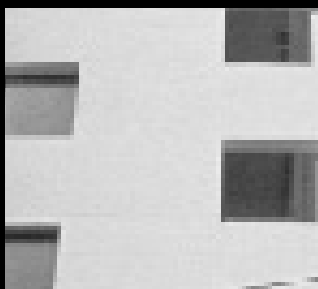
Año proyecto *Date project:* 2002

Año construcción *Construction project:* 2003

Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto

Imágenes digitales *Digital photography:* Arq. Mario Antelo

EDIFICIO ALTAMIRA ALTAMIRA BUILDING



Arquitectos colaboradores *Architects collaborators:* Andrés Lombardo, Mariano Fiorentini

Ubicación *Location:* San Luis 470, Rosario

Clientes *Client:* Conystar SRL

Estructura *Structure:* Ing. Bollero e Ing. Campodónico

Constructor *Contractor:* Conystar SRL

Materiales *Materials:* Hormigón *Concrete*

Superficie *Surface:* 147 m²

Superficie construida *Built Surface:* 1.180 m²

Año proyecto *Date project:* 1998-1999

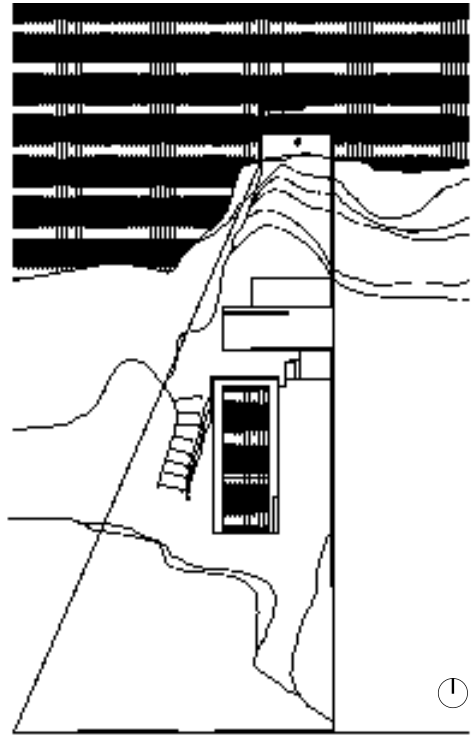
Año construcción *Construction project:* 2000-2001

Fotografía *Photography:* Gustavo Frittegotto

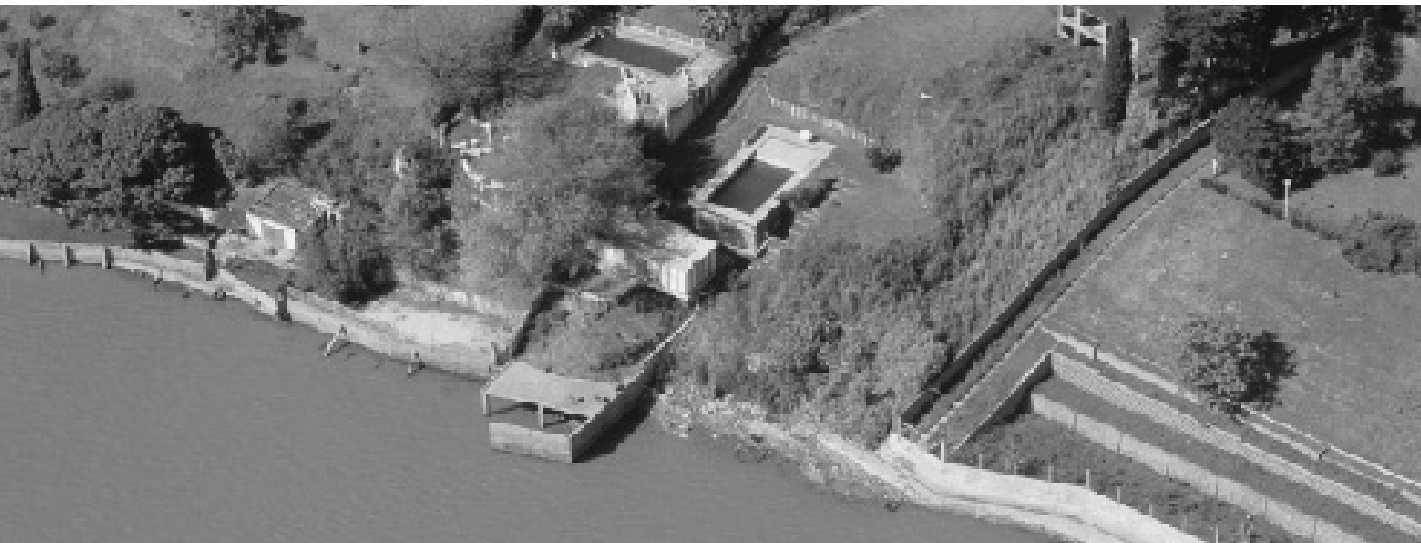
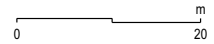
CASA EN LA BARRANCA HOUSE ON THE HILL

Acá la historia es breve y el espacio inmenso, somos más geográficos que históricos. La vastedad es nuestro medio. El paisaje es lo que nos hace paisanos. Sobre el Paraná, el horizonte -que divide lo terrenal de lo divino- está delineado por un trazo grueso, a mano alzada... El proyecto se desarrolla en cuatro niveles: el ingreso en contacto con la calle; un espacio verde que no deja ver lo que sucede unos metros más abajo; la piscina y el techo de la casa conformando el mayor espacio de uso, por debajo de éste, la casa y el muelle sobre el nivel del río. El patio, entre la pared de la piscina y la casa, organiza el proyecto. Desde acá se sigue viendo el río a través de las paredes de vidrio, un ventanal con el espesor del espacio habitable que alberga. Este lugar es un reparo. En la cascada que define uno de sus lados, el agua desarrolla todo su potencial sobre los sentidos. No sólo se la puede ver: se escucha el sonido que provoca su caída, se huele el rocío sobre el césped y, fundamentalmente, se siente el cambio de temperatura. El edificio es la estructura y nada más que la estructura. Busco, como en mis últimos trabajos, hacer más compleja la descarga de fuerzas, trato de complicar el camino de la gravedad, esa línea imaginaria que une las cosas al suelo por el camino más corto. Es como son nuestros pueblos en la inmensidad del territorio: un aerolito caído del cielo, una roca tirada en el campo.

Here, history is short and space, immeasurable; we are more geographical than historical. The landscape is what makes us fellow countrymen. Over the Paraná River, the horizon -dividing the earthly from the divine- has been sketched freehand using thick strokes... The project evolves on four levels: the entrance at street level; a green space which blocks the view of what is going on just a few meters below; the pool and the ceiling which constitute the largest useable space, and below it, the house and the dock above river level. The patio, situated between the pool wall and the house, is the hub of the project. From here you can descry the river through glass walls, a picture window as thick as the liveable space it encloses. This place is a true haven. Through the cascades which define the perimeter, the water works its spell on the senses. Not only can it be seen: we hear its echo as it falls, smell it in the dew on the grass, and not least of all, perceive the change in temperature. The building is the structure, and nothing but the structure. My aim, as in my previous work, is to create a more complex expression of strength, to make the path of gravity all the more difficult, blurring that imaginary line which links objects to the ground by the shortest path. This is the reality of our towns within the immensity of space: a meteorite fallen from above, a stone in the middle of a field.



planta de situación
site plan

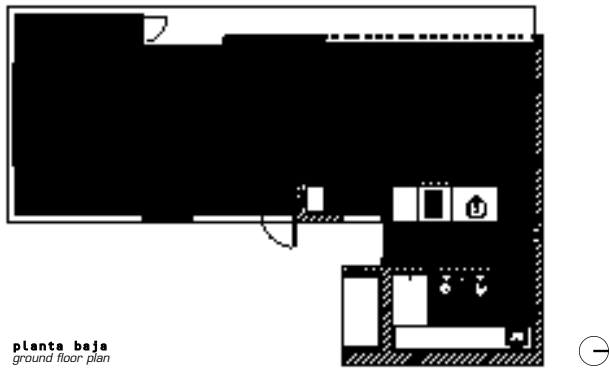




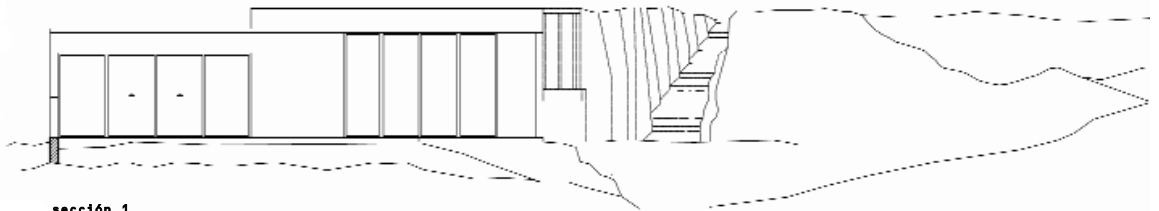


sección longitudinal
longitudinal section

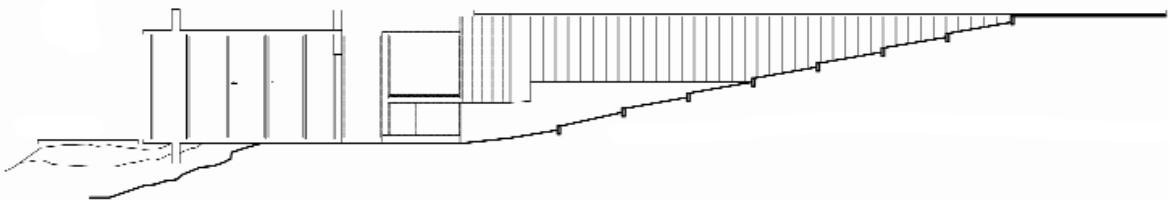
0 10 m



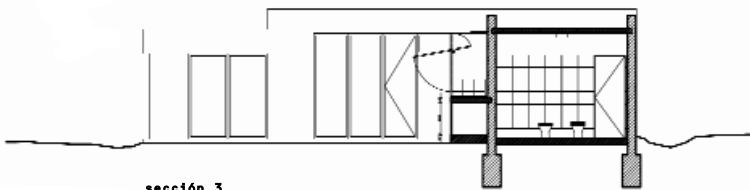
planta baja
ground floor plan



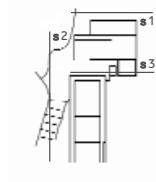
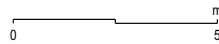
sección 1
section 1



sección 2
section 2



sección 3
section 3



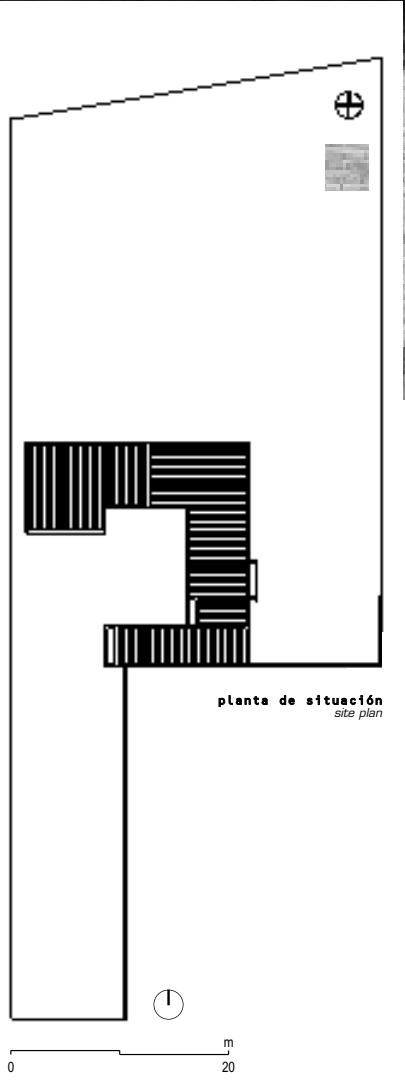


ROSARIO, ARGENTINA 2003

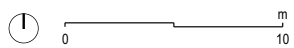
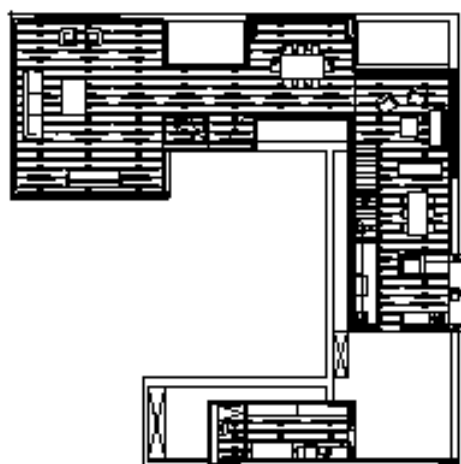
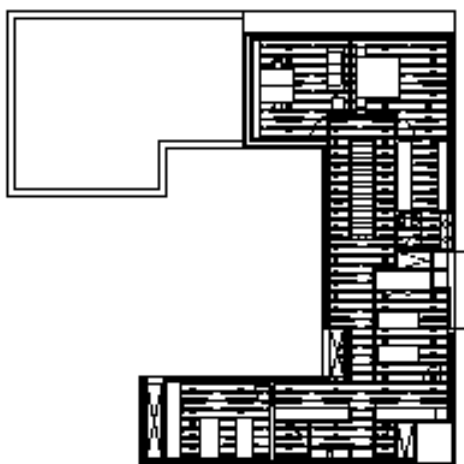
CASA EN FISHERTON
HOUSE IN FISHERTON

Casa situada en un área residencial, en una parcela cercada por enredaderas y ligustros. El planteo responde a las características del terreno. El partido adoptado se preocupa fundamentalmente por la forma de acceder a la casa. Aparece una calle interior que culmina en un patio romano. El ingreso es una ceremonia. Por otro lado, deja de ser un paréntesis entre el exterior y el interior para construirse como un lugar en sí mismo, con su propia especificidad. Gracias a él, el coche llega hasta la vivienda. Una planta baja libre de muros sectoriza las áreas con las articulaciones de la planta: cocina, comedor diario, living y toilette. En la planta alta se ubican tres dormitorios con vestidores, dos baños y un estudio.

This house is located in a residential area, on a lot bordered by creepers and privet hedges. The approach to this project responds to the characteristics of the site. The proposal gives particular consequence to the entrance to the house. An inside path appears, ending in a Roman patio. Entrance to the house is nothing less than a ceremony. The path represents not a parenthesis between exterior and interior, but rather a space in and of itself, with its own particular function, whereby cars have direct access to the home. An open-plan ground floor subdivides the different areas within the organization of the floor plan: kitchen, eating area, living room and bath. On the second floor we find three bedrooms with dressing rooms, two full baths and a study.







planta primera
first floor

planta baja
ground floor













Los hombres, incesantemente, se fabrican un paraguas que los resguarda, en cuya parte interior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores, que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación.
D. H. Lawrence, "El caos en poesía"

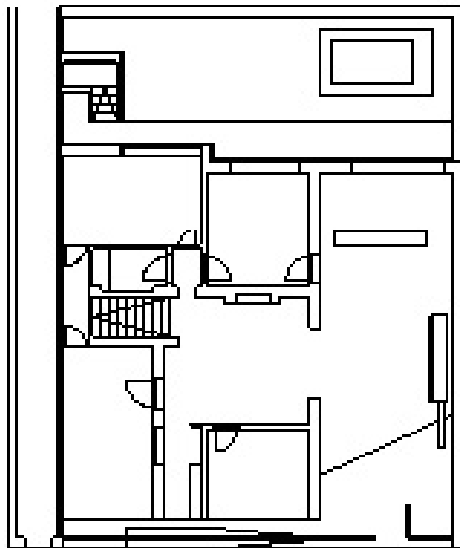
¿Cómo no ser un restaurador de paraguas? ¿Cómo intervenir sin mimetizarse con su lenguaje, hoy que se ha roto la unidad del discurso, cómo lograr una arquitectura que sea susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, que niegue el discurso narrativo como un todo cerrado, que pueda ser contada de mil maneras, donde pierda sentido el significado, la interpretación? Que no establezca ninguna verdad o falsedad. Que deseché lo hecho anteriormente, que se maneje con la parte, la reversión, la mentira. Una obra de equívocos y respuestas parciales. Una arquitectura que esté dispuesta a despojarse de sus certezas, que se mida con lo que no sabe, que se aventure a seguir pistas más difusas, incluso pistas falsas; que corra riesgos, que se anime a caminar fuera de su red conceptual. Una arquitectura que no sólo se angustie por el encuentro entre el plano horizontal y el parámetro vertical, sino que cuestione los fundamentos mismos. Una arquitectura infundada. La piedra no es capaz de rasgar el firmamento; tampoco de remendarlo con una imagen "que vagamente se parezca a la visión". La piedra está allí, conviviendo con esa línea imaginaria que une las cosas con el suelo, quitándole razones de peso, atestiguando la gravedad de la situación. La piedra, a pesar de ser una objeción en el camino entre el racionalismo y sus fundamentos, no pertenece al mundo de los objetos, está del lado de las cosas. Los objetos son construcciones del hombre, tienen proyecto. La piedra, no tiene proyecto; en todo caso, es un proyecto lapidario. Atemporal, asemántica, asignificante, inútil, anarquitectónica. Es la materia, el principio, el fin. "Siempre hará falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores, la incommunicable novedad que ya no se sabía ver".

1. El texto de Lawrence aparece citado por G. Deleuze y Félix Guattari en el libro *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, 1993, Barcelona, pp. 204 y 205.
2. Op. cit., p. 205.

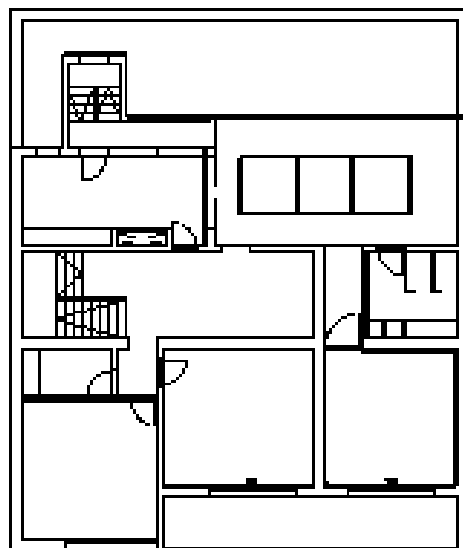
Man is incessantly putting up an umbrella to shelter himself. On the underside he paints the firmament and inscribes his conventions, his opinions; but the poet, the artist, makes a slit in the umbrella, tearing the very firmament, to allow a glimpse of free, tempestuous chaos and frame within this sudden burst of light a vision which creeps in through the slit, a Wordsworth spring, a Cézanne apple, the silhouette of a Macbeth or an Ahab. Then appear a multitude of imitators who patch the umbrella with a scrap which resembles the vision "through a glass darkly", and a multitude of interpreters who cover the tear with opinions: communication.
D. H. Lawrence, "Chaos in Poetry"

How can we not be patchers of umbrellas? How to take part in something without becoming part of its language, now that the unity of discourse has been rent? How achieve an architecture which is open to as many interpretations and meanings as history itself, which rejects the idea of narrative discourse as a closed whole, which may be told from a myriad of angles, where meaning and interpretation are rendered pointless? Which establishes no truth or falsehood. Which pushes aside all previous creation; which manipulates but a portion, and looks to regression and lies. A work based on ambiguity and partial responses. An architecture which is inclined to strip itself of certainty, which measures itself against what it does not know, which ventures to follow the most indeterminate paths, be they valid or untrue; which runs risks, which dares to strive outside its conceptual network. An architecture which concerns itself not only with finding a common ground between the horizontal plane and the vertical parameter, but which questions their very foundations. An unfounded architecture. Stone is not able to rend the firmament, nor is it able to patch it with an image which resembles the vision "through a glass darkly". Stone exists in harmony with that imaginary line which links objects to the ground, shaking off all rationality of weight, bearing witness to the gravity of the situation. Stone, while representing an objection in the path between rationalism and its foundations, belongs not to the world of objects—it exists alongside them. Objects are the work of man, built on a project. Stone has no project; and in the best of cases, it is a dogmatic project. Timeless, ase-mantic, without meaning, useless, anarchitectural. It is matter, the beginning, the end. "We shall always be in need of other artists to make new slits, execute the needed undoings, perhaps more extensive as time goes on, thus empowering their predecessors with the incommunicable novelty which is now unable to be seen".

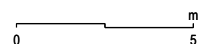
1. The text by Lawrence is cited (in Spanish) by G. Deleuze and Félix Guattari in their book, *¿Qué es la filosofía? (What is Philosophy?)*, Anagrama, 1993, Barcelona, pp. 204-205.
2. Op. cit., p. 205.



planta baja
ground floor



planta primera
first floor





La escalera fue planteada en el lugar, considerando los problemas que habría que resolver para poder llevarla a cabo, sin ninguna documentación gráfica. Este procedimiento poco racional puede objetarse, pero creo que fue adecuado para el tipo de elemento que quería construir. La escalera es un objeto lógico y no racional, según la distinción de Sol Lewit: "En un objeto lógico cada parte depende de la precedente. Se establece una cierta secuencia en cuanto parte de la lógica. Sin embargo, un objeto racional es algo donde en cada momento hay que tomar una decisión lógica... es algo acerca de lo que reflexionar. En una secuencia lógica no existe reflexión. Es un modo de no pensar. Es irracional". ¿Cuál es la mínima expresión de una escalera? El plano inclinado. Apelando a una tecnología elemental, la escalera resulta de una suma de palancas cuyos puntos de encuentro están vinculados sólo por el roce y la presión que las cuñas imprimen al sistema.

Creo que lo fascinante del objeto escalera es lo que sostenía Cortázar: cualquier otra combinación producirá formas quizás más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar a alguien de una planta baja a un primer piso. Quizá es en ese sentido que Borges afirmaba que la escalera es "un objeto totalmente inventado".



The stairway was placed thus, taking into account the problems that would have to be worked out in order to make it a reality, with no graphic documentation. One may object to this less-than-rational procedure, but I believe it was appropriate for the type of element I wished to build. The stair is a logical object, not rational, according to the distinction made by Sol LeWitt. "In a logical object, each part depends on the previous one. A certain sequence is established, based on logic. Notwithstanding, a rational object requires that a logical decision be taken at each moment... it is something which must be reflected on. In a logical sequence, reflection does not exist. It is a way of not thinking. It is irrational". What is the minimum expression of a stair? An inclined plane. Appealing to elemental technology, the stair is but the sum of a series of levers, the unions of which are connected merely by the friction and pressure afforded by the wedges in the system.

I believe that the object of the stair is what Cortázar was defending: any other combination would produce forms perhaps more beautiful or picturesque, but incapable of transporting someone from the ground floor to an upper level. It is perhaps in this sense that Borges claimed that the stair is "an entirely fictional object".



QUINCHA Y PISCINA QUINCHA AND SWIMMING POOL

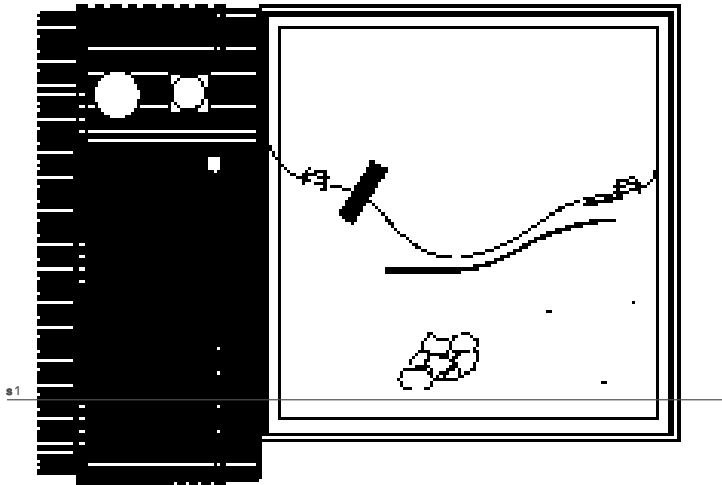
Sobre esta voz -quincha-, el diccionario establece entre otras acepciones: "Chile. Pared hecha de cañas, varillas u otro material semejante, que suele recubrirse de barro y se emplea en cercas, chozas, corrales, etc". En Argentina, quincho es un lugar para comer un asado. Es una máquina simple: una palanca que está trabajando -literalmente- para sostener los cuatrocientos kilos de los durmientes. Esta máquina, con su magia, hace levitar la pesada mesa, quitándole razones de peso. Se trata simplemente de un sistema de fuerzas que actúa por roce y carga; no hay ni tensores, ni clavos, ni otro elemento más que la madera; completan el sistema unas cuantas cuñas, que son las claves de todo. La mesa. Deja de ser un cuadrúpedo y se pone de pie, abandona la posición animal para instalarse más humanamente en el espacio. Con la nueva e inquietante postura, desaparece ese espacio de secreto que habitaba a sus pies, pero se abre otro ámbito. A pesar de que sigue prestando la misma función, ya no es lo que era: ahora es un bien inmueble.

El tronco. No es una caríatide arbórea, es una columna dispuesta a empezar de nuevo. Si bien no es normal, es natural: es la primera columna, si se quiere, la más elemental, la más arcaica. Mucho antes de la modernidad, el tronco era la columna. Los griegos arcaicos, en la maraña selvática hallaron la imagen de la materia sin forma, de lo indeterminado y, por lo tanto, incognoscible. En el sentido más antiguo, materia y madera son lo mismo. En el árbol genealógico de la columna, el tronco es el origen. La quincha. El lugar en horas de la tarde, se vuelve estéril. Ya no protege, el oeste lo atraviesa y lo inutiliza. Sus formas y su color ya no sirven. El objeto pierde su sentido, su razón. En esta momentánea inutilidad encuentra su esencia. Deja la servidumbre para ser. La pared no ampara, la cubierta ya no cubre, sólo recoge el reflejo del agua y su movimiento. El líquido, al reflejarse en la losa, se transforma en el ondeante follaje del cadavérico tronco, que se mueve cuando corre alguna gota de viento. El espejo opaco no duplica -para tranquilidad de Borges-, sino que sugiere una realidad ausente. Vespertinamente, el tronco recupera su memoria de árbol, hace memoria: produce un pasado a partir de un recuerdo. Si bien sabemos que este fantasmal follaje no da sombra, y que desaparecerá el resto del día sin dejar huellas, el acontecimiento no deja de entroncarse con el origen. Hoy, ayer y mañana.

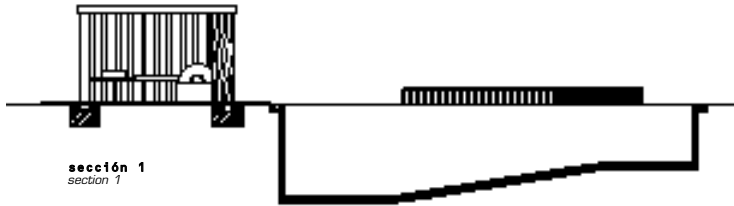
The term quincho, translated in this case as "wattle and daub" is defined as follows: "Chile. Wall made of canes, rods or other similar material, which is generally covered in mud, and which is used for fences, huts, corrals, etc". In Argentina, on the other hand, a quincho is a place where roasts are eaten. It is a simple machine: a lever which works -literally- to bear sleepers weighing four hundred kilos. With its magic, this machine causes the heavy table to levitate, removing all rationality of weight. It is a simple system of forces activated through friction and load. There are no stretchers, nails or any element other than wood. The system is completed with a handful of wedges, which hold the key to everything. The table is no longer a quadruped -it now stands erect, leaving its animal position to take on a more human attitude. With this new and unsettling stance, the secret space which once lay at its feet disappears, while at the same time giving way to another area. Though it continues to serve the same function, it is no longer what it once was: it is now considered real estate.

A trunk. It is not an arboreal caryatid, but rather a column which is ready to begin anew. While it may not be normal, it is natural: it is the first column, if you will, the most elemental, the most archaic. Long before modernity, the trunk was a column. From within the tangle of the jungle the ancient Greeks uncovered the image of matter without form- the indefinite, and therefore the unknowable. In the oldest sense, matter and wood are one. In the genealogical tree of the column, the trunk is the origin. The quincho. The place becomes sterile during the afternoon hours. It no longer protects -the west penetrates it, rendering it useless. Its colour and forms are no longer of value. The object loses its meaning, its reason. At that moment, uselessness discovers its essence. It throws off servitude to simply be. The wall does not support, the roof no longer covers -it merely depicts the reflection of the water and its movement. The liquid reflected on the slab is transformed into the fluttering foliage of the cadaverous trunk, quivering with the slightest gust of wind. The opaque mirror does not duplicate -much to Borges' content- but rather suggests a non-existent reality. In the early evening the trunk reclaims its memory as a tree, trying to remember: it creates a past based on a memory. While we know that this phantom foliage provides no shade, and that it will disappear into the night leaving no trace, the occurrence is linked nonetheless to its origin. Today, yesterday and tomorrow.





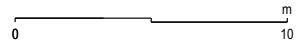
planta general
site plan



sección 1
section 1



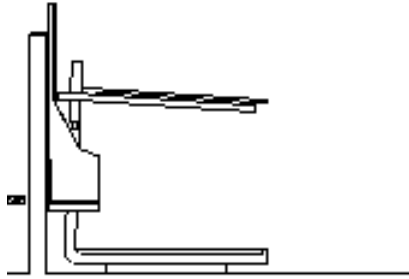
alzado oeste
west elevation



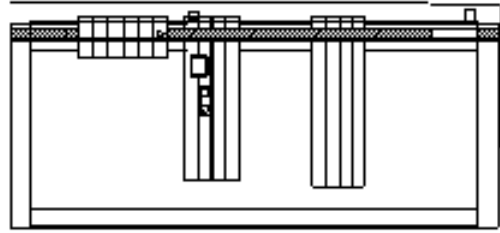
Éste es un proyecto particular por las características del terreno. Había que adosar a una vivienda existente un terreno lindero "de pasillo", y construir en él una quincha, los vestuarios y los depósitos. Se optó por ocupar el pasillo con los servicios para darle mayor rendimiento al solar. Las mesadas están hechas con madera reciclada y la bacha se construyó haciendo girar el bloque de pinotea sobre una sierra circular. La escalera que permite acceder a los depósitos ubicados en planta alta tiene un eje donde pivota. Este pequeño trabajo fue realizado con los mismos conceptos de la mesa del quincho anterior: no hay más vínculos que pequeñas cuñas que fijan los durmientes. Es un tabique de hormigón que está apoyado sobre el suelo, separado por unos tirantes de quebracho. A ese tabique se traban los durmientes de quebracho y se acuñan para fijarlos y nivelarlos. En la separación de estos están escondidos los tubos que lo iluminan. Un vidrio templado lo protege de la lluvia. Del parámetro vertical cuelgan la parrilla, las mesas, y los bancos. Estos últimos están contruidos con un durmiente empotrado a la pared del que cuelgan dos más envueltos en un cuero de vaca. La fricción y el peso hacen el resto. El piso está hecho con varillas de alambrado de campo, confinadas sobre un manto de arena. El lenguaje es solamente la estructura, una estructura que se relaciona de otra manera con el suelo. A pesar de que el trabajo tiene un tufillo autóctono, el mismo resulta de la utilización de estos materiales y de una tecnología primitiva, y no de la manipulación de las formas. Es decir, creo que podemos lograr una expresión propia sin recurrir al folclore, contar nuestras cosas en un lenguaje propio y, a la vez, universal. Esto, creo, es lo que importa.

This is an unusual project due to the characteristics of the plot. To an existing residence, a bordering lot had to be annexed as a sort of "corridor", building on it a quincho, changing rooms and reservoirs. It was decided that the washrooms would be build along the corridor to fully exploit the possibilities of the lot. The work surfaces are made of recycled wood and the wash basin (bacha) was built by rotating a block of pinotea wood on a circular saw. The stairway leading up to the reservoirs located on the upper floor rotates around an axis. This smaller project was carried out using the same concepts as the table in the previous quincho: the only existing joints are formed by small wedges which secure the sleepers. It is a concrete wall which rests on the ground, separated by quebracho tie beams. The quebracho sleepers are connected to the wall and wedged in place in order to secure and level them. The tubes illuminating it are hidden within the separation between beams. Tempered glass protects it from the rain. The grill, tables and benches are fixed to the vertical parameter. The benches are made using sleepers which are built into the wall, from which two additional sleepers covered in calfskin hang. Friction and weight do the rest. The floor is made using country fence rods laid over a layer of sand. Language is limited to the structure, a structure which relates to the floor in a different manner. While the project seems to be indigenous, it is actually the result of the use of these materials and of primitive technology, and not of the manipulation of forms. In other words, I feel that we can arrive at an expression of our own without appealing to folklore; tell our tales in a language of their own, yet still universal. For me, this is what matters.

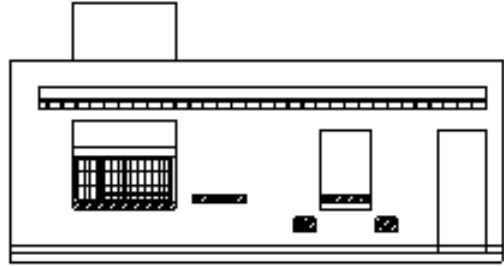




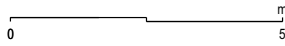
sección transversal
cross section



planta
main plan



alzado
elevation





ROSARIO, ARGENTINA 2003

PARQUE DE DIVERSIONES AMUSEMENT PARK

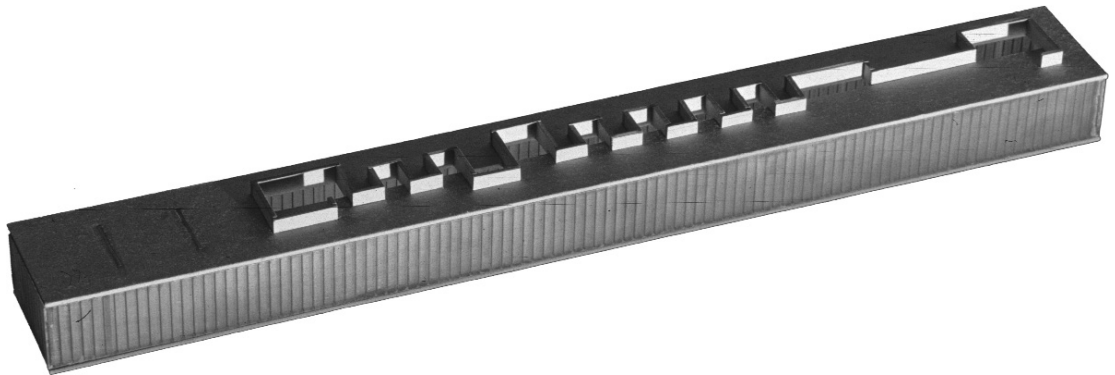
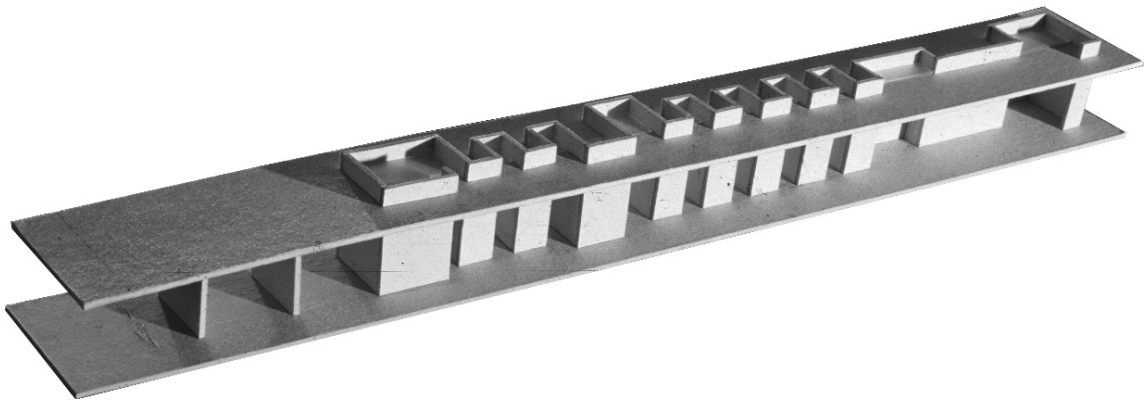
El trabajo consistió en proyectar la infraestructura de un parque de diversiones en el Parque de la Independencia de la ciudad de Rosario. Para ello, se diseñaron dos edificios y se amplió otro existente, además del equipamiento urbano y demás instalaciones del predio. Los edificios son pabellones. Uno destinado a sanitarios públicos, oficinas y vestuarios del personal y otro pensado para albergar un salón de fiestas, un bar y un local vidriado para juegos electrónicos.

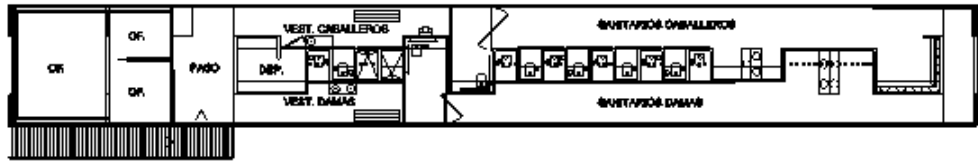
Su localización a la entrada del parque no sólo es una manera de marcar el ingreso sino que expresa nuestra intención de que funcione como linterna en una zona que siempre ha presentado poca iluminación. Se trata de una estructura de hormigón armado cerrada con vidrio, cuyo lenguaje no es más que la propia estructura. Esta estructuración interna permite por un lado, el grado de privacidad que requieren estos ámbitos y por otro, el vidrio translúcido hace visibles las siluetas a través de él y con ello la circulación interna. Al mismo tiempo, la luz y el vidrio imprimen color a la fachada.

This project involved designing the infrastructure for an amusement park in the Parque de la Independencia in the city of Rosario. Plans were drawn up for two buildings, as well as the enlargement of a third, previously existing building. The project likewise included the urban furniture and other installations on the premises. The buildings were designed as pavilions, with one set aside for public washrooms, offices and staff changing rooms, and the other designated as a reception room, bar and glassed-in area for electronic gaming.

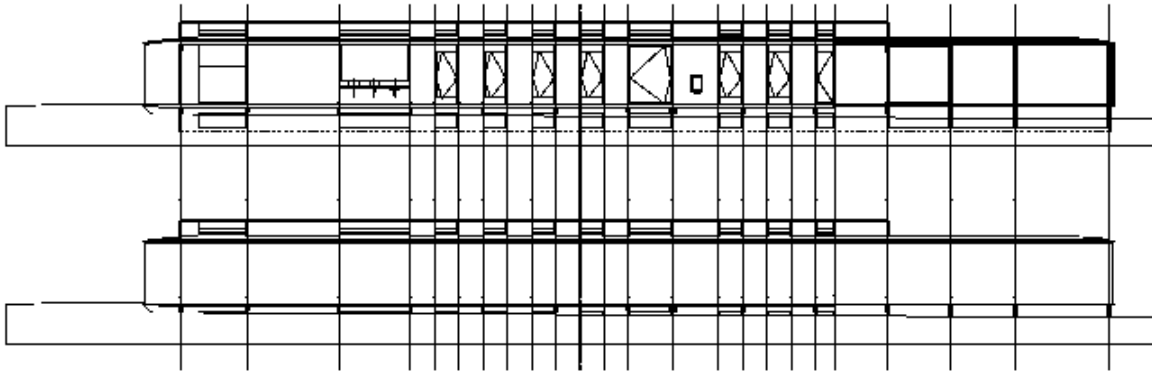
Its location at the entrance to the park is not only a way to designate the entrance but also expresses our intention that it serve as a sort of torch in an area which has always been poorly illuminated. It is a reinforced concrete structure enclosed in glass, the language of which is limited to the structure itself. This internal structuring allows for a certain degree of privacy required in these spaces, meanwhile rendering visible the silhouettes of visitors and the inside movement of people. At the same time, light and glass cast a hint of colour on the façade.







planta de vestuarios y aseos
changing room and lavatories plan



sección y alzado
section and elevation

0 10 m



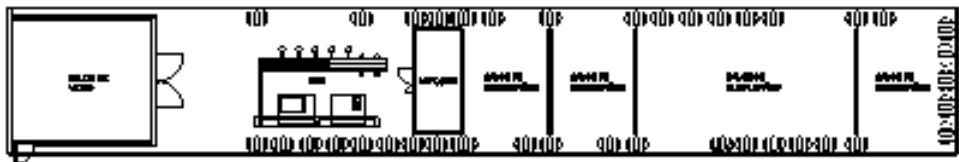




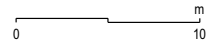
sección Longitudinal
longitudinal section

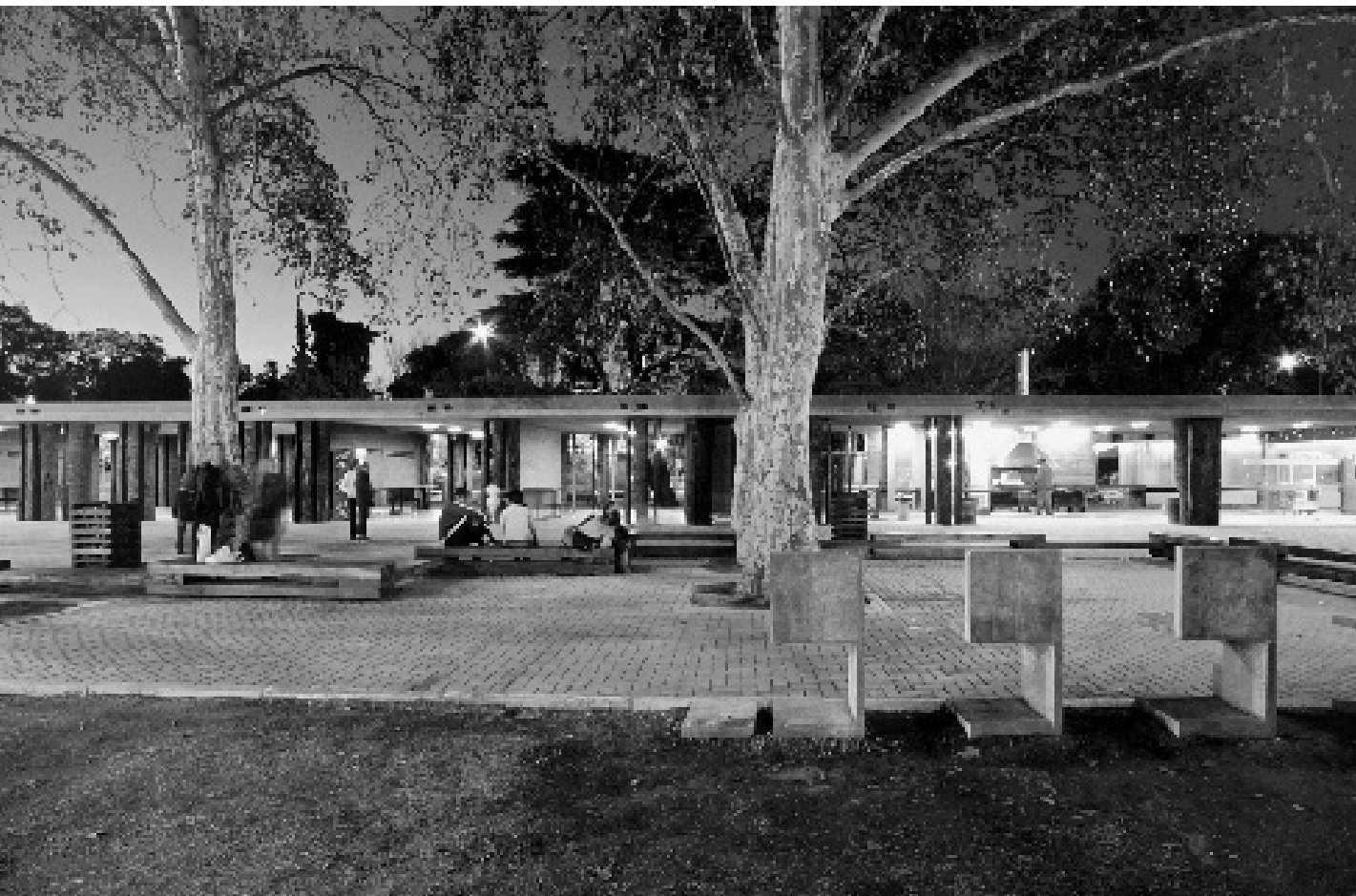
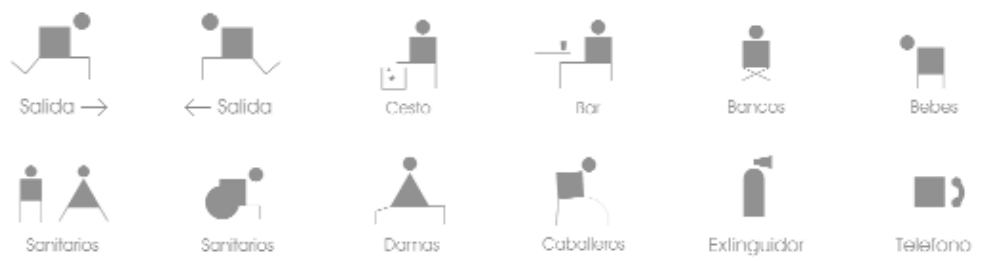


alzado
elevation



planta pabellón cumpleaños
celebrations pavilion







*"En un objeto lógico cada parte depende de la precedente.
Se establece una cierta secuencia en cuanto parte de la lógica.
Sin embargo, un objeto racional es algo donde en cada momento
hay que tomar una decisión lógica...
es algo acerca de lo que reflexionar.
En una secuencia lógica no existe reflexión.
Es un modo de no pensar. Es irracional".*

Sol Lewitt

En este proyecto, interesa destacar dos aspectos por sobre otros. En primer lugar, el intento de cuestionar lo que es un apartamento para vivienda y su funcionamiento, es decir, el programa. En segundo lugar, su resolución estructural, que hace que la forma de sostén -es decir, la manera en que las cargas llegan al suelo- sea por sí misma el lenguaje del edificio.

El programa. El movimiento moderno no sólo nos dio una estética sino una ética: es decir, en una casa-habitación la especificidad de las funciones nos indica que hay un dormitorio para los padres, otros para los hijos, un ámbito común, etc. En el edificio se intenta poner en cuestión esta especificidad de funciones, porque el núcleo familiar ya no es lo que era, lo cual, sin duda, impone otra ética.

Estructura. El proyecto comienza con el diseño de la estructura como un objeto formado por el estibado de las vigas, a la manera en que se acopia la madera. Pero al desarrollarlo, nos dimos cuenta que de utilizar esta estrategia hasta el final, el edificio hubiera quedado encerrado en esta trama. Asimismo, nos propusimos sacar a la vista la circulación vertical. De esta forma, el ingreso a la vivienda sale del interior de la planta para transformarse en un espectáculo, tal como sucede en una vivienda de planta baja. Para todo esto fue necesario desfasar esta viga, de manera tal que pudiera obtener la altura necesaria para permitir el ingreso al interior. Esta operación produce un acomodamiento de la estructura y ya no es claro desde el interior cómo funciona el sistema de sostén.

El edificio no posee ventanas en el sentido tradicional del término. Y esto es resultado de circunscribir el lenguaje del mismo sólo a su estructura, es decir, a la disposición de las vigas. Una ventana deja de ser un sustantivo para transformarse en una entrada de luz.

*"In a logical object, each part depends on the previous one.
A certain sequence is established, based on logic.
Notwithstanding, a rational object requires that a logical decision be
taken at each moment...
It is something which must be reflected on.
In a logical sequence, reflection does not exist.
It is a way of not thinking. It is irrational".*

Sol Lewitt

*There are two aspects of this project that stand out above the rest.
Firstly, an attempt to question exactly what an apartment is and its
operation; in other words, the programme. And secondly, the structural
solution, which allows the support system, i.e. the way in which the
load rests on the floor, to represent in and of itself the language of the
building.*

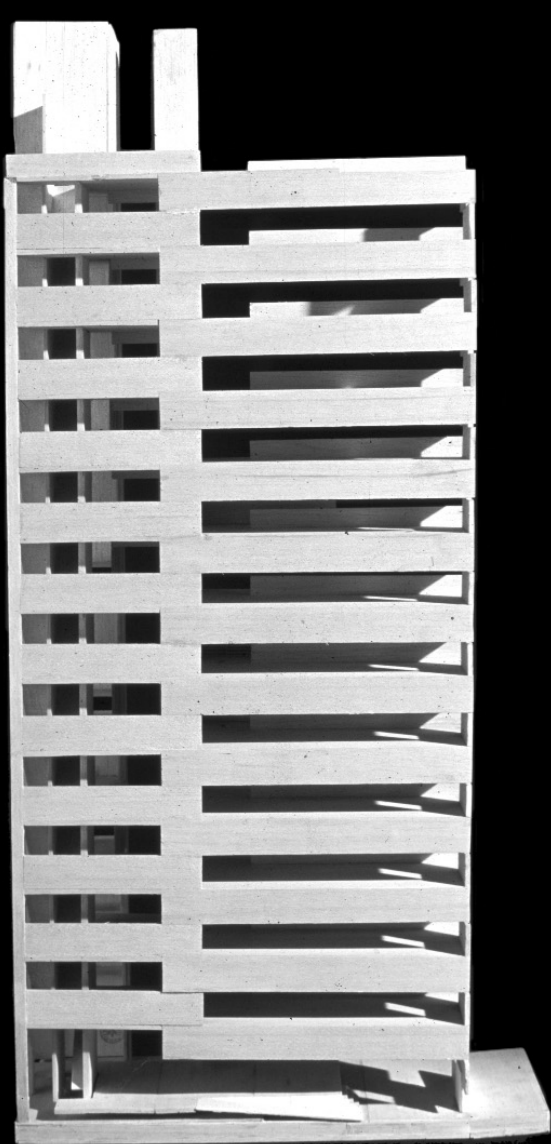
*The programme. The modern moment gave us not only aesthetics,
but ethics as well. In a house-room, the specificity of functions tells us
that there is a bedroom for the parents, another for the children, a
common area, and so on. In this building, what we are endeavouring
to do is question this specificity of functions because the family unit is
no longer what it was, which undoubtedly brings to bear an entirely dif-
ferent set of principles.*

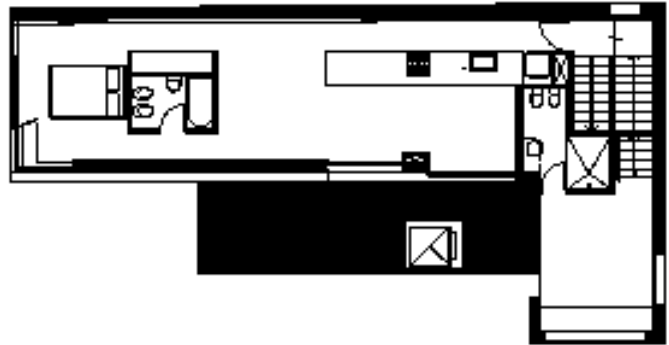
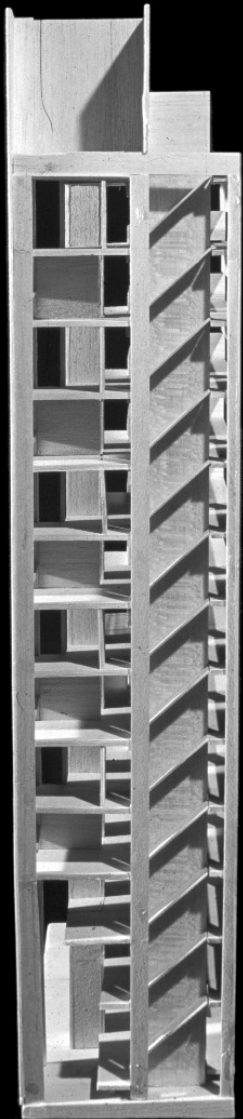
*Structure. The project begins with the design of the structure as an
object created through load of the beams, from the manner in which
the wood is stockpiled. But as we were developing this aspect we re-
alized that if we used this strategy throughout the entire project, the
building would have come to a standstill. We likewise considered
making the vertical circulation visible. Entrance to the apartment
would thus come from inside the building and would become a show,
as is the case with ground floor apartments. In order to do this we had
to alter the beam such that it would be high enough to allow entrance
to the apartment. This required an adaptation of the structure, and it
is no longer clear from inside exactly how the support structure works.*

*The building has no windows in the traditional sense of the word. And
this is the result of circumscribing the language of the building solely to
its structure; in other words, the way in which the beams are laid out.
A window is no longer essential, and becomes an entryway for light.*

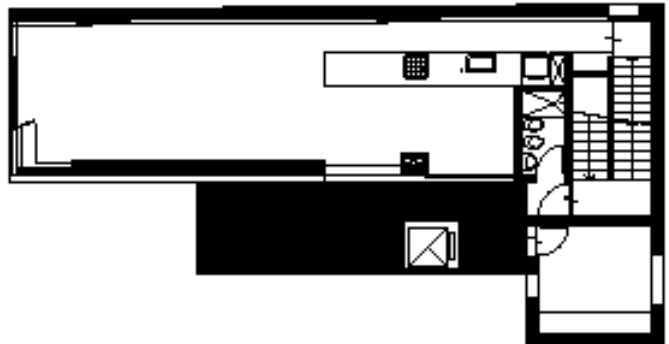




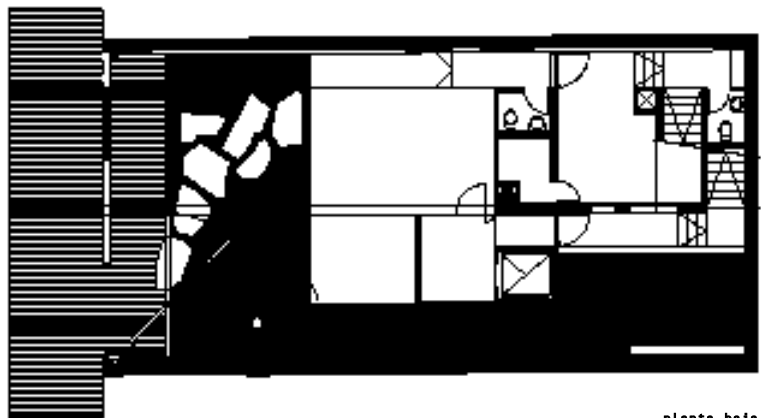




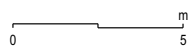
planta niveles 3, 5, 7, 9
floor plan levels 3, 5, 7, 9



planta niveles 2, 4, 6, 8, 10
floor plan levels 2, 4, 6, 8, 10



planta baja
ground floor plan













RAFAEL IGLESIA

Rafael Iglesia nació el 2 de octubre de 1952 en Concordia, Entre Ríos. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Año de egreso: 1981.

Es miembro fundador del Grupo R, e integrante del mismo desde 1991, y miembro del cuerpo de jurados del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe.

Es Profesor permanente en Escola da cidade. Sao Paulo, Brasil. Año 2003. Profesor invitado de Post-grado en el Centro de Arquitectura Contemporánea del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Año 2003. Asesor académico en el Comité Ejecutivo del Congreso Internacional de Arquitectura "La construcción del pensamiento", Rosario. Año 1991.

Ha participado en numerosos cursos, congresos y conferencias tanto en su país como en el exterior, y ha asistido como profesor invitado en Universidades de diferentes países, entre otros, Chile, Argentina, Paraguay, Brasil, Estados Unidos o España.

Su obra ha sido ampliamente publicada en publicaciones de ámbito diverso, como Casabella, ARQ 59, Phaidon Press, Deutsches Architektenblatt, VIA Arquitectura o la colección Casas Internacional, entre otras.

Rafael Iglesia was born on 2 October 1952 in Concordia, Entre Ríos. He graduated in Architecture in 1981 from the School of Architecture, Planning and Design at the National University of Rosario in Argentina. He is a founding member of Grupo R, and has formed part of it since 1991. He is also a member of the panel of judges at the Association of Architects in the Province of Santa Fe.

He is a tenured professor at Escola da Cidade in Sao Paulo, Brazil. 2003. Graduate Guest Professor at the Center for Contemporary Architecture at the Torcuato Di Tella Institute, Buenos Aires. 2003. Academic advisor in the Executive Committee at the International Architectural Conference, "The Construction of Thought", Rosario. 1991.

He has participated in various courses, conferences and lectures in his own country and abroad, and has attended universities in various countries such as Chile, Argentina, Paraguay, Brazil, the United States and Spain as a guest professor.

His work has been widely published in diverse publications, such as Casabella, ARQ 59, Phaidon Press, Deutsches Architektenblatt, VIA Arquitectura and the Casas Internacional collection, among others.

**OBRA CONSTRUIDA /
FINISHED WORK**

1985	Casa Genera 9 de julio y Colón Rosario, Argentina
1985	Conjunto de viviendas (492) SUPE San Lorenzo, Argentina
1985	Panteón del Centro Asturiano Rosario, Argentina
1985	Produmet Planta industrial Concarán, Argentina
1992	Centro Comercial Paseo Luzuriaga Villa Constitución, Argentina
1994	Casa calle Juana Azurduy Buenos Aires, Argentina
1997	Centro Integral Cardiovascular Mitre 220, Rosario, Argentina
1996	Locutorios Av. Colombres, Rosario, Argentina
1996	Vestuarios y Guardería Náutica M&M Av. Colombres, Rosario, Argentina En sociedad con arq. Gerardo Caballero
1996	Estación de Servicio Av. Colombres, Rosario, Argentina En sociedad con arq. Gerardo Caballero
1998	Casa en la barranca Arroyo Seco, Argentina
2000	Edificio de departamentos Altamira San Luis 470, Rosario, Argentina
2001	Quincha y piscina Cochcrane Newvery 9192., Rosario, Argentina
2001	Casa de Haro Constitución 1314, Rosario, Argentina En sociedad con arq. Mariel Suárez
2002	Quincho Casa Gallo Sol de Mayo 230, Rosario, Argentina
2003	Casa de pasillo Bvrd. Argentino 8600, Rosario, Argentina En sociedad con Arq. Mariel Suárez
2004	Parque de diversiones. Parque Independencia Rosario, Argentina Organización espacial del Parque de Diversiones, equipamiento y mobiliario urbano, Oficinas, vestuarios y sanitarios públicos Pabellón de cumpleaños, bar y locales Remodelación y ampliación de talleres

**PREMIOS /
AWARDS**

2006	XV Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito BAQ2006 Categoría: Diseño Arquitectónico Premio internacional con la obra Edificio Altamira, Quito, Ecuador
	Premios La Capital/Arquitectura. Ganador en las cinco categorías: Habitar/Small /Medium/ Large/Producir y Recrear/Small/Producir y Recrear Medium Mejor Obra construida en Rosario (Argentina) y zona en los últimos 10 años
2004	IV Bienal Iberoamericana, Lima, Perú Accésit a la Mejor obra de arquitectura Obra presentada: Parque de diversiones Internacional Park
2003	Elementalchile. Santiago de Chile, Chile
2002	Premios Konex Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina Premio Konex de Platino en Artes Visuales Rubro: Arquitectura, quinquenio 1997-2001 Diploma al mérito en Arquitectura, quinquenio 1997-2001
	Diploma de Honor XIII Bienal de Arquitectura. Santiago de Chile, Chile
2001	Premio: Roca Buenos Aires Primer premio. Obra: Casa en la barranca Situación de la obra: Barranca del Paraná. Arroyo Seco
2000	2°. Premio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana. Barcelona, España Semifinalista. Obra: Casa en la barranca Situación de la obra: Barranca del Paraná. Arroyo Seco
1991	Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos. Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires- BA/91-Argentina Medalla de plata
1989	Primer premio Cubo de Acero (Premio a la producción de los últimos dos años) Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires- BA/89 Obras premiadas: Casa Genera, Panteón Asturiano, Casa Vienna Situación de las obras: Rosario

Premio en concursos de diseño industrial-Internacionales

2006	Seleccionado por Architectural Record. Para el anuario 2006 "Nuevas Vanguardias en el mundo"
2003	The Excellence Award. DESIGNTOPE Design Competition. Japón

Premios en concursos de diseño gráfico-Nacionales

1993	Logotipo CAD2. Rosario, Argentina
1991	Afiche premio anual de arquitectura. SCA. Buenos Aires, Argentina Mención