

MAESTROS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA



UBA, FADU.
Universidad
de Buenos Aires
Escuela de Arquitectura
Diseño y Urbanismo

ARQ
Clarín

Gerardo Andía

Por Julio Miranda y Alejandra Adriana Sella



CUADERNOS **ARQ**

MAESTROS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Gerardo Andía

Por Julia Miranda y Alejandro Portales Balle

ClarínX

Directora

Ernestina Herrera de Noble

Editor general

Ricardo Kirschbaum

Editor adjunto

Ricardo Roa

Director de arte

Gustavo Lo Valvo

**Maestros de la Arquitectura Argentina
es una publicación de ARQ Diario de
Arquitectura de Clarín**

Editor de la obra

Berto González Montaner (ARQ)

Compilación y edición general

Mario Sabugo (IAA-FADU)

Edición y coordinación general

Graciela Baduel (ARQ)

Coordinación contenidos

Ileana Versace, Soledad Soria, Javier
Nesprías (IAA-FADU)

Diseño

Márquez Diseño

Edición fotográfica

Eva Alonso

ARQ Diario de Arquitectura**Editor general**

Berto González Montaner

Editor adjunto

Miguel Jurado

Editores

Graciela Baduel, Cayetana Mercé,
Ariel Hendler

Redactores

Paula Baldo, Vivian Urfeig, Dardo Villafañe,
Juan Décima, Federico Ambrosio, Inés Alvarez

Diseño

Carlos Vázquez, Mariana Zerman,
Melina Bellavigna

Edición fotográfica

Eva Alonso

FADU - UBA**Decano**

Luis Bruno

Vicedecano

Guillermo Bugarin

Director IAA

Mario Sabugo

MAESTROS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Gerardo Andía

Por Julio Miranda y Alejandra Adriana Sella



UBA, FADU.
Universidad
de Buenos Aires Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo

ARQ
Clarín

AUSPICIADO POR:



MODERNABUENOSAIRE
CPAU Consejo Profesional
de Arquitectura y Urbanismo

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por cualquier medio, ya sea gráfico o electrónico, sin permiso previo de los titulares de los derechos.

Las opiniones vertidas en los artículos son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores. Su inclusión en "Maestros de la Arquitectura Argentina" no implica que tales afirmaciones sean compartidas por los editores. Todas las imágenes publicadas en "Maestros de la Arquitectura Argentina" han sido generadas por el equipo de la obra, provistas por los archivos de Clarín y La Razón, por los autores de los artículos, por los fotógrafos que las produjeron o por las instituciones a cuyo resguardo se encuentran. En los últimos casos se las reproduce contando con la cortés autorización de los nombrados. Todo error u omisión es involuntario, por lo que si fueran notificados los editores se comprometen a corregirlo en la primera oportunidad posible.

"Maestros de la Arquitectura Argentina" es una producción realizada a partir de un convenio específico entre la Facultad de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y Arte Gráfico Editorial Argentino S.A.

Publicación opcional con Diario de Arquitectura de Clarín.

Julio Miranda y Alejandra Adriana Sella

Gerardo Andía / Julio Miranda y Alejandra Adriana Sella; dirigido por Humberto González Montaner y Mario Sebastián Sabugo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Arte Gráfico Editorial Argentino, 2014.

122 p. : il. ; 23x19 cm. - (Maestros de la arquitectura Argentina; 12)

ISBN 978-987-07-2863-4

1. Arquitectos Argentinos. I. Sabugo, Mario Sebastián II. González Montaner, Humberto, dir. III. Sabugo, Mario Sebastián, dir. IV. Título
CDD 720.92

Fecha de catalogación: 25/08/2014

Introducción

- 6 Un maestro en el Oeste Argentino**

El maestro

- 10 La construcción de la personalidad creadora**

El pensamiento

- 26 Las posibilidades expresivas de la materia**

La obra

- 46 Del Organicismo al Regionalismo**
50 Casa materna Narciso Andía
56 Casa estudio Andía
64 Casa Budan
68 Casa Curto
72 Casa Aguilar
76 Casa Herrera
80 Casa Arizu
86 Casa Sibeca / Casa Rossi
92 Casa Sánchez Sillero
94 Casa Prieto-Ejarque
100 Casa Ilardo
106 Posdata: El encuentro con la ciudad

- 112 Catálogo**
117 Autores
118 Créditos
119 Bibliografía

Índice

Introducción

Un maestro en el Oeste Argentino

Introducción

Participar en una colección dedicada a los Maestros de la Arquitectura Argentina es una posibilidad concreta de presentar la labor de Gerardo Andía, el arquitecto más importante de la región cuyana de la segunda mitad del siglo XX.

Su desarrollo profesional se concretó alejado de los centros de generación y difusión de la producción arquitectónica. Para quienes, como él, decidieron a ejercer la profesión en los años 50 y 60, esta decisión les demandó un esfuerzo extra: el de ser sus propios promotores y divulgadores de una visión a instalar, sólo motivados por el impulso creador y por una fuerte convicción en los principios que defendían. En el caso de Gerardo Andía, este es un primer motivo para ser promovido como "maestro", término que quedó indisolublemente asociado a una forma de producir arquitectura, a la que se denominó Arquitectura Moderna.

A estos maestros se les delegó la responsabilidad de transferir los valores de la modernidad, en un sentido amplio, a la sociedad que servían, tomando al arte como eje y creando un nuevo perfil profesional. El arquitecto moderno, alejado ya de un arte de representación, desarrolló su labor con el convencimiento de que con los materiales y las leyes de la disciplina podía dejar al mundo en una condición mejor que aquella en la que lo encontró.

Ser "maestro" entonces implicaba un doble juego: generar la expresión de una nueva arquitectura que permitiera expandir estos valores y traducir en obras un lenguaje autónomo de los cánones del pasado, instalando códigos en los cuales, se creyó, se encerraban conquistas a perpetuidad.

Su larga trayectoria se inició en un momento muy especial, en compañía de algunos pocos arquitectos más: Enrico Tedeschi, Daniel Ramos Correas, Raúl Pabelo Gelly, entre los más destacados. Se propusieron como misión no sólo producir obras, sino generar las instituciones desde las cuales promover y desarrollar arquitectura. Fueron los promotores de la Facultad de Arquitectura de Mendoza y de la Sociedad de Arquitectos de Mendoza, y activos participantes en debates públicos relacionados con temas de la ciudad y su planificación.

El clima cultural que se manifestó en Mendoza en esos años sirvió como una estructura de soporte para la producción y difusión de la Arquitectura Moderna, y no se volvió a repetir, debilitándose con el tiempo, pero su marca es tan importante que sus protagonistas siguen siendo referentes insoslayables a la hora de hablar de arquitectura en Mendoza y en la región.

Andía participó activamente de ese clima; su casa fue un foco de atracción de reuniones arquitectónicas y políticas, como lo fue también la sede de la Sociedad de Arquitectos. Repetía así las tertulias que en su habitación de estudiante en Córdoba armaba con sus compañeros de universidad.

Existe, entre las intenciones de este libro, la necesidad de transmitir esa vocación comunicativa del docente que Andía siempre fue. Es así que en su biografía hemos dejado que él mismo contara sus experiencias en los diferentes ámbitos profesionales y políticos donde actuó. Para ello se han revisado fuentes en primera persona, donde Andía se explaya con comodidad en los más diversos temas para, desde allí, reconstruir su labor.

En relación al pensamiento, se ha tratado de elaborar una estructura que sea lo más fiel a su modo de proyectar. Reconstruir su método de trabajo sólo ha sido posible gracias a la extensa documentación brindada por el estudio Andía Arquitectos, dirigido por Carlos Andía, su hermano, y por su sobrina Jimena Andía.

En las obras elegidas se resumen muchos de los valores en los cuales creyó, y que han trascendido el tiempo y las modas. Se han instalado como parte de la ciudad, inseparables de la imagen que tenemos de ella. Y quizá empujados por la ayuda de algunos de nosotros -arquitectos locales- son parte de un circuito recurrente de obras a mostrar a quienes, entusiasmados por nuestros comentarios, visitan Mendoza.

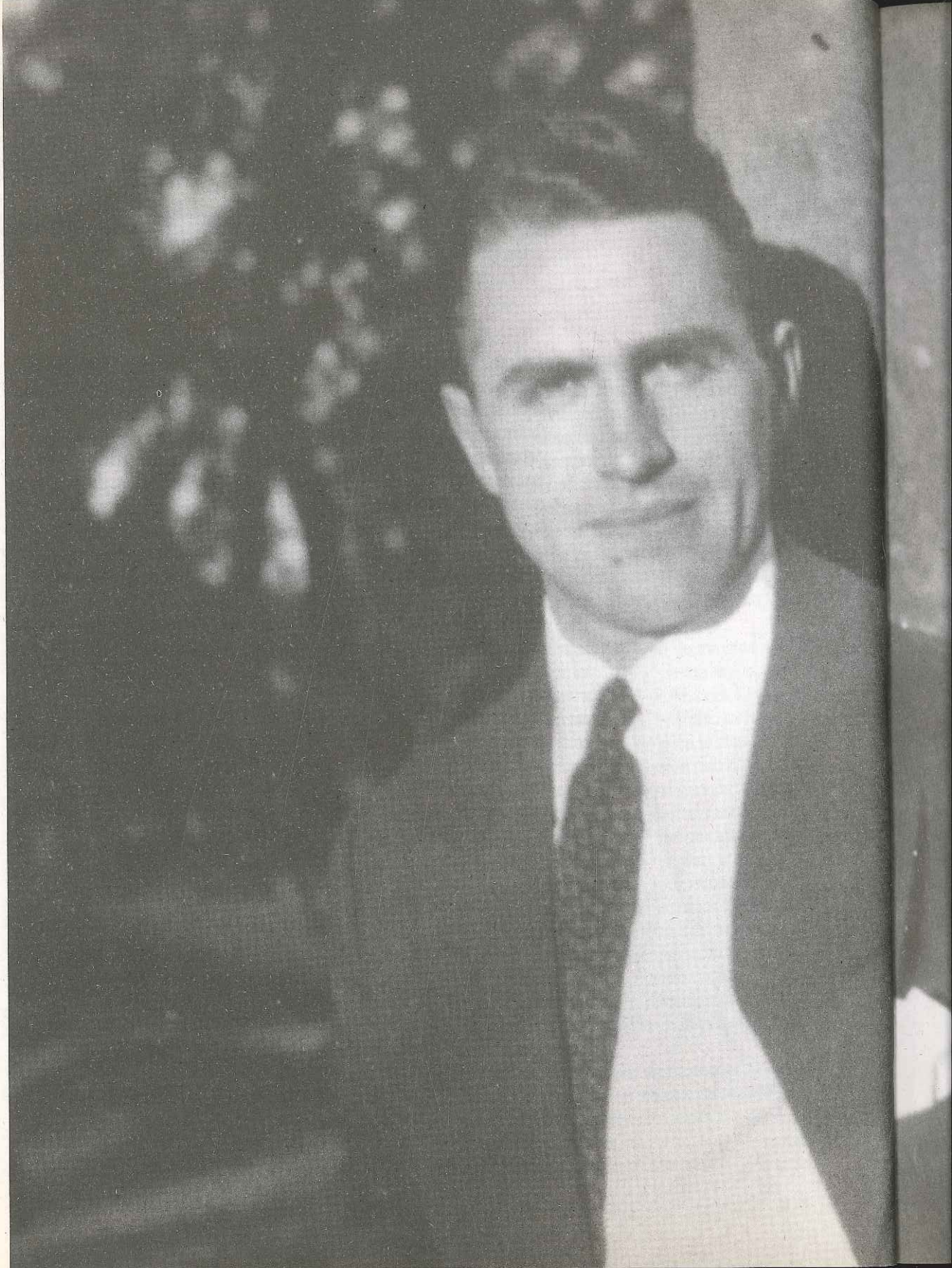
Agradecimientos

Los autores de este libro agradecen infinitamente la honda preocupación, el respeto, y la dedicación brindada por el estudio de Andía Arquitectos -Carlos, hermano de Gerardo y Jimena, sobrina- en el préstamo del material presentado para esta edición.

A Alicia Betman, por la responsabilidad puesta en el redibujo de la documentación técnica y en su predisposición y acompañamiento en el arduo trabajo de edición.

A Alejandro Waishman y Nadya López Zalbapor, su colaboración con el trabajo de imágenes.

A Mercedes Castro y Emanuel Fernández, por la colaboración en la posdata escrita en el capítulo "Las Obras", y por las fotos brindadas para la edición.





El maestro

Gerardo Andía

El maestro



Gerardo Andía

Villa Nueva, 1924- Guaymallén, 2008

La construcción de la personalidad creadora

En las págs. 8-9,
el maestro en su
juventud.

Retrato de Gerar-
do Andía.

"Posiblemente mi obra ha sido un canto al contraste, el árido paisaje natural y el oasis mendocino."

Gerardo Andía

Gerardo Américo Andía nació el 24 de marzo de 1924 en Mendoza, más precisamente en Villa Nueva, Guaymallén. Este fue su lugar en el mundo, zona periférica al área céntrica de la ciudad, que por los años de su infancia alternaba tejido urbano y amplias parcelas de cultivo.

Esa villa, en sus recuerdos, era descrita por su calle principal –Avenida Libertad– donde se agrupaban las casas y los negocios y el paisaje se completaba con viñas y huertos. Su vida se desarrolló siempre arraigado al sitio de nacimiento, donde construyó la casa de sus padres y la propia; y desde donde logró sobresalir, no sólo a nivel profesional sino en la dimensión humana que lo caracteriza.

El camino para aproximarnos a esa dimensión humana puede trazarse al comprender la conformación de una personalidad creadora, en su contexto y bajo las particulares circunstancias que perfilaron sus características y terminaron por construirla. Esta personalidad creadora no fue un acontecer independiente de la trama general de la cultura. Es necesario contextualizar su figura en su tiempo. La actuación profesional de Andía se produjo en un momento particular y marcó, junto con la obra de otros colegas, un punto de inflexión en la cultura arquitectónica local.

Su época estuvo signada por transformaciones en el ámbito local, tanto en el campo disciplinar como el socio-cultural. En el primer campo se hizo evidente la marca que imprimió en la cultura arquitectónica mediante cambios en los programas y métodos de enseñanza de la disciplina, la difusión en publicaciones del ideario del Movimiento Moderno, así como también en las manifestaciones de sus crisis; en la actitud reflexiva frente al aporte de lo externo y en la producción de obras con arraigo a la condición del lugar, respetando las preexistencias del sitio y el carácter de regionalización de la cultura.

En el campo social se destacó la gradual consolidación de la clase media conformada por profesionales, comerciantes, pequeños industriales y sus núcleos familiares que, en muchos casos, accedieron a sus viviendas haciendo intervenir en ese proceso a profesionales del diseño.



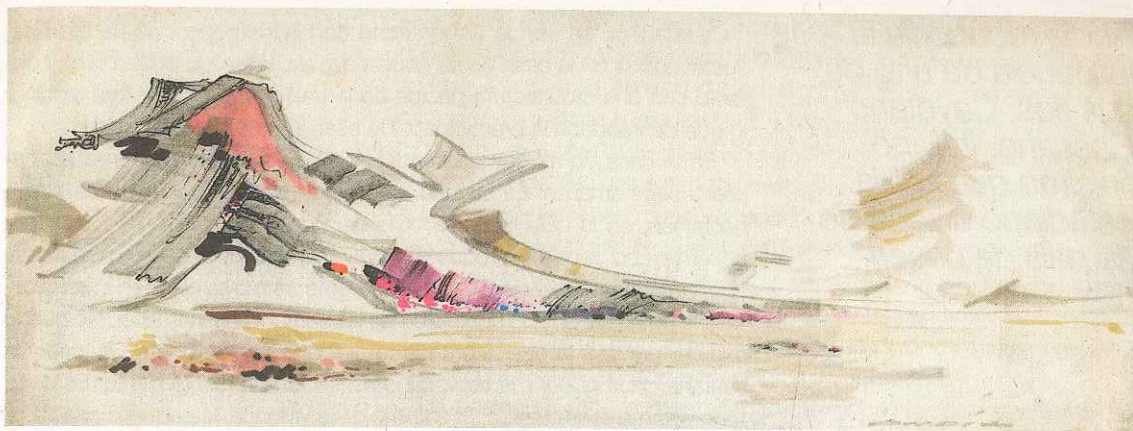
Bóvedas de Uspallata. Acuarela.

El ámbito político se caracterizó por su labilidad, por la recurrencia de gobiernos legítimos y golpes de estado, y por un hecho particular, el retorno a la democracia en el año 1983, que tuvo significativa implicancia en la vida pública y en el compromiso político de Gerardo Andía.

La personalidad creadora, según lo que expresa Enrico Tedeschi —maestro contemporáneo a Andía—, se manifiesta cuando un artista logra salir de los límites de un gusto definido para marcar nuevos caminos; o cuando alcanza con su obra la expresión más alta y completa de un gusto nuevo. Este concepto define ciertas particularidades de Andía forjadas en su propio sentido crítico que, como elemento esencial de la creatividad, le otorgó la capacidad de señalar nuevas ideas y de esbozar un lenguaje original.

Los años de la infancia están muy presentes en los rasgos que definen su temperamento y son un reservorio sutil de sensaciones, vivencias y formación que constantemente fueron reinterpretados en su obra.

Andía realizó sus primeros años de educación en la Escuela Almafuerte de Villa Nueva y los finalizó en dos tradicionales colegios de la provincia: Hermanos Maristas, en el primario y Colegio Nacional Agustín Álvarez durante la secundaria. Su vocación y habilidad para el dibujo despertó tempranamente y fue advertida por una de sus maestras, quien con



Paisaje. Acuarela.

gusto recordaba "este chico para lo único que sirve es para dibujar lo que piensa", admitiendo que esa siempre fue su realidad.

Ese romance temprano con el dibujo y con el diseño nació de un talento innato y de un cúmulo de circunstancias —culturales, familiares, espirituales— que no hicieron más que motivarlo. Sus juegos infantiles se nutrían con su gusto por la velocidad y el diseño precoz de barcos y aviones a escala. La observación del entorno y de la naturaleza definieron sensaciones que cristalizaron luego en su talento interpretativo.

Su capacidad para la representación era acompañada por el profundo placer por la música, el teatro y el cine, manifestaciones que lo acompañaron a lo largo de su vida. Su vocación se perfiló entre tantos otros intereses; según decía: "más que la desembocadura en una profesión, tenía en mi forma de ser condiciones o perfiles humanos que sumados correspondían a la arquitectura".

Fundamentaba esta decisión en tres elementos esenciales de su personalidad: la primera y básica, la sensibilidad; luego la imaginación, el conocimiento; y, en torno a ellas, las circunstancias, tal como las entendía José Ortega y Gasset, filósofo de continua referencia en sus charlas. Sus dotes de orador, o mejor dicho, de muy buen conversador, eran acentuadas por el tono profundo y firme de su voz.

La sensibilidad fue alimentada desde la niñez por lo que él definía como el registro de las sensaciones, al respecto recordaba "Cuando nació mi hermano, el segundo, yo tenía tres años, pero recuerdo de esa tarde, la presencia de parientes y vecinos que estaban ahí, y llamó mi atención el efecto lumínico de la habitación que producían los veladores a los que se les había dado un cierto recato con pañuelos transparentes para mantener la penumbra; yo estaba sentado al lado de mi madre, al lado del bebito recién llegado, me acuerdo que ese efecto me impresionó, no tristemente, sino que notaba que era diferente, que era una cosa provocada por la luz con la trama con la que se la había cubierto. Esas son las cosas que a uno realmente le llegan".

Andía reconocía la influencia de uno de sus tíos, Cayetano Cassano, italiano finísimo que había estudiado diseño de su país de origen.

La imaginación se fue alimentando con las experiencias de la niñez, sus vivencias en la casa de su abuela de raíz italiana lo pusieron en contacto con una arquitectura nacida de la tradición y dispuesta a resolver lo que demandaba la practicidad. De esas impresiones recordaba:

"En la casa de mi nona aprendí las respuestas que se dan a las necesidades humanas. La casona emplazada en una propiedad de nueve hectáreas, en la calle Besares, (Chacras de Coria, Luján de Cuyo, por aquel tiempo zona de producción agrícola), era un reservorio de cosas que llamaban mi atención. La galería, como se movía el sol en invierno, la alegría de la mañana, lo nostálgico de las ventanas al atardecer. No puedo explicar por qué la puerta grande me producía sensación de euforia y la ventana chica al Sur me provocaba sensación de recogimiento. Es decir, todo eso me sensibilizaba. El entorno de la vivienda, la pequeña chacra, el jardín, de donde se recogían las flores para la casa, los rincones misteriosos que formaban la enredadera vieja de la glicina unida a la arquitectura. El sótano, donde maduraban los jamones, todo de piedra traída de los cerros circundantes. El ruido de la puerta en el piso de madera. Las noches vacías de ruido. Esperar que sonara el reloj de pared del comedor y todas las cosas que un niño piensa. Ver el tren, recuerdo estar en la viña con mi tío y observar ese efecto dinámico de la máquina saliendo de un grupo de árboles, corriendo y largando humo, y oírlo pitar".

Así también reconocía: "Me enloquecía todo lo que significaba la velocidad. Esa línea dinámica que dicen que tengo en algunas de mis obras, seguramente comienza al admirar a los grandes récords de automovilismo inglés. Todo eso va engordando la imaginación de un niño que tenía 11 o 12 años; en esa época también me gustaba mucho el diseño de aviones, me largué a diseñar aviones y se acabaron los autitos que fabricaba con las latas de aceite del negocio de mi padre y los botes de velas que inventábamos para hacer andar en las acequias de Villa Nueva. Empecé a dibujar aviones. Un piloto de pruebas guarda uno de mis croquis en el que tenía la tendencia a unificar el ala con la cola, un disparate para aquella época que no se justificaba".

Reconocía la influencia de uno de sus tíos, Cayetano Cassano, un italiano finísimo, sutil, que en los años 30 tenía una fábrica de carrocerías, de quien expresaba haber aprendido enormemente y que influyó mucho en su formación. Él había estudiado diseño en Italia y se había perfeccionado en Francia, y comenzó a fabricar en Mendoza con el criterio de la línea de producción. Evocaba su mesa de dibujo, sus lápices y útiles y un modo de dibujar con una expresión muy técnica. El mundo del taller lo fascinaba, cuando esos proyectos se traspasaban luego a plantillas 1:1. Sus diseños lo impactaban: ambulancias, camiones de caudales, colectivos, pero también muebles; resaltaba el especial cuidado que ponía en la elección de los materiales y el uso del color. "Eso para mí era un mundo de magia. Me pasaba allí las horas mirando, mi tío que tenía paciencia, no tenía hijos, me explicaba cómo era todo, qué madera era una u otra, disfrutaba el perfume de la madera, de las pinturas; y en ese ambiente me fui criando".

El lugar y sus connotaciones siempre estaban en su consciente; los re-

Gerardo Andía
y Teresa Buj, su
esposa.

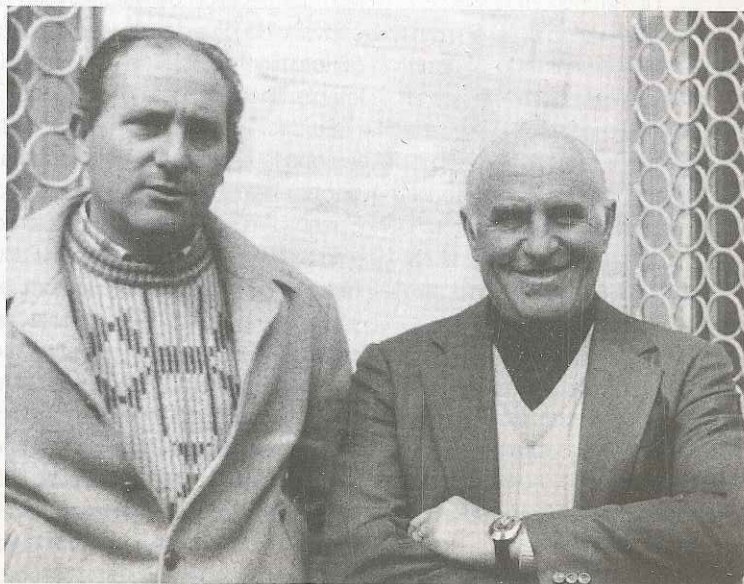
Junto a su
hermano Carlos,
con quien com-
partió estudio
muchos años.



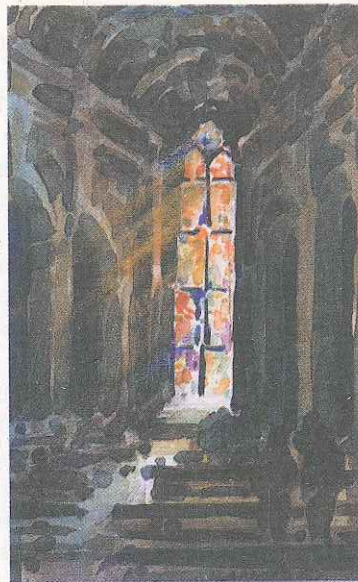
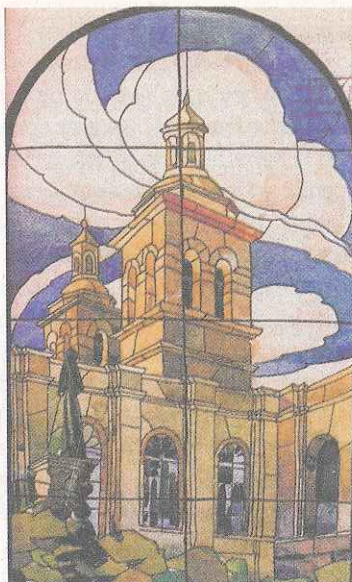
cuerdos de su grupo de amigos y sus juegos en una vieja bodega abandonada, con todos sus enseres y a disposición una gran extensión de viña en lo que hoy es la Avenida de Acceso Este. "Era un mundo de locura para poder imaginar cualquier cosa y hacer cualquier cosa. Ahí caíamos toda la barra a vivir la aventura de una bodega abandonada; los toneles gigantes en los que proyectábamos imágenes en su oscuridad, los patios enormes. Me llamaban mucho la atención los automóviles viejos, que me llevaban a conectarme otra vez con mi vocación por el diseño. Y qué decir del taller donde estaban las herramientas para la tonelería, no faltaba nada, así que hacíamos aviones desde los biplanos hasta los trimotores de ala ancha. Era un mundo hermoso". Fue una infancia sumamente interesante que enriqueció la imaginación de un chico curioso.

La amalgama entre lo construido y el verde se hizo presente desde los primeros dibujos. "En mis primeras acuarelas de cuando tenía 8 años, siempre dibujaba los árboles que me gustaban mucho, pero con alguna vivienda, alguna casa detrás, quiere decir que la dupla vivienda entorno era una cosa que tenía que darse."

En la adolescencia reconoce, no específicamente la influencia de los arquitectos mendocinos precursores, pero sí el impacto que producían ciertas obras en su percepción. De su época de remero del Club Mendoza de Regatas describe sus travesías por el Parque General San Martín y especialmente el día en que, sin saber quién era, divisó al arquitecto Daniel Ramos Correas, quien tenía a su cargo la intervención de ese espacio público: "Lo vi de lejos, no le veía la cara, pero tenía carbonillas y en hojas muy grandes estaba dibujando". La vida luego le daría oportunidad de compartir ámbitos académicos. También admiraba la línea náuti-



Croquis
de estudiante.



El maestro

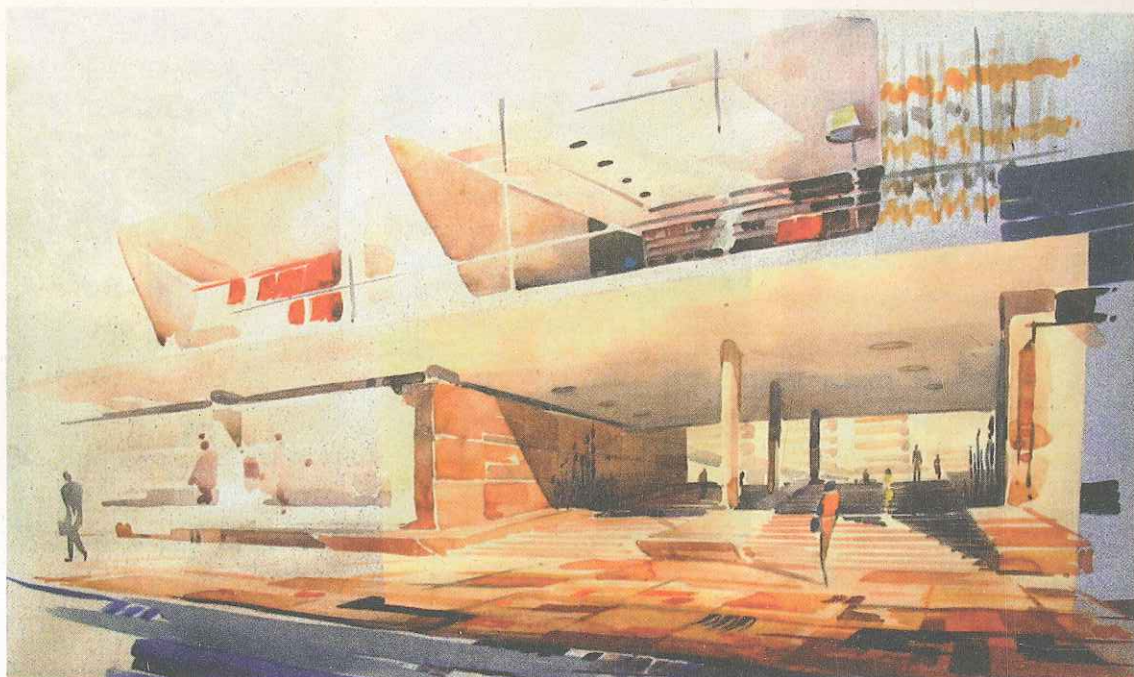
ca del Racionalismo de los hermanos Manuel y Arturo Civit, y la obra de Armando Aubone Videla, referente de un especial lenguaje que superaba los historicismos y empezaba a vislumbrar nuevos aires.

Su sensibilidad, su imaginación en desarrollo, su talento para la representación y el diseño convergieron en la arquitectura. La necesidad de formalizar el conocimiento y las circunstancias lo obligaron a trasladarse de Mendoza a Córdoba. Ese acontecimiento dejó profundas huellas. "La decisión de estudiar una carrera parte de la sensibilidad, estoy convencido de esto, de la imaginación y del conocimiento. Cuando digo conocimiento hablo de la curiosidad que tenía un muchacho sensible e imaginativo de su entorno".

Su decisión por el lugar vino de la mano de ciertas influencias familiares que lo alentaron a estudiar en aquella provincia y de no querer pasar por el exigente examen de ingreso que demandaba la Universidad de Buenos Aires, a diferencia de Córdoba, que no lo exigía.

Estudió en la Docta, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Escuela de Arquitectura, posteriormente Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba, donde obtuvo su título en 1957. No lo convencía el alto grado de formación científica que demandaba la dependencia de la escuela de arquitectura anidada en la Facultad de Ingeniería; el álgebra y el análisis matemático fueron su padecimiento.

De sus años de formación, reconocía: "He vivido en Córdoba, centro muy importante en mi época de estudiante. Recuerdo cuando fui a estudiar allá en el año 43, haber notado los domingos al ir a misa, que existía la expresión de una religiosidad correspondiente a una arquitectura, en torno a una particular liturgia. En Córdoba había una tradición muy profunda que

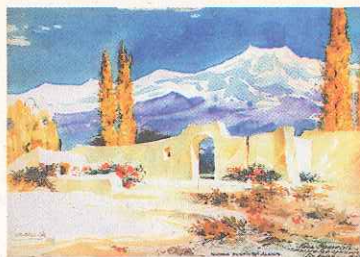


Croquis de
estudiante.

a nosotros nos destemplaba un poco, porque era fuerte, inclusive en la expresión de los sacerdotes, que tenían un decir con un dejo que venía de muy lejos. La vida misma dentro de la Universidad acusaba firmemente el sabor de la cosa vieja". Dos condiciones particulares a destacar: primero el impacto de la tradición cultural de la provincia mediterránea y, también, su propio fervor religioso que fue evidente a lo largo de su vida.

De la arquitectura cordobesa, sin duda la obra jesuítica en el casco histórico de la ciudad marcó sobre su espíritu una gran impresión. "La fachada realizada con una piedra típica de Córdoba, la piedra de sapo, de una formación geológica muy vieja que permite ser trabajada, tiene huecos misteriosos; recuerdo que uno de mis primeros trabajos en la facultad fue una acuarela que conservo, el tema que tuve que realizar fue, casualmente, la parte posterior de la Compañía de Jesús, porque está unida a todo lo que es Montserrat, Universidad de Córdoba y los Jesuitas. Es toda una manzana, su origen está vinculado a la actividad cultural que esa orden manejaba".

La huella que en él dejaron las diferentes percepciones de la cultura material de su lugar natal y su lugar de estudio confluían en la definición de su propia personalidad: "Indiscutiblemente, entendemos que lo que tenemos es la amalgama de lo que recibimos y de lo que nosotros aportamos, pero también pensamos en la bendita circunstancia de Don Ortega y Gasset". Su estancia en Córdoba le revelaba estar frente a una cultura con espesor y densidad. La inexistencia de un centro de forma-



Fortín Alamillo.
Acuarela.

Capilla del
Rosario.
Acuarela.

Casa Ronchietti-
Titarelli. Una de
sus primeras
obras.



ción en arquitectura en el ámbito de Mendoza hacía de esa experiencia exiliar un tramo especial en la formación: “Cuando nosotros, los mendocinos, fuimos a estudiar a Córdoba percibimos esa diferencia. Ellos sí pueden hablar de una tradición fuerte”.

El modelo educativo de las escuelas de arquitectura nacionales vigente hasta mediados de siglo XX estaba basado en la *École des Beaux-Arts* de París, sin embargo, durante los años de permanencia en la universidad asistió a la paulatina incorporación del ideario del Movimiento Moderno a través de la difusión editorial, la vinculación con maestros que bregaban por la renovación de la arquitectura y la incorporación de docentes locales y extranjeros que operaron cambios estructurales en los contenidos.

La formación imbricada con las artes plásticas, con la indeleble la marca de sus maestros Carlos Camilloni y Edelmiro Lescano Ceballos, incentivó las características artísticas expresivas de Andía: “Pensar en estudiar arquitectura fue el resultado de evaluar qué era y para qué servía a los 17 años; había sensibilidad e imaginación. No había mucho para elegir: pintura o arquitectura. No tuve la valentía de ser pintor, pero me llevé de esa expresión del arte todo lo que podía a la elección de ser arquitecto”.

Andía insistía en atribuirle a esos años formativos una constante búsqueda de lo nuevo que se perfilaba desde las primeras aproximaciones a la arquitectura: “Nos hicimos con el clásico. Conocíamos los estilos, pero a nosotros lo que nos gustaba era lo que hacía Mario Roberto Álvarez, entonces nos dábamos maña para manejar otras proporciones en los proyectos para zafar del rigor de los estilos que nos resultaban muy aburridos, muy comprometedores”.

Es singular el reconocimiento que Andía hace de sus profesores, aquellos que enarbolaron las banderas del cambio, destacando la presencia

*En su examen final
su tribunal estuvo
integrado por
Ernesto Lapadula,
Enrico Tedeschi y
Jaime Roca.*

de esos extranjeros que aportaron aires renovadores en la enseñanza, Ernesto Lapadula y Enrico Tedeschi en Córdoba, con quien compartió su experiencia académica en Mendoza. De su paso por la facultad destacaba su relación con un alumno, un poco mayor que él, del cual se hizo muy amigo, lazo que duró toda la vida y que atravesó generaciones, Julio Pinzani, del que resaltaba sus proyectos innovadores, fuera de los rigores contra los que se revelaban y de una especial fineza. Además, la figura de Jaime Roca que, como decano, cristalizó los cambios, coincidentes casi con la finalización de su periodo de estudio. "Noto que (en mi formación) prendió fuertemente lo de (mi amigo y arquitecto) Pinzani, los razonamientos de Lapadula, o las teorías arquitectónicas de Tedeschi; y en Mendoza mis viejos amores, el Teatro Avenida, el Parque, la Casa Cavagnaro, el Teatro Pulgarcito —obras de Ramos Correas—, todo eso confluyó".

La contribución de la expansión del ideario moderno de las publicaciones periódicas se hace evidente en la valoración de una de las revistas de mayor difusión en la época; al respecto decía: "Una revista que me ha gustado mucho, cuando finalmente he decidido estudiar arquitectura, es Nuestra Arquitectura, muy bien diagramada, a lo Mondrian, cosa que me deleitaba, esa limpieza de los blancos, los llenos y los vacíos. Era muy común que se publicaran obras de un hombre que yo he admirado, Mario Roberto Álvarez, qué me iba imaginar que con el pasar de los años íbamos a tener relación". Seguidor de su obra, mantuvo con este arquitecto un vínculo respetuoso y, en su gestión como ministro en oportunidad de reinaugurar el edificio de Radio Nacional, obra de Álvarez en Mendoza, lo invitó especialmente para la ocasión.

Las condiciones de cambio y cierto sentido de la permanencia se evidenciaron en la etapa formativa y especialmente en la actitud frente a la propuesta arquitectónica que tempranamente ofreció al medio mendocino.

La casa de sus padres y algunos encargos más fueron previos a recibir el título. En el planteo para la arquitectura residencial se observa la condición de permanencia en la valoración sobre ciertos aspectos de arquitecturas precedentes que conforman el paisaje urbano local —consideración histórica de las preexistencias urbanas—; mientras que la condición de cambio se advierte en la intención de transformación formal y conceptual que tiene especial consideración sobre las particularidades y su propuesta interpretativa del lugar.

Fue muy prolongada su etapa de estudio, ya que precozmente comenzó la actividad académica, los primeros trabajos para estudios profesionales cordobeses y principalmente, como se ha señalado, comenzó anticipadamente a trabajar como arquitecto. Rindió su examen final y su tribunal estuvo integrado por sus grandes maestros, Lapadula, Tedeschi y Jaime Roca. Por supuesto asistieron su amigo Pinzani y los colegas mendocinos que estudiaban allí, incluido su hermano Carlos Fernando, que ya había iniciado sus estudios, con quien luego, durante parte de sus carreras profesionales, compartió despacho.

El logro del título estuvo impregnado por una gran tristeza, un difícil trance de enfermedad de su madre, quien debía ser sometida a una cirugía.

Mientras esperaba el resultado de la intervención y cuidaba el negocio familiar, llegó a buscarlo quien fuera la propulsora de su primer encargo importante, la señora Ronchietti Titarelli. "No la conocía, era muy chispeante, muy simpática, y allí en la misma ferretería me dijo: 'Hace dos años que estoy esperando que termine y acabe con su carrera. Su padre me ha corrido de acá para que lo deje terminar. Ahora que ya es arquitecto, proyécteme la casa'. Le expliqué el momento que estaba pasando, a lo que respondió. 'Muy bien, cuando todo esto se mejore, llámeme'. Al volver mi padre, nos enteramos que mi madre no había sido operada. Corrí al coche, me fui a llevarle unas flores y noté que estaba distinta, extraña, tan extraña y mejorada que esa tarde los médicos decidieron no operarla. Grave debe haber sido la cosa, porque tuvo un tratamiento muy largo, de más de dos meses, y recién allí le hicieron la primera operación que continuó en otra posterior. Cuento esto, porque en todo este proceso de tratamiento, dibujé la casa. Esta señora Colombina Titarelli es para mí inolvidable, ya que me permitió desarrollar todo lo que yo tenía en la cabeza en mi larga carrera de estudiante de arquitectura. Empecé a proyectar hasta las dos o tres de la mañana, con la chimenea encendida -el médico que le hacía el tratamiento a mi madre venía a las dos de la mañana a hacerle la última punción-. Este fue un proyecto clave en mi profesión; considero que es el proyecto en el que puse más locura y más sentimiento. Era joven, ilusionado, tenía ganas de casarme, de formar un hogar, le agradezco a esa señora la confianza que le dio a un desconocido".

De esta experiencia también reconoce su relación con el ingeniero calculista Roberto Azzoni: "Fue quien sostuvo con su talento de calculista las locuras que yo dibujaba. Digo locuras porque no todas responden a una estructura limpia, eran fantasías formalmente difíciles de sostener; las sostenía el talento de Roberto Azzoni".

Desde la década de los 50 hasta los años 70, Andía desarrolló su actividad profesional en forma individual. En 1971 conformó el estudio "Andía Arquitectos" junto con su hermano Carlos; ambos mantuvieron gran parte de su trabajo con emprendimientos personales y compartiendo ideas, criterios, retroalimentándose y cultivando el vínculo fraterno en el ambiente de taller que desde la época de estudiante había impuesto la exuberante persona que era Gerardo: música, cigarrillos, su tablero repleto de croquis y materiales para pintar, algunos fieles y reconocidos dibujantes, y los amigos y discípulos que se sumaban al especial ambiente de trabajo.

No obstante la preponderancia de proyectos de casas, el estudio desarrolló propuestas para edificios, urbanizaciones y loteos, clubes, locales comerciales y en las obras de cuño propio, tal como era su costumbre o la idea de diseño integral que forjó a lo largo de su trayectoria, proyectó amoblamientos, jardines, pisos y luminarias; hasta un escenario para la tradicional Fiesta de la Vendimia mendocina en el año 1961; así también, para muchos que confiaron primero el proyecto de sus casas, diseñó sus mausoleos, última morada de los hombres.

Especial reconocimiento hacía de los artesanos que llevaron adelante sus diseños -herreros, picapedreros, maestros de obras, yeseros- con

quienes entablaba casi una simbiosis de pensamiento y obra que garantizaban la fidelidad de sus ideas. Asimismo, reconocía esa misma unidad con quienes compartió el diseño estructural de sus obras, dado el requerimiento sísmico de la zona y sus diseños de importantes voladizos; al mencionado ingeniero Azzoni se sumaban los ingenieros Ricardo Bacarelli, Guillermo Silvestri, Elías Japaz y Magin Mayol, entre otros importantes calculistas mendocinos.

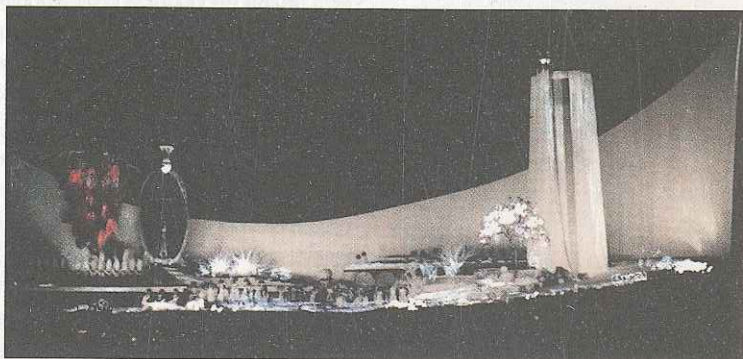
La sociedad con su hermano se mantuvo a lo largo de 20 años, en el año 90 se disolvió de mutuo acuerdo y Andía trasladó su estudio al espacio proyectado en su propia casa a tal fin, casi un *atelier*, donde siguió su labor en forma individual, con algunos de los encargos del último tramo de su carrera que lo mantuvieron activo hasta sus últimos días.

En su concepto acerca de la arquitectura para la vivienda, la tipología más numerosa desarrollada a lo largo de su carrera, puso de manifiesto la relación de la obra con la experiencia artística y el rol del arquitecto como artífice de la misma. Todo ese deleite por lo sensual se expresa en el manejo plástico-espacial de sus obras, en la necesidad orgánica de vincular el interior con el exterior. El recurso expresivo de los materiales, especialmente de la piedra, lo utilizó como opciones de una paleta artística, no desde lo meramente constructivo. Sus inconfundibles muros son verdaderos murales.

Su vocación de pintor lo acompañó toda su vida, un importante acervo de acuarelas, retratos y diseños de vitrales ha sido ponderado especialmente por muchos de sus reconocidos amigos pintores. Su gusto y conocimiento por el tango y el jazz lo llevaron a generar una destacada colección de grabaciones, además de relacionarse y cultivar vínculos con reconocidos intérpretes de esos géneros.

Su labor docente se inició tempranamente en 1950, en Córdoba, como ayudante alumno, e incluso, antes de rendir su tesis de graduación, se hizo cargo de las cátedras que correspondían al ciclo inicial de la carrera. Fue luego director del Instituto Leonardo Murialdo de enseñanza media, en su Guaymallén natal, durante los años 1957 hasta 1959, donde estudiaron su hijo, sus sobrinos y hoy lo hacen sus nietos.

En cuanto a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza,



Gerardo Andía
y su sobrina
Jimena.

El maestro y sus
tres hermanos.

Con su sobrino
Sebastián.

Andía en su
casa, en la
madurez.

fue convocado por Tedeschi, quien conocía su trayectoria en Córdoba, para fundar la propuesta académica local. Fue profesor de Plástica, consejero titular por los profesores y miembro del Consejo Superior de la Universidad. En ella acompañó a Tedeschi entre 1971 y 1973 en el cargo de vicedecano, y luego fue decano muy brevemente en el año 73, tras la injusta salida del maestro italiano hasta que, también, presentó su renuncia. Ejerció la docencia en la Escuela de Diseño y Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, donde cumplió 42 años de labor.

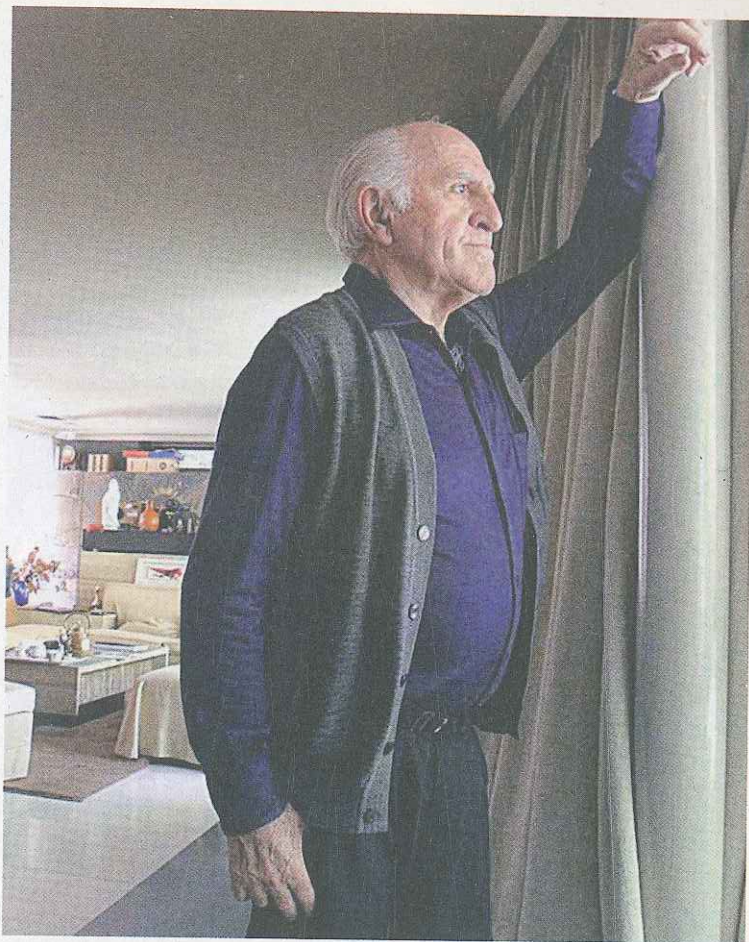
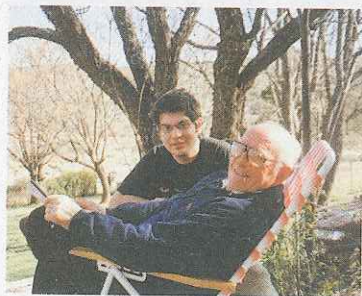
Acerca de la creación de la facultad de arquitectura mendocina nos indica: "Fue un hecho educativo y cultural; se discutía todo mucho. Tedeschi reunió a un grupo muy importante de profesionales como Raúl Bulgheroni, Eduardo Sacriste, Miguel Ángel Roca. Esta facultad terminó abruptamente en los años 70".

De firmes convicciones políticas, fue Ministro de Obras Públicas tras la recuperación del sistema democrático de gobierno en la administración radical, 1983-1987, acompañando al doctor Santiago Felipe Llaver. Su gestión es reconocida como de puertas abiertas, participativa, de permanente intercambio y trato con la gente. Respetuoso de todas las ideologías, confirmó en sus cargos a idóneos funcionarios de carrera de probada capacidad, además le tocó enfrentar sensibles problemas como el sismo del año 1985, con una reconocida capacidad de gestión política. Compartió la función pública con la docencia en la Facultad de Diseño.

Su participación en la cultura arquitectónica mendocina fue muy activa, no era ajeno al mundo académico, aún después de haberse retirado, y mucho menos de los temas disciplinares. Consciente de la construcción cultural que implica la arquitectura, participó en 1960 de la primera Comisión Directiva de la Sociedad de Arquitectos de Mendoza, llegando a ocupar su vicepresidencia en el año 1968 y su presidencia en 1995 hasta 1998. Desde la Sociedad impulsó la creación de comisiones que tuvieron en las reflexiones sobre la ciudad su eje principal de debates y propuestas. Apoyó la apertura de la Sociedad de Arquitectos a la comunidad y a la integración con la facultad auspiciando talleres, exposiciones y charlas que incorporaron a los nuevos profesionales en los debates disciplinares. Infaltable a las reuniones de los martes, fue el motor alrededor del cual las nuevas generaciones encontraron espacios para canalizar inquietudes y sus contemporáneos recrearon vínculos profesionales e intereses comunes.

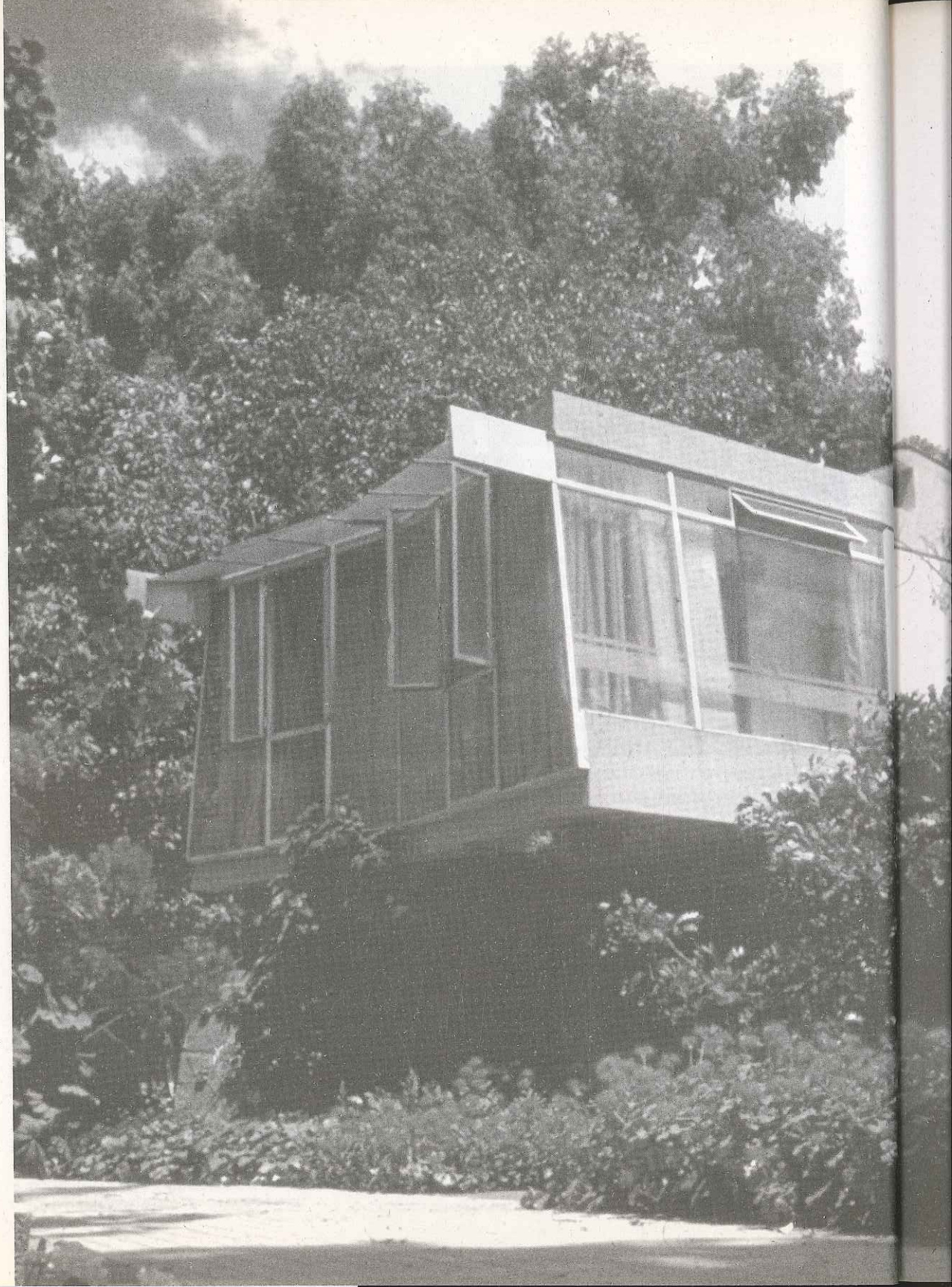
Andía fue jurado de muchos e importantes concursos que han dotado a la provincia de significativas obras, como fueron el Concurso Nacional de Anteproyectos Tribunales de San Martín, la remodelación del aeroparque de Mendoza, la ampliación de los tribunales de San Rafael, entre otros. Fue casi siempre elegido por los participantes, quienes depositaban en él la confianza para ser representados.

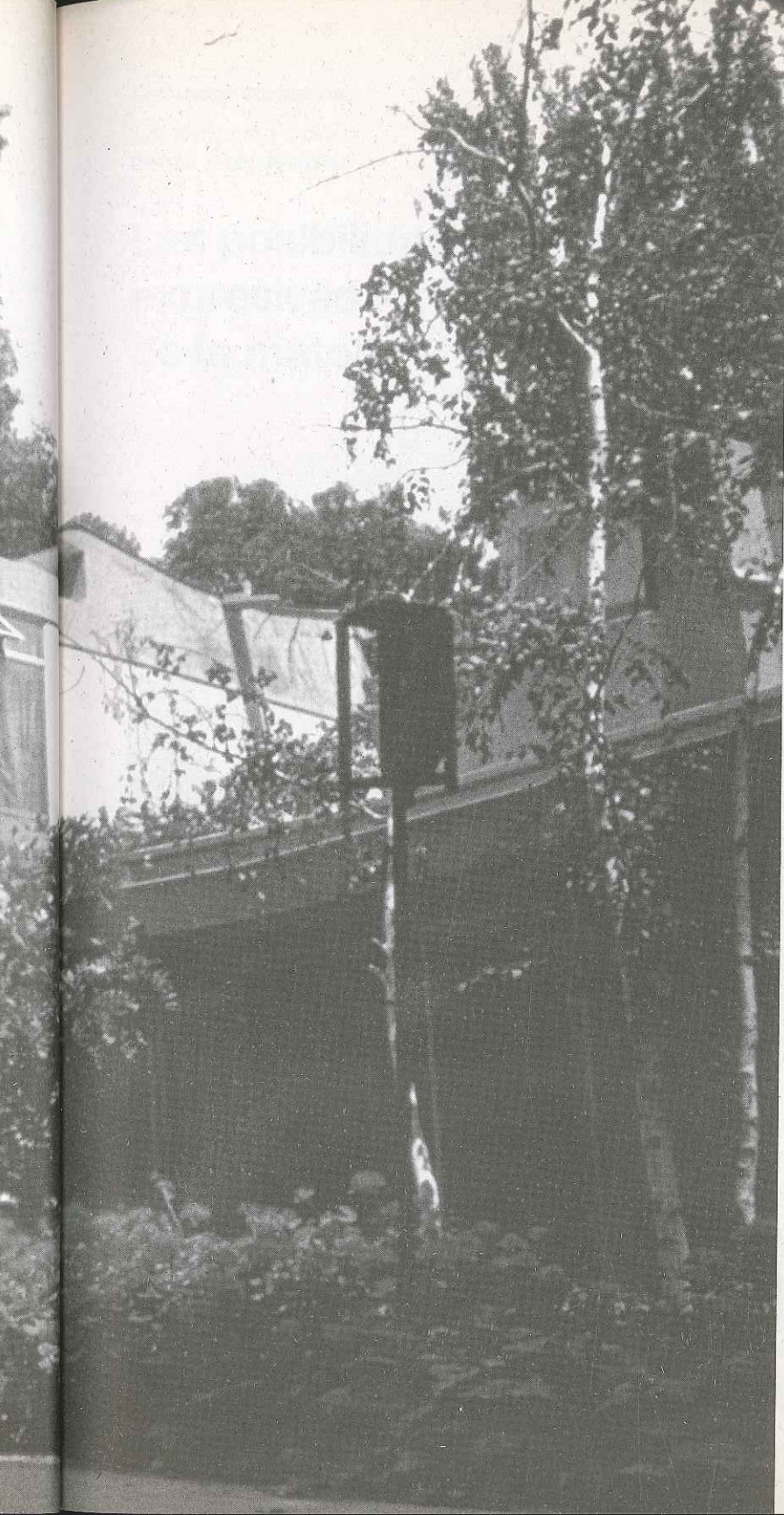
Casado con Teresa Buj, padre de Raúl, abuelo de Felipe y Serafín, hermano entrañable, tío admirado, amigo leal, un hombre íntegro, comprometido, generoso, apasionado y honesto. Entrar en su casa era entrar en su microcosmos, su música, su atmósfera. Falleció en marzo de 2008, en Semana Santa, próximo a cumplir 84 vitales años.



En los relatos de referencia, resultado de dos entrevistas y testimonios fonográficos registrados por Patricia Fabre y por una de las autoras de este libro, Alejandra Sella, Gerardo Andía daba testimonio de la construcción de una personalidad creadora que lo hizo abrazar la arquitectura, vocación no manifestada solo a la hora de elegir una profesión, sino que se entrelazaba con la construcción del yo en la infancia y la adolescencia (Fabre 1990; Sella 2004). Su personalidad descansaba en la lucidez, la capacidad de síntesis y la búsqueda de equilibrio entre condiciones de cambio y permanencia, entre un lenguaje renovado y la cultura preexistente, en la coherencia expresiva entre el paisaje árido que da soporte y el oasis que lo vincula al elemento verde.

Andía definía su paso por la arquitectura como el reflejo de gran cantidad de facetas de su propia personalidad, pero sin duda se reconoce en su obra la expresión de su tiempo y la búsqueda de autenticidad plástica, tecnológica y funcional, todo ello en un delicado y agudo equilibrio.





El pensamiento

Gerardo Andía

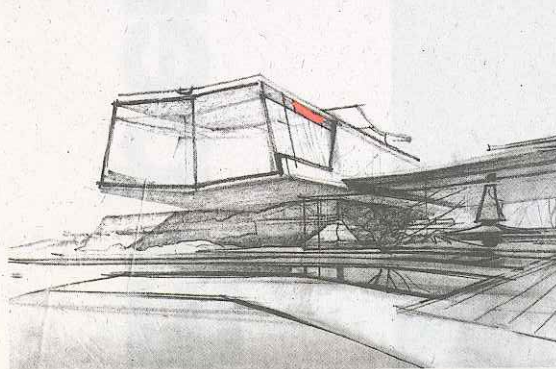
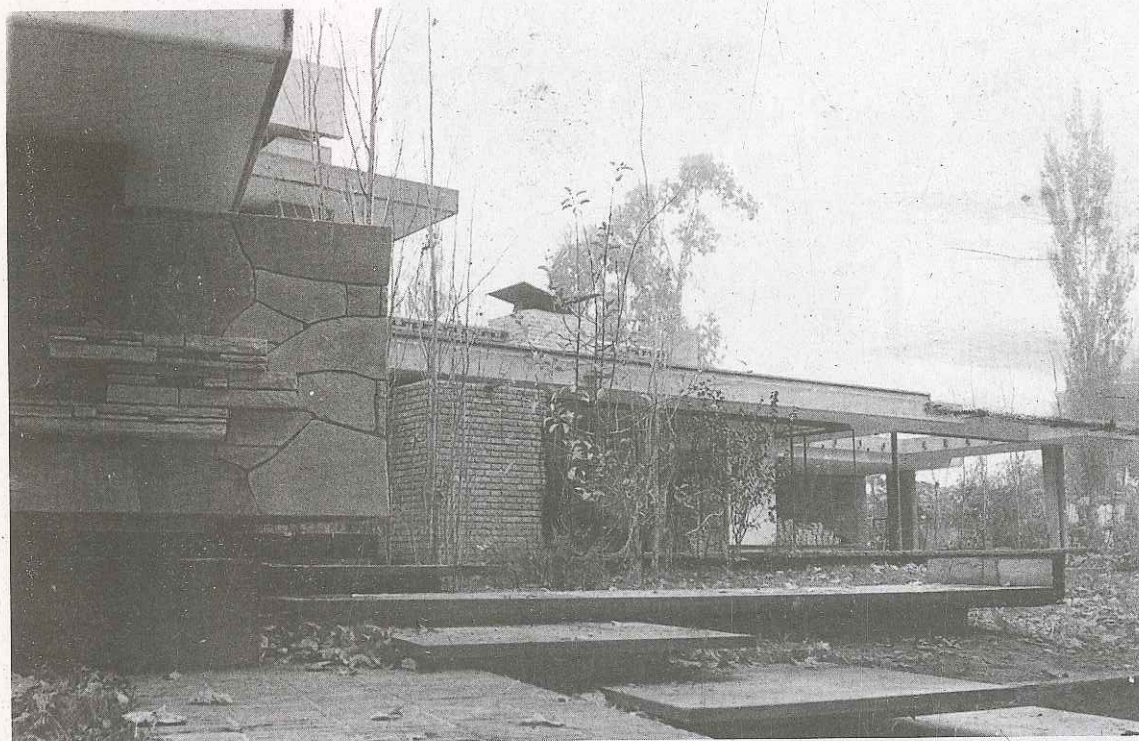
El pensamiento

En las págs.
24-25, el gran
voladizo de la
casa estudio del
maestro.

Casa estudio
Andía, en
construcción.

Croquis exterior
de la casa.

Jardines de
acceso.



Las posibilidades expresivas de la materia

La obra de Gerardo Andía en Mendoza es de una importancia singular, puede decirse que más allá de ciertos y contados aportes particulares, la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por la fuerte presencia de los estudios de arquitectura de Manuel y Arturo Civit y de Don Daniel Ramos Correas. Ambos estudios concentraron su mejor producción en la obra pública. Pero a partir de fines de los años 50 y hasta entrados los años 80, fue Gerardo Andía el arquitecto más influyente de la sociedad mendocina.

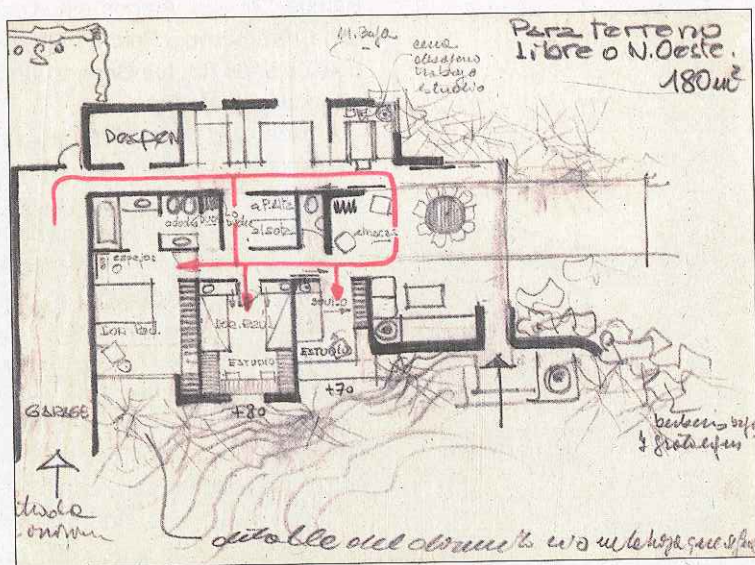
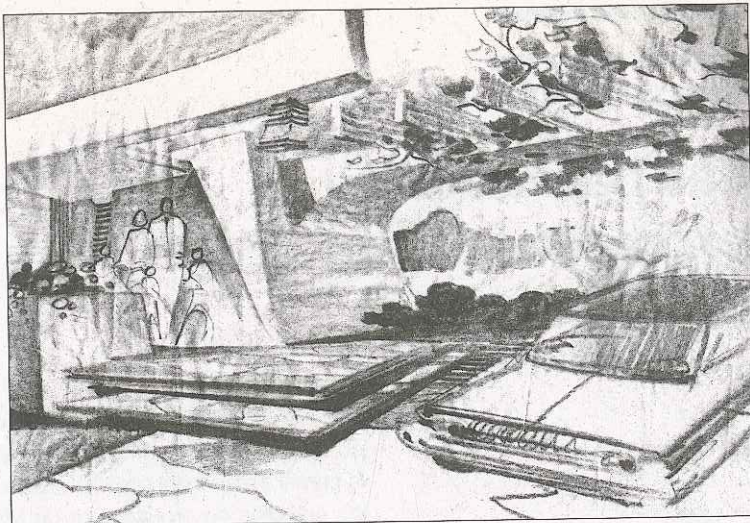
A excepción de muchos proyectos institucionales que quedaron en croquis, casi toda la producción de Andía estuvo dedicada a la vivienda individual, siendo éste el territorio donde el maestro encontró un núcleo de trabajo que no se rebajó jamás a la complacencia ni a un operar burocrático, sino que hizo del tema un campo de reflexión de su propia concepción de la arquitectura.

Incansable trabajador e ineludible en sus convicciones, transmitía a través de su obra la confianza de que la mejor arquitectura se conseguía en la tensión dialéctica entre la resolución de las necesidades de sus clientes, y el "juego libre" no ya de los volúmenes bajo la luz como dijera Le Corbusier, sino de todos los componentes de la arquitectura resumiéndose en el espacio y la materia.

Proyectar fue para Andía sinónimo de construir. Construir como algo más que edificar, en la acepción que describe, siguiendo una definición enciclopédica procedente de la gramática, Helio Piñón: "Construir es ordenar y enlazar elementos con el propósito de obtener entidades de mayor complejidad y rango que aquellos. Ordenar, es decir: ponderar, proporcionar, clasificar y disponer; y enlazar, es decir: vincular, relacionar, articular; con el fin de obtener un ente que se caracterice por la buena disposición de sus partes, es decir dotado de consistencia formal" (Piñón 2008: 37-38). La aspiración de Andía, por tanto, era la de someter al proceso constructivo a una disciplina reglada por criterios formales (constructivos) con finalidades artísticas, alejándose del simple operar mecánico y burocrático de la satisfacción de necesidades.

Esta convicción del valor constructivo de la forma lo llevó a explorar permanentemente las posibilidades expresivas de los componentes de la arquitectura, sin olvidar el principio ordenador que rige el proyecto.

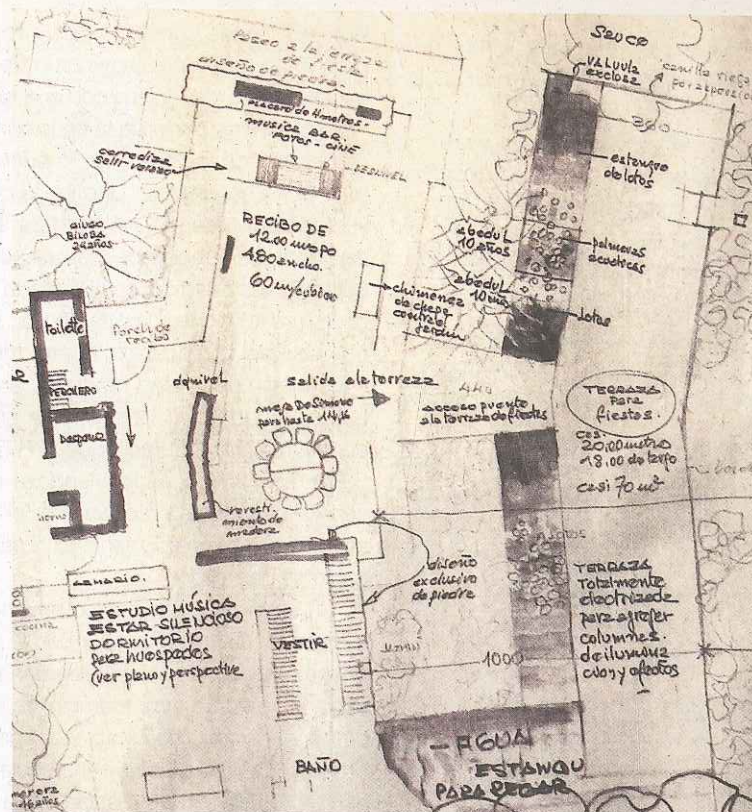
Casa estudio
Andía. Planta con
circulaciones.



Los años 50 en Mendoza y la construcción de la sensibilidad moderna

Mendoza se caracterizó, desde la década del 30, por una acentuada preocupación por la obra urbanística basada en criterios del moderno funcionalismo y de interés por el paisaje urbano. Este interés tuvo su punto más alto en el concurso internacional para el plan urbanístico de la ciu-

Casa estudio
Andía. Planta con
indicaciones de
equipamiento.



dad de 1942, ganado por Fermín Bereterbide, Alberto Blanco y Mauricio Cravotto. Sin embargo, el primer eslabón lo constituye el barrio de viviendas colectivas proyectado por los hermanos Manuel y Arturo Civit, tomando los criterios de "existencia mínima" de la escuela de la Bauhaus, construido en las cercanías del parque General San Martín.

El otro eslabón importante en la construcción de la modernidad mendocina es el edificio de Playas Serranas, proyectado por los mismos autores en la segunda mitad de la década del 30 y que tenía por objetivo acentuar el uso del lago del parque San Martín con un balneario público y una confitería localizados en su límite Sur.

El sencillo programa permitía experimentar con una formalidad librada de las tipologías y el sistema de órdenes academicistas, cambiando de esa manera la imaginería de la arquitectura hasta entonces en uso por otra, de referencias náuticas.

Desde el punto de vista de los programas desarrollados, esta primera etapa de la modernidad puso énfasis en la obra pública, que alcanzó un punto elevado en la década siguiente con la ejecución de programas en los espacios públicos de la ciudad. Es así que el parque San Martín, el zoológico y las plazas fueron parte de un trabajo integral que tuvo a Daniel

Ramos Correas como principal proyectista. Estas intervenciones en espacios tan relevantes terminaron de definir el perfil urbano de Mendoza, estableciendo los tópicos con que fue observada en los años siguientes.

Pero la hegemonía de la sensibilidad hacia las formas modernistas se dio a partir de los años 50. Pueden situarse dos momentos que confirman dicha hegemonía. Uno fue la construcción del Edificio Gómez, proyectado por Manuel Civit en 1954. El primer edificio que definió su perfil siguiendo referencias de los rascacielos americanos y que debido a su ubicación estratégica, en el llamado KM 0 de la ciudad por la confluencia de la ruta 40 Norte y la ruta 40 Sur, se convirtió con los años en la postal obligada del microcentro. El otro momento histórico, donde producción y recepción de la obra moderna, arquitectura, diseño y arte confluyeron e impactaron de manera directa en el imaginario de la sociedad de la época, fue la inauguración de la Feria de las Américas, ese mismo año.

Fue en 1954 cuando Mendoza orientó su destino hacia una nueva sensibilidad y más precisamente el 14 de enero, cuando la provincia inauguró dicha Feria. En el libro "Feria de América" pueden leerse los siguientes párrafos:

"Un ambicioso proyecto que venía a incorporarse a una serie de iniciativas tendientes a romper con la situación de aislamiento en la que se encontraba la provincia en relación a Chile y Buenos Aires"; "El proyecto venía a cerrar un largo camino de expectativas iniciado en los años 30 con pretensiones de establecer una imagen ligada a la modernidad y al progreso de una ciudad y una sociedad visionaria y progresista"; "El diario Los Andes publicó regularmente diversos artículos que daban cuenta de la sostenida inquietud que la esfera política manifestaba en vías de mostrar el progreso regional y nacional. La Feria de América cumplió ampliamente con ese propósito a la vez que contribuyó a la educación del gusto"; "La arquitectura y el diseño moderno, junto a las búsquedas vanguardistas artísticas que caracterizaron a los años cuarenta y cincuenta, hacían su presentación en la sociedad mendocina con este suceso". (Jorajuria 2012: 14-15).

¿Qué ofrecían la arquitectura y el arte modernos para que una sociedad se viera reflejada en ellos y promoviera su desarrollo en los años siguientes? ¿Cuál fue el clima cultural que dio marco a la obra de Gerardo Andía?

En primer lugar, un lenguaje abstracto y universal, que reflejaba un tiempo histórico y que permitía imaginar que también una sociedad periférica, para usar un término más actual, tenía la posibilidad de incorporarse a la historia de manera efectiva. Encerraba en la universalidad de sus signos una promesa de progreso y ofrecía la posibilidad de vislumbrar el porvenir y asociarlo con lo perfecto.

En segundo lugar, representaban en el imaginario colectivo valores sociales, como el prestigio personal y el éxito empresarial de una sociedad que había posibilitado la generación de nuevos profesionales descendientes de las corrientes inmigratorias de décadas pasadas; y la inserción social de los beneficiados por los renovados procesos de industrialización, en especial el sector vitivinícola, que pasó de tener pe-

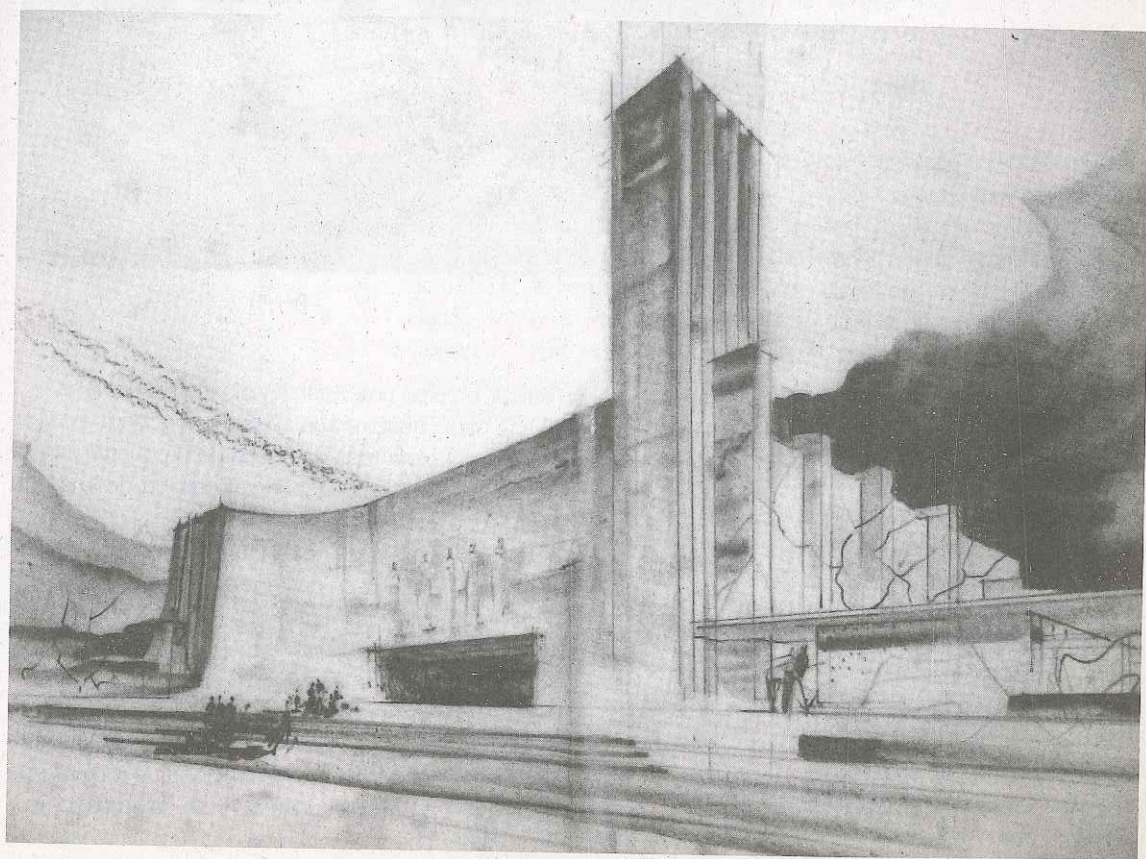
Croquis para
el concurso de
una iglesia en
Córdoba. En
coautoría con
Julio Pinsani.

queñas empresas familiares a establecer importantes establecimientos industriales, según cuenta Roxana Jorajuria en el libro "Feria de América, vanguardia invisible".

Todos estos actores vieron en la arquitectura y el arte modernos la representación de la mirada progresista con que empezó a ser tenida en cuenta Mendoza en el orden nacional y también en el imaginario colectivo local.

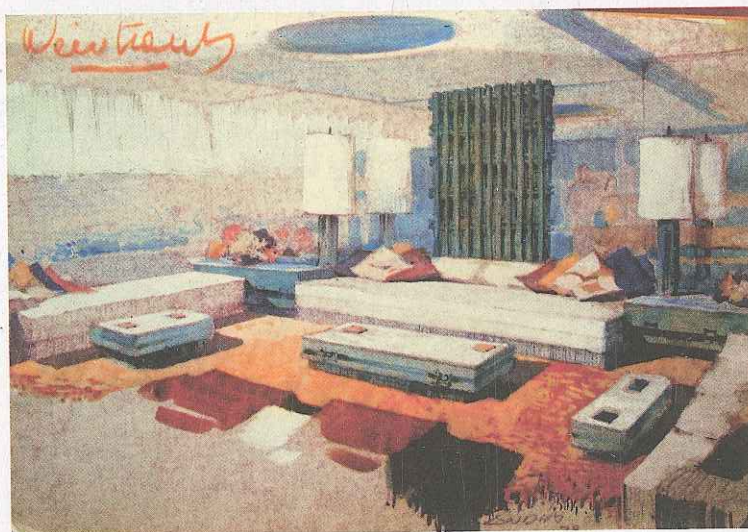
En tercer lugar, un proceso de reformulación de los productos industriales en clave artística. Desde la Industria del automóvil, a los electrodomésticos, mobiliarios y la industria gráfica, la modernidad se colaba y adaptaba la producción a las nuevas consideraciones del gusto. Moda y arte, producción industrial y vida doméstica, asumían su complementariedad dentro del optimismo reinante.

Cualquier imagen o anuncio publicitario de los años 50 tenía como soporte y fondo una imagen arquitectónica ligada a los nuevos adelantos tecnológicos o automotrices, y al mismo tiempo éstos se promocionaban no como desarrollados a través de años de investigación, como es lógico suponer, sino como un hallazgo fortuito de la invención, como un produc-



Casa Barbombal.
Croquis de
estudio.

Casa Weintraub.
Croquis del
interior.



to elaborado por un artista, o como una visión anticipada del porvenir.

De esta manera, el arte había transformado al diseño, haciendo posible su inserción en un estilo aplicable a toda una serie de productos industriales, y aceleraba de manera vertiginosa la incorporación de la arquitectura moderna, alejando los academicismos.

La familia de los años 50 y 60 convivía cotidianamente con las formas abstractas del arte moderno, reflejada en sus artefactos domésticos, en la indumentaria o en los automóviles. La tensión entre forma y función se había resuelto a favor de la imagen significativa, respondiendo al nivel de expectativas imperantes.

A través de las publicaciones especializadas tales como "la vivienda moderna" o "la vivienda del mañana", que servían de promoción para los nuevos productos de la industria de la construcción, el Movimiento Moderno se hacía accesible a las nuevas generaciones de arquitectos.

Una publicación importante en esos años como lo fue "L'architecture

*Guaymallén, al
Este de la ciudad
de Mendoza, fue
el centro difusor
de la producción
arquitectónica de
Andía.*

d'aujourd'hui" desde sus primeros números en castellano difundía las propuestas modernas, tanto latinoamericanas como de los países hegemónicos, con el mismo énfasis y jerarquía, sin distinguir entre periferia y centralidad, fortaleciendo el criterio de universalidad y progreso que las formas de la modernidad encerraban.

Más cercano a nuestra experiencia cotidiana y en relación al hacer específico de Gerardo Andía, podemos suponer que los modernismos arquitectónicos permitían diferenciarse de las formas pintorescas californianas de los barrios populares, y sostener el valor de lo individual.

A modo de conclusión sucinta, puede decirse que éste fue el contexto histórico y social desde el cual Gerardo Andía dio inicio a su obra. El contexto geográfico fue una ciudad aseada, remodelada y visionaria, Mendoza, pero al mismo tiempo contenida y rodeada muy de cerca por viñedos y bodegas.

El centro difusor de su obra fue Guaymallén, departamento localizado al Este de la ciudad, capital y origen de una producción arquitectónica que se distribuirá en el corazón de la ciudad, en los nuevos barrios y en departamentos alejados, acompañando el optimismo progresista de los años 50 y 60, albergando a muchos jóvenes profesionales y empresarios mendocinos que entendían que la arquitectura de la modernidad y el progreso era una fatalidad que no se discutía. Sus formas, sus imágenes daban cuenta de un mundo sin nostalgias.

Dimensiones: Proyecto y obra

El desarrollo del proyecto en Andía se propone desde criterios compositivos. Composición es una palabra clave para entender estas operaciones que tienen en el componente visual su instrumento más importante. Este término, empleado recurrentemente por él para explicar su modo de trabajo, es heredado desde su aprendizaje dentro del Academicismo *Beaux-Arts* de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba. Andía no se desprende del él, pero lo reinterpreta bajo la luz modernista, poniendo en la mirada –construcción histórica– el valor de juicio estético de su trabajo.

Es a través de la mirada que Andía corrige y propone. Mirada educada desde su inclinación por las artes figurativas y su propia experiencia como pintor y dibujante. Relacionar cada parte con su todo en una distribución equilibrada como en una obra de arte, es un fin que el maestro persigue en sus proyectos.

Si bien la modernidad no es una entidad con uniformidad de criterios, sin duda aquella que experimentaron los maestros y llegó a la sensibilidad de los arquitectos locales es la que piensa en términos de armonía y composición, ya no con simetrías y ejes sino mediante el balance dinámico de los volúmenes que tiene en la "inteligencia visual" su herramienta correctiva más eficaz.

Podemos categorizar el trabajo creativo de Andía como "proyecto-compositivo" utilizando una expresión de Jorge Sarquis que en su libro

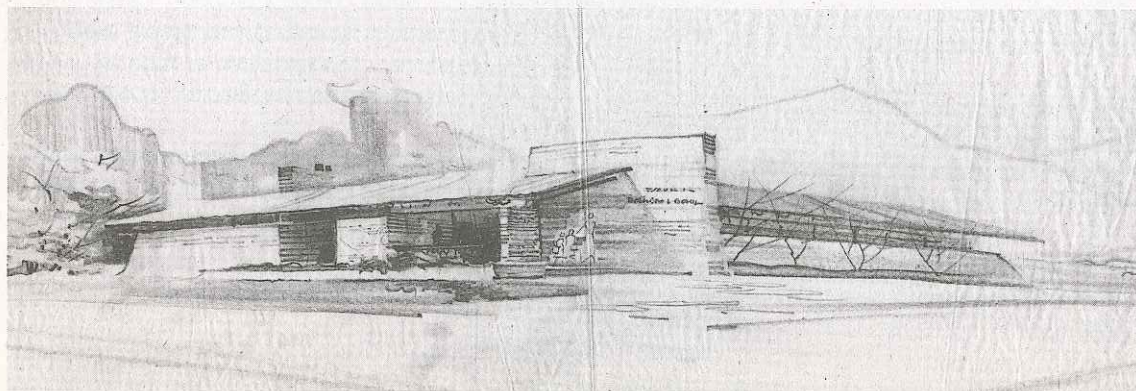
Croquis exterior
de la Escuela
Bombal.

"Itinerarios del Proyecto" recorre el abanico histórico del desarrollo del proyecto en la arquitectura. En el proyecto-compositivo interviene la idea fuerte de proyecto como un accionar poético anticipatorio de una realidad conviviendo con una idea de organización de la materialidad en forma orgánica en donde las partes se corresponden con el todo. Y además se componen ámbitos o lugares conocidos y consensuados por la disciplina y la sociedad.

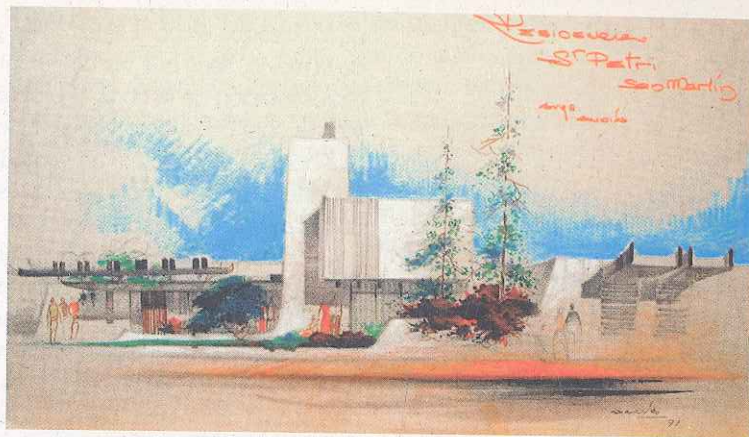
Otro de los aspectos más interesantes y reveladores del trabajo de Gerardo Andía es la posibilidad de descifrar y asimilar una obra que no produce rupturas entre proyecto y ejecución, entre creación y mando. Sylviane Agacinsky, en su libro "Filosofías y poéticas de la arquitectura", nos advierte sobre la distinción histórica entre creación y mando en la obra de arquitectura y dice: "La creación de formas sensibles están subordinadas a una idea inteligible que las gobierna desde afuera y el proceso racional constructivo más ligado con el conocimiento de la esencia de las cosas a producir" (Agacinski 1992: 18). Y es sabido, continua Agacinsky, que esta idea de constructor "implica un concepto de poder vinculado mucho menos a la invención que al mando" (Agacinski 1992: 19), generando de esta manera una fractura en el proceso creativo, al que la obra de Gerardo Andía no responde. Por el contrario, el gran conocimiento y control que tiene en la ejecución de la obra permite sostener una relación fructífera entre la capacidad de imaginar libremente y la de organizar el trabajo en la obra.

Su labor es un ejercicio creativo continuo, entendiendo el proyecto como una serie completa que empieza con los croquis, momento importantísimo, ya que Andía, como gran dibujante podía desplegar una amplia gama de recursos gráficos para concretar una idea base fuerte y comprometida, y terminar definiendo en obra los diseños de revestimiento en piedra en muros y, en muchas ocasiones, la ambientación y el mobiliario.

La obra de Andía se puede entender como una obra integral, hilvanada por ciertas configuraciones que toman como base elementos constructivos, que son empleados recurrentemente, relocalizados, reinterpretados.



Croquis de
fachada. Casa en
Guaymallén.



tados una y otra vez con nuevos sentidos. Este empleo de los materiales de manera temática en cada obra hasta agotar sus posibilidades, este ir y venir por las diferentes técnicas expresivas, posibilitan un campo exploratorio limitado, pero rico en posibilidades creativas que lo emparenta con la forma de trabajo de muchos artistas plásticos contemporáneos, más que con el desarrollo profesional de otros arquitectos locales.

Su forma de trabajo, donde el mismo desarrollo en obra permite tomar distancia, le dio la posibilidad en muchas ocasiones de transformar las dificultades que se presentaban en respuestas singulares, que lejos de estar en el simple plano de la invención mecánica fueron aportes a la creación arquitectónica.

La toma de decisiones de orden creativo en el transcurso de la obra tenía como base la seguridad de saber que iba a estar todo resuelto -aunque no necesariamente previsto- en el proyecto. Que los breves acontecimientos que se producían en obra eran también una condición de posibilidad para la creación y debía ser aprovechada. Y esa seguridad interior, de que siempre iba a haber una respuesta para cada requerimiento o circunstancia no favorable, es la clave de una obra que incluye al tiempo como componente creativo.

Es decir que su intervención en el proceso constructivo no se limitaba a la dirección de trabajos, ni a resolver aspectos técnicos que el proyecto no logró determinar y que de ordinario terminan por decidirse en la obra. Andía entendía que era consustancial a su proceso creativo el continuar la labor de proyecto en el transcurso de la dirección técnica.

La continuación del proceso creativo en obra era visto por Gerardo Andía de manera natural y recurrente; ya que la creación no era entendida por él como un acto en puro presente o un golpe de genialidad inexplicable; sino que discurría en el tiempo, en el ir y venir de las oportunidades que el azar y las condiciones del contexto permiten descubrir, y en las carencias y aciertos que el entendimiento suele detectar.

La pérdida de visión acerca de la importancia de la dirección creativa

de los trabajos en obra, que hoy se puede verificar en muchos arquitectos de la región, tiene que ver con un prejuicio muy asumido: el de poner a la representación de la obra, el proyecto, como fin de la acción profesional y no la obra constructiva en sí. Este corrimiento de las intenciones valida a la obra de arquitectura en la medida de su acercamiento a la idea que la gestó. El proyecto cobra así un estatus propio y autónomo de la misma obra a ejecutar y el trabajo posterior es visto como un factor que se resiste a la concreción de tal ideación. El resultado final pasa a validarse entonces por el acercamiento a los "conceptos" que lo generaron.

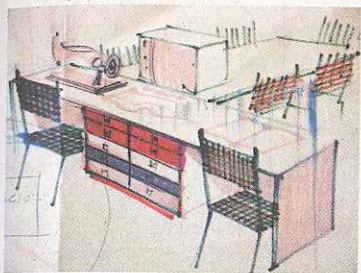
La ejecución de la obra, para muchos profesionales, se entiende entonces como una sumatoria de avatares que dificultan el remanido tema de la "concreción de la idea". Y las dificultades que se presentan se experimentan como una "caída", al no estar programadas de antemano.

Gerardo Andía, sin embargo, aprovechaba cada circunstancia adversa que se presentaba en obra para reformular criterios, o liberar aspectos creativos que sólo se pueden manifestar con la intervención corporal en el lugar que se está plasmando la obra y poder visualizar y verificar las relaciones espaciales y materiales que vertebran sus componentes.

Sus cuadernos de apuntes son un verdadero registro de las operaciones proyectuales que tenían lugar en el transcurso de la obra. Pero no todo es tan ordenado. Las paredes y mesones también fueron el espacio donde acotar instrucciones, agendar contratistas, y resolver en obra detalles donde la calidad de diseño no disminuyó a pesar del débil soporte.

Por último, el resultado del proyecto, su concreción física, servía además para la revisión o avance en la siguiente, haciendo de cada obra en particular un eslabón de su cadena productiva.





Croquis interior
comedor diario,
de la misma
vivienda.

Componentes: los materiales proyectuales de Andía

Gerardo Andía nos hizo ver la obra de la arquitectura como un organismo. No sólo en el sentido compositivo wrightiano de una obra de crecimiento a partir de un centro y adaptación al contexto, sino como un sistema abierto, es decir como un organismo biológico que interactúa con su medio ambiente intercambiando materia y energía. Como un sistema físico conectado correlacionalmente con factores externos a él y, cuya consecuencia es que la obra de arquitectura trabaja de forma activa con el contexto, siendo éste un material proyectual de alta significación. De esta manera la obra filtra, resguarda, expone, diluye límites, toma del contexto lo que necesita y se separa de él cuando lo afecta, según sea el caso, y esto lo hace a través de la disposición sabia de sus elementos constructivos.

Andía no teorizaba sobre estos postulados, sino que los ejercía en cada obra. Proyectar era para él un acto creativo-compositivo "contextualizado", que tiene cuatro componentes fundamentales:

El programa funcional como elaboración compleja de los requerimientos. El programa en Andía debería entenderse como Programa Complejo, en la dirección que le da Sarquis. Es decir, el programa contiene en su elaboración, imaginarios del habitar doméstico que Andía traslada a su obra y los utiliza en la producción de "climas" espaciales. Andía "proyecta el programa" al abrir el listado de necesidades para encontrar sus significados, más allá del cumplimiento de los requisitos funcionales. Por lo tanto, los requerimientos hacen del proyecto una sucesión de lugares específicos que posibilitan una forma de vida, también específica.

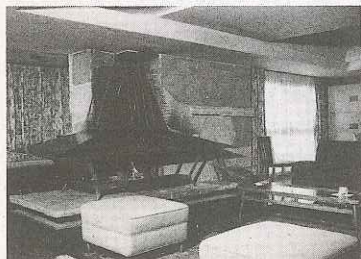
Sus croquis reflejan esa vida doméstica a la cual él da cobijo. Aparecen en ellos rincones para escuchar música, lugares de costura, terrazas para las cenas de verano. La manera de expresar situaciones de la vida doméstica se apodera de ellos y se aleja de los estereotipos de representación que subliman en exclusividad los aspectos espaciales.

Sus plantas de anteproyectos son un verdadero relato de como discurre la vida de los habitantes, llenos de textos que explicitan las actividades y su relación con los elementos constructivos. Aparecen señalados en ellos actividades, recorridos, materiales, elementos de jardinería, acotaciones de medidas y detalles significativos. Es decir, una variada descripción de los factores que intervienen en cada obra y en cada decisión.

La documentación con que Andía presenta su trabajo a sus clientes es un complejo entramado en donde se traducen de manera gráfica y textual su interpretación del programa, siempre superado por sus posibilidades imaginativas.

El sujeto de la experiencia artística -en este caso el término es apropiado y no un clisé modernista-, lejos de ser un sujeto abstracto es un ser situado y comprendido en sus expectativas por el arquitecto.

Se podría sintetizar el criterio de funcionalidad de Andía como una "funcionalidad sin dogmas", abierta a interpretar lo particular de cada caso y sin caer en un operar burocrático. Podríamos agregar en un lenguaje más llano, que las casas de Andía funcionan extraordinariamente bien.



Encuentra siempre en sus planteos no repetirse en tipologías ni aceptar acríticamente las convenciones esquemáticas con que a menudo se pretende legitimar la labor del arquitecto.

Ni zonificación, ni circulación, ni aún la orientación tan requerida en climas como el de Mendoza, son los parámetros que se plantean de base, más allá de que en muchas de sus obras la claridad del zoning sea algo manifiesto y las respuestas al clima constituyan en sí mismas un capítulo relevante.

Que una vivienda "funcione", para los criterios de Andía, no se corresponde con la visión mecanicista de algunos pensamientos funcionalistas, ni con la pretendida obsesión de hacer corresponder a cada programa con una forma singular que la identifique, sino con una interpretación de los usos que muchas veces transgreden las convenciones si es necesario hacerlo, para dar respuesta a la conjunción más eficaz entre forma y función.

El espacio formalizado que define relaciones

Como buen hijo de su tiempo histórico, Andía responde a los criterios de espacialidad moderna. Es el criterio de espacialidad el que domina las preocupaciones de los arquitectos modernos, ya sea por medio del relato espacial o como par complementario de la funcionalidad, y es desde este lugar que la arquitectura moderna construye su universo teórico-práctico.

Es mediante este recurso que Andía trabaja la relación con el espacio público. El límite con la ciudad se transforma en sus obras en un espacio de mediación, que conforma un espesor articulado por elementos arquitectónicos. El límite se diluye en fragmentos enlazados por un recorrido que empieza en el ingreso, atraviesa la casa y culmina en el jardín o en la terraza de sus obras.

El aporte de su arquitectura está dado, entre otros temas, por el valor de mediar con el contexto, con una clara intencionalidad de pluralidad democrática y de conexión con lo colectivo.

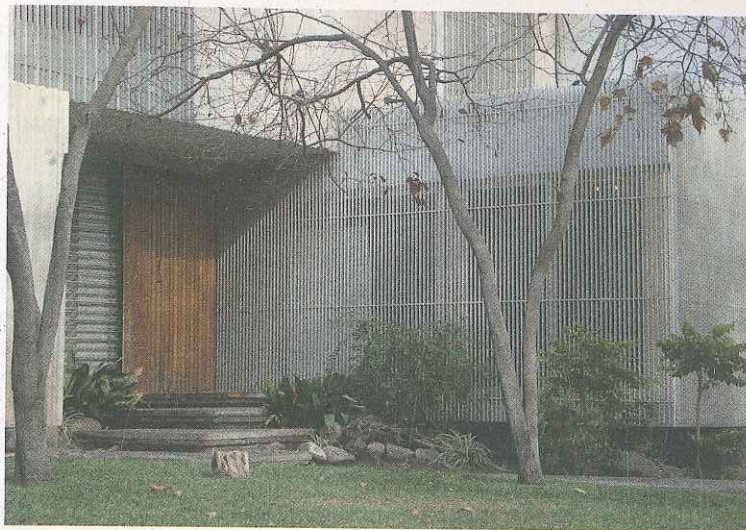
En el ingreso confluyen los intereses públicos y privados, lugar y programa, la necesidad de cobijo y protección, y la elaboración de un "espacio-fachada" que contribuya con el perfil urbano.

La definición material del corte urbano: calle-acequia-vereda-fachada, poniendo la carga más significativa de su creación en ese espacio de transición, demuestra la preocupación cívica de Andía en su producción.

Si proyectar es un acto cultural, este acto se basa en la dimensión ética que alcanza su compromiso con lo público. Aún siendo su producción de orden privado, y más específicamente la vivienda doméstica, esa relación se manifiesta en la detallada y obsesiva elaboración de la fachada, en su estudiada escala en relación al espacio urbano y en su compleja materialidad.

La preocupación por lograr un enlace eficaz entre las unidades funcionales también debe entenderse desde un criterio espacial, tratando de lograr una entidad que trasciende el criterio de circulación y zoning, armando un recorrido interior punteado por elementos significativos como

Acceso de
una casa en
la 5ª Sección,
Mendoza.



pueden ser las chimeneas o muros trabajados en piedra, que orientan y direccionan las actividades, dotando al recorrido de consistencia formal.

El relato espacial va acompañado por lo general con una ajustada utilización de la luz que matiza los espacios de acuerdo a su escala y disposición y al recurso de variedad de alturas en los cielos rasos para enfatizar ya sea un lugar de encuentro, una secuencia o un ritmo dentro en las circulaciones. Este relato espacial que se inicia en el ingreso y culmina en las expansiones del jardín, funciona como una auténtica metáfora del reencuentro del hombre con la naturaleza.

La materialidad con que se determina el valor de la permanencia

Hay otra manera de exponer la relación del tiempo con la arquitectura más allá del tópico acostumbrado de relato espacial. Es la ineludible obstinación por permanecer, la necesidad de comportarse inalterable en el tiempo.

Si la obra de arquitectura puede ser entendida como "obra de arte", es por, entre otros temas, la necesidad de fijar sensaciones como forma de cristalizar el paso del tiempo.

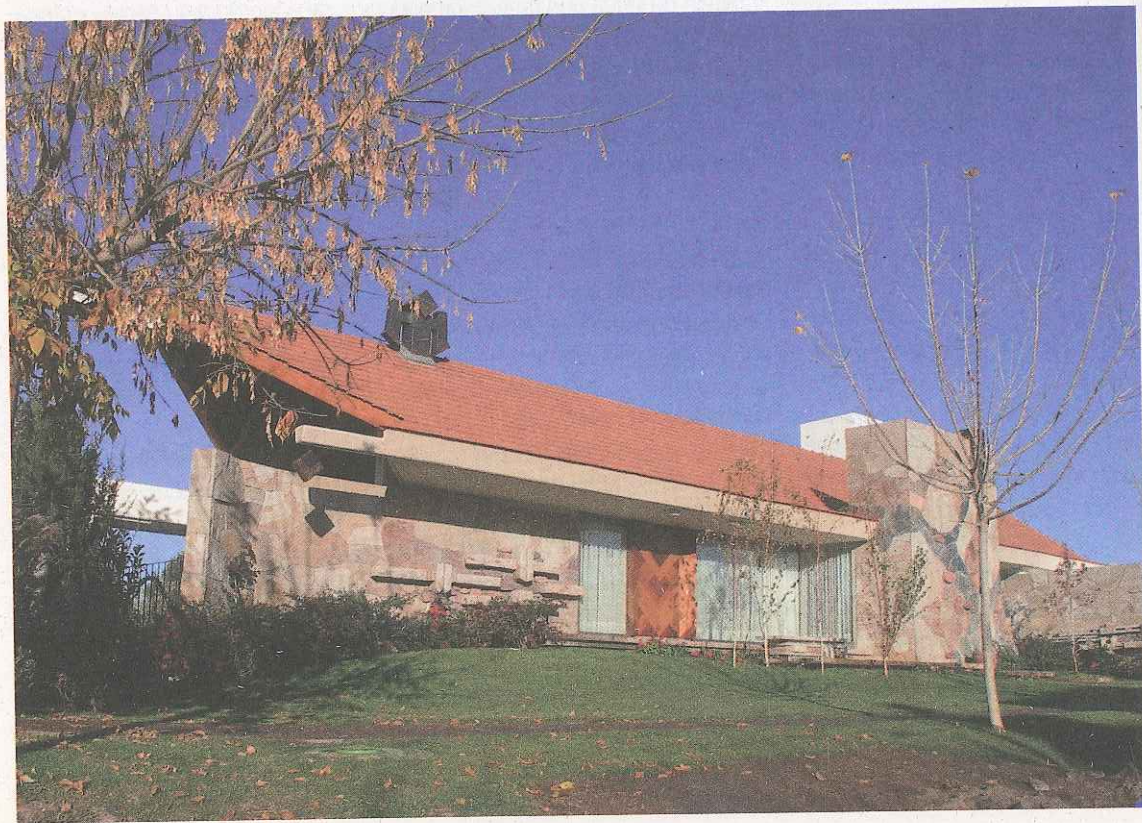
A través de la materialidad que conforman sus planos, la arquitectura fija experiencias sensoriales que de otra manera se diluirían, se desvanecerían en el mismo instante de experimentarlas. ¿Qué es sino, lo que hace la fotografía cuando captura algún instante de un encuentro deportivo o de una experiencia sensible con la naturaleza? Separarla del discurrir cotidiano, estabilizarla en el tiempo para poder, a través de su imagen, fijar las sensaciones y emociones que esa experiencia promovió, como lo ha hecho la pintura o la escultura a través de la historia.

Andía era absolutamente consciente de esta finalidad del arte y por

tanto de su arquitectura. En sus muros revestidos de piedra, relocaliza la naturaleza, la reconfigura para develarnos un acercamiento sensible con la materialidad, ampliando el significado de la palabra "piedra".

Valeriano Bozal, en su libro "Mímesis, las imágenes y la cosas", ilumina el punto magníficamente cuando dice en relación a la obra de Joan Miró: "Las piedras y los guijarros de que echó mano Miró estaban presentes en la playa en donde los buscaba, pero estaban como la arena y el aire, como el agua, las hierbas, y tanto otros guijarros y piedras. Sólo cuando Miró, al sacarlas de ese horizonte y convertirlas en parte de su esculturas, supo verlas; sólo entonces se presentaron ante él y ante todos aquellos que gozamos con sus esculturas. De tal modo que ahora ya no podemos ver las piedras con la no-mirada que antes teníamos... El gozo estético se asienta sobre un triángulo: el objeto estético, el sujeto y el mundo naturalizado que veo de otra manera a partir de las exigencias de aquél". (Bozal 1987: 28)

La cita es por demás reveladora de las consecuencias que tienen en nuestro entendimiento las operaciones artísticas sobre la materialidad. El valor tectónico de la piedra no está para Andía en la representación de la gravedad o en el hacernos sentir su propia inercia, sino en el mostrarnos sus valores pictóricos, por la capacidad de activar nuestra memoria y de



Croquis de estudio del paisaje para la Casa Andía.

establecer un novedoso vínculo con la naturaleza. El rehundido con el cual delimita los muros y la distancia con que los separa del suelo, les quita peso para hacer valer sus propiedades hápticas. Esta es la operación que Andía frecuenta constantemente en su relación con la materialidad.

Quizá este uso de la piedra sea su sello más característico y el que más lo representa, pero esta materialidad está articulada de manera coherente con los materiales que la industria provee, y estos a su vez le permiten un campo experimental en donde la operaciones de *collage* y montaje complementan los recursos con que trabaja.

En otros momentos, cuando sus preocupaciones pasaron por hacer valer el peso de los muros, éstos transmitían a través de su rugosidad y contundencia volumétrica un sentido de estabilidad y refugio. Establece, por tanto, un sistema de relaciones entre materiales industriales y aquellos insertos en las tradiciones más vernáculas.

El lugar que ocupa la naturaleza

Si la piedra tiene la pretensión de ser inalterable con el paso del tiempo, la vegetación aporta a la obra de arquitectura la dimensión de lo cíclico, de lo periódico y autónomo que resiste a la estabilidad de la obra de arquitectura. El tiempo de las cosas naturales es un tiempo que cambia, que modifica sus componentes sin la autorización del hombre. La disposición de sus elementos en la obra de arquitectura completa la imagen en clave de paisaje.



En las propuestas de Andía, el mundo de la vida y el mundo de la academia conviven y se legitiman mutuamente.

Si bien es una naturaleza domesticada, ésta se nos presenta en cada caso como libre de influencias humanas. Andía era consciente de su importancia en la vida doméstica familiar, entendía que esa vida doméstica, el mundo de lo privado, era el mundo de la naturaleza.

"Un mundo jerárquico de tiempo cíclico", como bien expone Graciela Silvestri en "Tiempo y Arquitectura". Y agrega con sutil inteligencia: "lo moderno está constituido desde el siglo XVIII por esta obsesión orgánica: devolver la vida al tiempo de la naturaleza, sustrayéndola de la vida mecánica..." de la ciudad, agregaríamos nosotros. (Silvestri 2008: 52)

Esta marcada influencia orgánica es una de las preocupaciones de Andía. Sin embargo, gran parte de sus mejores obras se localizan en la ciudad. Sus quejas acerca de los lotes urbanos que no le permitían desplegar todo su potencial, tenían que ver con las limitaciones de tamaño de los terrenos. Aún así, supo encontrar espacio suficiente para demostrar la importancia del verde y su relación con la arquitectura, ofreciendo a los habitantes de sus obras la posibilidad del disfrute de lo natural.

Ese tiempo cíclico de lo natural es el que permite encuadrar su obra dentro de pequeñas postales hogareñas. En una foto familiar, la casa cercada por la nieve y la visión de los árboles en ramas. En otra, el colorido primaveral de los malvones en las terrazas. En la siguiente, el urgente verano en el profundo verde de la hiedra.

En una entrevista realizada por Alejandra Sella, Andía comentó, respecto a este punto: "He diseñado muchos de los jardines porque nunca he dejado de ser un plástico. Busco manejar los colores de la naturaleza como manejo la paleta de dibujo. Busco resolver mis inquietudes con la textura de una planta, sus hojas, su color y su comportamiento en las distintas épocas del año. El verde de la temporada, el viento, el otoño, el verano, la hora del día".

El usuario de las obras

Si pensamos en la vivienda particular, ¿qué rol ocupa el usuario dentro del proceso creativo; o mejor dicho, ¿cómo esperamos que ese usuario se comporte y qué cosas tiene que demandar?

El tema del usuario, sobre todo el del cliente particular, ha ocupado muy poco espacio en las especulaciones académicas, y la impresión del rol que ocupa es de ser, en el mejor de los casos, una oportunidad para que el arquitecto desarrolle su creatividad. El programa se transforma en una excusa a sortear para poder desplegar todas las fantasías profesionales y la obra se valida en esa satisfacción personal. Por lo tanto esto transforma el proceso del proyecto en un reto o desafío para lograr introducir las ideas surgidas del entorno de la disciplina, a contrapelo, muchas veces, de lo que el usuario requiere. O por el contrario, es el usuario quien reclama un artefacto que satisfaga su ego y lo posicione socialmente a costa de sacrificar aspectos tales como la funcionalidad, la privacidad necesaria o una adecuada relación con el contexto.

Desde este punto de vista y desde estas preocupaciones que ocupan

Croquis de
estudio para un
muro de piedra.

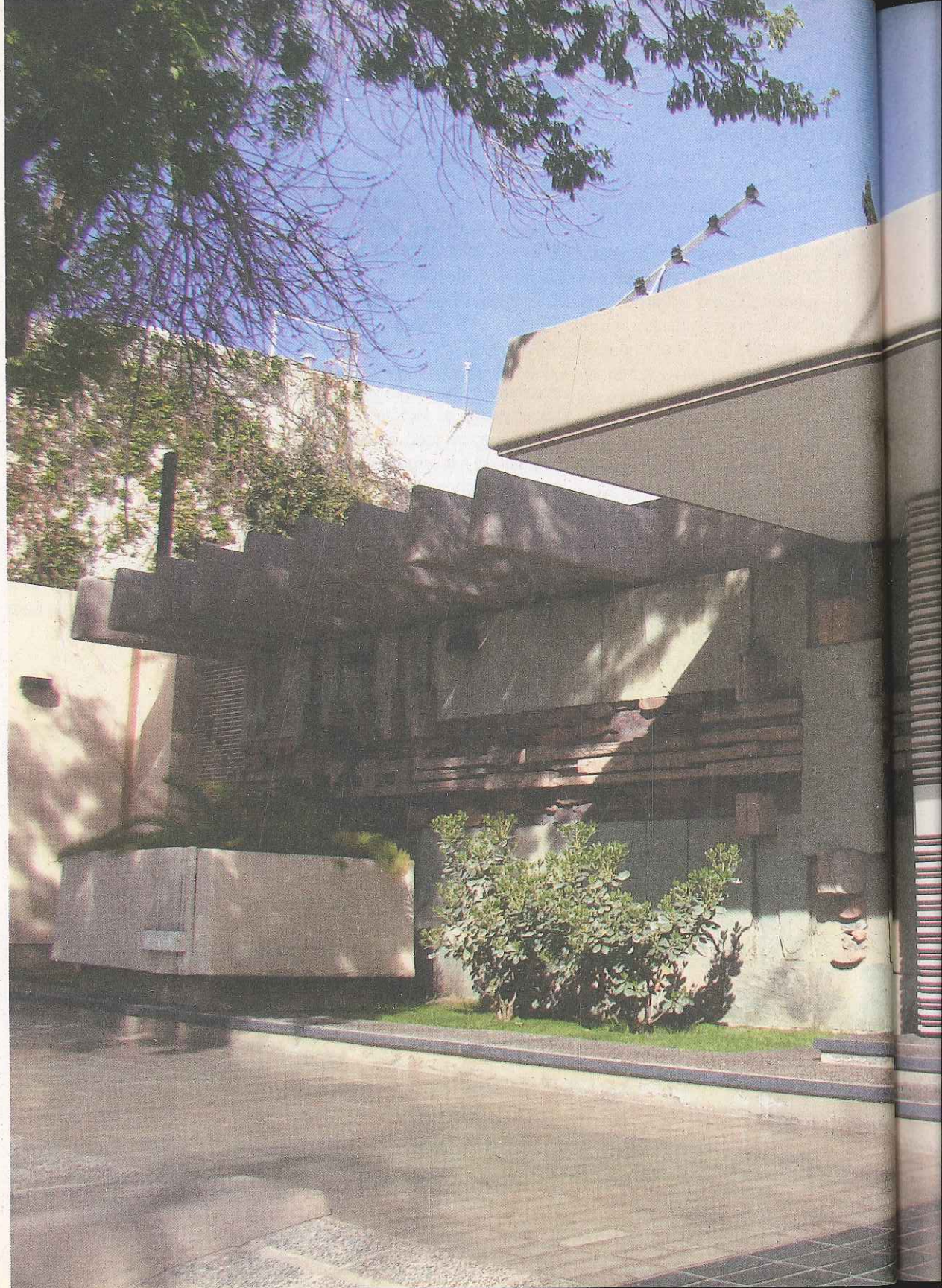
el cotidiano hacer profesional, es muy difícil de entender la complejidad que representa el valor ético de servir a los demás y el de proponer al mismo tiempo, para la disciplina, valores formales consistentes y autónomos, tal como lo proponía el Movimiento Moderno, cambiando para siempre el rol del arquitecto y el de la disciplina.

Estos dos mundos, el mundo de la vida y el mundo de la academia parecen no resolverse de ordinario en la mayoría de las intervenciones arquitectónicas, sin embargo en las propuestas de Andía estos mundos conviven y se legitiman mutuamente. Son los usuarios quienes aceptan y se comprometen con la obra proyectada, y no sólo en términos de imagen significativa que los posicione dentro de un espectro social, sino que encuentran en ellas el lugar para desarrollar plenamente su intimidad.

La obra de arquitectura no se experimenta como una obra donde predomina el componente visual solamente. La vivienda es entendida como hogar y esto es fácilmente comprobable en los comentarios, observaciones y sobre todo en las pocas intervenciones o modificaciones que han sufrido a lo largo del tiempo. La producción de Andía contradice el clisé de muchos críticos revisionistas que observaban que los productos de la arquitectura moderna eran esculturas a las cuales les faltaba lo humano y sólo se dejaban fotografiar sin sus ocupantes, reclamando, por tanto, una obra más ligada a la realidad.

Por otro lado, las obras contienen la suficiente consistencia formal, compromiso constructivo, y sabia articulación con la ciudad como para alimentar un canon de la Arquitectura Moderna en la región.







La obra

Gerardo Andía

La obra



Las
pro

D
a

Det
acc
Cas

Del Organicismo al Regionalismo

Detalle del
acceso de la
Casa Aguilar.

Si tomamos la producción de la arquitectura moderna en Mendoza, y pretendemos construir un breve canon, las obras de Gerardo Andía no sólo son el eje más importante desde el cual producirlo, sino que además son un mapa donde se reflejan diversas preocupaciones tanto estéticas como éticas.

Desde este punto de vista podemos acotar que distinguimos en Andía variantes en su obra, que pasan en una primera instancia por composiciones de planta libre y una morfología basada en planos que se interrumpen para generar las aberturas y el encuentro entre los diferentes ámbitos, acompañadas por el uso de pérgolados y grandes espacios de mediación. Su propia vivienda, la de sus padres y gran parte de la obra de su primera etapa constituyen buenos ejemplos de estas operaciones que asimilan criterios de un organicismo tardío.

Otra de las variantes de su producción es la basada en composiciones volumétricas neoplásticas -Casa Curto, Casa Herrera- de un uso más racional de los elementos constructivos regidos por grillas o entramados de materiales, siguiendo un criterio de montaje de colores y texturas, que desarrolla en algunos barrios de la ciudad durante los años 60.

La tercera variante de su producción es la que remite a su preocupación por aspectos relacionados con los realismos. En su visión, lo regional remite a los espesos muros de las casonas mendocinas que él interpreta de manera mastábrica y de volumetría compacta.

La pregunta por la identidad y lo regional que alimentó las preocupaciones de toda una generación de arquitectos, impulsó a Andía a dar una respuesta desde su punto de vista. ¿Fue una búsqueda lingüística particular o también influyó la presión de un determinado compromiso ético sobre lo que era "políticamente correcto" producir en esos finales de los 60? Independientemente de cuál fue el motivo del impulso inicial, Andía propuso algo que no se asemejaba demasiado a imágenes localistas, salvo en la pesadez de los muros, sino que incorporó una volumetría que remitía más a la arquitectura maya que a los adobes cuyanos. Pero esta observación, que a simple vista podría entenderse como una crítica a la legitimidad de la propuesta, es sin embargo un ejemplo de la firmeza en las convicciones en la toma de decisiones y de sostenimiento de una autonomía formal que él tenía como fundamento para su arquitectura, aún de manera inconsciente.

Trasladando esta problemática al campo de la literatura, Jorge Luis Borges planteaba la misma situación en referencia a la obra de Ricardo Güiraldes, diciendo de "Don Segundo Sombra" que a pesar de ser leído por la crítica de su tiempo como respuesta a la búsqueda de una verdadera temática nacional, se notaban en ese libro las influencias de tópicos desarrollados tanto por Rudyard Kipling como por Mark Twain, a quienes Güiraldes debía su formación como escritor. No obstante esa situación, el libro era genuinamente argentino, aún habiendo aceptado esas influencias, y Borges invitaba, para cerrar el comentario, a explorar todos los temas sin prejuicios y a no limitarse a trabajar en unos pocos: "A fin de cuentas o ser argentino es una fatalidad y lo seremos entonces de cualquier modo, o es una simple afectación, una máscara". (Borges 2010: T1-444)

En el caso de Andía, esta situación es equiparable a la anteriormente comentada, ya que su objetivo era interpretar y no transcribir o representar una situación. El tema de lo regional fue para él un "fin desinteresado", para usar una categoría de Kant, es decir, un fin de su propia visión de la disciplina y no un modelo a seguir.

Aún en estos temas, donde se ponen en juego valores que avanzan más allá de lo estético, pervive en él su particular intención de no repetirse en tipologías ni en conceptos que limiten su expresión, siendo el resultado tan "mendocino" como las obras de los otros momentos de su producción.

La cuarta variante de su producción son las obras que produjo sobre todo desde fines de los años 70, caracterizadas por grandes cubiertas inclinadas de losa terminadas con tejas planas. Estas obras, que siguen el tratamiento de muros inclinados, trabajan sobre un imaginario muy cercano al gusto de esos años por gran parte de la producción arquitectónica local, pero aún así, su obra se distingue de sus contemporáneos fácilmente.

La selección de obras comprende estos momentos, reflejados en una selección de viviendas individuales, desarrolladas en soledad o en sociedad con su hermano Carlos Andía, con quien compartió el estudio durante muchos años.

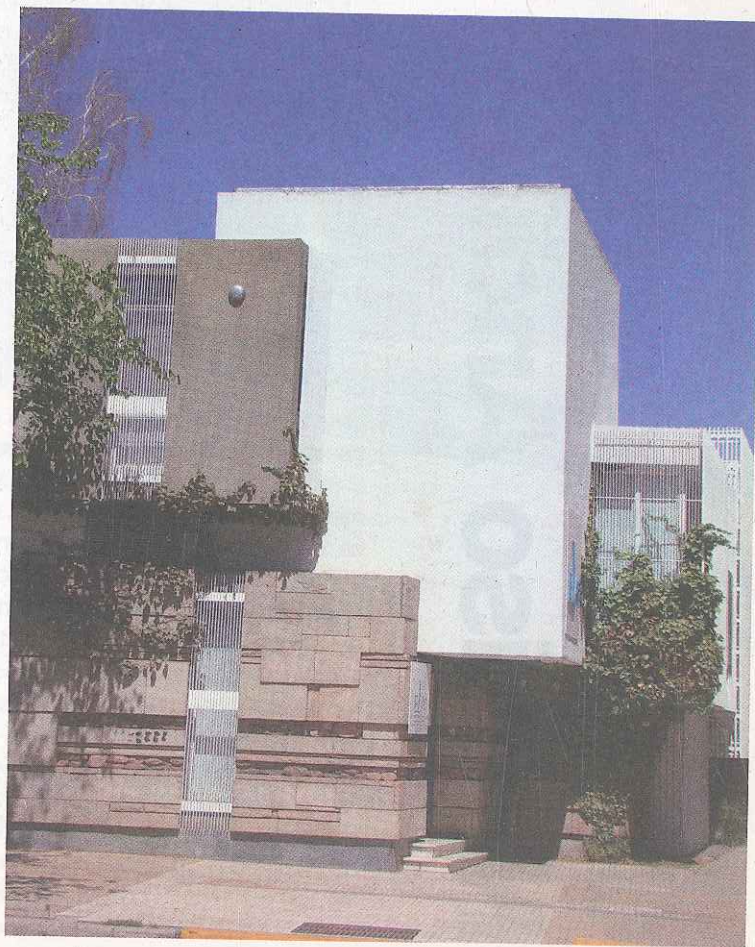
Sin embargo, no toda su producción se remite al tema de la vivienda individual, también tuvo tiempo para elaborar proyectos de edificios plurifamiliares, clubes y programas religiosos, entre otros. Lamentablemente, pocas de esas propuestas se concretaron en obras, pero en sus croquis hay criterios que hoy son de común reflexión por parte de muchos arquitectos. Entre ellos el proyecto para un "club" en donde su anteproyecto prefigura en su espacio exterior y jardinería, los parques programáticos actuales, o el proyecto original de la pequeña iglesia de Rodeo de la Cruz, cercana al centro de Guaymallén, en donde la expresividad de sus croquis alienta una volumetría de fuerte carga expresionista.

Buena parte de su producción quedó en los papeles, incluso las obras terminadas tuvieron una revisión permanente, proponiendo situaciones espaciales, desarrollando el mobiliario y aún más, corrigiendo y enfatizando en las fotografías los aspectos que según su criterio debían mejorarse.

Fachada neo-
plástica de la
Casa Herrera.

El desarrollo de mobiliarios merecía un estudio aparte, sus propuestas estuvieron dirigidas a completar su labor en algunas de las viviendas individuales, pero también desarrolló propuestas de mobiliario en serie para empresas mendocinas. Mediante esta producción, muchas familias tuvieron equipadas sus casas con muebles de Andía sin saberlo, ya que su producción se vendía en las mueblerías locales de manera frecuente.

Se comentan a continuación una breve selección de casas en base a un tópico muy desarrollado por Andía, sus reflexiones y propuestas del ingreso de sus viviendas. Sabemos que la importancia de esos espacios es fruto de una preocupación que trasciende a los actores y se instala en un momento de la cultura arquitectónica de esos años. Pero también sabemos que en la región, Andía consiguió no sólo distinguirse, sino motivar a muchos arquitectos a pensar y resolver este tema dando perfiles urbanos ricos, variados y respetuosos del espacio público, transformando esta forma de trabajar en relación con la ciudad.



Gerardo Andía

La obra

1952

Arenales 351, Villa Nueva,
Mendoza.

La obra

Cuadernos ARQ

Casa materna Narciso Andía

Años antes de la construcción de su propia vivienda, aun siendo estudiante, Gerardo Andía proyecta esta casa para sus padres, que a pesar de su juventud es una obra madura. La posibilidad de trabajar dentro de su entorno familiar le da la oportunidad de desarrollar experimentalmente ciertos temas recurrentes que amplía y perfecciona en los años siguientes: el recorrido desplazado hasta el ingreso, el recurso de mediar escalas mediante espacios intermedios, la chimenea como pivote de la articulación del espacio, el recurso del verde como regulador del clima, la materialidad como campo de exploración sensible, etcétera.

La vivienda se localiza en una de las avenidas principales de Guaymallén, funcionando como un centro de irradiación de la producción arquitectónica de Andía. Con el transcurso de los años, una buena parte de las viviendas de profesionales y empresarios de esta parte del Gran Mendoza confió a Andía el proyecto de su vivienda, logrando de esa manera que el perfil de los barrios aledaños se nutriera de su producción y generando en la zona un reconocimiento profesional que se expandió sobre todo el Gran Mendoza.

El proceso de trabajo que desarrolló en esta obra está apoyado en bocetos y perspectivas. Como en otras obras que luego proyectó, podemos aquí también acompañar el ritmo y las especulaciones a través de las múltiples imágenes que acompañaron su labor y sus preocupaciones proyectuales.

El registro gráfico es minucioso, como si Andía hubiera sabido del destino de su trabajo y conjeturara ya desde sus primeras obras el valor que tendrían sus propuestas. Organizó entonces su producción de imágenes para comunicar su proceso de diseño, mostrando la "cocina" de su trabajo y facilitando el camino a quienes, en un futuro, quisieran comprenderlo.

Él no hablaba de su obra ya que según su criterio esa era una tarea de la crítica. Los croquis, tanto de ideas conceptuales como de detalles concretos del mobiliario, son parte del patrimonio documental donde se transparenta su forma de proyectar.

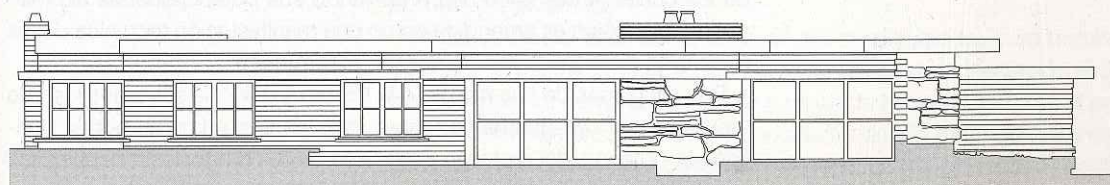
Sus anteproyectos están acompañados de informes gráficos, de alternativas posibles de equipamiento, de posibilidades de resolución técnica, del listado de especies de jardinería a emplear.

Andía hizo del dibujo un medio de comunicación que reemplazó el relato escrito, ya sean memorias descriptivas, reflexiones o comentarios que de ordinario emplean otros arquitectos a la hora de ponderar sus aportes.

En la secuencia de imágenes con que relata esta obra, se pone de manifiesto la construcción de un recorrido espacial que va contando las experiencias de las relaciones que vertebran los elementos de la arquitectura, poniendo énfasis en los "climas" que dichos planos de materialidad construyen. Desde el ingreso hasta el jardín, las representaciones muestran la obra de manera cinematográfica, como si fueran una serie de viñetas que develan el escenario para la puesta en escena de la vida familiar, por lo tanto no son representaciones abstractas dirigidas desde la exclusiva mirada "moderna", sino representaciones específicas donde



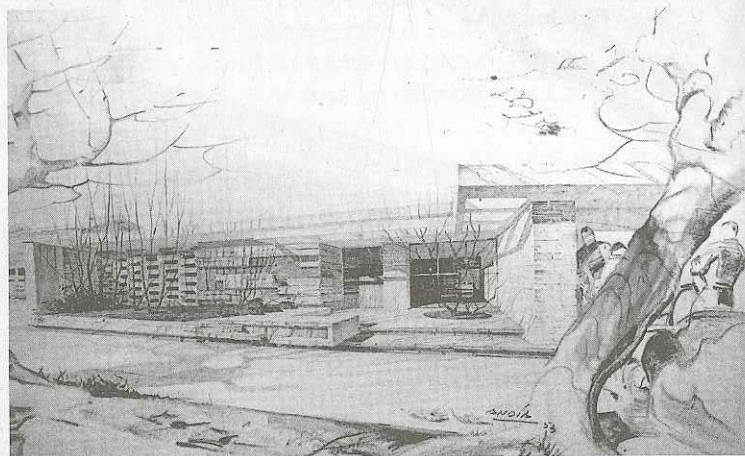
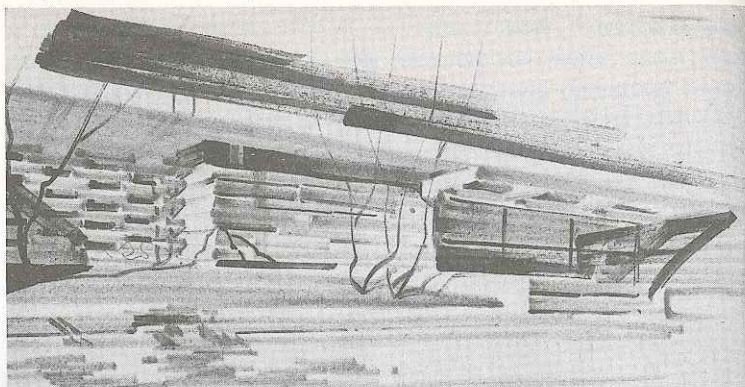
La obra



0 5m

Croquis de
estudio.

Perspectiva
desde el acceso.



no faltan el cuadro familiar, los almohadones o el mantel de la mesa. Andía habla en sus croquis de un hombre concreto, situado.

Para él no hay un modelo universal de sujeto de la experiencia arquitectónica, ni una arquitectura que no esté situada en un contexto próximo y concreto.

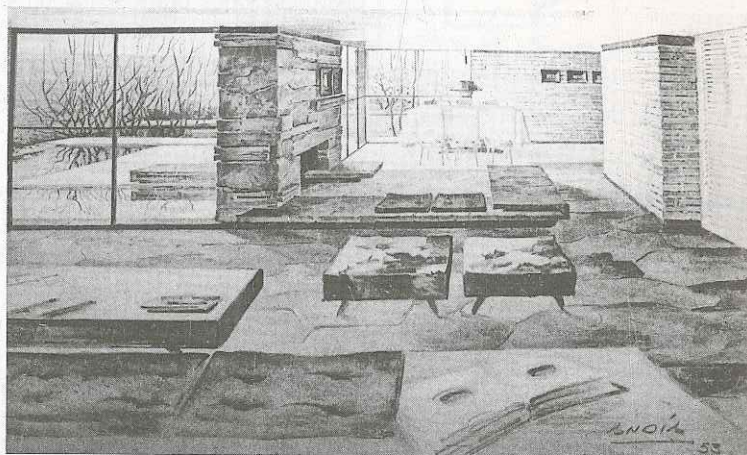
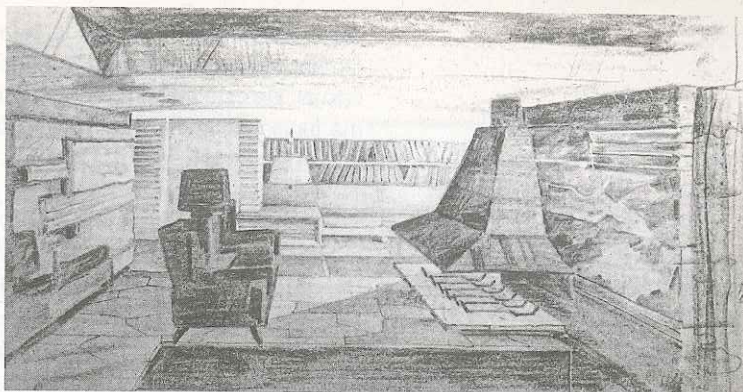
El valor de lo tectónico se apodera del espíritu de las representaciones. Pisos, muros, transparencias, la luz, son los materiales proyectuales de los cuales Andía hace uso, trabajando sus potencialidades expresivas. La expresión es entendida como una manifestación tectónica de los materiales más que como un desahogo formalista.

Son los planos de sus muros, o la textura y color de sus pisos los que "se expresan". La geometría, sobre todo en sus primeras obras, contiene la potencia del material. El recurso de la composición neoplástica no aleja a Andía de la capacidad de reforzar las sensaciones que los materiales expresan, manipulación que permite sostener el valor de la permanencia de su obra.

La expresión, ese tópico recurrente de los arquitectos, es entendida

Estar íntimo.
Perspectiva
interior.

Sala de estar.
Perspectiva
interior.



por Andía desde una lógica de mediación, no desde una visión expresionista. Los materiales se transforman en los medios por los cuales la expresividad se manifiesta: cualidades de la tectónica que Andía selecciona o promueve en cada propuesta.

A través sus croquis también puede verse la evolución de las propuestas de mobiliario que acompañan cada decisión y cada cambio. Resaltan en esto la visión no exclusivista con que construye lugares para la convivencia familiar.

Andía desarrolla aquí, como tema, el uso de pergolados para terminar de definir formalmente la casa. Con ellos se establece la mediación escalar en el ingreso, demarcando el breve recorrido hasta él. También el pergolado define las áreas sociales exteriores rodeando parte del perímetro de la vivienda y en el mismo espacio del jardín, donde proyecta un sector que rescata la idea de patio embalosado de la vivienda tradicional.

Pero esta semejanza no está resuelta tipológicamente o mediante la recreación de una imagen del pasado, sino en su disposición, articulando la relación con la calle y el estar principal. Esta disposición es dictada

Corte.

Planta.

Patio.

La obra

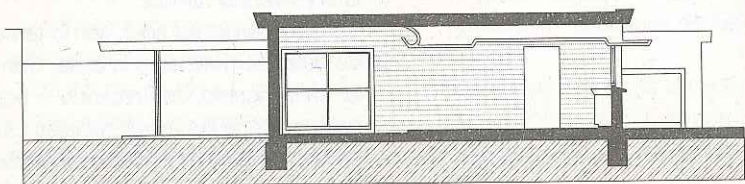
por la necesidad funcional de establecer un espacio para el encuentro familiar, donde sea posible la reunión, la comida al aire libre o un evento casual. De esta manera, Andía encuentra en la reflexión sobre el programa funcional, la forma de dotar de identidad al espacio, y por lo tanto no necesita de la metáfora, ni del recurso mimético con tipologías del pasado para resolverlo.

Esta convicción de que la resolución funcional puede otorgar sentido al espacio de la vivienda, se apoya en una visión compleja del programa arquitectónico, y la capacidad de capturar con la imaginación las atmósferas donde las actividades de la familia puedan realizarse de forma plena. Para Andía, esto es parte de una mecánica de trabajo desarrollada en toda su obra. Si bien en algún momento de su producción las preocupaciones por rescatar un imaginario de lo auténticamente local se sobrevaloraron por encima de los criterios de autonomía de la forma abstracta y los requisitos funcionales de los modernismos, no se puso en riesgo la calidad con que abordó los temas centrales del hábitat.

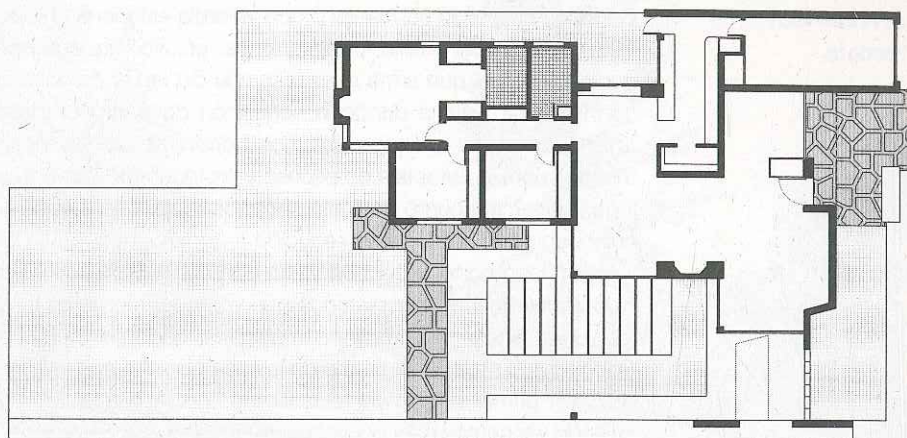
El interior la chimenea es el centro de atención, definiendo el espacio central de la casa, proyectada en un gran muro de piedra que divide el estar con el exterior. Las diferentes alturas de los cielorrasos continúan los niveles del pergolado exterior definiendo los espacios interiores. La horizontalidad es la dirección predominante de la especialidad disparando la mirada hacia el jardín exterior.

El jardín ha sido proyectado con el cuidado de asemejarse a una disposición y crecimiento espontáneos. El césped tradicional es reemplazado por la hiedra que en su exuberancia, invade y coloniza el predio con pocos recursos de mantenimiento. Distribuye estratégicamente los árboles, no sólo en función de la sombra, sino por su colorido y escala.

Las respuestas al tema de la jardinería están pensadas tanto desde una organización visual como desde el cuidado del recurso hídrico, tomando en consideración el clima seco de Mendoza, que necesita del verde como atenuador del clima y de una cultura de oasis que no renuncia al disfrute de los espacios abiertos ajardinados.



0 5m



0 5m



1958

Bandera de los Andes 4931,
Villa Nueva, Mendoza.

La obra

Cuadernos ARQ

Casa estudio Andía

Cercana al centro de Guaymallén, en un espacio residual de forma triangular, conformado por el antiguo ingreso a la ciudad, el carril Bandera de los Andes y el nuevo, por ese entonces, Acceso Este a la ciudad de Mendoza, Gerardo Andía eligió edificar su propia vivienda-estudio en 1958.

La elección del predio, conjeturamos, estuvo ligada al pequeño parque longitudinal que arma el acceso a la ciudad, y provoca una ruptura con la trama urbana dando la sensación de participar de un espacio abierto de mayor envergadura. Los frondosos árboles obstaculizan la mirada sobre la autopista de acceso y protegen del ruido circundante. El lugar se percibe como un límite entre lo urbano y lo natural y esta particular condición debe haber seducido a Andía para su elección.

En su lado norte, el terreno limita con el antiguo carril de acceso a la ciudad, flanqueado por plátanos que ya en su momento se verían añejos. En su límite sur, una línea imaginaria, dada por la mensura, fue el único límite impuesto al predio de la casa con el parque del ingreso.

En un primer anteproyecto realizado, Andía proponía su vivienda siguiendo las pautas más convencionales sobre el asoleamiento y la zonificación. El lote, con su largo frente orientado al Norte, permitía un proyecto longitudinal de la vivienda abriéndose a un jardín delantero y cerrándose al espacio público que configuraba el nuevo ingreso a la ciudad.

La propuesta seguía la geometría del predio y planteaba los servicios en el límite sur.

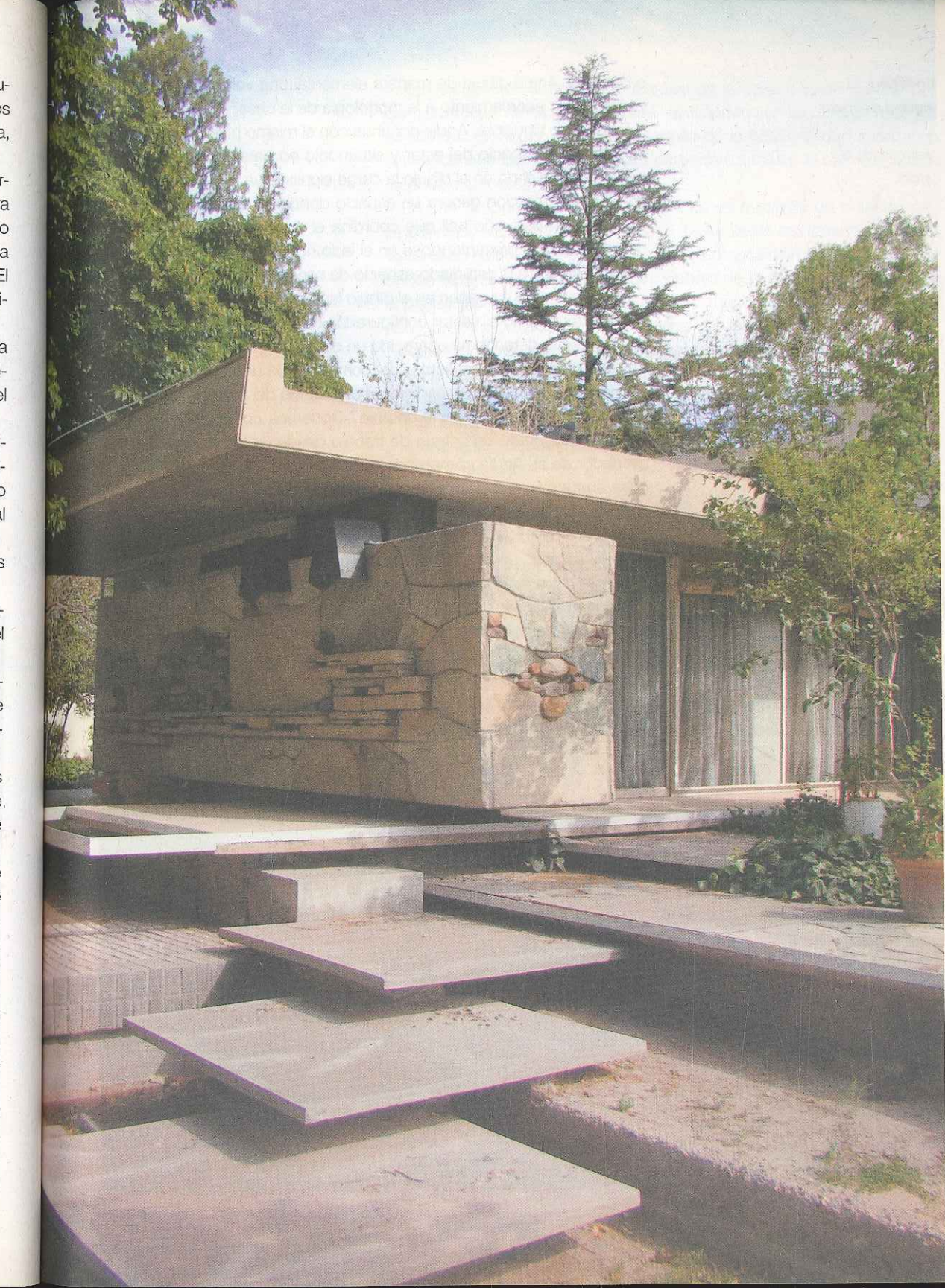
Las zonas de estar se localizaban en el sector más ancho de la planta triangular en el sector noroeste. Los dormitorios se recostaban sobre la base del triángulo cerrándose en el núcleo de servicios del dormitorio principal.

El ingreso divide la planta en dos y el verde se localiza de manera paralela al viejo carril. La compacidad de la planta deja el verde como borde del planteo y se recuesta innecesariamente sobre el límite sur. La convención de la disposición reduce el uso del terreno en su espacio libre.

El planteo es compacto, pero poco riguroso y muy limitado en sus pretensiones. Estas presunciones y seguramente otras, hicieron que Andía abandonara la propuesta y una serie de nuevas alternativas se fueron alternando hasta encontrar la respuesta definitiva.

En una de las siguientes aproximaciones, Andía especuló con abrirse al límite sur del parque alejándose de él y dejando apoyado en el borde solamente el lugar del comedor. Pero lo más importante es la localización de un núcleo central en la planta. Un pequeño depósito que permite construir un centro compositivo que abre la posibilidad de trabajar en el futuro con un punto fijo en el que anclar el trabajo y a partir de él reflexionar y proponer una relación más activa con el entorno. Andía refuerza este núcleo pintándolo de negro, dando a entender su importancia en el proceso de diseño y no en el programa que alberga, y localiza las áreas abriéndose en todas las direcciones.

No hay aquí disposición del ingreso, sino un entendimiento primero de cómo quiere trabajar el proyecto relacionando programa y contexto. En este planteo también se disponen dos de las chimeneas que acompañarán las futuras propuestas. En la esquina superior derecha de la



En la pág. 57,
ingreso a la casa.

Vista desde el
jardín.

La obra

propuesta, Andía dibuja de manera elemental una volumetría compacta como primer acercamiento a la morfología de la casa.

En el paso siguiente, Andía continúa con el mismo planteo, pero avanza rotando el espacio del estar y situándolo en paralelo al límite del terreno reconociendo en el dibujo la carga significativa de la geometría del predio. Esta rotación genera un espacio donde localiza el ingreso de la casa con un pequeño hall que coordina el resto de las actividades. El dormitorio sigue presentándose en el lado norte de la planta con la chimenea con un más estudiado espacio de servicio.

Muy levemente aparecen en el dibujo las primeras líneas de tratamiento del exterior pero sin estar configuradas convenientemente. Pero en el límite superior derecho ha aparecido un cambio importante. Un pequeño esquema en corte de un sector del comedor con una chimenea, la losa y el piso que reemplaza el esquema volumétrico del planteo anterior.

¿Qué puede significar este cambio? Podemos conjeturarlo: después de haber adoptado un criterio de trabajo desde un núcleo y la rotación alrededor de él, Andía comprende que el proyecto debe seguir pensándose en función a relaciones espaciales que permitan vincularse con el contexto, y no desde operaciones volumétricas, como en el croquis anterior. Pero también nos sugiere de manera gráfica el sentido que tiene para él, habitar: un techo y un suelo que da cobijo, y una chimenea, elemento representativo del encuentro y la sociabilidad doméstica.

El corte refleja esas preocupaciones, pero también es una herramienta con que expresar la decisión, de modo de seguir el trabajo y posibilitar su desarrollo. Complejiza de aquí en más sus decisiones sobre el proyecto, utilizando otras herramientas como los croquis, haciendo más fuerte el vínculo con el exterior, el tratamiento de los límites de la casa y las articulaciones con los lugares de actividades familiares.



Vista desde el
parque, acceso
este.

Andía sigue desarrollando el planteo de la casa a partir de ese núcleo central en varios planteos más, apoyándose en recurso de rotar los ambientes alrededor de él. El desarrollo de la funcionalidad avanza en la medida que localiza actividades particularizadas en el planteo, desde criterios espaciales.

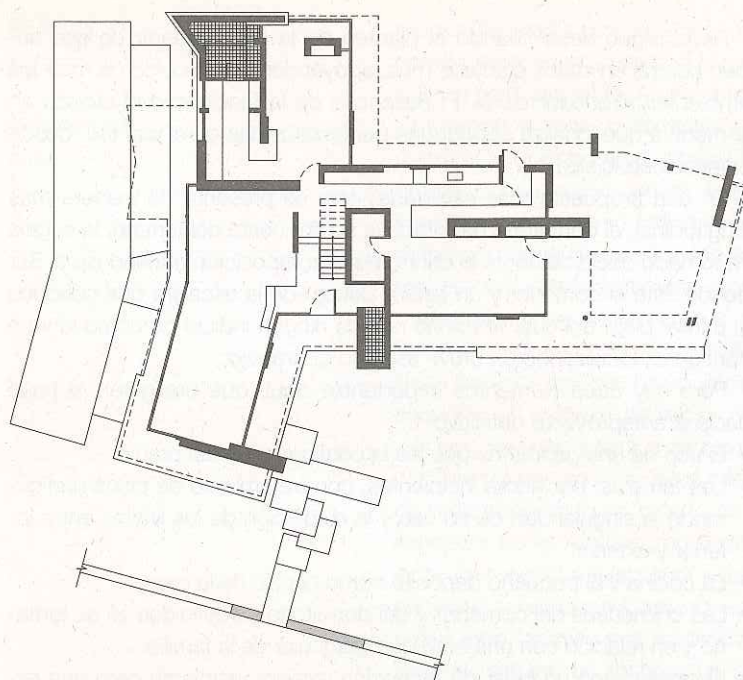
En una propuesta más avanzada, ésta se presenta de manera más longitudinal, el dormitorio ha rotado al sector oeste del terreno, la cocina va tomado decididamente el centro de la composición abriéndose al Sur donde está el comedor y un jardín. Debajo de la escalera que conduce al primer piso, del cual Andía no nos da ningún indicio de cómo lo va a configurar, localizando un breve espacio de trabajo.

Pero hay otros elementos importantes aquí, que prefiguran el paso hacia el anteproyecto definitivo:

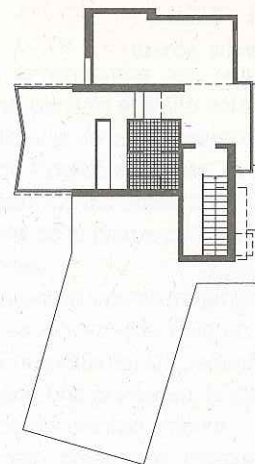
- El uso de una geometría que lee la configuración del predio.
- Las terrazas, por ahora incipientes, con tratamiento de pisos prefigurando la singularidad de su uso y la disolución de los límites entre interior y exterior.
- La cocina y el pequeño depósito como centro de la casa.
- Las chimeneas del comedor y del dormitorio ya definidas en su tamaño y en relación con una actividad particular de la familia.
- El ingreso con un lugar de recepción exterior incipiente pero que estratégicamente localizado, permite un mirada sesgada prefigurando un recorrido hasta el límite del predio.

En una próxima etapa, con el convencimiento de haber llegado a una solución definitiva, (si es que con Andía se puede hablar de algo definitivo y cerrado, ya que todas sus propuestas, y esta específicamente es constantemente revisada a través del tiempo) rota el plano y localiza el





Planta baja.



Planta alta.



Norte hacia arriba. Nos manifiesta de esta manera su deseo de comunicar los resultados de su exploración, y para ello adopta ciertas convenciones gráficas y disposiciones normadas por la costumbre, y nos relata la planta. La acota con números y especificaciones de materiales, pero también con comentarios tales como “terrazza íntima”, “cena de verano”, o bien “terrazza para fiestas y paseo a la terraza de fiestas”.

La importancia de establecer un vínculo con un público o con colegas y estudiantes, (podemos suponer esto, ya que es el proyecto de su propia vivienda y no un encargo), convierte la representación gráfica en un relato que cuenta la obra, pero también refleja la seguridad del valor de lo aportado. Establece un vínculo con el proyecto, atravesado por intereses académicos como el rigor de la funcionalidad y los aspectos técnico-constructivos, pero también invita a compartir las experiencias sensibles que la obra propone.

En este proyecto definitivo, la vivienda adopta una geometría más abierta, que invade transversalmente el predio triangular, quedando dividida en dos partes, una en el sector oeste y otra en el este, atravesadas por el estar de la casa y la gran expansión de la explanada.

Este planteo permite varias cosas. En primer lugar, una decidida integración con el jardín de la casa, donde la sala de estar se rodea del verde intenso de la vegetación proyectada también por él, intensificando el disfrute del espacio exterior.

En segundo lugar, al no recostarse sobre su límite sur, la casa puede abrirse también al parque lateral de la autopista de ingreso a la ciudad. La casa aprovecha entonces el espacio público del entorno y éste recibe

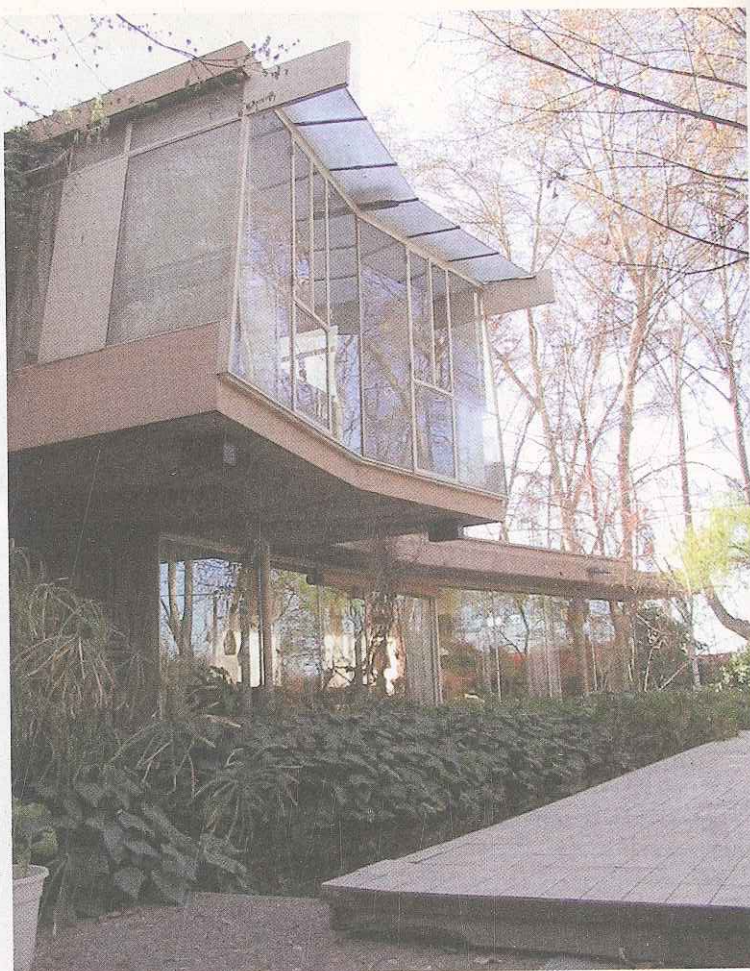
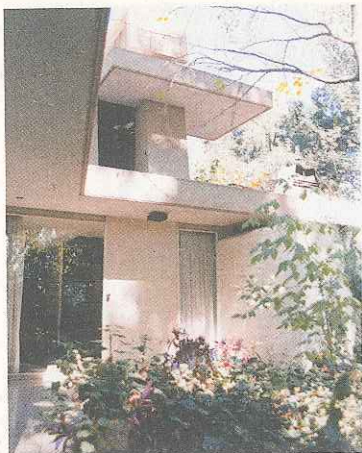
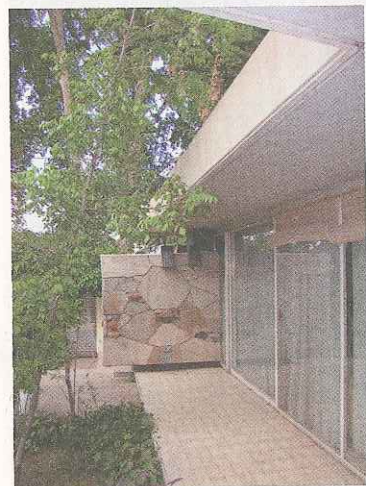
Dos vistas de la
sala de estar.



a la casa sirviéndole de soporte. (En los primeros años de construida la casa, ésta se disponía libremente sin poner límites físicos con el entorno, hoy esa posibilidad se encuentra negada y con ello la de recorrerla visualmente desde el espacio público).

En tercer lugar, el planteo desarrollado se lee como un recorrido espacial, donde la diversidad de aberturas genera múltiples lecturas. El concepto de un espacio temporal que obliga al recorrido a través y alrededor de la casa, se pone de manifiesto de forma consciente y decidida, exigiendo una participación activa del espectador para poder interpretar y cerrar la experiencia estética que ofrece la espacialidad de la obra.

El planteo desde una mirada en corte del desarrollo del proyecto diluye el volumen en planos y transparencias que reafirman la relación exterior-interior. El ingreso está contenido entre un muro de gran presencia



plástica y el pequeño cuerpo de servicios de ladrillo blanco, pero la jerarquía es débil, solo lo necesaria para armar un recorrido hasta ingresar y luego volver a salir a través de la terraza o el estar diario

Todo el predio es una isla armónica, un ejercicio de equilibrio y composición que ficciona la naturaleza. Nada es natural, todo es naturalizado. El verde se dispone como surgido de manera espontánea, invasivo; trepa paredes, cubre peldaños, desconoce límites. La casa responde separándose levemente del suelo. El delicado equilibrio logrado da la sensación de ser invadido por el jardín, pero al despegarse del suelo, la casa logra el reposo y la calma suficientes para mantenerse en tensión dinámica con su entorno.

La funcionalidad de la casa se resuelve con una gran planta libre cuya cubierta está sostenida por tabiques estructurales y ligeras columnas metálicas, con vigas dentro de losa que no interrumpen las vistas hacia el exterior. Con este recurso, estares y comedores, cocina y escritorio de

Vista desde el
jardín.

Volumen del
dormitorio en
voladizo.

Muro de ingreso.

apoyo se localizan sobre la planta separados por núcleos de servicios y la escalera. Sólo el dormitorio principal con sus servicios no se resuelve dentro de la libertad de la planta sino como un núcleo recostado sobre el lado sureste de la casa.

En la planta alta, el estudio sobrevuela sobre el jardín, avanzando en voladizo sobre el vértice del triángulo del terreno, envuelto en el verde del parque. La forma de la planta no responde sólo al recorrido espacial, sino que el diseño y la disposición del mobiliario determina superficies y proporciones. Andía estudia de manera particular el mobiliario, propone y dispone en relación al lugar que tiene que ambientar, y este estudio lo aleja de una interpretación generalizada del programa, podemos decir que es una reflexión de lo que él entiende por funcionalidad. Es decir, la función como un componente que activa la espacialidad, resignificándola en la interpretación de las necesidades específicas de los habitantes.

Tensionado por los requerimientos, pero no condicionado formalmente por ellos, el proyecto adquiere un plus de sentido que lo conduce hacia la construcción de una obra de arquitectura auténtica, deudora lógica de una sensibilidad epocal, pero no subsumida por la idea de "estilo", ni por la asimilación pasiva del entorno, ni por la retórica del discurso realista del "color local".

Como espacio-síntesis de la obra, y de aquí en más, de uso frecuente en muchos proyectos, un lugar de singular importancia lo configura la gran terraza de expansión abierta al Este. Es una plataforma de avanzada sobre el jardín de reminiscencias expresionistas, una figura que asemeja una pista de aterrizaje o de baile con un programa abierto y de presencia fuerte, un espacio social por excelencia que refleja el espíritu gregario de los habitantes. Para Andía, las reuniones familiares, las charlas de amigos, la sociabilidad, son componentes importantes en la configuración del programa de la vivienda. El disfrute de la vida doméstica tiene para Andía mucho que ver con esta relación social que la casa posibilita. Habitar no es un refugio para la intimidad solamente, sino que la "vida plena" no puede estar separada de lo público, ya sea de sus preocupaciones políticas o el encuentro familiar. La gran terraza es una figura retórica que permite contener simbólica y físicamente estas preocupaciones.

Gerardo Andía proyecta tres chimeneas para la casa, la primera en el estar principal, lugar de reuniones sociales, de encuentro de colegas y amigos, aparece desde los primeros croquis y nunca se construye. La vista al jardín, su relación sólo interrumpida físicamente por los ventanales, define mejor para Andía el sentido de ese espacio que el simbólico artefacto y por lo tanto lo descarta en el desarrollo de la obra. Pero su presencia es notoria definiendo uno de los límites entre el estar diario y la cocina y en el dormitorio principal, dos lugares íntimos, de recogimiento familiar. Es como si Andía manifestara en ese gesto, lo que es más cercanamente suyo. Y a su vez, su propia presencia arrastra, sitúa y duplica, el corazón simbólico de la casa, la chimenea, allí donde él se encuentra con sus valores personales más profundos y significativos, haciendo palpable la fuerte identificación con su propia creación.

1966

Emilio Civit 127, Mendoza.

La obra

Cuadernos ARQ

Casa Budan

La casa se localiza en una de las avenidas más importantes y jerarquizadas de la ciudad que arma el eje Este-Oeste, conectando la avenida San Martín con los portones del parque. La importancia de la avenida se debe la continuación del eje de simetría del trazado de la nueva ciudad proyectada por el ingeniero Julio Ballofet después del terremoto de 1861.

La avenida adopta el nombre de un gobernador progresista impulsor de obras como las del propio parque, Emilio Civit, y tiene como remates formales dos puntos verdes importantes del tejido urbano mendocino, la plaza Independencia, de 4 hectáreas, y el parque, siendo su último jalón el Cerro de la Gloria.

El crecimiento urbano proyectado sobre esta zona tiene especial connotación al tener como borde este las líneas del ferrocarril y hacia el Oeste el importante parque General San Martín. Se localizaron en el sector parcelas de gran jerarquía, con superficies generosas y con una reglamentación municipal que garantizaba la extensión del modelo urbano de oasis y la pretensión de ciudad jardín.

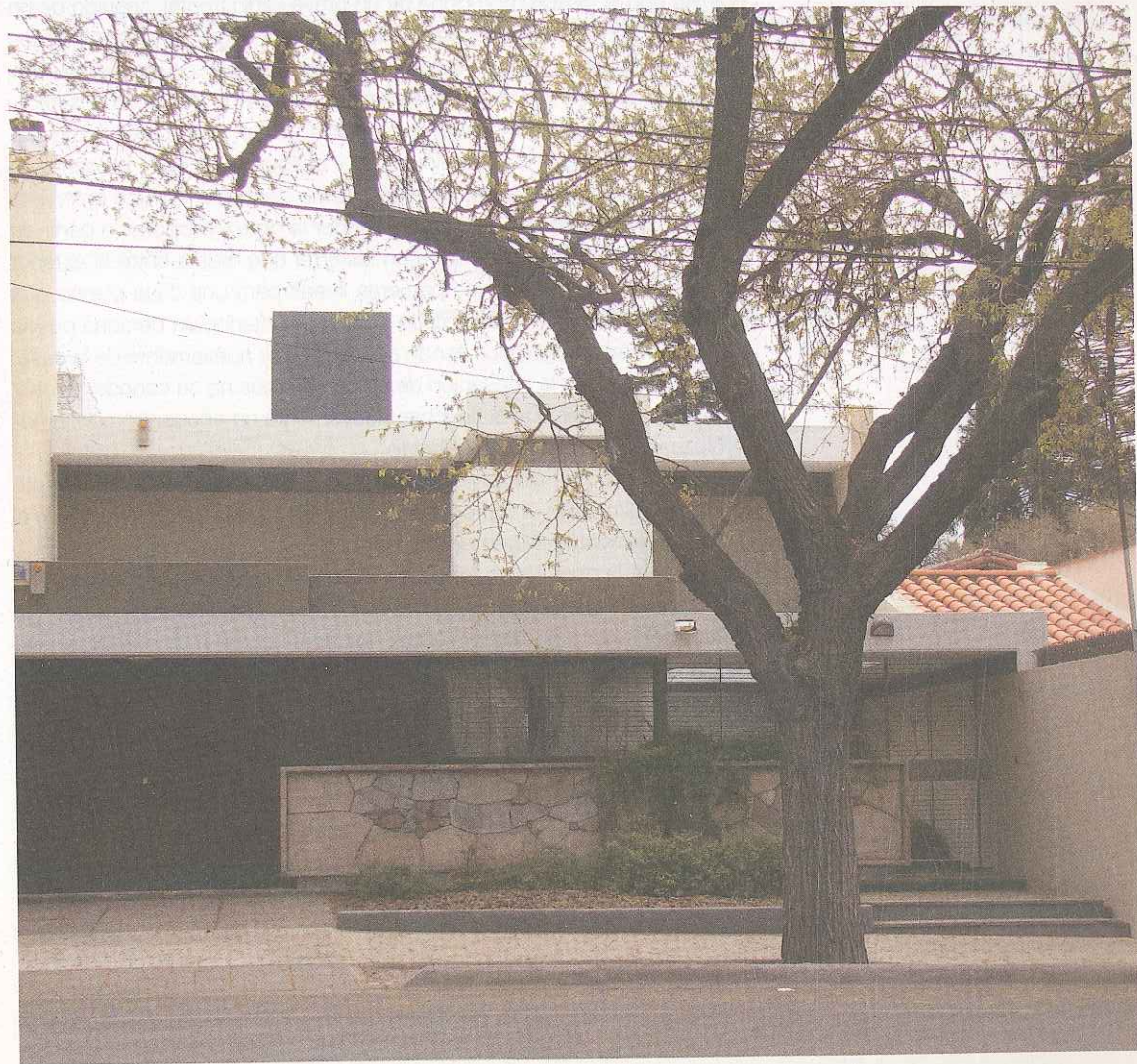
Es así que se conformó un área residencial con importantes retiros frontales verdes según normativas especiales con un crecimiento sostenido desde la década del 20 del siglo pasado. Su perfil se armó con casonas de lenguajes variados dominado por los historicismos, sin faltar interesantes manifestaciones del Art Nouveau.

Ya en los años 60, Andía desarrolló varias propuestas de viviendas individuales sobre esta calle, y exploró diferentes variantes expresivas, pero teniendo como constante la interrelación entre el espacio público y el espacio propiamente dicho de la vivienda a través de un espacio ajardinado, de las cuales la Casa Budan es un excelente ejemplo.

La forma de empezar a comprenderla es mediante su escala, ya sea dentro del perfil de la avenida o en sus componentes compositivos o en relación con el usuario. La casa se dispone en una avenida donde tradicionalmente se edificaron imponentes casas eclecticas hasta muy entrado el siglo XX. Sin embargo, Andía no se desprendió de sus convicciones y desarrolló un proyecto donde prevalece el uso de techos bajos, cuyos cielorrasos al alcance de la mano fueron un sello indiscutible de gran parte de su producción, dando una escala muy humana a la obra, a contrapelo de la producción de la arquitectura del entorno, pero consciente del tiempo histórico. Otorgó de esta manera al perfil urbano un corte singular, donde la casa se percibe levemente.

La altura de los cielorrasos, la profundidad de los espacios y la materialización de los planos que contienen los lugares también remiten a una escala donde el usuario siente su casa como un resguardo del mundo exterior. Es a partir de esa idea de protección que se establece un vínculo con los espacios exteriores, mediados por los bajos pergolados, que son un filtro al rigor climático de la zona. Los planos de la obra actúan como mediadores del contexto, resguardan del ruido de la calle, del clima y favorecen la privacidad necesaria.

El dominio de la escala también habla de una actitud ética, de entender la relación de la casa con su ocupante. Éste no está allí para manifestar



En la pág. 65,
vistas de la
fachada.

una apariencia social que necesita de una arquitectura de representación como lo fue el Eclecticismo, sino que es un usuario consciente de la importancia de mirar la casa como parte de un tiempo donde los valores de la modernidad son hegemónicos y miran al futuro con optimismo.

Esta mirada de los propietarios también refleja la confianza que depositaban en una profesión y en un arquitecto en particular para encontrar soluciones libres de prejuicios y atentos a los cambios culturales de la época. La confianza que depositaban los propietarios en su trabajo fueron oportunidades no desaprovechas nunca por Andía, quien entendía además la importancia de resolver las necesidades de los usuarios, así como también de decidir la apariencia de sus obras respondiendo a su sensibilidad.

Desde la propuesta en planta, lo que resalta es la relación espacial en el desarrollo de la vivienda, donde la secuencia que se experimenta desde el límite con la calle se compone de un breve jardín frontal, seguido de un patio pergolado que actúa como hall de ingreso, seguido, ya en el interior, de los espacios sociales de la vivienda, para continuar de manera espejada con un espacio intermedio nuevamente pergolado y el jardín posterior.

La secuencia desde lo abierto, seguido por lo semicubierto a lo cubierto y nuevamente a lo semicubierto y al espacio abierto, presenta un relato espacial que permite, como él mismo describía -en una entrevista realizada por Alejandra Sella-, comprender la obra y proponer a partir de los elementos de la arquitectura un sistema que medie entre el exterior y el interior: "Cuando tiro las primeras líneas para una casa pienso que luego de abrir la puerta de acceso y de ver el interior, un persona pueda sentir que hay un lugar por donde se puede salir nuevamente de la casa. No me gusta crear la sensación de un camino que no se conoce, sí intuir instancias, y saber que al final hay nuevamente un encuentro con la naturaleza, con el espacio no cubierto".

Este estudio de relaciones que tienen en la escala un componente fundamental ha sido una preocupación en la mayoría de la obras y son el eje desde el cual el proyecto se desarrolla.

Al analizar la obra, luego de comprender este eje de trabajo, puede verse en primer lugar del desarrollo de la fachada. Retraída del límite con la calle, se compone de una gran viga que actúa como marco de una serie de planos de diferentes materiales. En el borde inferior un volumen revestido en piedra contiene un cantero. De manera escalonada aparecen en la parte superior una serie de volúmenes que dan cuenta de la profundidad.

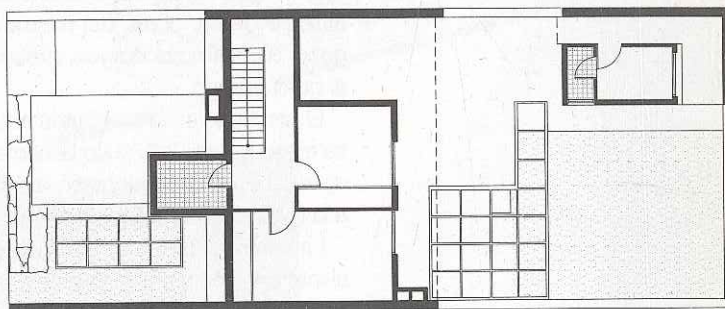
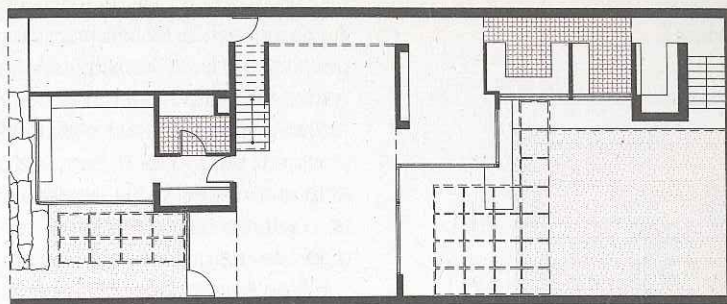
Las referencias neoplásticas son notorias, la viga de borde y el volumen sobresaliente de la planta superior son los ejes perpendiculares a partir de los cuales se distribuyen los diferentes planos de materiales.

Analizando la planta, lo primero que notamos es la apropiación de todo el predio en una secuencia de lugares que se apoyan en los espacios exteriores como centros de atención. En el ingreso se localizan la cochera y un dormitorio. Luego, de manera frontal al jardín posterior, las áreas sociales y, recostada sobre el límite oeste, el área de servicios.

En la planta alta se ubican los dormitorios con la escalera y los servicios en el límite sur. La planta se desarrolla con gran claridad funcional.

Planta baja.

Planta alta.



No hay excesos ni gestos que empañen la resolución. Su riqueza está en reflejar de manera consistente las referencias al espacio que la contiene. Es decir, no es una planta surgida de un desarrollo esquemático sino producto de una elaboración en base a articulaciones de lugares específicos para el desarrollo de la vida doméstica.

El resultado es también de orden visual, la relación entre los espacios cubiertos, semicubiertos y abiertos es la base del criterio compositivo de la cual parte. Como se dijo en un apartado anterior: la preocupación por lograr un enlace eficaz entre las unidades funcionales debe entenderse desde un criterio espacial que trata de trascender el criterio de circulación y *zoning*, y de esta manera alcanzar una obra integral que articule todos los componentes de la arquitectura. Andía logra plenamente estos objetivos y los trasciende en una obra que detiene nuestro flujo perceptivo.

La obra es moderna en el sentido estricto del término, al convocar para su entendimiento a un sujeto activo en la experiencia estética, tal como lo pregonaba uno de los tópicos más representativos de la modernidad del siglo XX.

1967

Israel 1036, Mendoza.

La obra

Cuadernos ARQ

Casa Curto

En 1967, en una calle de escasas dimensiones de la ciudad de Mendoza, Andía desarrolla un proyecto donde la volumetría es una composición neoplástica de diversos materiales: piedras, revoques y entramados metálicos desplegados a través de un juego de entrantes y salientes que se resuelven con elegancia y equilibrio.

El perfil urbano de la pequeña calle, de sólo 100 metros de largo, denota una imagen y una escala pintoresca, aunque parezca un oxímoron, un "pintoresquismo moderno", ya que las construcciones siguen los códigos de la arquitectura de los años 50 Y 60.

El lote es pequeño, con una fuerte pendiente hacia la calle, la fachada aparece apretada, ajustada forzosamente en el frente de la casa, y los volúmenes salientes se escalonan hacia el espacio público en un atrevido intento de resistirse a la gravedad. Esta operación de escalar los volúmenes hacia afuera enriquece el perfil urbano y lo asemeja al resto de las obras del mismo sector. Si bien los edificios no persiguen los mismos códigos, presentan los mismos intereses en relación al perfil urbano.

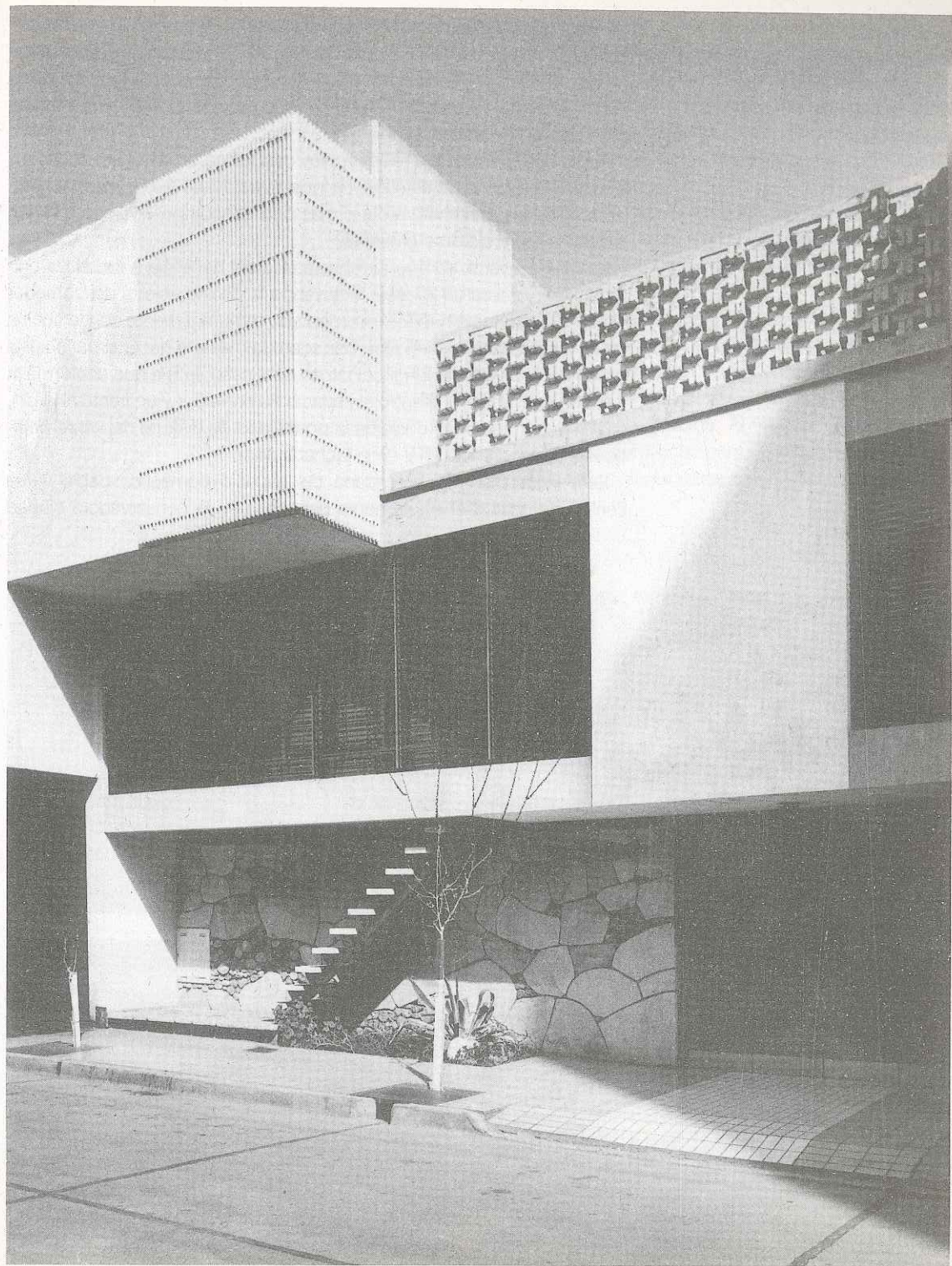
El resultado es una fachada abstracta de una rica diversidad, y rigurosa en su formalidad, cuyo basamento de piedra sostiene la composición donde se localiza el ingreso a través de una pequeña escalera paralela a la línea de la calle, que sube hasta alcanzar el nivel de piso de la casa.

La casa se abre a un jardín lateral abierto al Norte del predio, donde el interior avanza hacia el exterior a través de una terraza de expansión. La disposición cuidada de la jardinería habla de una casa urbana, no ya localizada en la periferia, donde se podía experimentar con una visión más naturalista el tratamiento exterior.

Andía da cuenta de esta condición, por lo que empieza a trabajar los muros medianeros rigurosamente. Los reviste en piedra definiendo con claridad los límites de la propiedad, en lugar de difuminarlos como lo hace en las casas alejadas de la ciudad. Incorpora una fuente de base circular acentuando la artificialidad de la intervención, sin olvidar el valor agregado que el agua tiene para el imaginario social de la cultura del oasis. La retícula ortogonal de la ciudad se impone en el proyecto de la arquitectura y la jardinería, permitiendo un uso intensivo del espacio acotado del predio.

La terraza se cubre con una pérgola ligera de madera y la galería norte, conformada por el retroceso de la planta inferior, está sostenida por columnas metálicas que permiten con menor sección, aligerar la estructura y mejorar la visión hacia el jardín.

La preocupación de Andía en el tratamiento del jardín de este proyecto, como en todos los otros, no es casual ni fruto de una obsesión perfeccionista, sino que está muy ligada a la tradición de la región. En un clima seco, la forestación y la jardinería son una necesidad sentida socialmente. Cualquier habitante de Mendoza lleva impreso en su genética a un agricultor y esto se traduce en las calles y los paseos de la ciudad, siendo una extensión del trabajo agrícola transformado, a través de sus arboledas y su sistema de riego, en paisaje urbano.



En la pág. 69,
vista de la fa-
chada.

Planta 2º nivel.

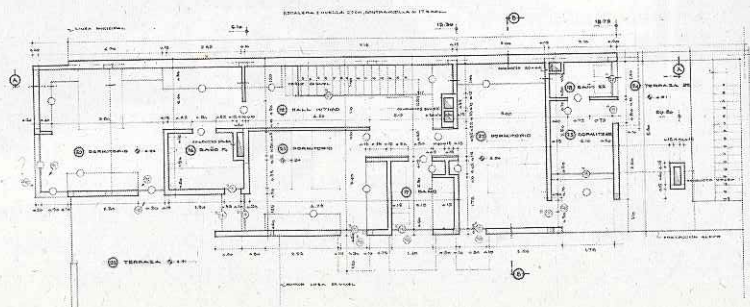
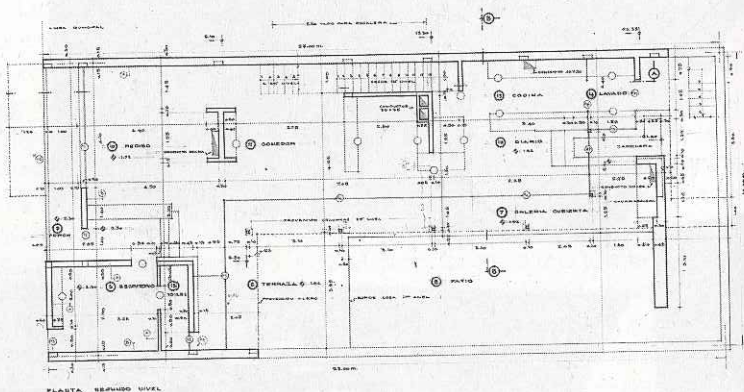
Planta terraza.

Por lo tanto, la tarea de forestar y ajardinar ha sido asumida por los arquitectos como parte indisoluble del proyecto de arquitectura, y el tiempo dedicado a su resolución puede ser visto como el tiempo de completamiento de un mundo natural no muy pródigo ni fértil, sino no es a través de la acción del hombre.

Andía comprende esta relación, hoy casi mítica de la cultura cuyana, y la reinterpreta en clave estética. La localiza bajo las influencias de la jardinería japonesa, más naturalista o más definida compositivamente según los casos, pero siempre presente.

En este proyecto, la apertura hacia el jardín beneficia a todas las unidades funcionales de la casa, incluyendo la cocina abierta del comedor diario. Si bien Andía había experimentado tempranamente con la cocina de su propia casa, abriéndose por sobre la mesada hacia el patio sur a través de una ventana longitudinal, en este caso, la isla que conforma la mesada de trabajo, limitando el espacio de comedor y de frente al jardín, ofrece de manera mas decidida la posibilidad de disfrute del verde debido a la transparencia total de la fachada norte.

Esta influencia muy americana del espacio doméstico debió verse como una actitud absolutamente novedosa en la conservadora ciudad



Vista de la
cocina-comedor.

Vista del patio
desde la terraza.

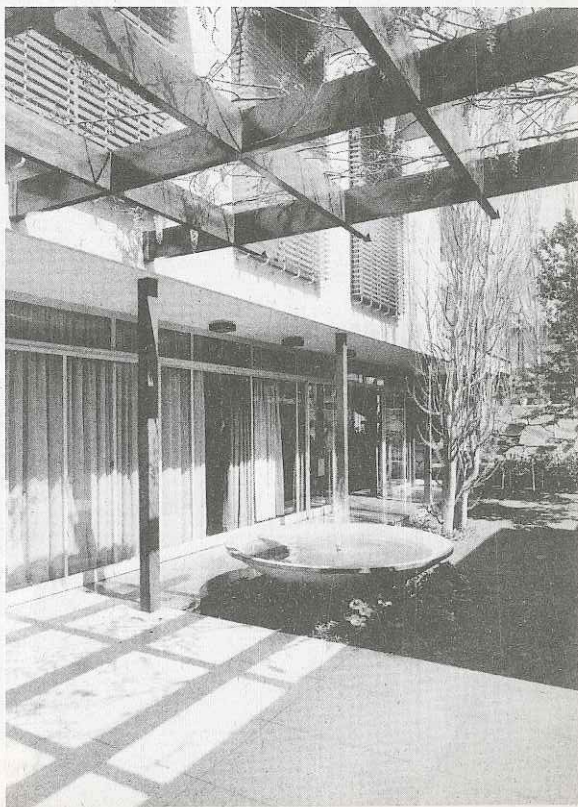
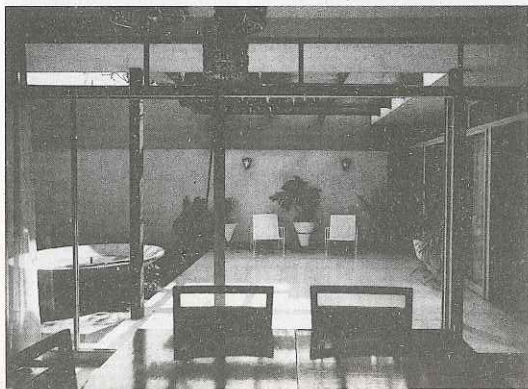
Vista del patio
desde el
comedor.

de esos años, que tenía a la cocina como un simple lugar de servicio. Pero Andía no llega a esta solución persiguiendo la novedad, sino dándose cuenta que en un lote angosto y pequeño como éste, era necesario la relación directa con el exterior, con una disposición del equipamiento que pudiera resolver el ahogo producido por la falta de profundidad y de superficie. Los espacios interiores se ven, de esta manera, prolongados en el jardín a través de los ventanales.

Como refuerzo iconográfico de esta integración, se repite en el interior de manera estratégica el tratamiento de muros de piedra dispuestos de manera similar a los de la medianera del jardín, fusionando aún más este maridaje espacial exterior-interior.

El planteo es claro, contundente; puede imaginarse fácilmente el desarrollo de las actividades cotidianas con el jardín siempre presente.

El verde, el aire, el sol, componentes incuestionables del programa de la modernidad, son para Andía materiales proyectuales con los que cuenta en este proyecto y en otros futuros. Al trabajar desde ellos los localiza, los filtra, los anula o los aprovecha para el desarrollo de una vida doméstica en contacto con los componentes de una naturaleza domesticada por la mano del proyectista.



1970

Emilio Civit 85, Mendoza.

La obra

Casa Aguilar

Cuadernos ARQ

La casa es una de las tantas localizadas en la avenida Emilio Civit, una de las más importantes y jerarquizadas de la ciudad que arma el eje Este-Oeste, conectando el Parque San Martín y el Cerro de la Gloria con el Microcentro.

Andía proyecta la casa atendiendo a la forma y orientación del terreno. Dispone sobre la avenida un juego volumétrico, que desarma y descompone en planos, y encierra un breve patio, el hall de ingreso y la cochera. Hacia el interior del terreno, la vivienda se abre al jardín con grandes ventanales que promueven la integración entre el interior y el exterior, aprovechando de manera frontal la orientación Norte.

Esta descomposición en planos se acentúa en la fachada que se abre a la avenida principal. De algún modo es una casa bastante cerrada hacia el espacio público. Trabaja los planos plásticamente y promueve el diálogo entre pocos materiales, a los que da tratamiento de manera diferenciada. Destacan los revoques de arena de San Luis con la forma de textura horizontal que han conservado en el tiempo la propuesta en degradé de grises proyectada por su autor, así también las superficies más lisas que guarda para planos de losas y planos interiores; del mismo modo la herrería, con su particular trama, y la madera en el portón de la cochera.

Este juego de planos es enfatizado al no permitir el ensamble o empaste de superficies de materiales distintos. Es así que el plano de madera del cierre de la cochera se quiebra sutilmente y avanza en la línea de la pared; la losa no toca el muro del acceso principal porque interpone un ángulo transparente y de carpintería; las ventanas a la calle guardan recato al avanzar el plano del muro que parece flotar por sobre el volumen interior.

La obra asimila convenientemente las técnicas de producción y las posibilidades que ofrece la mano de obra local. Aprovecha experimentalmente las capacidades artesanales del personal y la plasticidad de los materiales, posibilitando una mayor riqueza expresiva que acerca la obra a valores escultóricos.

La relación entre lo público y lo privado está marcada por un volumen bajo a lo largo del retiro frontal de carácter volumétrico, que a modo de tapia imprime un recorrido hasta la puerta principal que queda resguardada.

El recurso del patio como espacio de integración entre exterior e interior, sin caer en consideraciones tipológicas, es otra de las constantes que puede apreciarse en esta obra y que no ha perdido actualidad.

El hormigón trabajado en bandas en la fachada, combinando diferentes arenas, brinda una textura y juego de claroscuros de innegable plasticidad, que acentúa su horizontalidad.

En contraposición a este ritmo horizontal trabajado en los muros, las rejas de planchuelas metálicas conforman el cierre volumétrico del balcón de planta alta.

La fuerte abstracción de reminiscencias neoplásticas con que es trabajado el proyecto no disminuye el carácter doméstico, que se acentúa con la escala y proporción de los componentes morfológicos.

La labor de Andía no se resume tan sólo al proyecto de la casa, sino que se trata de un trabajo que incluye el diseño del mobiliario y la ilumi-

Vista de la
fachada.

Vistas de la
fachada con
alero y voladizo
sobre el acceso.



El proyecto pone el acento en la exploración, tanto de la materialidad como de la composición.

nación, manifestando de este modo una forma "integral" de entender el ejercicio profesional, en función de la vida de los usuarios; una premisa característica en gran parte de sus obras.

Analizando el proceso de trabajo, sobre todo a partir de los croquis, se ve la gran preocupación de Andía por desarrollar un juego volumétrico en fachada que satisfaga sus aspiraciones, y también las de un comitente que se mostró reticente a las primeras manifestaciones del trabajo. Andía se dispuso entonces a ajustar y variar las propuestas hasta lograr el objetivo de acordar un proyecto que pone el acento en la exploración, tanto de la materialidad como de la composición.

En un momento se ve que lo importante es la descomposición en planos, el muro bajo revestido en piedra y un muro en voladizo también en piedra, con un ingreso directo desde la calle a través de una serie de escalones desplazados.

En otro momento, el muro superior aparece vaciado en la esquina, quedando como un marco. Desde allí, varias fueron las propuestas desarrolladas que terminaron como ejercitaciones sin mayor incidencia en el resultado final, pero que hablan de la actitud lúdica con que Andía llevó adelante su trabajo. "El arte es un juego, pero hay que jugar con la seriedad de un niño que juega", decía Robert Louis Stevenson, y Andía era consciente de que esa era la mejor forma de tolerar la incertidumbre y de proponer libremente alternativas abriendo caminos dentro del proceso. Algunos se abortaban rápidamente, otros seguían su propia lógica y otros terminaban conduciendo el trabajo hasta el final.

Pero en un momento dado, Andía incorporó un volumen bajo, un elemento que rememoraba algo arcaico o un *objet trouvé*, que armaba un ingreso lateral y a partir de allí desarrolló la propuesta definitiva.

Muchos fueron los pasos y las variaciones, pero la relación entre los planos inferiores y superiores y entre los volúmenes en diferentes secuencias se mantuvieron en todos los ejercicios proyectuales que realizó.

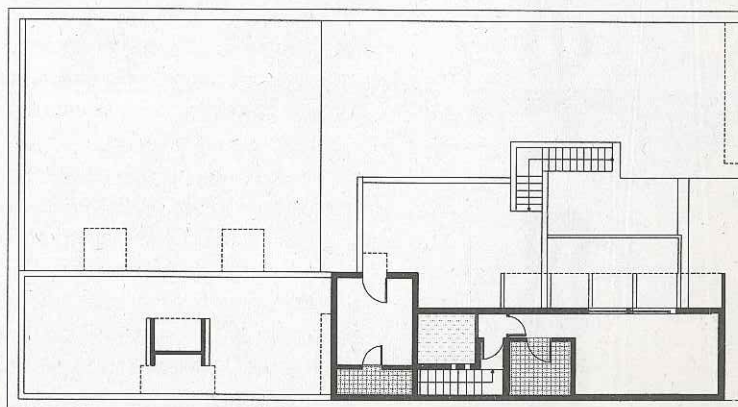
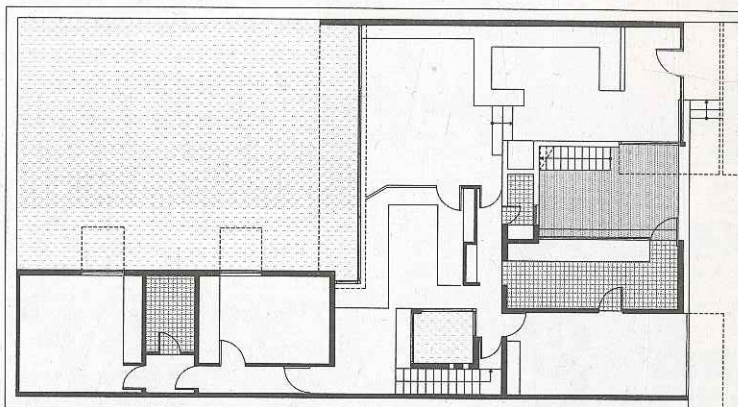
Los cambios de materiales son una experimentación acerca de las posibilidades de acompañar con sus texturas y colores el entramado geométrico que arma. El verde completa la composición de manera efectiva, asomando desde el patio interior hacia el espacio de la calle, o sirviendo de soporte al crecimiento de la fachada desde el suelo hasta su descomposición en el espacio.

El rico juego de adelantos y retrocesos, de variedad de colores y texturas hacen de la casa Aguilar una obra de una fina experimentación tanto formal como material.

Croquis de pro-
yecto.

Planta baja.

Planta alta.



0 5m

La obra

Gerardo Andía

1970

Irigoyen esquina Ibarlucía,
Godoy Cruz, Mendoza.

La obra

Casa Herrera

Cuadernos ARQ

A finales de los años 60 y principios de los 70, en Mendoza empiezan a manifestarse las primeras críticas a la modernidad, cuestionando el lugar de los arquitectos dentro de las reformas sociales ambicionadas en esos años, que rechazaban una producción demasiado "elitista" en términos estéticos, según sus detractores, y lejanas al espíritu de la época, que perseguía encontrar un lenguaje propio que representara el lugar donde se instalaba la obra de arquitectura.

Este rescate del "color local" basado en los realismos y en la conceptualización de la producción de corte tradicional fue también un tema que Andía tomó para pensar el destino de su producción en otras obras del período, pero en este caso concibió una obra donde la abstracción geométrica le permitió desarrollar un proyecto bajo el influjo del Movimiento Moderno tal como se dio en Latinoamérica, es decir un racionalismo moderado por la visión organicista americana, pero no menos "mendocino" que otros proyectos.

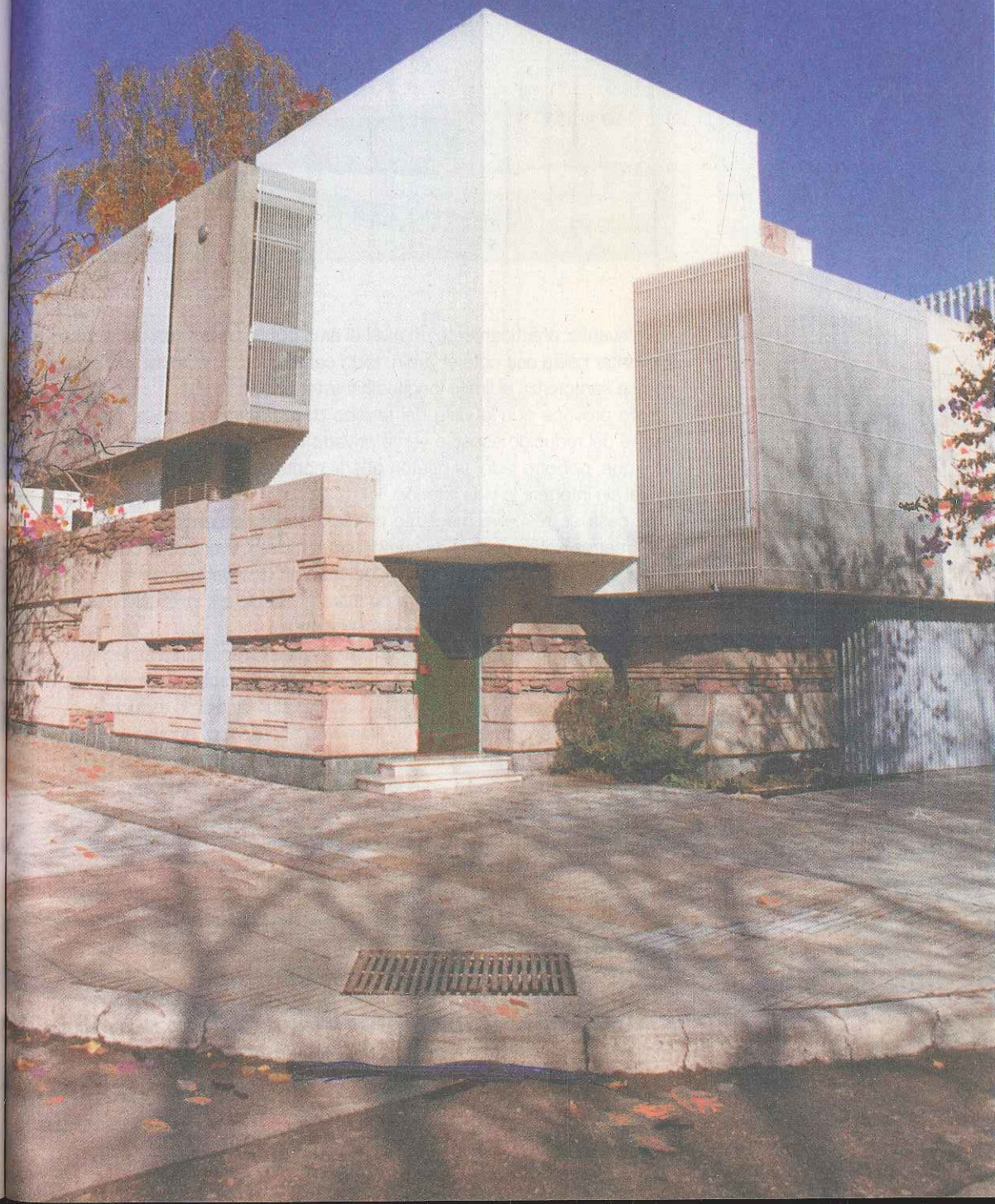
Extendiendo el comentario del debate teórico de esos años, del cual Gerardo Andía participó agregando sus propias visiones, podría decirse que gran parte de su producción ha llegado a sostenerse dentro de las categorías del juicio estético como una obra valiosa a través de los años y que representa a la arquitectura de la región sin la necesidad de una manifestación realista o de la búsqueda abusiva de lo regional.

Hoy puede decirse que la identificación de su obra como parte de la cultura de la región es algo tan visible y claro que es difícil cuestionarla en esos términos. Su valoración no depende de una búsqueda conceptual anterior a la generación de la obra, ni de haberse propuesto como modelo local, sino que ha llegado a ser, por su condición de autenticidad, una obra de arte. Parafraseando a Alan Pauls: "no hay autenticidad que sea intencional, o dicho de otro modo: cualquier signo de intencionalidad delata una inautenticidad secreta".

En esta casa proyectada en 1970, Andía retoma el juego volumétrico neoplástico experimentado tres años atrás en la Casa Curto. Pero aquí el predio está localizado en esquina en un barrio muy cercano de la ciudad capital. El lote con orientación Norte y Este le permitió el desarrollo de una obra de gran expresión volumétrica. Toda la fuerza compositiva toma protagonismo en la esquina donde se resaltan los volúmenes de los muros y los enrejados. En este complejo juego volumétrico decide disponer el ingreso que contiene una caja de escaleras que enhebra los niveles con que se resuelven los espacios.

La sensibilidad y el diálogo con sus comitentes se pone de manifiesto en la toma de partido de esta casa. Poco tiempo antes de hacer el encargo, esta familia había sido víctima de la fuerte violencia imperante en la época y la necesidad de protección se vio reforzada en el planteo volumétrico, fundamentado en cerrar prácticamente la casa al entorno urbano, y en el manejo de los niveles interiores.

El tema de la privacidad encuentra en la solución del trabajo de niveles un aporte a un terreno de esquina de no muy generosas medidas. Con el planteo de la piscina en el jardín produce un desmonte que aprovecha



En la pág. 77, el juego volumétrico de la fachada aprovecha el lote en esquina.

Croquis de la fachada.



para levantar prácticamente un nivel el área pública y privada de la casa y levantar hasta esa cota el jardín, todo contenido con el muro escultórico que caracteriza el límite longitudinal el terreno.

Esto provoca que la vista del terreno desde el interior de la casa se amplíe del reducido espacio verde privado a la copa del arbolado público y que, por otro lado, el peatón quede contenido en la altura del muro lateral sin interferir la vida interior.

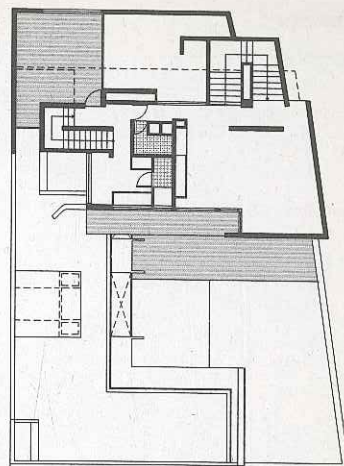
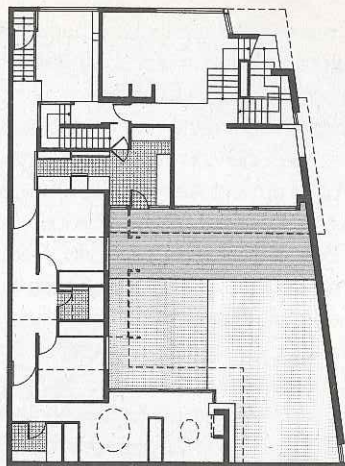
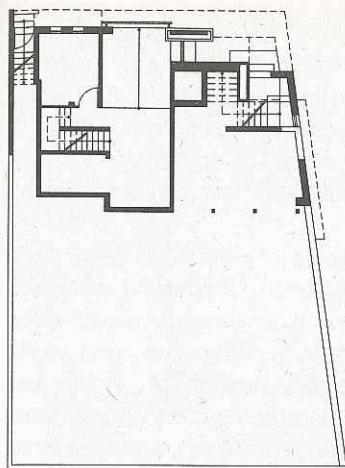
La casa se resuelve mediante medios niveles, situando el acceso a 1,57 metros sobre el nivel de vereda en el mismo nivel que el comedor, luego la escalera conduce al estar ubicado en un nivel 2,6 metros posibilitando por debajo el ingreso a cochera, y desde allí, la escalera sube hasta el nivel superior donde se sitúa el estudio.

La complejidad en la resolución del ingreso que se manifiesta en la fachada, se equilibra con la serenidad del muro lateral extendido sobre la vereda este, que funciona como contrapunto de la exaltada volumetría de la esquina.

Este criterio compositivo de un elemento escultórico, apoyado visualmente en un volumen de largo y sereno, puede notarse en varias de las obras de Andía, quien entendía el proyecto como una composición balanceada y dinámica propia del juicio estético de herencia neoplasticista. Gran parte de su mejor producción se sustenta en estos criterios canonizados en la modernidad.

El tratamiento volumétrico recuerda a la Casa Curto, pero en este caso la piedra es trabajada de una manera más ajustada, los diferentes bloques se articulan con líneas horizontales de piedra de río cortada y dispuestas en varios tonos diferenciados de color. El trabajo sobre el muro terminó siendo un auténtico mural de diferentes tonalidades de piedra natural, domesticada por la mano de Andía. Sutil y elegante, el sereno tratamiento de la piedra conforma una pieza de gran valor dentro del perfil urbano donde se localiza.

Acompañando la resolución en piedra de los muros, el enrejado del aven-



Subsuelo.

Planta baja.

Planta alta.

tanamiento sigue el criterio de enfatizar volumétricamente el proyecto y es también un campo de experimentación donde el uso de diferentes piezas metálicas conforman un entramado rico en profundidades y transparencias.

El amplio conocimiento de los materiales que tuvo Andía le permitió prefigurar una composición que enriqueció al proyecto de la casa y, a su vez, su versatilidad artística le permitió en obra ir seleccionando los tonos y las proporciones de las piezas del material. Es en este punto donde su capacidad en la concepción de las formas y texturas manifestada en los croquis y el dominio en la ejecución de los trabajos al mando de sus obreros, lograron la síntesis efectiva entre proyecto ideal y creación empírica.

El valor del trabajo creativo en obra resulta esclarecedor para descifrar la complejidad de la obra de Andía. Su buena relación con los diferentes gremios le permitió, no sólo en esta obra sino en toda su producción, encontrar soluciones y propuestas novedosas dentro de la lógica del aprovechamiento de las cualidades de los materiales, y de las habilidades y conocimientos de los artesanos y obreros.

La planta de la casa retoma la idea de patio alrededor del cual se disponen las unidades funcionales. El resultado es una tipología en "U" "abierto hacia el Este, resolviendo las áreas sociales en medios niveles y las áreas nocturnas en planta baja en relación directa al jardín. Una gran terraza constituye el área social del jardín con una piscina que es centro de la composición.

La obra es una producción madura, magníficamente conservada a través de los años, que no ha perdido vigencia. Es parte de un circuito barrial en donde gran parte de su mejor producción puede encontrarse en pocas manzanas y en cada una de esas obras la variedad de formas y de experimentaciones con los materiales han influenciado a otros obras, mas modestas en aspiraciones pero deudoras de su producción.

1971

Isabel la Católica 70, Mendoza.

La obra

Cuadernos ARQ

Casa Arizu

El barrio Bombal es una urbanización de los años 40, que fue originariamente tierra de viñedos y frutales de la familia del gobernador Domingo Bombal Ugarte. Localizado al Sur del centro cívico provincial, fue pensado bajo los criterios de ciudad jardín y sus lotes fueron destinados para viviendas individuales. Lentamente el barrio fue conformando una pieza urbana armoniosa y de una gran calidad ambiental en sus calles y plazas que se preserva a través de los años.

En ese sector de la ciudad, Gerardo Andía proyectó varias de sus muchas obras. Separadas por años en la ejecución, ellas hoy pueden percibirse como contemporáneas debido a que todas tienen como constante una relación de intimidad con su entorno, dada por una estudiada escala doméstica que ha leído de manera ajustada el perfil de las angostas calles arboladas del barrio, su vegetación abundante y sus cuidados jardines. Estos elementos construyeron un perfil urbano que Andía interpreta magníficamente, sosteniendo a su vez la variedad morfológica de cada propuesta.

La casa Arizu es una pausa obligada dentro del circuito arquitectónico del barrio y dentro de la producción de su obra. "Cuando la construí, hace más de 40 años, la gente pensaba que era una excentricidad", comenta alegre y orgullosa la dueña de la propiedad que parece inalterable al paso del tiempo.

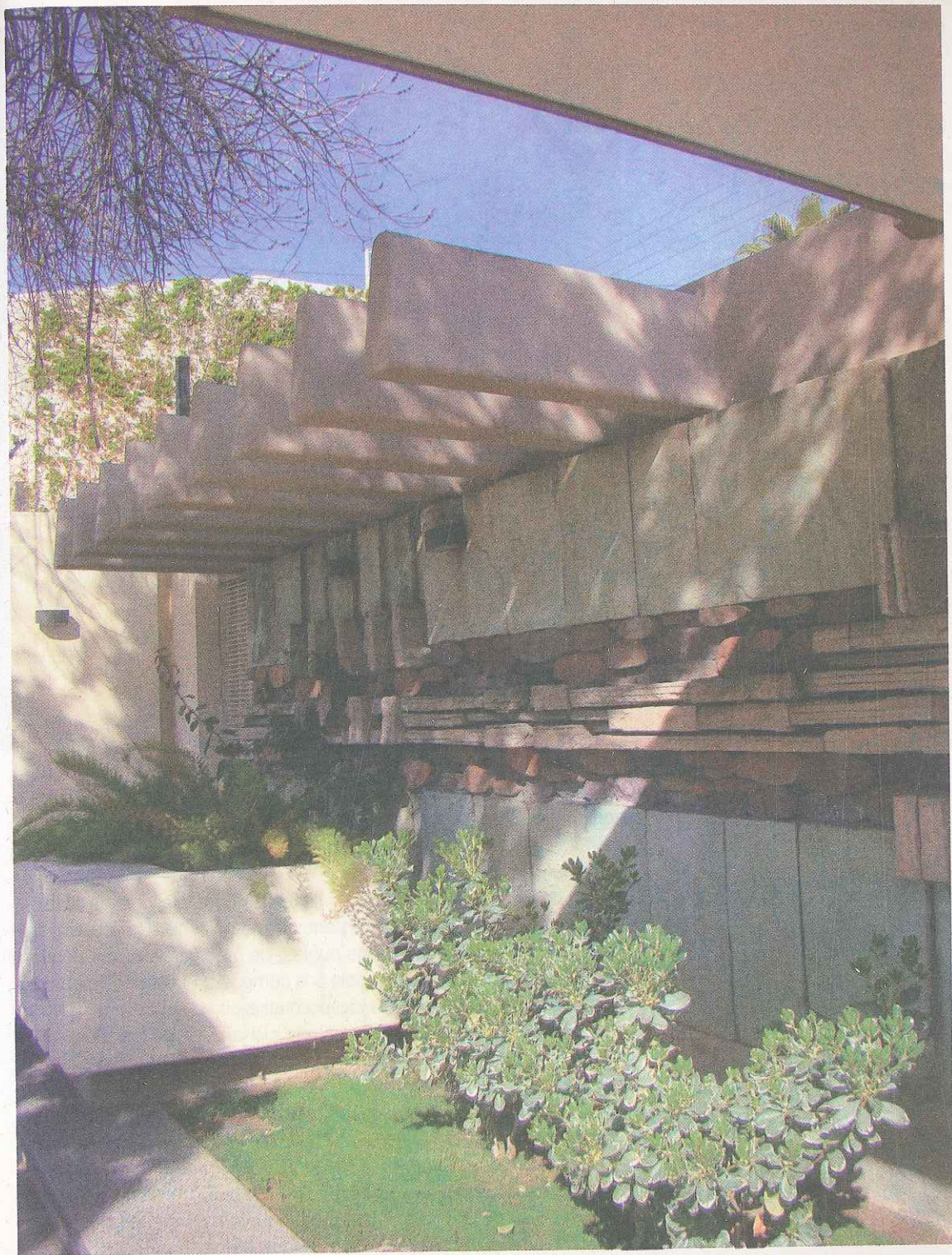
Pero, ¿cuáles son los valores que presenta esta obra? Uno ya mencionado es la escala, tan precisa y ajustada al perfil de la angosta calle. Y desde el punto de vista arquitectónico, la variante tipológica que emplea, la gran riqueza con que está trabajada la materialidad, la excelente respuesta funcional.

Hasta aquí, puede decirse que son lugares comunes de la crítica, pero si se hace un recorrido a través de sus componentes veremos la particularidad con que los resuelve dando como resultado una de sus obras más completas.

Para empezar, se dispone dentro de la trama urbana. Andía decide separarse de la línea municipal dejando un breve jardín, donde sobresale un volumen enrejado que contiene el ingreso y la cochera. Sobre este volumen un voladizo avanza hasta el límite de la línea municipal.

El centro de atención de la fachada no es sin embargo el volumen de enrejado sobresaliente, sino el muro y la ventana que se disponen como fondo del jardín de ingreso. Es allí donde Andía realiza un trabajo murario de excepción por su calidad y justeza. La modulación de las piedras, los tonos empleados y la variedad en los cortes y salientes enriquecen la imaginación al sugerir imágenes que remiten a composiciones de otras culturas, de otros momentos, aunque no podrían precisarse cuáles. La infinidad de lecturas que despiertan sus figuras son un recreo para el entretenimiento visual. Todo es sugerido, nada es descifrable.

La composición está desarrollada en tres bandas horizontales, y en cada una de ellas construye ritmos de salientes y entrantes, desfaseamientos donde elementos de una banda transgreden el límite de la otra banda y avanzan generando una interrupción a la dirección horizontal predominante. La banda superior es de piedras rectangulares verdosas, la central es



En la pág. 81,
detalle de la
fachada.

La fachada, cuya
escala se ajusta
al perfil de la calle
angosta.

Vista del patio de
acceso.

Planta baja.



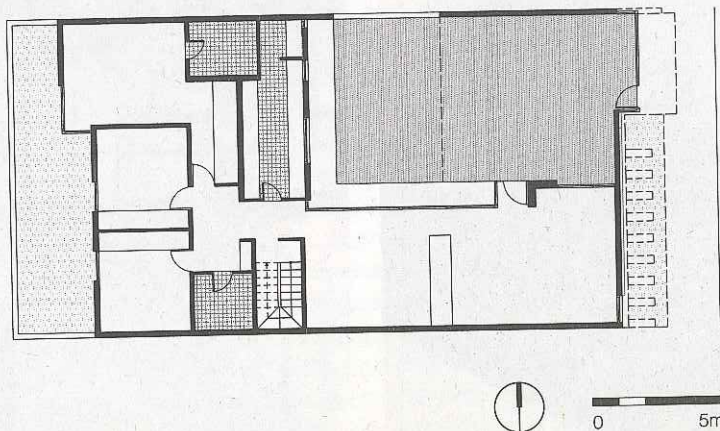
rojiza de piedras de canto rodado cortadas, interrumpidas por otras rectangulares en lajas de color marrón. La banda de la base es de un ritmo más simple, elaborado por piedras rectangulares de características similares a la banda superior. Sobre este trabajo en el muro, sobresalen a modo de pérgolas una serie de vigas de hormigón que delimitan un volumen virtual que cierra la composición e integra el jardín al juego compositivo.

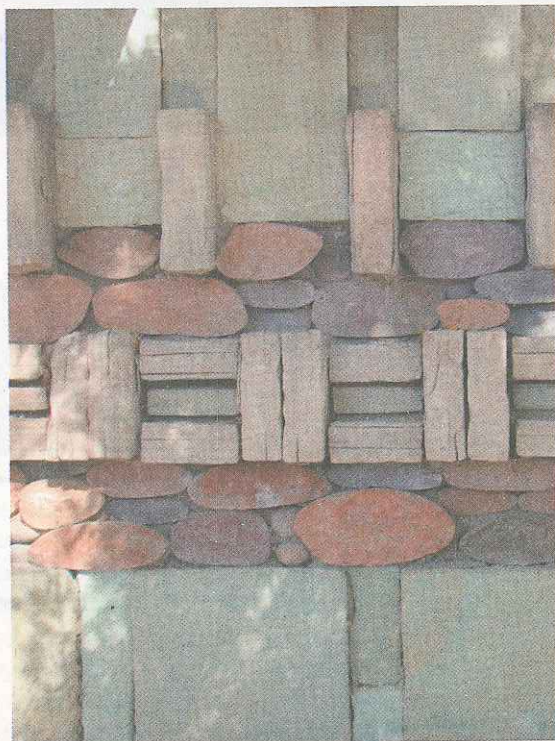
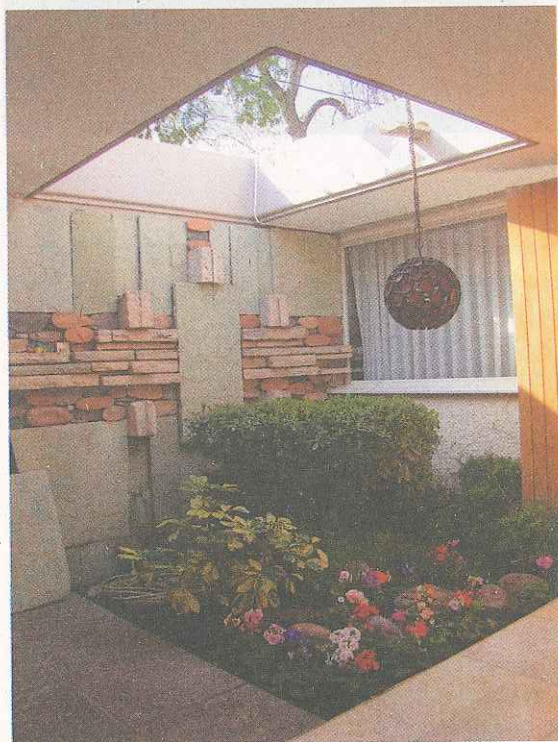
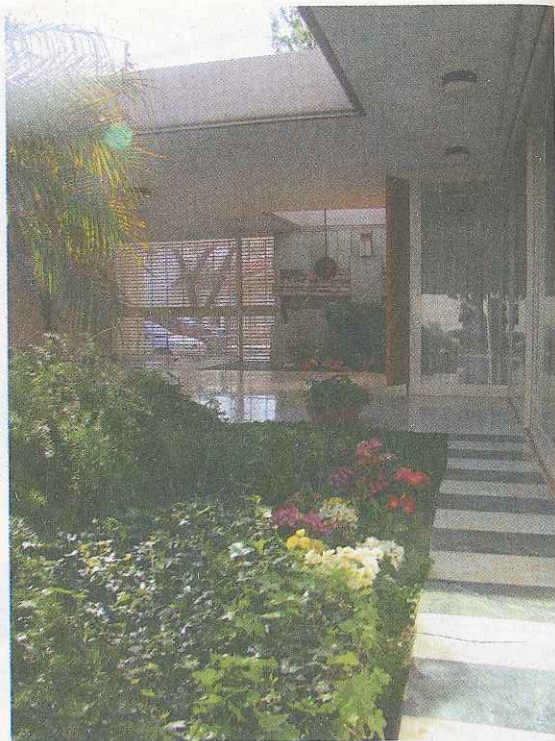
El ingreso está disimulado dentro del volumen enrejado de la cochera. Es decir que en todo el largo de la fachada se han tratado de evitar referencias icónicas al ingreso, para no enfatizarlo o jerarquizarlo en detrimento de la totalidad. Se respeta de esta manera todo el frente como una sola entidad abstracta y, podría decirse, "pictórica" composición.

Al ingresar se encuentra un patio con un sector techado que arma el ingreso propiamente dicho a la vivienda y el sector de cochera, luego dos aberturas que encuadran el cielo y desde donde se localizan los pequeños jardines de entusiasmado colorido y variedad. Los pisos son un trabajo de *collage* de materiales y texturas que se repiten en el interior de la casa.

Llamativamente, el ingreso a la parte interna de la casa lo constituye un plano levemente arqueado en las puntas, de madera clara, que contiene la puerta de ingreso incorporándolo a la composición de manera abstracta y no trabajándolo de manera representativa como es de común uso.

Los paños vidriados abiertos al Norte cierran uno de los laterales del patio e incorporan el valor de la transparencia en la obra. Dicho en sus palabras, "la transparencia es una conquista permanente de la arquitectura", Andía no limita el amplio patio de ingreso haciendo un uso retórico de la ventana, sino que trabaja con un alto grado de abstracción, donde el aventanamiento es la "ausencia" del muro, una pausa de su desplazamiento, logrando así una intensa relación entre el patio y las áreas sociales de la vivienda. Interpreta con rigor moderno un tópico de la arquitectura local como son los soleados patios.





Detalle
herrera
fachada

Vista d
desde

Vista d
acces

Detalle
de pie
fachada

Detalle de la
herriería de la
fachada.

Vista del acceso
desde el jardín.

Vista del patio de
acceso.

Detalle del muro
de piedra de la
fachada.

La gran variedad de materiales -muros de piedra, paños vidriados, madera, mármoles y granitos- arman una variada paleta de colores y texturas que remiten al Andía pintor.

Ya en el interior, un gran volumen de madera que contiene un mueble de guardado divide el estar del comedor de la vivienda. La baja altura de los cielo rasos da una sensación de refugio, tranquilidad, sosiego. Podrían agregarse muchos calificativos a la espacialidad lograda en esta casa y todos ellos serían apropiados, producto del trabajo con la escala y de la relación que establecen entre los planos de materia que la configuran.

La sensación es la de haber logrado una obra definitiva. El planteo tipológico es de una "L" armada alrededor del patio que sirve de ingreso tanto vehicular como peatonal, y este a su vez se define en dos sectores, cubiertos y descubiertos respectivamente. Al Norte se localizan las áreas comunes. En el lado este del patio se localizan los servicios que separan al área de dormitorios, al Oeste, y que abren a un jardín posterior. La casa se completa con un área de dormir en la planta superior.

Además de todo lo descripto, la casa funciona admirablemente bien, con justeza, sin exagerar proporciones, ni abusar de recorridos. Sin embargo no es un planteo típico, la resultante de su operación es una obra sintética, acotada, confiada a la inteligencia con que se resuelve de manera integral todo el proyecto.

La obra es una reflexión sobre las casas-patio, una experiencia concisa y medida que no se inspira en imágenes del pasado, ni en códigos estilísticos precisos, pero que toma referencias de las posibilidades de ese recurso de manera "proyectual investigativa", si usásemos un término acuñado por Jorge Sarquis, quien insiste en hacer del proyecto el centro de nuestras reflexiones e investigaciones.

Previo a la creación del término "investigación proyectual" o "experimentación proyectual", Andía experimenta y crea, no sólo compone. Como en muchas obras de sus obras, la madurez de las decisiones tomadas se apoyan en una base experimental, ya sea desde el punto de vista de las relaciones funcionales o de las diferentes y variadas alternativas en la exploración de los materiales, y en algunos casos en riesgosas propuestas tecnológicas y constructivas.

Sin embargo, el resultado parece "natural", como si fuera el único posible dentro del contexto del pedido y del lugar. Se sabe sin embargo que no es así, la gran diversidad de alternativas que elabora hasta llegar a un resultado definitivo, habla de un hacer proyectual con bases investigativas, no dirigidas a la academia sino en la perspectiva de ofrecer una experiencia concreta en la vida de los habitantes.

¿Podemos imaginar el discurrir cotidiano en una de sus casas que permiten por igual tanto el disfrute visual como el desarrollo de un modo de vida particularizado en sus ambientes?

Son sin duda pocos los privilegiados por esa experiencia, como son pocos los arquitectos que sin dejar de ser protagonistas de su obras, otorgan más que imágenes seductoras, sino auténticas obras atemporales, significativas tanto para la cultura como para la vida.

1970 y 1978

Casa Sibeca: 1970. Emilio Civit
545, ciudad de Mendoza.

Casa Rossi: 1978 Boulogne
Sur Mer esquina Vigil, Mendoza.

Casa Sibeca / Casa Rossi

En algunas obras de Andía se percibe con mayor fuerza la interpretación de rasgos de la arquitectura tradicional cuyana, no a modo de *revival* sino de construcción simbólica en una actitud de síntesis entre una lectura conceptual de los tipos históricos preexistentes, constructivos y funcionales, y la integración de la naturaleza y el sitio.

De la arquitectura tradicional rescata la expresión formal de las técnicas de los gruesos muros de adobe revocados, cuya coloración natural o encalados destacan como un valor de la masa y la serenidad. Además reconoce de aquellas obras su lógica pragmática en las respuestas funcionales y formales y la adecuación empírica a las variables del clima local.

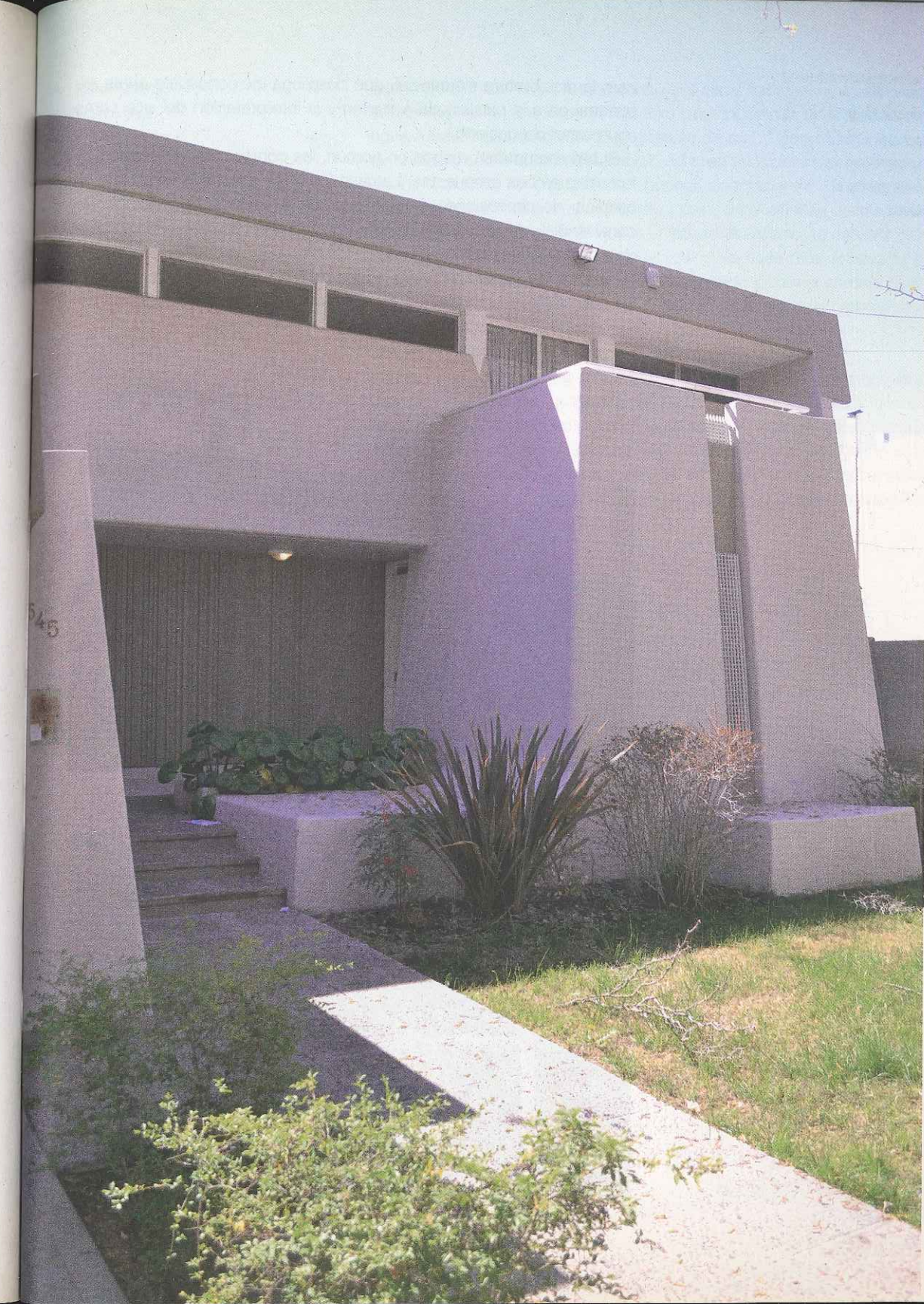
Del lugar, naturaleza y sitio, su arquitectura responde a la condición local a partir de dos interpretaciones diferenciadas. Por un lado la condición desértica del paisaje natural mendocino y, por otro lado, el cultivo antropizado que da sustento al particular paisaje urbano del modelo de ciudad oasis. Este es el contraste que evidencia, con rasgos diferenciados, la propuesta proyectual de Andía.

Del modo que se formula la morfología de sus obras, devienen dos poéticas que se consideran dos interpretaciones del sitio: el logro del oasis y la rigurosidad del desierto. Se rescata lo señalado acerca de la conformación de su personalidad creadora, en tanto su lenguaje expresivo abreva tanto en la tradición orgánica como en la tradición racionalista, pero bajo un cariz interpretativo en procura de una expresión propia, acorde a su capacidad de develar en valores locales las tendencias arquitectónicas del momento.

La interpretación del sitio como logro del oasis abarca obras que enfatizan la poética del Neoplasticismo, con el acento de la plástica que pone en valor el plano, y esto se hace aún más explícito si se recuerda la obra teórica de Theo van Doesburg, quien enuncia ciertos principios de aplicación posible a la lectura de estas obras: es una arquitectura de transformación, de ligereza y de transparencia, propone la relación equilibrada de partes desiguales y suprime el dualismo entre el exterior y el interior, y la división está hecha por planos que pueden extenderse hasta el infinito en franca relación.

Mientras que la interpretación del sitio como rigurosidad del desierto abarca la plástica que enfatiza el volumen y admite un paralelo con algunos criterios que sustentan la poética del brutalismo, y en el orden local el movimiento de las Casas Blancas. Estos lazos se sustentan en ponderar la expresión de situaciones regionales, que se pueden sintetizar en los siguientes principios: diferenciación entre las partes y el todo sin evidenciar independencia; y revalorización de las arquitecturas vernáculas y de las formas tradicionales. La consideración que relaciona estas propuestas con el pasado histórico es la puesta en valor de formas y esquemas del acervo de la cultura local —la idea de masa propia de la arquitectura de barro, la austeridad y simpleza como recurso expresivo— pero en una actitud de reinterpretación y renovación formal. A esta última condición adhieren las casas que a continuación se describen.

La casa Sibeca y la casa Rossi comparten su localización en la zona residencial privilegiada de la ciudad cercana al Parque, los años en los que fueron construidas, y ser ambas ejemplos del lenguaje desarrollado



Casa Sibeca.
Detalle de la
fachada.

Vista desde el
patio.

para la arquitectura residencial, que despliega los conceptos antes expuestos para la plástica del volumen y la interpretación del sitio como rigurosidad del desierto.

Si bien comparten rasgos en común, las condiciones del terreno diferencian ambas propuestas. La casa Rossi se desarrolla en un lote en esquina, de dimensiones reducidas y con la interesante presencia del canal Jarillal, que pasa por delante del lado menos extendido otorgándole cierta particularidad.

La toma de partido recupera la idea de patio organizador al modo de las antiguas casas largas, y a su vez recrea a escala doméstica una pe-



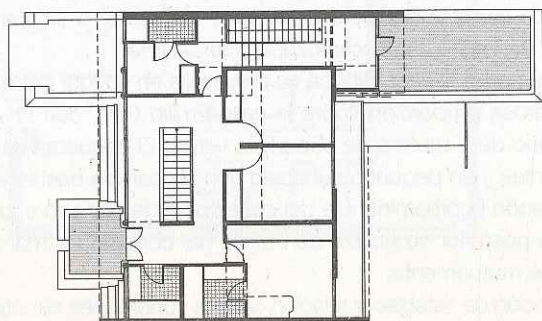
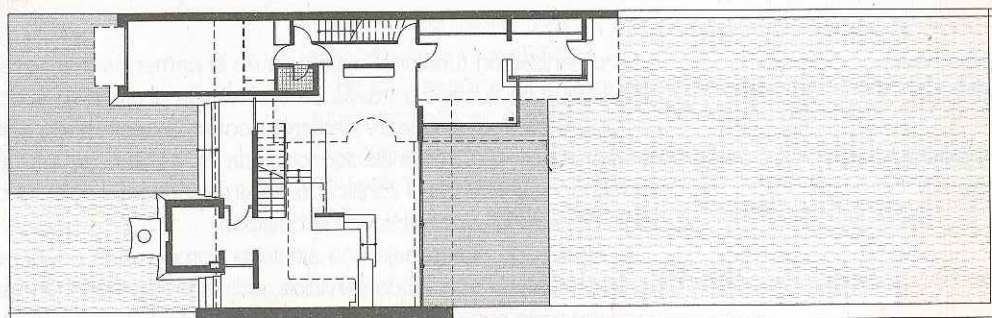
Casa Sibeca.

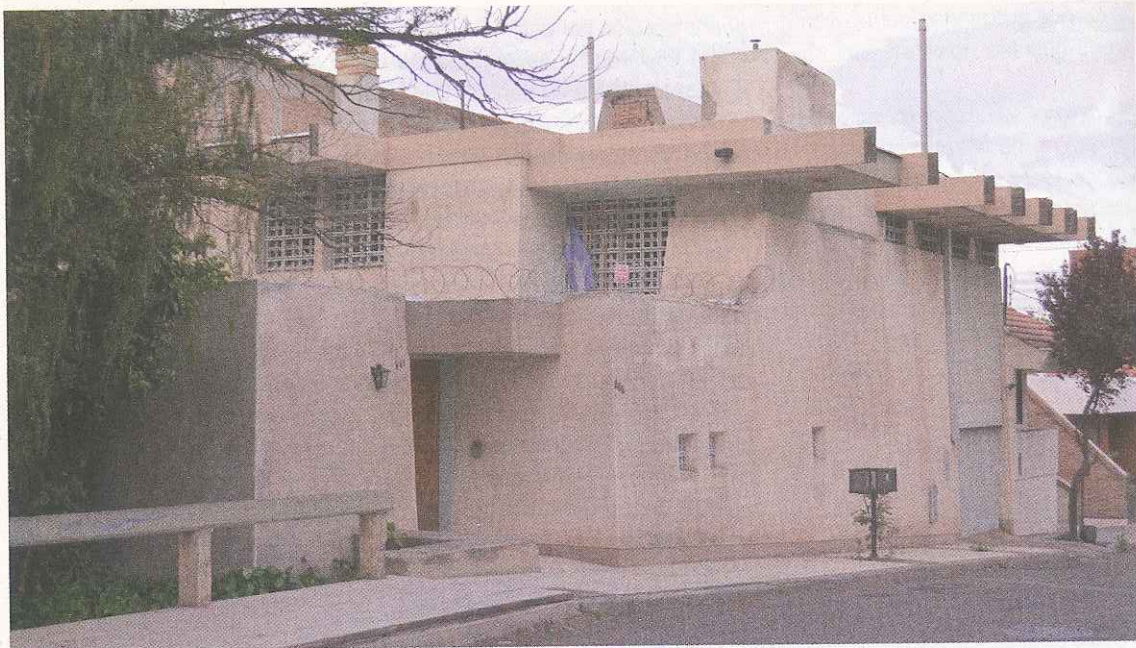
Planta baja.

Planta alta.

queña porción del oasis. La presencia del canal hace del muro de cierre sobre ese frente una especie de filtro para potenciar la presencia del agua a través de su sonido. El planteo se da en "L" sobre el frente más extendido y sobre el muro medianero este, en un intento por aprovechar en los espacios de uso públicos buenas orientaciones. Finalmente la orientación más desfavorable permite jugar con la plástica de la masa y las aberturas muy pequeñas que la enfatizan. Asimismo, la construcción volumétrica tiene una intención piramidal cuya base más extendida se da a nivel de piso y se reduce hacia el segundo piso y el coronamiento de la casa. Al respecto, los llenos y vacíos, muros y aventanamientos, son subrayados por un juego plástico de aleros y vigas muy evidenciados en el croquis que hace el autor de su propio proyecto.

El acceso a la vivienda se da por la esquina y como en otras obras casi a modo de cueva protegida para que, como es su declarada intención, al acceder al espacio íntimo se abra, a la vista de quien ingresa, una franca relación con el espacio externo del patio, recoleto jardín entre muros. El espacio de entrada y el estar se proyectan hacia la superficie acotada del vacío a través de generosos aleros que amplían la superficie interior y la vinculan con el exterior.





Casa Rossi. Vista de la fachada.

Croquis general.



La organización funcional distribuye en el primer nivel la zona nocturna a la que se accede a través de un hall. Se diferencian el dormitorio principal y su apoyo, que se desarrolla sobre la cochera de planta baja generando su propia ventilación cruzada Norte-Sur, de los otros tres dormitorios con un baño zonificado maximizando los espacios de uso y concentrando las superficies de circulación.

En el nivel de planta baja una ajustada composición equilibra las superficies de estar con las de servicios, incluidas las dependencias, y otro pequeño patio que permite una buena iluminación de la cocina-lavadero y se comunica con la superficie semicubierta que funciona de cochera.

Pese a la voluntad formal de exaltación de la masa, el diseño no renuncia al valor de la transparencia, especialmente en los límites con el patio que suma la dualidad de ampliar el exterior o el interior sacando singular provecho a la escasa superficie del lote.

Por su parte, la casa Sibeca se desarrolla en un lote entre medianeras de generosa proporción sobre la calle Emilio Civit, con un retiro frontal obligatorio de 4 metros de superficie verde. El esquema se resuelve en dos plantas y un pequeño subsuelo con un partido bastante compacto, potenciando la preeminencia del espacio verde por sobre lo construido. El jardín posterior se enlaza con otros del corazón de manzana potenciándose mutuamente.

En función de establecer relación con las condiciones climáticas, es clara la búsqueda de una mayor exposición de los ambientes al Norte, mientras que la protección Sur se logra al cerrar y dejar fluir la expresión volumétrica

Casa Rossi.

Planta baja.

Planta alta.

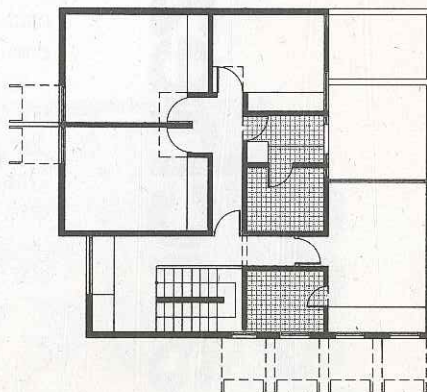
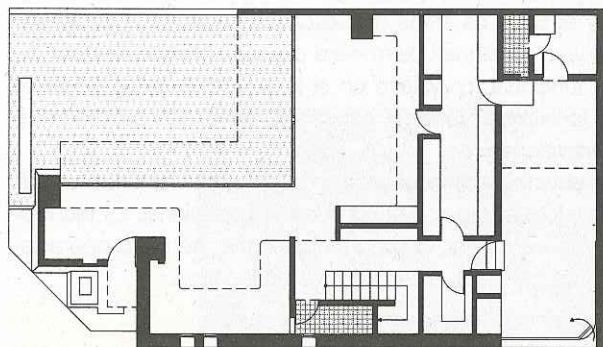
mastábrica que caracteriza el frente de la casa, además de ubicar hacia esa orientación las funciones secundarias como acceder, circular o la cochera. Pequeños aventanamientos en la fachada sur promueven la ventilación cruzada. La protección de verano se resuelve con generosos aleros.

Nuevamente, el acceso principal a la casa queda velado a la vista directa desde la calle pero intuido con el volumen, una pirámide truncada de base cuadrangular, que se adelanta sobre la superficie del jardín frontal. Es interesante la propuesta de los espacios de circulación como recorridos desde lo público, vereda, atravesando el jardín externo que marca el acceso con un pequeño desnivel y cambios de texturas, acompañados por el volumen de cochera, hasta abordar el basamento de la casa de cinco escalones de extendida longitud que encaminan los pasos hacia la puerta principal. Al ingresarse abre a la circulación una escalera posicionada en forma central y un juego de estudiados desniveles que generan cierta privacidad para los espacios de estar.

La zona de servicio se alinea sobre el muro oeste y entrelaza la cochera, la escalera secundaria, la cocina comedor de diario, y en la planta superior un dormitorio con baño y la lavandería unida a una terraza de servicio.

Las casas Rossi y Sibeca comparten el mismo sistema de muro con un importante ensanchamiento hacia la base y gradualmente se embeben hacia la parte superior, es esa figura trapezoidal la que remarca la idea de masa, de muro tradicional, con pocas aberturas hacia lo público o hacia la orientación más desfavorable, y abierta hacia el Norte con su correspondiente protección.

En toda la obra del maestro podemos rescatar esta voluntad espacial fundamentada en el énfasis en la interrelación de la obra con el sitio, expresada sobre todo en distintos modos de la plástica. En especial, estos dos ejemplos dialogan con la condición más severa de la localización geográfica y la tradición constructiva más pragmática.



1978

Emilio Civit 714, Mendoza.

Casa Sánchez Sillero

Distante sólo unos metros del ingreso al Parque General San Martín, situada en la vereda sur de la avenida Emilio Civit, la casa Sánchez Sillero se presenta como una operación singular sobre el perfil de la avenida.

Se resumen en el proyecto varias de las preocupaciones que Andía trabajó durante años. En primer lugar, resolver el ingreso como un relato espacial, en este caso desarrollado en base a un amplio jardín delantero que se recorre por un sendero de escalones desfasados. El jardín está rodeado por el programa de la vivienda conformando una "U" hacia donde se vuelcan los locales de vida social de la casa.

En segundo lugar, la casa toma para el proyecto toda la superficie del predio, es decir, no hay un objeto-casa que se asienta indiferente sobre el lote, sino que la geometría del lote es inseparable de las operaciones del proyecto. Como resultado, una serie de jardines y patios se articula con los espacios cubiertos haciendo intensa la relación entre exterior e interior.

En tercer lugar, las zonas de estar se localizan como un articulación entre el jardín delantero y el posterior trabajando como filtro entre ambos. Esta disposición no solo se ve beneficiada por la ventilación cruzada en dirección Norte-Sur, sino que se intensifica el contacto con los espacios verdes de una manera efectiva, de incidencias más amplias que el de su simple observación. El planteo responde por tanto a una organización en base a una secuencia de jardines y patios que sirven de articuladores del planteo de la vivienda. La casa toma todo el predio rodeando la secuencia de espacios abiertos de una estudiada jardinería.

En cuarto lugar, recrea en esta casa ciertos tópicos que acompañaron su producción desde sus primeros proyectos, como la gran terraza que invade el jardín convirtiéndose en un espacio social por excelencia, apto tanto para las cenas veraniegas, la recreación o la toma de sol.

Si tomamos en cuenta la distribución funcional, esta responde a ciertas convenciones, armando un planteo apoyado en criterios de zonificación. Localiza las áreas de servicio en el límite oeste y extiende la planta hasta llegar al final del terreno. Las áreas de estar se localizan al frente, pero se relacionan con todo el predio gracias a los amplios ventanales hacia el Norte y el Sur. Las áreas de descanso se abren al jardín con orientación este y se escalonan de manera sesgada hacia el Norte.

El planteo es funcional, prevalece en él la amplitud de los espacios que le permiten localizar situaciones espaciales complejas para lograr el disfrute de las actividades.

Las grandes cubiertas inclinadas reflejan el momento histórico en que este tipo de morfologías imperaban en el hacer profesional. La tecnología por tanto es convencional, lo importante es considerar las operaciones que hace Andía con esos materiales y esas técnicas.

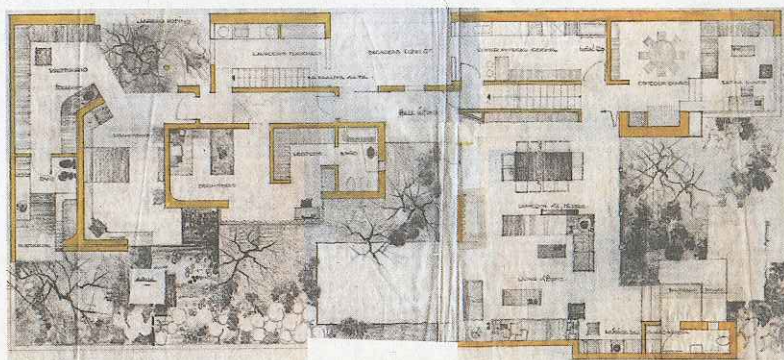
Estado actual
de la fachada.

Planta.

93



La obra



Gerardo Andía

1983

Av. Acceso Este, Lateral Sur,
Villa Nueva, Mendoza.

Casa Prieto-Ejarque

La obra

Cuadernos ARQ

Siguiendo el interés por analizar el proceso creativo de Andía, puede tomarse como ejemplo la casa Prieto-Ejarque, situada en una localidad suburbana de Mendoza, cercana al Acceso Este de la ciudad.

Aquí también, como en tantos otros proyectos, el proceso ha sido expuesto en una serie de anteproyectos, estudios por sectores y croquis. A cada anteproyecto le corresponde una serie de croquis y una serie de alternativas estudiadas para cada sector. De esta manera, al planteo general le corresponde un estudio de la apariencia del objeto y detalles sobre la forma de ocuparlo, con sus posibles alternativas de equipamiento.

Los planteos, vistos de esta manera, invitan al diálogo con sus futuros ocupantes.

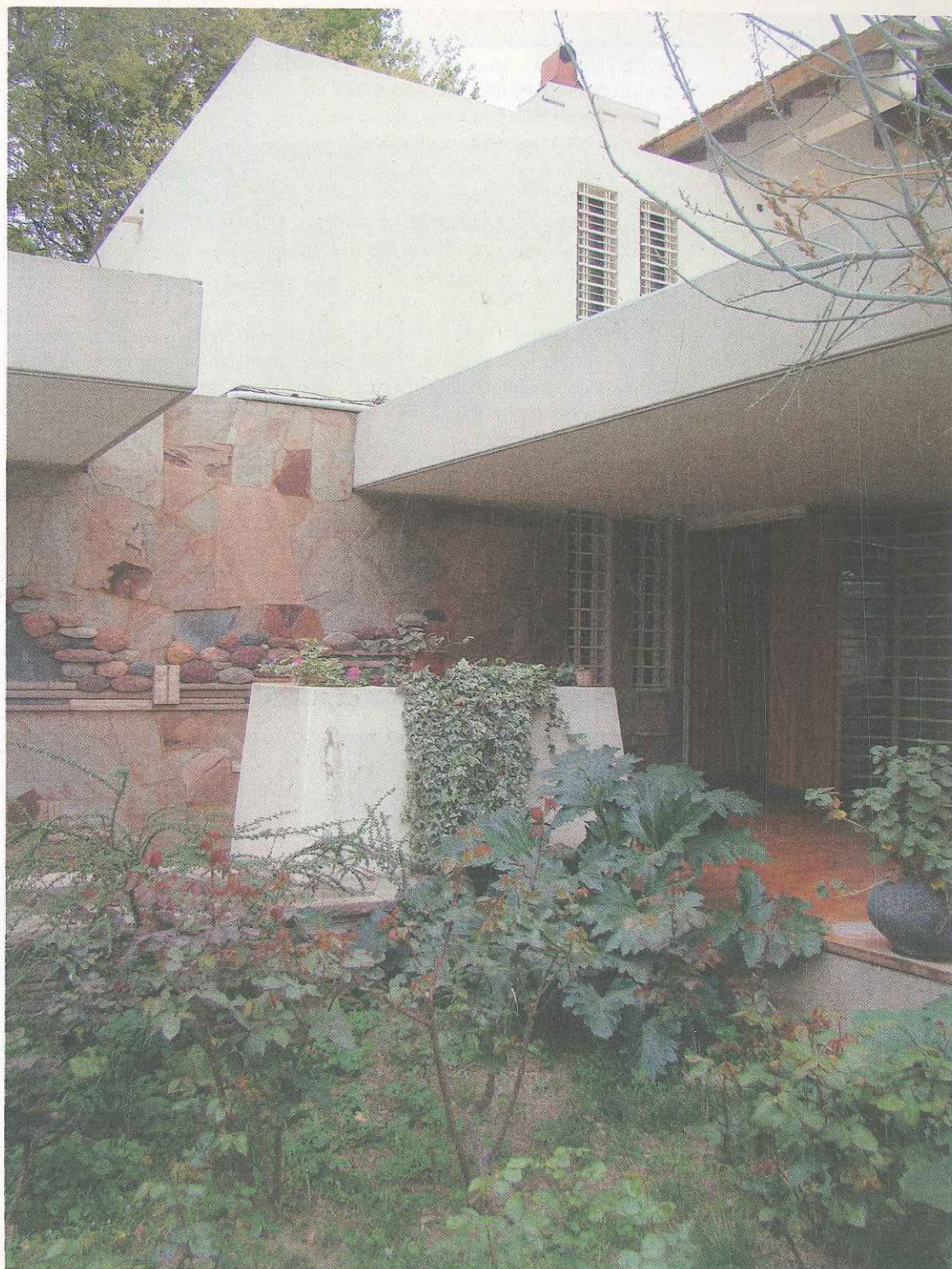
Andía abría de esa forma una "paleta de alternativas" para poder tomar decisiones en las cuales el usuario también fuera protagonista del proceso. ¿Estamos en presencia de una forma de trabajo participativa? No lo creemos probable, se trata sólo de que Andía necesitaba comunicar sus decisiones, escuchar los intereses de los habitantes y reformular propuestas. Su habilidad para variar y disponer situaciones nuevas le permite tener la gimnasia suficiente para no sentir la supuesta presión que ejercen los comitentes sobre el trabajo de los arquitectos. Siempre hubo una respuesta a sus necesidades sin renunciar a los principios formales y funcionales que él defendía. Las alternativas fueron siempre un estímulo para encontrar soluciones cada vez más precisas y mejores.

¿Cómo podríamos categorizar su modo de proyectar? El arquitecto Jorge Sarquis, tomando referencias de Máximo Cacciari, menciona dos caminos desde los cuales el proceso proyectual se puede comprender (Sarquis 2003: 73). Uno es el "camino hacia", donde fijada una imagen, ésta se propone como *leitmotiv* del trabajo y todos los esfuerzos van encaminados a dar cumplimiento a esa meta, "caminamos hacia" un resultado que prefijamos de antemano.

Otro es el "camino desde", es decir, tomando como parámetros algunos puntos de interés elaboramos un proceso de trabajo donde el resultado no está claro de antemano, sino que es elaborado a medida que avanza el proceso tomando en consideración la variable del tiempo en el diseño. Abierto a los requerimientos y alternativas en el transcurso del trabajo, el proyecto final es esa sumatoria de decisiones y alternativas.

En el primero de los métodos, una de las variantes más usadas y legitimadas es el de establecer un "partido fuerte" de base, tal como acostumbraban operar muchos de los estudios argentinos de los años 60 y 70, sobre todo aquellos que hicieron de los concursos sus preocupaciones centrales. Resultado de este modo de proyectar fueron trabajos de fuerte impacto visual, donde el esfuerzo estaba puesto en tener una propuesta sintética resuelta con formas simples que incorporasen en su geometría toda la complejidad del programa.

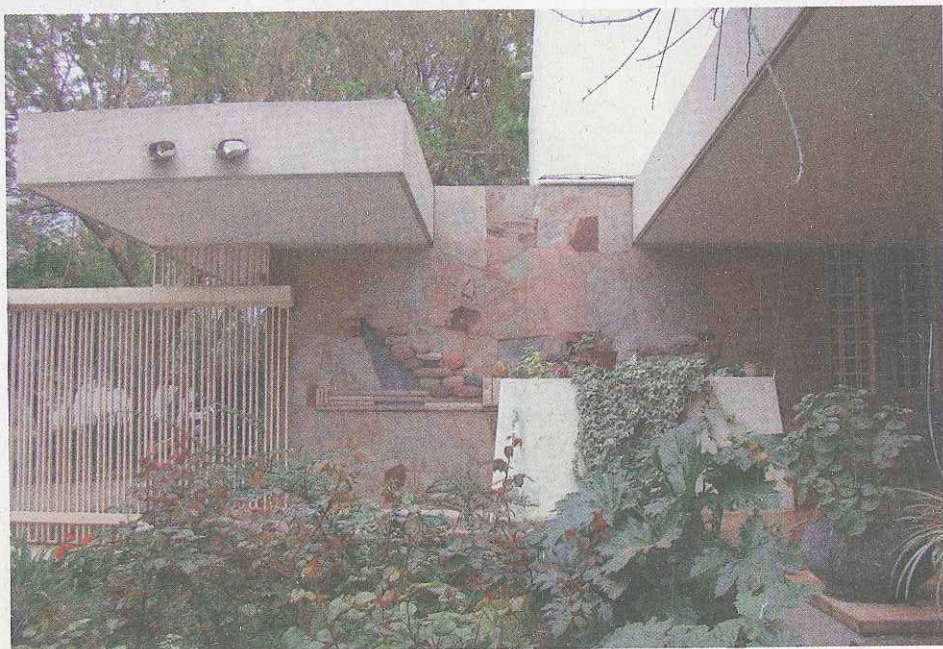
Andía elige el otro camino, donde además de la geometría y el valor compositivo aparecen desde el primer boceto aspectos constructivos, tectónicos y de una funcionalidad localizada, dando una respuesta particular a cada comitente. Es probable que el tema de la vivienda individual





En la pág. 95,
vista del acceso.

Detalles de la
fachada, donde
las volúmetrías
dan cuenta del
valor de la línea
horizontal.



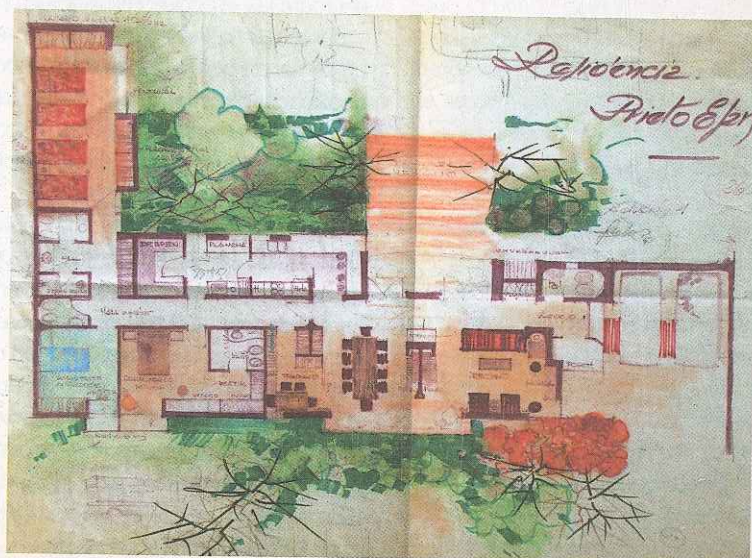
haya facilitado la elección del método, pero también es cierto que la mirada de Andía, a fin de cuentas la mirada de un "plástico" como él gustaba llamarse, necesitaba de ese método abierto, experimental, que le permitía no cerrar nunca definitivamente el proyecto, ni aún con la obra terminada.

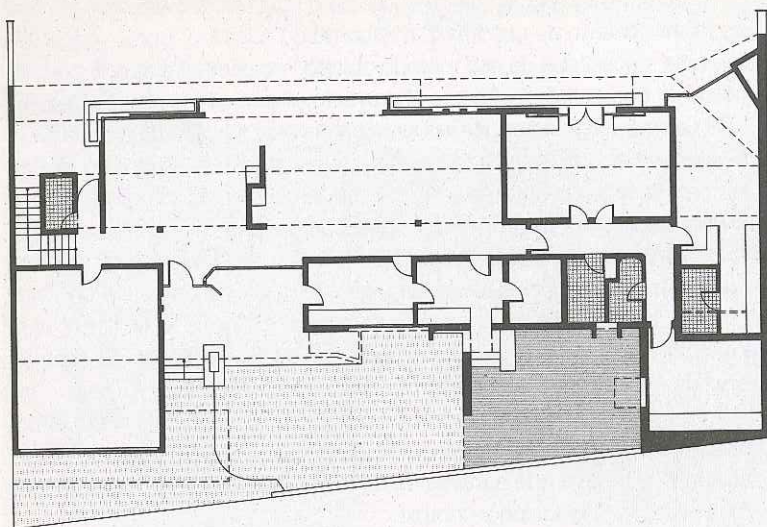
El camino elegido permite la incursión del azar, las alternativas, la creación en obra, etcétera. Un proceso que en algunos casos y no pocos, le permite seguir proponiendo aún después de ver las fotografías de las obras. Es en ellas donde Andía sigue corrigiendo, retocando con colores, tintas o sombras aquellos detalles que el lente de la cámara no pudo capturar. Las imágenes así resaltadas cargan a las obras de una vida propia, son organismos en perpetua revisión, abiertas a múltiples interpretaciones, fijando en la memoria no solo el momento de su captura, sino las expectativas que Andía ponía al hacer el registro.

En esta casa se puede, como en otras, seguir los pasos hasta el desarrollo definitivo. Si existe la necesidad de presentar su proceso creativo, esto se debe a que a través de su lectura podemos comprender sus momentos de indecisión y cambio.

La disposición en el terreno responde a localizar la vivienda en relación al amplio frente hacia el Norte. Esto le permite un primer planteo en "L" con un amplio sector dispuesto al Norte, pero no aprovechado convenientemente, ya que las áreas de servicio y cochera reciben esa orientación, restándosela a las áreas de estar y comedor. El sector de dormitorios se ubica hacia el Este, pero el ingreso es débil, en el borde junto con la cochera y con tanto frente a disposición no logra establecer un espacio de mediación que logre satisfacerlo.

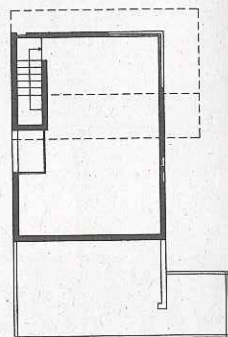
En un segundo planteo toda la casa se dispone bajo la protección de un solo volumen. Se ha producido un cambio importante, la cochera





Planta baja.

Planta alta.



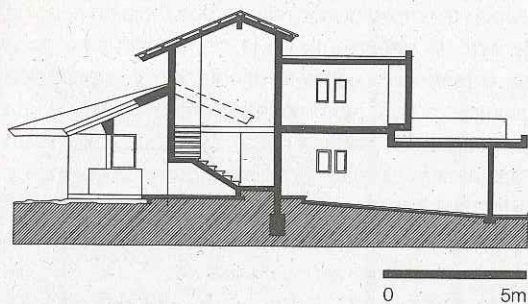
aparece a la izquierda del plano, lugar en el que quedará definitivamente a lo largo de las variadas propuestas. Las áreas de estar y dormitorios se favorecen de la orientación. El planteo gana en frontalidad y limpieza. El ingreso es amplio, pero todavía no logra armar una lógica que trascienda la buena zonificación lograda.

Ya en un tercer intento, el ingreso se desarrolla a partir de un breve relato, que no será el definitivo. Las áreas de estar se abren a una gran terraza y el gran dormitorio de los niños gana en localización. La planta también enumera las especies vegetales propuestas para el gran jardín frontal.

Junto con este anteproyecto aparecen variantes del ingreso, sin duda un tema preocupante en este momento casi definitivo, y también en pequeños bocetos los estudios de sectores como alternativas para aprovechar el bajo escalera o ciertos rincones de la casa. Son estudios minuciosos, donde aparecen mencionados detalles de materiales, cotas o formas de uso del lugar.

Los croquis de la volumetría dan cuenta del valor de la línea horizontal. De la fuerza de ese horizonte Andía parte para desarrollar la propuesta. La gran cubierta serena la composición, los colores son pocos, rojo y verde en bandas horizontales. Y el resto es lápiz. Sólo ha querido en esta ocasión mostrar el fundamento básico de la propuesta. En pasos posteriores aparecerán el desarrollo del mobiliario y sus respectivos detalles.

En el proyecto final logró resolver convenientemente el ingreso con una pequeña terraza exterior elevada del suelo y acompañada por un gran cantero revestido en piedra. Un voladizo que surge de la cochera baja la escala, divide el espacio público del espacio de la vivienda e indica el acceso hasta la puerta.



Corte.

Estar.

Detalle de
la puerta de
acceso.

Es notorio el trabajo y la dedicación para armar un proyecto que no se ata a convenciones. Si bien el gran techo inclinado puede ser sinónimo de una convención más consensuada socialmente, este no se comporta de manera tradicional, es decir, mostrando cumbres o ángulos diversos de manera pintoresquista, sino que se dispone cubriendo a lo largo todo el volumen. El quiebre en el borde que da al jardín acentúa aún más la horizontalidad que se refuerza en la base con la terraza apenas levantada del césped.

La propuesta da como resultado una casa amplia, abierta, de contacto directo con la naturaleza del jardín, de pocos materiales empleados racionalmente. La obra corresponde a una etapa madura de su producción, donde toma para el proyecto ciertas convenciones como pueden ser los techos inclinados y los muros blancos. La obra sin embargo contiene su sello personal, su particular manera de tomar los materiales del proyecto y llevar la propuesta a su terreno. Como un buen "pugilista" estudia las adversidades, en este caso, la obligación reglamentaria de los techos inclinados. Tiene momentos de avance y retroceso, de vueltas en torno al problema, de ajustes racionales y de saltos de ingenio. La razón le permite verificar y corregir, la intuición, proponer.

1983

Rufino Ortega 677, Mendoza.

La obra

Casa Ilardo

Cuadernos ARQ

Estudiar y comparar las obras de Andía en función a la disposición de sus planteos puede develar el amplio conocimiento que tenía en relación a este tema. Por lo general, el tratamiento de la disposición se reduce en muchos arquitectos a tener en cuenta la orientación y una mirada sobre el contexto no siempre activa, sino muchas veces confiada a una lectura de traspolación geométrica con las otras obras que limitan con el sitio. Se trata de esta manera de dar cumplimiento a la consigna de "relación con el contexto", sin reparar en la arbitrariedad de este modo de producción basado en la autoridad que, en apariencia, otorga una convención: la mimesis con un supuesto mejor pasado.

Disponer es, sin embargo, ser capaz de formalizar la relación del objeto arquitectónico con el contexto en el cual se localiza atendiendo a consideraciones basadas en articulaciones que toman el límite entre lo público y privado como marco primero de relación y, en una segunda instancia, una disposición basada en la relación visual como vía de producción de sentido en el espacio.

Este modo de vincular contexto y programa, espacio público y espacio privado, tiene como finalidad la formalización del objeto en el sitio. La disposición entendida como localización del planteo dentro del terreno, habla mucho más que de un inteligente uso del suelo basado en la orientación en relación al sol o de la capacidad de zonificar el programa y la referencia al contexto.

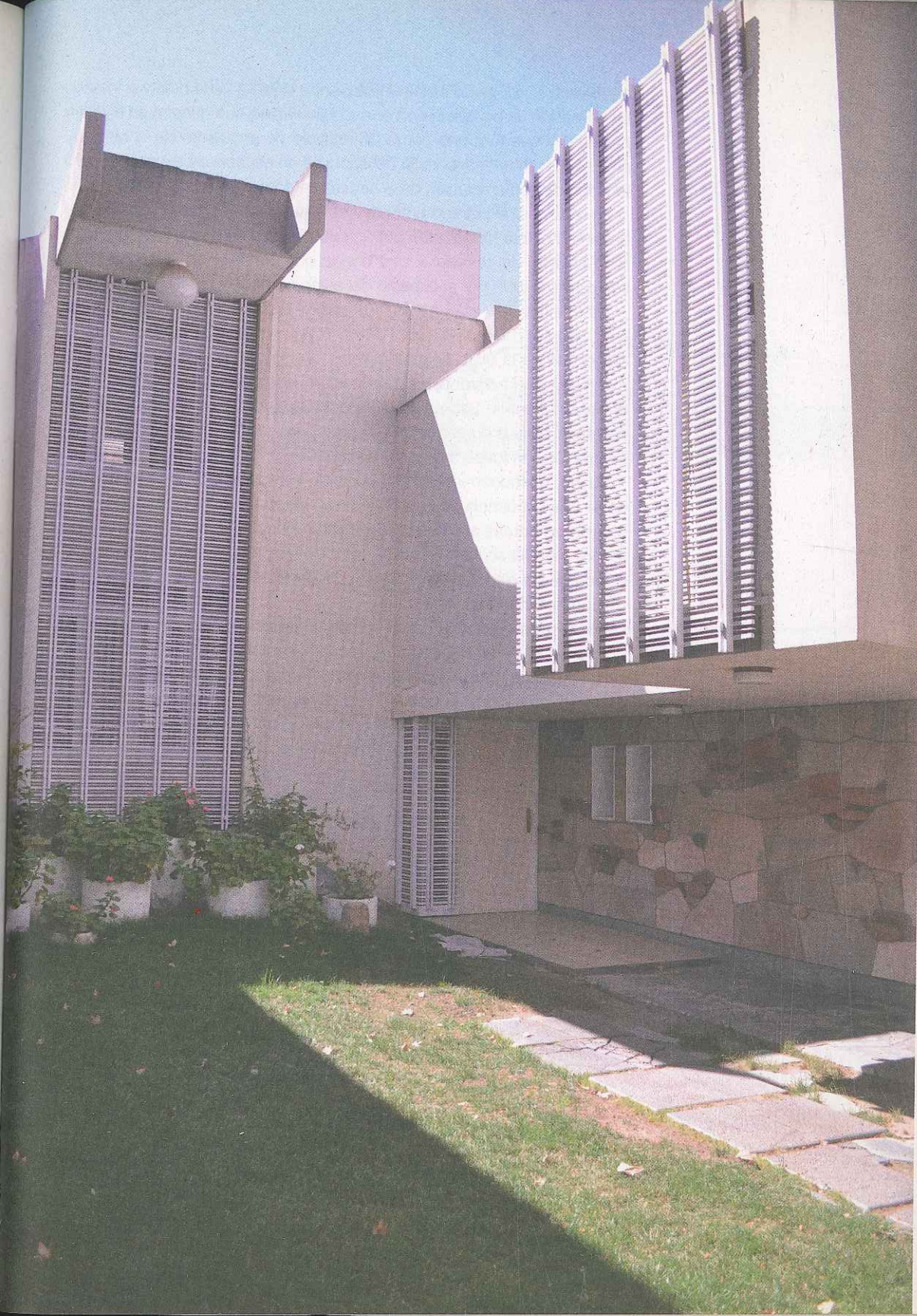
En el caso de Andía, disponer es, como dice Helio Piñón en su libro "Curso Básico de Proyectos", disponer "vínculos que nos son más irrelevantes por ser menos manifiestos; y que se fundan en la naturaleza sutil y rigurosa de la visualidad inteligible que caracteriza a los espacios modernos". (Piñón 1998)

En muchas de sus obras, Andía ha dispuesto sus obras en función a un relato espacial que desde el espacio público culmina en el jardín de la casa. En este caso no es una excepción, pero el planteo no es el acostumbrado.

Andía se encuentra con la posibilidad de proyectar una vivienda en un lote de orientación Norte-Sur, de 10 por 45 metros, lo que lo hace un lote muy estrecho y profundo, y donde el tratamiento de los límites medianeros sería de fundamental importancia, ya que disponer la casa siguiendo la simple convención de la orientación equivalía a no aprovechar la profundidad del lote y a condenar a los usuarios a una permanente mirada sobre los límites medianeros.

Por lo tanto, Andía resuelve establecer un eje que tome la profundidad del lote. Decide "estirar" la casa recorriendo los 45 metros que separan la línea municipal con el límite del terreno. La casa se recuesta sobre la medianera este, estableciendo una secuencia de espacios cubiertos y semi-cubiertos. Es así que se distribuyen desde el ingreso: cochera, servicios, comedor diario, cocina y lavadero, patio de servicio y dependencias.

Solo aparece de forma transversal al terreno el estar-comedor, con ventanales al jardín delantero y a la terraza y jardín posterior. Esta disposición hace del espacio de reunión un lugar de fuerte integración con los espacios verdes de la casa, se sitúa de tal manera de dividirlos en dos jardines



En la pág. 101,
jardín delantero.

Croquis de la
fachada.

La obra

equivalentes, actuando como un filtro entre el jardín de la calle y el interior. La operación se completa con una amplia terraza que penetra en el jardín posterior y que funciona como un espacio de encuentro de la familia y amigos. Levemente separada del suelo es un espacio de expansión pero también de contemplación de la naturaleza domesticada del jardín.

En resumen, el planteo entonces se resuelve en dos bandas, una sobre el límite Este formalizada por una secuencia de espacios que toman todo el largo del terreno, y otra banda que contiene un jardín continuo interrumpido sólo por el espacio del estar-comedor.

¿Qué logra con esto Andía? En primer lugar, al ocupar todo el límite este, evita el cono de sombra sobre el estar-comedor que resultaría al disponerla en el límite oeste, sobre todo en invierno, cuando el sol está más bajo en el horizonte y su inclinación desde el NO es necesaria para el confort interior. Las unidades funcionales al Oeste las resuelve con ventanas altas o en esquina para atemperar el Oeste tan perjudicial en una región semidesértica como Mendoza.

Luego, enriquece visualmente uno de los límites donde la mirada recorre una secuencia rica en variedad y disposición de elementos, integrando los bordes al proyecto de la casa. Por último, al disponer de este recurso, Andía sostiene el valor compositivo, inclusive en la disposición básica de los elementos en planta, y la banda este funciona como cierre de composición del planteo.

Otro aspecto significativo es cómo resuelve el ingreso. Éste se localiza al finalizar el jardín delantero de manera frontal al límite del predio. No busca como en otros casos desviar el recorrido ni la mirada, sino dar a entender el valor de la profundidad, y para esto reduce los recursos al mínimo, solo un paso que es acompañado por el muro de la cochera y un breve saliente que anuncia el inicio del recorrido.

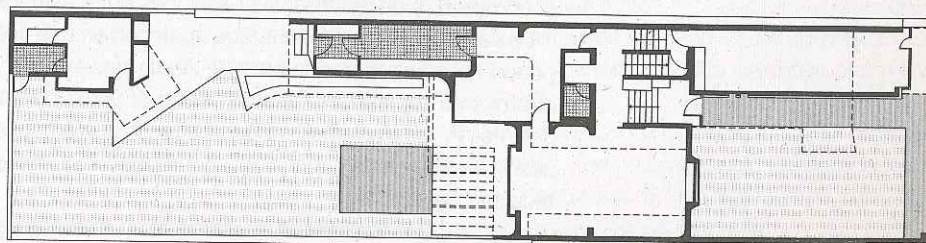
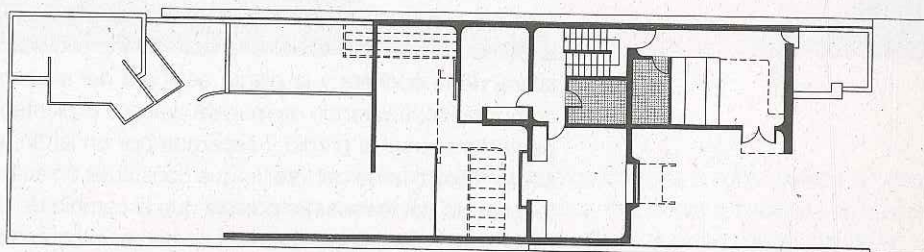
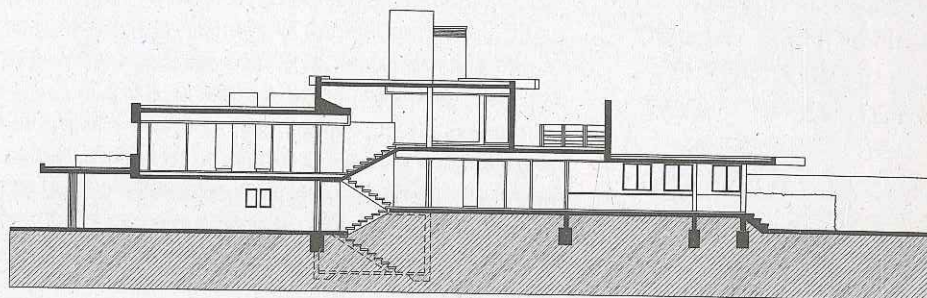


Corte
longitudinal.

Planta baja.

Planta alta.

103



0 10m

La obra

Gerardo Andía

Andía abrió campos de trabajo novedosos y arriesgados. Recurrió a revestir la obra gruesa con piedras o revoques, impuso a sus aberturas el diseño de enrejados y trató los vanos de los muros como ausencias para sentir los jardines en el interior.

Andía hace de una posible dificultad resultante de la geometría del predio, una propuesta que escapa de sus propias convenciones y devuelve un perfil urbano con una volumetría contundente, conjugando aspectos de orden visual y principios de acondicionamiento.

Si seguimos el desarrollo de las propuestas a través de los croquis, ellos reflejan la preocupación de establecer una disposición que de cuenta tanto de la geometría del predio como de la relación con la calle.

En un primer intento, el planteo se resuelve recostando la cochera sobre el límite oeste, siguiendo las convenciones del asoleamiento. El ingreso peatonal aparece recostado sobre el límite este. En el ingreso aparece el núcleo de escaleras que lleva a la planta alta y un sector de servicios que bloquea la mirada hacia la calle, el área de estar se dispone en sentido longitudinal comunicándose con el exterior donde se arma una terraza central. Pero lo interesante es ver como Andía no ha podido resolver todavía la apropiación de todo el lote, ya que la propuesta se desvanece, hasta desaparecer, y no define el remate del límite norte.

En una segunda etapa, Andía continúa con el mismo planteo, el área de servicio y el núcleo de escaleras sigue obstaculizando la mirada hacia el espacio de la calle, pero la planta se extiende hacia el final del terreno, apoyada por un cambio de geometría de la terraza de expansión.

En un tercer planteo, la casa se recuesta sobre el límite este como en el proyecto final. Andía da cuenta de sostener ese límite y concentra en este eje todos los servicios y las escaleras, liberando de esta manera la comunicación con visual a la calle. El ingreso peatonal acompaña el lateral de la cochera y la planta se libera del exceso de elementos de composición, aclarando de manera drástica el planteo. La terraza se dispone transversal al predio y separada por un jardín, ganando la mirada sobre el límite norte del lote, lo que constituye un avance en la lectura de la totalidad del terreno. Es posible que el cambio de disposición se haya propuesto para que la planta alta no arroje un cono de sombra en el área de estar de planta baja, como se comentó en un párrafo anterior.

Ya en pasos posteriores esta disposición no cambia y va ganando de a poco el largo del terreno estirando la planta hasta su límite norte. Las diferentes alternativas de equipamiento y disposición interior sólo reafirman en cada paso la necesidad de ocupar todo el terreno como parte del proyecto y de enfatizar las relaciones entre exterior e interior.

Los estudios de volumetría que aparecen en una secuencia de croquis ponen de manifiesto el interés de Andía por explorar volumétricamente el proyecto tomando la relación entre el vacío provocado por el jardín delantero y los diferentes modos de resolver ingreso y cochera. En cada paso, el volumen va ganando en contundencia y limpieza y ahorrando en recursos figurativos.

Si el proceso creativo de Andía no puso el acento en el desarrollo o la innovación de nuevas tecnologías, aunque experimentó con novedosos materiales, sino que el soporte de la obra fueron los tradicionales muros de ladrillo con estructura de hormigón armado, ¿cuál era entonces el motor de su creación?



Vista de la
fachada.

El valor de su exploración a lo largo de toda su obra estaba en decidir sobre la apariencia del objeto, es decir, responder al interrogante de como un material inerte, como puede entenderse la obra gruesa basada en tecnologías tradicionales, pueda convertirse mediante ciertas operaciones en un universo de sentidos abierto a múltiples interpretaciones y a la aceptación de los usuarios, sin caer en copias de sus propios logros sino abriendo campos de trabajo cada vez más arriesgados y novedosos.

Para ello recurrió a revestir esa obra gruesa con piedras o revoques de lo más disímiles o estimulantes tratamientos. Les impuso en ocasiones a sus aberturas el diseño de sus enrejados, o trató los vanos de los muros como ausencias, para sentir en el interior de sus viviendas el ambiente de sus diseñados jardines.

Dispuso esta materialidad renovada por su mirada desde "composiciones" a la manera de un artista. Tomó como punto de partida los criterios de una modernidad tamizada por el Neoplasticismo, pero siguió abierto a las posibilidades de nuevas lógicas formales.

Esta casa es un buen ejemplo de estos criterios formales. Cierra un abanico de preocupaciones, de interrogantes y de problemas arquitectónicos con los cuales construyó su universo creativo, y que empezó en la Universidad de Córdoba muchos años antes del desarrollo de este encargo.



Posdata: El encuentro con la ciudad

Detalle del
acceso de la
Casa Navesi.

Toda la obra de Gerardo Andía tiene como una de las constantes más importantes el encuentro con el espacio de la ciudad. Su modo recurrente es hacer de la fachada de la vivienda un espacio de mediación, no un plano, ni un juego volumétrico, sino un espesor donde articular elementos de la arquitectura que permitan leer la transición entre lo público y lo privado. Esta articulación de elementos organiza en muchos casos un sistema de relación, de intercambio de energías convertidas en luces y sombras, penetraciones y avances de unos elementos sobre otros.

La disolución del límite no es completa, siempre persiste la necesidad de establecerlo de alguna manera para dar cuenta de la necesidad de cobijo, resguardo y privacidad necesarios para el disfrute de la vida familiar y el sostenimiento de un borde con el que definir el espacio de la ciudad. Se trata de establecer un vínculo, no necesariamente basado en la transparencia, pero que permita articular el espacio doméstico con el espacio público.

La preocupación por la resolución de este espacio puede verificarse en la gran cantidad de alternativas que en cada proyecto elabora hasta quedar conforme con la decisión a tomar. En cada proyecto existe una serie de alternativas que muestra la manera de enfrentarse con este tema. Muchas veces el proyecto surge desde un centro compositivo interior y desde allí establece los vínculos con los que enlazar elementos hasta llegar al límite de la calle. En otras ocasiones, el contexto demanda el armando de un relato que lo lleva a elaborar recorridos desde la ciudad hasta el interior de la vivienda.

En cada caso define hasta los aspectos más elementales con que construir esta situación. Desde el estudio de la jardinería, hasta la colocación de los revestimientos. Todo termina siendo material de proyecto y vocación creadora. Los materiales y formas que emplea son variados: prolongación de losas, pergolados, pequeños jardines, diferencias de altura de techos, penetraciones del verde, tamices de luz, etcétera. Todos encerrados dentro de un volumen virtual, una fachada con espesor.

Esta preocupación por lo público, que Andía decide resolver mediante este rasgo diferencial en el tratamiento de las fachadas, ha dejado una marca con características similares, pero con las mismas convicciones, a lo largo de los años 60 y 70, que se reprodujo en la ciudad de Mendoza y en localidades aledañas.

El trabajo sobre el límite entre lo público y lo privado es una de las manifestaciones más concretas y persistentes en la obra de Andía.

Es indudable que Andía siguió en estas consideraciones un legado heredado por su entendimiento de la arquitectura moderna. Sobre todo aquella de los años 50 que tuvo un fuerte desarrollo en EE.UU. y que se divulgó de manera sistemática en las publicaciones de la época. Pero su propio mecanismo creativo lo llevó a desarrollar propuestas que deberían ser material de estudio, debido a su variedad y calidad.

Dictada por una sensibilidad anclada en una visión de la época, el trabajo sobre el límite entre lo público y lo privado es una de las manifestaciones más concretas y persistentes en la obra Andía. Seguramente porque estaba muy convencido de la dimensión ética que debían tener sus propuestas, y pensar el límite le permitía a su vez proponer una ciudad y una escala que, entendía, Mendoza se merecía.

Estas consideraciones acerca de la importancia de la fachada como un espacio que filtra y relaciona entidades públicas y privadas, se asumen desde una acción auténticamente creadora, ya que no hay modelo al cual referirse, ni tipologías históricas en las cuales apoyarse. Nacen desde una concepción del sujeto creador basado en un lenguaje moderno, alejado por tanto de los historicismos, y que debe conocer o concebir su obra sin el concurso a esquemas estructurales formales o a tipologías ancladas en la historia.

Andía concibió cada solución en particular sin recurrir a la experiencia del canon clasicista, en uso en las universidades argentinas hasta entrados los años 50. En contrapartida, el sujeto de la experiencia estética, el usuario, está "obligado" a convocar al entendimiento para poder disfrutar y comprender las operaciones que realiza Andía. Estamos en presencia de lo que Helio Piñon denomina el "Humanismo Esencial de la Arquitectura Moderna", haciendo alusión al rol creador y activo del sujeto de la experiencia estética.

Si se analizan estas situaciones en cada obra, se verá la misma preocupación y la misma calidad en la resolución. Siguiendo su desarrollo a través de los años en que ejerció su profesión, dio cuenta de un proceso que

paso a paso fue madurando hasta lograr situaciones espaciales dignas de ser analizadas, revisitadas y divulgadas de manera conveniente.

Se ha elegido este camino para concluir el capítulo de las obras. Pensamos que este apartado puede continuar con un proceso de investigación comenzado ya hace algún tiempo por un grupo de amigos arquitectos con los cuales compartimos estos temas, casi en soledad, hace algunos años, y más acompañados en la actualidad.

Su importancia radica en pensar que a los maestros es inútil imitarlos o seguirlos sólo por el cariz formal de sus obras. Hay, en la resolución del ingreso y su relación con la ciudad de cada proyecto de Andía, el suficiente material de estudio para repensar los aspectos que como arquitectos nos atan a lo público, para poder recrear y sintonizar nuevamente con una sensibilidad que hizo del aporte a la ciudad un momento impostergable en el proceso creativo.

Casa Navesi (1955)

La casa Navesi es una obra temprana, y la preocupación por el ingreso y los espacios de mediación escalar ya está instalada. La calle donde se localiza es ahora de mucho tránsito, pero en el momento en que el proyecto se concretó debió ser un área residencial tranquila, tal como lo atestiguan las otras viviendas individuales con las cuales se emparenta.

Andía utiliza todo el frente de la casa para organizar una fachada donde el recorrido hasta el ingreso se desarrolla siguiendo estos preceptos antes comentados. El resultado es un balcón a la ciudad que se recorre lateralmente hasta la puerta de ingreso. En su inicio, la prolongación del alero de la cochera lo cubre y da cuenta de esta situación, luego unos breves escalones conducen a una plataforma levantada 70 cm del nivel de vereda, altura suficiente como percibir este espacio independientemente de la calle, pero también autónomo en relación al interior de la vivienda.

Es una obra "humanizada", no sólo por ofrecer una escala acorde con el protagonista del espacio, sino que para su comprensión necesita del entendimiento que da el recorrer este espacio. El sentido profundo de la arquitectura moderna es una apuesta a esta idea de humanismo.

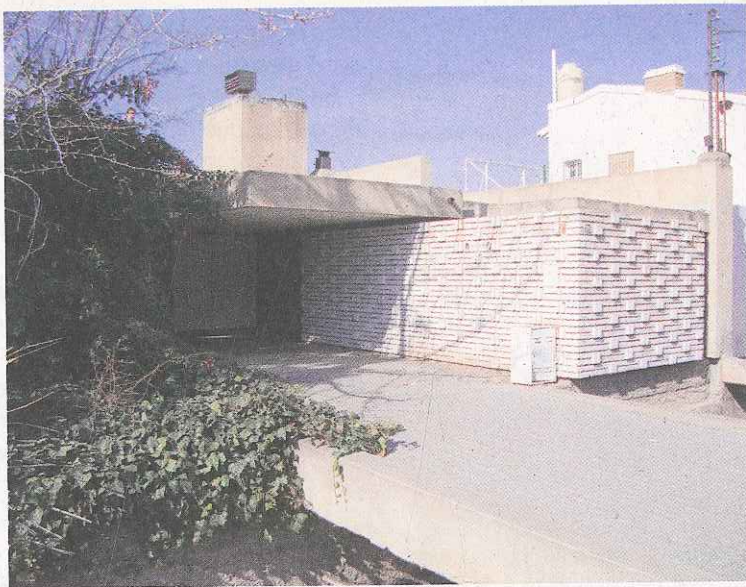
Casa Álvarez Alonso (1957)

En la casa Álvarez Alonso, Andía resuelve el acceso en directa relación con el espacio público que lo antecede. La particularidad de la Avenida Boulogne Sur Mer con el canal que la recorre en toda su extensión, constituye una preocupación evidente que queda plasmada en la explanada continua, amplio plano horizontal perpendicular a la calle, que une en forma franca y extensa la vereda con el acceso a la vivienda.

De esta forma, el canal, lejos de ser un obstáculo, es material constitutivo del ingreso que logra mediar entre el espacio público y el límite material de la casa a través elementos que lo definen sin utilizar cierre alguno.

Es así como esta losa suspendida sobre el canal es acompañada por

Fachada de la
Casa Álvarez.



el avance del volumen lateral derecho, remata en la puerta de acceso trabajada como trama material y es finalmente con el alero en su máxima expresión de espesor, largo y ancho que logra definir este espacio. Todos estos elementos se articulan entre sí sin negar lo concreto del límite que da inicio al mundo doméstico de la vivienda.

Casa Calle Biritos (1969)

Absolutamente definido por la escasez del ancho de vereda, el acceso de la Casa en Calle Biritos se plasma utilizando al máximo el largo del espacio paralelo a la calle. El muro de cierre de un patio interior se retira sobre la línea de vereda para dar lugar a este eficaz espacio de articulación que remata en el acceso ubicado perpendicular a la calle.

Nuevamente, con la ciudad como material de proyecto, de manera sutil y armónica, se articulan muro, suelo, alero y plano vertical de cierre para modelar este acceso donde se logra la transición de lo público con lo privado, aún con la tensión de la acotada escala.

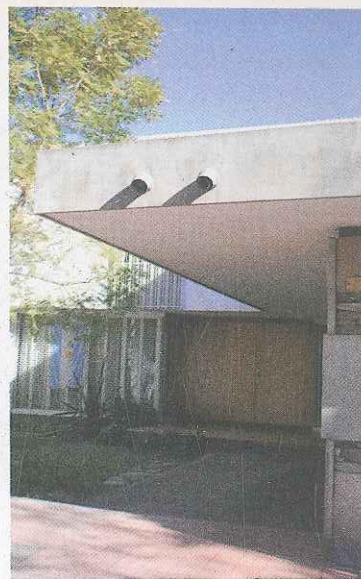
Casa Travaso (1974)

La casa Travaso está ubicada en un barrio residencial donde el espacio público invita amablemente a recorrerlo. Aquí el recurso utilizado para definir el acceso es generar un amplio espacio de mediación entre el plano de la puerta acceso y la línea de la vereda.

En este caso la fachada se retira profundamente en relación a la escala de la calle, y es el definido y contundente alero el que marca el recorri-



Acceso de la
Casa en la calle
Biritos.



Fachada de la
Casa Travaso.

do necesario a realizar con el muro de piedra presente, que acompaña con la curva final hasta el plano de la puerta. Este plano se materializa trabajando la madera como trama, recurso que utiliza para definir el acceso a la vivienda dentro del plano de fachada. El relato culmina en un árbol delimitado por un muro curvo de cierre.

Casa Estudio Gerardo Andía (1958)

A fin de comprender la articulación del acceso a su propia vivienda, no podemos dejar de describir el contexto de ubicación suburbana, sobre un de tránsito rápido, donde el mundo privado comienza al traspasar el espeso muro verde de cierre.

Allí todo sucede y él esta vez comienza a nivel del suelo con una serie planos aterrazados superpuestos, articulados entre sí junto con las superficies formadas por los diversos espesores del verde. Esta primera insinuación formal es indicadora de un camino, necesario en este caso, ya que la amplitud y fluidez espacial de la vivienda desdibuja cualquier posibilidad de recorrido certero.

El volumen de piedra es el segundo recurso que direcciona hacia el ingreso. El espacio longitudinal definido entre la materialidad diáfana del amplio ventanal, el vuelo del alero y el jardín definen el recorrido que es la transición final hacia lo doméstico.

El ingreso a esta vivienda en íntima relación con el verde entendido como recurso formal es materializado por la articulación de sus volúmenes, aberturas, terrazas, y muros y constituye una magnífica invitación a lo que vendrá.

Listado de obras y proyectos

- 1952** Vivienda Narciso Andía.
Arenales 351, Villa Nueva,
Mendoza.
- 1953** Vivienda Polizzi-Cassale. R.
de Siria 241, Mendoza.
- 1954** Vivienda Dionissio. Barrio
Bombal, Mendoza.
- Edificio Vittori-Baldini. Sar-
miento s/n, Mendoza.
- 1955** Vivienda Navesi. Perú 576,
Mendoza.
- Vivienda Allende. Bandera de
los Andes 5800, Villa Nueva,
Mendoza.
- Vivienda Theo Burlot. Barrio
Bombal, Mendoza.
- Vivienda Bernaldes. Santa
Lucía, San Juan.
- 1957** Vivienda Ronchetti-Tittarelli.
Infanta de San Martín 645,
Mendoza.
- Vivienda Marianetti. 25 de
Mayo 671, Mendoza.
- Vivienda Alonso. 25 de Mayo
948, Mendoza.
- Vivienda Riera. Florida s/n,
Villa Nueva, Mendoza.
- Vivienda Termignoni. Guapo-
ré, Brasil.
- 1958** Vivienda Frisson-Yori. Alem
320, Mendoza.
- Vivienda Estudio Gerardo
Andía. Bandera de los Andes
4931, Villa Nueva, Mendoza.
- Jardines Padres Josefinos.
Bandera de los Andes 4650,
Mendoza.
- Vivienda Venvenuto. Ave-
llaneda s/n, Villa Nueva,
Mendoza.
- Vivienda Theo Burlot. Barrio
Bombal, Mendoza.
- Vivienda Mosso. Chile 946,
Mendoza.
- Vivienda Manducca. Avenida
Libertad 909, Villa Nueva,
Mendoza.
- Vivienda Chade. Salta s/n,
San Martín, Mendoza.
- 1959** Vivienda Perea. Luján de
Cuyo, Mendoza.
- Vivienda Rodríguez.
España 61, Luján de Cuyo,
Mendoza.
- Escuela Domingo Bombal.
Tupungato, Mendoza.
- Vivienda Álvarez Alonso.
Boulogne Sur Mer 1883,
Mendoza.
- Casa Kahle. Barcala, Godoy
Cruz, Mendoza.
- 1960** Palco Fiesta de la Vendimia.
Escenario en Autódromo
Mendoza.
- Vivienda Estudio Albornoz.
Avenida Libertad 815, Villa
Nueva, Mendoza.

Catálogo

Vivienda Gómez. Bandera de los Andes 3960. Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Dottori. Severo del Castillo s/n, Corralitos, Mendoza.

Vivienda Ejarque. P. del Castillo 4348, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Ejarque. Arenales 373, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Buj. Bandera de los Andes y Alberti, San José, Mendoza.

1961 Monumento Funerario Riera. Cementerio de Guaymallén, Mendoza.

1962 Vivienda Mazzuca. Emilio Civit 528, Mendoza.

Vivienda Frisson. Alem 320, Mendoza.

Vivienda Bombal. Barrio Bombal, Mendoza.

Vivienda Mauri. Avellaneda 270, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda García. Barrio Polo, Provincia de San Juan.

1963 Edificio Franks. Aguirre 251, Mendoza.

Vivienda Fuseo. Julio Roca 364, Mendoza.

1964 Vivienda Auet. Morandini 30, Godoy Cruz, Mendoza.



1965 Talleres Oficinas Cassano. Barcala 245, Mendoza.

Vivienda Cannata. Suipacha s/n, Mendoza.

Vivienda Rodríguez. Patricias Mendocinas 1245, Mendoza.

1966 Vivienda Artaza. Serú 580, Mendoza.

Vivienda Balter. Boulogne sur Mer, Mendoza.

Vivienda Cicconi. Bandera de los Andes s/n. Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Budan. Emilio Civit 127, Mendoza.

Mousoleo Familia Marianetti. Cementerio de la Capital, Mendoza.

Vivienda Martínez Caballero. Agustín Alvares s/n, Mendoza.

1967 Vivienda Ilardo. Bandera de

los Andes 3969, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Alesandrelli. Las Heras 995, San José, Mendoza.

Vivienda Curto. Israel 1036, Mendoza.

Vivienda Frisson. Arenales s/n, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Marianetti. Beltrán y Liniers, Godoy Cruz, Mendoza.

Vivienda Mateur. Provincia de San Juan.

Vivienda Paluchini. Provincia de San Juan.

1968 Vivienda Motta. Comandante fossa 332, Barrio Bombal, Mendoza.

Vivienda Andía. Arenales 263, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda García. Barrio Santa Ana, Guaymallén, Mendoza.



Vivienda Neme. Garay 125,
Godoy Cruz, Mendoza.

Edificio Occelli y Giustozzi.
Storni 107, Dorrego, Mendoza.

Vivienda Borrás. Florida s/n.
Guaymallén, Mendoza.

1969 Vivienda Sartori. Pasaje
Lemos, Mendoza.

Vivienda Sanmartino. 25 de
mayo y Barcale, Mendoza.

Vivienda Pelaia. J. V. Gonzá-
lez 225, Dorrego, Mendoza.

Vivienda Virido. Avenida
Acceso Este s/n, San José.
Mendoza.

Vivienda Saguan. Adolfo

Calle y Huapí, Rodeo de la
Cruz, Mendoza.

Vivienda Weintraub. La pampa
s/n, Godoy Cruz, Mendoza.

Vivienda Astesiano. Biritos
22, Godoy Cruz, Mendoza.

Vivienda De Vito. Cangallo,
lote 12, manzana 7, Mendoza.

Vivienda Baiardi. México s/n,
Mendoza.

1970 Vivienda López. Ameguiño
esq. Arizu, Godoy Cruz,
Mendoza.

Vivienda Serra. Carril Nacional
4111, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Herrera. Irigoyen

esq. Ibarlucía, Godoy Cruz,
Mendoza.

Casa Sibeca. Emilio Civit
545, ciudad de Mendoza.

Vivienda Guarnieri. Bandera
de los Andes 3929, Mendoza.

Vivienda Gonzáles Iriarte.
Pueyrredón s/n, Mendoza.

Vivienda Aguilar. Emilio Civit
85, Mendoza.

Vivienda Di Pascuale. Espa-
ña 3248, Mendoza.

Viviendas Bachiochi. Carril
Nacional 7264, Rodeo de la
Cruz, Mendoza.

1971 Vivienda Badawi. Avenida

Acceso Este, Lateral Sur,
Mendoza.

Edificio Gubinelli. San Martín
524, Mendoza.

Vivienda Cabrerizo. Azcué-
naga y Godoy Cruz, Villa
Nueva, Mendoza.

Vivienda Arizu. Isabel la
Católica 70, Mendoza.

Vivienda Tunineti. Bandera
de los Andes 4060, Villa
Nueva, Mendoza.

Vivienda Romano. Moldes
753, Mendoza.

Vivienda Ventura. La Falda s/n,
Chacras de Coria, Mendoza.

Vivienda Olivares. Ugarte s/n,
La Puntilla, Mendoza.

Vivienda Viotti. Liniers s/n,
Godoy Cruz, Mendoza.

Vivienda Marianetti. Arenales
s/n, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Goldstein. Iberlucía
s/n, Godoy Cruz, Mendoza.

**Obras en Estudio Andía arqui-
tectos, con su hermano Carlos.**

Vivienda Busajam. Sáenz
Peña 61, Luján de Cuyo,
Mendoza.

Viviendas Posleman-Paluchini,
Trelew, Provincia de Chubut.

Vivienda Bialy. Avenida Central
Este. Provincia de San Juan.

Vivienda Calise. Ugarte 550,
Chacras de Coria, Mendoza.

Vivienda Biondillo. Parque
Las Colinas, Chacras de
Coria, Mendoza.

Vivienda Alonso. Agustín
Álvarez 390, Mendoza.

Vivienda Petri. Begrano esq.
Salta, San Martín, Mendoza.

Vivienda Skumanik. Godoy
Cruz esq. Calle 7, San Mar-
tín, Mendoza.

Vivienda Rossi. Boulogne Sur
Mer esq. Vigil, Mendoza.

1973 Vivienda Tarquini. Agustín
Álvarez 485, Mendoza.

Vivienda Cabrera. Mitre 27,
San José, Guaymallén, Men-
doza.

Vivienda Álvarez. Cuesta
del Madero s/n, San Martín,
Mendoza.

Vivienda Palazzi. Ruta 7,
Junín, Mendoza.

Vivienda Goldstein. 25 de
Mayo 13, Barrio Bombal,
Mendoza.

Vivienda Segui. Carril Masa
213, Gutiérrez, Mendoza.

Vivienda García. Cutral-co,
Neuquén.

Vivienda Del Valle. José
Federico Moreno 1470,
Mendoza.

Vivienda Rodríguez. Avella-
neda 550, Mendoza.

Vivienda Weintraub. Pasaje
Álvarez 652, Mendoza.

1974 Vivienda Trabaso. Isabel La
Católica 30, Barrio Bombal,
Mendoza.

1975 Vivienda Maiale (remodela-
ción). República de Siria 386,
Mendoza.

Vivienda Belinsky. Rivadavia
418, Mendoza.

Vivienda Armando. Mariano
Moreno 773, Mendoza.

Salón comercial Sánchez
Buj. Saavedra 366, San
José, Mendoza.

Vivienda Patiño Correa.
Cochabamba y Talcahuano,
Villa Nueva, Mendoza.

1976 Vivienda Mazzolo. San José
s/n, Tupungato, Mendoza.

Vivienda Wulfzstadt. Paso de
los Andes 1134, Mendoza.

Vivienda Gonzáles. 25 de
Mayo y Araujo, Villa Nueva,
Mendoza.

1977 Vivienda Groisman. Sargento
Cabral 694, Mendoza.

Vivienda Estévez. Aguado
339, Mendoza.

Vivienda Aramendi (remo-
delación). San Lorenzo 245,
Mendoza.

Vivienda Cabello. Acceso Sur
s/n, San José, Mendoza.

Vivienda Alocco. 25 de
mayo, Lote 4, Villa Nueva,
Mendoza.

1978 Vivienda Sánchez Sillero.
Emilio Civit 714, Mendoza.

Vivienda Crocco. Agustín
Álvarez 663, Mendoza.

1980 Vivienda Isgro. Chacras de Co-
ria, Luján de Cuyo, Mendoza.

Vivienda Giacomo. Narciso La-
prida 156, Dorrego, Mendoza.

1981 Vivienda Boullade. Manuel A.
Sáenz 310, Mendoza.

Vivienda Rossel. Viamonte
esq. Longone, Chacras de
Coria, Mendoza.

Mausoleo familia Andía. Cemen-
terio de Guaymallén, Mendoza.

1982 Vivienda Bombal. Distrito 3,
Tupungato, Mendoza.

1983 Vivienda Ilardo. Rufino Orte-
ga 677, Mendoza.

Vivienda Ejarque Prieto.
Avenida Acceso Este, Lateral
Sur, Villa Nueva, Mendoza.

Vivienda Di Pascuale
(ampliación). España 3248,
Mendoza.

1985 Vivienda Abdo. Loteo Cremas-
chi, Luján de Cuyo, Mendoza.

Vivienda Armando. Hipólito
Yrigoyen y Sáenz Peña,
Godoy Cruz, Mendoza.

Vivienda Lecea. Francisco

de la Reta 1040, San José,
Mendoza.

1986 Vivienda Wulfstadt. Darra-
gueira s/n, Chacras de Coria,
Mendoza.

Vivienda Sortino. Bartolomé
Mitre esq. Calle 1, San Mar-
tín, Mendoza.

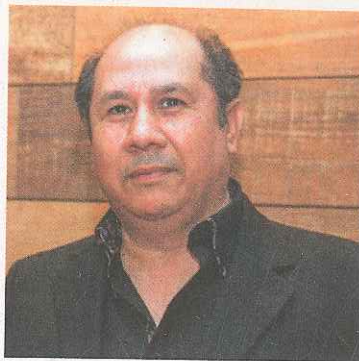
1988 Vivienda Scifo. Matheu 45,
La Floresta, Guaymallén,
Mendoza.

Vivienda Peña Pescarmona.
Francia 878, La puntilla,
Mendoza.

1990 Se disuelve la sociedad
Andía arquitectos (no se ha
realizado el registro de las
últimas obras de Gerardo
Andía a la fecha de elabora-
ción de este libro).



Los autores



Julio Miranda

Arquitecto, Universidad de Mendoza (UM); posgrado en Investigación Projectual, FADU-UBA. Fue integrante del Centro Poesis, FADU-UBA (1998-2012) y coordinador del Posgrado en Actualización Projectual dirigido por el Dr. Jorge Sarquis (2001-2012). Es Profesor Titular de Proyecto Final y Arquitectura V, FAUD, UM, y profesor invitado de grado y posgrado en diversas universidades del país. Ha participado en diversas publicaciones del suplemento Clarín Arquitectura.



**Alejandra
Adriana Sella**

Arquitecta (1994) y Doctora en Arquitectura (2002) por la FAUD, Universidad de Mendoza (UM). Desde 1999 se desempeña como docente de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo y de Cultura Arquitectónica. Es docente estable del Doctorado en Arquitectura de la UM. Se ha desempeñado como profesora invitada de grado y posgrado en otras casas de estudios de Latinoamérica. Desde 2008 es Directora del Doctorado en Arquitectura y Directora de Posgrado de la FAUD, UM, a partir de 2012. Es miembro de dos redes interuniversitarias de investigación. Autora y editora de diversas publicaciones disciplinares.

Créditos fotográficos

Tapa: Archivo Julio Miranda.

Págs. 9 a 17: Archivo Andía

Pág. 18: Familia Alou,
Archivo Andía.

Págs. 21 a 38: Archivo Andía.

Pág. 39: Archivo Julio Miranda.

Pág. 40: Archivo Agencia Dos
Puntos.

Pág. 41: Archivo Andía.

Pág. 45: Archivo Julio Miranda.

Pág. 46: Archivo Andía.

Pág. 49: Archivo Julio Miranda.

Págs. 50 a 54: Archivo Andía.

Pág. 55: Archivo Julio Miranda.

Pág. 57: Archivo Julio Miranda.

Págs. 58-59: Archivo Andía.

Pág. 61: Archivo Julio Miranda.

Pág. 62: Archivo Julio Miranda,
Archivo Andía.

Pág. 65: Archivo Julio Miranda.

Pág. 69 a 71: Archivo Andía.

Pág. 73: Archivo Julio Miranda.

Pág. 75: Archivo Andía.

Págs. 77-78: Archivo Andía

Págs. 81 a 84: Archivo Julio
Miranda.

Págs. 87-89: Castro Fernández arq.

Págs. 90-91: Archivo Andía, Castro
Fernández arq.

Pág. 93: Castro Fernández arq.

Págs. 95-96: Archivo Julio Miranda.

Pág. 97: Archivo Andía.

Pág. 99: Archivo Julio Miranda.

Pág. 101: Castro Fernández arq.

Pág. 102: Archivo Andía.

Pág. 105: Castro Fernández arq.

Págs. 106-109: Archivo
Julio Miranda

Pág. 110: Archivo
Fernández Castro.

Pág. 111: Archivo Julio Miranda.

**Redibujo de documentación
técnica:** Alicia Betman.

Bibliografía

- Agacinski, Sylviane. 1992. *Filosofías y políticas de la arquitectura*. Buenos Aires: La marca editora, 17-30.
- Borges, Jorge Luis. 2010. "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas, edición crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Bórmida, Eliana y Graciela Moretti. 2005. *Guía de arquitectura/ Mendoza*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Bozal, Valeriano. 1987. *Mímesis. Las imágenes y las cosas*. Madrid: A. Machado.
- Browne, Enrique. 1988. *Otra arquitectura latinoamericana*. México: G. Gilli.
- Fernández, Roberto. 1996. *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*. Mar del Plata: FAUD, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Colegio de Arquitectos de Mendoza. 1999. "Arquitecto Gerardo Andía", *Revista de Arquitectos de Mendoza*, N° 36, 6-13.
- Fabre, Patricia. 1990. *Arquitectura contemporánea "Gerardo Andía"*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo (seminario inédito).
- Guaycochea de Onofri, Rosa. 1982. "La vivienda Mendocina entre 1882 y 1982", *Diario Los Andes*, Mendoza.
- Jorajuria, Roxana. 2012. "Cuando industria, vanguardia y optimismo formaron parte de un proyecto nacional", *Feria de América, vanguardia invisible*. Guaymallén: Fundación del Interior, 12-57.
- Liernur, Jorge Francisco. 2001. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo nacional de las artes.
- Miranda, Julio. 2006. "Mapas de Arquitectura/Mendoza", volumen 4. Buenos Aires: Clarín, *Diario de Arquitectura*.
- Miranda, Julio. 2008. "Guías de arquitectura Latinoamericana/ Mendoza". Buenos Aires: Clarín, *Diario de Arquitectura*, 106-107.
- Miranda, Julio. 2012. "Casa estudio de Andía, el entorno verde ficcionado", *Colección Patrimonio Argentino, volumen 8*. Buenos Aires: Clarín, *Diario de Arquitectura*, 132-137.
- Montaner, Josep María. 1997. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: G. Gilli.
- Montaner, Josep María. 1998. *La modernidad superada. Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: G. Gilli.
- Piñón, Helio. 2003. "El humanismo esencial de la arquitectura moderna", en Sarquis, Jorge, *Coloquio teoría de la arquitectura y teoría del proyecto*. Buenos Aires: Nobuko, 97-114.
- Piñón, Helio. 2008. "Proyectar es construir", en Sarquis, Jorge, *Arquitectura y Técnica*. Buenos Aires: Nobuko, 37-48.
- Sarquis, Jorge. 2003. *Itinerarios de proyectos, Tomo 1*. Buenos Aires: Nobuko.
- Sarquis, Jorge. 2008. "Arquitectura y

técnica se disuelven en el espacio", en
Sarquis Jorge, Arquitectura y Técnica.
Buenos Aires: Nobuko, 13-36.

Sella, Alejandra. 2004. Transformación
arquitectónica de la vivienda
mendocina entre las décadas
de 1950 y 1970. La expresión de la
identidad local. Mendoza: Idearium,
Universidad de Mendoza.

Silvestri, Graciela .2008. "Tiempo y
arquitectura", Seminarios espacio
tiempo/ Pensamientos practicados.
Buenos Aires: Nobuko, 17-70

Tedeschi, Enrico. 1984.
Teoría de la Arquitectura.
Buenos Aires: Nueva Visión.

Waisman, Marina. 1972. La estructura
histórica del entorno. Buenos Aires:
Nueva Visión.

Gerardo Andía



Imposible no imaginar momentos felices en las casas diseñadas por Gerardo Andía, el arquitecto mendocino más importante de la segunda mitad del siglo XX. La vivienda fue el tema excluyente de su obra: construyó la casa de sus padres siendo todavía estudiante y poco después la suya propia, la casa estudio que es también un manifiesto. Y luego vinieron muchas más. Todas, más que casas, "hogares". Y es que Andía imaginaba el habitar doméstico ya desde sus croquis, que excedían con creces el programa funcional; dibujaba "terrazas para fiestas", "cuartos para escuchar música", "estares para reuniones con amigos".

Su arquitectura está teñida por su impronta de artista plástico. En sus casas, Andía saca partido de la expresión de materiales como la piedra y la madera, combina texturas, compone juegos volumétricos. Y nunca deja de tener en cuenta a la naturaleza: diseña parques y jardines, dispone los colores de plantas y árboles como en su paleta de pintor. Tampoco descuida la relación con el clima y el pasaje interior-exterior: pérgolas, desniveles, aleros, voladizos, vigas, cubiertos y semicubiertos regulan la incidencia del sol y el encuentro entre la casa y la calle, lo público y lo privado. Un verdadero maestro del diseño del hábitat.

Graciela Baduel

Editora ARQ

AUSPICIADO POR:



MODERNABUENOSAIRES

CPAU Consejo Profesional
de Arquitectura y Urbanismo

\$ 39⁹⁰