

ARTE OFICIO / 2

CUADERNOS



UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE
ESCUELA DE ARQUITECTURA

DIRECTOR
ARQTO. RODOLFO JIMENEZ CAVIERES

REVISTA ARTEOFICIO

EDITORES
ARQTO. JONAS FIGUEROA SALAS
ARQTO. ALDO HIDALGO HERMOSILLA

FOTOGRAFO
ARQTO. DAVID CABRERA

PRODUCCION GRAFICA Y DIAGRAMACION
RODRIGO CALDERON
PAULA DIAZ

IMPRESIÓN
IMPRENTA USACH

REGISTRO PROPIEDAD INTELECTUAL
N° 116018
ISSN 0717 5590



ESCUELA DE ARQUITECTURA USACH
ALAMEDA 3677 - ESTACION CENTRAL
TF. Y FAX 779.9440 Y 776.1457
SANTIAGO DE CHILE - CHILE

TEORIA Y
PRACTICA EN
ARQUITECTURA

PENSAMIENTO

ESCUELA DE
ARQUITECTURA
U S A C H



Sumario

4

EL CAMINO RECORRIDO: UNA REFLEXION
RODOLFO JIMENEZ

EXPLORACIONES

7

LA INTELIGENCIA ESPACIAL: UNA MIRADA A HOWARD GARDNER
MATIAS DZIEKONSKI

13

FIGURAS DE LA RUINA
ALDO HIDALGO

19

LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA: INICIOS
HANS FOX

23

VISUALIDAD E INVISIBILIDAD
RICARDO MARTINEZ

LECTURAS

27

VIAJE Y ARQUITECTURA DE JÖRN UTZON: CUBIERTAS Y PLATAFORMAS
PABLO OCAMPO

33

LA OREJA DEL SR. VAN GOGH
JONAS FIGUEROA

39

UNA VIDA INTENSA, UNA OBRA PLENA: ENRIC MIRALLES
ARMANDO OYARZUN

SITUACIONES

43

AMPLIAMENTO DEL PARCO GIARDINO DELLE KENTIE A RIPOSTO
FRANCESCO RAPISARDA

ENTRE - VISTAS

47

FABIAN CASAS: LA ARQUITECTURA NO ES UN ARTE
JORGE LOBIANO

Editorial

D*edicatio* es un término latino que hoy podría traducirse como la voluntad de construir pensamiento. Aquí podría entenderse como el esfuerzo que asumen los autores por difundir los argumentos del hacer y del quehacer académico de esta Escuela.

La sección Exploraciones quiere ser un espacio que recoja nuevas búsquedas teóricas. El profesor Dziekonski reflexiona con Gardner acerca de la importancia del desarrollo de la inteligencia espacial en la percepción y la enseñanza. Para el profesor Hidalgo, la ruina es algo más que un simple registro del tiempo pasado; a través del concepto de figura, explora algunas vías alternativas a las convenciones que remiten sólo a la condición física de las cosas. El profesor Fox pasa revista a los procesos y métodos asumidos a lo largo de la historia en la enseñanza de la arquitectura; esta revisión le permite iluminar las ejercitaciones del taller de primer año. El profesor Martínez propone una mirada a la relación entre espacialidad interna y el entorno, haciendo contrapunto entre los factores visibles e invisibles del mismo.

En la sección Lecturas se presentan algunas interpretaciones de ejemplos significativos de la arquitectura. El profesor Ocampo señala que la historia de la arquitectura es una pugna entre la necesidad de la obra de instalarse sobre el suelo y la compulsión de elevarse; los viajes y la obra del arquitecto de la Opera de Sydney, Jörn Utzon, sustentan tal hipótesis. Para el profesor Figueroa, el corte de la oreja del pintor van Gogh propone el ejercicio de otras miradas de la obra de arte. El profesor Oyarzún nos presenta una entrevista al arquitecto Enric Miralles; más allá de ser un homenaje a este profesional catalán, también es una aproximación a una vida dedicada a la arquitectura y el dibujo.

La sección Situaciones está abierta a la divulgación de proyectos y diseños. Comienza ésta con la presentación de la ampliación del parque jardín de la Kentia en Riposto (Italia). Su autor, el arquitecto italiano Francesco Rapisarda, señala que el ensanche se caracteriza, entre otros factores, por la presencia predominante de la palma kentia y la recuperación de la casa de máquinas y el pozo de agua.

Para terminar el recorrido por este número, se presenta la sección Entre vistas. En ésta se reciben aportes de diversos campos asociados con la arquitectura. El profesor Lobiano viaja a Buenos Aires en donde entabla un polémico diálogo con el arquitecto argentino Fabián Casas.

Finalmente, este segundo número de Arteoficio / Cuadernos quiere representar la persistencia en expresar ideas y propuestas. Pero, al mismo tiempo, significa un compromiso editorial por aparecer de nuevo la próxima primavera.

Los Editores

El camino recorrido: una reflexión

Después de 11 años de vida de la Escuela de Arquitectura Universidad de Santiago de Chile, es bueno releer las palabras del arquitecto Fernando Castillo Velasco, presidente de la comisión fundacional:

La elaboración del proyecto que ahora entregamos significó para nosotros pensar y realizar una hermosa tarea. Sabíamos que diseñar una carrera de Arquitectura dentro de la Usach, implicaba plantearla desde un punto de vista muy especial. Por una parte, debíamos asimilar y aprehender el clima técnico y científico que por tradición y vocación desarrolla la universidad. Por otra, debíamos indagar y encontrar caminos para que la nueva carrera significara un impacto humanizador, al introducir como elemento de aprendizaje, disciplinas en las cuales dominan la inspiración, la intuición y la capacidad de una directa vinculación con las personas, las familias y organizaciones que conforman nuestro entorno social y el ámbito físico en que viven...

Este tiempo nos invita dar una mirada a la construcción de este proyecto académico. Junto con recoger el legado de la historia de nuestra intuición universitaria comprometida con los nuevos desafíos tecnológicos y ambientales.

Nuestro proceso de desarrollo institucional se sustenta en tres aspectos académicos fundamentales. La construcción de una propuesta pedagógica coherente y consistente, la cual, se expresa en el Plan de Estudios 2002 de la carrera, es el primero de ellos.

El segundo aspecto es la existencia de un equipo de profesores y funcionarios cohesionado en torno al destino de la Escuela. El mejoramiento de la infraestructura que posibilite una docencia de avanzada, es el último de los aspectos.

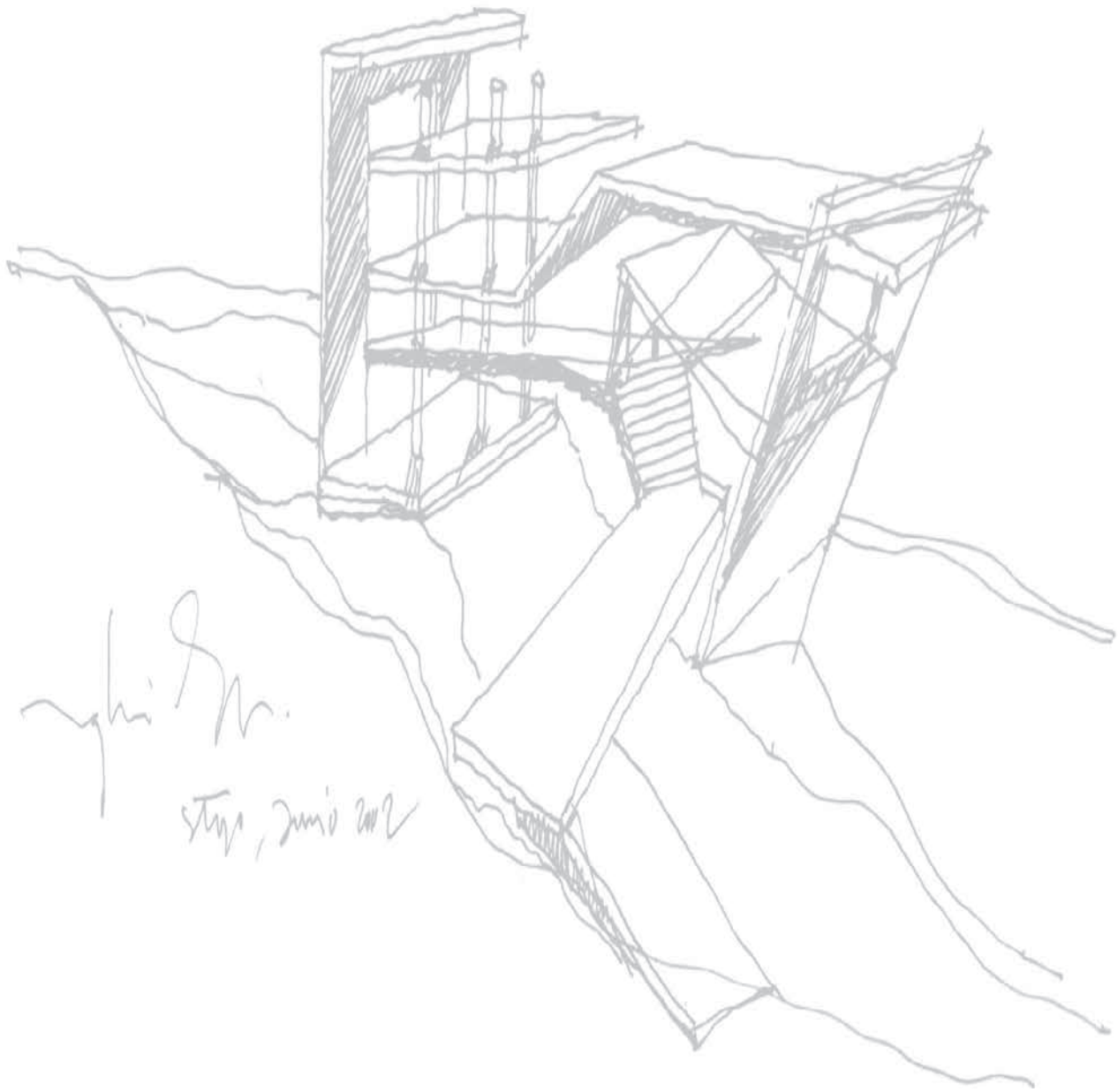
En la actualidad, nuestra institución se encuentra solidamente posicionada en el concierto de escuelas de arquitectura. Esta posición está reforzada por la presencia en el ámbito público, tales como las bienales de arquitectura, la publicación de las revistas y libros, los programas de capacitación y diplomados, programas de asistencia técnica, seminarios, etc.

En el medio interno, la Escuela ha conquistado un importante reconocimiento. Hoy integramos comisiones de rango corporativo, tales como las de Infraestructura, Reestructuración, Carrera Académica y Consejo Superior de Investigación. El impacto que ha tenido el proyecto FDI *Plan Maestro del Campus Universitario*, es una muestra de ello.

Estos avances y reconocimientos nos permiten tener una clara conciencia de nuestras debilidades. Pero, también nos impulsan al fortalecimiento de un perfil académico en concordancia con la tradición tecnológica de una universidad estatal.

Rodolfo Jiménez C.
Director Escuela de Arquitectura

EXPLORACIONES



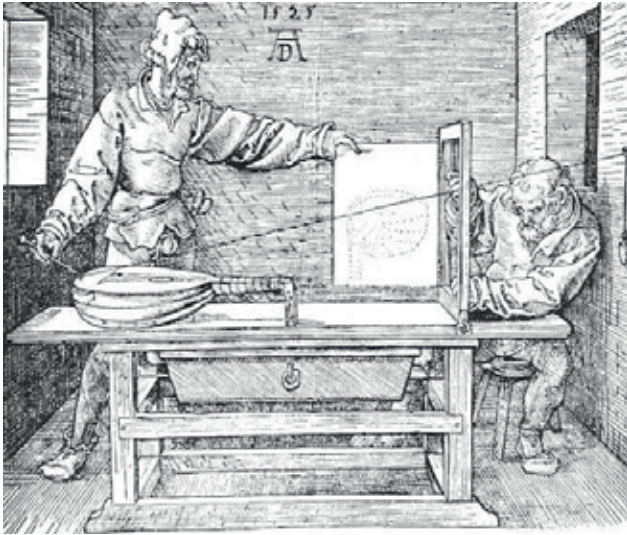


La inteligencia espacial

Una mirada a Howard Gardner

Matías Dziekonski

Luego de la irrupción del concepto de Inteligencia Emocional¹ a mediados de los noventa, los medios de comunicación nos informan periódicamente sobre la aparente existencia de “otras y variadas inteligencias”. ¿Hay algo cierto en ello? Entre ellas se nos destaca la denominada Inteligencia Espacial. ¿Cuál es su importancia en la enseñanza de la arquitectura? ¿Podemos mejorar el desempeño de nuestros alumnos? ¿Puede hacer cambiar los planes de estudios, el diseño de las ejercitaciones o las evaluaciones? ¿Es posible cultivarla? ¿Correspondería medir dicha habilidad para definir condiciones de ingreso? La cantidad y calidad de preguntas no es menor y sus respuestas están lejos de ser inocentes.



Perspectiva. Dürero

La Inteligencia Espacial

La idea de inteligencia espacial surgió de la teoría de las Inteligencias Múltiples (IM). En 1979, la Fundación Bernard van Leer, con el objeto de apoyar innovaciones útiles en la educación para beneficiar a inválidos, pidió a la Escuela de Educación para Posgraduados de Harvard que evaluara el estado del conocimiento científico referente al potencial humano y su logro. El texto se constituyó como un informe sobre los potenciales humanos vistos desde una perspectiva psicobiológica y fue editado por quien dirigió dicha investigación en 1983². Su impacto en el mundo educativo fue inmediato e inmenso, pues cuestiona la idea de que *la inteligencia es una capacidad general, única, que todo ser humano posee en mayor o menor medida; y, que puede medirse mediante instrumentos estándar, tales como las pruebas escritas*. El nuevo concepto de inteligencia que propone, se define como la capacidad de resolver problemas, o de crear productos, que sean valiosos en uno o mas ambientes culturales. Señala además que el ser humano posee ocho inteligencias, entre ellas, la inteligencia espacial. Veamos que dice sobre ella.

Las Dimensiones de la inteligencia espacial, como un ámbito propio, que contiene un conjunto de habilidades amalgamadas, supone tener la capacidad para (i) percibir con exactitud el *mundo visual*, (ii) realizar transformaciones y modificaciones a las percepciones iniciales propias y (iii) recrear aspectos de la experiencia visual propia, incluso en ausencia de estímulos físicos apropiados. Por otro lado, es muy distinto producir formas nuevas que solo manipular las que ya se han proporcionado por el mundo cultural, o dicho de otra manera, tener una gran percepción visual y expresarla gráficamente puede coexistir con tener poca habilidad para dibujar, imaginar o transformar *un mundo ausente*³.

Tratando de delinear la inteligencia espacial, Gardner hace notar que si bien entre espacio y mundo visual parece haber una correlación directa en la inmensa mayoría de seres, no es menos cierto que el espacio tiene una connotación equivalentemente significativa en el mundo no visual: un ciego puede tener inteligencia espacial desarrollada del mismo modo que existe desarrollo lingüístico en personas con capacidades auditivo orales inhibidas. Considera que *la operación mas elemental es la habilidad para percibir una forma u objeto*. Una forma de medir el desarrollo de esta habilidad es copiando un objeto y las dificultades para lograrlo dan cuenta de las carencias existentes. Un paso superior – que implica entrar del todo en el dominio espacial - supone solicitar una vista de cómo se vería el objeto desde un punto que esté fuera de la posibilidad de la experiencia vivencial, lo que supone rotar y manipular el objeto “mentalmente”.

Gardner afirma que existe una *faceta final* de la inteligencia espacial que la relaciona con experiencias aparentemente lejanas. La primera de estas manifestaciones es la capacidad metafórica para establecer analogías entre ámbitos remotos través

de *imágenes de alcance amplio*. Lo que está fuera de discusión es que la inteligencia visual o espacial contribuye al pensamiento científico y artístico. Si su rol es prioritario es fuente de duda.

El Desarrollo de la inteligencia espacial ha sido poco estudiado en los niños, pues a pesar de reconocérsele su centralidad, las habilidades que porta son más difíciles de probar que las lingüísticas o las lógicas. Jean Piaget proporcionó el primer cuadro general del desarrollo espacial y lo consideró como parte integral del retrato general del crecimiento lógico. Habló del entendimiento sensomotor del espacio que surge durante la infancia existiendo dos habilidades centrales, las trayectorias observadas de los objetos y la capacidad para encontrar el rumbo entre sitios. Distinguió luego entre conocimiento *figurativo*, donde se retiene la configuración de un objeto, y conocimiento *operativo*, donde se hace hincapié en transformar la configuración, marcando una línea entre configuración estática y operación activa. La progresión regular pasa así de la habilidad para moverse en el espacio hasta la habilidad del que comienza a caminar para formar imágenes mentales estéticas, para pasar luego a la manipulación de éstas, hasta la capacidad del adolescente para asociar relaciones espaciales con declaraciones preposicionales donde termina uniendo las formas lógico matemática y espacial en un solo sistema geométrico o científico. Nuevas investigaciones más recientes indican que lo más difícil para los niños (y quizá no sólo a ellos), es integrar un conocimiento adquirido fragmentariamente en un plan espacial, en una sola estructura organizada globalmente. Dicho de otra manera, el desarrollo, percepción y entendimiento del espacio que logra con la experiencia, resulta difícil de expresar por medio de un código simbólico sea este un mapa, plano, dibujo o narración verbal. Gardner revisa también los casos de *anomalías* relacionadas con la inteligencia espacial principiando con los ciegos.

Concluye que los sistemas de representación espacial son igualmente accesibles a la experiencia visual o táctil y que no existe por fuerza una relación privilegiada entre la entrada visual y la inteligencia espacial.

La Importancia y uso de la inteligencia espacial en nuestra sociedad cuando es aguda, le resulta a Gardner una *posesión invaluable*. El progreso en algunos dominios simplemente no existirían sin ella y a otros dominios les proporciona una buena parte de su necesario *ímpetu intelectual*. Su contribución en las ciencias, a la física, química y biología está plagada de ejemplos siendo el más reciente el de la *doble hélice* que muestra la manera en que pudieran estar enlazadas las moléculas entre sí en la estructura molecular del ADN. El progreso científico del Renacimiento, según algunos, puede estar íntimamente relacionado con el registro y transmisión de conocimientos gracias al desarrollo de dibujo, el cual, gracias a la invención de la imprenta amplió de sobremanera su divulgación como la de textos. El conocimiento espacial puede servir como un instrumento útil, un auxiliar para el pensamiento, un modo de capturar información, un modo de formular problemas o el propio medio de resolverlos. Hay quienes consideran que habiendo alcanzado un individuo una facilidad verbal mínima, su destreza en la habilidad espacial determinará hasta donde progresará en las ciencias. El lenguaje del espacio o pensar en el medio espacial es *pensar en tres dimensiones ...* y es como *... aprender un idioma extranjero. El número 4 ya no es más un dígito mayor que el 3 y menor que el 5, sino el número de vértices y de caras de un tetraedro; seis es el número de aristas de un tetraedro, el número de caras de un cubo, o el número de vértices de un octaedro*. Estas reflexiones hacen pensar en medios universitarios chilenos donde hace cuatro años se desarrolló una polémica entre profesores universitarios que consideraban innecesaria, por obsoleta, la enseñanza de la geometría⁴...

Gardner considera que el área donde las habilidades de la inteligencia espacial se manifiestan más puras es en la práctica del ajedrez. Su afirmación sorprende pero termina por convencer con su argumentación. Abre incluso posibilidades específicas de investigación en esta materia toda vez que la práctica del ajedrez establece un campo de desarrollo de habilidades posibles de transferir a otros dominios. La práctica del ajedrez permite anticipar jugadas y sus consecuencias, está relacionada con una poderosa imaginería y una destacada y especial memoria visual espacial. Requiere un alto poder de concentración, conocimiento, memoria e imaginación. Cada juego ofrece una multitud de sugerencias e ideas, adquiere así una forma y un carácter específico que lo identifican, lo que lo hace interesante y gracias a ello lo fijan en la memoria. Esto permite codificar planes e ideas, recordar series de razonamientos y estrategias. La jugada es la conclusión de un “acto” de pensamiento donde lo que importa es el poder de la pieza, obliga a tener en la mente el tablero, sus jugadas pasadas y futuras lo que facilita la capacidad de abstracción de la representación que *debe ser abstracta* para no perder de vista la tendencia global del juego. En síntesis desarrolla la capacidad espacial. Considera que la inteligencia espacial y lógico matemática *son las dobles contribuyentes, en las que su importancia relativa difiere según cada situación individual*. José Raúl Capablanca, ex campeón mundial de ajedrez, consideraba que no se requiere ninguna inteligencia para jugarlo.

La centralidad del pensamiento espacial en las ciencias podría ser subestimado, pero donde no lo puede ser es en el dominio de las *artes*. En la recuperación y comentario del texto de Gardner nos limitaremos a lo relativo a la arquitectura toda vez que otras lecturas, miradas desde otras disciplinas como la escultura y la pintura, necesariamente pondrán en relieve otros

elementos. A la arquitectura se la ha definido como un “arte mayor” y, si bien dicha definición puede ser objeto de controversia, me parece adecuada por asumir tanto los aspectos visuales bi y tri dimensionales, como también asume la vivencia de los espacios que se crean y por ello se constituye en una *experiencia total* para el ser humano. En las artes en general aparecen como tema las cualidades del mundo perceptible, y ello nos enfrenta al mundo no sólo visual sino al de todos los sentidos. Lo visual espacial sí es su centro y la observación esmerada del mundo cotidiano es siempre un buen inicio. Pero *observar* no es sinónimo de *mirar* ni de *ver*. Ver es tener (o no) el sentido de la vista, mirar es focalizar la vista en algo y observar es detenerse con la mirada persistentemente en algo estudiando su evolución en un tiempo intentando llegar a una conclusión, es un estudio *notable* acerca de algo. Se trate esto del comportamiento de un ser humano, un paisaje, un objeto. Las facultades a desarrollar son por lo tanto, las capacidades de *percepción* y *recuerdo*. Ahora bien, para poder percibir algo es necesario tener su distinción previa, es decir, observar será un acto prolífico si existe una intención que lo guíe⁵. Observar sin distinciones previas solo puede ser fructífero si en el acto de observar pretendemos construir las distinciones. Observar sin distinciones que guíen nuestra observación es un acto inútil donde la mirada vaga errante buscando sentido. En relación al recuerdo importa conocer la experiencia histórica del campo en cuestión. En general los artistas comienzan por dominar las técnicas de sus predecesores y si no disponen de ella la inventan. Durero y sus contemporáneos del Renacimiento estaban decididos a dominar la perspectiva que había eludido a las generaciones anteriores.



Perspectiva. Durero

Gardner cita a Van Gogh cuando habla de los retos que debe enfrentar diciendo *existen leyes de proporción, de luz y sombra, de perspectiva que uno debe conocer para poder dibujar bien; sin ese conocimiento siempre es una lucha estéril y uno jamás produce nada*. Esta lucha para captar los objetos la define con claridad Le Corbusier cuando dice que *... nuestro concepto del objeto proviene del conocimiento total de él, un conocimiento adquirido mediante la experiencia de nuestros sentidos, el conocimiento táctil, el conocimiento de sus materiales, su volumen, su perfil, todas sus propiedades. Y la vista de la perspectiva usual solo actúa como el disparador del obturador para la memoria de estas experiencias*. Es claro entonces el primer paso - para dibujar algo hay que entenderlo - así, luego, el artista ingrese al mundo de la abstracción o del concepto, donde se mantiene alejado de la experiencia personal y busca otros fines no exentos de significado donde *... tal como un químico "aisla" una sustancia de combinaciones que distorsionan la vista que él tiene de la naturaleza ... la obra de arte purifica la apariencia significativa ...* Así los logros de los maestros, que están por desgracia tan alejados de la comprensión del sentido común social, se hacen inteligibles gracias

al "conocedor", individuo que admira y disfruta el arte, que puede hacer finas discriminaciones, reconocer estilos y emitir opiniones. Pero, tal como asevera Gardner, *sería una grave equivocación suponer que el conocimiento se desarrolla en forma automática o que no requiera de facultades bien desarrolladas*. Poder opinar profesionalmente sobre dibujos - por ejemplo - sin haber nunca tenido la experiencia de dibujar se constituye en una aberración. Gardner cita a un historiador de arte inglés, Kenneth Clark, quien pasó por un largo adiestramiento para conocer bien a los pintores y discernir, entre otras cosas, que dibujos eran falsos y cuales auténticos. Para ello, decía, se necesita *combinar memoria, análisis y sensibilidad*. Llegó a poder sentir íntimamente las diferencias entre pintores y entre dibujos falsos y verdaderos. Recomendaba observar con intensidad los dibujos originales pues ese era *el mejor adiestramiento para el ojo que pudiera dársele a cualquier joven. Con humildad, uno sentía que estaba entrando en la mente del artista y comprendiendo las implicaciones de su gesto más ligero*. Ahora bien, observar, o "leer" dibujos como quizás debiera decirse con mas propiedad, para un pintor se constituye en un acto de aprendizaje. Para un arquitecto "leer" planos y

vivenciar obras consideradas paradigmáticas, se constituye en su equivalente, desde siempre. Los viajes a observar obras toman el carácter de una romería.

Transversalmente, a través del tiempo y de las diferentes culturas, la inteligencia espacial se ha manifestado a través de las artes, oficios, juegos y deportes si bien existen manifestaciones de ella que son propias de algunas sociedades. Por ejemplo, el pueblo pulu-wat de las islas Carolinas de los Mares del Sur, en un ambiente climático y geográfico radicalmente distinto, presenta habilidades espaciales muy desarrolladas. El movimiento de las estrellas en el cielo con sus puntos de salida y entrada en el horizonte, el conocimiento geográfico y el conocimiento de la navegación les permiten encontrar su camino entre millares de islas⁶. Con las estrellas, el navegante, como el invidente, no puede ver las islas pero ha aprendido dónde se encuentran y cómo mantener en su mente sus ubicaciones y sus relaciones. Esta cosmovisión se caracteriza por su abstracción. Como señala quien los estudió: *Deben integrarse muchas categorías de información en un sistema cuyos diversos elementos se complementen entre sí para lograr un nivel satisfactorio de exactitud y confiabilidad*.

La otra particularidad que caracteriza las habilidades espaciales es que éstas se logran en individuos mayores y la arquitectura solo confirma la regla: *mientras el pensamiento logicomatemático se vuelve mas frágil en la etapa tardía de la vida y también peligra la inteligencia cinestésicocorporal, al menos determinados aspectos del conocimiento visual y espacial parecen conservarse vigorosos, en especial entre individuos que los han practicado en forma regular durante sus vidas. Existe un sentido del todo, una sensibilidad gestalt, que es central en la inteligencia espacial, y que parece ser una recompensa por la vejez: una*

capacidad continua o quizá realizada de apreciar el todo, de discernir patrones hasta cuando se pueden perder determinados detalles o puntos finos. Quizá la sabiduría explota esta sensibilidad a los patrones, formas y el todo.

Por último Gardner señala que la inteligencia espacial es una forma de inteligencia involucrada con objetos, pero a diferencia de la logicomatemática que tiene una trayectoria de abstracción creciente, la espacial va en el camino inverso, permanece ligada en lo fundamental al mundo concreto y de allí su “poder de permanencia”.

Notas:

¹ Daniel Goleman, La Inteligencia Emocional, 1995, J. Vergara Editor, Buenos Aires.

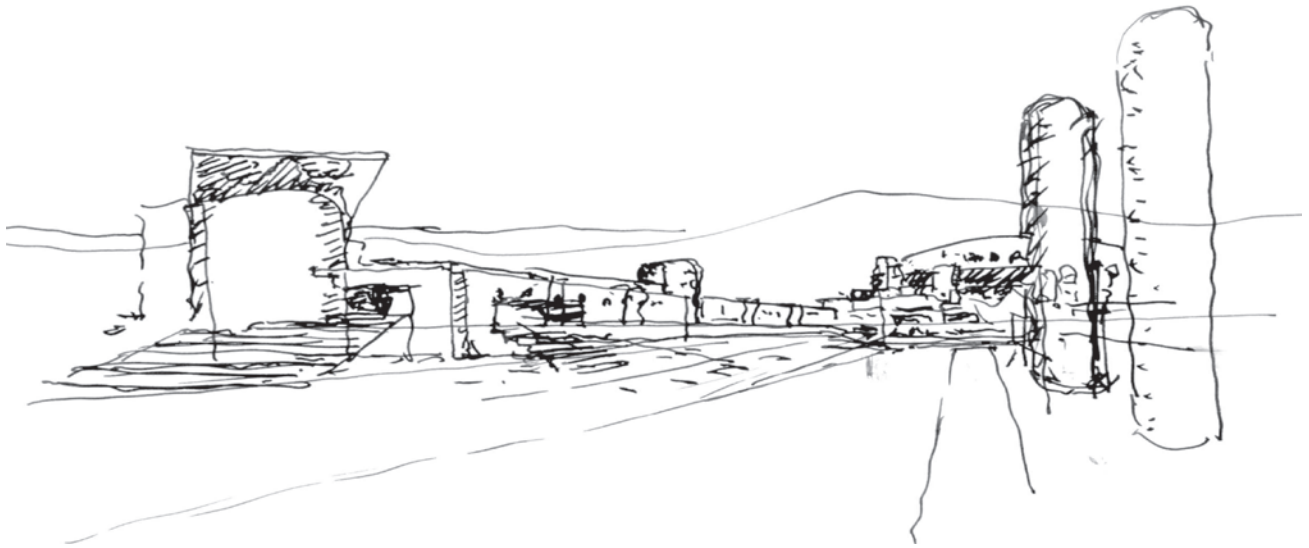
² Howard Gardner, Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences, 1983.

³ Del mismo modo que en las otras inteligencias analizadas por Gardner, donde señala que en el dominio **Lingüístico** es distinto ser *escritor* que *poeta*; en el **Musical**, ser *interprete* que *compositor*; en el dominio de las **Matemáticas**, ser un *operador* de un *creador* de ellas; en el **Cinestésico-corporal**, ser un *bailarín* de un *mecánico* y – finalmente – en el dominio **Naturalista**, es distinto ser un *taxónomo* (en general, capacidad de organización cognitiva) de la capacidad de *comprensión empática* (con seres vivos). Para completar la lista de las ocho inteligencias habría que agregar, además de la **Espacial**, las inteligencias **Personales**: la intrapersonal y la interpersonal.

⁴ Agosto, septiembre del 2000.

⁵ “El hombre tiene una visión estereoscópica, puede acomodar la retina, no solo para ver, sino también para distinguir un objeto de un fondo. Pero para hacer esto tiene que enfocar y desenfocar lo demás. Puede, pues, ver y distinguir todos los objetos, unos de otros. Y, sin embargo, el hombre no ve todo, sino lo que le interesa, y lo que le interesa aparece condicionado por lo que busca. Sobre lo diferente a su finalidad resbalará su vista y no lo distinguirá realmente. Esto aparece probado por la experiencia cotidiana. Según esto, el fundamento último del ver no es la facultad de la visión, sino el interés del hombre en hacer su vida del cual la facultad de la visión es un instrumento”. (Luis Vaisman, Situación Arquitectónica, mimeógrafo, 1968).

⁶ Conocimiento estructurado por una infinidad de factores que incluyen la ubicación del sol, la sensación percibida sobre las olas, la alteración de las olas con los cambios de curso, viento y clima; las habilidades para navegar y manejar la escota, los arrecifes en la profundidad, los cambios repentinos del color del agua, la apariencia de las olas en la superficie.



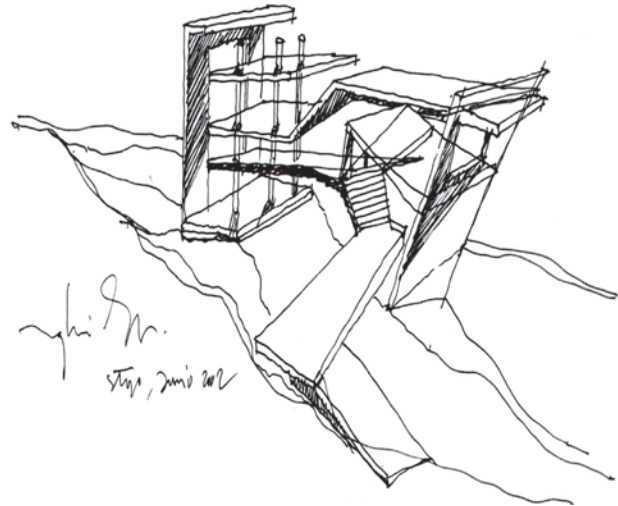
Figuras de la ruina

Aldo Hidalgo

La Ruina nombra una sección del Taller de Título de VI año. Asimismo, sugiere el sentido que el proyecto de arquitectura adquiere en este ámbito de comunicación académica. Por este motivo, los valores en juego surgen de la interrogación a la ruina, a las preexistencias, al sitio y a sus vínculos territoriales y determinaciones atmosféricas. Y el proyecto, como instrumento del pensar arquitectónico, deviene aquí *lectura* de la presencia, proceso de decisiones y campo de despliegue imaginativo.

De este modo, la ejercitación en el taller, ha permitido conocer el vigor de la ruina como alusión, sea desde la óptica operativa como de aquella conceptual. Sin embargo, subsisten, como siempre, dudas metodológicas o de contenidos difíciles de descartar de un plumazo, por ello, intentaremos interpelar de nuevo y merodear entorno a esta alegoría, llena de interrogantes y sugerencias.

En esta línea, acudiremos al examen de unas *figuras* que asaltan a la mención de ruina. Lo que aquí se quiere señalar con la noción de *figura*, elucida una suerte de movimiento entre imagen y concepto y viceversa. Dado que, la mimesis entre estas nociones ha sido puesta bajo sospecha, se intentará explorar esta vía intermedia para colocar el acento menos en la descripción de una geometría o mecánica de la forma física que en las evocaciones, indicios o posibilidades interpretativas de sus *efectos* en la existencia. Adentrarse así en este tema, ¿permite acaso acceder a una reflexión sobre el sentido de las cosas más allá de su física? Y si es así, ¿cuáles pueden ser sus tonos y modulaciones?



Abandono

Algún día se comprobará que el Espacio también se deteriora con el curso del Tiempo.

Juan Luis Martínez *La Arqueología*

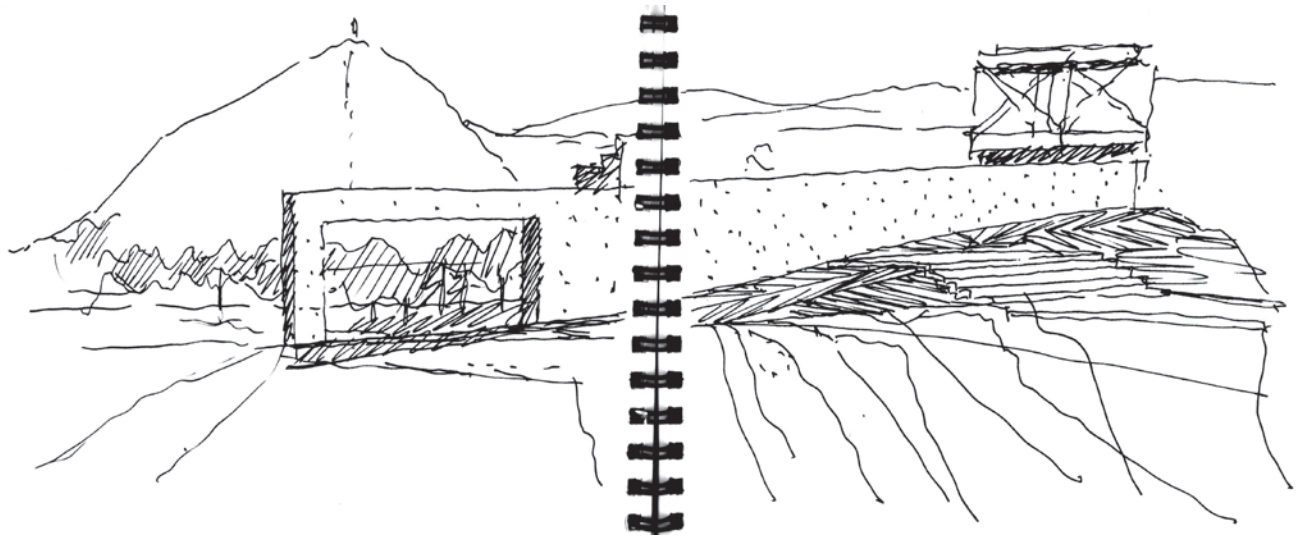
Cuerpo indefinido

Ruere, rudere o ruina, ruido de piedras que caen o se derrumban. Ruina, alegoría de la vida en su estado de desplome. Ruina, memoria de un presente inadvertido como pasado. Ruina, presencia de fuerzas ingentes; estructura mutilada, aérea, perforada por la luz, resignada a las incursiones del viento y al señorío del espeso follaje. Ruina, interior impreciso, umbral estrecho. Ruina, lugar de lo sublime, del terror, del desarraigo. Ruina, construcción naturalizada, organismo en donde “la materia, la forma, las funciones que asume y cómo se compone en el espacio resultan ligadas entre ellas de modo invisible por relaciones secretas”.¹ Ruina, ¿producto del hombre o la naturaleza?

Una obra de la naturaleza incorpora todo, simultáneamente, no olvida nada, crece y se desarrolla desde sí misma, como una totalidad, en todas las direcciones y sentidos. Las del hombre, en cambio, están fabricadas por abstracción. Pese a ello, las obras del mundo antiguo, tan admiradas, parecen naturales, en ellas es difícil separar la idea, el principio, de la realización. Para esa cultura, lejana en el tiempo pero presente en el espacio, el arte era un saber hacer ligado al pensa-

miento y a las leyes naturales, como se asume de la sentencia de Protágoras: *El hombre: medida de todas las cosas*. Con esa lógica resulta arduo separar idea y realización. El *orden* era pauta y matriz genética de los edificios. La idea de integridad, exigía el orden entre columnas, capiteles, frontones y basamento; Sugería procesos y principios naturales. También sus significaciones. El sentido de la cabaña primitiva o la alegoría vitruviana sobre el origen de los diversos capiteles, funden en una sola cosa obra de la naturaleza y del hombre. Y luego la obra ¿acaso no se desarrolla como organismo vivo en el tiempo? Dice George Simmel: “el encanto de las ruinas consiste en el hecho de que una obra del hombre es percibida, finalmente, como si fuera producto de la naturaleza”.²

Efectivamente, fuerzas innatas modelan el paisaje, producen valles, excavan grietas y levantan promontorios, también modelan las obras del ser humano. Las corroen, las gastan, las herrumbran, las destruyen. Pero, el espíritu humano brilla si logra establecer un equilibrio entre sus fuerzas y aquellas naturales, también si las domina. Se sabe de muchas civilizaciones que aspiraron a la elevación del espíritu realizando



Santiago

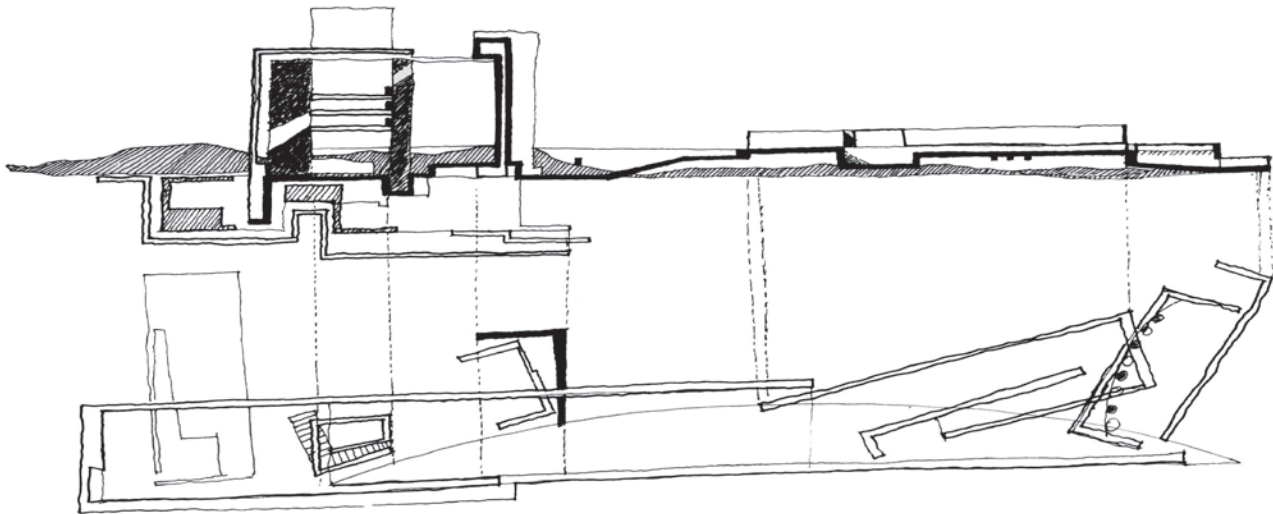
construcciones magníficas, pero tal osadía ha sido diseminada por una fuerza invisible.

Considerar una ruina, reconocer en ella una entidad con memoria, es una aceptación de los seres por el valor de su historia. Es escrutar el trabajo indeterminado del tiempo. Es sumisión involuntaria a la accidentalidad que no distingue entre los entes, porque obedece a leyes imperiosas, permanentes, aunque variables. Intervenir sobre la ruina es colaborar con el *tiempo*, también desobedecer su autoridad, prolongando artificialmente la existencia de cosas destinadas a ser borradas a causa suya. Contrariamente a otras obras, también expuestas a la destrucción, pintura o escultura, la ruina arquitectónica no es sólo un edificio mutilado o incompleto. En esas ruinas, dice Simmel, se muestra una materia formada a la cual se han agregado otras fuerzas para crear una nueva totalidad. Con la acción de la naturaleza, cuerpos y estructuras cobran un nuevo sentido. Un sentido que no es dirigido esta vez por finalidad alguna sino por “una profunda razón de la cual crecen, de una raíz común, las intenciones humanas y las fuerzas inconscientes de la naturaleza”.³ La ruina es, entonces, totalidad

disociada entre las fuerza vivas de su pasado y aquella de la fuerza espontánea de la naturaleza. Quizá de allí nace esa sensación de temor por algo familiar que se ha vuelto inhóspito.

La ruina es recuperación y memoria de una existencia que el tiempo absorbe pero que deja huellas en la materia. La ruina muestra su historia; una pátina marca el carácter de un pueblo, un trozo amputado señala el abandono, la expoliación. Los restos hablan de lapsos de prosperidad, de pobreza o dejación. Como los anillos de crecimiento de un árbol, el tinte de la ruina señala períodos de sol, lluvia o sequía.

La obra arquitectónica, despojada de su utilidad, como las inermes basílicas romanas, está sometida al destino vago de sus espacios y de sus componentes materiales. A ellos acomete la fuerza depredadora de los hombres o aquella destructora de la naturaleza. El estado de abandono, el efecto de la intemperie o el desbaratamiento de sus piezas, imprime a la forma los rasgos de una fisonomía imprecisa. Entonces, la figura que asume la ruina es la de lo *indefinido* como secuela de su sometimiento al trabajo aleatorio del



Ostia

tiempo. En ella no hay una finalidad posible. Sólo un estrecho arco temporal relaciona ese concepto a las cosas.

Como metáfora de la vida, la ruina representa el momento de la decadencia. Es un momento de tensión entre un impulso por sobrevivir y la fuerza de la decrepitud. Entre la gravedad que empuja hacia abajo y el espíritu que busca subir. Agregar fuerza a esos estados, es querer destruir el cuerpo abatido; o al contrario, querer dar continuidad al ser en ruina para emplear su energía acumulada. La voluntad busca sostener, perdurar y trascender reconociendo en eso el movimiento natural del espíritu. El ser humano, por necesidad o creencia transmite este impulso a las cosas.

Atmósfera de claroscuro

Nunca la presencia de una obra de arquitectura se reduce a su forma o las dimensiones de su cuerpo tectónico. Tampoco la ruina. Otros agentes, otros fenómenos actúan para cambiar el aspecto de lo visible. Con el paso de la luz y con el arrastre de la sombra sobre lo aparentemente definido, la ruina adquiere los rasgos de un cuerpo vivo que se transforma. Un fenómeno nue-

vo ocurre en el espacio quieto; la intrusión de la luz crea la profundidad. Aparece la concavidad del espacio y el aire rancio, englobado allí por largo tiempo, adquiere un tono visible en la extensión cavernosa. Es el claroscuro. Una contienda entre luz y sombra actuada sobre entrantes y salientes que ahora reclama al espacio. Debido a techumbres derruidas, este efecto de penumbra y claridad simultánea, desafía al *cuerpo* como sentido sincronizador de la vista, oído y olfato. La ruina se instaura cuando esta atmósfera contradictoria la invade.

Muros derruidos, escaleras incompletas, galerías fragmentadas develan un clima, una sensación de presente; son los *sonidos* de Valéry.⁴ La intrusión de la luz y el claroscuro, dimensiones etéreas, dilatan el peso y la densidad de una experiencia cierta. También los acontecimientos, eventuales o cotidianos *cargan* el aire de la ruina. Sin duda el acopio de esta energía puede mostrar lo enigmático del tiempo o la trivialidad del espacio.

Recorrer territorios y ruinas de culturas pasadas, evoca un clima metafísico que marca el carácter lugareño.

La atmósfera se perturba por el aire englobado en las estructuras, definiéndose netamente como otra dimensión del espacio existencial. Mas, este clima también profana el entorno transmitiéndole al territorio circundante un aspecto de desamparo. Una sustancia etérea, brisa o viento, se introduce como concreción de un tiempo, límpido o enrarecido. La impresión es más imponente si se observa el barrido de las sombras sobre los restos arruinados; profundas oscuridades se crean a medida que baja el sol hasta consumir la materia escuálida.

Abandonada a los eventos del tiempo atmosférico y del cronológico, como únicas fuentes *compositivas*, la estructura adquiere una expresión inactual, intemporal, así como lo pretendía Loos para sus construcciones. Confiar la obra a su carácter geométrico, constructivo, es algo más que una acción fría y técnica, es pensar que el carácter de la obra adviene en el trato con los eventos naturales que la ensayan, realzan o la someten, como a la ruina. Francesco Venezia ha escrito: “como arquitectos diseñamos so lamente la mitad de la obra, la parte no cambiante, la otra, la mitad de sombras, se forma y se transforma a cada hora del día y en cada día del año. La tarea del arquitecto está en prever este cambio a través del proyecto y de la geometría”.⁵

Le Corbusier ha experimentado estos fenómenos en el Partenón, el arquitecto Louis Kahn visitando el Panteón romano. Francesco Venezia los ha encontrado en muros egipcios. En cada caso se ha vivido el grado más elevado de la contraposición entre obra y naturaleza y el juego persistente entre luz y sombra.

Hechura de oposiciones

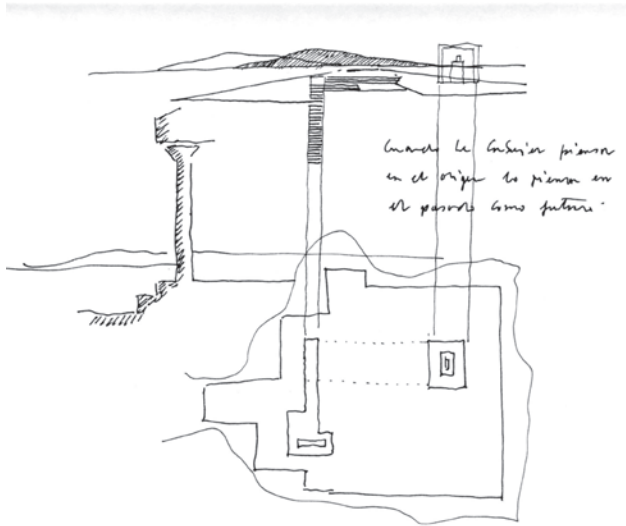
Práctica renovadora del siglo XX fue visualizar el futuro como paisaje original. Un hábitat de objetos útiles y formas abstractas concebidas desde el modelo de

la máquina y sus procesos. Sin considerar vestigios materiales, simbólicos y conceptuales precedentes esa práctica silenció fugazmente al pasado. El estilo nuevo y su estética, se afianzaron al fragor de la renovación, de la creatividad y de la invención. Se confiaba en la imaginación creadora, en los sistemas productivos para construir el nuevo horizonte.

Al mismo tiempo, una cierta homogeneidad en el lenguaje arquitectónico señaló el deseo de propagación universal del uso de ciertos materiales y de los avances industriales. Sin embargo, comenzaba un proceso de reducción de la forma. Los volúmenes perdieron masa, reduciéndose a una matriz geométrica elemental. Fue el apogeo de la simplicidad de la línea y la arquitectura terminó siendo dominada por la gramática de la abstracción. El espacio, fue interpretado como un vacío habitado activamente por la presencia de la luz. Se abrió la *caja* arquitectónica, desocupándose y comunicándose con el exterior. La obra, desvinculada del trato diario deviene objeto presente, que está ahí, quietamente. ¿No hay en estos procedimientos de la modernidad una memoria de la ruina como entidad física y existencial?

Como se sabe, la revalorización del pasado por medio de la recuperación de sus vestigios, se había iniciado con el Renacimiento. En el siglo XVIII, Piranesi interpretará las ruinas bajo una concluyente atmósfera de nostalgia, dolido, quizá, por la irreparable pérdida de la arquitectura romana. Sin embargo, en un acto de fe en el vigor de la imagen, el grabador veneciano dibujará las grandes moles de piedra y los oscuros espacios de prisiones, circos y foros.

Dos siglos después, Le Corbusier, experimentando la Acrópolis ateniense, manifestará un sentimiento de melancolía similar a aquel propagado por los grabados fantasiosos. De allí que su visión del pasado le ayuda-



Sicilia

rá a formular una idea de futuro en el cual recuperará

esas dimensiones antagónicas del tiempo, igualmente, las *oposiciones* de las que está hecha la arquitectura y que parecen volver fatalmente en la ruina: cielo y tierra, pasado y futuro, apertura y cerramiento, luz y sombra, razón y sensibilidad. Antagonismos abreviados en dos aspectos del alma humana, en dos intuiciones mostradas a través del arte, que lo sostienen y lo impulsan. ¿Son estos opuestos una versión arquitectónica del antagonismo entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco? Y, ¿cómo no hacer esa relación, al observar simultáneamente templo y laberinto? El primero, se alza reluciente en las colinas griegas con fuerza ideal y trascendente, y el segundo, la casa de un mito, se oculta en una atmósfera soterrada y sombría.

Desde los orígenes estos opuestos de la existencia han estado presentes en el habitar humano y se revelan al interrogar la ruina. En el mundo premoderno,

antes del plan de *conquista del espacio*, la tierra, como horizonte, encarnaba la idea de un substrato misterioso e inclemente. La caverna, la oscuridad del espacio,

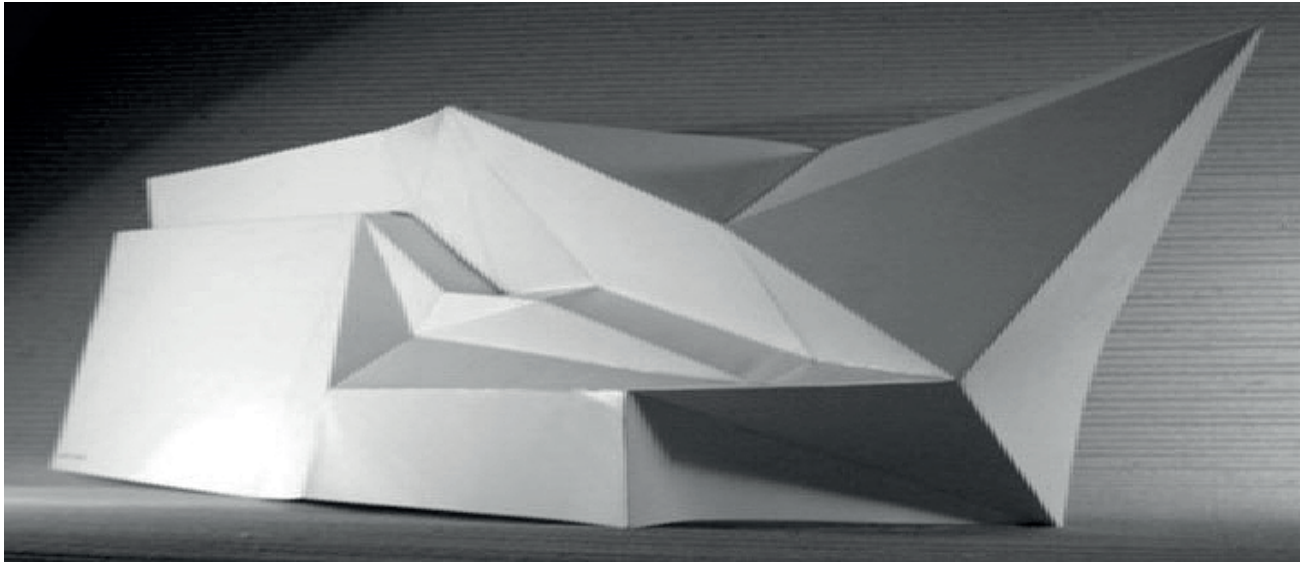
las construcciones en piedras, han reflejado la idea de ese habitar remoto. No así en la modernidad de las *luces* que ha *dominado* la tierra, alzándose físicamente más allá de ese primer horizonte.

Este carácter dual que habita en la ruina, física y conceptualmente, esquiva todo juicio a priori, esquemático, que intenta medir la arquitectura con una ojeada fácil. Los valores ocultos no se ofrecen a una mirada obvia. La presencia de la ruina desafía menos a esa visualidad que a la memoria, *sustancia de todo pensamiento*.⁶ La ruina evoca un mundo no visible, balbuceando los tonos de un tiempo irreversible. Su conformación laberíntica verbaliza espacios sombríos. Su materia se trenza y batalla con una vegetación imprevisible; de allí el terror por lo vivo que no dominamos. La ruina es sonoridad de piedras inermes que repercute en los sentidos. La ruina representa lo escondido, lo grave, lo inconsciente del alma del ser humano reuniendo espacios desdeñables que muestran el rostro de una existencia reprimida, aquella sólitamente ignorada.

Rescatar materialmente esos restos, incorporarlos a un nuevo horizonte temporal, es una manera de traspasar a las cosas la obstinación por la existencia.

Notas:

1. Paul Valéry. *Eupalinos ou l'Architecte*. Paris 1921 (trad. It. Eupalino o l'architetto. Bib. Dell'Immagine, Padova, 1991 p.23).
2. George Simmel. *Le rovine*, trad.it., en "Rivista di Estetica", n° 9, 1981, pp.1103 G. Simmel. Op. cit., p.111
4. Paul Valéry. Poesía y pensamiento en *Teoría poética y estética*. Visor S. A. Madrid., p.94
5. Francesco Venezia. *Scritti Brevi*. 1975-1989. Clean Edizioni, Napoli 1990. p.84
6. Paul Valéry. Op. cit., p. 94



La enseñanza de la arquitectura: Inicios

Hans Fox

A lo largo de la historia ha variado la actitud frente a los procesos y métodos de enseñanza de la arquitectura. Vitrubio describió en su tratado “De arquitectura” un sistema normativo de componentes tipológicos en el cual había reglas que indicaban la jerarquía y la articulación de las partes entre sí respecto de un todo apriorístico. Posteriormente en el Renacimiento estos textos tuvieron gran influencia en Alberti y Francisco di Giorgio. La composición sintáctica del proyecto era sin duda el eje de esta metodología. De esta manera determinados componentes formales, inspirados en modelos arquitectónicos del mundo clásico greco-romano, configuraban un sistema tipológico coherente, el cual aseguraba la significación de una obra arquitectónica y con ello su trascendencia cultural y representatividad social.

En la Grecia clásica, la sintáctica arquitectónica, esto es, el propósito de un ordenamiento que implica la unidad formal de una obra a partir de sus partes y componentes, estaba relacionada, tanto con reglas precisas de composición, como con el uso de signos o elementos “significantes” para hacer trascender culturalmente una obra arquitectónica en su contexto. En la Edad Media la arquitectura también buscó constituirse en un sistema normalizado y estandarizado, pero esta vez los propósitos estuvieron más orientados a precisar los elementos constructivos, los que comenzaron a ser cada vez más especializados. La integración o ensamble de los componentes constructivo-estructurales fue la principal estrategia constructora en estos siglos. Esto hizo posible la construcción de iguales tipologías edificatorias, a pesar de los diferentes contextos culturales y regionales en Europa.

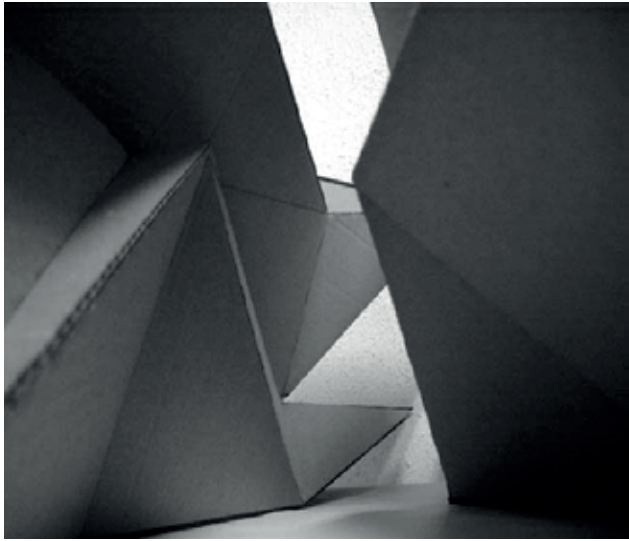
Pero poco a poco el arte del diseño arquitectónico se fue independizando de los determinismos estilísticos y procesos constructivos tradicionales para pasar a ser una metodología cada vez más científica y tecnológica. Leonardo da Vinci previó estos nuevos horizontes en la arquitectura y el urbanismo. Por muchos siglos se entendió que la arquitectura era un “arte mayor”, sujeta por tanto a las codificaciones y muy especialmente a los valores culturales del humanismo occidental greco-romano.

En los Tiempos modernos, hemos pasado desde las reactualizaciones estilísticas inspirados en revisionismos históricos, hasta llegar a las modernas concepciones tecnológicas constructuras de “estructuras espaciales”, las que claramente incorporan ciencia y tecnología, y que están orientadas hacia la satisfacción de necesidades sociales, regionales y a la sustentabilidad medioambiental. Se ha producido entonces, una evolución de las metodologías

de cómo idear, diseñar, significar y producir una obra arquitectónica. Actualmente, la tendencia nos indica que la arquitectura surge de las nuevas propuestas programáticas, en especial de aquellas capaces de responder integralmente a las nuevas demandas, cada vez más complejas, transversales y globalizadas. La utilización de ciencia y tecnología en el diseño y en los procesos constructivos del hábitat humano es quizás el rasgo más relevantes de la práctica arquitectónica contemporánea.

Recordemos una vez más que en la antigua Grecia, además de las fijaciones normativas en los componentes constructivos, la arquitectura fue un reflejo vivo de valores sociales filosófico. En Roma se agregan valores de la filosofía-política, y a pesar de las imposiciones normativas y tipológicas apriorísticas, hace evolucionar la arquitectura por el camino de la pragmática, esto es, por la senda del utilitarismo funcional, exacerbando las necesidades de la “praxis civil” y la representación del poder político-militar romano. En la Edad Media, ciertamente dominaron criterios religiosos, los que en conjugación con el espíritu Aquiniano de la “secularización divinizada”, conduce en estos siglos a nuevos desarrollos tecnológicos-constructivos para validar los nuevos horizontes culturales que prometía la época gótica.

En los períodos históricos de los revisionismos estilísticos se reactualizaron signos arquitectónicos conocidos, aunque se modificaron los “programas de uso” asignados tradicionalmente a esas mismas tipologías clásicas. En el Renacimiento, con estas tipologías y ordenes clásicos, se quiso reeditar los valores del humanismo clásico, pero esta vez haciendo énfasis en los nuevos valores seculares del libre albedrío, en un mundo donde todavía imperaban grandes absolutismos y fundamentalismos políticos y religiosos. En el período decimonónico los valores expresados por



Pliegues. Primer año

medio de las mismas tipologías arquitectónicas clasicistas, fueron los del poder del estado y las imposiciones culturales de una ilustración despótica.

Hacia principios del siglo XX se comienza a manifestar una metodología del diseño arquitectónico bastante más independiente de los determinismos tipológicos y normativos. Se buscan definir los valores de “tiempo futuro” de una sociedad. Consecuentemente, más que un interés por lo que “fue” la arquitectura, ahora interesa mostrar lo que ella puede “llegar a ser”.

Hoy día se piensa que se debe privilegiar el análisis directo, participativo y contextual de carácter cultural, espacial, social, económico y medioambiental para definir la programática de una obra. Se coloca a la ciencia y la tecnología como principal plataforma para orientar el proceso de diseño hacia la construcción de complejas “estructuras espaciales” por medio de las cuales se pretenden lograr respuestas directas, innovativas y eficientes en la arquitectura. De manera que el tema de la innovación y la singularidad tecnológica vuelve a tener importancia en el proceso

de diseño de la producción arquitectónica contemporánea. El arquitecto, tradicionalmente un artista, es hoy día comprendido como un profesional capaz de combinar el diseño creativo con un riguroso respaldo científico y tecnológico, integrando al mismo tiempo los avances de los «software» de diseño en los procesos del diseño arquitectónico. La producción arquitectónica está hoy en día definitivamente vinculada al desarrollo industrial de la construcción y a la gestión empresarial y las determinantes que impone la sustentabilidad medioambiental. Se entiende entonces que lo creativo no está ya capturado exclusivamente por lo artístico, sino principalmente por lo científico y tecnológico. Lo creativo se desenvuelve ahora en un universo mucho más complejo que lo meramente histórico y artístico, para abarcar en la arquitectura la experimentación científica, el ejercicio de la innovación tecnológica y la virtualidad computacional. Pero el proceso de diseño es también gestión estratégica para el mejoramiento de la calidad de vida, el logro de transversalidades culturales y la protección del medioambiente.

Sin duda, entonces, que la actitud historicista en la arquitectura estuvo relacionada con prejuicios valóricos y normativos y la persistencia de una actitud revisionista basada en modelos culturales paradigmáticos. Los cambios de actitud comenzaron a producirse cuando fueron pasando a segundo plano estas referencias históricas y tipológicas que habían estado usándose para la valorización semántica y cultural de la arquitectura. En efecto, se había estado hablando que la «gran arquitectura» sólo podía ser lograda si se asimilaba a los antiguos modelos “clásicos”, aceptados por las elites del poder y difundidos por la cultura oficial en los varios períodos históricos.

A comienzos del siglo XX, todavía se revivían en las edificaciones representativas de la sociedad chilena algunos principales referentes neoclásicos de doble origen. Recordemos la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes. En los años cuarenta todavía en los talleres de diseño arquitectónico se hacían “ejercitaciones diseñadoras” reproduciendo los modelos “clásicos” de la gran arquitectura histórica.

Diseñar es entonces una actividad intelectual, anticipativa, creativa experimental y virtual, que se fundamenta en experiencias y en conocimientos científicos y tecnológicos por medio de las cuales experimentamos y validamos las nuevas formas y los espacios de la arquitectura. Esto lo podemos ver en el trabajo de las superficies curvas de las estructuras espaciales de Frank Gehry. Muy especialmente en las propuestas de Norman Foster se encarna la idea de la “estructura espacial” como soporte central y determinante de su arquitectura. Todo plan de Estudios ha de ser entonces un proceso continuo de aprendizaje, vinculante entre teoría y práctica. Estas vertientes nos proporcionaran los estándares y los procedimientos para que el proceso de diseño en arquitectura pueda entender de mejor manera y lograr mejores soluciones a las necesidades y problemas del siglo XXI.

En la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago se inicia la enseñanza del diseño arquitectónico en el taller de primer año. Central en este aprendizaje es el desarrollo de una actitud experimental y científica. La creatividad del estudiante se motiva a partir de la experimentación con superficies y volúmenes. Con las superficies se experimenta con plegados y se profundiza en temas de la estructuración simple para conquistar la “autoportancia” de una superficie. Se plantea el aprendizaje a partir del manejo de la dialéctica entre estructura (portante) y textura (extensión o territorio). Con la incorporación

del “lugar y el recorrido” estas “estructuras portantes de superficie” se vuelven territorios tensionados que los transforman en estructuras espaciales simples de superficie. Los plegados que mostramos en las ilustraciones son buenos ejemplos de esto último. En una segunda instancia el alumno trabaja con la “excavación” en volúmenes. Por medio de la sustracción de materia de un volumen geométrico simple se construyen espacios intermedios que serán cualificados fenomenológicamente. Entonces con la introducción, tanto de “lugares” y “recorridos” como de un “destino de uso” genérico, y la acción de un fenómeno físico dominante resultan estructuras espaciales complejas cualificadas espacial, fenomenológica y programáticamente. Todo este proceso se realiza en forma análoga en el taller de diseño y en forma digital y virtual en el laboratorio de Computación.

Esta línea pedagógica se viene desarrollando en nuestra Escuela de Arquitectura desde hace algunos años y fue introducida por el profesor Jorge Lobiano a partir de trabajo en el “Cuchitril” con el profesor David Cabrera. Posteriormente fue complementada y continuada por el profesor Rodrigo Martín, Antonio Martínez, Nestor Saavedra, Cristián Fuenzalida y el suscrito. Se contó con el valioso apoyo de los ayudantes Ivan Jiménez y Daniela Torres. Las ejercitaciones del Taller de diseño del primer año constituyen una manera propia de nuestra Escuela para abordar la enseñanza del diseño. Manera singular que pretende desarrollar en el diseño, tanto la creatividad como el afán experimentador innovativo a partir de referentes científico-técnicos y un manejo de “territorios” o “corpus” materiales simples con el propósito de configurar estructuras espaciales.



Visualidad e invisibilidad

Ricardo Martínez

El taller de segundo año de la Escuela de Arquitectura Usach, cuya orientación es marcadamente fenomenológica y por lo mismo, sensual¹, explora dos ideas fundamentales, que son también dos grandes problemas de la arquitectura.

1. Estructura de una espacialidad interna; y

2. Vinculación profunda de aquella espacialidad con su entorno.

A ellas se suman otras tantas ideas, pero siempre subordinadas.

Cada encargo es un pretexto para iniciar una reflexión, acerca de un problema que no se pretende cerrar con la conclusión del ejercicio, muy por el contrario, a estos problemas se volverá más de una vez durante la vida en la escuela.

Los estudiantes son, por lo tanto, animados primero a descubrir y plantear desde su punto de vista, un problema espacial, sin el cual no existe motivo para actuar. La construcción de la respuesta, o tema espacial que guía la operatoria, borrosa en un comienzo, debe robustecerse en el proceso, a tal grado que pueda convertirse en una convicción, capaz de otorgar integridad a la propuesta.



Frio

Desde luego, existe en este proceso un comienzo arbitrario e íntimo, que en cada caso hace resonar un particular tono de respuesta. Y cabe acá pensar que, el necesario chispazo de inicio, se sostiene principalmente en la curiosidad intelectual del estudiante frente al mundo. Pues, es desde ese honesto y sencillo preguntarse por el ser de las cosas, como actitud cotidiana, que resulta posible alimentar la batería de respuestas que llamamos intuición.

En este escenario ideal de curiosidad de parte de los estudiantes, los motivos que pueden darse para iniciar un proceso de plasmación de sus ideas son numerosos y desde el punto de vista de la fenomenología, entendida como manifestaciones del mundo, percibidas por los sentidos, su número se hace virtualmente infinito.

Donde quiera que se dirija la atención habrá algo relevante: un árbol doblegado por el viento, o el líquen sobre árboles cordilleranos, un grupo de personas que se protege de la lluvia bajo una marquesina, la acera permanentemente oscura en el centro de la ciudad, el eco de un caminar de taco alto sobre un pavimento pétreo, todo. Y ni siquiera hemos nombrado las trazas que un antiguo habitar pueda haber dejado en los lugares, como nos recuerda el profesor Aldo Hidalgo. Dentro de



Gotas

este conjunto inmenso de fenómenos², quiero llamar la atención sobre el subconjunto de *fenómenos invisibles* y su relación antagónica con la visualidad³.

La visualidad

El ojo, dice con poética precisión Jaime Garretón, es un «órgano formado por la luz».⁴ Sabemos además que la mayor parte de nuestras percepciones del mundo físico se realizan a través del sentido de la visión, y la lectura y comprensión espacial, desde luego, no escapan a esta circunstancia. Cuestión que se ve potenciada además por la instrucción arquitectónica tradicional, que valora y promueve expresamente la visualidad del proyecto. Sin mencionar la obsesión que tienen los arquitectos por publicar imágenes de sus obras en un estado inmaculado, antes de que el usuario las estropee, habitándolas.

Pero esta comprensión espacial, primariamente óptica, es también, parcial. Como aquellas fotografías, a las cuales no podemos reclamarles información térmica, o higrométrica, salvo que utilicemos nuestra memoria para conjeturarla, como casi siempre ocurre.

Los fenómenos invisibles

De la misma manera que los niños, descubren, en el zoológico, que algunos animales, maravillosamente fotografiados en National Geographic, hieden, y que su conocimiento de ellos es, hasta ese momento, aséptico e incompleto, nosotros descubrimos que la vega central al final de la jornada también hiede y que ese aire enrarecido no es un dato anecdótico del espacio, sino un hecho físico tan contundente y central en su comprensión como el suelo sobre el cual estamos parados.

Volviendo a la escuela, recuerdo que ya en el año 2000, el profesor Jorge Lobiano les pedía a los estudiantes de taller 1 que imaginaran un mapa térmico, de un recinto en apariencia simétrico, en un empuje por «ver» cómo, una dinámica física invisible desimetrizaba la supuesta homogeneidad espacial. Todo esto mediante rudimentarios experimentos y una cuota no despreciable de especulación, pero con una intuición inicial, que posteriormente se iría convirtiendo en un convencimiento. Aquellos fenómenos físicos, eran genuinos materiales de trabajo, y su manejo constituía una profunda motivación proyectual.

La experiencia física del espacio

Esta forma de encarar la lectura y manejo del espacio, se origina como contrapunto al análisis visual más tradicional, y supone una aproximación, menos preocupada, como es de suponer, de la apariencia, o de los problemas semánticos - a veces expresados mediante un lenguaje sofisticado y autoreferente - para centrarse decididamente en la experiencia física del espacio. Que un elemento sea «perceptualmente más pesado» que otro, por ejemplo, no es ya una pregunta relevante, frente a problemas tan concretos como si un espacio es fresco o temperado⁵.

Ahora bien, para entender esta idea de la «experiencia física del espacio» es necesario asumir que lo que algunos llaman el vacío interno no existe como tal, y lo que sí existe es una diferencia sustancial entre la densidad de los elementos configurantes y la densidad

del interno configurado, dentro del cual es posible zambullirse de cuerpo entero y que por lo tanto, puede ser percibida concretamente por los sentidos básicos. Esta materia contenida entonces, es posible de calentar, refrescar, humedecer, silenciar, iluminar, oscurecer, etc. y su tratamiento, en consecuencia, pudiera ser análogo al cuidado que un coleccionista de peces presta a la temperatura, oxigenación e higiene del agua de sus acuarios. Cuestión esta última, que al parecer no ha estado sucediendo, debido a la excesiva preocupación que tienen los arquitectos por la apariencia de los vidrios de estos acuarios, en sí mismos.

Recuerdo

«Entrar en la catedral de Colonia es como entrar en una cueva oscura y fría», le escuché decir, en una oportunidad, a un veterinario alemán. Por ese entonces yo era un embelesado estudiante de arquitectura y me pareció una opinión insolente. No era la descripción que esperaba del interior de aquella catedral gótica, arquitectura a la cual ya admiraba, y supuse que su «metáfora» estaba influida por su formación luterana. Con el correr del tiempo, sin embargo, este tipo de descripciones han adquirido un significado distinto, particularmente las que mencionan de manera sencilla, lo que hemos comentado acá: la dinámica física invisible que habita nuestros espacios, y cuyo manejo plantea a los arquitectos una noble tarea: volver a acoger al hombre.

Notas

¹ Sensual : Perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos. (Diccionario de la R.A.E.)

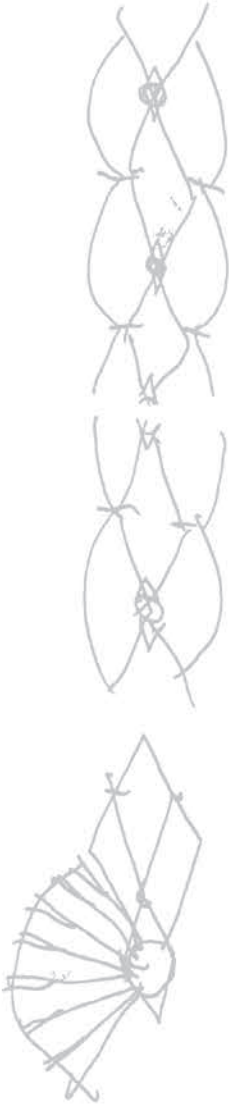
² Fenómeno: En la filosofía de Kant, lo que es objeto de la experiencia sensible. (Diccionario de la R.A.E.)

³ Visualidad: Efecto agradable que produce el conjunto de objetos vistos. (Diccionario de la R.A.E.)

⁴ Garretón, Jaime. Espacio, devenir y la conquista del tiempo. 2003. Goethe también lo había dicho.

⁵ «La construcción de entornos frescos y temperados es uno de los máximos logros a los que una arquitectura podría aspirar» Francesco Venezia, según Alejandro Aravena. Los hechos de la Arquitectura. 1999

LECTURAS



Se ve la unidad de tallo,
la zona radical y
los folios de mayor altura que van
dentro de tallos
y son los que tienen los
distintos niveles de ramas...

Para se aprecia una segunda columna
de tallos más al pie que a nosotros...



Viaje y Arquitectura de Jörn Utzon

Plataformas y Cubiertas
Pablo Ocampo

La historia de la arquitectura se puede interpretar como una pugna entre el instintivo deseo de anclarse a la tierra y un compulsivo deseo de abandonarla para alcanzar la imposible ingravidez. La arquitectura del danés Jörn Utzon puede ser enmarcada en esta pugna en la misma medida en que su obra más emblemática, la Opera de Sydney (1957 – 1973), representa este conflicto a través de la dualidad entre la pesadez de su plataforma y la ligereza de sus cubiertas.

El primero de los dibujos que darían paso a esta construcción (fig. 1), es revelador y al mismo tiempo elemental. Solo dos elementos se distinguen, un grupo de nubes flotan sobre un plano horizontal. No hay referente a la historia de la arquitectura ni tampoco a un ideal de modernidad absoluta, por el contrario parece ser que este dibujo sólo pretende expresar una sensación experimentada en algún lugar de la memoria de Utzon.

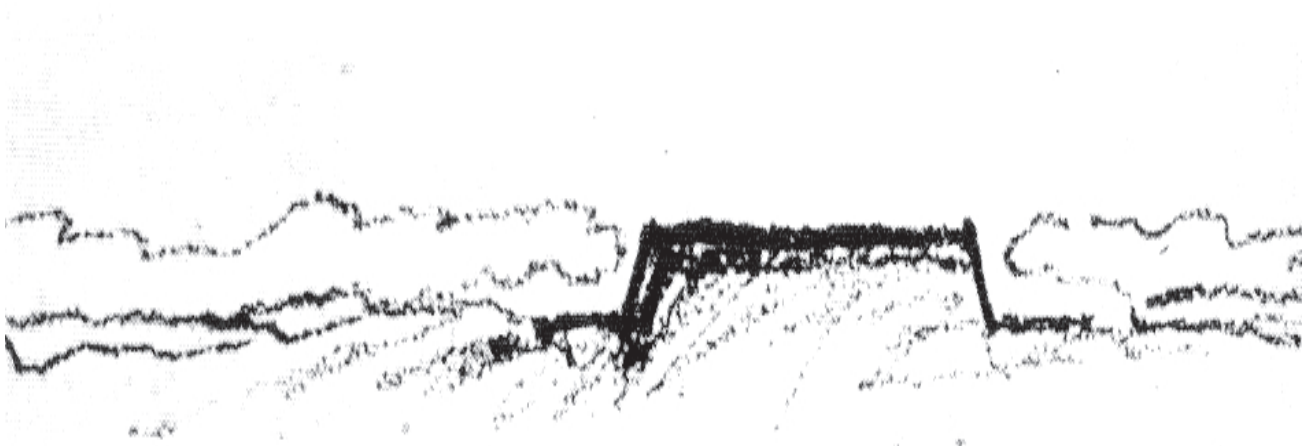


Fig. 2

En principio y a pesar de lo subjetivo de esta apreciación, el dibujo entrega un primer mensaje al expresar la dicotomía entre lo pesado del plano horizontal y la ligereza de las nubes que terminan por constituir una cubierta. Sin embargo, es posible descubrir un segundo mensaje. Además de estos dos elementos, existe un espacio contenido entre el plano del suelo y del techo que se extiende ilimitadamente en la horizontal. Un espacio en donde la frontalidad de la fachada es absolutamente irrelevante. No hay envolvente sino más bien topología, lo que revela una metodología proyectual completamente opuesta a la objetualidad de la arquitectura moderna de los años cincuenta.

Entendido como representación de una experiencia, el dibujo de Utzon puede ser considerado como una hipótesis cuya demostración se basa en la inclusión de dos elementos paradigmáticos de la arquitectura: la plataforma y la cubierta. Pero también y a modo de antítesis, el dibujo de Utzon se basa en la exclusión de uno de los paradigmas más importantes de la arquitectura: el muro. A partir de ello, el dibujo propone un paisaje en donde no hay ninguna referencia a una estructura soportante, salvo el vacío que articula los dos elementos. Un vacío que por lo demás deja de

serlo, si se considera que queda cualificado tanto por la experiencia de la vastedad que se tiene sobre la plataforma, como por la sensación de ingravidez que se genera bajo la cubierta flotante.

Al respecto, habría que aclarar que Utzon no se inventa estas experiencias ni las lee en algún libro de arqueología. Sus referentes están más ligados a la experiencia del viaje a través de la historia de la arquitectura, que a la historia misma como disciplina. En este sentido, son dos los viajes claves de Utzon y también dos los croquis claves que preceden y ayudan a comprender el enigmático primer croquis de la Opera de Sydney. El primero de ellos, lo realiza en 1949 en México en donde visita por recomendación de Frank Lloyd Wright las plataformas Mayas, y el segundo, diez años más tarde en China en donde se familiariza con las técnicas constructivas de las pagodas.

Viajes

Concebida como una acción topográfica, la plataforma es un podio que se levanta sobre el terreno natural para acceder a una nueva manera de experimentar el paisaje. La experiencia de lo sublime sumada a la amplitud de la vastedad constituyen en conjunto una

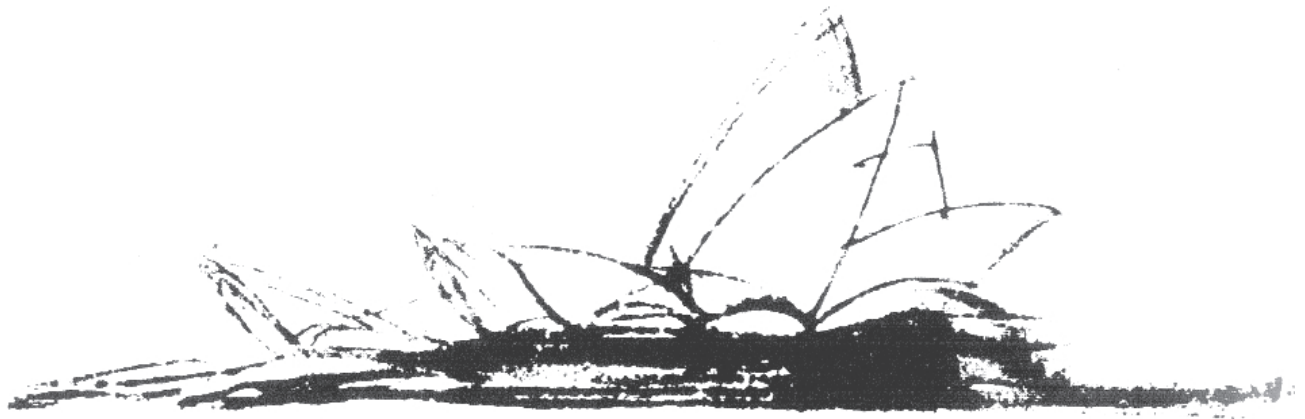


Fig. 3

constante que se puede encontrar en casi todas las plataformas del mundo. De este modo, Utzon en uno de sus croquis (fig. 2) comprende que al levantar las plataformas a la altura de las copas de los árboles de la selva, los mayas conquistaron una nueva dimensión de la vida: la de pasar de la oscura y limitada jungla a la luminosidad de la apertura hacia el cielo. En su ensayo "Plataformas y Mesetas" (Zodiac 10, Milan 1959) Utzon describe de forma bastante precisa su experiencia sobre la plataforma del Monte Albán:

"Esa pequeña montaña – Monte Albán- domina tres valles cercanos a la ciudad de Oaxaca, en el sur de México. La montaña esta truncada y esa especie de meseta superior mide aproximadamente unos 500 por 300 metros. Mediante la construcción de escalinatas y edificios aterrazados sobre el borde de la plataforma, y manteniendo la parte central de ésta a un nivel inferior, la cima de la montaña se convirtió en algo completamente independiente que flota en el aire, separado de la tierra. Desde arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta."

A diferencia del plano horizontal que caracteriza a la plataforma convencional, la plataforma del Monte

Albán es ascendente, de modo que genera un vacío interior desde el cual la experiencia de la vastedad se controla a medida que se sube paulatinamente hacia sus bordes. Si bien Utzon estaba interesado en la manera en que la plataforma era capaz de enfrentar al ser humano con su paisaje, no dejaba de quedar seducido por la súbita sensación del vacío flotando sobre ella.

Pero la experiencia del Monte Albán de algún modo quedaba incompleta. Utzon no puede ser considerado como un viajero romántico ni tampoco como un narrador de experiencias místicas. Por el contrario, su viaje hacia la historia es ante todo una búsqueda de herramientas. Su objetivo es la reutilización de los elementos históricos dotándoles de una nueva funcionalidad y como tal el valor de la plataforma no podía quedar resumido al ritual de elevar al individuo frente a la naturaleza. A diferencia de los arquitectos modernos, no era el objeto lo que le interesaba sino el mecanismo a través del cual el objeto desplegaba la experiencia del espacio ingravido. A partir de esta constatación, Utzon se plantea un problema arquitectónico bastante puntual: ¿Cómo disponer edificios sobre la plataforma sin perder la sensación de ingravidez que



Fig. 5

se tiene sobre ella? Y para graficar esta problemática realiza un segundo croquis (fig. 3) para la Opera de la Sydney, en donde las nubes se materializan en unas pesadas cubiertas que pretenden flotar con la misma ligereza de las nubes sobre el plano horizontal.

En este punto es precisamente donde se inicia el drama de cómo resolver la cubierta de la Opera. No es la planta y el extenso programa solicitado lo que complica a Utzon, sino su deseo de plasmar la experiencia arquitectónica vivida en el Monte Albán. Finalmente, Utzon gana el concurso internacional para la Opera de Sydney en 1957 con un proyecto que se la juega exclusivamente en la expresividad de sus cubiertas, las cuales a modo de velas flotan ligeramente sobre una pesada plataforma que asciende paulatinamente hacia la bahía (fig. 4). Sin embargo, nadie sabía con certeza como construir el proyecto. Por cierto, el problema no era la construcción de la plataforma, sino dejar en el aire las pesadas cubiertas, cuyo tamaño debía permitir además envolver cada una de las salas de conciertos. En primer lugar no se trataba de elevar sobre una plataforma (convertida en estacionamiento) cualquier tipo de cubierta. Una cubierta plana por delgada que fuera no lograba expresar con potencia la sensación

de ligereza de las nubes. Además, el croquis podía ser sugerente pero el análisis de la interacción entre plataforma y cubierta implicaba desde ya resolver la dualidad entre pesadez y ligereza sin recurrir a ninguna estructura portante.

Dos años después, durante su viaje a China en 1959, Utzon observa que las cubiertas de madera de los edificios flotan sobre su sombra haciendo desaparecer su estructura portante. Un efecto cautivador proporcionado por la técnica tradicional. En su croquis (fig. 5), Utzon expresa claramente esta imagen, sintetizando la sección de un edificio chino en una pesada cubierta de madera que flota ligeramente sobre un podio. De este modo, la desaparición absoluta de la estructura soportante se convirtió en el problema a resolver, ya que de su solución dependía la dualidad entre la pesadez de la plataforma y la ligereza de las cubiertas. No obstante, la solución de este problema no estaba en la resistencia alcanzada por el hormigón pre-tensado durante la segunda mitad del siglo XX; tal como veremos a continuación, el problema era la delicadeza y versatilidad del sistema constructivo.

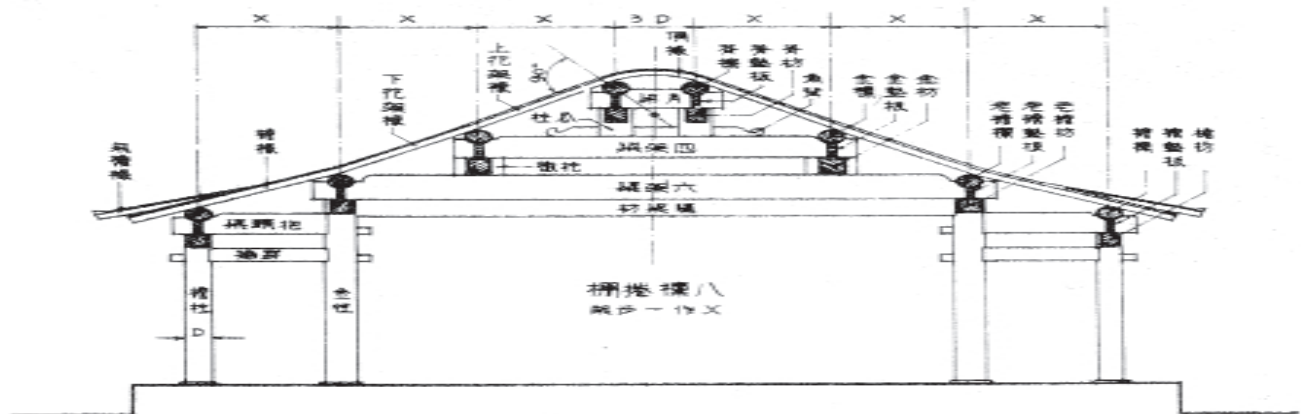


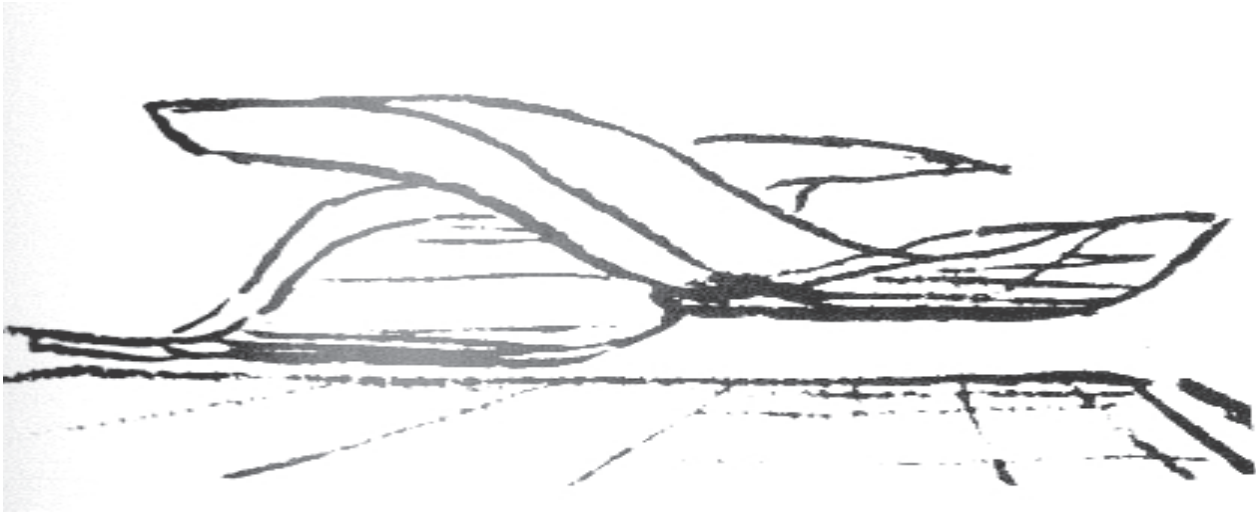
Fig. 6

Al respecto, el manual de Yingzao Fashi, un documento del siglo XII que se empleó hasta principios del siglo XX, sedujo a Utzon, ya que permitía gran cantidad de soluciones de cubiertas a través de complejos sistemas de piezas moduladas y trabadas entre sí. Uno de los sistemas constructivos detallados en el manual era un tipo de cercha que no basaba su estructura en la triangulación (fig. 6). A diferencia del sistema occidental, ésta quedaba conformada únicamente por vigas apiladas escalonadamente hacia el vértice, lo que permitía lograr la característica curva que da ligereza a los tejados chinos. En este sistema constructivo la lógica no era esculpir la forma, sino llegar a ella por medio de un ensamblaje aditivo de pequeñas piezas. Y no sólo eso; gracias a la versatilidad de este sistema constructivo, esta estructura de cubiertas superpuestas podía adquirir diversas formas y alturas.

A partir de la economía y lógica constructiva del manual de Yingzao Fashi, Utzon resuelve el problema de la ligereza de la cubierta sobre la plataforma. Ella no sólo debía aparentar ser ligera, sino que debía ser construida de un modo ligero y a la vez simple. La ligereza de la cubierta sería entonces el resultado del ensamblaje de piezas prefabricadas. En 1961, dos años después

de este viaje, Utzon logra por fin establecer una ley geométrica única para todas las cubiertas, tomando como referente geométrico secciones de una esfera de 75 mts. de diámetro. Así, a la manera de las cuadernas de un barco, las cubiertas estarían conformadas por costillas de hormigón pre-tensado que si bien serían todas iguales estarían combinadas en diferentes longitudes y ángulos. Además una vez armadas en obra se procedería a confeccionar la delicada envolvente de la cubierta a partir de más de un millón de plaquetas de color blanco, con un acabado brillante en la superficie principal y mate en las juntas. Tal cual como se procede en la tradición de la cerámica China.

Después de 13 años el croquis quedaba resuelto. Al igual que las pagodas chinas, las cubiertas de la Opera de Sydney flotan sobre una plataforma ascendente similar a la del Monte Albán. La pesadez de la plataforma alude al plano horizontal del croquis, mientras al mismo tiempo un conjunto de cubiertas similares a las velas de un barco se despliegan ligeramente sobre ella como si fueran nubes arrastradas por el viento. Es la consecución de la experiencia del arquitecto que no viaja para traer el pasado literalmente al presente, sino al contrario, viaja para experimentarlo y redescubrirlo



adecuándolo al momento y a la situación. Este es el caso de Utzon:

Estar en contacto con el tiempo, con el entorno, sentir la inspiración en el propio trabajo, resulta necesario para trasladar nuestras necesidades a un lenguaje arquitectónico, ...”(La esencia de la Arquitectura. Jörn Utzon 1948)

Viajes:

1947-1948: Viaje de estudios a Europa y estancia en Marruecos donde aprecia la unidad material entre pueblos y paisajes que recogerá en sus proyectos de viviendas.

1949: Viaje de estudios a México, donde estudia las pirámides mayas y sus plataformas. También Viaja a EE.UU donde pasa algún tiempo con Wright en Taliesin y con Mies van der Rohe en Chicago.

1957: Viaja a China para estudiar los métodos tradicionales de construcción. A su regreso de China visito Japon conociendo los sistemas normalizados de la vivienda tradicional japonesa, el shoji, el tatami y el amado.

1960: Viaja a la India, Nepal y el Tibet.

Proyecto y construcción de la Opera de Sydney

1957: Gana el primer premio en el concurso internacional para la Opera de Sydney (Australia).

1961: Las cubiertas comienzan a asumir su forma final, pudiendo derivar de una única esfera de 75 metros de diámetro.

1963: Utzon se traslada a Sydney para supervisar la construcción de la Opera.

1965: Ruptura, Utzon es apartado de la dirección de la obra.

1973: Inauguración de la Opera de Sydney.

Artículos publicados

La esencia de la arquitectura. 1948.

Plataforma y Mesetas: Ideas de un arquitecto Danés. 1962.

Arquitectura Adiviva. 1970.



La oreja del Sr. Van Gogh

Jonás Figueroa

El año 1888, en las cercanías de la ciudad de Arles, sur de Francia, se registra un hecho cuya trascendencia se extiende por los movimientos artísticos que por aquel tiempo comienzan a surgir en Europa. El parte médico señala que un angustiado pintor oriundo del Brabante holandés, en un acto heroico y perverso, se ha cortado el lóbulo de su oreja derecha en demostración de la repulsa provocada por situaciones que alteran su estabilidad psicológica. Lo que en su momento no pasa de ser un simple incidente doméstico, con el paso del tiempo se revelará como el motor de cambio en los temas y en las composiciones que comienzan a salir de la paleta del pintor. De los temas campesinos y paisajísticos que caracterizan su obra temprana, pasa a temas que mejor calzan con la explosión de color que inundará de luz y sonidos la producción pictórica de Vincent Van Gogh. ¿Cómo un incidente doméstico deviene en un gran hecho para el desarrollo del arte? Esa es la cuestión, pero sólo es una cuestión que nos sirve para constatar que la historia está llena de pequeñas paradojas que a la larga devienen en grandes manifestaciones en la evolución de la humanidad. Por lo general, estos pequeños incidentes partieron como asuntos absurdos, carentes de racionalidad; de la racionalidad comúnmente aceptada, por supuesto. Este escrito es un recorrido que busca tener nuevas percepciones de pequeños incidentes que se encuentran en la pintura de Giotto y en la arquitectura de Palladio. Si lo obvio es percibir una obra de arte con la mirada y la observación detenida, hoy quisiera hacer esta lectura con el oído. Sería una interesante apuesta que le reponga la oreja al señor Van Gogh.



Fresco. Giotto

Proponer un recorrido

El viaje por el absurdo que hoy les propongo es un viaje acústico, un viaje que pretende juntar emociones y razones y ponerlas al revés. Un viaje hecho de una sola vez, pero que desde esta nueva visión (¿audición?), nos permite realizar muchos viajes, hechos todos de una sola vez. Este viaje se realizará por los pliegues de los frescos de Giotto de la capilla de los Scrovegni en la ciudad de Padua y por los entremedios de la obra arquitectónica de Andrea Palladio presente en la ciudad de Vicenza.

Es un viaje sin tiempo por los sonidos imaginados que emanan de su propia trayectoria. Más que mirar, yo les propongo escuchar, escuchar los mensajes ocultos que se encuentran atrapados entremedio de las lecturas convencionales que, planteadas desde una parcialidad de los sentidos, nos impiden percibir y ejercitar la comprensión plena del mundo. Hablaré de cosas que antes y después del viaje no sabía, pero que a partir de la lectura acústica de los hechos, en este momento comienzo a conocer.

Construir una hipótesis

En una esquina de la Edad Media se encuentra el pintor florentino Ambrogio di Bondone. Aunque

hace tiempo dejó de ser el pastor de las faldas de los Apeninos, hoy es un pequeño burgués con una tranquila vida familiar y un buen pasar económico. A pesar de ello, aún sigue siendo el mismo de siempre, silente y como si nunca hubiese dejado de dibujar ovejas con un gastado carboncillo sobre las piedras del lugar.

Tampoco, él ha permitido que le llamen de otro modo, tal como le llamaban en la casa paterna y como le llamaban los otros niños del pueblo, Giotto. A pesar que ya ha demostrado su maestría en el arte de pintar frescos en la basílica de Asís y demostrar habilidad y destrezas en el oficio de la arquitectura a través de la fábrica del campanario de la catedral de Florencia, siempre seguirá siendo el Giotto, aunque al interior de su hogar los criados le llamen más por cariño que por respeto, Dom Ambrogio.

Sin embargo, quisiésemos al menos por un instante llamar al Sr. Bondone el arquitecto de la llamada. Al final el *campanile* o campanario de la catedral de Florencia es eso, un lugar para lanzar la llamada, para celebrar los inicios y para gratificar el tiempo. Un altozano, un otero, un minarete para anunciar por los aires que comienza el oficio: juego de manos para transformar la materia doméstica en materia sagrada; llamada para

ejercitar la liturgia y liturgia, en si misma, de oficios santos que no son otra cosas que juegos de magia sobre el mantel de un altar.

En el ámbito ya más propiamente pictórico, los personajes que pueblan en multitud, a veces abigarrada y otras en soledad, los frescos del Sr. Bondone aún conservan el aire bucólico, húmedo y brumoso, que impregnaba el paisaje pastoril de sus años infantiles. Son personas simples, como las que podemos encontrar en las calles de la gran ciudad, todas iguales, desconocidos que arrastran el silencio, personas anónimas como Ud. y como yo, que se encuentran a la espera de su momento; de una oportunidad, de un particular minuto de la historia para pasar a ser personajes.

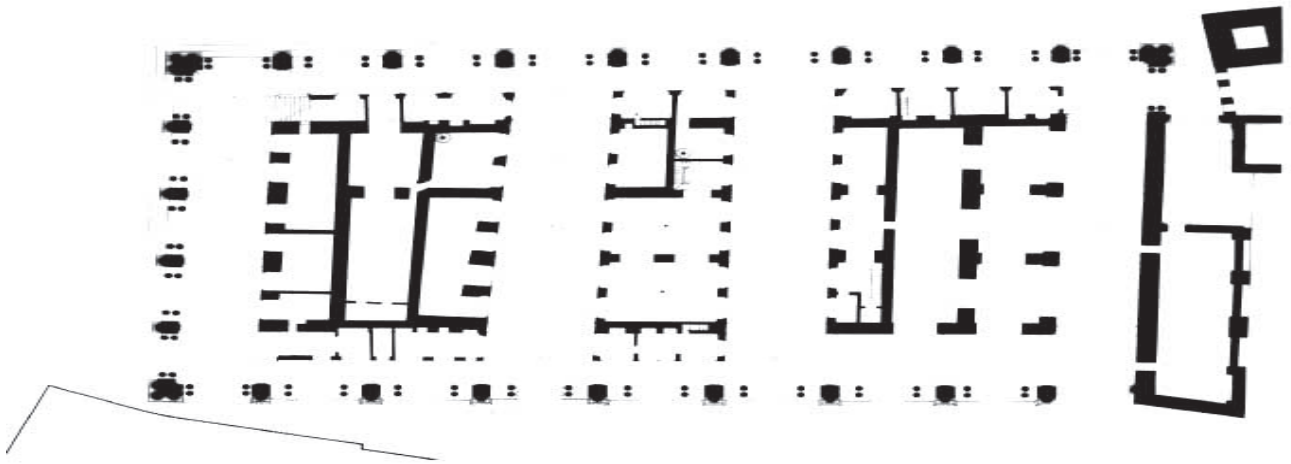
Nos encontramos en la ciudad de Padua, en la *Capella degli Scrovegni*, situada allí cerca de la estación de ferrocarriles. Es un día como cualquier otros de invierno, frío y más propicio para quedarse en una cafetería que salir a la calle. Pero, por ahora debemos ir al encuentro del Sr. Bondone. La imagen del sonido y también el sonido de la imaginación que logran transmitirnos los frescos del Sr. Bondone, transita por un contexto de murmullos campestres, que fluyen por entre los pliegues de las vestiduras y avanzan y retroceden cuando chocan con las perspectivas inversas de naturaleza arquitectónica que por lo general, contextualizan el discurso pictórico. Tal vez, la ajustada superficie de la capilla hace que los ecos se devuelvan y comiencen a inundar la escena. De ahí adelante, las miradas de los personajes no se dirigen a un punto particular de la escena. Antes bien, se encuentran en su actitud contemplativa, a la espera de una noticia o presos del asombro que produce una visión que se quedó fuera del cuadro, vagando por la cabeza del pintor. Es un murmullo que traiciona, que traiciona al Sr. Bondone por supuesto. Porque asombros y murmullos son demostrativos de que a pesar de ser considerado un maestro en el arte de la arquitectura, de la escultura y de la pintura, nunca ha dejado de ser el pequeño pastor de los Apeninos, que se quedó a la espera de

una llamada, de una llamada del pintor Cimabue, quien busca un atajo para llegar en menos tiempo a la ciudad de Florencia; a la espera de una llamada de los monjes de Asís, quienes anhelan dar un realce majestuoso a la vida y muerte de San Francisco; a la espera de una llamada para iluminar la capilla de la familia Scrovegni de Padua, a la espera de una llamada, de una llamada olvidada allá en la lejana aldea.

Esta lectura auditiva de la obra del Sr. Bondone, llamado Giotto, presente en esta capilla nos permite descubrir que lo principal de su obra se encuentra más allá de las telas, rondando sus frescos y cuadros. Al final, la obra de Giotto refleja los sonidos de la Edad Media, en donde lo cotidiano es como una gran caja de resonancia que refleja lo mítico, aunque en este caso ello se sitúe en cualquier parte, lejos, en la extensión bruta carente de una jerarquía que articule la espacialidad aún sin labrar. Es así como la obra pictórica de Giotto se nos presenta como una cartografía auditiva que nos permite interpretar el mundo medieval, en donde lo posible queda representado por sonidos pastoriles que a fuerza del tiempo se han ido transformando en lugares domésticos presos de un espacio sin medidas.

Elegir una estrategia

Hoy, es un lunes de febrero de un año cualquiera y Venecia nos parece demasiado gris para meterse por entre sus vericuetos y laberintos. A Venecia hay que verla y vivirla a pleno sol, con poca ropa y con ganas de meterse la ciudad en el cuerpo. Pero ello, hoy es imposible. Con nubes y frío la ciudad pareciera recogerse, enrollarse en si misma, ocultando sus rincones y haciendo que sus brillos líquidos se escondan en el fondo turbio de los canales. Por ello, es el día indicado para ir tierra adentro, aventurándose en la búsqueda de la obra de Andrea Palladio, un arquitecto del Renacimiento italiano. En estas latitudes, decir Palladio es decir Vicenza, una ciudad de bolsillo de unos 80 mil habitantes situada en el camino de Venecia a Milán, un camino colmado de sonidos prontos a estallar. Hoy



Planta Basílica. Palladio

Ilovizna y el tren demora más de la cuenta en la ciudad de Padua. De algún modo, es un mensaje particular pero difícil por el momento de descifrar. No en vano, Palladio nació en esta ciudad.

Ya en Vicenza nos encontramos con una ciudad de una sola calle, *el corso Andrea Palladio*. Todas las demás, son atajos de subida y de bajada para encontrarse de improviso con este arquitecto del milquinientos, quien nos observa y sigue de cerca nuestros pasos. A un lado se encuentran los palacios y al otro, las basílicas, o solamente la basílica, la basílica palladiana.

Hoy es lunes. Un día de cortinas a medio bajar en las tiendas y de puertas cerradas en los museos. Es por ello que la ciudad se encuentra casi vacía, habitada sólo por los clérigos, los funcionarios municipales y las palomas, así en este orden y con esta importancia: clérigos, funcionarios y palomas, como si fuesen las tres clases sociales básicas de una ciudad del Véneto. La mañana *vicenziana* es una mañana de silencios húmedos y de ecos.

Si Ud. tiene la oportunidad de visitar la ciudad, tome la calle principal y a la segunda bocacalle tuerza a la

derecha y ahí se encontrará a bocajarro con uno de los principales ejemplares civiles de la poética arquitectónica del Palladio: *il Palazzo della Ragione*, también llamado basílica palladiana. Situada en la Plaza de los Señores, esta basílica es el principal edificio de la ciudad y aunque los usos comerciales que habitan su planta baja sean demasiado vulgares para justificar su emplazamiento en un monumento de la historia del arte, nadie podría dudar que nos encontramos de frente a una poderosa nave medieval de ladrillos, encallada sobre el pavimento de piedras de la plaza mayor y atrapada por las redes de mármol, diseñadas a modo de columnata por el Palladio.

Aunque prestigiosos historiadores del arte consideren otras de sus obras como las de mayor poderío, las villas del Véneto y las iglesias venecianas por ejemplo, nuestro sentimiento entre arquitectónico y urbanístico por Palladio nunca dejará de amar este su primer encargo profesional, que le permitió hacer el tránsito a la madurez: desde el oficio de cantero al de arquitecto.

Ya sabemos que otros edificios situados en la propia ciudad o fuera de ella, reflejan de manera más rotunda el genio creador de Palladio. También sabemos que en el Palacio Chiericatti situado allí, frente al Teatro

Olímpico, o en la Villa Rotonda, en las afueras de la ciudad, podríamos tocar su genio creador. Pero, para encontrarse con la música palladiana y con los sonidos y silencios presentes en el momento de su construcción, los pórticos de la basílica son los más indicados. Son los pórticos que habitará por siempre el arquitecto, los pórticos que le permitieron demostrar que ya estaba listo para emprender el viaje en solitario, fuera de la crítica mordaz de sus maestros, aunque hacía años que ya venía construyendo villas y palacios. Entonces, qué mejor día que en esta húmeda y fría jornada de invierno, en que la ciudad se encuentra a media vela y media vida, con una basílica sin turistas ni caminantes, para sentir los sonidos profundos que se tejen por los entremedios del sistema columnar marmóreo. Materia de fríos contenidos, que nos transmite desde sus profundidades las voces del tiempo presente en los días de su construcción, allá en el lejano año de 1549.

Este palacio de la razón es a su vez el formulario básico razonable de la obra que desde ese momento, comienza a diseñar y construir el Palladio, un arquitecto de fachadas profundas y de entremedios generosos, en donde estalla la relación de la extensión abierta de la plaza con los espacios interiores de las dependencias. Pero, también esta obra exhibe las habilidades palladianas para trabajar con la piedra, demostrativas de su compromiso por vincular los valores espaciales con las posibilidades formales de los materiales.

A partir de la basílica, Palladio ya se encuentra preparado para afrontar las resoluciones espaciales y formales de los futuros encargos de arquitectura religiosa en Venecia. Sin embargo, esta habilidad palladiana de resolver el programa arquitectónico de los entremedios dejándole la resolución del programa interior a otros arquitectos, podría señalar alguna debilidad.

Ahora nos situamos en el espacio álgido de la cercanía. El mármol de las columnas refugle de brillos cristalinos que se agitan bajo nuestra mirada, y en nuestros oídos

se reflejan las conversaciones de los canteros y las súplicas del arquitecto para que apuren la labor. Son los gritos que exudan cada lunes, cuando la basílica se libera de la visita apurada e inquisitiva de los turistas que como yo, llegan de ultramar a trajinar con la mirada y, como en este caso, el oído, la privacidad de esta pequeña ciudad de bolsillo, situada a la vera del camino que nos lleva por un lado a Venecia y por el otro a Milán. Tal vez, otras muchas ciudades de la península tienen una gran diversidad de ejemplares artísticos que mostrar al caminante. Vicenza sólo tiene al Palladio y nada más. A diferencia de otras arquitecturas ya acabadas, la obra palladiana despierta la emoción de las obras que aún se encuentran en proceso de término, en un tránsito elíptico que permitirá que Ud. y yo podamos participar en su terminación definitiva. Este sentimiento se agranda cuando vemos el cuerpo interior de albañilería de ladrillo de la basílica, que se encuentra en completa disonancia acústica con la columnata aporticada del Palladio y se evidencia el sutil encuentro entre dos tiempos y dos maneras de afrontar el discurso espacial.

Después de ello y con los susurros palladianos aún en la cabeza, sólo nos queda volver a casa, aunque por un breve tiempo ésta se encuentre ni más ni menos que en Venecia. Este retorno lo realizamos por entre los palacios que se sitúan al otro lado de la ciudad, al norte del corso Palladio. En todos ellos se hace presente el protagonismo que asumen en el programa arquitectónico, las resoluciones de espacios que se sitúan en los entremedios. Mientras tanto, los interiores exhiben el uso recurrente de soluciones que se repiten en varias obras, pareciéndonos que han sido resueltos por arquitectos del círculo del maestro más que por el mismo. Si Ud. visita el *Palacio Valmarana*, situado en el corso Fogazzaro, podrá darse cuenta de lo que hablamos.

Aspecto que se repite en *San Francesco della Vigna*, en Venecia, en donde el poderío de la fachada y el pórtico nos llevan a un interior carente de emoción y significado. Un estudio aparte nos merece el equilibrio

contenido que exhibe tanto la fachada como la planta del *Palazzo Chiericatti*, cuya fabrica data de 1550 y en donde es posible encontrar gran parte de la didáctica arquitectónica proveniente de la basílica de Vicenza.

Cualificar el contenido

Giotto es un pensador situado en un tiempo final, aferrado románticamente al pasado y por ello, poseído por los temores del tiempo venidero. Las nuevas técnicas de representación pictórica de la realidad y la propia realidad que desplaza sus intereses de un teocentrismo decadente a un homocentrismo, como nuevas concepciones que fundan el Renacimiento, permitirá que Giotto sea el pasado y Palladio el futuro.

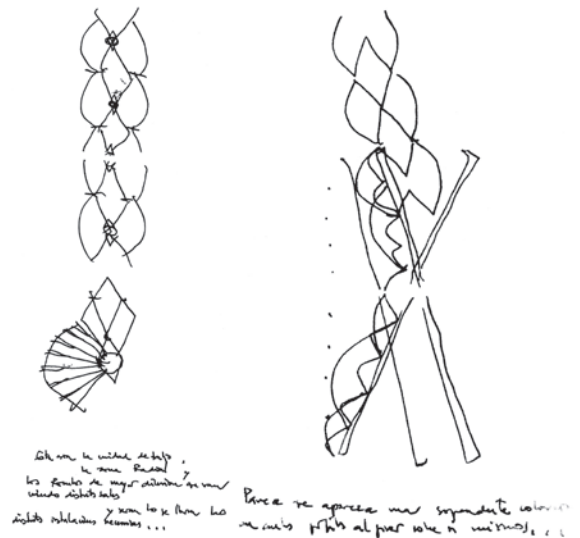
Pero en ambos casos, la belleza era una ciencia producida por pintores y arquitectos, quienes pueden ser considerados los científicos de la época. Sólo a partir de ello podemos entender los esfuerzos de arquitectos, pintores y escultores pre y post renacentistas por el dominio de materias científicas a través del conocimiento de los materiales, de la química y de la medicina, entre otras. Hoy como ayer podemos concluir junto con Friedrich Nietzsche si acaso la actual producción artística y técnica en general, sean motivantes de belleza. Cómo podrían serlo, toda vez que la actual generación de tecnología que paradójicamente persigue el confort, siempre sacrifica la privacidad y contradictoriamente, el bienestar.

Este ha sido un corto recorrido lleno de paradojas que nos permiten aproximarnos a la obra de dos conocidos valores del arte, ya largamente estudiados y analizados. Tomadlo, por favor, como lo que es, un simple recorrido aun sin madurar que requiere de exámenes de mayor rigurosidad. Pero, no podemos dejar de recapitular sobre los que hemos oído a lo largo de estos días: los personajes de Giotto situando su atención en un suceso que se encuentra fuera de sus frescos; el tránsito de los intereses arquitectónicos de Palladio por el modelamiento de los materiales, aspecto que

le sitúa muy cerca del Borromini que encontramos en *San Carlo alle Quattro Fontane*, en la Via del Quirinale. Arquitectos ambos que excavan la materia para diseñar el espacio. Y para terminar, no podemos dejar en el olvido las insinuaciones que nos plantea entre líneas la palabra escrita de F. Nietzsche, acerca de la condición científica de la pintura y la arquitectura del Renacimiento. Son nuestras dos particulares paradojas que encontramos en los bolsillos al final del viaje y que bien valen el corte de la oreja derecha del señor Vincent Van Gogh.

Bibliografía:

Tomei, A. *Giotto: la pintura*. Giunti, Dossier Art N° 120, Firenze, 1996.
Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. M.E. Editores S.L., Colección Clásicos de Siempre. Madrid, 1993.



Una vida intensa, una obra plena: Enric Miralles

Armando Oyarzún

Con este encabezamiento Rafael Moneo iniciaba un notable y sentido escrito, en recuerdo de Enric Miralles para la revista EL CROQUIS “El Croquis Nos 100/01.

Enric fallecía un día 3 de Julio del año 2000, en San Feliu de Codines, Víctima de un tumor cerebral. Días antes, el 23 de Junio, regresaba desde Houston, EEUU, en donde había permanecido por tres meses en tratamiento. Su prematura muerte dejó consternados al mundo de la arquitectura, a sus amigos, a sus compañeros, a sus alumnos y a quienes tuvimos la suerte de trabajar junto a él.

Este joven, brillante y talentoso arquitecto catalán, constituía junto a Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Morphosis, Rem Koolhaas y Toyo Ito el paradigma de las nuevas arquitecturas, al final del año 2000.

que siempre se apte a nivel de espesor
ypta

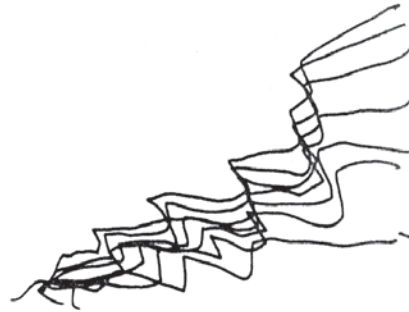


ad un momento a leer
quedarse un que fragmento ...
la forma (cuál d'información sea actual),

la forma, el nivel con una apte
dentro exterior ...

(En trabajo sobre un plano,
En una obra),

Además es necesario a trabajar en los límites

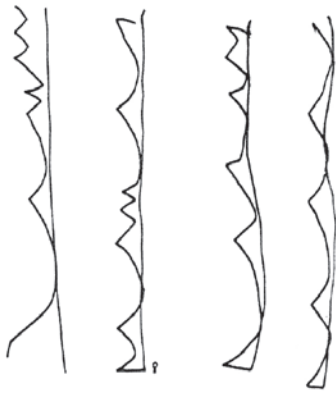


toda esta debe ser forma de primeros
momentos.

la necesidad de momento un trabajo
dentro de este mundo - que la misma forma
aparece una vez más ...

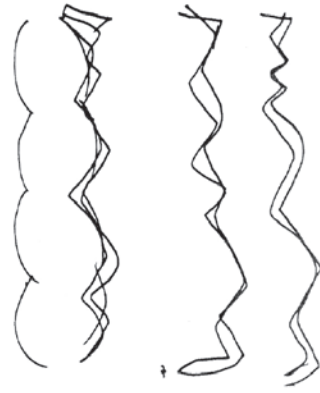
Por otro
Cual es la forma ...

Sintiendo las variaciones intermedias,
podría seguir el mejor
momento de los momentos de grande,



i desde aquí
las partes por los otros límites
explorar.

(hay que la dirección de un momento
de aproximadamente, según trabajo/4),



Enric se tituló en el año 1978 a la edad de 23 años. Su Profesor guía fue Albert Viaplana, con quien trabajaría desde 1975 a 1985. Funda junto a Carmen Pinos su estudio con quien comparte hasta los años 90, posteriormente se asocia a Benedetta Tagliabue.

La muerte le sorprende en unos de los momentos más creativos de su inmensa genialidad, dejando inconclusos diversos edificios, tales como, el Parlamento de Escocia en Edimburgo, la nueva Escuela de Arquitectura de Venecia, La Reforma del Mercado Santa Caterina y un edificio en altura para la Empresa de gas natural en Barcelona. Recientemente había inaugurado en Hamburgo la Escuela de Música.

Su obra sugerente marcada por la fragmentación, la superposición y el COLLAGE, es una obra propia al margen de las modas y de los estilos imperantes, es un trabajo colectivo, de investigación quizás haciéndonos recordar la manera de trabajar de más de algún maestro y, como dice Rafael Moneo: El mundo Arquitectónico de Enric Miralles es vibrante e intenso, agitado y exuberante, el destino nos ha privado de placer que prometía sus obras por venir.

Al regreso de Estados Unidos declaraba al periódico La Vanguardia que: La única arquitectura es la emocionante, porque aunque la arquitectura no tiene capacidad para comunicar soluciones, sí la tiene para transmitir emociones.

A continuación transcribimos parte de un cuestionario con ocasión de un ciclo de exposiciones de dibujos de arquitectos catalanes que realizamos en Barcelona junto a Willy Müller en 1995, Enric contestaba así:

Armando Oyarzún (AO) Cuál cree que es la función del dibujo de arquitectura en la actualidad?

Enric Miralles (EM) La relación con el dibujo no se basa en ninguna idea de actualidad. Es una relación

personal, de aprendizaje. Primero, de experimentación, de comunicación, de confusión con la escritura..

AO.: ¿Cómo se inició en el dibujo?

EM.: Observando los planos de Mario Ridolfi.

AO.: Pluma, lápiz, hojas o cuadernos, mano alzada o escuadra. ¿Qué materiales utiliza al empezar?

EM.: El dibujo debe acercarse a la escritura.

AO.: Dicen que el dibujo es la palabra del arquitecto. ¿Cree qué es necesario saber dibujar para serlo?

EM.: Lo peor es saber que hay una distinción entre diversos momentos de un trabajo... si un edificio existe, no debería existir el dibujo...

AO.: Un dibujo de Wright, uno de Aalto, uno de Le Corbusier... ¿O uno de?

EM.: No, un plano de Wright, o de Aalto, o de

AO.: ¿Qué hace usted con los dibujos, les pone fecha, los firma, los guarda, los tira, los regala?

EM.: Los uso.

AO.: Al margen del dibujo como gráfica de una profesión. ¿Desarrolla alguna otra actividad plástica?

EM.: Ni hablar.

AO.: Finalmente el dibujo es...

EM.: Un método de conocimiento, es verdad, a través no del dibujo, sino de la observación detallada de los documentos que sirven para pensar, construir, comunicar, la construcción...

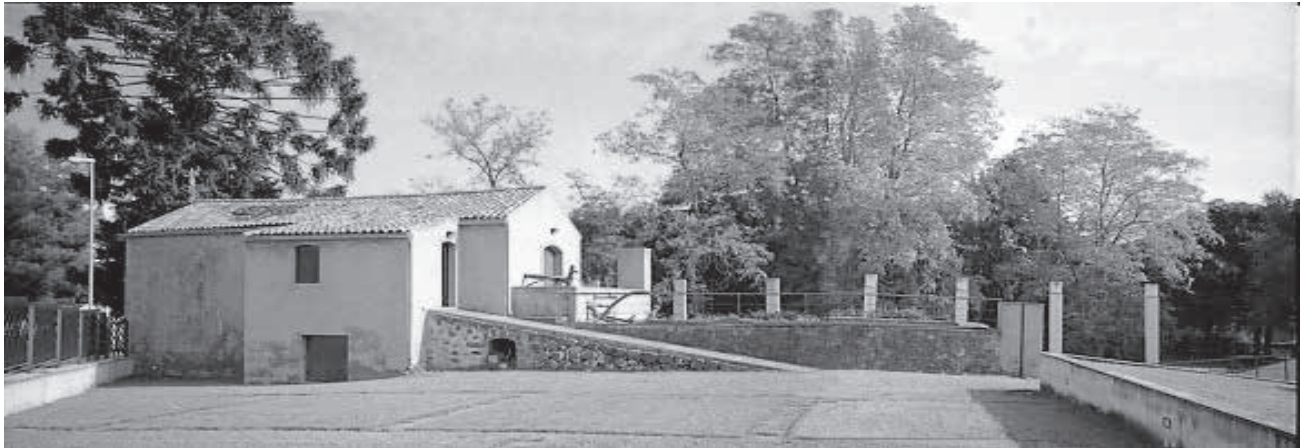
Es quizás el mejor modo de comenzar a introducirse en ella. Son documentos personales.... que comentan muchas más cosas, cosas distintas, que la construcción misma. Además para observarlos no es necesario moverse de casa.

Notas

Enric Miralles fue enterrado en una de sus obras más emblemáticas, El Cementerio de Igualada

SITUACIONES





Ampliamento del Parco Giardino delle Kentie a Riposto

Francesco Rapisarda

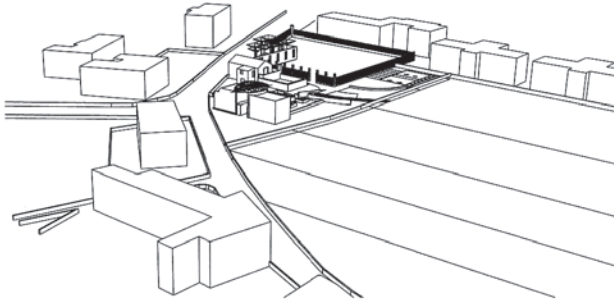
L'area attualmente occupata dal Parco-Giardino delle Kentie, un bellissimo orto botanico dedicato alle palme, ha un'ampiezza di circa 6000 mq e si estende su di un terreno pressoché pianeggiante all'interno del perimetro urbano del Comune di Riposto in provincia di Catania.

La conformazione recente del Parco è il frutto di un progetto realizzato agli inizi degli anni '90 sulla scorta di un piano che prevedeva la sistemazione di un terreno di proprietà comunale sulla quale insistevano dei filari regolari di Kentie, il cui impianto è risalente ai primi anni del Novecento.

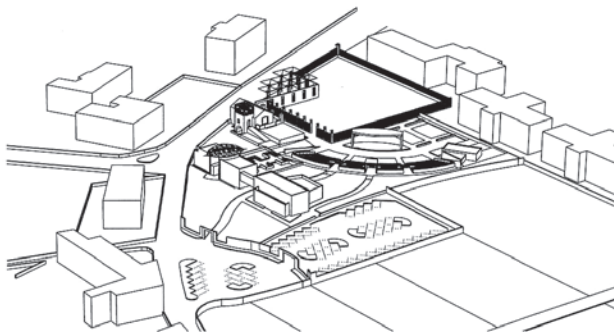
Il Parco deve il suo nome, appunto, alla presenza di quasi un centinaio di esemplari di *Howea forsteriana* e *belmoreana* direttamente importate dall'Isola di Howe in Australia, meglio note col nome di Kentie.

Questa importante preesistenza assieme ad una imponente macchia di *Sterliziae augustea*, forse unica in Europa per le particolari condizioni climatiche ed ambientali in cui è immersa, è stata il motore di tutto l'intervento di recupero, invogliando amministratori e tecnici ad avviare una proficua collaborazione con importanti enti ed istituzioni locali. Prima fra tutte l'università di Catania ed in particolare il Dipartimento di Botanica con il quale sono state fatte delle convenzioni per la gestione e l'organizzazione del giardino botanico e di un particolarissimo Museo Scientifico realizzato all'interno del parco stesso. Questo Museo, costruito assieme ad una piccola serra in occasione del primo intervento di sistemazione dell'area, è destinato principalmente ad Erbario ed al suo interno viene presentata una sintesi della complessità del regno vegetale.

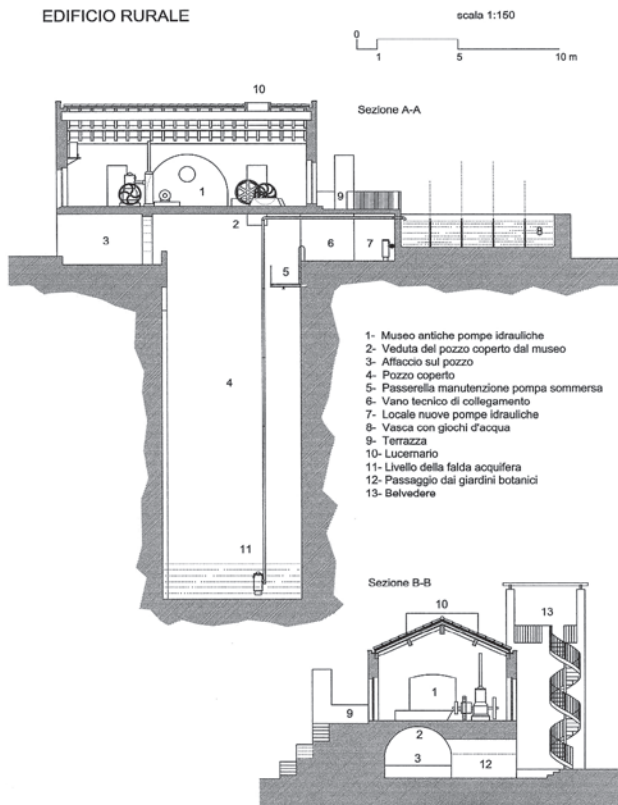
Esistente



Progetto generale di ampliamento



EDIFICIO RURALE



Oltre alle importanti presenze vegetali, il complesso ambientale comprendeva originariamente una serie di edifici rurali, tra cui uno solo di questi, comprendente una grande vasca a cielo aperto e un pozzo coperto scavato a mano che si estende a circa 30 metri di profondità fino a raggiungere la falda acquifera, è stato conservato.

L'insolita struttura, dotata di un complesso sistema di pompe idrauliche, collocate probabilmente agli inizi del secolo scorso, per l'accumulo e la distribuzione dell'acqua, per le esigenze dell'azienda florovivaistica "Giardino Allegra" attiva in questi luoghi fino agli anni '60, testimonia di per se l'importanza di questo settore nell'economia locale.

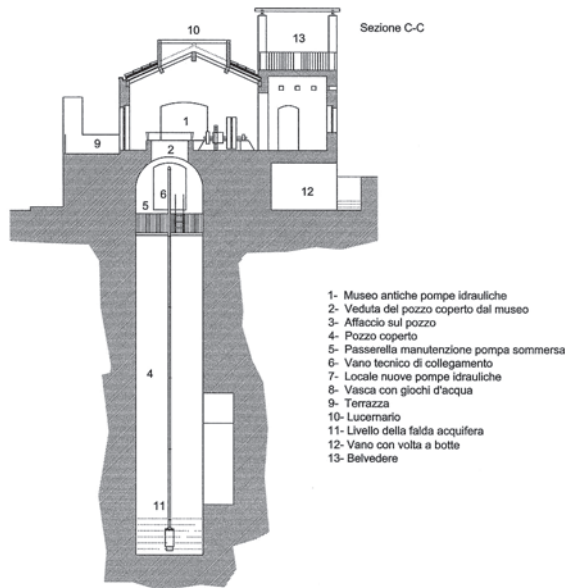
A circa 10 anni di distanza dal primo intervento, il crescente interesse nei confronti delle risorse del patrimonio naturale ha indotto l'Amministrazione comunale a promuovere questo nuovo progetto di sistemazione e ampliamento del Parco che ha ottenuto i finanziamenti dell'Assessorato ai Beni Culturali ed Ambientali della Regione Sicilia con i fondi della Comunità Europea. I lavori, attualmente in corso di esecuzione, comprendono il recupero dell'edificio rurale posto all'ingresso del parco, l'ampliamento delle aree destinate a verde, la sistemazione di un'area di parcheggio esterna di pertinenza, la realizzazione di un piccolo edificio servizi integrato nel verde e, infine, la realizzazione di una cavea per spettacoli e manifestazioni all'aperto.

Descrizione dei principali interventi in progetto:

1. Recupero formale e funzionale dell'edificio rurale contenente il pozzo coperto che verrà destinato a struttura di accoglienza e percorso museale. Al piano superiore verranno risistemate le antiche pompe idrauliche, mentre in un nuovo locale ricavato all'interno della vasca e in diretta comunicazione con la cavità leggermente sopraelevato in modo da realizzare una sorta di belvedere, direttamente accessibile dal giardino con una scala esterna. Infine la vasca ospiterà un sistema di getti formanti giochi d'acqua in superficie e sarà resa percorribile la terrazza antistante al

EDIFICIO RURALE

scala 1:150



quale saranno collocate le nuove attrezzature per l'approvvigionamento e la distribuzione dell'acqua per la irrigazione del Parco e dei campi coltivati vicini. All'esterno il volume angolare d'ingresso verrà leggermente sopraelevato in modo da realizzare una sorta di belvedere, direttamente accessibile dal giardino con una scala esterna. Infine la vasca ospiterà un sistema di getti formati giochi d'acqua in superficie e sarà percorribile la terrazza antistante al quale si potrà accedere dall'ingresso del Parco.

2. Ampliamento della sistemazione a verde esistente mediante l'acquisizione di circa 3000 mq di terreno allo scopo di consentire una migliore distribuzione degli esemplari delle oltre cinquanta nuove specie finora introdotte e per aumentare le possibilità riproduttive di quelle che vi saranno messe a dimora in futuro.

3. Ristrutturazione dell'attuale gradinata con una cavea per un uso più esteso quali manifestazioni, spettacoli e rappresentazioni tematiche sulle caratteristiche del parco.

4. Realizzazione di una struttura contenente locali di servizio a supporto delle varie attività svolte all'interno

del parco. Questo piccolo edificio, posto nella parte bassa dell'area di progetto, si colloca, in continuità con la cavea, nel disegno complessivo degli spazi a verde e dei percorsi. Esso è mimeticamente incastrato all'interno di una sorta di giardino pensile che fa da limite fisico e visuale all'area prospiciente il recinto delle Kentie. Il solaio di copertura piano, infine, riempito fino ai bordi della veletta di contenimento con terra vegetale seminata a prato, riprenderà il verde del giardino terrazzato sottostante

5. Ridefinizione del sistema dei percorsi e la sistemazione di un'area esterna, con possibilità di parcheggio, da destinare all'accoglienza di comitive di visitatori.

Tra gli interventi previsti nel progetto generale ma non inclusi nel finanziamento di questo primo stralcio funzionale vi è anche la realizzazione di un nuovo edificio da adibire a sala conferenze ed esposizioni, architettonicamente posto in continuità al Museo Erbario e collegato a questi tramite un passaggio aereo coperto, che sarà oggetto di un successivo intervento..

Scheda riassuntiva del progetto

titolo dell'intervento: Recupero dell'edificio del parco giardino delle kentie con acquisizione e sistemazione dell'area sud – 1° stralcio

progetto e direzione lavori: Francesco Rapisarda

consulenze: M. Caltabiano (strutture), G. Filogamo (Impianti), O. Di Maria e P. Pavone (sistemazione a verde)

impresa: Costruzioni Papavero Consolato

committente: Amministrazione comunale di Riposo

ente finanziatore: Assessorato Beni Culturali ed Ambientali Regione Sicilia

localizzazione: Via Mario Carbonaro, Riposto, Catania

cronologia

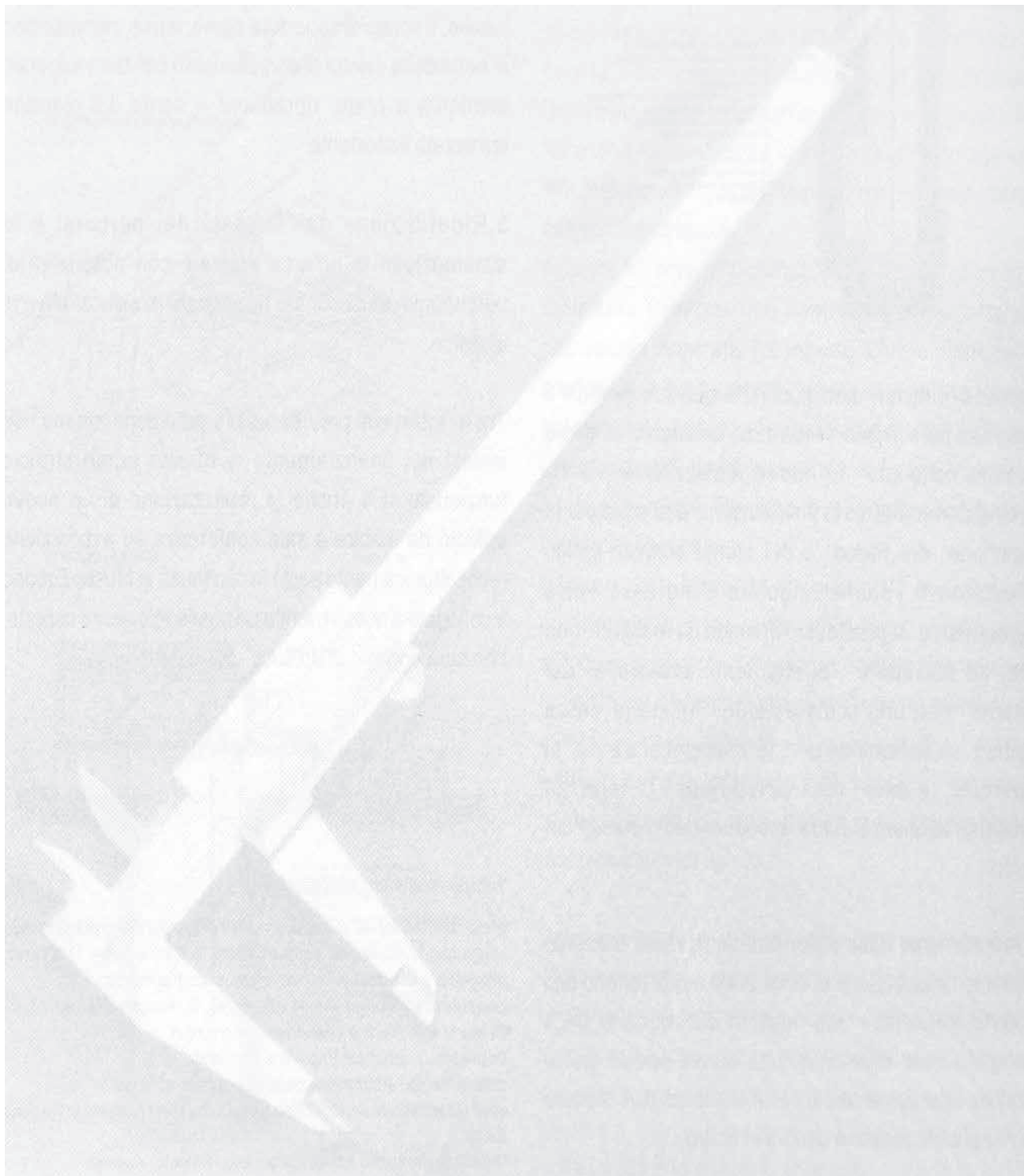
2001 progetto generale

2002 esecutivo 1° stralcio funzionale

2003-2004 costruzione

dati dimensionali sup. esistente 6000 mq ampl. 3000 mq

ENTRE - VISTAS





FABIÁN CASAS:

La Arquitectura no es un Arte

Jorge Lobiano

En una pared del barrio Boedo de la ciudad de Buenos Aires, se lee un graffiti que dice: “La arquitectura no es un arte”, al lado afiches cubren la pared de latas oxidadas. Supe de inmediato que me encontraba fuera del taller de arquitectura Heavy Metal capitaneado por Fabián Casas un no alineado del *underground* porteño, él mismo abre la puerta. Cabeza rapada, buzo mecánico, botas Dr. Martens, unos cuarenta años, tras los saludos de rigor y un rápido y celoso recorrido por el taller salimos rumbo a un boliche de la esquina. Mientras el mozo pone las primeras ginebras sobre la mesa y Casas enciende un habano, yo aprieto REC.

Jorge Lobiano (JL): Como punto de partida me veo obligado a realizarte la típica pregunta ¿Cómo descubriste tu vocación por la arquitectura?

Fabián Casas (FC): No sé quién te obliga a hacer esa pregunta desde el más común de los lugares comunes. Con todo respeto o más bien sin ningún respeto eso de la “vocación por la arquitectura” me parece una boludez total. El concepto de vocación genérico y deserotizado, como todo concepto, lo han utilizado históricamente las clases dominantes para desalentar a los pibes de las clases bajas que quieren atreverse al mundo de la cultura. Un botija que jamás escuchó un concierto entre las callejuelas de la barriada y menos tuvo un piano en su casa o en su clase ¿cómo podría tener vocación para el piano?, ya crecidito se sienta frente a un teclado y le pega como un animal, ¡vos no tenés talento!, ¡no tenés vocación!, lo dejás *out side*. La vocación me parece un instrumento de discriminación feroz, Spike Lee y Tiger Wood ponen en duda la no vocación de los negros para el cine y el golf, ¡basta de fascismo!

J.L.: Como dice Aldo, para desmontar una idea hay que montar otra. ¿Qué propones para desmontar la idea de vocación?

F.C.: ¿Aldo Rossi?

J.L.: No, Aldo Hidalgo, un amigo de la Usach.

F.C.: Decíle a Aldo que podés desmontar la idea de vocación con la idea de experiencia, menos mesiánica y más democrática.

J.L.: ¿Me estás diciendo que no se requiere de un talento o condición inicial para aprender arquitectura?

F.C.: Por supuesto que no, la arquitectura es un oficio

técnico aunque te suene poco glamoroso, como el diseño industrial, la electrónica o la mecánica, y cualquiera

la puede aprender a menos que seas un border. Nada más perverso que esas pruebas especiales que realizan algunas escuelas para “seleccionar a los chicos”. ¿Cómo podés cobrar lo que no enseñaste?

J.L.: Y ¿se puede enseñar la arquitectura?

F.C.: Eso decímelo vos que enseñás en una facultad (risas)

J.L.: Yo creo que sí, no conoces la USACH que se define como una escuela formacionista y no vocacionalista

F.C.: No, no la conozco, pero te estoy conociendo a vos y ya me parecés un poco sospechoso con tanto concepto. Ojalá que por ahí no se queden en la definición y pasen a la acción.

J.L.: ¿Qué tienes en contra del concepto?

F.C.: El concepto me parece genérico, pantanoso, en cambio la experiencia me parece sensual, a veces lúdica a veces brutal, pero siempre erótica.

J.L.: ¿A qué crees tú que se debe la filiación de la arquitectura con el arte?

F.C.: En general las escuelas de arquitectura en Argentina y creo que pasa lo mismo en Chile, devienen de la tradición de “école des beaux – arts” en las cercanías de la escultura y la pintura, la arquitectura como una de las bellas artes, “el arte mayor” dicen los más pretenciosos, yo creo que esto se debe a que nuestras burguesías tenían sus fantasías en París, eran tremendamente afrancesadas, ahora son abarcelonadas (risas), si por ahí hubiesen viajado a Holanda sería todo distinto, menos cuento y más rigor.

J.L.: ¿Cuál sería la diferencia de la arquitectura vista como técnica y no como arte?

F.C.: y bueno, la diferencia es brutal, mientras los que transitan por la vereda del arte imaginan formas y espacios, algo así como cuerpo y alma, que luego se materializan. Como en toda tradición artística burguesa el alma sería lo más importante, en cambio los que van por la vereda de la técnica, laburan con recursos: materiales, energéticos, monetarios, y la forma llega como resultado de un proceso de optimización. Ojalá que con esto no convenza a nadie ya que cuando un arquitecto de las bellas artes cruza al mundo técnico lo puede ver como objeto de arte, como estilo, como lenguaje formal, no es cosa de llegar y cruzar, podés quedar hecho bolsa en el asfalto. Esto le pasó a muchos arquitectos modernos que cruzaron a la revolución industrial donde el principio constructivo era la arquitectura misma, pero lo vieron como estilo industrial, como lenguaje.

J.L.: ¿Me puedes explicar eso?

F.C.: Yo creo que quedó claro. Esta es una nota no una clase, el que no entiende que se joda.

J.L.: Creo que tu viajaste a Holanda en barco. Dejemos los conceptos a un lado y hablemos de esa experiencia.

F.C.: No sé cómo te las arreglas para ser tan impreciso, lo mínimo es dominar ciertos datos biográficos del entrevistado.

J.L.: Tienes el ego más grande que el de un artista, además yo no soy periodista.

F.C.: Eso se nota, viniste de Santiago en bus, llegaste hecho bolsa para hacer una nota para una revista académica, con altas expectativas y bajo presupuesto, te tomás el viático y ni siquiera dominás los datos básicos. ¿Le pusiste pilas a la grabadora?

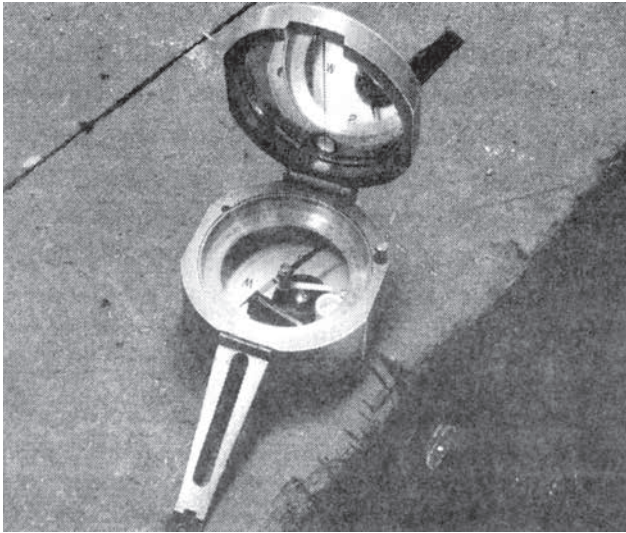
J.L.: Tengo un compromiso con Jonás, uno de los

editores por esta nota, pero los tragos los pago yo. Estábamos en lo del viaje.....

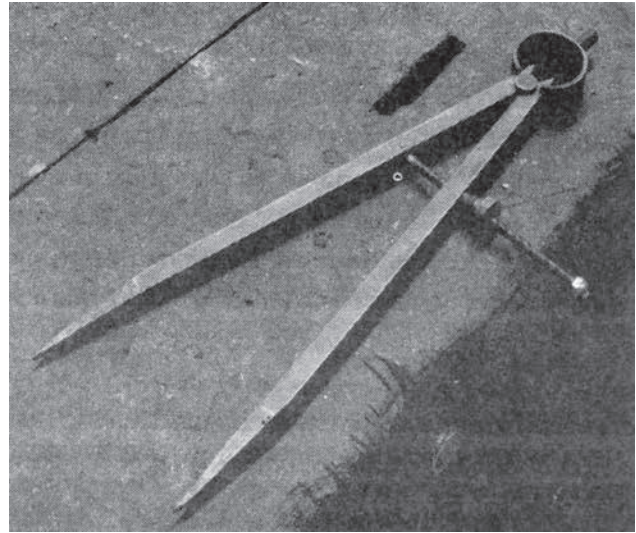
F.C.: Yo estudié en Buenos Aires, pero nunca me banqué la escuela de arquitectura. Te puedo decir que a mis profesores no les debo nada, eran ciegos guiando a ciegos. Soñaba con viajar fuera, apenas egresé me enrolé en la marina mercante como auxiliar de marina de segunda, en un viejo carguero con tripulación Ucraniana y Turca. En los tiempos libres hacía dibujos y fotos de los interiores del barco, cuando llegábamos a puerto dibujaba las dársenas, los muelles, las máquinas. Luego trabajé en el taller de mantenimiento de un barco Holandés, aprendí muy bien el oficio de soldador, en ese mismo barco cuando el capitán se enteró que yo era arquitecto me encargó los planos del lay-out de los contenedores, tienen que ser muy precisos, se trabaja con coordenadas X, Y, Z o sino te podés equivocar y le dejás a Lina Bo Bardi en Río de Janeiro lo que iba para Renzo Piano a Génova (risas). Ese mismo capitán de apellido Cruyff como el futbolista, me recomendó en el taller de proyectos del puerto de Ámsterdam. En el barco estuve dos años (hice el master), en el puerto estuve tres años (saqué el doctorado).

J.L.: ¿En qué proyectos trabajaste en esos tres años?

F.C.: En el taller cada vez que había un encargo se realizaba un concurso entre todos: arquitectos, ingenieros y técnicos. Teníamos que resolver un problema de equipamiento deportivo para el sindicato, yo propuse instalarlo en un carguero semi abandonado en cuya bodega jugábamos fútbol, esto era muy cansador porque la pelota rebotaba en las paredes, no salía nunca. Los holandeses son muy buenos para el Fútbol. Aprovechar el viejo carguero y no construir un edificio, les pareció una idea bárbara. Instalamos las canchas deportivas, un ring de boxeo, camarines, salas de juegos y gimnasio, incluso aprovechando



Brújula



Compás

los dormitorios existentes como un pequeño hotel para las delegaciones que venían a los campeonatos. Luego trabajé en el reciclaje de otro barco, en el cual instalamos una biblioteca, vos sabés los libros son sumamente pesados, diseñamos en base a ejes de simetría, pero no compositivo sino por peso, calculábamos todo por la ley de Arquímedes. Estos dos laburos me marcaron como dos cicatrices.

J.L.: ¿En qué sentido?

F.C.: En que por un lado está la variable tecnológica y por otro la experiencia cotidiana.

J.L.: Después de esta experiencia tan potente en Europa ¿Por qué volviste a Buenos Aires?

F.C.: Un día me escribe mi hermano menor al buque biblioteca, navegábamos en marcha blanca por los países bajos. Me dice que necesitan un arquitecto para laburar en el puerto, y que le envíe mis papeles.

J.L.: ¿En el Puerto Madero?

F.C.: Jamás, ahí no me vengo ni en pedo, ese es un barrio re careta, un barrio para turistas, al puerto Industrial. Envió mis papeles y quedé aceptado, en quince días estaba en Buenos Aires, tengo una atracción suicida por esta ciudad.

J.L.: Te viniste con lo puesto.

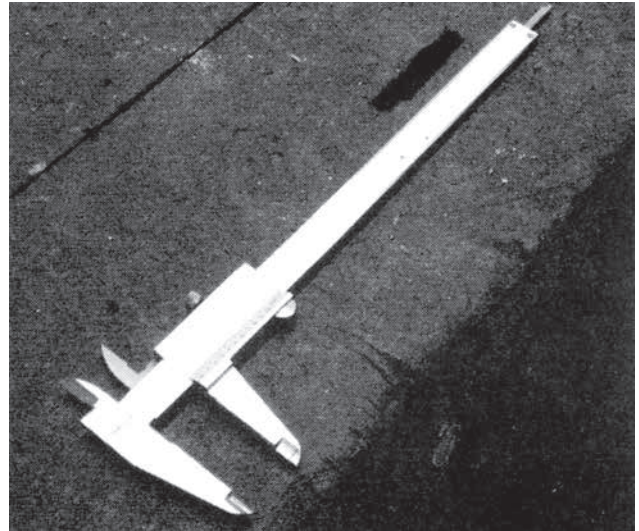
F.C.: Con lo puesto y con dos maletas, una con libros y planos y otra con herramientas que fui comprando en los diferentes puertos, una brújula alemana, un pie de metro brasileño, un compás para trazar italiano, un micrómetro japonés, una barra de grafito checoslovaca, y todo esto lo traslado en un bolso ruso que ocupaba un cartógrafo del ejército cubano de la revolución.

J.L.: ¡Eres un coleccionista de instrumentos, un fetichista!

F.C.: No, son mis herramientas del día a día, en cierta medida el hábito hace al monje. Los herramientas te exigen precisión, tanto en el registro de construcciones existentes, como en el diseño, la fabricación



Micrómetro



Piedemetro

y el montaje. Cuando trabajás desde el material de construcción el detalle es el ADN del edificio.

J.L.: ¿Cuál es tu relación con el dibujo?

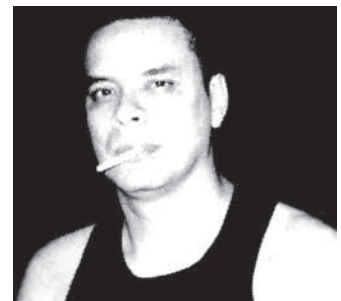
F.C.: Me interesa el dibujo técnico como sistema de notación universal igual que en la Química la Física o la Matemática. El dibujo como parte de tu caja de herramientas.

J.L.: ¿Cuál es la idea del taller Heavy Metal de Boedo?

F.C.: En estos momentos estamos laburando en un prototipo de plazas cubiertas para facilitar el intercambio que actualmente se realiza a través de trueque, que desde la crisis ha pasado de ser una necesidad ante la carencia de guita a una forma de resistencia al actual sistema de mercado. La idea es cruzar la rigurosidad tecnológica con la calle, creo ser el arquitecto argentino más callejero, voy a la calle en serio. En Boedo hay dos pandillas y soy re amigo de las dos, los demás van a la calle como si fueran a ver una película, a

mí me gusta vivirla. Un día en la madrugada estaba tomando unas ginebras con el chico Torres en el Bar del Noveciento, y conocimos a la "Gitana", que ahora es la encargada del área de prototipos del taller, lo primero que nos contó fue que Borges les dijo *fuck you* a unos punk en el subte londinense.

Foto Paloma Castillo



Los Autores:

Dziekonski Rūhardt, Matías

Arquitecto. (c) Magíster en Educación. Usach
Profesor Escuela de Arquitectura Usach.

Figueroa Salas, Jonás

Arquitecto. Técnico Urbanista INAP (España).
Editor y Profesor Titular Escuela de Arquitectura Usach.

Fox Timmling, Hans

Arquitecto. Hon. RIBA. Post-Graduate Universidad de Londres
Doctor en Diseño Urbano
Profesor Titular Escuela de Arquitectura Usach

Hidalgo Hermosilla, Aldo

Arquitecto. Magíster en Artes U. de Chile.
(c) Doctorado en Estética U. de Chile.
Editor y Profesor en la Escuela de Arquitectura Usach.

Jiménez Cavieres, Rodolfo

Arquitecto. (c) Magíster en Educación. Usach
Director Escuela de Arquitectura Usach.

Ocampo Failla, Pablo

Doctor Arquitecto Universidad Politécnica de Barcelona.
Investigador Asociado y Profesor Escuela de Arquitectura Usach.

Lobiano Yaber, Jorge

Arquitecto.
Profesor en la Escuela de Arquitectura Usach.

Martínez Ruiz, Ricardo

Arquitecto.
Profesor en la Escuela de Arquitectura Usach.

Oyarzún Kong, Armando

Gráfico. (c) Licenciatura en Arquitectura. Curador de Exposiciones.
Profesor en la Escuela de Arquitectura Usach.

Rapisarda, Francesco

Arquitecto, Universidad de Reggio Calabria, Italia.
Perfeccionamiento en Teorías de la Arquitectura en la
Universidad de Roma
La Sapienza
Profesor en la Facultad de Arquitectura de Reggio Calabria e Investigador en el Departamento de Arquitectura y
Análisis de la Ciudad Mediterránea.

TEORÍA Y
PRÁCTICA EN
ARQUITECTURA

Próximo Número
ITINERARIOS

ESCUELA DE
ARQUITECTURA
U S A C H



